

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

11 : 1 | 2014

Souvenirs, souvenirs

Du déracinement à la commercialisation de la nostalgie du Sud par les *race records*

Le blues comme culture de survie

The Commercialization of Nostalgia for the South in Race Records: The Blues as a Culture of Survival

Keivan Djavadzadeh



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/4329>

DOI : [10.4000/volume.4329](https://doi.org/10.4000/volume.4329)

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2014

Pagination : 115-129

ISBN : 978-2-913169-36-4

ISSN : 2117-4148

Référence électronique

Keivan Djavadzadeh, « Du déracinement à la commercialisation de la nostalgie du Sud par les *race records* », *Volume !* [En ligne], 11 : 1 | 2014, mis en ligne le 30 décembre 2016, consulté le 12 novembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4329> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4329>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Du déracinement à la commercialisation de la nostalgie du Sud par les *race records* : Le blues comme culture de survie

par

Keivan Djavadzadeh

LabTop / Université Paris 8

Résumé : Au tournant du siècle, un important mouvement de migration voit de nombreux Africains-Américains du Sud rural rejoindre le Nord urbain. Le déclenchement de la première guerre mondiale accentue le phénomène : le flux d'immigrés européens cesse et les industriels du Nord n'ont d'autre choix que de démarcher et d'embaucher des Noirs du Sud dans leurs usines. Les espoirs sont néanmoins vite déçus et une crise identitaire frappe les migrants, stigmatisés car jugés inadaptés à la vie urbaine. Dans le même temps des femmes noires vont enregistrer le blues, entretenir la nostalgie du Sud et transmettre le souvenir de la migration. Si l'intégration des Noirs au modèle fordiste permit l'émergence d'un marché noir et la commercialisation du blues, je soutiens que c'est un besoin identitaire qui a rendu *nécessaire* le développement des *race records* : contre le désespoir qu'aurait pu inspirer le déracinement, les migrants tirèrent un parti créatif de la nostalgie.

Mots-clés : *migrations / diaspora – féminité / masculinité / genre – industrie du disque – identité (individuelle / collective) – race / racisme / ethnicité*

Abstract: At the turning of the century, African Americans participated in what remains one of the most important demographic movements of U.S. history, with a great number of African Americans leaving their rural homes in the South, hoping for better opportunities in northern industrial cities. After the onset of the First World War, the continual flow of European workers ceased and the need for labor could only be met by Black Southerners. However, hopes were soon dashed and an identity crisis hit the migrants, who were said to have undesirable traits and customs. At the same time, black female artists recorded blues and celebrated the South, keeping alive the memory of the migration. If the incorporation of Black Southerners into Fordism and its “5-\$-a-Day Revolution” made the development of a Black market technically possible, it is an identity need that made the blues *necessary* in order to mitigate homesickness. To fight against despair and survive in a hostile world, migrants had a creative use of nostalgia.

Keywords: *migrations / diaspora – femininity / masculinity / gender – recording industry – identity (individual / collective) – race / racism / ethnicity*

À la fin du ^{xxi}e siècle, l'énorme majorité des Africains-Américains ne connaissait des États-Unis que le Sud, dans lequel 90 % de la population noire résidait en 1900. Mais au tournant du siècle, une migration massive de cette population rurale, principalement vers le Nord industrialisé du pays, change la donne : de 1910 à 1930, on estime qu'entre 1,6 et 2 millions de Noirs migrent vers le Nord et le Midwest, principalement dans les grandes villes industrielles comme New York, Chicago, Détroit ou Washington. La Première Guerre mondiale et les besoins accrus de main d'œuvre qu'elle engendre accélère encore ce mouvement de migration : sur la seule période 1916-1918, environ 400 000 Africains-Américains émigrent au Nord (Marks, 1989). Les promesses d'un emploi salarié et d'un traitement digne font miroiter aux Noirs des perspectives autrement plus attrayantes que le Sud. Le Nord devient pour les Noirs « la Terre promise, un autre Jourdain » (Jones, 1996 : 148) que ces derniers vont s'empressez de traverser. Cette mobilité spatiale nouvelle dans son ampleur¹ revêtait un caractère hautement symbolique pour les Africains-Américains qui n'étaient séparés de l'institution esclavagiste que d'une génération. Des centaines de milliers de Noirs voyagent en train, clandestinement ou non, pour rejoindre le Nord. Le train est le symbole de l'espoir mais les femmes en sont largement exclues : la Grande Migration est un phénomène genré, même si un certain nombre de femmes font elles aussi l'expérience de la migration. Pour ces dernières comme pour l'ensemble des migrants, les espoirs nourris sont vite déçus : les migrants sont projetés dans un

monde qui leur est étranger et hostile. Étranger car urbain et industrialisé quand les Noirs du Sud n'avaient jusque là connu qu'un environnement rural. Hostile car au Nord aussi, le racisme était implacable. Pire, la bourgeoisie noire stigmatise les migrants et leurs manières « campagnardes » [*country manners*].

En proie au déracinement, les migrants vont se forger une nouvelle identité articulée autour du souvenir du Sud. Si le Sud n'est pas idéalisé (là bas aussi, les « temps étaient durs »), il est célébré comme le vrai « chez eux » pour les Noirs. Une nostalgie du Sud se fait jour et jamais elle ne s'incarna mieux que dans le blues et les *race records*² qui apparaissent dès 1920, ce qui n'est évidemment pas une coïncidence. Enregistré quasiment exclusivement par des femmes artistes itinérantes dans ses premiers moments phonographiques, le blues devient l'expression culturelle privilégiée des migrants. En adoptant un point de vue de femmes noires migrantes, les chanteuses de blues mettent en perspective l'expérience genrée de la migration. En publicisant les effets du déracinement et en célébrant le Sud, elles parlent à l'ensemble des migrants. Dans quelle mesure est-il dès lors exact de suggérer que le blues et la nostalgie qui y était associée permirent aux migrants de survivre à un environnement hostile en contribuant à façonner une identité culturelle articulée à l'expérience vécue de la migration ?

Dans cet article, il s'agira dans un premier temps d'analyser la mobilité spatiale au prisme de la race et du genre. Si la migration était au tournant du siècle un phénomène relativement nouveau pour les Noirs américains, ce sont avant tout les

Du déracinement à la commercialisation de la nostalgie...

hommes qui ont migré. Dès lors, le train qui est une image mythique dans la musique populaire américaine devint un symbole contesté lorsque chanté par des femmes noires. Mais ainsi que je le montrerai dans une seconde partie, la carrière d'artiste itinérante offrait des opportunités rares pour les femmes noires en termes de mobilité, ce qu'on retrouve exprimé dans les enregistrements de blues féminin. Je partirai ensuite de l'expérience vécue de la migration pour expliquer que c'est à la fois l'intégration des Noirs au fordisme et le besoin identitaire lié au déracinement qui rendirent possible et *nécessaire* le développement des *race records*. J'examinerai enfin dans quelle mesure le blues et la nostalgie qui y était associée s'apparente à une culture de survie.

Le mythe du train dans la musique populaire américaine au prisme du genre et de la race

Lorsque l'esclavage est définitivement aboli en 1865 par l'adoption du 13^{ème} amendement, les restrictions au déplacement n'ont plus cours et les Africains-Américains expérimentent sans retenue cette situation historique nouvelle³. La mobilité spatiale a toujours joué un rôle mythique dans une Amérique qui s'est construite sur l'image des pionniers et de la conquête de l'Ouest mais elle revêt une importance plus particulière encore pour les Noirs Américains :

« Aussi importante qu'ait été la mobilité spatiale dans toute l'histoire américaine pour l'ensemble de la population, il s'agissait d'un symbole plus déterminant encore pour les Afro-Américains qui s'étaient vu inter-

dire cette mobilité durant les longues années de l'esclavage [...] Le besoin de se déplacer, l'existence de lieux où aller et la capacité de s'y rendre devinrent des thèmes centraux dans la musique noire après l'émancipation. » (Levine, 2007 : 262)

Cependant, ce sont avant tout les hommes qui expérimentent la migration, y compris au tournant du siècle lorsque la figure mythique du « vagabond » [*hobo*] qui voyage clandestinement en train de marchandises apparaît, popularisée tant dans la musique noire que blanche. Une véritable mythologie se construit autour du train qui devient synonyme de liberté et de mobilité, mais pour qui ? Un adage largement repris dans le blues affirme :

« Quand une femme a le blues, elle baisse la tête et pleure (x2)

Quand un home a le blues, il arrête un train de marchandises et s'en va. »

(Peetie Wheatstraw, « C&A Train Blues », 1931, Vocalion 1672⁴)

On retrouve cet adage dans la musique populaire blanche et noire⁵, preuve que le sentiment qu'il exprime était largement partagé. Le train est donc une image éminemment genrée⁶. Comme l'observe très justement Hazel Carby, « ce n'était pas aussi facile pour les femmes que pour les hommes de monter dans les trains de marchandises. Et si de l'argent était économisé pour des billets de train, c'étaient généralement les hommes qui étaient envoyés » (Carby, 1999 : 13). Quant à voyager clandestinement, cela était particulièrement dangereux pour les femmes qui s'exposaient alors à des violences, y compris sexuelles, en évoluant dans un monde exclusivement masculin. De plus, le refus des hommes de voyager avec des femmes

prévenait la plupart des tentatives puisque monter dans un train de marchandises en marche nécessite l'aide des autres passagers clandestins déjà installés ou du garde-frein. Pour ces raisons, le train célébré dans les productions culturelles masculines devint un symbole contesté lorsque les chanteuses s'en emparèrent (Carby, 1999 : 13). Dans « Freight Train Blues », Trixie Smith illustre cette ambivalence à propos du train, symbole d'espoir mais fermé aux femmes :

« Je déteste entendre ce train de marchandises siffler, boo, hoo (x2)

Chaque fois que je l'entends siffler, j'ai envie de partir moi aussi.

J'ai demandé au garde-frein de me laisser monter en cachette (x2)

Il m'a dit "petite fille, tu sais que ce train n'est pas le mien".

[...]

Il y a trois trains prêts à partir, mais aucun ne va dans ma direction.

Oui, il y a trois trains à partir, mais aucun ne va dans ma direction.

Mais le soleil brillera pour moi aussi un de ces jours. »
(« Freight Train Blues », 1924, Paramount 12211)

Notons tout d'abord que, contrairement à l'adage cité, le protagoniste féminin ne pleure pas, ni ne se résigne. Cette femme souhaite fermement monter dans le train, comme les hommes, mais on lui refuse. Quelles étaient les raisons derrière cet interdit ? Au-delà de la chanson, il importe de saisir que c'est l'assignation des femmes aux tâches domestiques et à l'élevage des enfants qui impliquait la non-mobilité des femmes, noires ou blanches. Mais ainsi que le note Daphne Duval Harrison dans son étude pionnière sur le blues féminin des années vingt, les femmes noires céli-

bataires aussi ont pris part à la migration, elles qui n'étaient retenues ni par des enfants ni par un mari (Harrison, 1988 : 19). Partageant avec ces migrantes un certain nombre de points communs, les chanteuses de blues des années 1920 vont parler en leur nom et transmettre le souvenir de la migration.

La vie itinérante des chanteuses de blues

Avant d'enregistrer depuis les « Terres Promises » de New York ou Chicago, la plupart des chanteuses de blues avaient tourné un peu partout dans le pays, et plus particulièrement à travers le Sud, contribuant à façonner et à populariser le blues naissant. *Minstrel shows, tent shows, medicine shows*⁷... nombreuses étaient les troupes itinérantes ouvertes à de jeunes femmes noires (Carby, 1991 : 180). Lorsqu'elles enregistrent pour la première fois, la plupart des chanteuses ont plus de trente ans et ont déjà passé la moitié voire la majorité de leur vie sur les routes⁸. Grâce à ce mode de vie itinérant, au salaire et au prestige conféré par le statut d'artiste de scène, ces femmes construisent leur vie, se redéfinissent contre les assignations de genre et mènent une vie fondamentalement indépendante, tant économiquement que sexuellement (Jones, 1997 : 145 ; Davis, 1999 : 72). Elles refusent d'être cantonnées à une vie domestique et n'ont plus à rester avec un mauvais amant ou un homme abusif. La mobilité spatiale induit de « nouvelles règles » comme le chante Clara Smith en 1924 dans « Mama's Gone Good-bye » :

Du déracinement à la commercialisation de la nostalgie...

« Pendant des années, tu m'as trompée, mais maintenant c'est à mon tour d'ouvrir les yeux,
Et de te dire ce que j'ai à l'esprit.
Je m'en vais, ne me supplie pas de rester,
Adieu, tu m'excuseras, il y a de nouvelles règles et je ne suis pas dupe. »
(« Mama's Gone Good-bye », 1924, Columbia 14039-D)

Les chanteuses vont donc relater cette expérience nouvelle de la mobilité spatiale qu'elles partagent avec les femmes noires migrantes. Il convient ici de distinguer la migration de l'itinérance. L'itinérance renvoie *aux* déplacements dans le cadre d'une activité professionnelle, avec la possibilité de revenir au point de départ, tandis que la migration désigne *le* déplacement d'une population ou d'une personne d'un endroit à un autre de manière durable. La vie itinérante était celle des chanteuses de blues qui se déplaçaient au gré des impératifs de leur carrière tandis que la migration s'applique davantage aux autres femmes noires qui souhaitaient rejoindre le Nord pour s'y installer. Ceci étant dit, les chanteuses de blues n'étaient pas déconnectées des migrants : elles venaient elles aussi du Sud et conservaient un lien privilégié avec les migrants qui constituaient leur public (en achetant des disques et en assistant aux prestations scéniques au Nord). Dès lors, elles mesurent les espoirs déçus des migrants, hommes et femmes, et le sentiment de nostalgie qui se développe. De par leur position sociale privilégiée et en l'absence de relais politiques institutionnels, les chanteuses de blues vont devenir les porte-parole des migrants en adoptant leur point de vue et en mettant en scène une nostalgie non idéalisée du Sud.

Le fordisme et le déracinement comme facteurs d'émergence des *race records*

Dès 1919, le compositeur noir Perry Bradford, convaincu des débouchés commerciaux possibles, enjoint les maisons de disques à enregistrer une chanteuse de blues telle qu'on en trouve dans les cabarets de Harlem. Selon lui, la demande existe, il ne reste qu'à fournir l'offre : « il y a quatorze millions de Nègres dans notre grand pays et ils achèteront des disques s'ils sont enregistrés par l'un des leurs. » (Bradford, 1965) Pendant plusieurs mois, il essuie les refus des maisons de disques qui jugent les voix noires « inadaptées » ou « non enregistrables » (Levine, 2007 : 224-225). Bradford parvient finalement à vaincre les réticences d'Okeh Records et en janvier 1920, Mamie Smith qui est déjà une artiste de scène confirmée⁹ enregistre « That Sing Called Love » ainsi que « You Can't Keep a Good Man Down » (Okeh 4113). Bien qu'Okeh se désintéresse du disque, il remporte un franc succès, surtout en considérant que seuls les Noirs l'ont acheté (Harrison 1988 : 46). Cela s'explique notamment par le fait que le *Chicago Defender*, alors le plus important journal noir, en assure la promotion. Devant le succès inattendu, Okeh décide de convoquer à nouveau Mamie Smith. Le 10 août, accompagnée de ses « Jazz Hounds », elle grave « Crazy Blues » et « It's Right Here For You » en face B (Okeh 4169). Cette fois, le label promeut le disque. Les publicités mettent en avant le caractère « racial » de la musique et pavent le chemin pour toutes les publicités de *race records* qui suivront, avec leurs représentations racistes héritées du *blackface*¹⁰. Malgré le prix relativement élevé de un dollar, « Crazy Blues »

se vend au-delà de toute espérance : 75 000 copies en un mois dans les quartiers noirs (Stewart-Baxter, 1970 : 12). Okeh est vite imité et dès 1922, tous les grands labels ont leur propre *race series* à destination du marché noir. Comment et pourquoi un marché noir s'est-il constitué? Ou, en reformulant, qu'est-ce qui a rendu possible l'émergence d'un marché noir et à quel besoin spécifique ce marché répondait-il?

Nous avons cité l'argument de Perry Bradford selon lequel le nombre important d'Africains-Américains en faisait un marché potentiel qu'il restait à exploiter. Il est vrai que le nombre est une condition nécessaire mais elle est insuffisante. Certes, les maisons de disque pouvaient s'adresser à un large segment de la population, mais encore fallait-il qu'il y ait une demande. Cette demande, c'est essentiellement la Grande Migration qui l'a nourrie. Lorsque la première guerre mondiale éclate, le flux d'immigrés européens cesse et les industriels du Nord manquent de bras. Des démarcheurs sont alors envoyés dans le Sud pour encourager les Noirs à venir travailler dans les usines au Nord. Henry Ford annonce dès 1914 qu'aucun de ses ouvriers ne sera payé moins de cinq dollars par jour. La nouvelle se répand dans tout le Sud et attire un nombre considérable de travailleurs agricoles qui jusque là vivaient dans la misère (Oliver, 1960 : 30). L'embauche des Noirs du Sud dans les usines Ford au Nord marque l'entrée des Africains-Américains dans la consommation de masse. Ces derniers ont désormais les moyens économiques suffisants pour acheter des disques. Mais pourquoi se tournent-ils vers les *race records*? Qu'est-ce qui les motive à aller acheter les nouveaux disques de blues le vendredi, *sitôt* le travail fini (Jones, 1996 :

157)? Pourquoi ce produit plutôt qu'un autre? Cela nous renvoie au déracinement ayant nourri un besoin identitaire qui s'est incarné dans les *race records*. Lorsque les Noirs arrivèrent au Nord, ils furent projetés dans un monde qui leur était étranger et hostile. Les migrants n'avaient pas seulement été sensibles aux charmes du fordisme, ils avaient aussi répondu à l'appel de la bourgeoisie noire qui les enjoignait à rejoindre le Nord pour vivre « le rêve américain » (DeSantis, 1998). Le Nord incarnait des espoirs irréalistes, nécessairement amenés à être déçus. Nombreux sont les artistes de blues qui vont mettre en chansons l'état d'esprit des migrants avant leur départ. Dans « Northbound Blues », morceau de 1925, Maggie Jones rapporte :

« Je m'en vais au Nord, petit, là où je peux être libre (x2)
Là où il n'y a pas de détresse comme dans le Tennessee.
Je m'en vais là où ils n'ont pas de lois Jim Crow (x2)
Je n'aurai pas à travailler là-bas comme je le faisais en
Arkansas. »
(« Northbound Blues », 1925, Columbia 14092-D)

De même, Cow Cow Davenport chante dans « Jim Crow Blues » :

« J'en ai marre de ces lois Jim Crow, j'veis partir de cette
ville de Jim Crow [*Jim Crow town*],
Ma satanée âme noire, je m'en vais vers cette bonne ville
de Chicago
Oui, je pars d'ici, de cette vieille ville de Jim Crow
Je pars pour le Nord, là où ils disent que l'argent pousse
sur les arbres. »
(« Jim Crow Blues », 1927, Paramount 12439-B)

Seulement, si de nombreux migrants furent effectivement embauchés dans les usines, l'argent ne poussait pas sur les arbres. Les sudistes [*southerners*] perçurent les salaires les plus faibles pour les travaux les moins valorisés et les plus pénibles.

Du déracinement à la commercialisation de la nostalgie...



Figure 1 : « Ceux dont on se passerait bien ». Leslie Rodgers, *Chicago Defender*, 9 juillet 1921
<http://historymatters.gmu.edu/d/6785> > [02-12-2013].

De plus, si le Nord leur avait été présenté comme une terre favorable aux Noirs, les « nouveaux venus » [*newcomers*] découvrirent qu'ici aussi, la discrimination raciale était implacable. Pire, ils étaient également stigmatisés par d'autres Noirs. Le *Chicago Defender*, qui avait pourtant mené campagne pour la migration, donne ainsi à lire la gêne de la bourgeoisie noire du Nord à la vue de ces « campagnards » qui jettent « le discrédit sur la race » :

« Il est évident que certains des nouveaux venus dans cette ville ont sérieusement pêché par leur conduite dans les lieux publics, causant l'humiliation de toutes les classes respectables de nos citoyens. En se comportant ainsi, de par leur ignorance des lois et coutumes nécessaires au maintien de l'hygiène, de la sobriété et de la moralité au sein de la population en général, ils ont donné à nos ennemis matière à se plaindre. » (*Chicago Defender*, 17 mai 1919¹¹)

À partir de 1920, le journal publie une série de *comic strips* par Leslie Rodgers, « Bungleton Green », qui suit les aventures d'un migrant. Les planches illustrent les tensions dans la population noire entre les « anciens » [*old timers*] et les « nouveaux venus » [*newcomers*], comme dans cette page du 9 juillet 1921 justement intitulée « Ceux dont on se passerait bien » [*People we can get along without*] (Figure 1). Leslie Rodgers épingle les comportements supposés de certains migrants et il est intéressant de noter que, parmi les « nuisibles », se trouvent ceux qui « ne pensent qu'aux distractions, aux orchestres de jazz et au tintement des verres de vin ». Plus qu'une musique commune à tous les Noirs, le blues était la musique des classes noires populaires, et *a fortiori* des migrants venus du Sud. Il convient de garder à l'esprit le fossé qui sépa-

rait l'existence des Noirs au Sud de celle menée au Nord. Le Roi Jones insiste ainsi sur le fait que la vie citadine était quelque chose d'absolument inédit pour la plupart des migrants qui n'avaient jusque là connu que des fermes isolées, allant jusqu'à supposer que « cela dut être aussi surprenant pour eux que l'arrivée de leur ancêtres dans le Nouveau Monde plusieurs siècles auparavant » (Jones, 1996 : 163). Les chanteuses de blues vont mettre en scène les désillusions des migrants et le désespoir qui menace de s'abattre sur tous, comme dans « Far Away Blues », un duo entre Bessie Smith et Clara Smith :

« On a quitté nos maisons au Sud pour venir errer au Nord
Comme les oiseaux, nous sommes venues chercher un tout nouveau champ de blé
On ne sait pas pourquoi on est là,
Mais on y est malgré tout
Et nous sommes juste les filles les plus seules qui soient jamais nées.
[...]
Oh, un jour vous n'entendrez plus parler de nous,
Et alors vous saurez que nous sommes mortes d'un solitaire mal du pays [*lonesome far away blues*]. »
(« Far away blues », 1923, Columbia 13007-D)

Bessie Smith et Clara Smith vont jusqu'à affirmer, en conclusion de ce morceau, que si elles restent au Nord, elles mourront du mal du pays. Ce morceau, loin d'être un cas isolé, illustre comment le Sud, dénominateur commun à l'ensemble des migrants, est devenu un élément de fierté et d'identification *via* les race records.

Du déracinement à la commercialisation de la nostalgie...

La nostalgie du Sud, une culture de survie

Puisqu'il paraît impossible de « s'intégrer », les migrants vont développer un sens de la nostalgie qui revêt deux dimensions : d'abord, il entretient le souvenir du Sud et à ce titre constitue un mécanisme de défense contre les effets du déracinement. Le blues était, au sens fort, ce que Homi Bhabha appelle une culture de survie¹². Ensuite, et dans la continuité, il permet aux migrants de se réappropriier le stigmate « sudiste » et d'affirmer une identité culturelle commune. Ainsi, les *race records* jouèrent le rôle de *points d'identification*¹³ : dans leurs paroles, les chanteuses puisent dans l'expérience traumatisante de la migration et y font retour en entretenant la nostalgie du Sud. Souvent, le sujet est traité sous l'angle de la rupture amoureuse, métaphore des espoirs déçus au Nord qui annonce parfois un retour au Sud. Dans « South bound blues », Ma Rainey incarne ainsi une femme qui a accompagné son amant au Nord avant que ce dernier ne l'abandonne, ce qui la décide à repartir pour le Sud :

« Oui je suis furieuse, mon cœur est triste
L'homme que j'aime m'a traitée si mal
Il m'a traînée hors de ma ville natale
M'a ramenée à New York et m'a laissée tomber
[...]
J'ai acheté mon ticket, et ma valise est prête.
Je retourne en Géorgie, les amis, et c'est certain que je
reviendrai pas.
Mon train est en gare, j'ai passé le mot à mes proches
Vous pouvez le dire à tout le monde, j'ai le blues du
retour au Sud [*South bound blues*]. »
(« South bound blues », 1924, Paramount 12227)

Cet usage de la rupture amoureuse n'est bien sûr pas innocent et, comme il est de tradition dans la culture africaine-américaine (Levine, 2007 : 240-246), deux lectures sont possibles. Une première, littérale, reflète l'expérience genrée de la migration qui était vécue différemment par les hommes et les femmes puisque pour ces dernières, cela signifiait souvent voir son homme partir et « être laissée derrière » (Carby, 1999 : 13). Mais il est aussi possible de voir dans l'amant une métaphore du miroir aux alouettes que constituait l'appel du Nord. N'est-ce pas là une façon de signifier que le Nord, symbolisé par Henry Ford, les recruteurs envoyés au Sud ou encore le *Chicago Defender*, a attiré à lui les sudistes et n'a pas tenu ses promesses ? Dans nombre de blues des années vingt¹⁴, il ne fait aucun doute que le Sud est le vrai « chez eux » pour les Noirs et qu'il est une composante essentielle de leur identité. C'est pourquoi les chanteuses de blues mettent souvent en scène le retour au Sud dans leurs chansons. Afin de ne pas mourir de ce « solitaire mal du pays » qu'elle évoque dans « Far away blues », Bessie Smith décide de rentrer « chez elle » :

« La rivière du Mississippi, la rivière du Mississippi, je
sais qu'elle est profonde et étendue
La rivière du Mississippi, je sais qu'elle est profonde et
étendue
Je ne serai pas en paix tant que je ne l'aurai pas traversée.
Vais continuer de la traverser, continuer de la traverser,
jusqu'à ce que j'atteigne la terre ferme
Vais continuer de la traverser jusqu'à ce que j'atteigne
la terre ferme
En chemin vers Dixie, Seigneur, la Louisiane est ma
destination.
J'me sens au plus bas, j'me sens au plus bas, peux pas me
décharger de mon lourd fardeau

J'me sens au plus bas, peux pas me décharger de mon lourd fardeau

Mon "chez-moi" n'est pas au Nord, c'est plus bas sur la route. »

(« Louisiana Low Down Blues », 1924, Columbia 14031-D)

Si le Nord représente l'espoir dans les blues chantés du point de vue de migrants n'ayant pas encore achevé leur voyage, le retour au Sud, plus que la résignation, symbolise lui la résistance des migrants au Nord, leur lutte contre le déracinement et le mépris. Il importe cependant de saisir la portée avant tout symbolique du retour au Sud : la plupart des migrants restèrent au Nord. Si le déracinement était réel, la nostalgie du Sud n'aboutissait que rarement à son idéalisation¹⁵. En 1963, la comédienne populaire noire Moms Mabley continuait de mettre en garde contre toute nostalgie idéalisée : « Arrêtez de raconter des histoires sur le bon vieux temps [*good old days*] aux enfants. Quel bon vieux temps. Quand ? J'étais là. Où est-ce qu'on avait du bon temps ? » (Levine, 2007 : 366) Un trait largement partagé dans l'ensemble des composantes de la culture noire est que l'on ne convoque pas le passé inconsiderément. Car :

« Se souvenir n'est jamais un acte tranquille d'introspection ou de rétrospection. C'est une remembrance douloureuse, une remise en place du passé démembré pour faire sens du trauma du présent. » (Bhabha, 2007 : 117)

Ce dont il était surtout question dans les blues, c'était la réappropriation du stigmaté « sudiste » et l'affirmation d'une identité culturelle qui ne soit pas figée mais tournée vers l'avenir. Il ne s'agissait pas tant de convoquer le Sud et

d'essentialiser *son* souvenir (un des risques de la nostalgie¹⁶) que d'introduire et de conjuguer au présent *ses* souvenirs morcelés, recomposés et propres à l'expérience vécue de chaque migrant. Les migrants faisaient de la nostalgie un usage semblable à celui de Walter Benjamin : selon l'expression de Michael Löwy, une nostalgie du passé qui rêve de l'avenir (Löwy, 2001). En se tournant vers le passé et le Sud, les migrants agissaient en réalité dans le présent, au Nord, en définissant les contours de leur nouvelle identité, individuelle et collective. Et bien que cette identité se soit forgée à l'intérieur de productions culturelles :

« la nature nécessairement fictionnelle de ce processus ne diminue pas pour autant son efficacité discursive, matérielle ou politique, même si l'appartenance, la « suture dans le récit » à travers laquelle apparaissent les identités, sont, en partie, imaginaires (symboliques) et construites comme un fantasme – ou du moins dans le champ fantasmatique. » (Hall, 2008 : 271)

La culture populaire ayant une fonction constitutive de nos identités (elle les met en scène autant qu'elle les produit), on comprend dès lors le rôle fondamental qu'a joué le blues pour les migrants en proie au déracinement et à la perte d'identité qui en résultait.

Conclusion

Dans cet article, j'ai essayé de mettre en évidence les imbrications entre la Grande Migration, le fordisme, le sentiment de déracinement et le développement des *race records*. Il aura fallu à la fois l'apparition d'un marché noir (rendu possible par la migration et l'intégration des Noirs au modèle

Du déracinement à la commercialisation de la nostalgie...

fordiste) et un besoin identitaire (lié aux espoirs déçus et au déracinement, ce qui développa la nostalgie du Sud) pour que les chanteuses de blues puissent enregistrer comme elles le firent dans les années vingt. Étrangers au Nord, cette partie des États-Unis qui n'est pas « chez eux », montrés du doigt pour leur manières « campagnardes », les migrants vont se réapproprier le stigmaté en affirmant grâce au blues une identité culturelle autour du souvenir du Sud. Cette nostalgie, non idéalisée, permet aux migrants d'atténuer les effets du déracinement en important ou en recréant une part non négligeable de leurs traditions. Contre le désespoir qu'aurait pu inspirer la situation, les migrants, aidés des chanteuses de blues, ont tiré un parti créatif de la nostalgie qui les aida à survivre dans un monde hostile : le blues comme « culture de survie ». Près d'un

siècle après « Crazy Blues », des féministes Noires se tournent toujours vers le blues des années vingt pour comprendre comment « la meilleure transformation de la conscience peut arriver à des moments précis de l'histoire » (Russel, 1982 : 130). C'est le cas par exemple d'Angela Davis qui estime que l'on ne saurait comprendre la pensée féministe noire sans la resituer dans l'héritage du blues féminin. La culture populaire façonne nos identités à travers les âges. Elle est « ce rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre » (Benjamin, 2000 : 428). Il importe dès lors de continuer à regarder vers les productions culturelles du passé qui n'ont pas fini de nous livrer des stratégies de résistance éclairant d'un jour nouveau un présent où les problématiques de la migration et de l'identité se posent de façon toujours plus insistante.

Bibliographie

- BARLOW William (1993), « Cashing in: 1900-1939 », in BARLOW William & DATES Janette (eds.), *Split image. African Americans in the Mass Media*, Washington, Howard University Press, p. 25-56.
- BENJAMIN Walter (2000), *Œuvres, tome III*, Paris, Gallimard.
- BHABHA Homi (2007), *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot.
- BRADFORD Perry (1965), *Born with the blues. Perry Bradford's Own Story*, New York, Oak Publications.
- CARBY Hazel (1991), « In Body and Spirit: Representing Black Women Musicians », *Black Music Research Journal*, vol. 11, n° 2, p. 177-192.
- (1999), *Cultures in Babylon. Black Britain and African America*, Londres & New York, Verso.
- COLLINS Patricia Hill (1990), « The Power of Self-Definition », in *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, New York, Routledge, p. 91-114.
- DAVIS Angela (1999), *Blues Legacy and Black Feminism. Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith and Billie Holliday*, New York, Vintage Books.
- DESANTIS Alan (1998), « Selling the American dream myth to black southerners: The *Chicago Defender* and the great migration of 1915-1919 », *Western Journal of Communication*, vol. 62, n° 4, p. 474-511.
- FANON Frantz (1971), *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil.
- FLEMING Thomas (1998), « Black Musicians and Early Radio », *The Red Hot Jazz Archive*, <http://www.redhotjazz.com/smitharticle.html> [28-02-2013].
- HALL Stuart (2008), *Identités et cultures. Politiques des cultural studies*, Paris, Amsterdam.
- HARRISON Daphne Duval (1988), *Black Pearls. Blues Queens of the 1920s*, Londres, Rutgers University Press.
- JONES LeRoi (1996), *Le peuple du blues*, Paris, Gallimard.
- KILLMEIER Mathew (2002), « Race Music », *St. James Encyclopedia of Pop Culture*, vol. 4.
- LEVET Jean-Paul (2010), *Talkin' that talk. Le langage du blues, du jazz et du rap*, Paris, Outre Mesure.
- LEVINE Lawrence William (2007), *Black culture and Black Consciousness. Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*, New York, Oxford University Press.
- LÖWY Michael (2001), *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, PUF.
- MARKS Carole (1989), *Farewell. We're Good and Gone: The Great Black Migration*, Bloomington, Indiana University Press.
- MILLER Karl Hagstrom (2010), « Race Records And Old-Time Music. The Creation of Two Categories in the 1920s », in *Segregating Sound. Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*, Durham, Duke University Press.

Du déracinement à la commercialisation de la nostalgie...

- OLIVIER Paul (1960), *Blues fell this morning*, Londres, Cassel.
- RUSSEL Michele (1982), « Slave Codes and Liner Notes », in HULL Gloria Theresa *et al.* (eds.), *All the Women are White, all the Blacks are Men but Some of Us are Brave. Black Women's Studies*, New York, The Feminist Press, p. 129-140.
- SCOTT James (2009), *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Amsterdam.
- SOUTHERN Eileen (1976), *Histoire de la musique noire américaine*, Paris, Buchet/Chastel.
- SPIVAK Gayatri (2009), *Les subalternes peuvent-elles parler?*, Paris, Amsterdam.
- SPOTTSWOOD Richard Keith (1994), « Women and the Blues. Country, Blues classique et voix du music-hall », in COHN Lawrence (ed.), *Nothing but the Blues. Le Blues, sa musique et ses musiciens*, Paris, Abbeville, p. 87-105.
- STEWART-BAWTER Derrick (1970), *Ma Rainey and the Classic Blues Singers*, New York, Stein&Day.
- TINDALL George Brown (2003), *South Carolina Negroes – 1877-1900*, Columbia, University of South Carolina Press.
- TOSCHES Nick (2003), *Blackface. Au confluent des voix mortes*, Paris, Allia.

Discographie

- Classic Blues, Jazz & Vaudeville Singers*, Vol. 1-5 (1998), Document Records, DOCD-5573, 5602, 5626, 5627 et 5654.
- Sorry But I Can't Take You. Women's Railroad Blues* (1980), *Rosetta Records*, RR1301, 1980.

Notes

1. L'émigration a fait partie intégrante de la vie des Africains-Américains. Avant l'Émancipation, on compte déjà au Nord un certain nombre d'esclaves affranchis ou qui, après s'être enfuis, ont trouvé refuge auprès des sociétés abolitionnistes. Après la guerre civile, la fin de l'esclavage entraîne d'importants déplacements de population (Levine : 2007, 262-263). La nouveauté liée à la Grande Migration, c'est que les flux sont désormais quasiment exclusivement Sud-Nord. Aussi, son ampleur est sans commune mesure avec celle des mouvements de migration qui l'ont précédée.
2. Les *race records* ou *race series* désignent les enregistrements des années vingt et trente réalisés par des artistes africains-américains à destination d'un public noir. Dès le milieu des années vingt, on dénombre cinq à six millions de disques vendus annuellement à une clientèle noire dans les quincailleries, les salons de coiffure, les épicerie etc. mais aussi en vente par correspondance (Levine, 2007 : 225). En deux décennies, on estime que ce sont environ 15 000 titres qui ont été édités dans ces *race series*, avec une forte prédominance du blues : 10 000 disques de blues, 3 250 de jazz et 1 750 de gospel (Killmeier, 2002). Il est à noter que *race* n'était pas péjoratif à l'époque : « le mot «race» était symbolique de la fierté noire, du militantisme et de la solidarité dans les années vingt, et il était généralement préféré à « de couleur » [*colored*] ou « Nègre » [*Negro*] par les Africains-Américains urbains » (Barlow, 1993 : 38). Cette traduction, ainsi que les suivantes, paroles des chansons comprises, est la mienne.
3. Ce qui fait dire en 1877 à un Blanc de Caroline du Sud : « Les Nègres sont littéralement fous à l'idée de voyager. Les employés des chemins de fer sont continuellement importunés par ces derniers pour mettre en place des trains supplémentaires, des trains d'excursion, et ainsi de suite, pour toutes sortes d'occasions : vacances, pique-niques, "Dimanches de l'École", offices religieux, funérailles de leurs hommes éminents, cirques, exécutions publiques » (Tindall, 2003 : 153).
4. J'ai indiqué pour chaque chanson citée l'année d'enregistrement et le numéro de matrice originel.
5. Il est présent quasiment à l'identique dans « Train Whistle Blues » (1929) de Jimmie Rodgers, l'un des pionniers de la musique country. Ni Rodgers ni Wheatstraw n'est l'inventeur de l'adage qui s'apparente à un élément de folklore partagé par les deux groupes raciaux, comme c'était le cas pour un certain nombre de chansons traditionnelles (Levine, 2007 : 194-195).
6. C'est une image qui est bien plus genrée que racisée. Car les hommes noirs et blancs voyageaient dans les mêmes wagons lorsqu'ils empruntaient des trains de marchandises.
7. Il s'agit là des différentes formes de spectacles (de scène ou de rue) qui ont existé aux États-Unis du xviii^e jusqu'à la première moitié du xx^e siècle. Dès le milieu du xix^e siècle, on compte plusieurs troupes noires indépendantes (Tosches, 2003 : 25).
8. Gertrude « Ma » Rainey, surnommée la « Mère du blues », a déjà près de vingt-cinq ans d'expérience de la scène lors de son premier enregistrement. Née en 1886, elle fait ses premières scènes à quatorze ans avant de rejoindre à vingt ans à peine la troupe itinérante des « Rabbit Foot Minstrels ». De même, Ida Cox n'a que quatorze ans lorsqu'elle quitte son foyer pour rejoindre la troupe « Black and Tan Minstrel Show ». Les exemples pourraient être multipliés.
9. À trente sept ans, elle est la star de la revue *Maid of Harlem* et a déjà participé à une session infructueuse pour RCA Victor Records avec Bradford.
10. Le *blackface* désigne une forme de théâtre populaire apparue dans la première moitié du xix^e siècle aux États-Unis qui voyait des comédiens (exclusivement Blancs dans ses premiers développements) se noircir

Du déracinement à la commercialisation de la nostalgie...

le visage à l'aide d'un bouchon de liège brûlé. Pour une analyse des publicités de *race records* au prisme du *blackface*, voir Miller Karl Hagstrom (2010), « Race Records And Old-Time Music. The Creation of Two Categories in the 1920s », in *Segregating Sound. Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*, Durham, Duke University Press.

11. L'ensemble du texte est disponible dans les ressources en ligne du *National Humanities Center*, rubrique « The Making of African-American Identity, Vol III, 1917-1968 » : <http://nationalhumanitiescenter.org/pds/maai3/migrations/text6/chicagodefender1919.pdf> [28-02-2013].
12. « La culture [des dominés] cherche à créer une textualité symbolique, à donner au quotidien aliénant une aura de sens de soi, une promesse de plaisir. » (Bhabha, 2007 : 268)
13. Le blues n'était pas la seule façon d'articuler la nostalgie du Sud avec le façonnement d'une identité. On peut ainsi analyser le développement des sectes et Églises *revivalistes*, des *rent parties*, ces soirées privées qu'organisaient des locataires pour récolter l'argent nécessaire au règlement des loyers excessifs, et des *barbecues* et *tripes-parties*, où l'on servait de la nourriture typique du Sud, comme autant de rituels identitaires d'importation et de re-création de traditions du Sud.
14. Entre autres, « Moonshine Blues » (1924, Columbia 14018-D) par Bessie Smith, « Toad Frog Blues » (1924, Paramount 12242) par Ma Rainey ou encore « Railroad Blues » (1925, Paramount 12262) par Trixie Smith.
15. Par exemple, dans « L&N Blues » (1925, Columbia 14073-D), Clara Smith rappelle qu'en arrivant au niveau de la ligne Mason-Dixon, elle doit changer de train pour se conformer aux règles de ségrégation en vigueur dans le Sud.
16. « La plus grande nostalgie est toujours celle de ce qui n'a jamais existé » (Tosches, 2003 : 22).