

Le blues dans le texte

Claude Macherel

VOUS AVIEZ délaissé le blues, « parent pauvre de la culture noire », après l'avoir fréquenté ? Vos fréquentations devaient être superficielles, estime Robert Springer. Ce disant, il dote d'une fonction sociale virtuelle un livre dont le but déclaré est d'apprécier (à sa juste valeur) et faire apprécier à neuf une musique un peu dépréciée, lui redonner du prix et un attrait qu'elle aurait perdus. Trois voies, inégalement tracées, mènent au but.

La voie la plus directe, à l'épreuve la meilleure aussi, ce sont les paroles des chants. Robert Springer en a transcrit et traduit d'innombrables. Il en cite environ trois cents, par extraits plus ou moins longs : deux vers ici, trois ou quatre couplets là, un blues presque entier à l'occasion, le texte en version originale précède partout la traduction. Ce recueil de paroles est un vrai cadeau. À l'écoute, tout amateur de blues peut sans doute, muni de son petit bagage d'anglais, saisir en gros le message des chants. Ils portent volontiers un titre descriptif et l'on attrape sans peine au vol quelques mots, par-ci par-là un vers ou deux qui font clef. On goûte au plat, mais le plat a de la résistance, il sort de cuisines et fut servi à des tables qui sont très loin des vôtres, sa substance et sa succulence natives vous échappent. C'est frustrant, vous passez au blues suivant, au suivant, passe et repasse la couleur du cafard, la galette du disque est maintenant finie et vous avez toujours faim. Quiconque a éprouvé l'envie d'aspirer jusqu'à la moelle ce que chantaient vraiment les *blues singers* afro-américains au siècle dernier, dans l'argot rural du Sud ou celui des ghettos urbains du Nord, vouera donc au professeur du département d'anglais de l'Université de Metz une reconnaissance proportionnelle à sa propre insuffisance : de vénérables gravures vous avaient mis l'eau à la bouche, lui vous met de bon cœur la nourriture sur la table.

En chemin, le blues erre, dérive, vagabonde et colporte autant que faisaient ses porteurs. Son corpus entier dessine un entrelacs touffu de parcours. Comment

À propos de Robert Springer, *Fonctions sociales du blues*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1999, 236 p.

baliser le dédale ? Après avoir semé les cailloux blancs des *thèmes* du blues et tiré le fil chronologique de son histoire dans un précédent livre¹, Robert Springer découpe ici sa matière par « fonctions sociales ». Onze en tout, qu'il répartit en trois secteurs. La louange et son envers la dérision, la commémoration, l'éducation sont des fonctions « estompées ». « Traditionnelles » sont la récréation, le plaidoyer, le témoignage et la contestation. Enfin, les fonctions publicitaire, régulatrice, cathartique et unificatrice sont dites « renforcées ». Ce fonctionnalisme donne au livre sa perspective, lui trace un plan et imprègne presque chacune de ses pages ; les voies qu'il ouvre sont rocailleuses.

Se demander à quoi sert une production sociale revient à reconstituer le réseau des rapports où elle a pris corps, puis à décrire comment ce corps « fonctionne » dans le réseau qu'il contribue à irriguer et maintenir. En l'espèce, et en filigrane du découpage fonctionnel, Robert Springer inscrit les chanteurs de blues et leurs productions dans deux réseaux : celui de la musique africaine d'origine d'un côté, dominée ici par la figure emblématique du griot auquel les *blues singers* sont régulièrement comparés ; de l'autre, des notations dispersées qui tracent cahin-caha dans l'esprit du lecteur une représentation plus ou moins évocatrice, vivace et parlante du milieu (noir nord-américain) où les musiciens vivaient, composaient et chantaient. Pour éclatées qu'elles soient, les notations sont incisives, les comparaisons suggestives ou discutables. Mais le fonctionnalisme têtu qui chapeaute le tout enlève beaucoup de sa légèreté à la pâte analytique, et je confesse que son sel et ses vertus, accessibles sans doute à des papilles mieux exercées, m'ont souvent trouvé insensible.

Une troisième voie pourrait charpenter l'ouvrage en brossant le décor : quelle était la toile de fond vivante des musiques ? Au milieu des années 70, entre Texas et Washington, Robert Springer a retrouvé et interrogé des chanteurs de la haute époque. La haute époque était lointaine et les survivants se comptaient sur les doigts. L'enquête a pourtant livré quelques pépites. En voici une. Qu'il s'accompagne à la guitare, au piano ou à l'harmonica, un *blues singer* aime tirer des timbres quasi vocaux de son compagnon instrumental, et il dialogue avec cette voix seconde. C'est le rapport inverse de celui qui prévaut dans la musique classique européenne, où la voix tend à se faire instrument quand est recherché le même effet d'unisson. Le 14 août 1974 à Austin, Mance Lipscomb vous a ramassé ça en une phrase magnifique : « Ma bouche dit quelque chose, mes cordes le disent en même temps » (p. 15). De telles perles sont rares, l'ouvrage en est truffé avec parcimonie et l'auteur, conscient qu'il est arrivé trop tard, s'en désole.

Aussi conseillerais-je volontiers à l'amateur de blues inexpert d'entrer dans le livre par sa page 82. Il y trouvera des lieux et des gens décrits ; les heures du jour, les jours de la semaine et l'air social du temps concrètement évoqués ; il verra les Noirs, réunis après le turbin ou aux saisons de désœuvrement, jouer, chanter, boire et danser. Butinant des tranches de vie, il fera son miel au passage d'un conseil du pianiste Robert Shaw : « Si vous écoutez ce que je joue, il faut vous imaginer toutes ces filles sur la piste, balançant leur derrière et émoustillant les

1. Robert Springer, *Le Blues authentique : son histoire et ses thèmes*, Paris, Filipacchi, 1985.

hommes. Sans cela, vous ne comprendrez pas vraiment cette musique » (p. 86 ; le propos est repris du classique *The Story of the Blues* de Paul Oliver). Imaginer où ça ? Dans des bastringues campagnardes appelées *roadhouses* au Texas, et *juke-joints* plus à l'est du Sud.

Ici, le texte délivre instantanément un plaisir intense. *Juke* a fait feu dans votre tête parce que le mot fait joint. Par-dessus l'Atlantique, le fossé des cultures et la fuite des années, il vient de raccorder d'un coup dix tranches de votre vie, qui ont eu le *juke-box* pour foyer, à l'atmosphère soudain palpable des cabanons lointains qui avaient la musique de blues pour foyer. Le mot a fait éclater sa chose, et la grosse boîte à musique chromée presse-bouton, qui était jusqu'ici pour vous son unique référent, s'est ouverte comme une noix. Elle est pleine. Le *juke-box* orphelin de votre adolescence vient de gagner les profondeurs d'une généalogie. Faire parler les généalogies est un dada d'ethnologue. Une description précise et mesurée des *juke-joints*, empruntée au même Paul Oliver, y contribue page 86, note 28 : « Dans la morte saison, le *juke* est ouvert tous les soirs et les gens en quête de plaisirs se défoulent au son des guitares ou du piano, dans des danses folles qui les laissent trempés de sueur ». Et si l'on remonte encore ? Alain Rey (*Dictionnaire historique de la langue française*) traduit carrément *juke* par « relais, bordel ». Le mot descendrait du gullah, un dialecte d'entre Géorgie et Caroline du Sud où *jook* signifie « mauvais, en désordre ». Le vocable est ouest-africain d'origine. Il a survécu aux traversées négrières. C'est ce qu'on appelle des sources, les voir soudain couler dans un *juke-box* désaltère l'âme : *It's proved that water run upstream*. (« On a prouvé que l'eau remonte son cours. »)

Sous une paraphrase légère du *Lawyer Clark Blues* (1941, cité p. 24), le vers ironique de Sleepy John Estes est vérifié. Arrivé page 99 l'amateur, son plein fait d'images charnuës et friandes, aura compris l'essentiel : le temps du blues, c'était aussi *homo ludens* se jouant du cafard de sa condition en le jouant chanté-dansé, *down by the riverside*. Il est équipé pour en venir aux choses sérieuses, savourer à neuf quelques morceaux, ruminer les paroles des chansons en connaissance de cause, et attaquer l'escalade du livre par sa face fonctionnelle, la plus technique à défaut d'être la plus avenante. Quant à la bonne corde d'assurance, que tresse le fil de l'Histoire, le livre en disperse les brins. Les voici grossièrement assemblés.

Le temps du blues va des dernières décennies du XIX^e siècle aux années 1960 du XX^e. En amont, il s'ancre lointainement dans l'histoire et les conditions de la servitude. Une quarantaine d'années durant, sa préhistoire est aux champs, où la mélopée allège le travail, et le samedi soir dans les bourgs et les bouges, où elle console les cœurs et secoue les corps. Vers 1920, ce n'est pas comme ailleurs l'écriture qui fait au blues seuil historique de mémoire, c'est la gravure de son oralité. En 1940, le blues dit « de Chicago » ouvre une bifurcation rural/urbain. Une génération plus tard, ces musiques ont fait leur temps. Si aujourd'hui on les grave encore, c'est de la conserve au carré. Il n'y a plus guère de blues vif depuis le milieu des années 60, quand le mode de vie, de penser et d'agir des Noirs américains a cessé d'adhérer à des airs chantés qui en avait, jusque-là, distillé les aléas douloureux, la tendresse amère, la philosophie de coin de rue et l'humour.

Un couplet du blues classique enregistré en 1926, transcrit page 105, met tous ces tons ensemble. Son relief est exemplaire :

*I am broke and hungry, ragged and dirty too
I say I'm broke and hungry, ragged and dirty too
Mama, if I clean up, can I go home with you?*

[Je suis fauché et affamé, en loques et sale aussi
Je dis : je suis raide et affamé, en loques et sale aussi
Mama, si je me débarbouille, je pourrai venir chez toi ?]

Je traduis comme je le sens. Robert Springer restitue de son côté : « J'ai faim et je suis sans le sous, sale et dépenaillé en plus / Femme, si je fais ma toilette, puis-je rentrer avec toi ? »

Là comme en quelques autres couplets, la version française m'a semblé amortir le punch, assourdir la verve gouailleuse de ce parler très direct. Deux exemples. Rendre ... *and shake her thing* par « ... et lui faire l'amour » (p. 25), c'est euphémiser indûment un vigoureux « ... et lui secouer son truc ». Quant à l'homme qui dit (p. 47) : *Want no jet-black woman burn no bread for me*, il refuse ardemment qu'une femme noire comme j'ai lui brûle son pain (qui est son truc à lui, le four est à elle) – et non pâlement qu'elle le lui « cuise ». Ce qui je crois se dit *bake* à Memphis aussi.

Revenons à *Broke and Hungry*. Exemplaire est le chanteur de la version citée, Blind Lemon Jefferson. Aveugle (son surnom le dit) comme étaient nombre de ses pairs musiciens, il eut comme beaucoup aussi l'existence errante, mendicante, réduite à celle d'un déraciné. Exemplaires, l'appel au dialogue et la structure CCD du couplet : Blind Lemon parle en son nom, répète le navrant constat – I am, I say – puis demande ou quémande, interpelle ou appelle – *Mama, can I?* Exemplaire encore l'expansion d'une situation singulière, vécue par qui l'exprime si bien en si peu de mots, dans l'étendue d'une condition commune ; à l'instant où il atteint son public, le condensé poétique du chant se dilate en tous ceux qui partagent et cette condition et l'ironie douce-amère de sa sublimation musicale. Exemplaires enfin l'homme, la femme et la mise en scène de leurs relations.

Nulle part Robert Springer ne parle de fonction amoureuse. Son recueil n'en montre pas moins à l'envi qu'en blues le désir d'amour infuse la plus grande part des airs, colorés bleu-noir nuit et jour par une nostalgie plus profonde que le ciel. Dire avec art le mal d'amour, ultime recours. Quand le chanteur s'adresse à la femme aimée, à sa compagne, son amante, son miel – *honey* –, deux termes alternent dans la bouche de cet adulte mélancolique : *baby* et *mama*, « petite » et « maman ». Comme si une érosion féroce avait ravagé ici le paysage vulnérable des liens humains. Leurs arborescences ont succombé au déracinement, à l'esclavage, au dénuement. Ne subsiste pour tout dire que le roc nu : la mère, l'enfant, et jadis entre eux ce goût de miel.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : blues – *juke-box* – *juke joint* – paroles/lyrics.