Robert Springer

Fonctions sociales du blues

Éditions Parenthèses

www.editionsparentheses.com / Robert Springer — Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3

Avant-propos

Le but premier de ce livre est réhabiliter le blues aux yeux de ceux qui l'ont fréquenté, puis délaissé. Cette musique, en effet, a souvent été décriée, par les Noirs plus que par les Blancs d'ailleurs, surtout après la fin de la ségrégation aux États-Unis. Depuis les années soixante, alors qu'on a pu assister à une régénération progressive des divers genres de la musique afro-américaine, le blues, exclu de ce phénomène, fait un peu figure de parent pauvre de la culture noire. Une mise au point s'imposait donc.

En fréquentant cette musique, il est possible de passer par trois stades, dont les deux premiers ont probablement été vécus par tous les amateurs. Au départ, en raison d'idées toutes faites provenant sans doute d'une assimilation trop rapide du blues aux *negro spirituals* et aux chants des esclaves, on s'attend à y trouver des exemples plus ou moins évidents de contestation, voire des incitations à la révolte. Ceux qui ne poussent pas plus avant la fréquentation du blues en restent souvent là.

Le deuxième stade se situe après cette connaissance superficielle. On en retire, en général, beaucoup de déceptions. Le Noir que l'on rencontre dans le blues semble se résigner et prendre presque goût à son sort. Le genre ne paraît faire état que de préoccupations très terre à terre : les femmes, l'argent et l'alcool, et ses paroles nous semblent pleines de contradictions. Enfin, que ce soit musicalement ou par son contenu, il lasse notre sensibilité d'Occidentaux habitués au renouvellement — il est vrai que nous sommes influencés par la composition écrite, alors que le blues, qui allie tradition et improvisation, n'échappe pas à la répétitivité, aspect indissociable de l'oralité mais travers majeur à nos yeux.

C'est pour ne pas rester sur cette impression qu'il a fallu progresser plus loin dans l'analyse. Après avoir transcrit des dizaines puis des centaines de morceaux et les avoir étudiés de près, j'ai pu parvenir au troisième stade en me rendant compte que, si certaines contradictions et incohérences sont dues au caractère oral de cette musique, d'autres ne s'expliquent que si elles sont voulues et si elles servent, en particulier, de camouflage à la contestation. Ce serait faire peu de cas de l'intelligence noire et de l'intelligence humaine tout court que de penser qu'il puisse en être autrement.

Par-delà le blues cette étude veut aussi réhabiliter le chant et la chanson, qui forment un sous-groupe de ce que l'on nomme poésie ou littérature orale, dans un monde où l'oralité a depuis longtemps été mise sous l'éteignoir par l'écriture. L'étude des faits de culture oraux est une branche non négligeable du savoir qui a permis la connaissance et la compréhension de nombreux groupes ethniques ou culturels. Comme le souligne Paul Zumthor dans un ouvrage

www.editionsparentheses.com / Robert Springer — Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3

impressionnant intitulé *Introduction à la poésie orale* [1], il est difficile de nier le rôle qu'ont joué les traditions orales dans l'histoire du monde : c'est grâce à elles que se sont maintenues et que se maintiennent les civilisations archaïques et de nombreuses cultures marginales. Malheureusement, les recherches sur l'oralité se déroulent souvent un peu à l'insu du grand public et l'enseignement, même universitaire, n'en a guère bénéficié.

Ce livre tente également d'éclairer l'engouement contemporain pour les musiques de tradition non-classique. Qu'on le veuille ou non, le blues y est l'élément primordial de référence et il alimente tous les retours aux sources. Sa simplicité musicale qui n'entrave pourtant pas la virtuosité, son énergie franche, son affectivité sans masque font tout son attrait pour un certain public lassé par les insuffisances de la culture occidentale et, en particulier, par sa sacralisation de l'écrit. L'importance que le blues accorde au dialogue musical et verbal séduit d'emblée dans un monde où les contacts humains se mécanisent et tendent à l'impersonnel. Son côté spontané, naturel et humain, la place qu'il laisse à l'improvisation s'opposent à l'écrit, au figé, au programmé, qui font partie de notre civilisation au point de rejaillir sur ses musiques. Pourtant, malgré tout l'intérêt qu'on lui porte et malgré la parution de nombreux ouvrages, c'est un genre dont les fonctions et les fonctionnements restent souvent obscurs. Le but ultime de cette étude est donc de corriger certaines idées toutes faites et de contribuer à une meilleure connaissance du blues par le biais d'un travail de documentation, d'information et d'interprétation. Puisse ce livre inciter le lecteur à faire, ou à refaire, le chemin qui mène de la théorie à la pratique du genre, après que j'ai tenté ici de faire le chemin inverse pour lui.

[1] Paris, Le Seuil, 1983.

/ Robert Springer — Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3
www.editionsparentheses.com

Chapitre 1

La tradition noire

Il serait hors de propos d'examiner ici le phénomène musical noir dans tous ses détails. Aussi ne nous attacherons-nous qu'aux éléments communs aux deux continents d'influence noire ou, plus exactement, aux principes directeurs et générateurs de la culture musicale noire, quel que soit son terrain d'implantation ou de propagation.

Musique et fonctions sociales

La perspective fonctionnaliste qui inspire cet ouvrage consiste à étudier le rôle d'un phénomène ou d'une institution sociale — ici, la musique et, plus spécifiquement, le blues — pour définir comment ils agissent et pourquoi ils s'avèrent si importants pour la société dont ils émanent. Toute étude fonctionnaliste a pour but de permettre à l'observateur extérieur d'améliorer sa compréhension des rapports entre le phénomène étudié et ceux qui le vivent, et donc de parfaire sa connaissance d'une culture. Selon Charles Wright, « l'analyse fonctionnaliste s'occupe dans une large mesure de l'examen des conséquences des phénomènes sociaux qui affectent le fonctionnement, l'adaptation ou l'ajustement normal d'un système donné : individus, petits groupes, systèmes culturels ou sociaux. L'exigence fondamentale [...] est que l'objet de l'analyse soit un élément *standard* (par exemple, inscrit dans un modèle et répétitif), tel que les rôles sociaux, les modèles institutionnels, les processus sociaux, les types culturels, les émotions modelées par une culture donnée, les normes sociales, les organisations de groupes, une structure sociale, les moyens de contrôle social, etc. [1] » L'activité musicale entre dans ce cadre car elle est, à des degrés divers, un élément fonctionnel de toute culture : « Elle peut modeler, renforcer et canaliser les comportements sociaux, politiques, économiques, linguistiques, religieux ou autres [2]. »

L'observateur d'un phénomène de poésie orale tel que le blues tentera, idéalement, de se mettre à la place du récepteur et d'imaginer les effets du genre. Cette approche implique qu'il obtienne le plus de renseignements possible sur le groupe social qu'il étudie et qu'il observe sur le vif les réactions de l'auditoire.

C'est dans ce but que nous avons entrepris des enquêtes sur le terrain, assistant à de nombreuses « représentations » de blues en milieu presque exclusivement noir et rencontrant le plus grand nombre possible des derniers survivants du blues traditionnel pour tenter de reconstituer, grâce à leur mémoire, l'état du blues tel qu'il était avant que l'on ait songé à le prendre au sérieux.

www.editionsparentheses.com / Robert Springer — Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3

Nous avons également essayé de susciter des commentaires sur les conditions sociales qui furent les leurs, sur leurs aspirations et sur l'apprentissage de leur art, en espérant parvenir ainsi à une meilleure compréhension de leur musique. Il était d'ailleurs important d'examiner sur le vif ce phénomène de littérature orale et d'interroger ses derniers représentants pendant qu'il était encore temps, mais nos enquêtes auraient sans doute été bien plus riches en enseignements si elles avaient pu débuter dix ans plus tôt. Faute d'être né dans les années trente, nous sommes tributaire de tous ceux qui nous ont précédé dans ce domaine.

En matière de poésie orale, il est difficile de théoriser. Ruth Finnegan, dans *Oral Poetry* [3], se refuse à le faire. Paul Zumthor réfute par avance les critiques que l'on peut adresser sur ce point au folkloriste en expliquant que la méthodologie doit s'adapter à ce qu'a d'incomparable la transmission orale. Tout phénomène oral ne fonctionne qu'au sein d'un groupe socio-culturel limité ; le besoin de communication qui le sous-tend ne vise pas spontanément à l'universalité, au contraire de l'écriture, plus facile à analyser car plus abstraite et de portée plus générale. L'analyse est subordonnée à une perception globale préalable, l'argumentation suit l'expérience de son objet. Une fois les faits éprouvés, décrits, classés, il faut dégager quelque typologie ou bien procéder « à la construction d'un schème supposé initial et générateur » : tel est le conseil méthodologique de Zumthor aux chercheurs qui s'intéressent à l'oralité [4].

Suivant la même démarche, nous nous sommes attaché à décrire les fonctionnements du blues, plutôt que d'élaborer des lois applicables à d'autres corpus. Nous avons tenté de suggérer et de reconstituer ce qui s'était passé, avec tous les risques que peut comporter une telle tentative. Il y a dans cette approche fonctionnaliste une part importante d'empirisme et de subjectivisme, ce que Zumthor traduit en parlant de l'inévitable, de la souhaitable personnalisation de l'équipement intellectuel dans ce domaine. La réception de la « performance » orale, pour employer son néologisme, est un acte unique, fugitif, irréversible et individuel. Son interprétation par un observateur extérieur est des plus aléatoires, ce qui ne signifie pas qu'il ne faille pas la tenter. L'impondérable qui fera la différence sera sans doute la sensibilité du chercheur, c'est-à-dire son aptitude à prendre la place du récepteur.

Une partie importante de ce livre sera consacrée à l'étude de textes de chansons. On ne saurait cacher le caractère artificiel et incomplet d'une telle méthode. Toute littérature orale sous-entend, en effet, la présence d'éléments difficiles à transcrire et à évaluer qui entourent sa production et d'autres qui proviennent des réactions du public récepteur dans les cultures où on les encourage. Nous n'avons pu mieux faire que de leur réserver une place dans nos analyses et de citer dans nos transcriptions les commentaires et les exclamations stylisés des interprètes lors de l'enregistrement destinés à simuler la participation. Couchées telles quelles sur le papier et accumulées à titre d'exemples dans un souci de meilleure information et de familiarisation du lecteur avec un genre que nous

[1] Charles Wright, « Analyse fonctionnaliste et communication de masse », in Francis Balle et Jean-Georges Padioleau, *Sociologie de l'information*, Paris, Larousse, 1973, p. 54.

[2] Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music*, Evanston, Northwestern University Press, 1964, p. 15.

[3] Ruth Finnegan, *Oral Poetry : Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge University Press, 1977.

[4] Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 42.

www.editionsparentheses.com / Robert Springer — Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3

considérons comme mal connu dans son contenu, ces paroles peuvent parfois paraître triviales, incohérentes ou ennuyeuses. Nous avons déjà eu l'occasion de relever cette impression qui nous semble inhérente au genre et à l'oralité tout entière. Ajoutons que ces textes ne sont pas faits pour être lus et réclament un support musical : l'écriture leur ôte une grande part de la substance qu'ils possèdent lors d'une interprétation appropriée.

Nous ne nous occuperons ici que des fonctions véritablement sociales de la musique noire. Chez les peuples africains [5], l'activité musicale est une chose naturelle qui se mêle étroitement à la vie. Certains d'entre eux la perçoivent même comme une partie intégrante de l'homme ; elle semble aller tellement de soi qu'ils n'ont pas songé à lui donner un nom [6]. Ceci s'explique aisément quand on sait que la musique africaine pénètre jusqu'aux moindres interstices du quotidien. Les activités les plus insignifiantes sont assorties de leur commentaire musical. Mieux encore, nombreuses sont celles que l'on ne conçoit pas sans leur support musical. C'est pourquoi la musique africaine est avant tout fonctionnelle [7].

Elle partage cette caractéristique avec les sociétés dites « primitives » ou « non alphabétisées ». Outre l'activité musicale, toute activité « artistique » dans ces sociétés revêt un aspect fonctionnel. La civilisation occidentale, en revanche, après avoir connu une époque où l'art était fonctionnel, s'est dotée rapidement d'un cloisonnement des genres artistiques doublé d'une séparation entre art et vie quotidienne. Cette évolution semble s'être faite dans le domaine musical après le Moyen Âge. Alors que la musique des tournois et les chansons des troubadours, par exemple, avaient un aspect fonctionnel évident, elles disparurent bientôt avec les phénomènes culturels qui les avaient engendrées. La Révolution industrielle acheva de rendre désuètes la plupart des fonctions autres que celle de divertissement. L'Europe connut encore pendant quelque temps certaines formes de musique « occasionnelle », alors que le continent africain ne connaissait pratiquement que cela.

Que l'idée de fonction se soit estompée en Occident, nous le devons à l'avènement du concept d'« art [8] ». Au lieu de créer une chose pour un usage précis, on se mit à la faire pour elle-même. Selon Archie Shepp, une telle conception n'a pu se faire jour que dans une civilisation « où il existe une masse énorme de loisirs et des différences de classe énormes [9] ».

[5] Dans ce qui suit, nous serons souvent amené à établir certaines généralisations sur l'Afrique et sa musique. Nous pensons y être autorisé par le fait que divers musicologues africains n'aient pas trouvé anormal de le faire avant nous. Rappelons également qu'à l'époque de la traite des esclaves, plus de la moitié de la population africaine se trouvait concentrée dans l'Ouest de la zone équatoriale et que c'est précisément là que venaient s'approvisionner les Blancs. Toutefois, nous veillerons à préciser dans notre exposé les éléments plus spécifiquement ouest-africains. Voir John Miller Chernoff, *African Rhythm and African Sensibility*, Chicago, University of Chicago Press, 1979, pp. 29-31.

[6] John S. Roberts, dans *Black Music of Two Worlds* (New York, Praeger, 1972), relève justement que le swahili ne connaît pas de mot pour désigner le phénomène musical. Il cite également Francis Bebey qui souligne que le peuple Douala du Cameroun se trouve dans la même situation socio-linguistique.

[7] LeRoi Jones (*Blues People*, New York, W. Morrow, 1963 ; traduction française : *Le Peuple du blues*, Paris, Gallimard, 1968) va jusqu'à la considérer comme purement fonctionnelle, mais il nous semble possible et logique que la pensée artistique soit présente dans certains formes d'activité musicale individuelle. Voir aussi : Julio Finn, *The Bluesman*, Londres, Quartet, 1986, p. 118.

[8] Pour une discussion plus complète, voir John Miller Chernoff, *op. cit.*, pp. 31-33.

[9] Archie Shepp, interviewé par John B. Litweiler dans *Down Beat* (Chicago), novembre 1974, p. 16.

www.editionsparentheses.com / Robert Springer – Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3

En effet, les genres musicaux se sont découpés en général selon les lignes des classes sociales. Ainsi naquirent des musiques de salon, de chambre ou de concert par opposition à la musique des rues ou des soirées impromptues au coin du feu, plus proches de la tradition folklorique et peut-être plus fonctionnelles. Il est vrai cependant que la musique africaine possède un compartimentage au niveau de ses fonctions : certaines musiques correspondent parfois à une fonction bien précise et sont jouées par des musiciens spécialisés sur des instruments particuliers à l'événement. Mais ce n'est là le cas que de quelques musiques cérémonielles [10].

Maints chercheurs ont relevé les diverses fonctions de la musique africaine. Phyl Garland nous semble avoir dégagé l'essentiel d'entre elles quand elle souligne qu'« en Afrique, la musique est un des moyens grâce auxquels les traditions culturelles sont transmises d'une génération à l'autre. C'est par la musique qu'aïeux et aïeules expriment leurs attitudes philosophiques et inculquent aux jeunes générations les principes auxquels elles doivent adhérer. C'est grâce à la musique que se transmettent les légendes historiques [11]. »

La musique noire américaine a conservé les aspects majeurs de cette fonctionnalité. La conception occidentale de l'art, au contraire, a abouti à la valorisation de l'objet et de l'œuvre d'art, sortes de produits finis faits pour être admirés. C'est là une conception éminemment européenne. Tout comme les arts plastiques, la musique peut ainsi entraîner la création d'artefacts que l'on écoute de façon tout extérieure. La musique noire, quant à elle, se donne pour tâche de refléter le réel, non de créer un produit figé une fois pour toutes. C'est une musique pragmatique, en contact permanent avec le vécu, une musique dont le réalisme évite toute l'affectation qui est le propre des musiques dites d'art. Comme la vie, elle évolue.

C'est pourquoi cette musique est presque toujours chantée : les chansons expriment mieux la réalité, leurs paroles peuvent être sans cesse modifiées pour mieux l'épouser. De la même façon, les sujets évoluent sans cesse au fil des événements marquants de la vie du groupe. Si les mélodies, en général traditionnelles, se transmettent de génération en génération, les paroles sont un commentaire constant du réel. Ces commentaires d'événements présents ou récents et à valeur collective renouvellent le message et assurent la longévité des chants traditionnels. « Le chant », nous dit James Cone, « exprimait la façon dont la communauté voyait le monde et comment elle s'y insérait [12]. » Et il s'avère que, dans la tradition africaine, les paroles prennent souvent l'ascendant sur l'aspect purement musical.

L'expression chantée est un élément vital pour la société noire. Pour l'homme occidental, le simple fait de s'exprimer semble moins important ; c'est l'artefact qui découle de l'expression qui accapare toute sa valeur [13]. La conséquence première de la conception musicale africaine est que le côté esthétique de l'expression personnelle passe au second plan. Une musique sera perçue

[10] Olly Wilson, « The Significance of the Relationship between Afro-American and West African Music », *The Black Perspective in Music* (New York), II, printemps 1974, pp. 17-18.

[11] Phyl Garland, *The Sound of Soul*, Chicago, H. Regnery, 1969, p. 52 [traduction française : *Les Dieux du soul*, Paris, Buchet-Chastel, 1972].

[12] James Cone, *The Spiritual and the Blues : an Interpretation*, New York, Seabury Press, 1972, p. 132.

[13] LeRoi Jones, *op. cit.*, p. 30.

www.editionsparentheses.com / Robert Springer — Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3

comme adéquate ou juste, plutôt que bonne ou belle, si elle a rempli sa fonction avec efficacité.

De façon générale, la musique africaine, quand elle est jouée en groupe, quand elle met à contribution tout un village, par exemple, est liée au rituel. C'est un « art spécialisé de la communication dont la fonction principale est d'organiser les réponses collectives des hommes lors des situations de rite [14] ». Tout cet aspect rituel se retrouve dans le domaine séculier. Il s'ensuit tout naturellement que, contrairement à ce qui se passe pour la musique occidentale, le côté visuel prend autant d'importance que le côté purement auditif. Toute expression culturelle noire comprend une part visuelle que l'on ne peut dissocier du corps du message. Que ce soit en Afrique ou outre-Atlantique, le Noir conçoit la musique comme une forme d'expression globale que l'on va voir *et* entendre.

Cette globalité s'explique sans doute par le mécanisme du rituel. Tout rituel est fait d'une part de force spirituelle et de son signe extérieur [15]. L'expression culturelle africaine, qu'elle soit art, musique, chorégraphie ou théâtre, englobe cette dualité du rite. De surcroît, ces genres sont étroitement liés et se fondent souvent pour n'en faire qu'un.

Parmi les sociétés dites primitives, la musique est également un des véhicules primordiaux de l'éducation. Les légendes chantées et les contes mis en musique transmis par des musiciens nomades ou sédentaires en sont l'exemple le plus frappant. Au Dahomey, la seule forme d'éducation que l'on ait longtemps connue venait de ces chanteurs individuels.

Il nous apparaît donc très clairement que la musique africaine traditionnelle ne tend aucunement vers la création d'un extérieur esthétique admirable en dehors de tout contexte. Dans ses formes collectives et individuelles, elle est toujours « en contexte » et met éminemment en valeur les idées de fonctionnalité, de communication et de finalité.

Musique noire et participation

De ce primat de l'expression et de la communication découle tout naturellement une tendance majeure et originale de la musique noire : la participation.

En Afrique, tout individu se considère comme un participant aux diverses manifestations culturelles qui jalonnent sa vie et donc comme un artiste en puissance. La séparation artificielle, et traditionnelle en Occident, entre artistes et spectateurs ou auditeurs n'a pas cours ici. Le moindre événement, accompagné de son cortège musical, appelle à la participation de la tribu ou du village dans son ensemble. En vérité, il n'y a pas, dans un tel contexte, de place pour les spectateurs. La notion de spectateur suppose le préalable d'un spectacle ; or, tout rituel ne vaut que par la place qu'il laisse à la participation.

[14] Alan Lomax, « The Homogeneity of African-Afro-American Musical Style », in Norman E. Whitten, Jr. and John F. Szwed, eds., *Afro-American Anthropology*, New York, The Free Press, 1970, p. 188. L'auteur attribue ce caractère aux chants dans leur ensemble, quelle que soit la culture dont ils émanent. Sa formule nous semble particulièrement appropriée aux chants noirs d'Afrique.

[15] Lazarus Ekweme, « African Music Retentions in the New World », *The Black Perspective in Music* (New York), II, automne 1974, p. 137.

www.editionsparentheses.com / Robert Springer – Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3

L'éducation musicale se fait par contact ou par osmose ; c'est surtout le cas pour la musique collective. Dans la tradition individuelle, l'éducation est tout aussi informelle, bien qu'il existe en Afrique des virtuoses qui acquièrent leur savoir de façon plus méthodique : ce sont les griots et nous serons amenés à revenir sur leurs traits originaux.

De manière générale, alors que la culture occidentale a fait de l'artiste un spécialiste, la tradition noire permet, pour ainsi dire, à tout homme d'être artiste et de s'exprimer dans la vie musicale et culturelle de la communauté. Le succès de l'artiste et, surtout, du musicien, l'efficacité de sa contribution dépendent très étroitement du soutien actif et des réponses que lui fournit son « public ».

C'est la danse qui constitue sans doute le premier élément de soutien et de participation dans le domaine culturel noir. Elle est la manifestation la plus évidente de l'intégration artistique qui y prévaut. La danse n'est pas perçue comme une simple décoration, voire un moyen de récréation ou de défoulement. C'est l'ensemble danse-musique qui permet à l'esprit vivant de se manifester [16]. Danse et musique sont tout aussi inséparables que vie et musique. Chez le peuple Dan, par exemple, on ne possède pas de terme propre pour désigner la danse : le mot « tâ » englobe à la fois l'idée de chant, de musique instrumentale et de danse [17].

Même en l'absence de contribution chorégraphique, comme cela peut être le cas pour la musique individuelle, la tradition africaine met un accent tout particulier sur l'échange musical et sur la création en commun. La musique n'a de valeur que si on la partage et c'est sans doute cette habitude de la participation collective qui a permis la propagation très rapide de nombreuses influences musicales étrangères en Afrique, tout en gardant à la culture toute son originalité.

La participation permet l'intégration d'apports nouveaux au sein de la tradition. Elle joue, toutes proportions gardées, le rôle du conservatoire dans la tradition musicale européenne. Pour les Noirs américains, c'est surtout l'Église, en faisant appel à une participation musicale de tous les instants, qui a assuré la continuité de la tradition.

Pour que la participation soit la plus complète possible, la musique noire est, en général, relativement peu complexe, tant au niveau des paroles que dans sa structure mélodique et harmonique. L'élément de participation peut intervenir en support direct, linéaire ou, comme c'est le plus souvent le cas, en contraste, sous forme d'alternances dans la musique collective.

Son aspect le plus marqué, nous le rencontrons dans les dialogues chantés dont la musique noire est si friande. Le premier chanteur (*leader*) s'exprime en alternance avec le chœur ou le « public » tout entier : c'est ce que l'on nomme la forme antiphonique ou *responsoriale* (*call and response*).

Sur le continent nord-américain, nous retrouvons la forme responsoriale dans les sermons dialogués des prédicateurs noirs avec leurs congrégations dont l'aboutissement idéal est un chant religieux purement antiphonique. Elle est également présente, sous un aspect à peine modifié, dans les *negro*

[16] *Ibid.*, p. 128.
[17] Hugo Zemp, texte d'accompagnement au disque *La Musique des Dan*, Unesco BM 30 L 2301.

/ Robert Springer – Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3
www.editionsparentheses.com

Bibliographie

Cette sélection se limite aux ouvrages essentiels témoins de l'activité dans le domaine des publications sur et autour du blues, surtout en langue anglaise ; certains sont des rééditions. D'autres titres, abordant des aspects plus particuliers figurent dans les notes de bas de page.

BARLOW, William, *Looking up at Down : The Emergence of Blues Culture*, Philadelphie, Temple University Press, 1989.

BASTIN, Bruce, *Red River Blues : The Blues Tradition in the Southeast*, Urbana, University of Illinois Press, 1986.

CALT, Stephen, *I'd Rather Be the Devil : The Blues of Skip James*, New York, Da Capo, 1994.

CALT, Stephen, WARDLOW, Gayle D., *King of the Delta Blues : The Life and Music of Charley Patton*, Newton, Rock Chapel Press, 1988.

CHARTERS, Samuel B., *The Blues Makers*, New York, Da Capo, 1991.

COHN, Lawrence, ed., *Nothing but the Blues : le blues : sa musique et ses musiciens*, Paris, Abbeville, 1994

COWLEY, John, OLIVER, Paul, eds., *The New Blackwell Guide to Recorded Blues*, Oxford, Blackwell, 1996.

DANCHIN, Sebastian, *B.B. King*, Paris, Limon, 1993.

DAVIS, Francis, *The History of the Blues : the Roots, the Music, the People from Charley Patton to Robert Cray*, New York, Hyperion, 1995.

DEMÊTRE, Jacques, *Voyage au pays du blues / Land of the Blues*, Levallois-Perret, CLARB, 1994.

EPSTEIN, Dena J., *Sinful Tunes and Spirituals : Black Folk Music to the Civil War*, Urbana, University of Illinois Press, 1977.

EVANS, David, *Big Road Blues : Tradition and Creativity in the Folk Blues* [1982], New York, Da Capo, 1987.

GARON, Paul, GARON, Beth, *Woman with Guitar : Memphis Minnie's Blues*, New York, Da Capo, 1992.

HARALAMBOS, Michael, *From Blues to Soul in Black America* [1974], Ormskirk, Causeway Press, 1994.

HARRISON, Daphne Duval, *Black Pearls : Blues Queens of the 1920s*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1988.

HERZHAFT, Gérard, *Le blues*, Paris, Presses universitaires de France (« Que sais-je ? »), 1994.

HERZHAFT, Gérard, *Nouvelle encyclopédie du blues*, Paris, Seghers, 1990.

KEIL, Charles, *Urban Blues* [1966], Chicago, University of Chicago Press, 1991.

LEVET, Jean-Paul, *« Talkin' That Talk » : le langage du blues et du jazz*, Paris, Hatier, 1992.

LEVINE, Lawrence, *Black Culture and Black Consciousness*, New York, Oxford University Press, 1977.

LIEB, Sandra, *Mother of the Blues : a Study of Ma Rainey*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1981.

/ Robert Springer — Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3
www.editionsparentheses.com

LIPSCOMB, Mance, *I Say Me For a Parable : The Oral Autobiography of Mance Lipscomb, Texas Bluesman, as Told to and Compiled by Glen Alyn*, Londres, W.W. Norton, 1993.

LOMAX, Alan, *The Land Where the Blues Began*, Londres, Methuen, 1993.

MAJOR, Clarence, *Juba to Jive : a Dictionary of African-American Slang*, New York, Penguin Books, 1994.

MARTIN, Florence, *Bessie Smith*, Paris, Limon, 1994.

OAKLEY, Giles, *The Devil's Music, A History of the Blues*, Londres, BBC, 1976 [traduction française : *Une Histoire du blues*, Paris, Denoël, 1985].

OLIVER, Paul, *Songsters and Saints : Vocal Traditions on Race Records*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984.

OLIVER, Paul, *Screening the Blues : Aspects of the Blues Tradition* [1968], New York, Da Capo, 1988.

OLIVER, Paul, *Blues Fell This Morning : The Meaning of the Blues* [1960], Cambridge, Cambridge University Press, 1990 [traduction française : *Le monde du blues*, Paris, Arthaud, 1962].

PALMER, Robert, *Deep Blues*, New York, Penguin, 1981.

ROWE, Mike, *Chicago Blues : the City and the Music* [*Chicago Breakdown*, 1973], New York, Da Capo, 1981.

SACRÉ, Robert, ed., *The Voice of the Delta : Charley Patton and the Mississippi Blues Traditions*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 1987.

SACRÉ, Robert, ed., *Saints and Sinners : Religion, Blues and (D)evil in African-American Music and Literature*, Liège, Société Liégeoise de Musicologie, 1996.

SACKHEIM, Eric, *The Blues Line : a Collection of Blues Lyrics* [1975], Hopewell, Ecco Press, 1991.

SILVESTER, Peter J., *A Left Hand Like God*, New York, Da Capo, 1989.

SPRINGER, Robert, *Authentic Blues : its History and its Themes*, Lewiston, New York, The Edwin Mellen Press, 1995 [édition française : *Le blues authentique : son histoire et ses thèmes*, Paris, Filipacchi, 1985].

TITON, Jeff Todd, *Early Downhome Blues : a Musical and Cultural Analysis* [1977], Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1994.

VAN RIJN, Guido, *Roosevelt's Blues : African-American Blues and Gospel Artists on President Franklin D. Roosevelt*, Oxford, University of Mississippi Press, 1996.

WOLFE, Charles, LORNELL, Kip, *The Life and Legend of Leadbelly*, New York, Harper Collins, 1992.

/ Robert Springer — Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3

www.editionsparentheses.com

Sélection discographique

Cette sélection, partielle car ne s'en tenant qu'aux seules rééditions numériques, concerne avant tout le blues traditionnel jusqu'aux années cinquante, incluant le « blues de la ville » et les débuts du « blues urbain ». Une importante discographie commentée du blues comportant 560 références permet d'illustrer les nombreux sous-domaines du blues : John Cowley and Paul Oliver, eds., *The New Blackwell Guide to Recorded Blues*, Oxford, Blackwell, 1996.

Les artistes sont ici classés par ordre alphabétique de leur nom de famille réel ; ceux plus, ou uniquement, connus sous leur nom de scène sont insérés à la première lettre de ce nom si leur nom de famille n'en fait pas partie.

Kokomo Arnold, *vol.* 3, Document DOCD 5039.

Barbecue Bob, *Chocolate to the Bone*, Yazoo 2005.

Blind Blake, *Ragtime Guitar's Foremost Fingerpicker*, Yazoo 1068.

Eddie Boyd, *Third Degree*, Charly CD BM 42.

Big Bill Broonzy, *vol.* 3, *1934-1935*, Document DOCD 5052.

Big Bill Broonzy, *Anthologie*, Encyclopedia EN 509.

Big Maceo [Major Merriweather], *The King of Chicago Blues Piano*, Arhoolie Folklyric CD 7009.

[Gus] Cannon's Jug Stompers, *Complete Recordings 1927-1930* (2 CD), Yazoo 1082/3.

Leroy Carr, *The Piano Blues* (1930-1935), Magpie PYCD 07.

Bo Carter, *Banana in Your Fruit Basket (1931-1936)*, Yazoo 1064.

Walter Davis, *vol.* 1, Document DOCD 5281.

Sleepy John Estes, *From Memphis to Chicago, 1929-1941*, Frémeaux & Associés FA 258.

Blind Boy Fuller, *East Coast Piedmont Style* (2 CD), Columbia 467923-2.

Clifford Gibson, *Beat You Doing It*, Yazoo 1027.

Jazz Gillum, *vol.* 2, Document DOCD 5198.

John Lee Hooker, *Graveyard Blues*, Ace CDCHD 421.

Lightnin' Hopkins, *The Complete Aladdin Recordings* (2 CD), EMI CDP 7 96843-2.

Son House (and the Great Delta Blues Singers) *1928-1930*, Document DOCD 5002.

Howlin' Wolf, *The Chess Box* (3 CD), MCA Chess CHD3 9332.

Mississippi John Hurt, *Avalon Blues*, Flyright FLY CD 06.

Elmore James / John Brim, *Whose Muddy Shoes*, Chess CHD-9114.

Skip James, *The Complete Early Recordings*, Yazoo 2009.

Blind Lemon Jefferson, *King of the Country Blues*, Yazoo 1069.

/ Robert Springer — Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3
www.editionsparentheses.com

Lonnie Johnson, *vol.* 1, Blues Documents BDCD 6024.

Robert Johnson, *The Complete Recordings* (2 CD), Columbia 484414-2.

Tommy Johnson, 1928-1929, Document DOCD 5001.

Charley Jordan, *vol.* 1 *(1930-1931)*, Document DOCD 5097.

Albert King, *King of the Blues Guitar*, Atlantic 7567-82107-2.

B.B. King, *Singin' the Blues/The Blues*, Ace CDCHD 320.

J.B. Lenoir, *Natural Man*, MCA Chess CHD 9323.

Leadbelly, *King of the* 12-*String Guitar*, Columbia 467893-2. Furry Lewis, *In His Prime (1927-1929)*, Yazoo 1050.

Mance Lipscomb, *Texas Songster*, Arhoolie CD 306.

Little Walter, *Boss Blues Harmonica* (2 CD), Chess CD RED4.

Fred McDowell, *You Gotta Move*, Arhoolie CD 304.

Brownie McGhee, *The Complete* (2 CD), Columbia 475700-2.

Blind Willie McTell, *The Definitive* (2 CD), Columbia 475701-2.

Memphis Jug Band, Yazoo 1067.

Memphis Minnie & Kansas Joe, *1929-1934, vol.* 3, Document DOCD 5030.

Memphis Slim, *At the Gate of Horn*, Vee Jay NVB2-800.

Muddy Waters, *The Chess Box* (3 CD), MCA Chess CHD3 800002.

Charley Patton, *The Complete Recorded Works* (3 CD), Document DOCD 5009/11.

Peetie Wheatstraw, *Saint Louis - Chicago - New York* (2 CD), Frémeaux & Associés FA 255.

Ma Rainey's *Black Bottom*, Yazoo 1071.

Jimmy Reed, « *Speak the Lyrics to Me, Mama Reed* », Vee Jay NVD2-705.

Slim Harpo, *I'm a King Bee : the Early Swamp-Blues Classics*, Ace CDCHD 510

Bessie Smith, *The Complete Recordings, vols* 2 *&* 4 (2 x 2 CD), Columbia 468767-2 & 472934-2.

Frank Stokes, *Creator of the Memphis Blues*, Yazoo 1056.

Henry Thomas, *Texas Worried Blues, 1927-1929* (2 CD), Yazoo 1080/1.

Big Joe Turner, *Tell Me Pretty Baby*, Arhoolie CD 333.

Will « Casey Bill » Weldon, *The Hawaiian Guitar Wizard, 1935- 1938,* Blues Collection 158292.

Junior Wells, *1957-1963*, Flyright FLY CD 03.

Bukka White, *The Complete Sessions (1930-1940)*, Travelin' Man TM CD 03.

Big Joe Williams, *vol.* 1 (1935-1941), Blues Documents BDCD 6003.

Robert Pete Williams, *Free Again*, Original Blues Classics OBCCD 553.

Sonny Boy Williamson (John Lee), *Chicago 1937-1945* (2 CD), Frémeaux & Associés FA 253.

Sonny Boy Williamson (Rice Miller), *King Biscuit Time*, Arhoolie CD 310.

Oscar « Buddy » Woods (& Black Ace), *Texas Slide Guitars*, Document DOCD 5143.

Anthologies / compilations

Can't Keep From Crying : Topical Blues on the Death of President Kennedy, Testament TCD 5007.

Chicago Blues 1940-1947, (2 CD), Frémeaux & Associés FA 150.

Chicago Blues Harmonicas, Flyright FLY CD 11.

Chicago Piano 1951-1958, Flyright FLY CD 31.

Country Blues Bottleneck Guitar Classics, 1926-1937, Yazoo 1026.

/ Robert Springer — Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3
www.editionsparentheses.com

Dallas 1927-1929, *The Piano Blues*, Magpie PYCD 15.

East Coast Blues, 1926-1935, Yazoo 1013.

Famous Hokum Boys, vol. 2, Wolf WBCD 012.

The Georgia Blues, 1927-1933, Yazoo 1012.

Guitar Wizards, 1926-1935, Yazoo 1016.

Harmonica Blues, Great Harmonica Performers, 1920s-30s, Yazoo 1053.

Mama Let Me Lay It On You, 1926-1936, Yazoo 1040.

The Piano Blues, Paramount, *vol. 1 (1928-1932), vol. 2 (1927- 1932) & vol. 3 (1928-1930)*, Magpie PYCD 01, PYCD 05 & PYCD 03.

Saint Louis Blues, The Depression (1929-1935), Yazoo 1030.

Saint Louis Town, 1929-1933, Yazoo 1003.

The Story of the Blues (2 CD), Columbia 468992-2.

The Voice of the Blues, Bottleneck Guitar Masperpieces, Yazoo 1046.

/ Robert Springer — Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3

www.editionsparentheses.com

Index des morceaux cités

34 BLUES : **42n, 204n.**
45 PISTOL BLUES : **63n.**
A MAN AMONGST MEN : **35n.**
ALABAMA BLUES : **44, 129n.**
ALCOHOL BLUES : **72.**
AWFUL FIX : **71n, 104n.**
BABY, PLEASE COME HOME : **104.**
BABY, PLEASE DON'T GO : **102.**
BABY, WON'T YOU PLEASE COME HOME : **102.**
BABY REMEMBER ME : **40.**
BACK DOOR BLUES : **156n, 187n.**
BACK GNAWING BLUES : **60n.**
BAD GIRL BLUES : **53.**
BAREFOOT BLUES : **128n, 136n.**
BE CAREFUL : **157n.**
BEALE TOWN BOUND : **187n.**
BEAT YOU DOING IT : **72n.**
BEEDLE-UM-BUM : **174.**
BEER-DRINKING WOMAN : **52n, 118n.**
BIG CHIEF BLUES : **209n.**
BILLY LYONS AND STACK O'LEE : **55.**
BIRD NEST BOUND : **180n.**
BLACK, BROWN AND WHITE : **122n.**
BLUE HARVEST BLUES : **200.**
BLUES WITHOUT A DIME : **69n.**
BO WEAVIL BLUES : **210n.**
BOOTLEG RUM DUM BLUES : **75n.**
BOURGEOIS BLUES : **122.**
BROKE AND HUNGRY : **102n, 105n, 160n.**
BROWN SKIN GIRL : **66n, 70n, 156n.**
BROWNIE BLUES : **48n, 159n.**
BULL FROG BLUES : **204n.**
BUMBLE BEE : **185n.**
CAKE ALLEY : **38n.**
CANDY MAN BLUES : **185n.**
CANNED HEAT BLUES : **75n, 119.**
CAN'T BE TRUSTED BLUES : **160n.**
CAPTAIN, CAPTAIN : **110n.**
CAPTAIN HOLLER HURRY : **139, 140n.**
CASEY BROWN BLUES : **65n.**
CHICAGO BLUES : **65n.**
CHICAGO MILL BLUES : **69n.**
CHICKEN YOU CAN ROOST BEHIND THE MOON : **95.**
CHOCOLATE TO THE BONE : **48n.**
CHUMP MAN BLUES : **71n.**
COLD HEARTED MAMA BLUES : **170.**
COME ON IN MY KITCHEN : **181n.**
COUNTRY WOMAN BLUES : **111n.**
CRAWLIN' KING SNAKE : **186n.**
CROSS ROADS BLUES : **169n.**
CUMMINS PRISON : **131n.**
CYPRESS GROVE BLUES : **44n.**
DEAD DRUNK BLUES : **118n.**
DEMOCRAT BLUES : **72n.**
DIRTY DOZENS : **27n.**
DON'T FISH IN MY SEA : **45n.**
DOUGH ROLLER BLUES : **114n.**
DOWN SOUTH BLUES : **63n.**
DOWN HEARTED BLUES : **156n.**
DRIVE AWAY BLUES : **75n.**
DRY LAND BLUES : **171n.**
DRY SPELL BLUES : **38n.**
DUPREE BLUES : **57n.**
EARLY IN THE MORNING : **62n.**
EASE IT TO ME BLUES : **171.**
ELLA SPEED : **55.**
EMPTY BED BLUES - PART 2 : **68n.**
EVERYBODY WANTS TO KNOW : **72n, 128n.**
EVERYBODY'S CRYIN' ABOUT VIETNAM : **130n.**
EVIL WOMAN BLUES : **48n.**
FAREWELL TO YOU BABY : **155n.**
FEELS SO GOOD : **173n.**
FIRE DETECTIVE BLUES : **125n.**
FLOATING BRIDGE : **76n.**
FOOLISH MAN BLUES : **29n.**
FRANKIE AND JOHNNY : **55.**
FREAKISH BLUES : **53n.**
FROM NOW ON : **156n.**
F.D.R. BLUES : **34.**
GIVE ME A 32-20 : **126n.**
GO BACK TO THE COUNTRY : **28n, 159n.**
GOING BACK TO THE COUNTRY : **64n.**
GOING ROUND THE MOUNTAIN : **139n.**

/ Robert Springer — Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3

www.editionsparentheses.com

GOOD MR. ROOSEVELT : **34.**
GOOD TIME BLUES : **140n.**
GOOD UNDERSTANDING : **165n.**
GOVERNOR PAT NEFF : **106.**
GRANDPA GOT DRUNK : **71n.**
GRIEVIN' HEARTED BLUES : **136n.**
HAM HOUND CRAVE : **179n.**
HAMBONE BLUES : **114n, 180n, 183n, 187n.**
HARD TIME KILLIN' FLOOR BLUES : **110n, 204n.**
HARDTIMES AIN'T GONE NOWHERE : **154n.**
HIGH SHERIFF BLUES : **112n.**
HIS SPIRIT LIVES ON : **34.**
HITCH ME TO YOUR BUGGY AND DRIVE ME LIKE A MULE : **46n.**
HOTTEST BRAND GOIN' : **150n.**
HOUSE RENT BLUES : **110n.**
HOW MANY MORE YEARS : **137n.**
I CAN'T BE SATISFIED : **201n, 204n.**
I DO BLUES : **170n.**
I GOT MINE : **95.**
I HATE TO SAY GOOD-BYE : **39n.**
IF I HAD POSSESSION OVER JUDGMENT DAY : **137n.**
IF IT LOOKS LIKE JELLY, SHAKES LIKE JELLY, IT MUST BE GEL-A-TINE : **146n.**
ITCHING HEEL : **51n.**
I'LL BE UP SOMEDAY : **136n, 171n.**
I'M ALABAMA BOUND : **179n.**
I'M ALL OUT AND DOWN : **47n.**
I'M GETTING WILD ABOUT HER : **184n.**
I'M GONNA MOVE TO THE OUTSKIRTS OF TOWN : **46n, 51n.**
I'M IN THE BIG CITY : **25n, 43n.**
JACKSONVILLE BLUES : **179n.**
JAILHOUSE BLUES : **106.**
JAMES ALLEY : **50n, 201n.**
JASPER'S GAL : **30n.**
JIM CROW BLUES : **122n.**
JIM CROW TRAIN : **123n.**
JINX BLUES : cf. OLD BLACK CAT BLUES, THE JINX BLUES.
JOE LOUIS AND JOHN HENRY : **58.**
JOE LOUIS BLUES : **59n.**
JOHN HENRY : **55.**
JUDGE BOUSHE : **137n.**
JUDGE HARSH BLUES : **203n.**
JUG BAND QUARTETTE : **183n.**
JUMPING ON THE HILL : **103n.**
J.C. JOHNSON'S BLUES : **140n.**
KASSIE JONES - PT 1 : **58n.**
KEEP IT TO YOURSELF : **183n.**
KIDMAN BLUES : **52n.**
KILLER DILLER BLUES : **160n.**
KITCHEN RANGE BLUES : **183n.**
LADY DOCTOR BLUES : **188n.**
LAST CHANCE BLUES : **170n.**
LAWYER CLARK BLUES : **24, 146n.**
LET ME SQUEEZE YOUR LEMON : **182n.**
LEVEE CAMP MOAN : **163.**
LIFE IS JUST A BOOK : **61n.**
LITTLE ANGEL CHILD : **104.**
LONE LONESOME DAY BLUES : **134n.**
LONE WOLF BLUES : **70n.**
LONESOME MAN BLUES : **102n.**
LOOK WHAT YOU ARE TODAY : **74n.**
LOOKING UP AT DOWN : **116n.**
LOWDOWN MISSISSIPPI BOTTOM MAN : **134n.**
LOWDOWN ROUNDER'S BLUES : **74n, 76n.**
MAD MAMA'S BLUES : **127n.**
MAKE ME A PALLET ON THE FLOOR : **181n.**
MARRIED MAN BLUES : **68n.**
MEAN OLD TWISTER : **76n.**
MILK COW BLUES N° 1 : **183n.**
MILK COW BLUES N° 2 : **189n.**
MILL MAN BLUES : **179n.**
MILLION LONESOME WOMEN : **40n.**
MISSISSIPPI BLUES : **201n.**
MISSISSIPPI BO WEAVIL BLUES : **161n, 210n.**
MISSISSIPPI RIVER BLUES : **202n.**
MISTER CRUMP : **151.**
MOON BLUES : **44n.**
MOONSHINE : **75n.**
MORE GOOD WHISKEY BLUES : **42n.**
MY BABE, MY BABE : **25n.**
MY BLACK GAL BLUES : **76n, 116n.**
MY MOBILE CENTRAL BLUES : **209n.**
MY WASHWOMAN'S GONE : **188n.**
NATIONAL DEFENSE BLUES : **50n.**
NEHI BLUES : **43n, 67n.**
NEVER LET YOUR LEFT HAND KNOW : **45n, 172n, 211n.**
NEW STOCK YARD BLUES : **148.**
NO JOB BLUES : **49n, 203n.**
NO NO BLUES : **111n, 180n.**
NO WOMAN, NO NICKEL : **103.**
NOBODY KNOWS YOU WHEN YOU'RE DOWN AND OUT : **64.**
NOTHING IN RAMBLING : **74n.**
OLD BLACK CAT BLUES [JINX BLUES] : **116n.**
OLD DEVIL : **68n.**
OLD JIM CANAN'S : **146n.**
OLD TIMBROOK BLUES : **43n.**
OMIE WISE : **54.**
ON THE WALL : **189n.**
ONE TIME BLUES : **182n.**
OUT ON SANTA-FE BLUES : **70n.**
PARCHMAN FARM BLUES : **76n, 113n.**
PATROL WAGON BLUES : **127n.**
PINCHBACKS - TAKE 'EM AWAY : **115n.**
PLEASE, MR. NIXON : **106.**
PLEASE GIVE ME BLACK AN' BROWN : **70n.**
PNEUMONIA BLUES : **47n.**

/ Robert Springer — Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3
www.editionsparentheses.com

POOR MAN'S BLUES : **129n.**
PREACHER BLUES : **27n.**
PREACHER'S BLUES : **27n, 158n.**
PREACHING BLUES : **117n.**
PRESIDENT'S BLUES : **74n.**
PRISON CELL BLUES : **113n.**
RAIDIN' SQUAD BLUES : **139n.**
RAINY WEATHER BLUES : **168n.**
RECKLESS BLUES : **182n.**
RED BEANS AND RICE : **112n.**
REEFER HEAD WOMAN : **73n.**
RIDE ON : **44.**
RISING HIGH WATER BLUES : **39n.**
ROAMING GAMBLER : **60.**
ROBBING AND STEALING BLUES : **49n.**
ROLLING LOG BLUES : **203n.**
ROLLING MILL BLUES : **94.**
SAINT-MÂLO : **54.**
SALTY DOG : **184n.**
SATURDAY BLUE : **69n.**
SEARCHING THE DESERT FOR THE BLUES : **67n.**
SHAKE IT AND BREAK IT : **95n.**
SHAVE' EM DRY : **29n.**
SHE BELONGS TO ME : **157n.**
SHE'S GOT A MEAN DISPOSITION : **138n.**
SHOT ON JAMES MEREDITH : **129n.**
SICK WITH THE BLUES : **67n.**
SILICOSIS IS KILLIN' ME : **123n.**
SKIN MAN : **68n.**
SLAVERY : **199n.**
SLEEPY MAN BLUES : **64.**
SLICK MAN BLUES : **60.**
SOMEBODY'S BEEN USING THAT THING : **175n.**
SORROWFUL BLUES : **181n.**
SOUTH CAROLINA RAG - TAKE 2 : **135n.**
SPIDERMAN BLUES : **172n.**
STACK O' DOLLARS : **181n.**
STAMP BLUES : **42n.**
STARVATION BLUES : **138n, 203n.**
STEW MEAT BLUES : **148n.**
STREET-CAR BLUES : **76n.**
STREET WALKIN' : **114n.**
STRUGGLE HERE IN HOUSTON : **112n.**
SWEET HOME CHICAGO : **146.**
SWEET PATUNI : **191, 192n.**
SWEET WOMAN BLUES : **53n.**
TALKING TO MYSELF : **62n.**
TELL ME YOU LIKE ROOSEVELT : **34.**
TERRAPLANE BLUES : **191n.**
TERRIBLE OPERATION BLUES : **175, 176n.**
TEXAS BLUES : **92n.**
THAT BLACK SNAKE MOAN : **190n.**
THE BANKS OF THE OHIO : **54.**
THE DEATH OF LEROY CARR : **34n.**
THE DIRTY DOZENS : **27n.**
THE FAKING BLUES : **168n.**
THE FIRST TIME I MET YOU : **117n.**
THE GONE DEAD TRAIN : **74n, 105n.**
THE IMPORT BLUES : **43.**
THE JAILHOUSE BLUES : **112n.**
THE JINX BLUES - N° 1 : **102n.**
THE PREACHER MUST GET SOME SOMETIME : **178n.**
THE TWELVES : **27n, 192n.**
THIRD DEGREE : **163n.**
THIRD STREET'S GOING DOWN : **38n.**
THREE WOMEN BLUES : **52n.**
TIN CUP BLUES : **110n.**
TIRED OF BEING MISTREATED : **157n.**
TOM MOORE'S FARM : **132, 202n.**
TOM RUSHEN BLUES : **26.**
TOUGH TIMES : **107n.**
TRAINING CAMP BLUES : **40n.**
TRAVELING RIVERSIDE BLUES : **180n.**
TRAVELIN' BLUES : **111.**
TUSH HOG BLUES : **186n.**
T-BONE STEAK BLUES : **67n.**
UNCLE JOE : **178n.**
UNCLE SAM BLUES : **39n.**
UPS AND DOWNS BLUES : **67n.**
VAMPIRE WOMEN : **67.**
VIETNAM BLUES : **126n, 129, 130n.**
WALKIN' GROUND HOG : **186n.**
WASHWOMAN'S BLUES : **110n.**
WATERGATE BLUES : **124, 131n.**
WE SURE GOT HARD TIMES : **206n.**
WELFARE BLUES : **204.**
WELFARE STORE BLUES : **42n, 205n.**
WHEN I BEGIN TO FARM : **62n.**
WHEN YOU ARE GONE : **139n.**
WHEN YOU FALL FOR SOMEONE THAT'S NOT YOUR OWN : **47n, 68n, 114n.**
WHISKEY AND GIN BLUES : **45n.**
WHOOPEE BLUES : **158n.**
WHY DON'T YOU COME HOME ? : **102.**
WIN THE WAR BLUES : **40n.**
WINTERTIME BLUES : **49n.**
WORKING MAN BLUES : **43n.**
WORKING ON THE PROJECT : **42n.**
WORN OUT PAPA BLUES : **31n.**
WPA BLUES : **40, 42n.**
YASSUH AN' NOSUH BLUES : **165n.**
YOU CAN'T MAKE THE GRADE : **31n.**
YOU SHALL : **27.**
YOU'LL NEVER MISS YOUR JELLY : **45n.**
YOU'VE GOT TO GIVE ME SOME : **184n.**

www.editionsparentheses.com / Robert Springer — Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3

Index des noms

Abrahams, Roger D. : **60, 94, 186.**
Akers, Garfield : **114n.**
Alexander "Texas" [Algier] : **48n, 163.**
Allen, Henry Jr. : **127n.**
Allen, O. K. (gov.) : **106.**
Ames, David : **19.**
Ames, Russell : **55.**
Anderson, Jelly Roll : **140n, 185n.**
Anderson, Pink : **95.**
Anthony, Eddie : **94.**
Arnold, Kokomo : **27n, 71n, 76n, 112n, 116n, 136n, 171n, 173n, 183n, 184n, 189n, 192n.**
Baker, Willie : **111n, 180n.**
Barbecue Bob [Hicks, Robert] : **48n, 171n, 206n**
Barefoot Bill : **156n.**
Bastin, Bruce : **214.**
Beaman, Lottie : **203n.**
Bell, Ed : **114n, 180n, 183n, 187n.**
Big Maceo [Merriweather, Major] : **49n, 52n, 92n.**
Bird, Billy : **179n.**
Black Ace [Turner, Babe Karo] : **52n, 161.**
Bland, Bobby "Blue" : **93, 196.**
Blind Blake [Phelps, Arthur] : **71n, 75n, 170n, 182n.**
Bogan, Lucille : **29n, 148n.**
Bonner, Juke Boy : **25n, 43n, 64n, 112n.**
Borneman, Ernest : **179, 196.**
Borum, ["Memphis"] Willie [=Memphis Willie B.] : **90n.**
Boyd, Eddie : **163.**
Bracey, Ishman : **69n, 87.**
Bragg, Dobbie : cf. Sykes, Roosevelt.
Brim, John : **157n.**
Broonzy, Big Bill : **97n, 116n, 122, 154n, 176n, 201n, 202n, 203n, 204n.**
Brown, Bubba [John Henry] : **87, 88.**
Brown, Clarence "Gatemouth" : **106.**
Brown, Gabriel : **62n.**
Brown, Hi Henry : **27n, 68n.**
Brown, Rabbit : **50n, 201n.**
Brown, William : **201n.**
Bumble Bee Slim [Easton, Amos] : **34n, 103n**
Burnett, Chester : cf. Howlin' Wolf.
Byrd, John : **43n.**
Campbell, E. Simms : **97n.**
Campbell, Gene : **49n.**
[Gus] Cannon's Jug Stompers : **170n.**
Carr, Leroy : **33.**
Carter [Chatmon], Bo : **68n, 87, 186n.**
Cayton, Horace R. : **28.**
Charters, Samuel ("Sam") : **16, 96.**
Chatmon, Sam : **87n, 89, 97, 104n, 124, 131n, 135n.**
Clapton, Eric : **211n.**
Clayton, Doctor : **60.**
Collins, Sam : **112n.**
Cone, James : **10.**
Council, Floyd : **90n.**
Courlander, Harold : **17.**
Cray, Robert : **211n.**
Cresswell, Nicholas : **83.**
Crudup, Arthur "Big Boy" : **126.**
Davis, Blind Gary : **81.**
Davis, Jimmy : **87.**
Davis, Walter : **39n.**
Denisoff, R. Serge : **128.**
Dixon, Willie : **165.**
Dollard, John : **186.**
Drake, St. Clair : **28.**
DuBois, W.E.B. : **165.**
Dunbar, Scott : **87.**
Dupree : **57.**
Dupree, Champion Jack : **34.**
Durkheim, Émile : **19, 196.**
Eliade, Mircea : **198.**
Estes, Sleepy John : **24, 43, 76n, 116n, 145, 181n.**
Evans, David : **213.**
Faux, William : **23.**
Finnegan, Ruth : **8.**
Florence, Nellie : **179n.**
Franklin, Pete : **65n.**
Freud, Sigmund : **215.**
Fuller, Blind Boy : **88, 139n.**
Garland, Phyl : **10, 37, 82, 196.**

www.editionsparentheses.com / Robert Springer — Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3

Garon, Paul : **161, 162.**
Gates, Henry Louis Jr. : **27.**
Gibson, Clifford : **69n, 72n, 157n.**
Gillum, Jazz [Gillum, William McKinley] : **28n, 63n, 73n, 74n, 111n, 157n, 159.**
Glinn, Lilian : **31.**
Goffman, Erwing : **196.**
Goines, Leonard : **43.**
Gold, Robert S. : **206.**
Groom, Bob : **87.**
Gutman, Herbert : **52.**
Handy, W.C. [William Christopher] : **85, 86n, 151, 153.**
Hannah, George : **53n.**
Hardy, John : **55, 161.**
Harris, William : **183n, 204n.**
Hawkins, Buddy Boy : **71n, 104n.**
Henry, John : **55, 58, 161.**
Hill, King Solomon : **74n, 105n, 158n.**
Hogan, Silas : **85n.**
Hokum Boys : **174.**
Hollins, Tony : **42n.**
Hopkins, Lightnin' [Sam] : **27n, 98, 199n.**
House, Son : **38n, 73, 102n.**
Howell, Peg Leg : **74n, 76n, 94.**
Howlin' Wolf [Burnett, Chester] : **137n, 161, 186n.**
Hughes, Langston : **83.**
Hurt, Mississippi John : **181n, 185n, 200.**
Jackson, "Bo Weavil" : **161.**
Jackson, Jim : **139n, 209n.**
Jackson, Otis : **34.**
Jackson, Papa Charlie : **168n, 179n.**
Jahn, Janheinz : **131, 197.**
James, Elmore : **150.**
James, Jesse : **134n, 192n.**
James, Skip : **44n, 110n, 204n.**
Jefferson, Blind Lemon : **39n, 47n, 102n, 105, 110n, 113n, 160n, 190n.**
Jeffery, Bob : **131n.**
Jenkins, Bobo : **72n.**
Johnson, James Weldon : **84.**
Johnson, LeDell (Rev.) : **85, 86n, 97n.**
Johnson, Lil : **45n, 172n, 210, 211n.**
Johnson, Lonnie : **40, 47n, 65n, 68n, 114n, 154.**
Johnson, Louise : **189n.**
Johnson, Mager : **86n.**
Johnson, Merline [The Yas Yas Girl] : **185n.**
Johnson, Robert : **117n, 137n, 146, 169n, 180n, 181n, 191n.**
Johnson, T.C. : **140n.**
Johnson, Tommy : **75n, 86n, 87, 88, 95n, 97, 106, 119, 172.**
Jones, Casey [Kassie, Cassie] : **57, 58.**
Jones, LeRoi : **89, 91, 92, 216.**
Jordan, Charlie : **138n, 139n.**
Kansas Joe [McCoy, "Kansas" Joe] : **27n, 158n, 188n.**
Keil, Charles : **98, 163, 167, 196.**
Kennedy, John : **25, 34, 35, 107, 126.**
King, B.B. : **15, 73, 93, 98, 150, 196.**
Kizart, Lee : **82n, 85n.**
Lacy, Rubin [Rube] : **95n, 179n.**
Leadbelly [Boyd, Walter dit Huddie Leadbetter] : **47n, 50n, 106, 122.**
Leavy, Calvin : **131.**
Leecan & Cooksey : **45n.**
Lenoir, J.B. : **44, 72n, 124, 126, 128, 129, 130, 208n.**
Leroy's, Buddy [Gaither, Little Bill] : **53n.**
Levine, Lawrence : **56, 66, 196.**
Lewis, Furry [Walter] : **54, 55n, 58n, 102n, 137n, 171n, 203n, 209n.**
Lewis, Meade Lux : **178n.**
Lincoln, Charlie ["Laughin' Charlie"] : **146n, 154.**
Lipscomb, Mance : **14, 15, 72, 87, 88n, 95n, 97, 98, 104, 110n, 125, 132n, 136n, 166, 199n, 202n.**
Lockwood, Robert Jr. : **149.**
Lomax, Alan : **195.**
Louis, Joe Hill : **150.**
Louis, Joe : **42, 58, 59, 146.**
Louisiana Red [Minter, Iverson] : **44.**
Lucas, Lazy Bill : **94.**
Lyons, Billie : **55, 56.**
Mabon, Willie : **131n.**
Martin, Carl : **59n, 155n.**
Martin, Florence : **66, 168.**
McCain, James : **34.**
McClennan, Tommy : **66n, 70n, 153, 156n.**
McCoy, "Kansas" Joe : cf. Kansas Joe.
McGhee, Brownie : **40n, 127, 136n, 158.**
McTell, Blind Willie : **33, 52n, 62n, 67n, 75n, 90n, 111.**
Meltzer, Milton : **83.**
Memphis Jug Band : **183n.**
Memphis Minnie [Douglas, Lizzie] : **27n, 74n, 154n, 159, 160n, 183n, 185n, 188n.**
Memphis Slim [Chatman, Peter] : **30n, 118n.**
Memphis Willie B. [= Borum, "Memphis" Willie] : **53.**
Meredith, James : **129.**
Merriam, Alan : **81, 195.**
Miller, Lilian : **118n.**
Mills, Violet : **127n.**
Montgomery, Little Brother : **117n.**
Morton, Jelly Roll : **185n.**
Moselle, Son : **33.**
Moss, Buddy : **90n.**
Muddy Waters [Morganfield, McKinley] : **20, 107n.**
Murray, Albert : **44, 168, 173.**
Nash, Lemon : **62n, 70n.**

www.editionsparentheses.com / Robert Springer — Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3

Neal, Larry : **187.**
Neff, Patrick Morris (gov.) : **106.**
Nelson, "Blue Coat" Tom : **140n.**
Nelson, Sonny Boy : **114n.**
Newton, Francis : **122.**
Nighthawk, Robert : **149.**
Nixon, Richard : **106, 131n.**
Northup, Solomon : **96.**
Oliver, Paul : **19, 77, 99, 121, 164, 188, 191, 208.**
Olsson, Bengt : **92.**
Oriano, Michel : **172, 207.**
Palmer, Robert : **101.**
Park, Mungo : **96.**
Patton, Charlie [Charley] : **26, 42n, 88n, 95, 97, 112n, 161n, 180n, 204n, 210n.**
Perryman, Willie : cf. Piano Red.
Pettis, Arthur : **70n.**
Piano Red [Perryman, Willie] : **82n, 90n, 93.**
Pickett, Charlie : **182.**
Playford, John : **81.**
Rabbit Foot Minstrels : **89.**
Rachel, Yank : **67n.**
Radcliffe-Brown, Alfred Reginald : **196.**
Railroad Bill [Dorsey, Georgia Tom] : **55.**
Rainey, Ma : **45n, 89n.**
Rainwater, Lee : **163.**
Ray, Harmon : **74n.**
Reed, Jimmy : **46n, 51n.**
Reynolds, Blind Willie [Joe] : **43n, 67n, 68n.**
Riesman, David : **20.**
Ringling (frères) : **89.**
Robinson, Rob : **178n.**
Roland, Walter : **63n.**
Roosevelt, Franklin : **25, 34.**
Ross, Isaiah "Doctor" : **126n.**
Russell, Tony : **87.**
Sanders, Wilroy : **93.**
Scott, Esther Mae "Mama" : **86, 135n, 172n.**
Scruggs, Irene : **51n.**
Sears, Zenas "Daddy" : **90n.**
Shaw, Robert : **85n, 86, 133n.**
Shepp, Archie : **9.**
Short, Jelly Jaw J.D. : **128n, 136n.**
Simmons, Cary Lee : **87.**
Smith, Bessie : **29n, 31n, 64, 68, 92, 102n, 110n, 115n, 129n, 156n, 168n, 172, 181n, 182n, 184n, 191, 208, 210n.**
Smith, Clara : **39n.**
Smith, Spark Plug : **67.**
Smoky Babe [Brown, Robert] : **150n.**
Southern, Eileen : **83.**
Spann, Otis : **44n.**
Speckled Red : **27n, 104.**
Spruell, Freddy : **134n.**
Staggerlee [Stackerlee, Stack O'Lee] : **55, 56, 161.**
Stokes, Frank : **27n, 90n, 95, 103n, 187n.**
Stone, Joe : **156n.**
Suhamy, Henri : **207.**
Sunnyland Slim [Luandrew, Albert] : **85n, 147n.**
Sykes, Roosevelt [Bragg, Dobbie] : **40n, 67n, 125n.**
Szwed, John : **197.**
Tampa Red [Woodbrige, Hudson] : **175n.**
Tarter & Gay : **48n, 159n.**
Thomas, Ramblin' : **49n, 60n, 203n.**
Torey, George : **102.**
Townsend, Henry : **67n, 138n, 147.**
Tucker, George : **23.**
Turner, Willie : **140n.**
Walker, Willie : **57n, 135n.**
Walton, Ortiz : **182.**
Washboard Sam [Brown, Robert] : **31n, 61n.**
Washington, Booker T. : **165.**
Weaver, Sylvester : **160n.**
Webster, Otis : **62n.**
Welding, Pete : **123.**
Weldon, Casey Bill : **42n, 46n, 156n, 187n, 188n.**
Wheatstraw, Peetie : **38n, 42n, 69n, 161.**
White, Bukka : **64, 76n, 113n, 131n, 153.**
White, Josh : **122, 123.**
Wiggins, James "Boodle It" : **185n.**
Wilber, Bill : **25n.**
Wilkins, Robert : **92, 146n, 148, 170n.**
Williams, Big Joe : **34, 35n, 102n, 184n, 186n.**
Williams, George "Bullet" : **106.**
Williams, Nat D. : **135.**
Williams, Robert Pete : **165n.**
Williamson, Sonny Boy [John Lee] : **40n, 42n, 58n, 75, 205n.**
Williamson, Sonny Boy [Miller, Alex "Rice"] : **149, 150.**
Wilson, Kid Wesley : **178n.**
Wilson, Leola B. : **178n.**
Woods, Oscar : **70n, 87.**
Wright, Charles : **7.**
Youngblood, Arzo : **95n.**
Zumthor, Paul : **5, 8.**

/ Robert Springer — Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3
www.editionsparentheses.com

Table

Avant-propos **5**

Chapitre 1
La tradition noire **7**

Première partie
Fonctions estompées

Chapitre 2
Le blues, véhicule de louange et de dérision **23**

Chapitre 3
Fonction de commémoration **33**

Chapitre 4
Fonction éducative **37**

Deuxième partie
Fonctions traditionnelles

Chapitre 5
Fonction récréative **81**

Chapitre 6
Le blues-plaidoyer **101**

Chapitre 7
Fonction de témoignage **109**

Chapitre 8
Fonction de contestation **121**

/ Robert Springer — Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3
www.editionsparentheses.com

Troisième partie
Fonctions renforcées

Chapitre 9
Fonction publicitaire **145**

Chapitre 10
Fonction régulatrice **153**

Chapitre 11
Fonction cathartique **167**

Chapitre 12
Fonction unificatrice **195**

I'm goin' to leave you, Baby **213**

Bibliographie **217**

Sélection discographique **219**

Index des morceaux cités **225**

Index des noms **229**

/ Robert Springer — Fonctions sociales du blues / ISBN 2-86364-613-3
www.editionsparentheses.com