

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

161 | janvier-mars 2002

Localisation et mondialisation. Musique et société

---

## Le char de l'espérance

Humanisation et conscience de soi dans un spiritual afro-américain

Denis-Constant Martin

---



### Édition électronique

URL : <http://lhomme.revues.org/143>

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2002

Pagination : 111-122

ISBN : 2-7132-1404-1

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Denis-Constant Martin, « Le char de l'espérance », *L'Homme* [En ligne], 161 | janvier-mars 2002, mis en ligne le 06 juin 2007, consulté le 06 janvier 2017. URL : <http://lhomme.revues.org/143> ; DOI : 10.4000/lhomme.143

---

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

© École des hautes études en sciences sociales

# Le char de l'espérance

Humanisation et conscience de soi  
dans un spiritual afro-américain

**Denis-Constant Martin**

LES SPIRITUALS afro-américains, ce que l'on a coutume d'appeler les *negro* ou *black spirituals*, constituent aujourd'hui un répertoire emblématique de la musique noire des États-Unis. Considérés comme une des « sources » du jazz, ils ont toujours leur place dans les services baptistes, méthodistes voire sanctifiés. Popularisés par des artistes venus d'Outre-Atlantique, chanteurs religieux mais aussi interprètes habituels de musique « classique » (dans le sillage de Marian Anderson), objet de traductions (comme celle de Marguerite Yourcenar), ils sont appréciés des publics euro-américains et européens ; certains ont même été adaptés au rituel catholique.

## Une longue maturation

Ce répertoire est né dans l'esclavage, au terme du long processus de créolisation qui affecta les Africains déportés vers l'Amérique du Nord après 1619 ; pourtant la forme des chants qui le composent, telle qu'on la connaît aujourd'hui, a été fixée assez tardivement. L'évangélisation des esclaves ne fut véritablement entreprise qu'à partir du premier Réveil religieux (*Great Awakening*) qui souleva l'Amérique du Nord en 1734. Des Noirs libres, mais des esclaves aussi, y participèrent. La ferveur des *Camp Meetings*<sup>1</sup> qui le caractérisaient, revivifiée par le second Réveil à partir de 1801, donna un contenu nouveau aux enseignements qui avaient pu être auparavant adressés aux esclaves par des missionnaires ou par les colons eux-mêmes. Alors, sur les fermes et les plantations, les esclaves se réunirent, autant que possible hors du contrôle des Blancs, pour prier à leur manière et inventer des rituels répondant

1. Vastes rassemblements consacrés à la prédication, à la prière et au chant, généralement organisés en dehors des agglomérations et durant plusieurs jours.

\_\_\_\_\_ Je tiens à remercier Simha Arom (Lacito-CNRS) pour les remarques et suggestions qu'il a bien voulu me communiquer à partir d'une première esquisse de cette étude.

à leurs besoins (Raboteau 1978) ; en ville, des hommes libres organisèrent des paroisses autonomes et, dans le Nord, fondèrent des Églises indépendantes. Ces dernières conservèrent, pour l'essentiel, les rituels des Églises blanches ; on y chantait des hymnes tirées du *Bay Psalm Book* de 1640 (premier ouvrage édité en Amérique du Nord), ou des *Hymns and Spiritual Songs* publiés en 1707 par Isaac Watts ou encore du recueil issu de la réforme méthodiste proposé à Charleston en 1737 par John Wesley : *A Collection of Psalms and Hymns*. Ces chants étaient également utilisés pour l'instruction des esclaves, souvent au moyen du *lining out*<sup>2</sup> qui leur donnait une allure antiphonale ; ils reflétaient une sensibilité religieuse nouvelle et étaient rendus avec un élan, des ornements que les Églises traditionnelles n'appréciaient guère mais qui pouvaient séduire les Afro-Américains (Southern 1989 ; Spencer 1992).

À partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle des témoignages se multiplient qui attestent la dilection des esclaves pour le chant religieux chrétien ; tous soulignent qu'ils ne se contentent pas de reprendre à l'identique les cantiques chantés et diffusés par les Blancs mais qu'ils en inventent de nouveaux<sup>3</sup>. Pourtant, avant le début de la guerre de Sécession, personne ne prend la peine de collecter et de noter ces cantiques originaux : c'est, semble-t-il en 1861 qu'un spiritual fut imprimé intégralement pour la première fois, une version de *Go Down Moses* entendue en Virginie et réputée connue depuis quinze ou vingt ans<sup>4</sup> (Epstein 1977 : 246). Par la suite, d'autres chants seront découverts et rassemblés en volumes. C'est en cette période seulement, marquée notamment par la publication de *Slave Songs of the United States* en 1867 (Allen, Ware & Garrison 1951), que les spirituals cessent d'être exclusivement transmis par oral et commencent à être fixés par des collecteurs et dans une écriture pas toujours capables de rendre les subtilités du chant polyphonique des esclaves, tendant de ce fait à les réduire à une ligne mélodique simple.

## Des hymnes marronnées

Les spirituals sont donc probablement apparus à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et au début du XIX<sup>e</sup> siècle, alors que des musiques profanes créoles avaient déjà pris forme. C'est sur ces fondations que les hymnes proposées au cours des Réveils religieux, lors des campagnes d'évangélisation des esclaves, furent appropriées, retravaillées, transmises pour donner naissance à un répertoire original, tant dans les paroles que dans la musique. On voit là un bel exemple de ce que René Depestre

2. Énonciation vers à vers : celui qui dirige ou « lève » le chant interprète seul un ou deux vers que l'assemblée reprend en l'imitant.

3. Dena Epstein (1977) a recueilli systématiquement et analysé les premiers textes mentionnant des pratiques musicales afro-américaines.

4. *When Israel was in Egypt's Land, / Oh let my people go ! / Oppressed so hard they could not stand, / Oh let my people go ! Chorus : Oh go down, Moses, / Away down to Egypt's land, / And tell King Pharaoh / To let my people go !* [Quand Israël était en Égypte, / Oh laisse aller mon peuple ! / Opprimé à ne plus pouvoir l'endurer, / Oh laisse aller mon peuple ! Refrain : Oh descends Moïse, / En ce pays d'Égypte, / Et va-t-en dire au roi Pharaon / Qu'il laisse aller mon peuple.]

nomme marronnage<sup>5</sup>. La plupart des analystes des spirituals mettent effectivement l'accent sur leur contenu émancipateur, sur la contestation de l'esclavage qu'ils recelaient, sur les espoirs qu'ils véhiculaient. Ainsi l'utilisation des chants afro-américains pour transmettre des messages relatifs aux évasions vers le Nord par le moyen du « Chemin de fer souterrain »<sup>6</sup> a-t-elle été fréquemment évoquée.

On ne saurait pour autant réduire les spirituals à une seule dimension, fût-elle libératrice ; on ne saurait les aborder en se bornant à prendre en considération leurs paroles. Car la puissance de ce répertoire réside en la pluralité des sens enchevêtrés qu'il charrie, dans la fusion intime de la musique et des mots ; son efficace de marronnage, dans la production d'un imaginaire aux composantes multiples capable d'englober la totalité de l'expérience vécue et de lui conférer un sens autonome, en réponse aux besoins matériels et émotionnels d'une population opprimée.

### Les Fisk Jubilee Singers

Je voudrais donner un exemple de cette puissance et de cette complexité sémantique à partir de l'étude d'un seul chant, d'un spiritual dont la forme est apparemment d'une simplicité extrême, pour ne pas écrire rudimentaire. *Gwine To Ride Up In The Chariot* est tiré du recueil publié par J. B. T. Marsh en 1877 sous le titre *The Story of the Jubilee Singers, With Their Songs* (Marsh 1969). Il appartenait au répertoire des Fisk Jubilee Singers qui, très probablement, l'interprétèrent au cours de leurs tournées aux États-Unis et en Europe dans les années 1870.

L'université Fisk fut créée à Nashville (Tennessee) en 1866, afin d'instruire des esclaves récemment libérés. Comme la plupart des institutions d'enseignement fondées à la même époque pour les Afro-Américains, elle se heurta bien vite à d'insolubles difficultés financières. Ses responsables imaginèrent alors de former une chorale dont les concerts permettraient de recueillir des fonds. En 1867, un groupe vocal comprenant six femmes et cinq hommes commence à se produire ; désireux de rompre avec un passé considéré comme honteux, ils se cantonnent d'abord à l'exécution d'airs européens, et un premier succès local les pousse à partir en tournée. Celle-ci frise d'abord le désastre, jusqu'au moment où ils décident d'inscrire à leur programme ce que l'on appelle alors des « chants d'esclaves » et des « chansons de plantation » : les spirituals apportent aux Fisk Jubilee Singers une gloire qui les conduira jusque devant les têtes couronnées d'Europe (Ward 2000).

5. « Peuples-zombis, ils se firent ardemment voleurs du feu et du sel qui réveillent l'homme dans l'esclave. Ils eurent recours au marronnage pour déjouer les mécanismes d'assimilation qui conspiraient contre leur humanité. L'opération de marronnage permit à l'homme colonisé de se servir du dynamisme même de sa souffrance sans fond pour une remontée vers le sens de la dignité et de la liberté. Sous sa forme sociopolitique (désertion de la plantation, abandon des ateliers de travail), comme sous son caractère culturel (création d'un nouvel imaginaire), le marronnage fut un phénomène précoce de dézombification et de quête d'identité. Il fut un effort collectif et individuel de connaissance et de saisie de soi ; un retour passionné au centre le plus rafraîchissant et le plus "noir" de soi, pour se protéger de l'insolation "blanche" » (Depestre 1980 : 10).

6. Réseau clandestin permettant aux esclaves qui s'étaient échappés de gagner des États non esclavagistes ou le Canada.

Leur triomphe provint de ce qu'ils faisaient entendre des cantiques effectivement issus de l'expérience des esclaves, mais arrangés en des formes familières aux oreilles des Blancs : les polyphonies étaient organisées en quatre parties bien distinctes ; les mélodies, replacées dans un cadre tonal ; seules les paroles restaient encore légèrement dialectalisées. *Gwine To Ride Up In The Chariot* ne fait pas exception. Prendre un tel chant comme sujet d'étude soulève donc un certain nombre de problèmes : il n'a pas été noté tel qu'il était sans doute exécuté avant l'émancipation<sup>7</sup> mais a été écrit pour séduire un public non afro-américain. Il a donc très certainement été « occidentalisé » et son exemplarité peut sembler relative. En dépit de ces réserves, le fait que cet air ait figuré au répertoire des Fisk Jubilee Singers laisse espérer que la transcription publiée est demeurée plus proche de l'original que les partitions incluses dans d'autres recueils. Les membres de cette chorale étaient d'anciens esclaves ayant acquis ou forgé des spirituals dans la tradition orale, avant d'apprendre à lire la musique et à chanter selon les canons européens ; ils étaient probablement capables, mieux que bien des collecteurs qui les avaient notés au vol, de « contrôler » l'adaptation faite de ces chants, quel qu'ait été par ailleurs leur désir de couler les spirituals dans le moule de la musique européenne, jugé porteur d'une plus grande « dignité ». Une fois situées ces limites, il n'en reste pas moins que l'étude des cantiques afro-américains ainsi transcrits et arrangés s'avère riche d'enseignements quant aux représentations de leur situation que partageaient les esclaves, quant à leurs espérances et aux modalités de la construction d'une conscience collective autonome (Maultsby 1974, 1976).

### *Gwine To Ride Up In The Chariot*

#### No. 14. *Gwine to ride up in the Chariot.*

VR Solo. Chorus.  
1. Gwine to ride up in the chariot, Soon-er in the morning.

Solo. Chorus.  
Ride up in the cha-riot, Soon-er in the morn-ing.

Solo. Chorus. R  
Ride up in the cha-riot, Soon-er in the morning, And I

R D. C.  
mer-cy on me, And I hope I'll join the band.

CH

Le chant publié par J. B. T. Marsh sous le numéro 14 présente la particularité, assez rare, d'indiquer précisément une structure responsoriale. Son texte peut être découpé de la manière suivante :

**couplet**

(a)  
appel : Gwine to / ride up in the chariot  
*anacrouse* *mesure 1*

(b)  
répons : Sooner in the morning  
*mesure 2*

(a)  
appel : Ride up in the chariot  
*mesure 3*

(b)  
répons : Sooner in the morning  
*mesure 4*

(a)  
appel : Ride up in the chariot  
*mesure 5*

(b)  
répons : Sooner in the morning  
*mesure 6*

( ————— c ————— )

**leitmotiv** And I / hope I'll join the / band  
*mesure 6* *mesure 7* *mesure 8*

**refrain**

**tutti**

(d) (e)  
O Lord have / mercy on me  
*mesure 1* *mesure 2*

(d) (e)  
O Lord have / mercy on me  
*mesure 3* *mesure 4*

(d) (e)  
O Lord have / mercy on me  
*mesure 5* *mesure 6*

( ————— c ————— )

**leitmotiv** And I / hope I'll join the / band  
*mesure 6* *mesure 7* *mesure 8*

Ce texte est composé d'un couplet et d'un refrain. Comme dans beaucoup de spirituals, qui suivaient en cela les hymnes populaires du XVIII<sup>e</sup> siècle, il s'agit d'un cantique syllabique (chaque syllabe correspond à une note de la mélodie), plus facile à chanter et à mémoriser mais autorisant, dans l'interprétation, de nombreuses ornementsations. Le couplet est entonné d'abord et, après une brève introduction, consiste en l'alternance trois fois répétée de deux séquences, cor-

7. Type d'exécution assez précisément décrit par les collecteurs de *Slave Songs of the United States* : « Ils ne pratiquent pas une polyphonie à différentes parties, au sens où nous l'entendons, et pourtant il semble qu'il n'y ait jamais deux personnes à chanter la même chose – celui qui entonne lance, souvent en improvisant, les mots de chaque strophe, et les autres, qui lui fournissent la "base" comme ils disent, attaquent le refrain, ou même se joignent au solo, quand les paroles leur sont devenues familières. Lorsque la "base" commence, l'entonneur souvent s'arrête, laissant deviner le reste des vers, ou parfois permettant .../...

respondant chacune à une mesure, interprétées en appel et répons. Il se conclut sur une séquence répartie sur trois mesures, leitmotiv<sup>8</sup> que l'on retrouvera également à la fin du refrain. Celui-ci, chanté en *tutti*, fait entendre trois fois encore une séquence de deux mesures et se termine sur le leitmotiv. Un découpage mesure par mesure donne deux, donc un ensemble de seize mesures, divisé en deux parties égales (couplet et refrain), elles-mêmes organisées en alternance et conclues par le leitmotiv :

introduction	
couplet	a / b / a / b / a / b / c
refrain	d / e / d / e / d / e / c

Le découpage mélodique rompt avec la régularité de l'alternance des séquences verbales ; dans le couplet, en répons à l'appel A, les formules mélodiques varient légèrement à trois reprises ; le refrain, bien que noté comme chanté en *tutti*, laisse paraître aussi une structure responsoriale avec un répons (F ou F') suivant un appel énoncé en deux formules (E ou G) ; couplet et refrain se terminent sur une formule conclusive identique :

couplet	A / B / A / C / A / B' / D (2 mesures)
refrain	E / F / G / F / E / F' / D (2 mesures)

Le découpage rythmique, enfin, fait ressortir un contraste entre le couplet où les formules sont répétées et le refrain où elles changent, couplet et refrain étant encore conclus par la même formule :

couplet	I / I / I / I / I / I' / II (2 mesures)
refrain	III / IV / V / IV / III / VI / II' (2 mesures)

Si l'on rassemble les trois niveaux, paroles, mélodie et rythme, afin de faire apparaître la structure globale de la pièce examinée, on obtient le schéma suivant :

couplet							
mesures	1	2	3	4	5	6	7-8
texte	a	b	a	b	a	b/c...	c
mélodie	A	B	A	C	A	B'	D
rythme	I	I	I	I	I	I'	II

Dans le couplet responsorial, les appels sont identiques (a/A/I, mesures 1, 3, 5) ; les répons sont modifiés à chaque fois (mesures 2, 4, 6) ; la « conclusion » est énoncée sur deux mesures avec anticipation du texte (c/D/II, mesures 7 et 8).

à un autre chanteur de les compléter. Quant aux « baseurs » eux-mêmes, ils semblent suivre leur fantaisie, commençant quand il leur plaît, s'arrêtant à leur convenance, attaquant une octave au-dessus ou en dessous (au cas où ils ont pris la mélodie trop haut ou trop bas), ou émettant une autre note s'accordant avec le reste, de sorte qu'ils produisent un effet d'une complication et d'une variété merveilleuses, et pourtant avec la mesure la plus parfaite et rarement la moindre dissonance » (Allen, Ware & Garrison 1951 : v).

8. Dans la terminologie utilisée en anglais pour analyser ces pièces, on distingue habituellement *verse* (couplet), *chorus* (refrain) et *refrain* (courte formule mélodico-verbale revenant et dans les couplets et dans le refrain) ; c'est pour traduire ce sens de *refrain* qu'à défaut d'un meilleur terme j'utilise leitmotiv.

## refrain

mesures	1	2	3	4	5	6	7-8
texte	d	e	d	e	d	e/c...	c
mélodie	E	F	G	F	E	F'	D
rythme	III	IV	V	IV	III	VI	II'

Dans le refrain, l'alternance régulière du texte au sein d'une structure responsoriale implicite est contrebalancée par les modifications sensibles introduites dans la mélodie et le rythme ; on retrouve toutefois la même conclusion que dans le couplet.

Enfin, on peut remarquer que, si la mélodie de *Gwine To Ride Up In The Chariot* a été notée dans le recueil de J. B. T. Marsh en *ré* majeur, elle est en réalité construite sur une échelle pentatonique anhémitonique sans quarte ni septième (*ré, mi, fa#, la, si*)<sup>9</sup>, une des échelles les plus couramment employées dans la musique religieuse afro-américaine, sur laquelle sont bâties les hymnes et les spirituals les plus populaires, tels que *Amazing Grace*, *Steal Away To Jesus* ou *Swing Low Sweet Chariot* (Horace Clarence Boyer in Reagon 1992 : 63).

### Dieu, l'individu et la communauté

La structure globale présentée ci-dessus met en évidence quelques aspects caractéristiques de *Gwine To Ride Up In The Chariot*, susceptibles d'être interprétés, le cas échéant en les rapprochant de traits fréquemment rencontrés dans le répertoire des spirituals.

Le couplet s'ouvre par une courte introduction correspondant à l'anacrouse qui affirme « *gwine to* », annonce d'une intention, d'un futur où l'éliision du pronom personnel, peut-être laissée dans la version écrite pour accentuer le caractère idiomatique de la forme *gwine* (au lieu de *going*), souligne aussi, derrière la suggestion d'un je décidé (« je vais »), l'agrégation possible des sujets (première, deuxième et troisième personnes, du singulier ou du pluriel) et annonce probablement la jonction introduite dans le leitmotiv de conclusion entre l'individu (*I*) et le collectif (*band*). Le couplet se développe ensuite en appel et répons. Celui qui entonne précise l'intention indiquée dans l'introduction : *ride up in the chariot* (« monter dans le char »), et la réitère. Un double thème est ici énoncé : celui du mouvement, notamment ascensionnel, associé à la libération des peines terrestres et à la rédemption ; celui du char, véhicule de la libération, modelé sur le « char de feu » qui, « dans un tourbillon », enleva le prophète Elie (II Rois 2 : 11). Ici, le sentiment de résolution, d'inéluctabilité se trouve renforcé par l'identité du motif musical de tous les appels. Les répons font entendre la voix du groupe et placent le moment de la réalisation du vœu dans un futur à

9. Le *do* dièse inclus dans l'accord de la septième aux mesures 7 du couplet et du refrain est évidemment introduit pour enrichir ce passage harmonisé (alors que le reste du cantique est écrit à l'unisson) et permettre de revenir en conclusion sur l'accord de *ré* majeur, réduit à deux notes, après qu'il a été énoncé, au début de la même mesure 7, en deux renversements légèrement différents ; on peut également noter que cet accord de septième, exceptionnel dans ce chant, est placé sous le mot « *join* » auquel il donne un relief particulier.

la fois certain et indéterminé : *sooner in the morning* (« plus tôt/bientôt le matin »). Ils renvoient aux « grands matins » du salut qu'annoncent plusieurs autres spirituals, à l'aube des temps nouveaux révélée dans l'Apocalypse selon saint Jean sans que puisse être prédite la date où elle surviendra (*My Lord, What A Morning*, Johnson & Johnson 1977, I : 162-163). Cette fois, l'utilisation de formules musicales variées derrière des mots inchangés paraît mettre en relief la combinaison de certitude et d'inconnu qui sous-tend l'espoir.

Le refrain a forme d'invocation insistante : *O Lord, have mercy on me* (« Seigneur ayez pitié »), répétée sur des formules musicales variées bien que parentes. Il indique que l'espoir ne saurait être réalisé sans l'intervention de la miséricorde divine, du regard jeté par Dieu sur les misères endurées par ses créatures. Plus précisément, le refrain présenté comme devant être lancé en *tutti*, donc comme une profération collective, met en évidence une relation privilégiée entre le Seigneur et chaque individu, relation soulignée par le fait que *Me* est chanté sur une valeur plus longue que les autres syllabes (noire aux mesures 2 et 4, croche à la mesure 6 où il est lié au leitmotiv conclusif).

La formule venant conclure de la même manière le couplet et le refrain est bâtie sur une séquence rythmique (doubles croches – croches pointées [double croche] – noire pointée ou blanche) qui suggère un ralentissement, un aboutissement. Sa mélodie énonce en descendant, dans l'ordre et dans sa totalité, la gamme pentatonique utilisée dans l'ensemble de la pièce (*si, la [la], fa#, mi ré [ré]*) ; on peut y entendre un idéal de totalité et d'accomplissement auquel une ampleur particulière est conférée par la séparation des parties indiquée aux mesures 7-8 du couplet et du refrain, harmonisation qui se rencontre à ce seul point du déroulement de *Gwine To Ride Up In The Chariot*. Le texte, *And I hope I'll join the band* (« Et j'espère me joindre au groupe »), formule explicitement l'espoir, le place dans l'avenir et le lie à l'idée de réunion, de collectivité : c'est dans un futur espéré que l'individu sera pleinement réalisé par son intégration dans une communauté<sup>10</sup>, ce que les voix en *tutti* mais distinguées par l'arrangement font clairement résonner. Cette idée de réunion, de communauté est encore soulignée par l'utilisation de valeurs pointées pour chanter *I'll join et band*.

## Une conscience de soi collective

*Gwine To Ride Up In The Chariot* se présente comme un chant banal, d'une grande sobriété, coulé dans des formes typiques de bien des spirituals : seize mesures avec couplet et refrain, conclus tous deux sur le même leitmotiv ; struc-

10. Le sens de *band* peut être précisé à partir de l'utilisation de ce mot dans d'autres spirituals : il évoque des groupe d'anges, de soldats du Christ (*Join The Angel Band*, Allen, Ware & Garrison 1951 : 39) ou encore la « bande de Gédéon ». Dans *De Band O' Gideon* (Johnson & Johnson 1977, I : 156-157), en effet, le libérateur d'Israël et sa « bande » de trois cents hommes (Juges VII, 15-23) semblent être associés aux chevaux blancs qui, dans l'Apocalypse de saint Jean, accompagnent le Christ combattant prêts à affronter la Bête et le faux prophète (Apocalypse XIX, 11-14). Dans *De Band O' Gideon*, attachés à un char, encore, ces chevaux annoncent le jour de la rédemption où la « sœur » (figure condensée de la famille tout entière par allusion, sans doute, au Cantique des cantiques IV, 9 ; V, 1-2), comme tous les compagnons de misère, pourra être retrouvée et saluée.

ture responsoriale (explicite dans le couplet, implicite dans le refrain) ; gamme pentatonique ; texte répétitif. Toutefois, ce grand dépouillement formel, parce qu'il combine de manière ingénieuse le texte et différents paramètres musicaux, ne nuit ni à la complexité des idées consignées dans ce chant, ni à la force avec laquelle elles sont exprimées.

On y entend en effet les éléments d'une théologie populaire fidèle aux enseignements des confessions baptistes et méthodistes (Proctor 1907) : existence d'un lien immédiat entre Dieu et les individus, rôle actif de la compassion divine dans l'affranchissement des peines terrestres, espoir de la rédemption. Cette théologie est directement liée aux préoccupations, aux besoins d'une population privée de liberté et vivant dans des conditions inacceptables : elle fournit le cadre qui permet de penser l'évasion, qu'il s'agisse d'une libération spirituelle, de la délivrance et de l'accès au paradis, ou d'une fuite réelle, grâce au « Chemin de fer souterrain » ; dans tous les cas, elle légitime l'aspiration au départ, la recherche d'un sort meilleur. Le voyage, l'ascension, vers le ciel ou vers le Nord, sont conçus comme humanisants : le lien établi, dans les paroles et dans la musique, entre l'individu et son Dieu le constitue comme homme, malgré la condition qui lui est faite, la mort sociale que décrit Orlando Patterson (1982). Ce lien, toutefois, est inséparable du lien social : il se noue au terme d'un cheminement qui, d'appels en répons, de valeurs brèves en valeurs plus longues, *via* la citation finale de l'échelle sur laquelle est bâtie la mélodie, suggère l'aboutissement, l'accomplissement dans la réunion du « je » individuel à la « bande », à l'ensemble d'une communauté en espérance. La confiance qui court tout au long de ce spiritual dessine les contours d'un futur où l'on ne peut distinguer l'ici-bas de l'au-delà ; elle ouvre une perspective qui instaure la personne par son intégration au groupe.

En dire tant en aussi peu de mots et de notes illustre les capacités de résistance et d'espoir qu'ont déployées les esclaves afro-américains ; cela indique aussi comment, dans des conditions d'oppression absolue, l'appropriation et le retournement d'éléments des mythes dominants, ces récits bibliques dont une version expurgée avait été imprimée à l'usage des esclaves<sup>11</sup>, peuvent servir à construire une conscience de soi collective qui impulsera les luttes pour la libération. De ce point de vue, il n'est pas surprenant que nombre de spirituals aient été repris et reformulés par les militants du Mouvement pour les droits civiques dans les années 1950 et 1960 (Reagon 1997) ; alors, dans les *freedom rides*, les chars sont devenus des bus, mais l'espoir n'a rien perdu de sa ténacité.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : spirituals/*spirituals* – esclavage/*slavery* – lutte pour l'émancipation/*freedom fight*.

11. La bibliothèque de l'université Fisk, à Nashville, conserve une de ces bibles, en usage dans le Sud des États-Unis ; elle porte sur la page de titre : *Parts of the Holy Bible Selected for the Use of the Negro Slaves in the British West-India Islands*, London, Printed by Law & Gilbert, St John's Square, Clerkenwell, 1808.

# Découpage de *Gwine to Ride Up in the Chariot*

Armature : *fa* dièse / *do* dièse = tonalité ré majeur

120



## COUPLET

### Introduction

texte Gwine to  
 mélodie *fa# fa#*  
 rythme 2 doubles croches

### Mesure 1

texte Ride up in the chariot a  
 mélodie *fa# fa# fa# mi ré ré* A  
 rythme 4 doubles croches, 2 croches I

### Mesure 2

texte Sooner in the morning b  
 mélodie *ré ré ré si la si* B  
 rythme 4 doubles croches, 2 croches I

### Mesure 3

texte Ride up in the chariot a  
 mélodie *fa# fa# fa# mi ré ré* A  
 rythme 4 doubles croches, 2 croches I

### Mesure 4

texte Sooner in the morning b  
 mélodie *mi fa# mi ré si ré* C  
 rythme 4 doubles croches, 2 croches I

### Mesure 5

texte Ride up in the chariot a  
 mélodie *fa# fa# fa# mi ré ré* A  
 rythme 4 doubles croches, 2 croches I

### Mesure 6

texte Sooner in the morning, An I b / c...  
 mélodie *ré ré ré si la la si la* B'  
 rythme 8 doubles croches I'

### Mesure 7-8

texte Hope I'll join the band ...c  
 mélodie (*ré la fa# la*) : ré majeur D  
 harmonisée (*ré la ré fa#*) : ré majeur  
 (*la sol do# mi*) : *la*<sup>7</sup>  
 (*ré fa# ré*) : ré majeur  
 (*ré fa# ré*) : ré majeur  
 rythme double croche, 2 croches pointées II  
 double croche, blanche

## REFRAIN

121

<b>Mesure 1</b>		
texte	O Lord, have	d
mélodie	<i>ré ré si la</i>	E
rythme	noire, croche, 2 doubles croches	III
<b>Mesure 2</b>		
texte	mercy on me	e
mélodie	<i>ré si la la</i>	F
rythme	2 doubles croches, croche, noire	IV
<b>Mesure 3</b>		
texte	O Lord, have	d
mélodie	<i>si si la</i>	G
rythme	noire, 2 croches	V
<b>Mesure 4</b>		
texte	mercy on me	e
mélodie	<i>ré si la la</i>	F
rythme	2 doubles croches, croche, noire	IV
<b>Mesure 5</b>		
texte	O Lord, have	d
mélodie	<i>ré ré si la</i>	E
rythme	noire, croches, 2 doubles croches	III
<b>Mesure 6</b>		
texte	mercy on me, An I	e / c...
mélodie	<i>ré si la la si la</i>	F'
rythme	2 doubles croches, 2 croches 2 doubles croches	VI
<b>Mesure 7-8</b>		
texte	hope l'll join the band	...c
mélodie	<i>(ré la fa# la) : ré majeur</i>	D
harmonisée	<i>(ré la ré fa#) : ré majeur</i>	
	<i>(la sol do # mi) : la<sup>7</sup></i>	
	<i>(ré fa# ré) : ré majeur</i>	
	<i>(ré fa# ré) : ré majeur</i>	
rythme	double croche, 2 croches pointées double croche, noire pointée [da capo]	II'

- Allen, William F., Charles P. Ware & Lucy McKim Garrison  
1951 *Slave Songs of the United States*. New York, Peter Smith (1<sup>re</sup> éd. 1867).
- Depestre, René  
1980 *Bonjour et adieu à la négritude*. Paris, Robert Laffont.
- Epstein, Dena J.  
1977 *Sinful Tunes and Spirituals, Black Folk Music to the Civil War*. Urbana, IL, University of Illinois Press.
- Johnson, James Weldon & Rosamond J. Johnson, eds  
1977 *The Books of American Negro Spirituals*. New York, Da Capo, 2 vol. (1<sup>re</sup> éd. 1925-1926).
- Marsh, J. B. T.  
1969 *The Story of the Jubilee Singers, With their Songs*. New York, Negro Universities Press (1<sup>re</sup> éd. 1881).
- Maultsby, Portia K.  
1974 *Afro-American Religious Music, 1619-1861*. Madison, University of Wisconsin, Ph. D. Dissertation.  
1976 « Black Spirituals : An analysis of Textual Forms and Structures », *Black Perspective in Music* 4 : 54-69.
- Patterson, Orlando  
1982 *Slavery and Social Death. A Comparative Study*. Cambridge, Harvard University Press.
- Proctor, Henry  
1907 « The Theology of the Songs of the Southern Slave », *Southern Workman* 36 (11) : 584-592 ; 36 (12) : 652-656.
- Raboteau, Albert J.  
1978 *Slave Religion, The « Invisible Institution » in the Antebellum South*. Oxford, Oxford University Press.
- Reagon, Bernice Johnson, ed.  
1992 *We'll Understand It Better By and By. Pioneering African American Gospel Composers*. Washington, DC, Smithsonian Institution Press.  
1997 *Voices of the Civil Rights Movement : Black American Freedom Songs 1960-1966*. Washington, Smithsonian Institution (CD et livret d'accompagnement CD SF 40084).
- Southern, Eileen  
1989 « Hymnals of the Black Church », *Black Perspective in Music* 17 (1-2) : 153-170.
- Spencer, Jon Michael  
1992 *Black Hymnody : A Hymnological History of the African-American Church*. Knoxville, University of Tennessee Press.
- Ward, Andrew  
2000 *Dark Midnight When I Rise : The Story of the Jubilee Singers Who Introduced the World to the Music of Black America*. New York, Farrar, Straus & Giroux.