L'HOMME

L'Homme
Revue française d'anthropologie

171-172 | 2004
Musique et anthropologie

La danse du diable et du bon dieu

Le blues, le gospel et les Églises spirituelles

Erwan Dianteill

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/lhomme/24961
DOI : 10.4000/lhomme.24961
ISSN : 1953-8103

Éditeur
Éditions de l'EHESS

Édition imprimée
Date de publication : 1 décembre 2004
Pagination : 421-441
ISSN : 0439-4216

Référence électronique
Erwan Dianteill, « La danse du diable et du bon dieu », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 19 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/lhomme/24961 ;
DOI : 10.4000/lhomme.24961

© École des hautes études en sciences sociales

La danse du diable et du bon dieu

Le blues, le gospel et les Églises spirituelles

Erwan Dianteill

Qu'un homme soit joueur, lubrique, adultère, meurtrier,
prêt à tous les sacrilèges comme à toutes les tentations,
cela n'empêche nullement qu'il soit un saint.

Michel Leiris, « Saints Noirs », in *Zébrage.*

S'IL EST UN *topos* par excellence de la musicologie afro-américaniste, c'est bien que le blues est la musique du diable et que le gospel est celle du bon dieu. Le film *Warming by the Devil's Fire* de Charles Burnett (2003), dans la série produite par Martin Scorsese, en est une illustration récente, mais l'idée d'une opposition *éthique* entre ces genres musicaux est extrêmement répandue dans l'immense littérature sur le gospel, le blues, le jazz et le rock' n' roll. Or, cet antagonisme n'a été relevé dans les cultures afro-américaines nulle part ailleurs qu'aux États-Unis. Au Brésil, à Cuba, en Haïti ou à Trinidad, il existe bien une musique religieuse – au sens où elle est jouée dans les cérémonies dédiées aux esprits – et une musique séculière destinée au divertissement, à la danse, au carnaval, mais il n'y a aucune contradiction entre ces deux pratiques. Elles existent dans des contextes sociaux distincts, remplissent des fonctions différentes, mais elles ne sont pas dans un rapport de concurrence. Il n'y a, par exemple, aucun interdit portant sur la rumba ou le calypso dans la *santeria* cubaine ou le *Xango Cult* de Trinidad. En d'autres termes, ce qui passe pour une évidence aux États-Unis ne l'est pas dans les Caraïbes ni au Brésil[1].

Il est vrai que certains chercheurs, principalement historiens et musicologues du blues et du gospel[2], ont questionné cette partition entre musique du « mal » et musique du « bien ». Les mêmes musiciens ont parfois enregistré des blues et du gospel, dès les années 1920 ; parmi les plus célèbres, citons Charley Patton, Blind Lemon Jefferson, Son House. On a aussi remarqué que cette distinction s'est atténuée avec le temps. Après la Seconde Guerre mondiale, nombreux furent ceux qui passèrent d'un genre à l'autre. Les formes originales assez différentes du blues et du gospel se sont brouillées. Cela est patent dans beaucoup d'enregistre-

1. Je remercie Jean Jamin, Robert Sacré et Chris Smith pour leurs conseils qui m'ont été extrêmement utiles lors de la préparation et la rédaction de cet article.
2. On utilise plutôt le terme gospel au lieu de negro spiritual depuis les années 1930 ; cette dernière expression est devenue progressivement désuète à partir de cette époque.

ments de Ray Charles, de Sam Cooke, de Otis Redding ou de Aretha Franklin (Guralnick 2003). Il convient d'aborder cette question de façon sensiblement distincte : il existe bien une opposition originaire entre le blues et le gospel (qui a donc pu s'estomper), mais la musique des églises noires américaines n'est pas toujours le reflet de la morale chrétienne. La vaste littérature sur le blues suppose toujours que le gospel (même « bluesifié » sur le plan formel[3]) est l'expression d'une spiritualité éthique, la manifestation du « bien » par excellence, ce qui me semble douteux au moins dans certains cas.

En effet, il existe aux États-Unis un type d'églises noires qui ne connaît pas ou peu cette barrière entre genres musicaux, et ce dès leurs fondations dans les années 1920. Il s'agit des Églises dites « spirituelles » *(Spiritual Church)* dont les caractéristiques sociales, les croyances et les rituels sont proches des religions afro-caribéennes. Les oppositions binaires (bien/mal, homme/femme, religion/magie, Dieu/Diable, homme blanc/homme noir) des églises protestantes noires américaines y sont peu opératoires, même si les Églises spirituelles subissent la pression de la religion dominante qui tend à imposer ses canons. Les rares auteurs qui ont étudié ce mouvement religieux (Baer 1984, Jacobs & Kaslow 1991) ont insisté sur le syncrétisme qui le caractérise : on peut y déceler des influences catholiques, pentecôtistes, spirites et vaudou[4].

Plus précisément, dans le domaine de la musique et de la danse, on y trouve une même indistinction entre esthétique « diabolique » et esthétique « divine » telles qu'elles sont définies dans les églises dominantes. Ou plutôt, la partition du monde spirituel entre entités « bonnes » et « mauvaises » ne recouvre pas la pratique religieuse réelle des croyants, en particulier dans le domaine musical et chorégraphique. Alors que les Églises chrétiennes, pentecôtistes notamment, pratiquent de façon séparée le baptême dans l'Esprit Saint et les rituels d'exorcisme, le contact physique avec le sacré lors du service religieux n'est pas éthicisé dans les Églises spirituelles. C'est ce que j'essaierai de montrer en illustrant mon propos par des exemples et des images extraites d'un documentaire filmé à La Nouvelle-Orléans et à Chicago en 2002, intitulé *Roll with the Spirit* (Dianteill 2004)[5].

Du blues contre le gospel

L'acte de naissance officiel du blues « composé » date de 1912, année où William C. Handy publie *Memphis Blues*[6]. Ce genre musical est devenu très

3. La musique des Staple Singers est un bon exemple de ce gospel moderne sans être pour autant édulcoré.

4. La question des sources et de l'émergence de ce mouvement ne peut être traitée ici. Je pense néanmoins qu'on a affaire plutôt à une indifférenciation éthique et esthétique originaire qu'à un mélange tardif. En d'autres termes, ce que l'on prend pour du syncrétisme n'est pas autre chose qu'un *pragmatisme religieux*, commun aussi bien aux religions africaines qu'au catholicisme populaire.

5. J'ai commencé l'enquête de terrain sur laquelle s'appuie cet article en 2000, à La Nouvelle-Orléans. Elle s'est poursuivie en 2001, 2002 et 2004, avec un total de presque six mois d'enquête sur place. Trente-deux entretiens d'une heure ont été menés avec des pasteurs et des dizaines d'heures de films vidéo de cérémonie ont été enregistrées pendant ces séjours. La commission Fulbright a financé un séjour de terrain de trois mois en 2002 à l'Université Tulane.

populaire à partir de 1920 avec l'enregistrement de *Crazy Blues* par Mamie Smith, puis avec Bessie Smith. Sans faire l'histoire détaillée du blues, de ses interprètes et de son évolution – sujet sur lequel il existe une immense bibliographie –, il importe de noter que le blues est dès son origine une musique en décalage avec la musique religieuse noire américaine. Il ne s'agit pas seulement de *différence*. On a affaire ici à un rapport de *polarité* avec le chant religieux. Comme l'écrit David Evans (1971 : 472), à partir d'une lecture de Charles Keil (1966) et de Johnn Szwed (1969), « les styles musicaux noirs profanes *(secular)* et sacrés représentent les deux faces d'une même monnaie, une thèse qui est reconnue et exprimée depuis longtemps par les Noirs dans les ghettos urbains et dans le Sud rural ». Il faut cependant préciser le contenu de cette opposition.

En effet, en dehors du blues, on trouve de nombreux autres types de chants profanes, dont la thématique était neutre sur le plan religieux. Au début du XX^e^ siècle, les *work songs*, les *field hollers*, les *lullabies* n'étaient pas spécialement critiqués ni condamnés par les prédicateurs. La distinction entre musique profane et musique sacrée n'est donc pas celle qui convient ici : il existe une musique profane qui est neutre religieusement et une autre qui est au contraire marquée négativement. À la même époque, la musique d'église composée principalement de chants choraux alors appelés *negro spirituals*, n'est pas dans une relation d'opposition avec une musique a-religieuse, rythmant le travail ou la danse, accompagnant les saynètes du *minstrel show*. Le blues primitif, dont la forme se fixe au début des années 1920, entretient en revanche un rapport contrastif avec les negro spirituals. Dans l'une des meilleures synthèses sur le sujet, John F. Szwed (1969 : 115) décrit cette opposition très clairement. Sur quoi repose-t-elle ?

Il existe d'abord une concurrence entre le chanteur de blues et le prédicateur : l'un et l'autre sont des maîtres de la parole. Le blues véhicule un message, ce n'est pas principalement une musique de danse. Comparé au jazz de l'époque, la cadence des premiers blues est relativement lente, l'instrumentation limitée, et c'est la voix qui est mise en avant. Il s'agit de faire comprendre ce qui est chanté. De ce point de vue, le blues est un discours autant qu'une musique, mais il diffère fondamentalement du sermon. John F. Szwed ajoute que cette opposition est redoublée par des différences de structure, de style et de fonction dans la performance. Le blues est chanté en solo, alors que c'est la forme *call-and-response* qui

6. On peut vraiment parler ici d'une reconnaissance officielle de paternité, puisque l'État américain a associé publiquement la naissance du blues à W. C. Handy. L'année 2003 a en effet été proclamée *Year of the Blues* par le Congrès des États-Unis, en référence directe à ce musicien. Et on peut lire, dans la proclamation de l'« Année du Blues », l'attendu suivant : « 2003 est l'année du centième anniversaire de la première audition d'un blues par W. C. Handy dans une gare du Mississippi – un musicien ayant une formation classique –, ce qui lui a permis de composer le premier blues à être distribué dans tous les États-Unis, et lui a valu d'être appelé Father of the Blues ». On notera aussi que le Congrès mentionne l'influence du blues sur « le rock' n' roll, le jazz, le rhythm and blues, la musique country, et même la musique classique » (premier attendu), mais nullement le rapport entre blues et gospel. L'« Année du Blues » s'est achevée le 1^er^ février 2004 aux États-Unis, après une série d'événements culturels sponsorisés par la puissance publique et par des entreprises privées, dont une série de sept films documentaires confiés à des réalisateurs de renom (Clint Eastwood, Wim Wenders, Charles Burnett, Marc Levin, etc.), produits et promus par Martin Scorsese.

organise et caractérise les negro spirituals (Martin 1998). Tandis que le chant religieux est chanté en groupe, sous forme chorale, le blues demeure un genre individuel – et individualiste. Très fréquemment, le blues est en effet écrit à la première personne du singulier, et il exprime un pathos *particulier*. Contrairement au negro spiritual, il ne s'agit pas d'exprimer une souffrance collective – celle des Noirs conçus comme un peuple – ni d'exalter une espérance de libération collective. Le blues est bien le chant d'un individu isolé.

En d'autres termes, sur le plan formel comme sur le plan social, l'activité du prédicateur et celle du bluesman sont à la fois affines et contradictoires. L'une et l'autre reposent sur certaines habiletés oratoires relativement identiques, mais les thèmes qui sont développés sont radicalement distincts. C'est ce qui explique pourquoi nombre des premiers bluesmen – Charley Patton, Skip James, Son House, Ishman Bracey, Robert Wilkins, Rube Lacy, par exemple – furent aussi prédicateurs à un moment de leur vie (Humphrey 1996 : 168). Mais cette affinité élective paradoxale se traduisit aussi souvent par de forts conflits personnels. L'une des solutions était d'assumer plusieurs identités en fonction du genre adopté. Blind Lemon Jefferson, le premier bluesman rural à connaître un succès populaire, publia plusieurs enregistrements sous le nom de Deacon L. J. Bates[7], et les quartets qui chantaient du blues et du gospel le faisaient parfois sous des noms distincts[8]. D'autres exprimèrent dans le blues lui-même cette tension. L'exemple le plus significatif est la chanson *Preachin' The Blues* [9] de Son House (1930), qui dut abandonner son statut de pasteur à cause de son alcoolisme (on dit même qu'il tomba un jour du pupitre, fin soûl ; Humphrey 1996 : 169).

Oh, I'm gonna get me a religion, I gonna join the Baptist Church
Oh, I'm gonna get me a religion, I gonna join the Baptist Church
I'm gonna be a Baptist preacher, and sure I won't have to work

Oh, I'm a-preach these blues, and I, I want everybody to shout
I want everybody to shout
I'm gonna do like a prisonner, I'm gonna roll my time on out

Oh, I went in my room, I bowed down to pray
Oh, I went in my room, I bowed down to pray
Till the blues come along, and they blowed my spirit away

Oh, I'd had religion, Lord, this every day
Oh, I'd had religion, Lord, this every day
But the womens and whiskeys, well, they would not set me free

7. Blind Lemon Jefferson enregistra les titres suivants sous le nom de Deacon L. J. Bates en 1925 et 1927 : *I Want To Be Like Jesus In My Heart, All I Want Is That Pure Religion, He Arose From The Dead, Where Shall I Be ?*.
8. Je remercie Chris Smith pour cette information à propos des quartets (communication personnelle, juillet 2004).
9. Cf. *infra*, *Preachin' The Blues*, Part I, Son House, Paramount Pm 13042, enregistré le 28 mai 1930.

Oh, I wish I had me a heaven of my own
*(*parlé *: Great God Almighty !)*
Hey, a heaven of my own
Till I'd give all my women a long, long, happy home

Hey, I love my baby, just like I love myself,
Oh, just like I love myself
Well, if she don't have me, she won't have nobody else

Ce qui apparaît dans ce texte avec force, c'est le vacillement entre la morale chrétienne et le mode de vie qui s'en est affranchi. Le blues est une sorte de religion alternative, avec ses sermons *(I'm a-preach these blues)*, sa profession de foi *(I want everybody to shout)*, son paradis *(Hey, a heaven of my own…, Till I'd give all my women a long, long, happy home)*. Mais Son House adopte par moments dans la même chanson le point de vue du prédicateur *(But the womens and whiskeys, well they would not set me free)*. Dans les trois premiers vers, il est difficile de faire le départ entre la perspective chrétienne, puisqu'il s'agit de l'expression d'une vocation proclamée *(Oh, I'm gonna get me a religion, I gonna join the Baptist Church)* et l'ironie anticléricale *(I'm gonna be a Baptist preacher, and sure I won't have to work)*. Le blues est à la fois une prison *(I'm gonna do like a prisonner, I'm gonna roll my time on out)* et un paradis polygame *(Till I'd give all my women a long, long, happy home)*, selon la perspective adoptée. Quoi qu'il en soit, d'un point de vue comme de l'autre, le blues est une pratique inconciliable avec la morale chrétienne : le blues chasse l'Esprit Saint *(I bowed down to pray, Till the blues come along, and they blowed my spirit away)*[10].

Si le rapport complexe entre blues et gospel est déjà bien documenté, une caractéristique importante du blues est passée néanmoins inaperçue, or elle est pourtant décisive à mon sens pour comprendre le conflit formel et idéologique entre blues et gospel. Celui-ci est parfois écrit à la première personne du singulier, et il s'agit parfois, comme le blues, d'un chant élégiaque. L'opposition n'est donc que partiellement celle de l'individu et de la collectivité doublée d'une polarisation émotive entre désespoir et espérance. En fait, lorsqu'il s'agit de chanter la tristesse individuelle (par exemple le classique *Nobody Knows The Trouble I Have Seen But Jesus*), celle-ci est en quelque sorte universalisée dans le gospel : le message est suffisamment abstrait pour être adopté par tous les croyants. Les seules références à des lieux ou à des personnes sont extraites de la Bible. Le blues, en revanche, expose l'état d'une subjectivité dans une situation *concrète*. Les premiers blues font souvent référence à des lieux réels, à des villes et à des rues particulières (*Memphis Blues*, *Saint Louis Blues*, *Beale Street Blues*, pour ne citer que trois compositions de l'auteur-compisteur noir William C. Handy). Les personnages y sont souvent nommés par leurs prénoms : il s'agit d'individus vivants *ici et maintenant*. De ce point de vue, il

10. Pour une biographie détaillée de Son House et une analyse de la deuxième partie de *Preachin' The Blues*, voir Mark Humphrey (1996 : 173-184). Pour une étude sur le rapport entre blues et religion dans l'œuvre de Sonny Boy Williamson II, voir Fred J. Hay (1987).

exprime une vision du monde inscrite dans la particularité et la localité, alternative à celle de la musique religieuse noire américaine dont l'ambition est collective et abstraite. Cette concurrence est encore renforcée par la thématique des *lyrics*.

Prenons pour exemple le plus célèbre des premiers blues composés, *Saint Louis Blues* (1914) de William C. Handy[11]. La plupart des interprétations sont limitées aux deux premiers couplets (Bessie Smith, en 1925, par exemple). Mais si on lit l'ensemble du texte dans la partition originale (cf. Planche 1), on peut y trouver les thèmes de prédilection du blues, développés mille et mille fois par la suite. Ces thèmes sont abordés explicitement du point de vue noir américain : les altérations orthographiques par rapport à la norme anglaise, tout comme les expressions idiomatiques utilisées, visent à rendre la façon de parler des Noirs du Sud. Les personnages sont même des Noirs *par excès (Blacker than midnight… Blackest man in de whole Saint Louis)*. Loin d'être un défaut, leur couleur est exaltée comme sommet de la beauté *(Blacker de berry, sweeter is de juice)*. On peut ainsi penser que ce qui est chanté ici doit révéler certains traits fondamentaux de la culture noire américaine.

D'abord, le *blues* lui-même, c'est-à-dire une tristesse sans remède, un sentiment intense de déréliction, apparaît dès le début et donne son titre au chant *(Got de St. Louis Blues jes as blue as Ah kin be…)*. Mais, contrairement à ce que l'on pourrait croire, la narratrice ne se trouve pas à Saint Louis. Elle se lamente du départ de son amant, séduit par une femme sophistiquée de cette ville. Une Gitane lui dit la bonne aventure, elle doit se rendre dans la capitale du Missouri si elle désire retrouver cet homme. La première étape est Cairo (Illinois) à environ deux cents kilomètres en aval sur la rivière. Où donc se trouve celle qui veut aller à Saint Louis ? William C. Handy (1969) dit avoir été inspiré par une femme noire désespérée par l'absence de son mari. On peut penser que c'est à La Nouvelle-Orléans qu'a eu lieu cette rencontre. C'est donc *New Orleans Blues* qu'aurait dû s'intituler ce standard, d'autant plus que la principale église catholique de la ville est justement la cathédrale Saint Louis[12]...

11. William C. Handy a mauvaise presse auprès des amateurs de blues. Il n'est même pas cité par Gérard Herzhaft (1999), dans la liste des principaux créateurs de blues. Pourquoi ? Ce n'est pas un interprète, mais un auteur-compositeur capable d'écrire des partitions et des livres. Clair de peau, il est issu de la classe moyenne noire. Ces caractéristiques sont en contradiction avec l'image du bluesman rural, errant et analphabète, figure romantique du marginal dont Robert Johnson est le parangon. Pour une critique de l'invention d'un blues « authentique » par les intellectuels, voir Elijah Wald 2003.

12. Il aurait aussi presque pu s'intituler *Havana Blues*. En effet, la forme de cette chanson ne correspond pas exactement au canon du blues qui s'est stabilisé dans les années 1920. Certes, le couplet comporte bien douze mesures, trois accords (tonique *sol*, sous-dominante *do*, dominante *ré*). L'accompagnement commence par un accord de *sol* septième diminué, et la mélodie par un *bend* d'une tierce mineure (*si* bémol) à une tierce majeure *(si)*. Mais William C. Handy a inclut un pont de seize mesures *(Saint Louis woman wid her diamon'rings, pulls dat man 'roun' by her apron strings)* sur un rythme de *habanera* entre le couplet et le refrain, ce qui ne laisse pas d'étonner. On sait que William. C. Handy, né en 1873, avait rejoint une troupe de *minstrels* dans laquelle il jouait de la trompette autour de 1900, et que leur tournée les mena à Cuba où ils séjournèrent assez longuement. Est-ce dans l'île des Caraïbes qu'il entendit des *habaneras* ? Ce style rythmique était déjà bien connu au XIX[e] siècle, comme en témoigne *Carmen* de Georges Bizet. Reste que l'une des sources souterraines de *Saint Louis Blues* se trouve dans les Caraïbes, entre La Nouvelle-Orléans et La Havane.

On sait quelle était la réputation sulfureuse de la ville depuis sa fondation : celle d'un port affranchi des exigences de la morale courante. La ville était effectivement un lieu de débauche, avec un vaste quartier réservé à la danse, à la musique et à la prostitution, Storyville. Mais d'un autre côté, La Nouvelle-Orléans était une ville extrêmement active sur le plan religieux, avec une multitude d'églises de toutes dénominations. On perçoit ce double visage dans la chanson de William C. Handy dont le titre même fait référence à la sainteté chrétienne, mais c'est une sacralité *inversée* dont il est question ici. On peut en effet analyser les *lyrics* de cette chanson comme un reflet négatif de la morale des églises protestantes. C'est un catalogue du monde du péché qui est décrit ici, sous toutes ses formes :

- l'infidélité *(Dat man got a heart lak a rock cast in the sea ; Or else he wouldn't have gone so far from me)* ;
- la vanité de la séduction *('twern't for powder an' her store-bought hair ; De man I love would not gone nowhere)* ;
- la sexualité débridée *('Cause I'm most wile about 'bout ma Jelly Roll*[13]) ;
- l'alcool *(I loves dat man lak a schoolboy loves his pie, Lak a Kentucky Cunnel loves his mint an' rye*[14]) ;
- les jeux de hasard *(About a crap game, he knows a pow'ful lot, Gwine to ask him for a cold ten spot*[15]) ;
- la violence *(A red-headed woman makes a boy slap his papa down*[16]) ;
- l'errance *(Cause ma baby, he donne lef'dis town … I'll pack up my trunk, and make ma git away … A blonde-headed woman makes a good man leave the town)*.

Le pandémonium chrétien est tout entier exposé ici. Pourtant, il n'est pas convoqué pour être exorcisé, bien au contraire. William C. Handy, comme Son House un peu plus tard, établit le blues comme un retournement de la table des valeurs chrétiennes. On se moque du prédicateur hypocrite qui danserait volontiers avec une jolie fille *(A long tall gal makes a preacher ball the jack*[17]*)*. La personne à qui l'on demande conseil est la diseuse de bonne aventure, et non le pasteur *(Been to*

13. Le *jelly roll* est un gâteau à la pâte spongieuse, fourré de confiture. C'était aussi une façon de désigner le sexe féminin en argot noir américain. Ferdinand LaMenthe, célèbre pianiste et compositeur de Storyville, choisit le surnom de *Jelly Roll Morton*, probablement pour signifier son amour démesuré des dames... (cf. Lomax 1950).

14. Les notables du Sud était fréquemment appelés « Colonel » *(Cunnel)*. Le *rye* est un whiskey fait à partir de seigle. *Mint and rye* désigne l'un des cocktails traditionnels des Blancs du Sud, plus connu sous le nom de *Mint Juleps*.

15. Un *ten spot* est un dix dans un jeu de carte. C'est aussi éventuellement un billet de dix dollars.

16. C'est même la violence la plus abhorrée par la religion chrétienne dont il est question ici : celle qui va contre l'autorité du père (« Tu honoreras père et mère »).

17. Le *Balling the jack* (ou *Ball the jack*) était une danse relativement populaire à la fin des années 1910, ponctuée de claquements de mains et de chants, apparentée au *shimmy* (danse lancée en 1918 par la chanteuse blanche Gilda Grey). Cette expression (*jack*, dans le parler des cheminots noirs, signifiait la locomotive) est passée dans l'argot des joueurs au sens de « tout risquer sur un seul coup », mais elle pouvait avoir aussi un sens sexuel : *balling the jack* désigne l'« utilisation d'un marteau-piqueur » (faire l'amour : « besogner ») et évoque un stytle de vie libre et affranchi. Voir l'ouvrage de Jean-Paul Levet, *Talkin' that Talk. Le langage du blues et du jazz*, Paris, Éditions Kargo, 2003, ainsi que le site internet consacré à l'argot nord-américain (http ://www.slangcity.com) pour plus de précisions.

de Gypsy, to get ma fortune tol'), et ce conseil n'a rien de moral, c'est une mise en garde magique *(Gypsy done tol' me, Don't you wear no black)*. Mais c'est au début et à la fin de la chanson que le sens de ce blues apparaît le plus clairement. L'une des métaphores les plus employées dans les églises pour parler de la rédemption est l'expression « *I saw the Light* » : Dieu est identifié à la Lumière. Or, dans le premier vers de la chanson, c'est exactement du contraire qu'il s'agit *(I hate's to see dat ev'nin' sun go down)*. Celle qui chante va être plongée dans l'obscurité, métaphore du blues. Cette image n'est pas dénuée de fondement objectif puisque un bon nombre des bluesmen « primitifs » étaient ou devinrent aveugles : Blind Lemon Jefferson, Blind Willie Johnson, Blind Blake, Blind John Davis, Blind Willie Mac Tell, par exemple[18]. William C. Handy lui-même eut de sérieux problèmes ophtalmologiques dans les années 1920, et perdit la vue en 1943[19]. Il est d'ailleurs question d'aveuglement dans *Saint Louis Blues (He'd make a cross-eyed woman go stone blin')*. Les premières paroles sont donc prémonitoires, mais elles associent aussi fondamentalement le genre à l'obscurité : le blues est une musique nocturne.

Les derniers vers de *Saint Louis Blues* accentuent encore l'impression d'une religion alternative, fondé sur une sorte de détournement du christianisme. Si l'on « naît à nouveau » à l'église, le blues est au contraire associé à la mort *(Oh, ashes to ashes, and dust to dust, I said ashes to ashes and dust to dust ; If my blues don't get you, my jazzing must)*. Il s'agit bien d'un détournement liturgique puisque William. C. Handy cite les paroles prescrites au pasteur par le *Book of Common Prayer* au moment des funérailles. Notons que *Didn't He Ramble ?*, un standard des fanfares de La Nouvelle-Orléans que l'on joue à l'occasion des *Jazz Funerals*, commence par la phrase : *Ashes to ashes, dust to dust, if the whiskey didn't kill him, the women must !* Et se termine ainsi : *Ashes to ashes, dust to dust, if the gambling didn't kill him, the rambling must !*[20]. L'humour sarcastique de La Nouvelle-Orléans n'était manifestement pas étranger à William C. Handy.

À partir de ce qui précède, *Saint Louis Blues* étant considéré comme paradigmatique de la polarité entre les deux genres de musique, on peut dresser un tableau récapitulatif en regroupant les éléments en trois classes. La première est

18. À notre connaissance, le seul personnage de chanteur de blues évoqué dans toute l'œuvre romanesque de William Faulkner est précisément un musicien noir aveugle (*Sartoris*, II[e] partie, Chapitre V, pp. 110-111 de l'édition française en bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1977) : « Contre le mur, accroupi, un mendiant noir aveugle, avec une guitare et un dispositif en fil de fer qui lui maintenait aux lèvres un harmonica, mariait à cet arrière-plan d'odeurs et de bruits la plainte réitérée d'accords profonds et monotones, aussi rythmés que par une formule mathématique, mais sans ligne mélodique ».

19. Le film qui s'inspire de l'autobiographie de William C. Handy en 1958 (*Saint Louis Blues*, réalisé par Allen Reisner) présente cette infirmité comme la conséquence de la tension violente entre le gospel et le blues auquel Handy se serait livré : son père et son grand-père, qui étaient pasteurs, lui auraient donné une éducation extrêmement stricte, en condamnant absolument toute musique de divertissement. La cécité dont William C. Handy fut victime aurait donc été la punition de cette transgression qu'il commit en composant des blues : tel est l'argument développé dans le film. C'est le chanteur et pianiste Nat King Cole qui incarne William C. Handy.

20. La version citée est celle de Dr. John (*Going Back To New Orleans*, WB records, 1992). Je remercie Chris Smith d'avoir attiré mon attention sur la parenté entre ces *lyrics*.

de nature éthique, elle comporte ce qui concerne le bien et le mal dans le christianisme. La deuxième ressortit à l'esthétique, elle réunit les éléments sensibles que nous avons rencontrés, en particulier ceux qui concernent la perception visuelle, mais aussi le temps et l'espace. Enfin, la troisième classe concerne le rapport entre l'individu et le groupe sur le plan social et cognitif, relation que l'on peut qualifier de *socius*. En contrepoint de la première colonne, sont déclinés les éléments inverses de ceux qui organisent le blues sur les plans éthiques, esthétiques et sociaux : ils sont caractéristiques du gospel.

	Blues	Gospel
Éthique	désespoir	espérance
	inconstance	amour divin
	alcool	eau (baptême)
	jeu	prière
	violence	paix
Esthétique	obscurité	lumière
	cécité	vision
	noir	blanc
	présent	éternité
Socius	*solo*	*call & response*
	errance	refuge
	particularité	universalité
	juke joint	église

Il faut prendre ce tableau pour ce qu'il est : une simplification de la réalité. La plupart des études réunies par Robert Sacré (1996) sur le rapport complexe entre blues et religion visent à nuancer cette polarité. Ainsi propose-t-il une périodisation de la relation entre musique sacrée et profane dans la culture noire américaine (1996 : 22-23) qui met l'accent sur l'indistinction croissante des deux genres. Selon lui, avant 1920, la musique religieuse était largement dominante dans la communauté, même si on peut noter une lente émergence de la musique profane associée au divertissement (*vaudeville*, *tent shows*, etc.), et en fin de période, à un mode de vie dissolu (blues et jazz). Pendant la deuxième période, celle dite du « Jazz Age » entre 1920 et 1945, « la distinction entre le religieux et le séculier n'étaient pas clairement tracée dans les chansons de nombreux musiciens. Beaucoup de blues ont nourri cette ambiguïté et de nombreux chanteurs exprimèrent leur attachement à la religion de Dieu, même s'il gagnait leur vie grâce à la musique du diable ». Sur ce point, Robert Sacré est proche de Leroi Jones (1968 : 102) : il y aurait eu fertilisation croisée du blues et du gospel. Il existait certes une forte opposition au blues de la part du clergé, mais seule une minorité de fidèles convaincus suivaient leurs recommandations. Selon Robert Sacré, la majorité des Noirs écoutaient des gospels à l'église le dimanche, et, en semaine, de la musique profane pour se divertir, sans pour autant se sentir coupables. Pendant la troisième période, qui débute après la Seconde Guerre mondiale, cette absence de contradiction s'est encore accrue, aussi bien du côté des musiciens – qui jouent et enregistrent à l'occasion blues ou gospels – que du public qui écoute l'un ou l'autre de ces genres[21]. En somme, seule la période

21. Au moment, notamment, de l'avènement de la soul music vers le début des années 1950 – Sam Cooke et Ray Charles (récemment disparu) en furent les plus illustres représentants et en assurèrent le rayonnemment (cf. Guralnick 2003).

antérieure à la naissance du blues aurait été dominée – mais ce n'est là qu'une hypothèse – par la musique religieuse.

Notre propos se place sur un plan différent. S'il est louable de nuancer une opposition qui se retrouve rarement de façon schématique dans la réalité[22], il reste que l'on peut construire un modèle des oppositions entre blues et gospel. Contrairement à ce qu'affirme Robert Springer (1999), le blues n'est pas un mode d'affirmation éthique visant à dénoncer les méfaits de la vie non chrétienne. Ce n'est pas un vecteur de moralisation, une sorte d'exposé de la misère de l'homme sans Dieu. Bref, ce n'est pas un genre édifiant dont le « but ultime » serait de « maintenir la cohésion du groupe » en ramenant l'individu dans le conformisme (1996 : 339). *Saint Louis Blues* en est un exemple patent : on n'y trouve rien de didactique.

Si les commentateurs divergent sur le degré d'antagonisme entre le blues et le gospel, ils ont néanmoins tous quelque chose en commun. Ils assimilent la « religion » au courant majoritaire protestant dans la population, composé des Églises baptistes, méthodistes et éventuellement pentecôtistes. L'anathème jeté contre le blues vient en effet de ces Églises qui partagent une théologie christocentrique, dérivée du luthéranisme et du calvinisme. Le sens du blues s'est construit en négatif de cette morale rigoriste. Mais lorsque cette partition radicale entre le « bien » et le « mal », telle qu'elle se définit dans les sermons protestants, n'existe pas, qu'advient-il du conflit entre le blues et le gospel ? C'est ce que nous allons voir dans le cas des Églises spirituelles.

Du blues dans le gospel

Les Églises spirituelles[23] se sont institutionnalisées dans les années 1920 à Chicago et La Nouvelle-Orleans, dans un contexte de discrimination et d'extrême pauvreté de la population noire américaine urbaine. Elles ont été fondées par des femmes qui appuyaient leur autorité sur le charisme et les pouvoirs spirituels qu'elles affirmaient détenir pour lutter contre les problèmes de santé et plus généralement les problèmes raciaux et sociaux.

Il s'agit d'un mouvement religieux spécifique, très différent des églises noires américaines majoritaires, baptistes ou méthodistes. La divination, les purifications rituelles, l'usage de bougies, d'encens, l'emploi de tambours, la possession ou au moins « l'inspiration » par des esprits non chrétiens (en particulier ceux des Indiens d'Amérique) sont des caractéristiques originales par rapport aux églises protestantes. De plus, les femmes y contrôlent traditionnellement plus de posi-

22. Beaucoup de blues extrêmement célèbres sont néanmoins de parfaites illustrations de la tension avec le christianisme : *Saint Louis Blues* et *Preachin' The blues* au premier chef, mais *Crossroad*, *Me And The Devil* ou *Hellhound On My Tray* de Robert Johnson comportent des *lyrics* encore plus pertinents de ce point de vue.

23. J'utilise l'expression « Églises spirituelles » pour me référer à un ensemble de lieux de cultes ou d'associations cultuelles qui n'ont pas nécessairement de relations institutionnelles, mais qui partagent certaines caractéristiques organisationnelles, rituelles et théologiques. Beaucoup des temples sont indépendants.

tions de pouvoir que dans n'importe quelle autre congrégation. Elles peuvent devenir pasteurs et évêques. Même si l'Église spirituelle a toujours été très minoritaire dans la population noire des États-Unis[24], ce mouvement religieux constitue un objet d'étude extrêmement intéressant, en particulier dans le domaine ethnomusicologique. Avant d'aborder spécifiquement ce champ, voyons en quoi la vision du monde qu'elles proposent est distincte des autres églises. On illustrera notre propos par des exemples tirés du film *Roll with the Spirit*. Celui-ci retrace le déroulement de la conférence annuelle de l'une des plus anciennes associations d'Églises spirituelles, à savoir *Israel Universal Divine Spiritual Churches of Christ*, en 2002 à Chicago.

Comme les religions afro-caribéennes, les Églises spirituelles ne sont pas organisées sur la base des partitions catégorielles qui structurent l'éthique protestante, y compris dans sa version noire américaine[25]. En premier lieu, la distinction entre bien et mal y est faiblement opératoire. Alors que le Décalogue est au cœur du discours baptiste ou méthodiste, les sermons que l'on entend dans les Églises spirituelles sont d'une nature assez différente. Ils mettent surtout l'accent sur la force de l'homme lorsqu'il est accompagné par Dieu. L'un des textes bibliques le plus fréquemment entendu est le XXIII[e] psaume de David[26]. C'est celui que le pasteur Bishop T. Oldfield avait choisi de commenter lors de la conférence de 2002 (cf. Planche 2).

> « Thank the Lord ! Thank the Lord ! I want you to stand up and repeat the XXIIIrd Psalm. Please repeat after me : "The Lord is my shepherd ; I shall not want. He maketh me to lie down in green pastures : he leadeth me beside the still waters. He restoreth my soul : he leadeth me in the paths of righteousness for his name's sake. Yea, though I walk through the valley of the shadow of death, I will fear no evil : for thou art with me ; thy rod and thy staff they comfort me. Thou preparest a table before me in the presence of mine enemies : thou anointest my head with oil ; my cup runneth over. Surely goodness and mercy shall follow me all the days of my life : and I will dwell in the house of the Lord for ever." […]
>
> « Amen, you can sit down at the table and eat. Just pray and everything is ready for you. You can sit down and supper, hey can't you ? Amen, you can sit back and eat and eat and eat. Amen, you can get full He still got more for you… That's how good it is ! They're talking about Maxwell House coffee is good till the last drop ; *mmmh*. Old taste you see that the Lord is ! Do you taste him ? How does He feel in your mouth ? I heard some of you howling : "He's holy ! " (My God ! Like it ? I do ! Thank you ! Help yourself ! If you do have time) you're holy, it goes all over you. You can call your mama or somebody else's name, they don't do nothing for you. Oh, Give us a sign ! Give us a sign ! »

24. Selon Claude Jacobs & Andrew Kaslow (1981 : 19), 5 % de la population noire pratiquante de La Nouvelle-Orléans appartient aux Églises spirituelles.
25. Pour une analyse du système catégoriel de la *santeria* cubaine, on peut voir notre ouvrage sur ce sujet (Dianteill 2000).
26. Il est aussi bien connu dans les Églises baptistes et méthodistes, mais il est habituellement accompagné d'un discours moral qui fait défaut dans les Églises spirituelles.

Ici, Dieu est à la fois protecteur et guide, mais c'est aussi un dieu qui humilie les ennemis et qui nourrit ses ouailles. Il donne des forces à celui qui le suit, et affaiblit celui qui l'ignore. Telle est la thématique privilégiée dans les Églises spirituelles. Il s'agit pour le croyant de rendre opératoire les charismes qui lui sont accessibles, tels qu'ils sont présentés dans la Bible (*Actes des apôtres*, 2, et *Première Épitre aux Corinthiens*, 12).

Les rites qui accompagnent ces discours sont des *actes de puissance*. Rites de guérison, prophéties, prières sont autant de moyens de mieux vivre dans le monde. Certes, on loue aussi Dieu dans les Églises spirituelles, mais ce n'est pas d'une entité transcendante et inaccessible qu'il s'agit. Le Saint Esprit intervient dans le monde, il sauve, il guérit, il purifie. Les spéculations concernant la résurrection sont peu répandues, le principal étant d'être en bonne santé, en sécurité, dans l'opulence, ici et maintenant. L'une des expressions les plus employées dans ces églises est « *Prayers go up, blessings come down* ». Lorsque l'on prie Dieu, Il vous envoie des bienfaits thérapeutiques, familiaux, financiers.

On peut certes rapprocher ces caractéristiques de celle du pentecôtisme, où des rites ayant la même fonction sont effectués. On y pratique aussi intensivement l'imposition des mains, la glossolalie, la prophétie. Mais d'importantes différences sont à noter sur le plan rituel entre Églises pentecôtistes et spirituelles. Le pentecôtisme conserve – en l'accentuant même – la vision du monde protestante. Afin d'éviter toute tendance à l'idolâtrie, les images, les bougies, l'encens sont absolument bannis du lieu de culte. Certaines églises refusent même l'usage de crucifix. Les Églises pentecôtistes ont donc un aspect volontairement dépouillé. Au contraire, les statues et les chromos sont très présents dans les Églises spirituelles. On y fait régulièrement brûler de l'encens et des cierges. Comme l'adoption d'habits ecclésiastiques, ces pratiques sont inspirées par l'Église catholique, qui est traditionnellement bien implantée à La Nouvelle-Orléans, en particulier dans la population noire [27]. Elles affaiblissent la définition protestante de la religion comme rapport à une transcendance absolue et rejet de toute médiation matérielle avec la divinité. Dans les Églises spirituelles, la dévotion s'appuie sur des représentations plastiques et sur la manipulation d'objets, toutes choses proscrites des temples protestants. La distinction entre magie (ou « idolâtrie » dans le vocabulaire calviniste) et religion y est donc singulièrement peu heuristique.

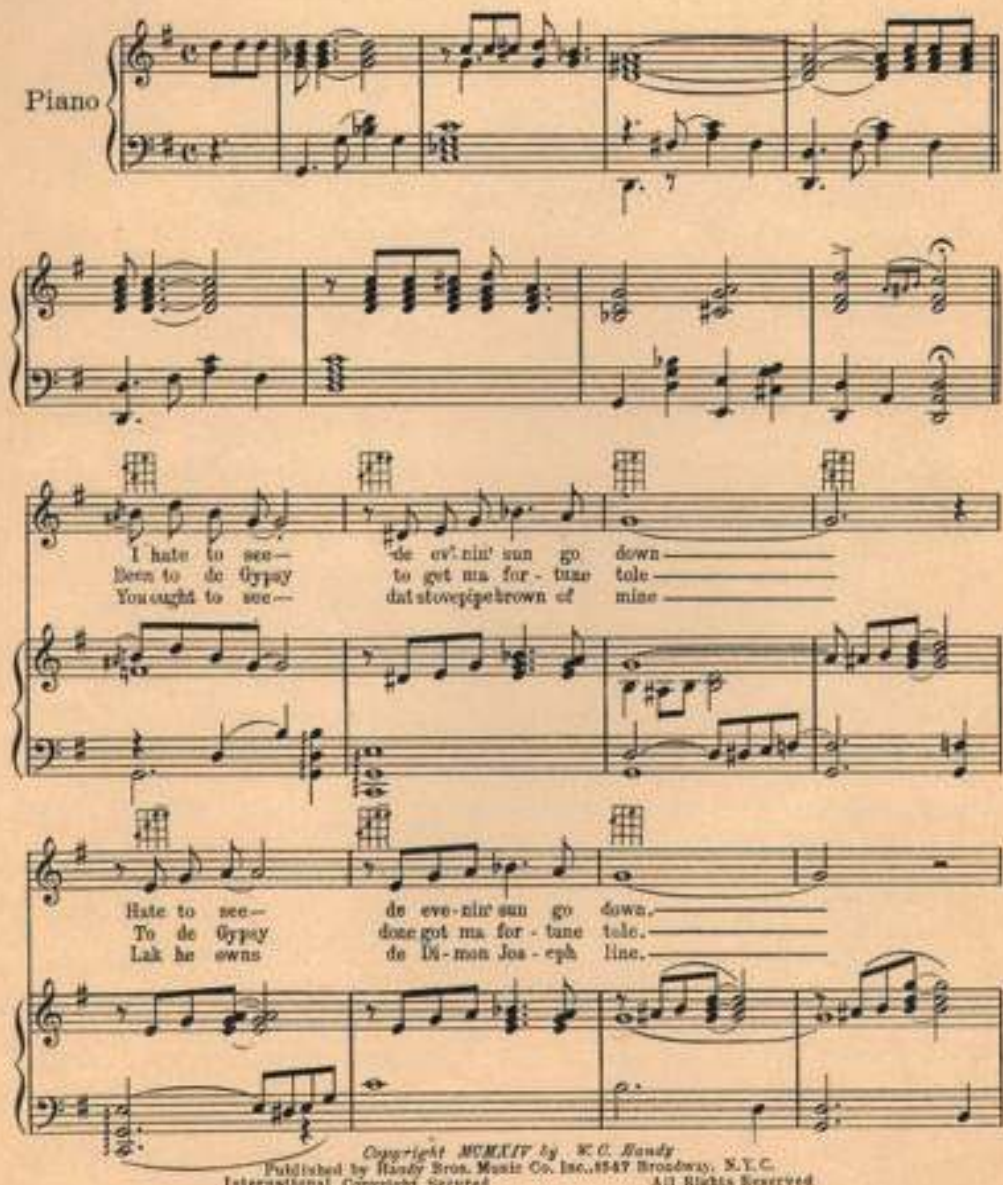
Traditionnellement, les Églises baptistes affirment une hiérarchie de pouvoir stricte entre homme et femme. Les Églises pentecôtistes noires ont maintenu cette inégalité : les femmes, du moins dans la plus importante congrégation pentecôtiste noire, la *Church of God in Christ*, sont exclues des fonctions pastorales. Certes, elles trouvent souvent une place institutionnelle dans différents « ministères » – et la femme du pasteur assume fréquemment un rôle central dans la vie de la congrégation – mais elles ne peuvent être à la tête d'un temple. Sur ce point, les pentecôtistes suivent Paul à la lettre.

27. La Nouvelle-Orléans est l'une des rares villes aux États-Unis, sinon la seule, où il existe une université catholique noire.

St. Louis Blues

Ukulele in D Tuning

Words and Music by
W. C. HANDY



Copyright MCMXIV by W. C. Handy
Published by Handy Bros. Music Co. Inc., 1547 Broadway, N.Y.C.
International Copyright Secured All Rights Reserved

Partition originale de *Saint Louis Blues* (1914).

Image 1. Arrivée à l'église de Chicago.

Image 2. Archibishop E. J. Johnson, chef de la *Israel Universal Divine Spiritual Churches of Christ*.

Image 3. Bishop T. Oldfield pendant son sermon. En arrière-plan, une statue du Christ.

Image 4. Une fidèle en transe à Chicago.

Image 5. Guitariste de East Saint Louis.

Photos extraites du film *Roll With The Spirit*, documentaire vidéo de Erwan Dianteill, Paris, Ehess, 2004, 48 mm.

La situation est extrêmement différente dans les Églises spirituelles. Les premiers leaders furent des femmes dont se réclament encore nombre de ces Églises. La fondatrice de la congrégation se nommait Leafy Anderson ; elle s'installa à La Nouvelle-Orléans en 1920, et fit école. Parmi ses disciples, Claude Jacobs et Andrew Kaslow (1991 : 34) citent six femmes (Mother L. Crosier, Lena Scovotto, Alice Mancuso, Dora Tyson et Bessie S. Johnson) et un seul homme (Father Lloyde Thomas). Dans les années 1940, les hommes prirent plus d'importance, sans que jamais les femmes ne soient marginalisées. *Israel Universal* comporte, parmi les clercs, plus de 60 % de personnes de sexe féminin. La proportion de femmes dans le conseil épiscopal est moins importante, mais elles y sont néanmoins largement représentées. Ajoutons que la question du genre ne se limite pas au *sex ratio*. En effet, les Églises spirituelles accueillent traditionnellement des femmes et des hommes homosexuels, dont certains deviennent pasteurs, et même évêques. Ce sujet n'est pas volontiers abordé par les intéressés : l'homophobie reste forte dans la population noire. Jamais la question de l'orientation sexuelle n'est abordée en chaire. Lors de la conférence annuelle à Chicago, l'un des évêques arborait néanmoins ostensiblement des bretelles au couleurs du drapeau homosexuel (arc-en-ciel). Lors d'un repas collectif auquel j'assistai, il fit explicitement des avances au serveur, sans que les autres pasteurs ne manifestent la moindre remarque ou désapprobation. L'une des figures les plus célèbres des Églises spirituelles, le pasteur King Louis Narcisse, né près de La Nouvelle-Orléans en 1924, mais installé dans les années 1940 à Oakland, était ouvertement *gay*. Bref, l'homosexualité est tolérée dans les Églises spirituelles, y compris dans le clergé. Une telle permissivité est tout à fait exclue dans les Églises baptistes, méthodistes ou pentecôtistes noires américaines.

Une autre distinction fondatrice du protestantisme noir américain est mise à mal dans les Églises spirituelles : l'identité noire. Les Églises méthodistes puis baptistes s'organisèrent en effet selon la structure « raciale » en vigueur en Amérique du Nord.

La déségrégation des institutions et de l'espace public dans le Sud n'a affecté que marginalement la séparation entre églises chrétiennes (y compris l'Église catholique) noires américaines et les autres. La séparation n'a plus rien d'institutionnel, mais beaucoup d'églises noires conservent des noms (*African Methodist Episcopal Church*, par exemple) et une orientation socioculturelle explicitement *afro-américaine*. L'héritage culturel africain est mis en valeur, sur un mode chrétien bien sûr, et leur action sociale est orientée vers la communauté noire. Or, même si les clercs et les laïcs des Églises spirituelles sont tous noirs, leur idéologie n'est pas *identitaire*, et ne l'a jamais été. On peut lire par exemple dans la liste des disciples de Leafy Anderson deux noms à consonance italienne. Or, les Noirs américains ont plutôt des noms anglo-saxons, parfois d'origine française à La Nouvelle-Orléans, noms hérités des maîtres blancs. Il y avait une forte population italienne immigrée dans la ville au début du XX^e^ siècle : il y a fort à parier

que Lena Scovotto et Alice Mancuso en faisaient partie [28]. Les journaux de l'époque rapportent que la congrégation réunie les dimanches par Leafy Anderson comportait « des centaines de personnes des deux races » (Jacobs & Kaslow 1991 : 36). Aujourd'hui, la question « raciale » est très rarement traitée dans les sermons. Interrogé sur ce point en 2000, l'archevêque E. J. Johnson m'a répondu que « Dieu est Esprit, Il n'a pas de couleur ». On voit que la théologie implicite des Églises spirituelles n'est pas structurée par la partition entre Amérique noire et Amérique blanche [29]. Il s'agit d'églises noires américaines, mais non d'églises *négro-américanistes*.

Enfin, les Églises spirituelles, même si elles sont officiellement chrétiennes, ne connaissent pas le christocentrisme radical que promeuvent les églises protestantes (Martin 1998). Elles acceptent le culte des saints et de la Vierge qui provient du catholicisme populaire. Entre Dieu et les hommes, il existe des entités intermédiaires qui sont actives dans le monde : anges créés par Dieu, ou chrétiens ayant eu une vie exemplaire. On peut leur élever des autels et ils sont susceptibles d'être invoqués au moyen d'une série de prières associées au jeûne. C'est la *neuvaine*, un rituel catholique traditionnel. Mais les Églises spirituelles de La Nouvelle-Orléans[30] connaissent aussi un culte des entités qui ne sont ni bibliques ni importées du corpus de saints catholiques. Cela représente une très grande originalité dans le paysage religieux nord-américain dominé par le christianisme scripturaire. Le plus populaire de ces « guides spirituels » est Black Hawk, un chef indien ayant réellement combattu les colons blancs au début du XIX^e^ siècle. Sous la forme d'un « esprit », il est devenu l'objet d'un culte qui a été introduit à La Nouvelle-Orléans par Leafy Anderson, laquelle était en partie d'origine mohawk (Jacobs & Kaslow : 137). Son rôle est de protéger ceux qui l'invoquent, mais aussi d'arranger tous démêlés avec la police et la justice. On sait en effet que la proportion de Noirs emprisonnés aux États-Unis, en particulier dans la population masculine entre dix-huit et vingt-cinq ans, est très supérieure à la normale. Notons que Saint Michael, dont l'existence est avérée dans la Bible, possède une fonction équivalente. C'est un esprit combattant, représenté comme un ange armé d'une épée, victorieux du diable qu'il a chassé du paradis. Les adeptes des Églises spirituelles invoquent *Black Hawk* et *Saint Michael* pour les protéger de leurs ennemis, mais il est souvent difficile de faire la différence entre protection et agression puisque cette dernière est conçue comme une contre-attaque légitime. En d'autres termes,

28. Les immigrés européens de fraîche date vivaient dans des conditions proches de celles des Noirs à cette époque. La violence contre les Noirs s'est exercée d'ailleurs aussi contre eux, en particulier contre les Italiens, dès la fin du XIX^e^ siècle. Le premier lynchage eut lieu à La Nouvelle-Orléans en 1891, et ce sont les Italiens qui en furent les premières victimes (Tolnay & Beck 1993 : 94). Louis Prima (1910-1978), né et mort à La Nouvelle-Orléans, fut le musicien le plus connu issu de la communauté italienne de la ville.

29. Il y eut longtemps à La Nouvelle-Orléans une communauté créole, donc ni noire ni blanche. Il s'agissait de métis francophones descendants des esclaves domestiques et de mulâtres arrivés avec les Français en Louisiane après la révolution haïtienne de 1804. Ce troisième groupe a certainement contribué à brouiller « la ligne de couleur » entre Blancs et Noirs dans la ville.

30. Ces entités ne sont pas ou sont mal connues en dehors de la Louisiane, dans les Églises spirituelles des Grands Lacs ou de Californie.

celui qui les invoque demande à ces esprits de prendre parti en sa faveur, les critères éthiques étant relégués au second plan. Il serait abusif de dire que la question du bien et du mal est absente de la relation avec ces entités, mais elle n'est pas centrale. Ce qui importe, c'est la résolution de problèmes concrets.

On voit donc que les catégories théologiques et sociales sur lesquelles repose le protestantisme américain ne sont pas opératoires dans les Églises spirituelles. Le genre, la « race », le christocentrisme sont autant d'éléments constitutifs de la vision du monde baptiste et méthodiste aux États-Unis, qui sont très faiblement structurants dans ce mouvement religieux. On peut alors légitimement se demander ce qu'il advient de la distinction entre « musique du diable » et gospel dans ces conditions.

La danse du diable et du bon dieu

Dès son origine, au début des années 1920, le mouvement spirituel noir à La Nouvelle-Orléans ne connaît pas le rejet du blues et du jazz en vigueur dans les Églises baptistes et pentecôtistes. Au contraire, on peut parler d'une osmose avec le jazz né dans la capitale culturelle de la Louisiane dans les premières années du XX^e^ siècle. Ainsi, en 1926, les Jazz Bands de Papa Celestine[31] et de Captain John Handy[32] jouaient pour la congrégation de Leafy Anderson lorsqu'elle organisait des évènements caritatifs. Pendant les services eux-mêmes, Professor Sam Robinson's Jazz Band[33] accompagnait les chœurs qui chantaient des hymnes protestants tels que *Nearer My God To Thee*, *Holy, Holy Holy*, *Just As I Am Without One Plea* (Jacobs & Kaslow 1991 : 35-37). Des gospels classiques étaient ainsi arrangés par un orchestre de jazz qui se présentait explicitement comme tel. En 1927, Frank Lastie, un batteur de jazz, souteneur et book maker à ses heures, joue dans l'Église d'une autre fondatrice du mouvement spirituel, Mother Catherine Seals. C'est l'une des premières fois que la batterie est admise dans une église de la ville. À la mort de Mother Catherine Seals en 1930, Frank Lastie prend sa succession. Le fils de Frank, Melvin Lastie, apprend la trompette et joue avec son père à l'Église. En 1949, il rencontre Ornette Coleman à Natchez, Mississipi. Celui-ci le suit à La Nouvelle-Orléans, où il s'installe quelque temps chez les Lastie. Voici ce que dit l'inventeur du free jazz de ce séjour (Berry *et al.* 1986 : 41-43) :

> « J'allais à l'église avec Melvin et son père. Tous les dimanches, je jouais du saxophone alto. Melvin pouvait jouer avec ses tripes *(he could play his heart out)*. Il était vraiment bon. Il était – comment dire ? – très spirituel, mais très original aussi. Il avait un son unique. »

On peut difficilement évaluer l'influence des Lastie et du mouvement religieux spirituel sur Ornette Coleman, qui s'est nourri de multiples influences. Reste que

31. Né en 1884. Fondateur du Original Tuxedo Orchestra en 1910, il enregistre pour Okeh en 1925, puis pour Columbia en 1926-1928. Il meurt en 1954 (Rose & Souchon 1967 : 26).
32. Ce musicien, né en 1900, est « du genre rock' n' roll, limité au blues. Fondateur des *Louisiana Shakers* en 1930 » (Rose & Souchon 1967 : 53).
33. Al Rose & Edmond Souchon (1967 : 108) notent que ce « saxophoniste alto des années 1920 joua avec *Young Morgan Band* et avec Kid Howard ».

la rencontre musicale a bien eu lieu au début des années 1950 entre une figure éminente des Églises spirituelles, Frank Lastie, et l'innovateur le plus radical de la musique noire américaine dans les années 1960[34].

Après la Seconde Guerre mondiale, plus que le jazz, c'est le rythm' n' blues qui se mêle au gospel dans les Églises spirituelles. King Louis Narcisse, l'une des figures les plus hautes en couleur du mouvement spirituel dont il a été rapidement question plus haut, a enregistré plusieurs disques à partir de 1950. En 1941, il commence sa carrière dans un groupe de gospel (The Rising Stars) qui se produit en Californie, avec James Wiltz, un Louisianais comme lui. Ce groupe connaît un vif succès autour de la baie de San Francisco, et Narcisse fonde son Église à Oakland, *The Mount Zion Spiritual Temple Church* à la fin des années 1940. Elle s'implante à Richmond, Pittsburg, Vallejo, Bakersfield, Sacramento, Houston, Detroit et à La Nouvelle-Orléans[35]. Il prend alors le titre de « roi », s'entourant d'une cour composée d'une « reine », de « princesses », de « princes », d'évêques, toutes ces charges étant payantes, et adopte un style de vie flamboyant. Grâce aux dons des fidèles, Narcisse devient riche : en 1958, il roule dans une Cadillac dorée offerte par une croyante fortunée. À cette même époque, il fréquente Mahalia Jackson, née elle aussi à La Nouvelle-Orléans[36], et Little Richard Penniman (Nations 2000 : 10-11).

Le cas de Little Richard est très intéressant pour le sujet qui nous occupe. Bien qu'il soit né en Georgie, c'est en Louisiane que Little Richard a commencé véritablement sa carrière musicale au début des années 1950, dans le milieu du rhythm' n' blues que fréquentaient à cette époque Earl King, Fats Domino ou Lee Allen. Maquillé, les cheveux permanentés, les doigts couverts de bagues, Little Richard est le premier chanteur noir populaire *gay* : il est l'équivalent de King Narcisse pour le rock' n' roll, sans que l'on sache très bien qui a imité qui. En 1957, Little Richard a une crise mystique : il jette tous ses bijoux et suit des cours de théologie à Oakland College de Huntsville, Alabama. Il se marie en 1959, devient pasteur et ne chante plus (provisoirement) que du gospel. En 1964, il revient au rock et monte une troupe de dix-sept musiciens et danseurs. Sur scène, il s'assied sur un trône et se fait proclamer le seul « roi du rock 'n' roll » (Thoury 1999 : 1025). La mise en scène qui préside à ces spectacles rappelle beaucoup la pompe organisée par Narcisse, le « roi » du gospel installé à Oakland. Si le mouvement spirituel entretenait des relations d'affinité avec le jazz dans les années 1920, on voit bien ici qu'elles continuent avec le rock' n' roll à partir des années 1950.

Dr John et les Neville Brothers poursuivent aujourd'hui cette tradition de liens privilégiés avec le mouvement spirituel, plutôt du côté de la *funk music*.

34. En 1966, Ornette Coleman a enregistré, avec Jackie MacLean, l'album *New and Old Gospel*, hommage original (la plupart des compositions sont d'Ornette Coleman qui, ici, joue de la trompette !) à la musique religieuse noire américaine. Il faudrait aussi enquêter sur la connexion éventuelle entre John Coltrane et les Églises spirituelles à la même époque. On sait combien *A Love Supreme*, en particulier, est imprégné de spiritualité, mais sans que l'on puisse clairement rattacher cette musique à une tradition religieuse.

35. Je n'ai pas retrouvé cette église qui a dû changer de nom.

36. Pour une synthèse historique sur le gospel à La Nouvelle-Orléans, voir Joyce Marie Jackson (1995).

Dans son autobiographie, Dr John cite plusieurs femmes leaders spirituels de la ville avec lesquelles il a entretenu des relations amicales, ainsi que la famille Lastie dont il était intime (Dr John & Rummel 1994 : 160-163). Le lien entre musiciens et leaders spirituels apparaît parfois dans les chansons. C'est ainsi que *Voodoo* des Neville Brothers (1989) comporte le couplet suivant :

Oh if I call on magnolia
Can she break this spell on me
Father Black Hawk or Mother Dora
I wonder could they set me free[37]

Pour être désensorcelé, le chanteur en appelle aux pouvoirs de l'esprit de *Black Hawk* et à ceux de *Mother Dora*, qui appartient à coup sûr au mouvement religieux spirituel.

Aujourd'hui, la musique que l'on entend dans les Églises spirituelles, et en particulier au moment de la conférence annuelle de *Israel Universal Spiritual Church of Christ,* tient à la fois du gospel et du rhythm' n' blues de La Nouvelle-Orleans. À la conférence de Chicago, les chœurs étaient au début de la semaine accompagnés par un orgue électrique, une batterie, un saxophone. Lorsque les délégués de l'Église de East Saint Louis arrivèrent, un adolescent d'une quinzaine d'années rejoignit l'orchestre en lui donnant une rythmique funk.

Cette musique et ces chants sont accompagnés de danses qui débouchent fréquemment sur des transes, au sens de danse frénétique associée parfois à des cris, et qui s'achève fréquemment par une chute à terre et/ou une perte de conscience. Toutefois, les fidèles ne parlent pas de transe. L'expression vernaculaire n'est pas celle-là, les adeptes disent être « emportés par le flot spirituel » *(washed in the spirit)*. Dans les Églises pentecôtistes, il n'existe que deux types d'entités : le Saint Esprit avec lequel le commerce est souhaitable, et les démons qu'il faut exorciser. Le contact avec le monde surnaturel est tout à fait distinct ici. Certes, la transe est associée à la musique et à la danse, comme chez les pentecôtistes[38]. Mais si on peut croire à première vue que les gens sont « imprégnés » par l'Esprit Saint – ce que le discours officiel confirme, en particulier pendant la conférence annuelle où l'on s'efforce de donner de la congrégation l'image la plus respectable –, l'observation attentive des acteurs en transe et les entretiens que j'ai réalisés laissent penser que ce n'est pas la seule puissance en jeu dans ces moments-là.

Plusieurs informateurs m'ont en effet confirmé qu'en observant la façon de danser d'une personne on pouvait discerner quel était l'esprit qui l'inspirait : le Saint Esprit, mais aussi des esprits indiens ou *Saint Michael* en particulier. Ainsi, l'un des évêques qui, souriant, danse doucement à petits pas, serait inspiré par un Indien : *Medecine Man*. Un pasteur, lors des services dédiés à *Saint Michael,* a l'habitude de parcourir à grandes enjambées l'église en agitant un sabre, imitant le combat de son guide spirituel contre Satan. L'une des Églises spirituelle de La Nouvelle-Orléans

37. Extrait de l'album *Yellow Moon*, A & M Records, 1989.
38. Dès le début du XX^e siècle, W. E. B. DuBois caractérisait la religiosité noire américaine par trois éléments : « the music, the preacher and the frenzy » (1995).

organise tous les mercredi un service dédié à *Black Hawk*. L'ordre de la cérémonie est relativement conventionnel, mais quand vient la fin du service, les portes sont fermées, la lumière est baissée. Le chant *There's A Watchman On The Wall* est entonné de façon lancinante par une trentaine de personnes. Certaines dansent et poussent alors des cris aigus à la façon des Indiens d'Amérique[39].

Lorsque j'ai assisté à cette cérémonie en septembre 2002, une femme, yeux fermés, dansait en tournant devant le buste de *Black Hawk*, à l'entrée de l'église. Plusieurs fidèles l'entouraient pour éviter un accident, la transe devenant de plus en plus violente. Cette partie du culte reste confidentielle, car c'est celle qui s'écarte le plus clairement du service traditionnel des églises protestantes. La transe est proche ici de la possession : le comportement des danseuses laisse penser qu'elles étaient visitées par *Black Hawk*. Parfois, l'esprit qui inspire un adepte est mal défini. Ainsi, un homme de La Nouvelle-Orléans dont la danse est faite de contorsions, était appelé *The Snake* par certaines femmes lors de la conférence de Chicago. Or, le serpent jouait encore un rôle central dans le *hoodoo* de La Nouvelle-Orléans à la fin des années 1920. Lors de l'une de ses initiations en 1929, la romancière et ethnographe Zora Neale Hurston dormit nue sur une peau de serpent pendant trois jours (1995 : 190). *The Snake* est peut-être un reliquat de ce culte tombé en désuétude. On voit en tout cas que la danse et la transe dans les Églises spirituelles ne se limitent pas au contact avec le Saint Esprit.

❖

Que peut-on lire dans le plus grand ouvrage classique sur le blues à propos du gospel ? Dans *The Blues Fell This Morning,* Paul Oliver écrit que « la rigueur des Églises du Sud n'admet pas ces "chants diaboliques" ». Et il poursuit ainsi (1963 : 146) :

> « Pour le pratiquant, la musique et le chant ne doivent servir qu'à célébrer le Seigneur ; si de nombreuses Églises noires autorisent la danse "sacrée", elles interdisent la "danse du péché". Une distinction délicate pour les membres du vulgaire troupeau, mais parfaitement claire dans l'esprit du clergé : seule la danse spontanée, résultant de l'extase religieuse, saurait être tolérée. »

Or, cette affirmation n'a de sens que lorsqu'on se place dans le cadre de la théologie protestante que promeuvent et partagent la majorité des églises noires américaines. Effectivement, le blues a construit une vision du monde alternative à l'ascétisme chrétien, ce qui a provoqué sa condamnation parfois violente par le clergé protestant. Les *lyrics* de *Saint Louis Blues* et de *Preachin' The Blues* sont parfaitement représentatifs de cette relation de polarité structurant le blues et le gospel, qui est faite à la fois de contestation, d'ironie et de détournement symbolique. Mais il serait abusif d'assimiler la religion noire américaine au protestantisme. Il existe des religions marginales qui sont certes minoritaires en termes statistiques – et dominées en termes politiques –, mais qui n'en sont pas

39. Ce comportement a un rapport très lointain avec les chants et danses réels des Indiens. Il s'agit d'une reconstruction à partir de la culture populaire, et des westerns en particulier.

moins des ferments de renouvellement culturels remarquables. Parmi ces religions marginales, certaines refusent d'adopter les catégories fondamentales en vigueur dans les Églises baptistes, méthodistes ou pentecôtistes. C'est ce que l'on peut observer dans les Églises noires spirituelles de La Nouvelle-Orléans, qui entretiennent une parenté certaine (quoique rarement reconnue par leurs adeptes) avec les religions afro-caribéennes. Notons par exemple que l'*umbanda* brésilienne et le spiritisme cubain incluent un culte des esprits indiens. *Black Hawk* est en quelque sorte l'équivalent nord-américain du *caboclo*. Plus profondément, la domination cléricale des hommes sur les femmes, l'homophobie, le christocentrisme, le rejet des images, l'accent porté sur une religion éthique, la conscience identitaire noire américaine, tous ces éléments (qu'ils soient sociaux ou théologiques) sont en décalage avec les croyances et les pratiques religieuses des Églises spirituelles, comme ils le sont avec celles de la *santeria*, du *vaudou* ou du *candomblé*. Sur le plan musical, la distinction entre une musique démoniaque et une musique divine n'a donc pas de pertinence dans un tel contexte.

Dès leur origine dans les années 1920, les Églises spirituelles ont entretenu une forme d'osmose culturelle avec le jazz, le blues, puis le rhythm' n' blues, le rock' n' roll et le funk. On a même vu qu'il existe un lien ténu mais réel avec le free jazz. Les interdits dont la musique et la danse « profanes » ont fait l'objet, n'y ont jamais été de mise. Dans ces Églises, on assiste ainsi à une danse du diable et du bon dieu plutôt qu'à une lutte du « bien » contre le « mal ».

MOTS CLÉS/*KEYWORDS* : religions afro-américaines/*African-American religions* – blues – gospel – transe/*trance* – La Nouvelle-Orléans/*New Orleans* – Églises spirituelles/*spiritual churches*.

BIBLIOGRAPHIE

Assayas, Michka, ed.

1999 *Dictionnaire du Rock*. Paris, Robert Laffont.

Baer, Hans A.

1984 *The Black Spiritual Movement : A Religious Response to Racism*. Knoxville, University of Tennessee Press.

Berry, Jason, Jonathan Foose & Tad Jones

1986 *Up From the Cradle of Jazz. New Orleans Music Since World War II*. Athens, University of Georgia Press.

Dianteill, Erwan

2000 *Des dieux et des signes. Initiation, écriture et divination dans les religions afro-cubaines*. Paris, Éditions de l'EHESS.

2004 *Roll with the Spirit* (documentaire vidéo en anglais, sous-titré en français). Paris, EHESS, 48mn.

Dr. John (Mac Rebennac) & Jack Rummel

1994 *Under a Hoodoo Moon*. New York, St. Martin's Griffin.

DuBois, W. E. B.

1995 [1903] *The Souls of Black Folk*. New York, Penguin.

Evans, David

1971 « Black Religious Music », *Journal of American Folklore* Vol. 84, 334 : 472-480.

Guralnick, Peter

2003 *Sweet Soul Music. Rythm and Blues et rêve sudiste de liberté*. Paris, Éditions Allia, (édition originale américaine : 1999).

Handy, William C.

1969 [1931] *Father of the Blues. An Autobiography.* New York, A Da Capo.

Hay, Fred J.

1987 « The Sacred/Profane Dialectic in Delta Blues : The Life and Lyrics of Sonny Boy Williamson », *Phylon* Vol. 48 (4) : 317-326.

Herzhaft, Gérard

1999 [1981] *Le Blues*. Paris, Presses Universitaires de France.

Humphrey, Mark

1996 « Prodigal sons », in Robert Sacré, ed., *Saints and Sinners.* Liège, Société liégeoise de musicologie : 167-194.

Hurston, Zora Neale

1995 *Folklore, memoirs & other writings*. New York, The Library of America.

Jackson, Joyce Marie

1995 « The Changing Nature of Gospel Music : A Southern Case Study », *African American Review* Vol. 29 (2) : 185-199.

Jacobs, Claude F. & Andrew J. Kaslow

1991 *The Spiritual Churches of New Orleans.Origins, Beliefs and Rituals of an African-American Religion*. Knoxville, University of Tennessee Press.

Jones, LeRoi

1968 [1963] *Le peuple du blues*. Paris, Gallimard.

Lomax, Alan

1950 *Mister Jelly Roll*. New York, Duell, Sloan & Pearce.

Nations, Opal Louis

2000 « It's so nice to be nice. The Story of His Grace King Louis H. Narcisse », *Blues & Rhythm – The Gospel Truth,* 150 : 10-13

Oliver, Paul

1962 [1960] *Le Monde du blues (Blues Fell This Morning)*. Paris, Arthaud.

Martin, Denis-Constant

1998 *Le Gospel afro-américain. Des spirituals au rap religieux*. Paris, Arles, Actes Sud/Cité de la musique (« Musiques du monde »).

Rose, Al & Edmond Souchon

1967 *New Orleans Jazz. A Family album*. Baton Rouge, Louisiana State University.

Sacré, Robert ed.

1996 *Saints and Sinners. Religion, Blues and (D)evil in African-American Music and Literature. Proceedings of the Conference held at the Université de Liège (October 1991)*. Liège, Société liégeoise de musicologie.

Springer, Robert

1996 « God's music vs the Devil's music – The evidence from blues lyrics », in Robert Sacré, ed., *Saints and Sinners*, Liège, Société liégeoise de musicologie : 331-339.

Springer, Robert

1999 *Les fonctions sociales du blues*. Marseille, Éditions Parenthèse.

Szwed, John F.

1969 « Musical adaptation among Afro-Americans », *Journal of American Folklore* Vol. 82, 324 : 112-121.

Thoury, Jean-William

1999 « Little Richard », in Michka Assayas ed., *Dictionnaire du Rock* (Tome I), Paris, Robert Laffont : 1023-1026.

Tolnay, Stewart E. & Beck M.

1995 *A Festival of Violence. An Analysis of Southern Lynchings, 1882-1930*. Chicago, University of Illinois Press.

Wald, Elijah

2003 *Escaping the Delta : Robert Johnson and the Invention of the Blues*. New York, Amistad/Harper Collins.

Erwan Dianteill, *La danse du diable et du bon dieu. Le blues, le gospel et les Églises spirituelles*. — Le blues est traditionnellement considéré comme la « musique du diable » dans la musicologie afro-américaniste. Cette condamnation vient en fait des églises protestantes noires américaines qui ont perçu le blues comme un vecteur de promotion d'un mode de vie en contradiction avec la morale chrétienne. En détournant sur un mode parodique le discours ecclésiastique, certains blues présentent en effet une série d'antivaleurs chrétiennes. Mais cette opposition n'a de sens que dans le contexte théologique et social protestant. Un mouvement religieux marginal implanté principalement à La Nouvelle-Orléans ne partage pas l'éthique protestante : ce sont les Églises spirituelles noires américaines. L'opposition au jazz et au blues n'y est pas connue. On met en lumière dans cet article la véritable osmose culturelle existant entre ce mouvement religieux et les diverses formes de musique populaire dans la capitale culturelle de la Louisiane, jusqu'au rock' n' roll et au funk.

Erwan Dianteill, *The Dance of the Devil and the Good Lord : Blues, Gospel and African-American Spiritual Churches*. — In the musicology of African-American studies, the blues is traditionally said to be the « devil's music ». This condemnation from black American Protestant churches sees the blues as promoting a way of life in contradiction with Christian morals. By making a parody of church talk, some blues pieces present a series of Christian antivalues. But this opposition takes on meaning only in the Protestant theological and social context. A marginal religious movement (the Spiritual Churches) found mainly in New Orleans does not share this Protestant ethic, nor this opposition to jazz and the blues. Light is shed on the cultural osmosis between this religious movement and the various forms of popular music (including rock' n' roll and funk) in Louisiana's cultural capital.