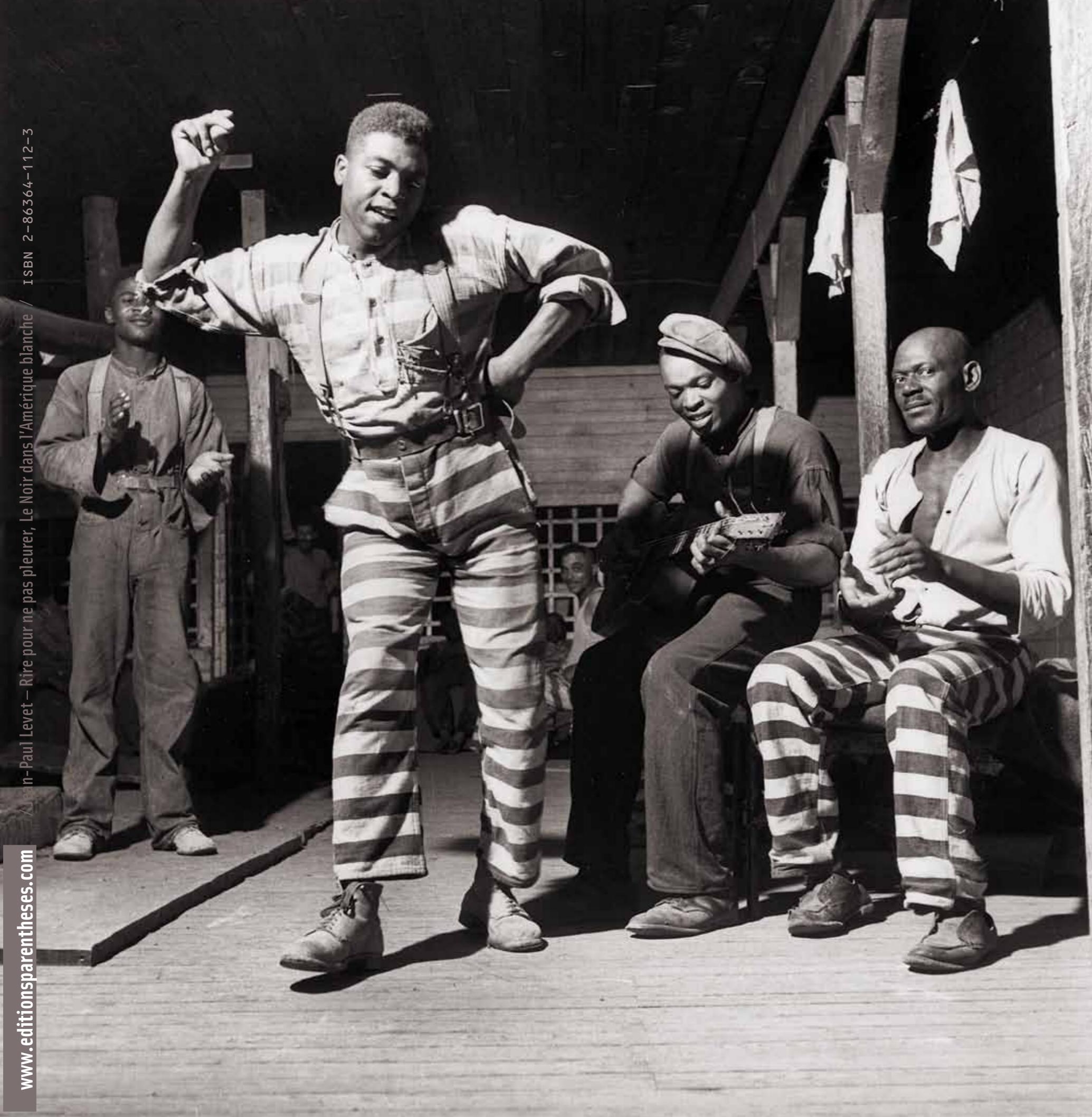


Honey, you don't  
know, sure don't  
know, you don't know  
my mind, doggone  
you gal, you  
don't know, sure  
don't know my  
mind. When you je ris,  
see me laughing, c'est juste  
I'm laughin'  
just to keep  
from cryin'.

Chérie, tu n'sais rien, pour

sûr, tu sais rien de ce qui me

passe par la tête. Si



Take me back, baby, you don't know my mind. I may look happy but I'm almost dyin'. *Baby, you don't know my mind*, Lonnie Johnson (1926) / Honey, you don't know, sure don't know my mind, doggone you gal. You don't know, sure don't know my mind. When you see me laughing, I'm laughing just to keep from cryin'. *Honey, you don't know my mind*, Barbecue Bob (1927) / Was your slave so many lonesome years, people thought I was happy, I was sheddin' my misery in tears. *When a man is treated like a dog*, Lonnie Johnson (1927) / Now these blues is an awful painful thing to have. I just to keep from cryin', open my mouth and laugh. *Lonesome man blues*, Georgia Tom (1928) / Oh babe, you don't know my mind, I'm laughin', baby, but I'm laughin' just to keep from cryin'. *Kind Babe Blues*, James Stump Johnson (1929) / I'm going down to the station to meet the train, baby ain't on it, I will go insane, because you don't know, sure don't know my mind, now when you see me laughing, I'm just laughing to keep from crying. *You don't know my mind*, Judson Brown (1930) / I had a dream last night, now, the whole round world was mine, Ah now, when I waked up in the mornin', had to whistle, now, to keep from cryin'. *Creeping Blues*, Peetie Wheatstraw (1931) / When you see me laughin', I'm tryin' to keep from cryin', my little East St Louis woman stays on my mind. *East St Louis Blues*, Bumble Bee Slim (1934) / Baby, I'm troubled, in the blue and it sure do worry my poor mind. When you hear me whistlin', I'm whistlin' to keep from cryin'. *Trouble in blues*, Bo Carter (1938) / Some people thinks I'm happy, but they sho' don't know my mind. They see smile on my face, but my heart is bleeding all the time. *Bleeding heart blues*, Jimmie Gordon (1938) / Baby you don't know my mind Lord, Lord, Lord, Baby you don't know my mind When you see me laughin', I'm laughin' just to keep from cryin'. *My Man jumped Salty On Me*, Rosetta Crawford (1939) / He said he didn't want me, I wasn't good enough I'm gonna get myself another man and call his bluff You don't know, you don't know my mind You see me laughin', laughin' just to keep from cryin'. *You Don't Know My Mind*, Mabel Robinson (1941) / I served my little woman sweet jelly roll, took the shoes off my feet, an' put me in the col', Man you don't know, you don't know my mind, but when you see me laughin', that's just to keep from cryin'. *You Don't Know My Mind*, Herman E. Johnson (1961).

Laughin'

Rire...  
•

...just to keep  
from cryin',  
Blacks in White America

...pour ne pas  
pleurer  
le Noir dans l'Amérique blanche

# Parole Black noire, Talkin', White regards blancs and white) en noir et blanc

12

13

## Photographier l'Amérique de la Dépression

En 1933, Franklin Delano Roosevelt accède à la présidence des États-Unis et lance le *New Deal*. D'inspiration keynésienne, la « Nouvelle Donne » utilise le déficit budgétaire, le lancement de grands chantiers et l'introduction de mesures de nature sociale pour relancer une économie en pleine dépression<sup>1</sup>. C'est dans ce cadre qu'il crée en 1935 le Secrétariat aux Réformes rurales (*Resettlement Administration*) chargé de soutenir une agriculture — dévastée par la chute des cours, la sécheresse, la déforestation, l'épuisement et l'érosion des sols — qui laisse plus de 8 millions de travailleurs de la terre au bord de la famine et pousse nombre d'entre eux sur les routes.

Le Secrétariat, sous la direction de l'économiste Rexford Tugwell, membre du *Brain Trust* du président, prend une série de mesures pour tenter de juguler cette crise sans précédent : prêts à faible intérêt, mise en place de fermes expérimentales et d'exploitations communautaires, lancement de programmes d'études... Ces mesures sont fortement contestées par l'opposition républicaine acquise aux doctrines libérales, aussi prend-il le parti de mettre le pays face au désastre économique, social et écologique et crée-t-il une section photographique (*Historical unit*) chargée de promouvoir les actions du gouvernement. Il a pris conscience très tôt de l'impact du document photographique pour l'avoir lui-même abondamment utilisé dès 1925 dans *American Economic Life*<sup>2</sup> [*La vie économique américaine*] ; à l'époque, c'est à un certain Roy Stryker, possédant une excellente connaissance des problèmes agraires, qu'il avait confié la charge de constituer le fonds documentaire : c'est à nouveau lui que Tugwell choisit pour diriger ce nouveau service. En 1937, le

Secrétariat, jusque-là indépendant, est rattaché au ministère de l'Agriculture et prend le nom sous lequel il reste dans les mémoires, Farm Security Administration [Secrétariat aux Questions agraires]. À la fin de 1941, alors que les États-Unis se préparent à entrer en guerre, la section est rattachée à l'Office of War Information [Service d'Information des Armées] ; les objectifs patriotiques deviennent alors prédominants et il s'agit plus de louer les vertus et la force de l'Amérique que d'exposer ses problèmes. Roy Stryker démissionne en 1942 entraînant avec lui la disparition de la section historique.

Dès sa prise de fonction, ce dernier constitue une équipe de photographes

1. De 9% en 1929, le chômage atteint 40% en 1932.

2. Tugwell, Rexford G., Munro, Thomas and Stryker, Roy E., *American Economic Life*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1925.

1. The level of unemployment stood at 9 percent in 1929, rising to 40 percent in 1932.

## Photographing the American Depression

In 1933, Franklin Delano Roosevelt took office as president of the United States and launched the "New Deal". Based on Keynesian principles, this program drew on the budget deficit, public works and social measures to rescue the economy from the depths of the Depression.<sup>1</sup> It was within this framework that Roosevelt created the Resettlement Administration, which was entrusted with the task of bolstering a farm industry that had been devastated by a dramatic drop in prices, not to mention droughts, deforestation, soil depletion and erosion, all of which had left more than 8 million land workers on the verge of famine and forced to take to the road.

Rexford Tugwell, an economist who was the Assistant Secretary and, later, the Under Secretary of Agriculture, and a member of the president's so-called "Brain Trust", took a series of measures intended to come to grips with the unprecedented economic crisis. They included offering low-interest loans, creating experimental and collective farms,

and initiating research programs. These measures were highly contested by the Republican opposition, which was firmly entrenched in the doctrines of economic liberalism. This prompted Tugwell to make the country aware of the severity of the economic, social and ecological disaster. He created the Historical Unit, whose mission was to promote the government's new plan of action. From the very start, Tugwell decided to rely on the impact of photography, having himself used photographs extensively in 1925 for *American Economic Life*.<sup>2</sup> At the time, he had commissioned a certain Roy Stryker, who was well acquainted with farming issues, to compile documentary photographs. Tugwell called upon Stryker once again to oversee the newly-created unit. In 1937, the unit, up until then independent, merged with the Farm Administration, under the name of Farm Security Administration. The FSA would be firmly engraved in America's collective memory. By the end of 1941, as America prepared to go to war, the unit merged with the Office of War Information. As the change-over made clear, patriotism had now taken precedence over social and economic matters. The focus was on glorifying America and its armed forces rather than shedding light on its problems. Roy Stryker resigned in 1942 and the Historic Unit was eliminated in the wake of his departure.

From the moment Stryker had assumed his position, he had embarked on building a team of photographers, first recruiting Arthur Rothstein, one of his former students at Columbia University, the journalist Carl Mydans, Walker Evans, then a free-lance photographer, and Ben Shahn, who had already prepared a well-received collection of photographs on the American South

en s'appuyant d'abord sur Arthur Rothstein, l'un de ses ex-étudiants à l'université de Columbia, Carl Mydans, un journaliste, Walker Evans, alors photographe indépendant, et Ben Shahn qui avait déjà effectué un reportage remarqué dans le Sud fin 1935. Les clichés de chômeurs et d'ouvriers agricoles itinérants réalisés par Dorothea Lange attirent son attention et il l'engage comme correspondante pour la côte Ouest. La composition de l'équipe va beaucoup varier durant les sept années de son existence : Mydans est le premier à la quitter en 1936, suivi par Evans en 1937 et Rothstein en 1940, tandis que Russell Lee (1936), Marion Post (1938), Jack Delano (1940), John Vachon (1940), John Collier Jr. et Gordon Parks (1941) prennent la relève.

Roy Stryker ne laisse rien au hasard : les campagnes de prises de vue sont minutieusement préparées, les cibles repérées et une documentation abondante — économique, sociologique, historique et géographique — est fournie à chaque photographe avant son départ sur le terrain. Les catastrophes naturelles (crues du Mississippi et de l'Ohio en 1937, sécheresse), les effets de l'action de l'homme (déforestation et érosion) sont, avec les projets subventionnés par le Secrétariat, parmi les sujets traités. Dans de longues lettres, l'animateur du projet complète ses instructions initiales en fonction des clichés que lui transmet régulièrement chaque photographe. Après une rencontre avec Robert S. Lynd, l'auteur de *Middletown*<sup>3</sup>, un ouvrage qui fait date en matière de sociologie urbaine, il incite l'équipe à s'intéresser aux scènes de la vie quotidienne et à l'impact de la crise.

2. Tugwell, Rexford G., Munro, Thomas and Stryker, Roy E., *American Economic Life*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1929.

Walker Evans et Dorothea Lange avaient déjà mené des travaux de sensibilisation de l'opinion publique aux problèmes des chômeurs et Marion Post était tout particulièrement sensible aux problèmes des Noirs qu'elle photographie dans les *juke joints* du Sud. Cette nouvelle orientation vient légitimer les choix faits par certains photographes : rendre compte des effets sociaux de la Dépression et de la réalité sociologique du pays.

Roy Stryker n'est pas lui-même photographe ; il se charge de la promotion des actions soutenues par le gouvernement et assure la plus large diffusion aux documents ramenés par son équipe ; les photos, libres de tous droits, sont largement utilisées par la presse, les magazines et les revues photographiques comme *Life* ou *Look*. Des expositions itinérantes sont dans le même temps organisées et plusieurs livres majeurs, illustrés par l'équipe, sont publiés<sup>4</sup>.

C'est de cette entreprise documentaire, l'une des plus importantes jamais lancées de par le monde, que provient le choix présenté ici.

4. *Land of the Free* (1938) ; *An American Exodus* (1939) ; *Home Town* (1940) ; *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) et surtout *Twelve Million Black Voices : a folk history of the Negro in the United States* (1941) avec un texte de Richard Wright.



## Le Noir dans l'Amérique blanche (1877-1942)

Lorsque débute l'entreprise photographique de la Farm security Administration, la condition du Noir américain est particulièrement dramatique. Cette situation se noue en 1877, lorsque le républicain Rutherford B. Hayes accède à la présidence après un accord avec les démocrates et leur candidat Samuel J. Tilden : son élection en échange du retrait du Sud des troupes fédérales d'occupation. Ce marché entraîne de fait l'abandon des récents affranchis à leur sort et crée les conditions de la restauration de la suprématie blanche dans les ex-États confédérés. C'est par ce triste marchandage que se clôture la tutelle fédérale sur les États

sécessionnistes. Cette période, dite de Reconstruction<sup>5</sup>, avait pourtant fait naître les plus fols espoirs parmi les populations noires ; après l'Émancipation, le Congrès, en 1868 et 1870, avait voté les 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> amendements, leur accordant l'accès à la citoyenneté et aux droits civiques. Ces dernières décisions avaient été arrachées au président Andrew Johnson, successeur de Lincoln, par le Congrès dominé par les républicains les plus radicaux et leur leader, Thaddeus Stevens. Les États sécessionnistes avaient été sommés d'adopter de nouvelles constitutions accordant aux Noirs des droits politiques que les travailleurs agricoles d'Angleterre ne devaient acquérir que quelque vingt ans plus tard<sup>6</sup>.

Mais après l'euphorie, les Noirs américains vont être les victimes de la reprise en main des rênes du pouvoir par les suprématistes blancs. De marchandise, le Noir affranchi est devenu un rival, économique et politique, mais aussi sexuel, qu'il faut « maintenir à sa place ». Les 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup> amendements, avec la bienveillante neutralité de la Cour Suprême, sont progressivement vidés de toute substance par des lois scélérates, dites « Jim Crow », instituant un régime de stricte ségrégation<sup>7</sup>. Cette évolution, plus ou moins rapide selon les États, est couronnée au plan fédéral en 1896 par l'arrêt de la Cour Suprême « Plessy contre Ferguson<sup>8</sup> » qui légitime la doctrine « séparés mais égaux » ; cette situation ne commencera à être réellement ébranlée qu'en 1954 lorsque la Cour déclare inconstitutionnelle cette disposition dans le système éducatif<sup>9</sup>. Aussi sincère qu'elle ait pu être, l'action

5. *Reconstruction Act* (1867).

6. Voir Michael Banton, *Sociologie des relations raciales*, Paris, Payot, 1971.

7. L'exclusion des minorités, bien loin d'être dans la société américaine un épiphénomène, est inscrite dans la Constitution adoptée en 1879 qui exclut totalement les Indiens et tient pour quantité négligeable les Noirs dont la « valeur » est fixée à « 3/5<sup>e</sup> de toutes les autres personnes » (article 1, section 2).

8. Plessy était un mulâtre qui, un jour de juin 1892, s'était installé dans un wagon réservé aux Blancs.

9. Arrêt *Brown v. Board of Education*. Auparavant, les efforts de F. D. Roosevelt en matière de déségrégation dans l'armée ou de Truman dans les transports interétatiques étaient restés de portée limitée.

After meeting Robert S. Lynd, the author of *Middletown*,<sup>3</sup> a seminal work on urban sociology, Stryker encouraged the team to focus on scenes of daily life and how people were impacted by the crisis. Walker Evans and Dorothea Lange had already created work that had succeeded in raising the public's awareness of the problem of the unemployed; and Marion Post had been particularly sensitive to the problems experienced by Blacks, whom she had photographed in southern juke joints. This new orientation gave added credibility to the choices certain photographers had already made: giving an account of the social effects of the Depression and producing a sociological chronicle of the country's lived reality.

As Roy Stryker was not himself a photographer,

he mainly ensured that the government's mission was observed and saw to it that the photographs brought back by his team were circulated as widely as possible. The shots, which were free of all rights, were widely disseminated in the pages of the press, journals and in photo magazines such as *Life* and *Look*. At the same time, traveling exhibitions were organized and several major books illustrated by the team were published.<sup>4</sup>

The material selected for inclusion in this book have been drawn from this bold documentary undertaking, which stands as one of the world's most ambitious.

## Blacks in white America (1877-1942)

When the Farm Security Administration embarked on its photographic project, the condition of Blacks in America was particularly grim. This situation had stemmed, in part, from events dating back to 1877, when the Republican Rutherford B. Hayes took office as president, thanks to an arrangement between the Democrats and their candidate Samuel J. Tilden. Under the terms of their agreement, Hayes would be elected in exchange for the withdrawal of Federal troops that were occupying the South. This resulted in recently freed slaves who were left unprotected to fend for themselves. It paved the way for the restoration of white supremacy in the former Confederate states.

The unfortunate outcome of this political maneuvering was that it brought an end to federal supervision of the secessionist States. At first, this period, known as Reconstruction,<sup>5</sup> incited great optimism among Blacks. After Emancipation, Congress adopted the 14th and 15th amendments, in 1868 and 1870, granting blacks access to citizenship, civil rights and suffrage. These decisions had been wrested from President Andrew Johnson, Lincoln's successor, by a Congress dominated by the most radical Republicans and their leader, Thaddeus

4. *Land of the Free* (1938); *An American Exodus* (1939); *Home Town* (1940); *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) and above all *Twelve Million Black Voices: a Folk History of the Negro in the United States* (1941), with text by Richard Wright.

5. *The Reconstruction Act* (1867).

10. Seule une infime minorité de Noirs se sera vue dotée de lopins de terre par le bureau fédéral des émancipés. La terre octroyée début 1865 sera finalement rendue à la fin de la même année après un décret présidentiel.

républicains radicaux porte en elle les germes de l'échec : leur préoccupation majeure est l'égalité politique et ils se préoccupent peu de la situation économique et sociale des affranchis. Si ceux-ci ont bien accédé à la citoyenneté, ils sont sans terre, sans ressources et sans instruction ; la proposition de Thaddeus Stevens de leur distribuer « 40 acres et une mule » reste lettre morte, bloquée par le président Andrew Johnson<sup>10</sup> et leur situation en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle est particulièrement tragique : à l'esclavage légal s'est substitué, en quelques années, un esclavage de fait ancré dans le système du *sharecropping* liant, pratiquement sans espoir de s'en détacher, le métayer à son propriétaire. Le Ku-Klux-Klan, fondé en 1865 avec l'objectif affirmé de rétablir la suprématie blanche, répand la terreur dans les campagnes et ses idées gangrènent la société américaine. En 1883, la Cour Suprême couvre ses exactions en vidant de son sens le 14<sup>e</sup> amendement garantissant aux Noirs le respect de leurs droits par les États : elle juge en effet que cette disposition ne saurait s'appliquer en cas de violations opérées par des particuliers.

En quelques années, sous la triple conjonction de la terreur<sup>11</sup>, de lois scélérates et de l'asservissement au plan économique<sup>12</sup>, les populations noires se trouvent ramenées à une situation par certains aspects pire que celle qu'elles ont connue durant la période esclavagiste. En 1910, le Sud a atteint ses objectifs : les Noirs ont pratiquement disparu des listes électorales sans que le gouvernement fédéral ou l'opinion publique ne protestent<sup>13</sup>.

Après l'euphorie née de l'Émancipation et de l'accession à la citoyenneté, c'est du brutal contrecoup d'une suprématie blanche restaurée que naît l'une des formes majeures de la musique noire américaine, le blues.

## Une parole noire : le blues

Une tortue dit à un esclave : « Ce que je dis, moi, de vous autres nègres, c'est que vous parlez trop » ; l'esclave, étonné de rencontrer un animal possédant la parole, s'ouvre de cette étrangeté à son maître qui ne veut pas en croire un mot. Tous deux s'en retournent voir l'animal qui reste muet : l'esclave est sévèrement corrigé pour ses affabulations. Quelque temps plus tard, rencontrant à nouveau la tortue, il lui demande pourquoi elle ne lui a pas répondu en présence de son maître : « Voilà ! C'est bien ce que je dis de vous autres nègres : vous parlez toujours trop. »

Stevens. The secessionist states had been compelled to adopt amendments conferring political rights to Blacks that farmers in England would not secure until some twenty years later.<sup>6</sup> After the initial euphoria had subsided, black Americans realized that they had in fact become the victims of power politics that placed the reins of power firmly in the hands of white supremacists. From being no more than chattel, freedmen had not only become economic and political rivals but also generated a fear of the social and sexual mixing of the races. Hence, they had to be “kept in their place”. With the Supreme Court adopting a neutral position, the 14th and 15th amendments were eventually sapped of their vital force by the notorious “Jim Crow” laws that conspired to maintain a system of strict racial segregation.<sup>7</sup> This trend, which evolved more or less rapidly depending on the state, culminated in the Supreme Court's “Plessy v. Ferguson” decision,<sup>8</sup> whereby the federal government legitimized the principle of “separate but equal.” It was not to be shaken until 1954 when the Court declared the provision unconstitutional in a case involving the education system.<sup>9</sup> As sincere as the radical Republicans may have been, their efforts were doomed to failure from the very outset: the Republicans' major concern was with the balance of political power, for, in fact, they had little regard for the socio-economic situation of freed Blacks. Although Blacks had attained the status of citizens, they remained, on the whole, landless, poor and uneducated. Thaddeus Stevens's proposal to give them

11. 161 lynchages pour la seule année 1892, 111 pour la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle et 24 en 1933, lorsque Roosevelt accède au pouvoir.

12. « Dans à peu près tout le Sud rural, les fermiers noirs, mais aussi blancs, sont des péons, liés par la loi et la coutume à un esclavage économique d'où la seule évasion est la mort ou le pénitencier. » W. E. B. Du Bois, *The Souls Of Black Folk* (1903).

13. « Il y a un siècle de cela, un grand Américain qui nous couvre aujourd'hui de son ombre symbolique, signait notre acte d'Émancipation. [...] Mais cent ans ont passé et le Noir n'est pas encore libre. Cent ans ont passé et le Noir est toujours tristement entravé par les liens de la ségrégation, les chaînes de la discrimination. » Extrait du discours de Martin Luther King le 28 août 1963 à Washington.

11. In 1892 alone there were 161 lynchings; 111 in the last decade of the 19th century and 24 in 1933, when Roosevelt took office.

12. W. E. Du Bois, *The Souls Of Black Folk* (1903).

13. “Five score years ago, a great American, in whose symbolic shadow we stand today, signed the Emancipation Proclamation [...] But one hundred years later, the colored America is still not free. One hundred years later, the life of the colored American is still sadly crippled by the manacle of segregation and the chains of discrimination.” An excerpt from Martin Luther King Jr.'s speech, August 28, 1963, Washington DC.

Ce conte de la tortue qui parle (*Talking Turtle*), recueilli par Richard M. Dorson<sup>14</sup>, est révélateur, comme l'est le dicton invitant le Noir « à ne pas parler plus que la peau de son dos ne peut le supporter<sup>15</sup> » : en présence du Blanc, surveiller sa parole est pour le Noir une nécessité vitale.

Après l'Émancipation, une commission d'enquête est mise en place et à la question « Est-ce que les maîtres savent quoi que ce soit de la vie secrète du peuple noir ? », l'ex-esclave Robert Smalls répond : « Non monsieur. Les Noirs montrent à leurs maîtres une vie, et une autre vie, ils ne la montrent pas<sup>16</sup>. » C'est cette duplicité qui s'affiche dans la strophe récurrente :

« You don't know, sure don't know my mind,  
When you see me laughing, I'm laughin' just to  
keep from cryin'<sup>17</sup>. »

Dans un contexte ségrégatif, l'existence de deux niveaux de langue ne doit pas surprendre : l'un est utilisé dans les groupes de pairs, relations amicales ou privées, l'autre dans les situations de disparité (en présence d'un Blanc et/ou d'un supérieur) qui sont potentiellement porteuses d'un danger et nécessitent d'être sur ses gardes. Lors d'un enregistrement, le *blues singer* d'avant-guerre ne pouvait que solliciter ce dernier niveau. On comprend alors mieux pourquoi la parole délivrée par le blues — telle que fixée par le disque — est une parole sibylline ; et si elle dénonce, ce n'est qu'à mots couverts. Elle s'ingénie à brouiller les pistes comme les brouille, au sens propre, l'esclave évadé, héros de la ballade *Lost John* :

Got a heel in front  
Got a heel behind  
Well you can't hardly tell  
Whichaway I'm goin'.

“40 acres and a mule” proved to be no more than wishful thinking after it was vetoed by President Johnson.<sup>10</sup> By the end of the 19th century, the black man's situation had reached cruelly dramatic proportions: legalized slavery had been replaced by sharecropping, a de facto form of slavery under which tenant farmers were all but hopelessly dependent on landowners. The Ku Klux Klan, founded in 1865 with the goal of re-establishing white supremacy, spread terror throughout the countryside, as its ideals insidiously poisoned American society. In 1883 the Supreme Court gave tacit approval to its acts of violence by eviscerating the 14th Amendment guaranteeing that States would protect the rights of Blacks: it ruled that the provisions of the amendment did not apply to violations by private individuals.

In a few years, the concurrence of three factors — terror,<sup>11</sup> discriminatory laws and economic servitude<sup>12</sup> — meant that Blacks were forced to endure conditions that, in certain regards, were worse than during slavery. Furthermore, in 1910, the South attained one of its main objectives: Blacks had practically disappeared from the electoral lists, without that fact generating the slightest protest on the part of the federal government or public opinion.<sup>13</sup> It was in the climate of the euphoria following Emancipation and the dream of citizenship, and the ensuing setback caused by the resurgence of white supremacy, that one of the major forms of African-American music, the blues, was born.

14. Richard M. Dorson, ed., *American Negro Folktales*, New York, Fawcett, 1968, p. 148.

15. «Don't say no mo' wid yo'mouf dan yo'back kin stan» [don't say no more with your mouth than your back can stand] ; cité par J. Mason Brewer, «Old-Time Negro Proverbs» in Alan Dundes ed., *Mother Wit from the Laughing Barrel*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1973.

16. Arna Bontemps, *Five Black Lives*, Wesleyan University Press, 1971, cité par Bruno Chenu in *Le grand livre des negro spirituals*, Paris, Bayard, 2000.

17. *Honey, You Don't Know My Mind*, Barbecue Bob (1927).

14. Cited by Richard M. Dorson, ed., *American Negro Folktales*, New York, Fawcett, 1968.  
 15. Cited by J. Mason Brewer, "Old-Time Negro Proverbs" in Alan Dundes, ed., *Mother Wit from the Laughing Barrel*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1973.  
 16. Cited in *Slave Testimony*, ed. John W. Blassingame, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1977.  
 17. *Honey, You Don't Know My Mind*, Barbecue Bob (1927).

This tale of the *Talking Turtle*, collected by Richard M. Dorson,<sup>14</sup> is quite telling, as is the proverb reminding the Negro "Don't say no mo' wid yo' mouf dan yo' back kin stan" ["don't say no more with your mouth than your back can stand"].<sup>15</sup> The moral is that watching what you say in the presence of whites is of vital importance for the black man.

After Emancipation, an investigating committee for the Freedman's Bureau was set up to conduct a survey. When former slave Robert Smalls was asked "Do the masters know anything of the secret life of the colored people?" he responded, "No, sir; one life they show their masters and another life they don't show."<sup>16</sup> It is that same duplicity that comes across in the following recurring verse found in the blues:

"You don't know, sure don't know my mind,  
 When you see me laughing, I'm laughing to keep from crying."<sup>17</sup>

It should come as no surprise that under segregation two levels of language co-existed: one was used among friends or in private; the other was used in situations of disparity among non-peers (in the presence of whites and/or a superior), that is, situations that were potentially dangerous and required that one be constantly on one's guard. When making a recording, the pre-World War II blues

Les chants produits dans des situations de parité, réunions entre amis et voisins, ont pu prendre des accents plus explicitement dénonciateurs ou revendicatifs comme en témoignent les chants recueillis par

Lawrence Gellert<sup>18</sup> ou cette strophe chantée par Butch

Cage et Willie Thomas :

Turn that nigger 'round and knock him on the head  
 'cause white folks say : 'We're gonna kill that nigger dead.'<sup>19</sup>

En tant qu'appartenant à un groupe minoritaire dans un environnement oppressif, le *blues singer* va mettre en œuvre diverses stratégies : canalisation de l'agressivité par sa fixation sur des substituts (et en premier lieu, la femme), valorisation de héros négatifs et de conduites déviantes, refuge dans la religion, porteuse de l'espoir d'un monde meilleur. Les paroles vont solliciter dérision, langage à double sens ou manipulation<sup>20</sup>, comme autant de défis subtils à l'autorité du Blanc. Ces derniers aspects ont été largement sous-estimés par les commentateurs et le blues a souvent été décrit comme l'expression même du fatalisme et de la résignation. Les couplets sélectionnés ici montrent que cette appréciation ne saurait à elle seule rendre compte d'une réalité multiple : sous le message explicite, sous des formes masquées<sup>21</sup> se cache, au hasard d'un quatrain, un implicite indéchiffrable en dehors de la communauté qui l'a engendré.

**Regards blancs en noir et blanc, point de vue noir**  
 L'objectif assigné à l'équipe de photographes<sup>22</sup> était de rendre compte des différents programmes agraires lancés dans le cadre du *New Deal*. Mais, sous l'impulsion de Roy Stryker, elle s'employa à témoigner également de la réalité sociologique du pays. Les quelque cent trente clichés présentés ici ont été sélectionnés pour ce qu'ils montrent de la vie du Noir dans l'Amérique blanche de la fin des années trente et du début des années quarante. Ils proviennent du fonds de la Farm Security Administration conservé à la Bibliothèque du Congrès à Washington.<sup>23</sup>

Le système de classement du fonds s'organise par grandes régions géographiques, puis par sujets ; les recherches ont privilégié les régions à fortes proportions de Noirs (notamment le *Deep South* et les grandes métropoles du Nord) et sur les sujets susceptibles d'éclairer les thématiques récurrentes du blues — déracinement, chômage, pénitencier, superstition, petits ennuis et grandes catastrophes — mais aussi sexualité, jeu, joie ou espoir.

Cette masse documentaire de la FSA ne recèle aucun cliché relatif à des événements dramatiques, lynchages, scènes d'émeutes ou violences policières. S'il en avait recelé, nous leur aurions pourtant préféré la sélection présentée ci-après qui, mieux que des images extrêmes, témoigne de la violence sourde, lancinante du quotidien. Nous avons également choisi de concentrer nos choix sur des photos d'anonymes, acteurs muets de l'histoire.<sup>24</sup>

En écho aux regards blancs de

20. Sur ces derniers points, voir Jean-Paul Levet, *Talkin' That Talk* [1986], Lille, Kargo, 2003.

21. Jim Crow désigne le préjugé de race ; *they* ou *them*, dans certains contextes peuvent désigner les Blancs...

22. Tous blancs à l'exception notable de Gordon Parks.

23. La sélection finale est issue d'une présélection de plus de 600 photographies effectuée en mai 1998 à la Bibliothèque du Congrès à Washington.

24. Ont ainsi été écartées les photos de personnalités, telles celles de Duke Ellington et de son orchestre, dues à Gordon Parks.

singer could only be circumspect in his or her choice of language. Only in that light can we attempt to understand why blues lyrics — as recorded on disk — must be seen as a covert language. If it denounces, it does so only between the lines. It craftily covers its tracks in the same way an escaped slave literally covered his tracks in the ballad *Lost John*:

Got a heel in front  
 Got a heel behind  
 Well you can't hardly tell  
 Which away I'm goin'

Songs produced among peers or in social gatherings between friends and neighbors took on a much more blatant tone of denunciation or protest, as is evidenced by songs collected by Lawrence Gellert<sup>18</sup> or this verse sung by Butch Cage and Willie Thomas:

Turn that nigger round and knock him on the head  
 cause white folks say : 'We're gonna kill that nigger dead.'<sup>19</sup>

As a member of a minority group living in the midst of oppression, the blues singer would adopt various strategies to vent his feelings. He might channel his aggression by focusing on substitutes (women, first and foremost), adulating anti-heros (tricksters and Badmen) and deviant behavior, or taking refuge in religion, which held out hope for a better world. Blues lyrics relied on mockery, double entendres, manipulation and play on words,<sup>20</sup> subtle means of defying white authority. These types of subterfuge have been largely underestimated by commentators,

18. Entre 1924 et 1937, Lawrence Gellert, fils d'immigrants hongrois, enregistre en Géorgie et dans les Carolines environ 500 chansons ; près de la moitié contient des références ouvertement politiques et peuvent être considérées comme des « protest songs ».

19. « Retourne ce macaque et frappe-le à la tête, les Blancs disent : "on va t'laisser raide mort, ce sale nègre". » *Kill That Nigger Dead*, Butch Cage & Willie Thomas (1960) enregistrée par Paul Oliver et citée in *Conversation With The Blues*, Londres, Cassell, 1965.

25. Robert Macleod : *Yazoo 1-20* (1988), *Yazoo 21-83* (1992), *Document Blues 1* (1994), *Document Blues 2* (1995), *Document Blues 3* (1995), *Document Blues 4* (1996), *Blues Document* (1997), *Document Blues 5* (1998), *Document Blues 6* (1999), *Document Blues 7* (2000) et *Document Blues 8* (2001) ; Pat Publications, 19 Braiburn Terrace, Edinburgh EH9 6ET, Scotland.

26. Outre les ouvrages de Macleod déjà cités, on peut retenir : Calt, Stephen & Wardlow, Gayle, *King of the Delta : the Life and Music of Charley Patton*, New York, Da Capo (1988) ; Oliver, Paul, *Blues Fell This Morning*, Collier (1960) réédité sous le titre *The Meaning Of The Blues*, Collier (1963) ; Oliver, Paul, *Screening The Blues*, Cassell (1968) ; Sackheim, Eric, *The Blues Line : A Collection of Blues Lyrics from Leadbelly to Muddy Waters*, Grossman Publishers, New York (1969) ; Taft, Michael, *Blues Lyric Poetry : an Anthology*, Garland, New York (1983).

27. Sans multiplier les exemples, citons cet extrait de *Elder Greene Blues* (Charley Patton, 1929) que Stephen Calt et Gayle Wardlow transcrivent :  
*There's a big association in New Orleans alors que Robert Macleod donne There's a big stone station in New Orleans* ; citons également *It Won't Be Long* (Charley Patton, 1929) que les mêmes transcrivent respectivement *She got a man on her man, got a kid on her kid, baby et She's got a man over on Main, gotta keep her goin' on her feet, baby.*

l'équipe de Stryker, des couplets de blues, un des seuls lieux où s'exprime un point de vue noir sur la société nord-américaine ; durant la période de strict apartheid dont il est question ici, il est l'un des rares vecteurs au travers duquel a pu s'exprimer une population noire économiquement exploitée, socialement niée et politiquement écartée. Par ailleurs, le blues, s'il est parole, n'a pas de parolier : en tant que vecteur d'une tradition orale, le *blues singer* chante le blues autant qu'il est chanté par lui. Les textes illustrent ce processus permanent de transmission / transformation du matériau oral à la source duquel puise le *blues singer* qui, en retour et en permanence, le régénère.

Pour l'essentiel, les extraits de blues présentés ici proviennent du travail de Robert Macleod<sup>25</sup> qui, depuis la fin des années quatre-vingt, s'est engagé dans la transcription systématique de l'ensemble du corpus de blues enregistrés. Transcrire est une entreprise qui, plus d'une fois, laisse le transcripteur dans l'expectative : les différences notables que l'on peut relever dans les diverses transcriptions disponibles<sup>26</sup> sont à cet égard particulièrement révélatrices<sup>27</sup>. Certaines des difficultés rencontrées tiennent à des raisons techniques évidentes (qualité des disques, notamment des cylindres et des 78 tours) ; d'autres sont liées aux accents régionaux ou aux défauts d'élocution, aux effets liés au chant (passages susurrés, criés, mots avalés, mélismes...) ; d'autres, enfin, sont inhérentes à la nature même du blues, art qui, dans ses manifestations les plus authentiques, est non narratif et peut comporter des allusions à des personnages, des faits ou des situations connus uniquement des contemporains du chanteur voire de son auditoire local habituel.

Donner à voir les rapports Blanc-Noir ne se révèle pas aisément. Donner à les entendre ne l'est pas moins. En effet, le fonds de la Farm Security Administration n'est que le reflet sur pellicule de la stricte séparation des races alors à l'œuvre et le *blues singer* ne peut, lors d'un enregistrement (qui le met en présence de techniciens et de producteurs, blancs pour la plupart), que solliciter un niveau de langue acceptable dans une telle situation. Ainsi, malgré la taille considérable des corpus disponibles

(250 000 clichés et plus de 12 000 blues), seul un choix restreint d'items met ces relations en scène. C'est à partir d'une sélection préalable de 1100 couplets de blues que s'est opérée la « mise en musique » des photos retenues. Afin de disposer d'un corpus exprimant un point de vue noir aussi authentique que possible, les textes cités sont presque tous antérieurs à l'accession du blues à la popularité auprès du public blanc : ils ont été enregistrés pour l'essentiel entre 1925 et la Seconde Guerre mondiale, une toute petite minorité l'ayant été entre 1945 et 1960.

Des regards blancs, en noir et blanc, un point de vue noir : une façon de rendre la parole aux acteurs de l'histoire au quotidien.

[J.-P. L.]

and the blues have often been mistakenly described as clear evidence of the black man's fatalism and resignation. The verses selected for inclusion here show that such a simple assessment does not adequately account for the different types of reality that the songs were capable of evoking: underneath the songs' explicit message, scattered throughout a quatrain, there were masked references<sup>21</sup> that were indecipherable by anyone outside the community that had created them.

### The white gaze in black and white, from a black perspective

The mission assigned to the team of photographers<sup>22</sup> was that they give an account of the different farm programs launched under the New Deal. However, at Roy Stryker's initiative, the team also sought to chronicle the country's sociological reality. The one-hundred and thirty or so photographic images presented here were chosen to reflect the lives of Blacks in white America at the end of the 1930s and at the beginning of the 1940s. They are taken from the Farm Security Administration's archives at the Library of Congress in Washington.<sup>23</sup> The archives' filing system is arranged by geographical region, then by subject. We have culled images dealing mainly with regions with large black populations (in particular, the Deep South and major cities in the North) and subjects that inform recurrent themes in the blues, namely, uprootedness, unemployment, penitentiaries, superstition, hardships and great disasters — as well as sexuality, games, happiness or despair.

This repository of FSA documents do not contain any photographs relating to real-life dramas, lynching, riots or police violence. Had there been any, we still would have given preference to the images presented here, which, more so than images of extreme violence, testify to the crushing, muted violence of day-to-day existence. We have consciously opted to concentrate on the nameless, the voiceless.<sup>24</sup> As a counterbalance to the white gaze of Stryker's team of photographers, blues lyrics represent one of the only means through which a black perspective of American society could be expressed. During the period of total apartheid that is treated here, the blues stand as one of the rare forms of expression available to a people that had been economically exploited, socially belittled, and politically excluded. Furthermore, although the blues consist of lyrics, no one lyric writer can truly claim sole authorship of a song. As perpetrator of an oral tradition, the blues singer sings the blues as much as the blues song is

21. "Jim Crow" became a short-hand reference to racial discrimination against blacks. In certain contexts, "they" or "them" refer to whites.

22. All white with the notable exception of Gordon Parks.

23. The final selection was narrowed down from a shortlist of more than 600 photographs carried out in May 1908 at the Library of Congress in Washington.

24. For this reason, images of famous personalities, such as Gordon Park's photographs of Duke Ellington and his orchestra, were not included.

25. Robert Macleod: *Yazoo 1-20* (1988), *Yazoo 21-83* (1992), *Document Blues 1* (1994), *Document Blues 2* (1995), *Document Blues 3* (1995), *Document Blues 4* (1996), *Document Blues 5* (1998), *Document Blues 6* (1999), *Document Blues 7* (2000), and *Document Blues 8* (2001); Pat Publications, 19 Braidburn Terrace, Edinburgh EH10 6ET, Scotland.

26. Aside from the works by Macleod already cited, other noteworthy works include: Calt, Stephen & Wardlow, Gayle, *King of the Delta: the Life and Music of Charley Patton*, New York, Da Capo (1988); Oliver, Paul, *Blues Fell This Morning*, London, Collier (1960) republished under the title *The Meaning of the Blues*, London, Collier (1963); Oliver, Paul, *Screening the Blues*, London, Cassell (1968); Sackheim, Eric, *The Blues Line: A Collection of Blues Lyrics from Leadbelly to Muddy Waters*, New York, Grossman Publishers (1969); Taft, Michael, *Blues Lyric Poetry: an Anthology*, New York, Garland (1983).

27. To cite only a few examples, there is a verse from "Elder Greene Blues" (Charlie Patton, 1929) that Stephen Calt and Gayle Wardlow transcribe as "There's a big 'ssociation in New Orleans", whereas Robert Macleod writes "There's a big stone station in New Orleans"; and there is a line from "It Won't Be Long" (Charley Patton, 1929), which the latter transcribe, respectively, as "She got a man on her man, got a kind on her kid, baby" and "She's got a man over on Main, gotta keep her goin' on her feet, baby."

sung through him. That is, the texts bear witness to the incessant process of transmitting/transforming oral material as the blues singer taps into songs over and over again, and by so doing regenerates them.

For the most part, the excerpts of blues songs presented here are taken from a work by Robert Macleod<sup>25</sup> who, since the end of the 1980s, has been committed to systematically transcribing the entire corpus of recorded blues. Transcription, it must be said, is a field that is fraught with uncertainty: the notable differences between available transcripts<sup>26</sup> are especially telling.<sup>27</sup> Certain difficulties stem from purely technical factors (quality of recordings, particularly as regards cylinders and 78s); others stem from problems associated with regional accents or unclear pronunciation, or the sheer nature of singing (whispered passages, shouts, garbled words, melisma, etc.). There are still other problems inherent to the blues, an art which, in its most authentic forms (i.e. derived from oral tradition), is non narrative and may contain allusions to individuals, facts or situations known only to the singer's contemporaries or perhaps familiar only to his regular local audience.

Showing Black-White relations is not an easy task. Making them audible is no easier. Insofar as the photographs rarely show Blacks and Whites interacting, the Farm Security Administration archives are merely the reflection on film of the absolute separation between the races that was status quo at the time. The blues singer, when making recordings in the presence of technicians or producers (most of whom were white), could only call upon a level of language that was acceptable under the circumstances. Thus, in spite of the huge body of work available (250,000 photographs and more than 12,000 blues songs), only a limited selection actually serve to demonstrate such relations. It was on the basis of a shortlist of 1100 blues verses that the selected photographs were "set to music". To ensure that the body of songs remained as authentically black as possible, almost all of the lyrics cited date back to the period before the blues had gained popularity among whites; that is, they were recorded essentially between 1925 and the Second World War, with a small minority having been recorded between 1945 and 1960.

The white gaze, in black and white, from a black perspective: this is a way of giving voice to those individuals whose day-to-day existences have long been relegated to silence, and often lost sight of.

[J.-P. L., translation by RANDALL CHERRY]



# SEQUENZA

I want whiskey when I'm thirsty, mama, good Lord, lightnin' when I'm dry. *page*

29

Du whisky quand j'ai soif, Bon Dieu, un coup d'raide quand j'ai l'gosier sec.

Pour survivre, le Noir feint de se mouler dans le stéréotype du nègre joyeux, bon enfant, insouciant, véhiculé depuis la période esclavagiste. Ce « masque social » que le Noir est contraint de porter ne se craquellera qu'avec les années soixante et le mouvement des droits civiques, avant de tomber avec l'avènement du rap dans lequel domine l'image du *bad nigger*, violent et agressif.

To survive, Blacks pretended to fit the stereotype of the smiling, care-free Negro that had persisted since the days of slavery. This «social mask» that Blacks were forced to wear did not begin to crack until the 1960s and the civil rights movement. Finally, it was dropped with the advent of rap and its dominant image of the bold even violent “bad nigger”.

Soon one morning, the blues knocked on my door.

À ma porte, un beau matin, les blues ont frappé.

D'abord dénommer son mal : blues. Pour mieux l'exorciser. Et le partager : une nécessité pour fonder une identité communautaire, antidote à une ségrégation déstructurante.

To exorcise an evil spirit, you must start by pronouncing its name: the blues. Then you bid others to share the burden. Hence the need to forge an identity as a community, which serves as the antidote to segregation's destructive powers.

The white folks is done started talkin',  
You'd better start walkin'.

Les Blancs se mettent à parler,  
T'as intérêt à t'éclipser.

Le rapport au Blanc est historiquement déterminé par la déportation, l'esclavage et la brutale retombée de l'euphorie née de l'affranchissement avec la mise en place de l'apartheid. « Fais pas attention à ce que dit l'vieux Jack [Owens]. Il est de l'ancien temps. Il a peur des Blancs. Il a ça en lui. Tu sais, “Ouais, M'sieur, ouais, ouais”. » Entretien avec Bud Spires.

Relations with whites have been marked historically by deportation, slavery and the cruelly deceptive blow that came when the euphoria of freedom was smothered by apartheid. “Listen, don't pay no attention to what old Jack [Owens] say. He come from the old time, back, way back. He's scared of white folks. He's still got that old stuff in him. You know, ‘Yaasir, yas, yas.’” Bud Spires’ Interview.

*page*  
118

I got chains around my body  
chains all down around my shoes.

J'suis enchaîné,  
un boulet aux pieds.

Contrairement à une idée couramment admise, le 13<sup>e</sup> amendement à la Constitution américaine n'abolit pas l'esclavage ; il précise qu'il « n'existera sur le territoire des États-Unis ou autre lieu soumis à leur juridiction, ni esclavage ni servitude involontaire, sauf pour punir un crime, dont un individu aura été dûment reconnu coupable. » C'est ainsi que, dès la fin de la guerre de Sécession, nombre de Noirs, fautifs ou non, se retrouvent « dûment reconnus coupables » et réduits à l'esclavage et au travail forcé. En 1939, les prisons américaines comptent proportionnellement vingt-quatre fois plus de détenus noirs que de détenus blancs.

Contrary to a commonly accepted belief, the 13th Amendment of the American Constitution did not in fact abolish slavery. It specifies that, «neither slavery nor involuntary servitude, except as a punishment for crime whereof the party shall have been duly convicted, shall exist within the United States, or any place subject to their jurisdiction.» That is why, at the end of the Civil War, a number of Blacks where convicted of crimes — often unduly — and reduced to slavery or forced labor. In 1939, American prisons held 24 times as many black inmates as white inmates.

*page*  
136

Don't drink no black cow's milk  
and don't eat no black hen's egg.

Bois pas le lait d'une vache noire  
et mange pas les œufs d'une poule noire.

Le processus ségrégatif trouve son aboutissement lorsque le sentiment d'infériorité du Noir véhiculé par la classe dominante est intériorisé et se traduit en culpabilité.

Segregation achieves its ultimate purpose when the Black man has interiorized the sense of inferiority transmitted by the ruling class.

*page*  
138

Keep on truckin'  
truckin' my blues away.

Chasser mes blues.

Chasser les blues : une impérieuse nécessité pour le Noir et une thématique récurrente. Et dans le blues comme partout ailleurs, le recours à la superstition, la religion, le fatalisme, le détachement, la musique, la boisson, l'ironie, l'humour... Quelquefois, affleurent la dénonciation ou la révolte.

«Truckin' the blues away» translates a heartfelt need for Blacks and a recurring theme of the blues. In the blues culture, as in all cultures, there can be found religion, fatalism, detachment, music, alcohol, as well as irony and humor, sometimes verging on denunciation or revolt.

*page*  
160

Sun gonna shine, in my back door some day.

Le soleil va bien briller un de ces jours sur ma porte de derrière.

I want whisky  
when I'm thirsty,  
mama, good Lord,  
Lightnin' when  
I'm dry  
I wants a woman  
while I'm livin'  
And heaven when I  
die.

Du whisky quand j'ai soif  
Un coup d'raide  
quand j'ai l'gosier sec,  
Une p'tite femme  
tant que je suis en vie  
Et l'paradis pour finir.





I got a boogie

La bringue elle a ça  
woman, the boogie

dans le sang, c'est  
is all she crave. I

une vraie bombe.  
believe the boogie

Je crois que  
woogie's gonna

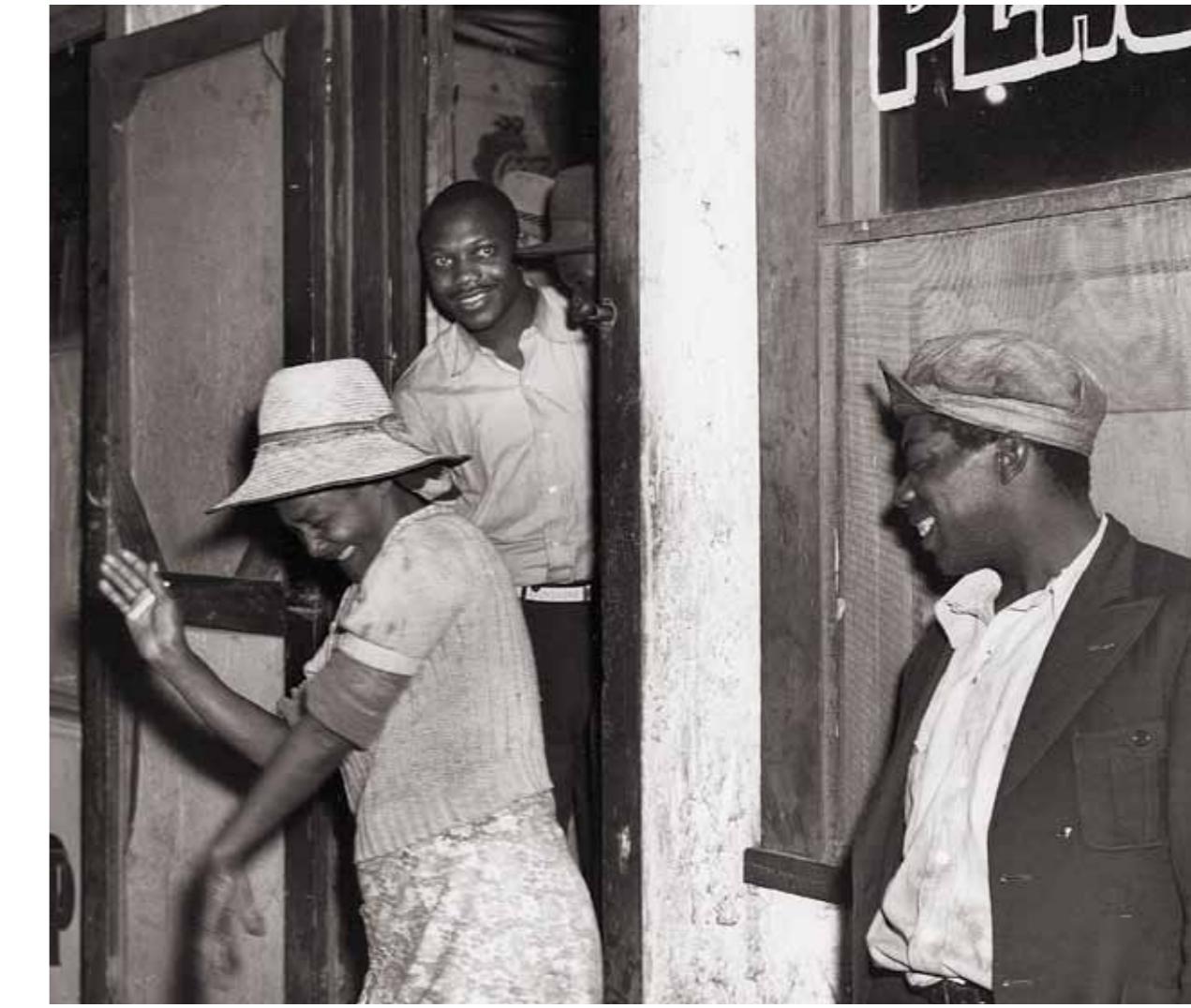
l'boogie-woogie  
take the woman to

la mènera droit à  
her grave.

la tombe.



Now when you go to Memphis, stop by  
Jim Kinnane, fine women down there,  
Lord, Lord, that ain't got no man.



Si tu vas à Memphis, fais un saut chez Jim Kinnane.  
Y'a de sacrées bonnes femmes, Dieu de Dieu, qui  
n'ont pas de bonhomme.



Allez les gars,  
c'est parti pour le  
“messin' around”.  
On va s'faire la  
java. Je vais en  
ville le crier sur  
tous les toits :  
“ma môme m'a  
plaqué, mais ça  
m'fait ni  
chaud ni  
froid”.

33

Come on boys,  
let's do that  
messin' around,  
this mornin',  
come on boys,  
let's have some  
fun. I'm goin'  
downtown, spread  
the news. My gal's  
quit me and I  
ain't got the  
blues. Come on  
boys, let's have  
some fun.

He's in the jailhouse now,  
instead of him stayin' at  
home lettin' those white  
folks' business alone, he's in  
the jailhouse now.

Il est en taule,  
maintenant. Au lieu  
de rester à la  
maison et de ne  
pas s'mêler des  
affaires des  
**Blancs**, il  
est en taule  
maintenant.



I went to the jailhouse, drunk and blue as I could be, But that cruel old **judge** sent my man away from me. *Booze And Blues, Ma Rainey* (1924) / When you get drunk off of white mule down in the alley, they'll tie you up (with) a ball and chain 'Cause it will make you fight the policeman and call a **judge** out of his name. *Stay Out Of Walnut Street Alley, Lannie Johnson* (1927) / Lord, the woman told the **judge**, My husband's name's Jack, he'll want to arrest poor ol' Jack O'Lee, better go somewhere else. When you lose your money, fear to lose *Billy Lyons and Sack O'Lee, Furry Lewis* (1927) / On a Monday morning I was arrested, on a Tuesday I was tried. **Judge** found me guilty and I hung my head and cried: **Judge**, what'll be my fine? Says, a pick and a shovel way down Joe Brown's coal mine. *Ninety Nine Years Blues, Julius Daniels* (1927) / Good mornin', **judge**, what may be my fine? 'Fifty dollars, Furry, and eleven twenty-nine'. *Judge Harsh Blues, Furry Lewis* (1928) / Horace the **judge** gonna give me six months all on the road, Woman I can't stand it, God in heaven don't know it. *Jailhouse Blues, Robert Wilkins* (1928) / Now I knew **Judge Lewis** was on the stand. Had them law books in his hand. When I begin to speak, pulled out a writ, begin to read it to me. This means you've been stealin', oh, it's clear to me. *Feather Bed, Gus Cannon* (1928) / The jury found me guilty, **judge** say, 'Listen I say, here I ain't no fine for you, get ready for the electric chair'. I asked the **judge**, 'Judge, what may be my fine?' He said 'Get you a pick and a shovel and get deep down in mine.' 'One hundred dollars' is what the **judge** said. The darkie pulled a roll of money, big as your head. Then everybody in court begin to look strange, When he give the **judge** a thousand dollars, said 'Keep the change'. *Mysterious Coon, Alec Johnston* (1928) / Now the **judge** gonna sentence me, and the clerk's goin' to write it down. So that gives me a feelin' I'm fixin' to leave your town. *Jailhouse Blues, Robert Wilkins* (1928) / I've got the blues for my sweet man in jail and the **judge** won't let me go his bail. *Hollin' Log Blues, Lottie Dearan* (1929) / Lord the police aрест на карантин 'fore the **judge**. Well the lawyers talk so fast, didn't have the time to say a nary a word. *Shelby County Workhouse Blues, Habibie Willie Newbern* (1929) / 'Reeted poor boy he placed him in the jail. He had the mean old **judge** went to refuse to sign him any bail. *Dupree Blues, Willie Walker and Sam Brooks* (1930) / I'd made the **judge** and I'd go to jail for a spoonful. *Just A Spoonful, Charley Jordan* (1930) / I'm gonna tell the **judge**, I know that I've done wrong. You go and get some lawyers to come and go my bond, because that old girl's mad with me, friend, but I don't care. *Police Sergeant Blues, Robert Wilkins* (1930) / **Judge**, here I am this mornin', and here's my forty-five I shot my woman on Ellum corner and I don't know whether she's dead or alive. *County Jail Blues, J.T. Funny Paper Smith* (1931) / Mmm, oh Lord, I heard that **judge** say ninety-nine And it's one thing I wished I had this mornin', that's that forty-five of mine. *County Jail Blues, Smith, J.T. Funny Paper* (1931) / Now don't ask me no questions, **judge**, 'bout our troubles begin, just have I printed in you paper, a little trouble 'twen women and men. *County Jail Blues, J.T. Funny Paper Smith* (1931) / Give me a break, Don't make me pay no fine That **judge** is bound now to lay chane 'Cause I've been here so many times. *Tell It To The Judge, Lassa Foster* (c. 1931) / Now the old **judge** he pleaded, clerk wrote it down, m'm. Writin' my next jail sentence now, must be [olie] bound. *Jailed Bound, Joe McRae* (1932) / Lord I asked the **judge** 'What should be my fine?' Said: 'eleven twenty nine and fifty dollars fine'. *Moanin' the Blues, Allen Shaw* (1934) / Yes I asked the **judge** to be easy as you can, that's all I want, you to slip me from the pen. *Moanin' The Blues, Allen Shaw* (1934) / Says the **judge** he found me guilty and the clerk he wrote it down And the sheriff said 'Now I'm sorry, buddy, but you're chain gang bound'. *Chain Gang Blues, Kokomo Arnold* (1935) / I was down in jail, baby, I went down on my knee, Babe stood up and the **judge** is hollerin' good meat for me'. I said 'Ooh, I'm gonna leave you, ooh Lord travelin' everywhere', I had a good home, baby, Lord but I wouldn't stay there. *I Couldn't Stay Here, Charley Jordan* (1936) / When I was in jail expectin' a fine, when I went before that **judge**, not a friend could I find. But it don't matter how it happened, the sun gonna shine in my door some day. *Sun Gonna Shine In My Door, Washboard Sam* (1940) / **Judge** give me life this morning down on Parchman Farm I would'n hate so bad but I left my wife and home. *A Parchman Farm Blues, Bukka White* (1940) / I was sentenced for murder in the first degree. The **judge**'s wife called up and says 'Let that man go free, He's a jellyroll baker, he's got the best jellyroll in town. He's the only man can bake jellyroll with his damper down'. *He's A Jellyroll Baker, Lannie Johnson* (1942) / I was sentenced for murder in the first degree. **Judge**'s wife call up and said: 'Let that man free He's a jelly roll baker He got the best jelly roll in town Only man can bake jelly roll with his damper down'. *Jelly Roll Baker, Lannie Johnson* (1947).

www.editionsparenthèses.com



Give me a break, don't make  
me pay no fine. That judge  
is bound now to lynch me  
'cause I've been here so  
Donne-moi  
many times.  
ma chance,  
me colle pas  
d'amende. Ce  
juge est bien  
parti pour me  
lyncher, faut  
dire qu'il m'a  
vu ici plus  
souvent qu'à  
mon tour.

I don't want no **black** woman to fry no meat for me 'cause **black** is evil, I'm scared  
you might poison me. *You Might Poison Me, Dora Carr and Cow Cow Davenport*  
(1924) / I would not marry a **black** man, I'll tell you the reason why. **Black** man,  
he wasn't born for me, 'cause **black** man is gone out of style, I mean. **Black** is  
gone out of style. *Black Girl Gets There Just The Same, Dora Carr and Cow Cow*  
*Davenport* (1925) / I don't want no jet **black** woman, Lord, to cook no pot for me.  
For **black** is evil, I'm scared she might poison me. *Turpentine Blues, Casey Bill*  
*Weldon* (1927) / Brownskin women are evil, **black** women are evil too I'm gonna  
get myself a yeller gal, see what she will do. *Evil Woman Blues, Texas Alexander*  
(1927) / Want no jet **black** woman to burn no bread for me, jet **black** is evil and  
she sure might poison me. *Brownie Blues, Tarter and Gay* (1928) / Coal **black** woman  
fry no meat for me, No coal **black** woman can't fry no meat for me, You know  
**black** is evil, that gal may poison me. *Seven Sister Blues, Edward Thompson* (1929) /  
Now the preacher told me that God forgive a **black** man most anything he do. I  
ain't **black** but I'm dark complexioned, look like He ought to forgive me too.  
*Howlin' Wolf Blues n°1, J.T. Funny Paper Smith* (1930) / Don't trust no **black** woman  
to be your friend, I swear she'll mistreat you and she will stare up in your face  
and grin. *Black And Evil Blues, Joshua White* (1932) / I don't want no **black** woman  
to put no sugar in my tea, Tell me **black** is evil and I'm scared she might poison  
me. *Black And Evil Blues, Joshua White* (1932) / And my mother, she told me, when  
I was a boy playin' mumble-peg, don't drink no **black** cow's milk, and don't eat  
no **black** hen's egg. *Lord, Send Me An Angel, Blind Willie McTell* (1933).

# don't drink

And my mother, she  
**no black**  
told me, when I was a  
boy playin' mumble-

peg, "Don't drink no  
**COW'S MILK**  
black cow's milk, and  
don't eat no black

hen's egg".  
**and don't**

Quand j'étais encore qu'un

gamin qui jouait au *mumble-peg*,

ma mère m'a dit : "bois pas le  
**eat no**  
lait d'une vache noire et mange

pas les œufs d'une poule noire".

**black hen's**



truckin'  
keep on  
my truckin',  
chasser  
blues  
mes blues  
away  
au loin



I'm goin' to Newport News, just to see Aunt Caroline Dye. She's a fortune tellin' woman, oh Lord, and she don't tell no lie.

Je m'en vais à Newport News, juste pour voir Tante Caroline Dye. Elle dit la bonne aventure, mon Dieu, pour sûr elle te raconte pas de salades.

Rockin', rockin' my blues away. Just rockin', rockin' my blues away. I'm gonna rock right here till the break of day. *Rockin' My Blues Away, Washboard Sam* (1942) / I'm just standing here wondering if that old Cannonball will pass my way, I wanna get on board and ride my blues away. *Cannon Ball Blues, Lilian Glinn* (1929) / I've got the bad luck blues, my bad luck time done come. Instead of bad luck fallin' on everybody, seem like I'm the only one. I keep on walkin', tryin' to walk my blues away. I'm so glad trouble don't last always. *Walking My Troubles Away, Blind Boy Fuller* (1936) / And he gave me some pills just to drive my blues away He say 'You bad luckin' rascal, take them three times a day'. *Hand Reader Blues, Jazz Gillum* (1947) / Darlin', unveil your face, go on and cry your blues away You know I'm so glad trouble don't last alway. *Cry Your Blues Away, Arthur 'Big Boy' Crudup* (1947) / Something Keeps A-Worryin' Me, Little Brother Montgomery (1936) / They're doin' it night and day, help you drive your blues away, doin' that rag, that Wabash rag. *Wabash Rag, Blind Blake* (1927) / I got blue, blue, last me nine months from today, I'm gonna get my sweet man to drive my blues away. *Forty-Four Blues, Mae Glover* (1931) / Take me back baby, raise me to your hand Some day honey I'll become a lucky man I keep on drinkin', tryin' to drive my blues away Well that sun gonna shine in my backdoor someday. *I Keep On Drinkin', Bumble Bee Slim* (1935) / Keep on truckin', mama, truckin' both night and day, Keep on truckin', mama, truckin' my blues away. *Truckin' My Blues Away, Blind Boy Fuller* (1937) / She's got a cool disposition and she drives my blues away, Now when this war is over, maybe I'll come home some day. *Cool Disposition, Arthur Big Boy Crudup* (1944) / I'll be with you in the mornin', I'll be with you just 'fore day, I'll be with you at midnight just to drive your blues away. *One Time Blues, Jazz Gillum* (1939) / Well my baby, she done left me, all I got is gone, Man you know well I rarely stay at home, but I keep on drinkin', yes, I keep on drinkin', yes I keep on drinkin', drink my blues away. *Keep On Drinkin', Arthur Big Boy Crudup* (1952) / Well my baby told me she was goin' away, Lord I worried and she didn't have a word to say, But I keep on drinkin', yes, I keep on drinkin'. Yes I keep on drinkin', drive my blues away. *Keep On Drinkin', Arthur Big Boy Crudup* (1952) / The big star fallin', mama it ain't long 'fore day. Maybe a little sunshine'll drive these blues away. *Mama Tain't Long Fo' Dat, Blind Willie McTell* (1927) / I got up this mornin', put on my walkin' shoes I'm goin' Back to Tampa just to cure my lowdown blues. *Tampa Bound, Blind Blake* (1926) / Mmm the sun goin' to shine, my back door some day, Oh the wind gonna rise and blow my blues away. The big star fallin', mama it ain't long 'fore day. Maybe a little sunshine'll drive these blues away. Nice to meet strangers, just to come and spend a day, But that old timey rider can drive your blues away. *Old Time Rider, Clifford Gibson* (1929) / Now babe, I've been in trouble, forty-four nights and days but I've got another woman now, drive my troubles all away. *Henry's Worry Blues, Henry Townsend* (1929) / My blues will last me nine months from today. I'm goin' to get my sweet woman to drive my blues away. *Number Forty-Four Blues, Lee Green* (1929) / Folks, if you hear me hummin' on this song both night and day Well I'm just a poor boy in trouble And I'm tryin' to cry my blues away. *Worried Man Blues, Tampa Red* (1929) / It will be a long long time before you see my smilin' face. So good-bye, baby, I'm goin' to another place. And that's what worries me, yes, it worries me night and day. Yes I want that woman to come and drive my blues away. *That's What Worries Me, Jazz Gillum* (1941) / I'm gonna walk back to my woman, if I have to walk out ninety-nine pair o' shoes, I'll buy me another pair on my way so I can walk away my blues. *Mama's Man Blues, Bert Mays* (1927) / Cryin', sun gonna shine in my back door some day, Now don't you hear me talkin', pretty mama ? Cryin', sun gonna shine in my back door some day, And the wind gonna change, gonna blow my blues away. *Big Road Blues, Tommy Johnson* (1928) / I'm gonna yodel now, yodel now, yodel all my blues away, I'm gonna yodel now, baby, till things come back my way. *Yola My Blues Away, Skip James* (1931) / Black Sue, Black Sue is the girl I choose, The reason I choose her, she can drive away my blues, *Sail On Black Sue, Stump Johnson* (1932) / Trouble's got me thinkin', and I just can't keep from drinkin', and I'm tryin' to drive my worried blues away, *Drinking Blues, Lucille Bogan* (1934) / Oh doctor, doctor, tell me the time of day, All I want is a good drink of whiskey to drive my blues away. *Oh! Doctor Blues, Lonnie Johnson* (1926) / I don't drink because I'm dry, mama, I drink because I'm blue, No matter how I try, babe, I can't get along with you. And I just keep on drinkin', drinkin' every night and day, Well I just keep on drinkin', tryin' to drive my blues away. *Drinkin' My Blues Away, Tampa Red* (1935) / It was dark and stormy and the stars shinin' bright like day Some day the storm gonna come, gonna blow these worried blues away. *Throw Me Down, Unknown* (1928) / The sun's gonna shine in my back door some day, the wind's gonna come and blow my blues away. *Sunshine Blues, Moanin' Bernice Edwards* (1928) / So blow, wind, blow, and blow my blues away, 'cause I'm worried now, but I'll be happy some old day. *Sunshine Blues, Moanin' Bernice Edwards* (1928) / I need loving every day, just to drive my blues away. *Keep Your Mind On It, Casey Bill Weldon* (1936) / There's nothing else could I do just to drive my blues away, Get the key to the distillery, hoo well, and stay right here all day. *Beale Street Sheik, Johnnie Temple* (1937) / I'm a worried man today, no matters how I do. Seem like my whiskey won't drive me through. I just keep on drinkin', tryin' to drive my blues away, That's all right, it'll be all right some day. *Blue Man Blues, Big Boy Know* (1937) / Trouble's got me thinkin', and I just can't keep from drinkin', and I'm tryin' to drive my worried blues away How I been worried each and every lonesome day. *Drinking Blues, Bessie Jackson* (1934) / Now my heart is achin', and whiskey's all it's takin', just to drive these blues away And I stay drunk each and every worried day. *Drinking Blues, Bessie Jackson* (1934) / Well I had the blues at midnight, people, now his is what they're sayin' Hey now, you need some sweet woman, hoo-hoo, well now, to drive your blues away. *Midnight Blues, Peetie Wheatstraw* (1934) / When I I love you, bet your life it's true, I don't want your money, what I want is you Just love me with attention, to drive my blues away. *Love Me With Attention, Peetie Wheatstraw* (1934) / I was sittin' in my kitchen, it was on one rainy day I didn't have no one to love me, no one to drive my blues away. *Old Rainy Day Blues, Bill Gaither* (1941) / I ain't gonna nobody that I ain't drink no more, I don't feel welcome no place I go, But I keep on drinkin', tryin' to drive my blues away. Well the sun gonna shine in my back door one day. *I Keep On Drinking, Bumble Bee Slim* (1935) / I ain't in no hurry, mama and I didn't come here to stay, Well I just come here, baby, for you to drive my blues away. *Travelin' Mama Blues, Bumble Bee Slim* (1935) / Now you can tease me in the mornin', baby, tease me a little 'fore day, Tease me, tease me, mama, till you tease my blues away. *Tease Me Over Blues, Tony Hollins* (1941) / Well I'll cut your wood in the mornin', baby, cut your wood little 'fore day, cut your wood, mama, till I drive your blues away. *Cross Cut Blues, Tony Hollins* (1941) / Rockin', rockin' my worries away, what's worryin' me now, worries me every day. *Rockin' Myself To Sleep, The Harlem Hamfats* (1939) / Rockin', rockin' my blues away, I'm gonna rock right here until the break of day. *Rockin' Myself To Sleep, The Harlem Hamfats* (1939) / Says, I had the blues at night, blues in the day, I think the sunshine would drive my blues away. *Traveling Daddy, Charlie Nelson* (1927) / Let me tell you, baby, the human thing to do. Buy a quart o' whiskey and split it with me. Then we'll pitch a boogie-woogie, aw, from now until day. Talk to me nice and be loving, and drive my blues away. *Let's Pitch A Boogie Woogie, Bumble Bee Slim* (1935).

The sun gonna shine in my back door some, my back door some, I said day, The sun gonna  
shine in my back door some day. I know my woman gonna come my way some day. *I'm Leavin'*

*Town*, William Harris (1927) / Crying, sun gon' shine, Lord, my back door someday. Now, don't

you hear me talking, pretty mama ? Lord, sun gon' shine in my back door someday And the

wind gon' change, blow my blues away. *Big Road Blues*, Tommy Johnson (1928) / Now the sun

gonna shine, my back door some day, my back door some day. Sun gonna shine in my back

door some day. Say the wind gonna change, gonna blow my blues away. *Maggie Campbell Blues*,  
ISBN 2-86364-112-3

Tommy Johnson (1928) / The sun's gonna shine in my back door someday. Some day I'll have

money and be up today like you. *Down And Out Blues*, Scrapper Blackwell (1928) / Hey, the sun

gonna shine in my back door some, my back door some, I mean today, The sun gonna shine

in my back door some day. *Bullfrog Blues*, William Harris (1928) / Oh the sun's gonna shine in

my back door some day, I wished I had somebody to drive my blues away. *Back Door Blues*,  
Scrapper Blackwell (1931) / Just sittin' here hungry, ain't got a dime. Looks like my friends

would come to see me some time But it won't matter how it happens, the sun gonna shine in

my door some day. *The Sun Gonna Shine In My Door Someday*, Big Bill Broonzy (1935) / Take me  
back, baby, raise me to your hand Some day, honey, I'll become a lucky man, keep on drinkin',

train' to drive my blues away. Well the sun gonna shine in my back door some day. *I Keep On*

*Drinking*, Bumble Bee Slim (1935) / Trouble in mind, I'm blue But I won't be blue always

'Cause the sun gonna shine in my backdoor some day. *Trouble In Mind*, Richard M. Jones (1936)

*Sun gonna shine...* *Boot And Shoes*, Blind Boy Fuller  
ISBN 2-86364-112-3

(1937) / Now the sun's gonna shine in my door some day And when you want your little woman,

she'll be too far away. *You Don't Mean me No Good*, Son Becky (1937) / There's three trains

ready but none ain't goin' my way, I said there's three trains ready but none ain't goin' my way

the sun's gonna shine in my backdoor some day. *Freight Train Blues*, Trixie Smith (1938) /

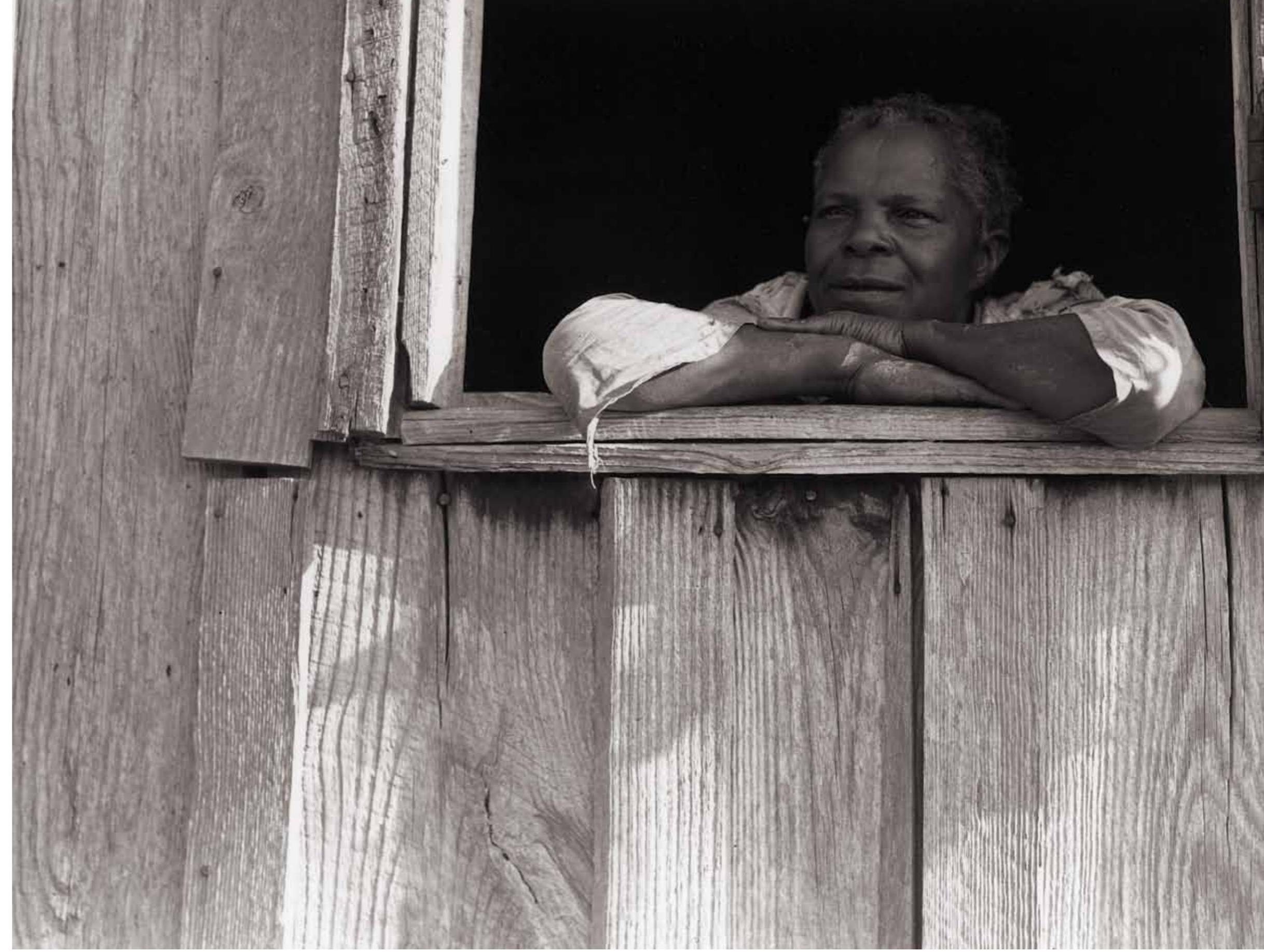
them the sun goin' to shine, my back door some day, Oh the wind gonna rise and blow my

blues away. *Delta Blues*, Son House (1941).

[www.editionsparentheses.com](http://www.editionsparentheses.com)

Céline-Paul Lévy - Rire pour ne pas pleurer, Le Noir dans l'Amérique blanche





Sun gonna shine in  
Le soleil va bien  
my back door some  
briller, un de ces  
day, Hey hey my back  
jours, sur ma porte  
door some day. And  
de derrière, le vent  
that wind's gonna  
va se lever et chasser  
rise and blow my  
tous mes ennuis.  
troubles away.

# Légendes

## photographies et textes de blues

[PAGE 2 :] Jack Delano, Greene County (Géorgie), mai 1941. The guitar player is the blues singer Eugene «Buddy» Moss (1914-1984) ; sentenced to prison in 1935, he was released in 1941. [PAGE 3 :] Barbecue Bob, *Honey You Don't Know My Mind*, 1927. [PAGE 15 :] Dorothea Lange, Sacramento (Californie), novembre 1936. [PAGE 25 :] Walker Evans / Edwin Locke, Forrest City (Arkansas), février 1937. SEQUENZA [PAGE 29 :] Jack Delano, Heard County (Géorgie), mai 1941, détail. // Blind Boy Fuller, *Big Bed Blues*, 1936. [PAGE 30 :] Marion Post Wolcott, Clarksdale (Mississippi), novembre 1939. // Jack Delano, Heard County (Géorgie), mai 1941. // Tampa Red, *Boogie Woogie Woman*, 1951. [PAGE 31 :] Marion Post Wolcott, South Central Florida, février 1941. // Speckled Red, *Speckled Red's Blues*, 1930. [PAGE 32-33 :] Russell Lee, Crowley (Louisiane), octobre 1938. National Rice festival. // [PAGE 33 :] Blind Blake, *Come On Boys, Let's Do That Messin' Around*, 1926. [PAGE 34 :] Marion Post Wolcott, Memphis (Tennessee), novembre 1939. // Tampa Red, *Come on Mama, Do That Dance*, 1929. [PAGE 35 :] Marion Post Wolcott, Belle Glade (Floride), juin 1940. // Tampa Red, *They Call It Boogie Woogie*, 1931. [PAGE 36 :] John Collier, Newport (près de) (New Jersey), juillet 1942. // Mississippi Sheiks, *Hitting The Numbers*, 1934. // Marion Post Wolcott, Mileston (Mississippi), in the Delta area, octobre 1939. // Bo Carter, *Skin Ball Blues*, 1935. [PAGE 37 :] John Collier, Newport (près de) (New Jersey), juillet 1942. [PAGE 38 :] Russell Lee, Chicago (Illinois), avril 1941. // Slim Tarpley, *Alabama Hustler*, 1931. [PAGE 39 :] Russell Lee, Merigold (près de) (Mississippi) in the Delta area, janvier 1939. The general store on the Sunflower plantation. // Furry Lewis, *I Will Turn Your Money Green*, 1928. [PAGE 40 :] Gordon R. Parks, New York (Harlem), mai 1943. // Russell Lee, Chicago, Southside, (Illinois), avril 1941. // Slim Tarpley, *Alabama Hustler*, 1931. [PAGE 41 :] Marion Post Wolcott, Clarksdale (Mississippi), novembre 1939. // Georgia Tom, *Second Hand Love*, 1930. // Frankie Jaxon (Tampa Red & His Hokum Jug Band), *Mama Don't Allow No Easy Riders Here*, 1929. [PAGE 42 :] Dorothea Lange, Gordonton (Caroline du Nord), juillet 1939. // Kokomo Arnold, *Rocky Road Blues*, 1937. [PAGE 43 :] Walker Evans, Vicksburg (Mississippi), mars 1936. // Charley Jordan, *Lost Ship Blues*, 1930. [PAGE 44 :] Jack Delano, Onley (près de) (Virginie), juillet 1940. // Bo Carter, *Howling Tom Cat Blues*, 1931. [PAGE 45 :] Jack Delano, (?). // Nellie Florence, *Jacksonville Blues*, 1928. [PAGE 46 :] Dorothea Lange, Greene County (Géorgie), juillet 1937. An ex-slave and his wife. // Ed Bell, *Hambone Blues*, 1927. [PAGE 47 :] Walker Evans (Alabama), été 1937. // Black Ace, *Black Ace*, 1937. // John Vachon, Plaquemines Parish (Louisiane), juin 1943. // Peetie Wheatstraw, *Rolling Chair*, 1939. [PAGE 48 :] Russell Lee, Transylvania (Louisiane), janvier 1939. // Robert Johnson, *Phonograph Blues*, 1936. [PAGE 49 :] Russell Lee, Independence (près de) (Louisiane), avril 1939. // Peetie Wheatstraw, *School Days*, 1930. [PAGE 50 :] Jack Delano, Atchison, Topeka and Santa Fe railroad train, mars 1943. [PAGE 51 :] Jack Delano, Chicago (Illinois), décembre 1942. // Elzadie Robinson, *Baltimore Blues*, 1927. [PAGE 52 :] Jack Delano, Sheffield (Alabama), août 1942. // Peetie Wheatstraw, *Chicago Mill Blues*, 1940. SEQUENZA [PAGE 53 :] Dorothea Lange, Wake County (Caroline du Nord), juillet 1939,

détail. // Mance Lipscomb, *Goin' to Louisiana*, 1960. [PAGE 54 :] Dorothea Lange, Wake County (Caroline du Nord), juillet 1939. [PAGE 55 :] Marion Post Wolcott, Camden (près de) (Alabama), mai 1939. [PAGE 58 :] Jack Delano, Woodville (près de) (Géorgie), mai 1941. // Henry Townsend, *Sick With The Blues*, 1933. [PAGE 59 :] Jack Delano, Woodville (près de) (Géorgie), mai 1941. // Charlie Kyle, *Kyle's Worried Blues*, 1928. [PAGE 60 :] Dorothea Lange, Wake County (Caroline du Nord), juillet 1939. // Bill Gaither, *In The Wee Wee Hours*, 1937. [PAGE 61 :] Ben Shahn, Little Rock (Arkansas), octobre 1935. // Blind Blake, *CC Pill Blues*, 1928. // Jack Delano, Caroline County (Virginie), juin 1941. Ten people live in this shack. // Charley Patton, *Bird Nest Bound*, 1930. [PAGE 62 :] Russell Lee, Hammond (près de) (Louisiane), avril 1939. // Blind Willie McTell, *Mama 'Tain't Long Fo' Day*, 1927. [PAGE 63 :] Marion Post Wolcott, Natchez (Mississippi), août 1940. Negroes walking along railroad tracks. // Elzadie Robinson, *Arkansas Mill Blues*, 1928. // Jack Delano, Charleston (Caroline du Sud), mars 1941. // Lonnie Johnson, *Trouble In Mind*, 1945. [PAGE 64 :] Blind Lemon Jefferson, *See That My Grave Is Kept Clean*, 1928. [PAGE 65 :] Jack Delano, Siloam (près de) (Géorgie), mai 1941. Alfred Parrott, a 91-year old ex-slave. [PAGE 66 :] Jack Delano, Franklin (près de) (Géorgie), avril 1941. // Russell Lee, Norco (près de) (Louisiane). // Blind Willie Johnson, *Mother's Children Have A Hard Time*, 1927. [PAGE 67 :] Walker Evans, Vicksburg (Mississippi), février ou mars 1936. // Kokomo Arnold, *Rocky Road Blues*, 1937. // Russell Lee, Marshall (près de) (Texas), mars 1939. // Stovepipe Johnson, *Devilish Blues*, 1928. [PAGE 68 :] Walker Evans, Ridgeley (près de) (Tennessee), février 1937. // Lonnie Johnson, *The New Fallin' Rain Blues*, 1929. [PAGE 69 :] Edwin Locke, North Memphis (Tennessee), février 1937. // Lonnie Johnson, *Flood Water Blues*, 1937. [PAGES 70-71 :] Walker Evans / Edwin Locke, Forrest City (Arkansas), février 1937. Flood refugee camp. // Speckled Red, *Welfare Blues*, 1938. [PAGES 72-73 :] Jack Delano, Parks Ferry Road, Greene County (Géorgie), mai 1941. The hands of Henry Brooks, an ex-slave. // Georgia Tom & Hannah May, *Double Trouble Blues*, 1930. [PAGE 74 :] Marion Post Wolcott, Louisiane, octobre 1938. // Willie Brown, *Future Blues*, 1930. [PAGE 75 :] Dorothea Lange, Hinds County (Mississippi), juin 1937. A Negro sharecropper who says, «Cotton rules the world». // Kid Bailey, *Mississippi Bottom Blues*, 1929. [PAGES 76-77 :] Dorothea Lange, Clarksdale (Mississippi), in the Delta area, juin 1937. // Dorothea Lange, Cahoma County (Mississippi), in the Delta area, juin 1937. // Blind Willie McTell, *Cold Winter Day*, 1935. [PAGE 78 :] Marion Post Wolcott, Greene County (Géorgie), mai 1939. // Kokomo Arnold, *Old Black Cat Blues*, 1935. [PAGE 79 :] Dorothea Lange, Holtville (Californie). Refugee Camp. [PAGE 80 :] Walker Evans, Birmingham (Alabama), mars 1936. [PAGE 81 :] Jack Delano, Shawboro (près de) (Caroline du Nord), juillet 1940. // Blind Blake, *Detroit Bound Blues*, 1928. [PAGE 82 :] Dorothea Lange, Los Angeles (près de) (Californie), 1942. // Peetie Wheatstraw, *Jungle Man Blues*, 1936. [PAGE 83 :] Jack Delano, Nelson, janvier 1943. Chicago and Northwestern Railroad freight train stopping for coal and water. // Charley Jordan, *Tough Time Blues*, 1930. [PAGE 84 :] Jack Delano, Greensboro, Greene County (Géorgie), mai 1941. // Willie Baker, *Crooked Woman Blues*, 1929. // Russell Lee, Chicago, Southside (Illinois), avril 1941. // William Harris, *Keep Your Man Out Of Birmingham*, 1928. [PAGE 85 :] Walker Evans, Selma (Alabama), décembre 1935. // Roosevelt Sykes, *All My Money Gone Blues*, 1929. [PAGES 86-87 :] Russell Lee, Chicago (Illinois), avril 1941. Back of multifamily dwelling. // Memphis

Minnie, *Blues Everywhere*, 1937. [PAGE 88 :] Walker Evans, Atlanta (Géorgie), mars 1936. [PAGE 89 :] John Collier, Childersburg (Alabama), mai 1942. // [PAGES 88-89 :] Blind Lemon Jefferson, *Deceitful Brownskin Blues*, 1927. [PAGE 90 :] Marion Post Wolcott, Alexandria (Louisiane), décembre 1940. // Bessie Smith, *Put It Right Here (Or Keep It Out There)*, 1928. [PAGE 91 :] Marion Post Wolcott, Mileston (Mississippi), in the Delta area, octobre 1939. // Walker Evans, Greensboro (Alabama), été 1936. [PAGE 92 :] Ben Shahn, Little Rock (Arkansas), octobre 1935. // Blind Lemon Jefferson, *That Crawlin' Baby Blues*, 1929. [PAGE 93 :] Russell Lee, Chicago (Illinois), avril 1941. [PAGE 94 :] Dorothea Lange (Mississippi), juillet 1936. Plantation store. // Roosevelt Sykes, *No Good Woman Blues*, 1930. [PAGE 95 :] Marion Post Wolcott, Clarksdale (près de) (Mississippi), novembre 1939. Negroes gambling with their cotton money in a «juke joint». // Piano Kid Edwards, *Hard Luck Gamblin' Man*, 1930. // Marion Post Wolcott, South Central Florida, février 1941. // Tommy Johnson, *Canned Heat Blues*, 1928. [PAGE 96 :] John Vachon, Norfolk (Virginie), mars 1941. // Barbecue Bob, *Goin' Up The Country*, 1928. // Ramblin' Thomas, *No Job Blues*, 1928. [PAGE 97 :] Marion Post Wolcott, Memphis (Tennessee), octobre 1939. [PAGE 98 :] Dorothea Lange, Dupont (près de) (Géorgie), juillet 1937. // Lonnie Johnson, *Go Back To Your No Good Man*, 1932. [PAGE 99 :] Gordon R. Parks, New York (Harlem), mai 1943. // Lonnie Johnson, *When You Fall For Someone That's Not Your Own*, 1928.

**SEQUENZA** [PAGE 101 :] Marion Post Wolcott, Wendell (Caroline du Nord), novembre 1939. // [PAGES 100-101 :] Irene Scruggs, *Itching Heel*, 1930. [PAGE 102 :] Jack Delano, Chicago, novembre 1942. [PAGE 103 :] (?). // Blind Joe Reynolds, *Outside Woman Blues*, 1929. [PAGE 104 :] Russell Lee, Houston (Texas), octobre 1939. // Tampa Red, *Cotton Seed Blues*, 1931. [PAGE 105 :] Marion Post Wolcott, Mileston (Mississippi), in the Delta area, novembre 1939. // Marion Post Wolcott, Pertshire (Mississippi), in the Delta area, octobre 1939. // Walter Davis, *Katy Blues*, 1935. [PAGE 106 :] Arthur Rothstein, Gee's Bend (Alabama), avril 1937. A descendant of a former slave. [PAGE 107 :] Jack Delano, (?). [PAGES 106-107 :] Peetie Wheatstraw, *Lonesome Lonesome Blues*, 1935. [PAGE 108 :] Marion Post Wolcott, Mileston (Mississippi), novembre 1940. Plantation in the Delta area. // Sleepy John Estes, *Drop Down (I Don't Feel Welcome Here)*, 1940. // Jack Delano, Chicago (Illinois), avril 1942. // Sleepy John Estes, *Brownsville Blues*, 1938. [PAGE 109 :] Russell Lee, Chicago (Illinois), avril 1941. // Luke Jordan, *Pick Poor Robin Clean*, 1927. [PAGE 110 :] Jack Delano, juillet 1940. // Bumble Bee Slim, *Meet Me In The Bottom*, 1936. [PAGE 111 :] Dorothea Lange, (?). // Papa Charlie Jackson, *Drop That Sack*, 1925. [PAGE 112 :] Marion Post Wolcott, Natchez (Mississippi), août 1940. // Big Bill Broonzy, *Just A Dream*, 1945. [PAGE 113 :] Jack Delano, Belcross (Caroline du Nord), juillet 1940. // Hattie Burleson, *Sadie's Servant Room Blues*, 1928. [PAGE 114 :] Russell Lee, Transylvania (Louisiane), janvier 1939. // Big Bill Broonzy, *When Will I Get To Be Called A Man ?*, 1955. [PAGE 115 :] Jack Delano, Siloam (près de) (Géorgie), mai 1941. Alfred Parrott, a 91-year old ex-slave. [PAGE 116 :] Memphis Jug Band (Will Shade), *He's In The Jailhouse Now*, 1930. [PAGE 117 :] Marion Post Wolcott, Belle Glade (Floride), janvier 1939.

**SEQUENZA** [PAGES 118-119 :] Kokomo Arnold, *Chain Gang Blues*, 1935. [PAGES 120-121 :] Jack Delano, Franklin (Géorgie), avril 1941. A jury section in the courtroom. // Dessa Foster et Howling Smith, *Tell It To The Judge*, 1931. [PAGE 122 :] Marion Post Wolcott, Belzoni (Mississippi), in the Delta area, octobre 1939. // Cow Cow

Davenport, *Jim Crow Blues*, 1927. [PAGE 123 :] Edwin Rosskam, Chicago (Illinois), avril 1941. // Leadbelly, *The Bourgeois Blues*, 1939. [PAGE 124 :] Marion Post Wolcott, Belzoni (Mississippi), octobre 1939. // Jim Jackson, *Going 'round The Mountain*, 1928. [PAGE 125 :] Ben Shahn, Morgantown (Virginie Ouest), octobre 1935. // Ardell Bragg, *Bird Nest Bound*, 1926. [PAGE 126 :] Dorothea Lange, Memphis (Tennessee), juin 1938. // Big Bill Broonzy, *Black, Brown and White*, 1951. [PAGE 127 :] Esther Bubley, Memphis (Tennessee), septembre 1943. // Madlyn Davis, *Too Black Bad*, 1928. [PAGE 128 :] Russell Lee, Oklahoma City (Oklahoma), juillet 1939. // Peetie Wheatstraw, *The Good Lawd's Children*, 1941. [PAGE 129 :] Marjory Collins, New York, septembre 1942. // Ramblin' Thomas, *No Job Blues*, 1928. [PAGES 130-131 :] Jack Delano, Greene County (Géorgie), juin 1941. [PAGE 131 :] Bukka White, *When Can I Change My Clothes*, 1940. // Joe McCoy [Kansas Joe], *Joliet Bound*, 1932. [PAGES 132-133 :] Jack Delano, Greene County (Géorgie), mai 1941. [PAGE 132 :] Blind Blake, *Rope Stretchin' Blues Part I*, 1931. // Bill Gaither, *Sing Sing Blues*, 1939.

**SEQUENZA** [PAGES 136-137 :] Russell Lee, Southside Chicago, avril 1942. // [PAGE 136 :] Blind Willie McTell, *Lord, Send Me An Angel*, 1933.

**SEQUENZA** [PAGE 138 :] Blind Boy Fuller, *Truckin' My Blues Away*, 1937. [PAGE 139 :] Russell Lee, Opelousas (Louisiane), octobre 1938. // Memphis Jug Band (Vol Stevens), *Aunt Caroline Dyer Blues*, 1930. [PAGE 142 :] Jack Delano, Greene County (Géorgie), juin 1941. // Charley Patton, *Lord I'm Discouraged*, 1929. [PAGE 143 :] Edwin Rosskam, New York, décembre 1941. Entrance to one of Father Divine's «Heavens» on the east side. // Sleepy John Estes, *Street Car Blues*, 1930. [PAGE 144 :] Russell Lee, New Iberia (près de) (Louisiane), octobre 1938. // Tampa Red, *Worried Man Blues*, 1929. [PAGE 145 :] Russell Lee, Mt Vernon (Indiana). // Big Bill Broonzy, *Rambling Bill*, 1947. [PAGE 146 :] Marion Post Wolcott, Alabama. // Pleasant Joe, *Saw Mill Man Blues*, 1945. [PAGE 147 :] Jack Delano, Siloam (près de) (Géorgie), mai 1940. [PAGE 148 :] Jessie Mae Hill, *This World Is Not My Home*, 1927. [PAGE 149 :] Dorothea Lange, Greene County (Géorgie), 1937. [PAGE 150 :] John Vachon, Gadsen (Alabama), décembre 1940. // Montana Taylor, *Rotten Break Blues*, 1946. [PAGE 151 :] Jack Delano, (?). // Big Bill Broonzy, *Big Bill Blues*, 1928. [PAGE 152 :] Arthur Rothstein, Winterhaven (Floride), janvier 1937. // Mary Butler, *Bungalow Blues*, 1928. [PAGE 153 :] Marion Post Wolcott, Natchitoches (Louisiane), juin 1940. // Tampa Red, *They Call It Boogie Woogie*, 1931. [PAGE 154 :] Jack Delano, Heard County (Géorgie), mai 1941. // Lonnie Johnson, *She's Making Whoopee In Hell Tonight*, 1930. [PAGE 155 :] John Vachon, South Chicago, juillet 1941. // Skip James, *Cypress Grove Blues*, 1931. [PAGE 156 :] Jack Delano, Durham (Caroline du Nord), mai 1940. // Big Boy Crudup, *Chicago Blues*, 1946. [PAGE 157 :] Dorothea Lange, Clarksdale (près de) (Mississippi), juin 1936. // Tom Dickson, *Labor Blues*, 1928. [PAGE 158 :] Brownie McGhee, *Grievin' Hearted Blues*, 1959. [PAGE 159 :] Russell Lee, Morgan City (Louisiane), octobre 1938.

**SEQUENZA** [PAGE 161 :] Jack Delano, White Plains (près de) (Géorgie), mai 1941. [PAGES 162-163 :] Jack Delano, Parks Ferry Road, Greene County (Géorgie), mai 1941. The wife of Henry Brooks, an ex-slave. [PAGE 164 :] Blind Boy Fuller, *Boots and Shoes*, 1937.

# Photographes

BUBLEY, Esther [1921] : elle s'intéresse très tôt à la photographie et étudie à l'école d'art de Minneapolis. En 1940, elle s'installe sur la côte est, travaille pour *Vogue*, puis, en 1941, est embauchée aux archives nationales à Washington où Roy Stryker la remarque et l'intègre dans l'équipe comme technicienne de laboratoire. Elle l'accompagne dans ses travaux à la Standard Oil puis travaille pour *Life* jusqu'à l'arrêt de sa publication en 1972 ; elle poursuivra sa carrière en indépendante. [page 127]

COLLIER, John [1913] : il débute une carrière de peintre avant de rejoindre l'équipe de Roy Stryker de 1940 à 1943. Il travaille ensuite comme photographe pour quelques entreprises industrielles et plusieurs magazines (*Photography*, *Fortune*), collabore avec des universitaires en matière d'utilisation de la photographie en anthropologie (Otovalenos d'Équateur, Navajos, Pueblos) avant d'enseigner lui-même à l'université à partir de 1960. [pages 36, 37, 89]

COLLINS, Marjory [1912-1985]. [page 129]

DELANO, Jack [1914-1997] : né à Kiev, Jack Ovcharov émigre avec sa famille aux États-Unis en 1923 où il étudie la musique puis la peinture et le dessin. En 1938, il réalise son premier travail photographique consacré aux mines de charbon de Pennsylvanie. Il collabore à la FSA et à l'Office of War Information entre 1940 et 1943. Un premier travail sur Porto Rico lui vaut d'être incorporé dans une unité cinématographique de l'armée ; après sa démobilisation, il rejoint Porto Rico où il devient directeur des programmes d'éducation de la télévision de 1957 à 1969. Il travaille ensuite en indépendant dans la photo, le cinéma, le graphisme et l'édition. [pages 2, 29, 30, 44, 45, 50, 51, 52, 58, 59, 61, 63, 65, 66, 72-73, 81, 83, 84, 102, 107, 108, 110, 113, 115, 120-121, 130-131, 132-133, 142, 147, 151, 154, 156, 161, 162-163]

EVANS, Walker [1903-1975] : né à Saint Louis (Missouri) ; après des études de littérature, il se lance dans la photographie à Paris où il est étudiant en 1926 et 1927. De retour aux États-Unis, il s'installe en indépendant, travaille sur l'habitat et l'architecture et illustre plusieurs livres. En 1931, en pleine dépression, il tente de sensibiliser l'opinion aux conditions de vie des chômeurs et, bien qu'il méprise Roy Stryker, rejoint quatre ans plus tard la FSA. En 1941, il édite avec James Agee le célèbre *Let Us Now Praise Famous Men*. Il travaille ensuite à *Time*, puis à *Fortune* (1945-1965) dont il devient rédacteur et seul photographe permanent ; à partir de 1964, il devient professeur d'arts graphiques à l'université de Yale. [pages 25, 43, 47, 67, 68, 70, 71, 80, 85, 88, 91]

LANGE, Dorothea [1895-1965] : née dans le New Jersey, elle étudie la photographie à l'université de Columbia à New York avant de devenir indépendante à partir de 1919 en Californie ; avec la Dépression, elle consacre son travail aux chômeurs et aux vagabonds, et ses photos attirent l'attention de Stryker qui l'engage comme correspondante de la FSA pour la côte Ouest. Elle travaille ensuite pour les ministères de l'Agriculture et des Affaires étrangères, collabore à *Time* et effectue au début des années soixante plusieurs reportages en Amérique du Sud, en Égypte et au Moyen-Orient. [pages 15, 42, 46, 53, 54, 60, 75, 76-77, 79, 82, 94, 98, 111, 126, 149, 157]

LEE, Russell [1903-1986] : il fait des études de chimie avant de travailler brièvement dans l'industrie qu'il abandonne au profit de la peinture. En 1936, il rejoint Roy Stryker à la FSA avant d'intégrer, en 1942, une unité photographique de l'armée de l'air, puis le service fédéral des mines. Jusqu'à sa retraite en 1980, il travaille pour différents projets industriels ou sociaux, collabore avec des magazines, devient instructeur de l'université du Missouri puis de l'université du Texas à Austin. [pages 32, 38, 39, 40, 48, 49, 62, 66, 67, 84, 86, 87, 93, 104, 109, 114, 128, 136-137, 139, 144, 145, 159]

LOCKE, Edwin : il participe avec Walker Evans à la couverture photographique des inondations de l'Arkansas et du Tennessee en février 1937 ; la paternité des clichés pris à cette occasion n'a jamais pu être établie avec certitude. [pages 25, 69, 70, 71]

PARKS, Gordon R. [1912] : il joue de la musique, écrit et s'intéresse à la photographie dès 15 ans. Il exerce différents métiers – pianiste, joueur professionnel de basket-ball – avant de se lancer dans la photographie en indépendant à partir de 1937. Il rejoint la FSA en 1942, puis l'année suivante l'Office of War Information. En 1945, toujours avec Roy Stryker, il travaille comme photographe à la Standard Oil, avant de collaborer durant 13 ans à *Life*, produisant notamment des reportages sur les gangs de Harlem ou les militants noirs. À partir de 1962, il travaille en indépendant. [pages 40, 99]

POST WOLCOTT, Marion [1910-1990] : née dans le New Jersey, elle vit une histoire d'amour avec l'homme de service (noir) de la famille et s'intéressera tout au long de sa vie à la communauté noire qu'elle photographiera dans les *juke joints* du Sud. Après avoir exercé comme enseignante, elle étudie la danse à Paris en 1932, puis la psychologie enfantine à Vienne. C'est là que la photographe Trude Fleischman l'incite à se lancer ; confrontée à la montée du nazisme, elle retourne aux États-Unis en 1935 où elle enseigne à nouveau, tout en militant contre la guerre et le fascisme. Elle étudie la photographie avec Ralph Steiner, entre à l'*Associated Press*, puis travaille pour *Life* et *Fortune* avant de poursuivre en indépendante. Introduite auprès de Roy Stryker par Steiner, elle se joint à l'équipe de la FSA. En 1941, elle épouse Lee Wolcott qui travaille dans les services diplomatiques ; elle a ainsi l'occasion d'exercer son art tout autour du globe : Iran, Afghanistan, Inde, Pakistan, mais aussi aux États-Unis, fixant sur la pellicule les enfants indiens du Nouveau-Mexique ou la contre-culture en Californie où elle s'installe en 1968. [pages 30, 31, 34, 35, 36, 41, 55, 63, 74, 78, 90, 91, 95, 97, 101, 105, 108, 112, 117, 122, 124, 146, 153]

ROSSKAM, Edwin : élève de l'école d'art de Philadelphie, peintre, il s'installe à Paris avant de suivre les traces de Gauguin à la Martinique puis à Tahiti. De retour aux États-Unis, il se lance dans la photographie, publie en 1939 plusieurs ouvrages dont certains consacrés aux minorités (*As Long As The Grass Shall Grow*, 1941), s'intéresse aux Américains d'origine, les Indiens, et aux Noirs américains (*Twelve Million Black Voices*, 1941) ; c'est Richard Wright qui signe le texte de ce livre coordonné par Rosskam et auquel la presque totalité de l'équipe constituée par Stryker apporte sa contribution. Il suit, avec sa femme Louise, elle-même photographe, Roy Stryker dans le projet Standard Oil. Ils passeront ainsi beaucoup de temps sur les bateaux du Mississippi, photographiant la vie quotidienne des équipages. Ce projet sera couronné par la sortie d'un ouvrage, *Towboat River*, une « collaboration entre les auteurs et le peuple de la rivière ». Ils s'installent ensuite à Porto Rico, où ils travaillent sur des projets à caractère social. [pages 123, 143]

ROTHSTEIN, Arthur [1915-1986] : né à New York, il étudie à l'université de Columbia avec Roy Stryker qu'il suit à la FSA de 1935 à 1940. Entre 1941 et 1943, il collabore à l'Office of War Information tout en travaillant pour le magazine *Look* comme photographe d'abord, puis comme directeur de la photographie, poste qu'il occupera jusqu'en 1971. Il est ensuite éditeur chez *Infinity* puis directeur de la photo pour le magazine *Parade*. [pages 106, 152]

SHAHN, Ben [1898-1969] : né en Suède, il émigre avec sa famille aux États-Unis en 1906. Il étudie la lithographie, la peinture puis la biologie avant de s'installer comme peintre en 1925. Il devient photographe indépendant à compter de 1928 et rejoint l'équipe de Stryker en 1935. Il poursuivra ensuite une activité de peintre, dessinateur mais aussi photographe. [pages 61, 92, 125]

STRYKER, Roy Emerson [1893-1975] : né dans le Kansas, il émigre avec sa famille dans le Colorado où son père, fermier et populaire, lui instille un grand respect pour la terre et les hommes qui la travaillent. Diplômé d'économie à l'université de Columbia, il coécrit avec Rexford Tugwell *American Economic Life*, ouvrage qui utilise abondamment la photographie. Nommé à la direction de l'*Historical Section* de la FSA en 1935, Roy Stryker va s'employer à attirer les meilleurs photographes du pays. En 1943, le Congrès décide de la fin des aides fédérales aux fermiers et la section historique est rattachée à l'Office of War Information, avant de disparaître ; s'étant assuré que l'ensemble des photographies étaient en sécurité à la bibliothèque du Congrès (une partie des adversaires du projet souhaitaient leur destruction), Roy Stryker rejoint la Standard Oil of New Jersey où, entre 1943 et 1950, il va diriger la plus grande entreprise privée de documentation (67 000 photographies) jamais réalisée aux États-Unis. Plusieurs des photographes de son équipe de l'*Historical Section* l'accompagnèrent dans cette entreprise : Esther Bubley, Russell Lee, Gordon Parks, Louise et Edwin Rosskam et John Vachon.

VACHON, John [1914-1975] : il étudie la littérature avant de rencontrer Roy Stryker et de s'initier à la photographie avec Ben Shahn. Il intègre la FSA en 1937, accompagne Roy Stryker à l'Office of War Information (1942-1943), puis travaille pour la Standard Oil, *Look Magazine* avant d'enseigner brièvement la photographie à Minneapolis en 1974. [pages 47, 96, 150, 155]

# Blues Singers

**ARNOLD, Kokomo [James] (voc, g) [Géorgie, 1901-1968]** : guitariste gaucher jouant avec son instrument à plat sur les genoux, adepte du *slide*, très influencé par les guitaristes hawaïens ; il connaît une forte notoriété (plus d'une centaine de titres enregistrés) entre 1934 et 1938. Il fut manœuvre dans une acierie, pêcheur, mena un temps une vie errante ; il fut également bouilleur de cru clandestin durant la prohibition. [pages 42, 67, 78, 118-119]

**BAILEY, Kid (voc, g) [Mississippi, ?- prob. mort dans les années soixante]** : s'exprimant dans le style de Charley Patton et Willie Brown, Kid Bailey enregistre deux titres au Peabody Hotel de Memphis en 1929. [page 75]

**BAKER, Willie (voc, g) [prob. Géorgie]** : enregistre une quinzaine de titres en 1929 à Richmond (Indiana). [page 84]

**BARBECUE BOB [Robert Hicks] (voc, g) [Géorgie, 1902-1931]** : enregistre une soixantaine de titres sous son nom ou comme membre des *Georgia Cotton Pickers* entre 1927 et 1930. Il reste l'un des principaux représentants du blues d'Atlanta. [pages 3, 96]

**BELL, Ed [Edward] (voc, g) [Alabama, 1905-1965]** : enregistre dix titres entre 1927 et 1930 à Chicago et Atlanta dont huit sous le pseudonyme de *Sue Foot Joe* ; huit autres, sous celui de *Barefoot Bill*, lui sont également crédités. Il serait mort pendant l'une des marches pour les droits civils. [page 46]

**BLACK ACE [Babe Kyro Lemon Turner] (voc, g) [Texas, 1907-1972]** : l'«As Noir» enregistre huit titres entre 1936 et 1937, abandonne la musique après la guerre avant d'être redécouvert dans les années soixante où il enregistre à nouveau. [page 47]

**BLAKE, Blind [Arthur] [Arthur Blake ou Arthur Phelps] (voc, g) [prob. Floride, ca. 1895-1932]** : guitariste et chanteur aveugle dont on ne connaît que peu de choses, bien qu'entre 1926 et 1932, il ait connu une grande popularité, enregistrant environ quatre-vingts titres. Son vrai nom est-il Arthur Blake ou Arthur Phelps ? Est-il originaire de Floride ou des Caraïbes ? Est-il né aux alentours de 1890 ou plus tard vers 1895 ? Quand, où et dans quelles circonstances est-il mort ? Autant de questions qui restent ouvertes. Les seules certitudes le concernant sont sa virtuosité et son impact sur nombre des bluesmen de la côte Est, tels Gary Davis, Blind Boy Fuller, Buddy Moss ou John Jackson ; il est généralement considéré comme le père du style ragtime. Il semble avoir mené dans les années dix une vie errante, seul ou comme membre de *medicine shows*. [pages 33, 61, 81, 132]

**BRAGG, Ardell (vo)** : enregistre huit titres à Chicago en 1926 et 1927. [page 125]

**BROONZY, Big Bill [William Lee Conley Broonzy] (voc, g) [Mississippi, 1893 ou 1898-1958]** : Big Bill Broonzy débute comme travailleur de la terre, puis occupe divers emplois, à la compagnie Pullman, comme garçon d'épicerie, dans une fonderie. Il est l'un des premiers à avoir exporté le blues en dehors de la communauté noire (concert à Carnegie Hall dès 1938, première tournée en Europe en 1951). Il rencontre un vif succès, enregistre plus de deux cents titres sous son nom et accompagne une multitude de chanteurs et de chanteuses de blues. Il apprend à écrire en 1950 alors qu'il est concierge à l'université d'Iowa et publie une intéressante autobiographie, *Big Bill Blues* [Bruxelles, 1955 ; New York, Oak, 1964 ; Paris, Ludd, 1987], compilée à partir des lettres qu'il adresse au belge Yannick Bruynoghe. [pages 112, 114, 126, 145, 151]

**BROWN, Willie (voc, g) [Mississippi, 1900-1952]** : Willie Brown enregistre quatre titres à Grafton (Wisconsin), en 1930. [page 74]

**BUMBLE BEE SLIM [Amos Easton] (voc, g) [Géorgie, 1905-1968]** : Slim le Bourdon mène pendant presque dix ans une vie errante avant de s'installer d'abord à Indianapolis puis à Chicago. Il enregistre plus de deux cents titres entre 1931 et 1937 et bénéficie du *blues revival* qui lui permet d'entamer une seconde carrière et d'enregistrer un album en 1962. [page 110]

**BURLESON, Hattie (vo)** : bien qu'elle n'ait enregistré que deux sessions et sept titres entre 1928 et 1930, Hattie Burleson est une figure de la scène du blues de Dallas (Texas), en tant que manager d'une troupe de chanteurs, danseurs et musiciens, d'une salle de danse et d'un show itinérant qui tourna dans tous les états du South West jusque dans les années cinquante. [page 113]

**BUTLER, Mary [Rosa Mae Moore] (vo)** : enregistre huit titres en 1928 à Memphis et à La Nouvelle-Orléans. [page 152]

**CHATMAN, Bo [Bo Carter] (voc, g) [Mississippi, 1893-1964]** : agriculteur, chauffeur, il enregistre à partir de 1928 plus de cent trente titres et participe avec ses frères aux *Mississippi Sheiks* avec lesquels il enregistre de 1930 à 1935 et obtient un succès mémorable avec *Sittin' On Top Of The World*. [pages 36, 44]

**CRUDUP, Big Boy [Arthur William] (voc, g) [Mississippi, 1905-1974]** : il est l'une des figures importantes du blues des années quarante et cinquante, enregistrant environ quatre-vingts titres entre 1941 et 1954 dont deux, *That's All Right* et *My Baby Left Me*, furent repris par le jeune Elvis Presley. Il démarre une seconde carrière à l'occasion du *blues revival* des années soixante (enregistrements, tournée en Europe). [page 156]

**DAVENPORT, Cow Cow [Charles] (voc, p) [Alabama, 1894-1955]** : enregistre près de quarante titres entre 1925 et 1938, puis quelques-uns en 1945 et 1946. [page 122]

**DAVIS, Madlyn (vo)** : enregistre dix titres à Chicago en 1927 et 1928. [page 127]

**DAVIS, Walter (voc, p) [Mississippi, 1912-1963]** : l'un des blues singers les plus populaires des années trente avec près de cent soixante titres enregistrés. Il abandonne la musique après la guerre pour devenir preacher. [page 105]

**DICKSON, Tom (voc, g)** : enregistre six titres à Memphis en 1928. [page 157]

**EDWARDS, Piano Kid (voc, p)** : enregistre quatre titres à Grafton (Wisconsin) en 1930. [page 95]

**ESTES, Sleepy John [Adams] (voc, g) [Tennessee, 1899-1977]** : enregistre cinquante-trois titres entre 1929 et 1941 puis épisodiquement en 1948 et 1952, avant de faire une carrière pour le public blanc à partir de 1962. [pages 108, 143]

**FLORENCE, Nellie (vo)** : enregistre deux titres à Atlanta en 1928. [page 45]

**FOSTER, Dessa (vo)** : enregistre deux titres en 1931 accompagnée par JT «Funny Paper» Smith [Howling Smith]. [pages 120-121]

**FULLER, Blind Boy [Fulton Allen] [Caroline du Nord, ca. 1908-1941]** : il mène une vie de musicien de rue et enregistre plus de cent trente titres entre 1935 et 1940, connaissant alors une grande notoriété. C'est une des figures importantes du blues des années trente. [pages 29, 138, 164]

**GAITHER, Little Bill (voc, g) [Kentucky, ca. 1910-1970]** : Little Bill Gaither enregistre cent vingt titres entre 1931 et 1941. [pages 60, 132]

**GEORGIA TOM [Thomas A. Dorsey] (voc, p) [Georgia, 1899-1993]** : Georgia Tom grave cinquante-trois titres sous son nom entre 1928 et 1934 ainsi que d'innombrables avec Tampa Red, Big Bill Broonzy, Memphis Minnie, Victoria Spivey, Jane Lucas, Hannah May, Jim Jackson et surtout au sein des Hokum Boys ou des Famous Hokum Boys. Mais il reste dans les mémoires comme fondateur du gospel moderne, idiome auquel il se consacra sa vie durant, à compter de 1932. [pages 41, 72-73]

**HARRIS, William (voc, g) [Mississippi, ca. 1900-?]** : enregistre une quinzaine de titres en 1927 et 1928. [page 84]

**HILL, Jessie Mae (vo)** : enregistre six spirituals à Chicago en 1927. [page 148]

**JACKSON, Papa Charlie (voc, bjo) [Louisiane, ca. 1885-1938]** : natif de La Nouvelle-Orléans, ce banjoïste est l'un des premiers bluesmen enregistrés (près de quatre-vingts titres entre 1924 et 1935). [page 111]

**JACKSON, Jim (voc, g) [Mississippi, 1890-1937]** : figure des *minstrels shows*, Jim Jackson enregistre plus de quarante titres entre 1927 et 1930. [page 124]

**JAMES, Skip [Nehemiah Curtis James] (voc, g) [Mississippi, 1902-1969]** : après avoir enregistré dix-sept titres en 1931, Skip James se consacre à la religion et devient preacher en 1942. Retrouvé dans un hôpital du Mississippi, par Henry Vestine de Canned Heat, Skip James reprend une activité musicale qui l'amène sur les plus grandes scènes américaines et européennes. Il grave durant cette période quelques albums restant comme les plus beaux du *country blues*. [page 155]

**JAXON, Frankie "Half Pint" (vo) [1895-?]** : entré dans le show business à quinze ans, il exerce ses talents de chanteur, danseur, imitateur et acteur dans des shows ambulants. Il enregistre plus de soixante titres entre 1927 et 1940 dont certains au sein du *Hokum Jug Band* de Tampa Red. Il enregistre également du gospel au sein des *Cotton Top Mountain Sanctified Singers* en 1929. On perd sa trace en 1944. [page 41]

**JEFFERSON, Blind Lemon (voc, g) [Texas, 1897-1929]** : l'un des premiers et des plus influents bluesmen ; il grave une centaine de titres entre 1926 et sa mort en 1929. Il mène une vie errante jusqu'à ses premiers enregistrements qui firent de lui l'une des premières vedettes de la musique noire. [pages 64, 88-89, 92]

**JOHNSON, Lonnie [Alonzo Johnson] (voc, g) [Louisiane, 1894-1970]** : ce natif de La Nouvelle-Orléans reste l'un des plus prolifiques bluesmen enregistrés (environ quatre cent cinquante titres entre 1925 et 1967). Il accompagne une multitude de chanteurs ou chanteuses dont Texas Alexander ou Victoria Spivey, joue avec Duke Ellington, Louis Armstrong, King Oliver ou les McKinneys Cotton Pickers. Malgré son succès, il garda longtemps du travail en dehors de la musique. [pages 63, 68, 69, 98, 99, 154]

**JOHNSON, Robert [Leroy]** (voc, g) [Mississippi, 1911-1938] : vingt-neuf titres enregistrés en quatre sessions entre le 23 novembre 1936 et le 20 juin 1937 font de cet ouvrier agricole, qui mena une vie errante la majeure partie de sa courte existence, la figure mythique du blues par excellence : il est le héros d'un film ainsi que de plusieurs romans et l'Amérique lui a consacré un timbre. Pourtant, seul son premier disque, *Terraplane Blues*, connaît un certain succès et sa famille et ses proches ne furent informés de ses enregistrements que plus de vingt ans après, lorsque les chercheurs Dean Gayle Wardlow et Mack McCormick vinrent les interviewer. La légende veut qu'il ait vendu son âme au diable. Il eut une influence déterminante sur Elmore James ou Muddy Waters. [page 48]

**JOHNSON, Stovepipe** (vo) : enregistre quatre titres à Chicago en 1928 dont un avec les jazzmen Jimmy Noone et Earl Hines. [page 67]

**JOHNSON, Tommy** (voc, g) [Mississippi, ca. 1896-1956] : l'une des figures mythiques du blues du Delta bien qu'il n'ait enregistré que quatorze titres entre 1928 et 1930. [page 95]

**JOHNSON, Blind Willie** (voc, g) [Texas, ca. 1902-ca. 1949] : reste le plus grand des *sainted singers*. Il enregistre trente spirituals entre 1927 et 1930. [page 66]

**JORDAN, Charley** (voc, g) [Arkansas, ca. 1890-1954] : Charley Jordan est l'une des figures du blues de Saint Louis ; ses activités de bouilleur de cru durant la prohibition lui valurent d'être blessé par balle. Il enregistre près de soixante titres entre 1930 et 1937. [pages 43, 83]

**JORDAN, Luke** (voc, g) [Virginie, ca. 1890-1945] : enregistre dix titres entre 1927 et 1929. [page 109]

**KYLE, Charlie** (voc, g) : enregistre six titres à Memphis en 1928. [page 59]

**LEADBELLY [Hudson Ledbetter]** (voc, g) [Louisiane, 1889-1949] : après avoir côtoyé Blind Lemon Jefferson et s'être produit dans les quartiers chauds de Shreveport ou Dallas, "Ventre de Plomb" est incarcéré à Angola pour meurtre, puis à nouveau pour tentative de meurtre. Il est découvert dans le pénitencier de Louisiane par John A. Lomax en 1934 qui l'enregistre abondamment pour la Bibliothèque du Congrès (plus de la moitié des quelque deux cent soixante-dix titres enregistrés entre 1934 et 1942). Après sa libération, il devient chauffeur et assistant de son protecteur et se produit à New York auprès d'un public progressiste blanc, amateur de *folk music*. [page 123]

**LEWIS, Furry [Walter]** (voc, g) [Mississippi, 1893-1981] : musicien de rue à Memphis et de *medicine shows*, il mène une vie errante et perd une jambe en tentant de prendre un train de marchandises en marche. Il devient alors balayeur à Memphis tout en se produisant. Il enregistre vingt-trois titres en 1927 et 1928 et, en 1959, est l'un des tout premiers bluesmen redécouverts lors du *blues revival* ; il enregistre alors plusieurs albums à destination du public blanc. [page 39]

**LIPSCOMB, Mance** (voc, g) [Texas, 1895-1976] : découvert en 1959 par les ethnomusicologues Mack McCormick et Paul Oliver, ce fermier de Navasota est brutalement propulsé sur les scènes des plus grands festivals. Il enregistre plusieurs albums et dicte à Glen Alyn son autobiographie, *I Say Me For A Parable* [New York, Da Capo, 1994]. [page 53]

**McCoy, Wilbur [Kansas Joe]** (voc, g) [Mississippi, 1905-1950] : enregistre près de quatre-vingts titres sous son nom ou sous divers pseudonymes entre 1929 et 1942, d'autres avec les Harlem Hamfats (environ soixante-dix titres entre 1936 et 1939) et comme accompagnateur de sa femme, Memphis Minnie. [page 131]

**McGHEE, Brownie [Walter Brown McGhee]** (voc, g) [Tennessee, 1915-1996] : débutant dans des *medicine shows* dès la fin des années vingt, Brownie McGhee rencontre Sonny Terry en 1939 avec lequel il forme un duo qui se produira jusque dans les années quatre-vingt. Il fait partie, avec Leadbelly, des quelques bluesmen qui profitèrent de la vogue des musiques folkloriques auprès de Blancs progressistes à New York. Il enregistre quarante-quatre titres entre 1940 et 1942 et, profitant du *blues revival*, plusieurs centaines à partir de 1944 ; il a fait de nombreuses tournées à l'étranger. [page 158]

**McTELL, Blind Willie** (voc, g) [Géorgie, 1901-1959] : musicien de rue éclectique ayant enregistré environ cent quarante titres entre 1927 et 1956. [pages 62, 76-77, 136]

**MAY, Hannah** (vo) : enregistre une dizaine de titres avec Big Bill Broonzy et Georgia Tom en 1930. Sous ce pseudonyme, se cache peut-être l'une des sœurs Spivey. [pages 72-73]

**MEMPHIS JUG BAND** : animé par le guitariste et chanteur Will Shade (1898-1966), c'est probablement le plus populaire des *jug bands*, enregistrant près de quatre-vingts titres entre 1927 et 1934. [pages 116, 139]

**MEMPHIS MINNIE [Lizzie Douglas]** (voc, g) [Louisiane, 1894, 1896 ou 1900-1973] : guitariste et chanteuse, enfiée de chez elle à l'âge de 13 ans, mariée successivement à trois guitaristes et chanteurs, Casey Bill Weldon, Joe McCoy et Ernest Lawlars (alias Little Son Joe), c'est l'une des grandes figures du blues, enregistrant plus de deux cent dix titres sous son nom entre 1929 et 1954. [pages 86-87]

**MISSISSIPPI SHEIKS** : groupe composé des frères Chatman (Bo Chatman, alias Bo Carter, Sam et Lonnie) et du guitariste et chanteur Walter Vincson ; cet orchestre enregistre une centaine de titres entre 1930 et 1935. [page 36]

**PATTON, Charley** (voc, g) [Mississippi, ca. 1881 ou 1891-1934] : l'influence de cette grande figure du Delta s'exerce sur Tommy Johnson, Son House, Bukka White, Big Joe Williams ou Howlin' Wolf. Il enregistre près de soixante-dix titres entre 1929 et 1934. [pages 61, 142]

**PLEASANT JOE [Pleasant Joseph]** (voc, p) [Louisiane, 1907-1989] : Pleasant Joe débute une carrière discographique en 1945 qui se prolonge jusque dans les années quatre-vingt après plusieurs tournées en Europe. [page 146]

**REYNOLDS, Blind Joe** (voc, g) [Arkansas, 1900-1968] : chanteur guitariste devenu aveugle à la suite d'une bagarre, il enregistre quatre titres à Memphis en février 1930. [page 103]

**ROBINSON, Elzadie** (vo) : enregistre presque quarante titres entre 1926 et 1929. [pages 51, 63]

**SCRUGGS, Irene** (vo) : enregistre une centaine de titres entre 1921 et 1930. [pages 100-101]

**SHADE, Will** (voc, g) [Tennessee, 1898-1966] : grave quatre titres sous son nom en 1928 et 1932 ; il est surtout connu pour être l'animateur du Memphis Jug Band et du Picaminy Jug Band. Il enregistre à nouveau entre 1956 et 1960. [page 116]

**SMITH, Bessie** (vo) [Tennessee, 1894-1937] : la plus célèbre des chanteuses de blues dit classique ; elle enregistre près de deux cent dix titres entre 1923 et 1934, accompagnée par les plus grands jazzmen comme Louis Armstrong ou Coleman Hawkins. Elle décède dans un accident de voiture. [page 90]

**SPECKLED RED [Rufus Perryman]** (voc, p) [Louisiane, 1892-1973] : enregistre vingt titres entre 1929 et 1938, puis à nouveau à partir de 1956. Effectue une tournée en Europe en 1960. [pages 31, 70-71]

**STEVENS, Vol** (vo) : l'un des chanteurs du Memphis Jug Band. [pages 139]

**SYKES, Roosevelt** (voc, p) [Arkansas, 1906-1983] : plongeur, garçon de café, avant d'effectuer ses débuts discographiques en 1929, Roosevelt Sykes accède à une grande popularité (plus de cent cinquante titres enregistrés entre 1929 et 1942) et profite pleinement du *blues revival*, fait sa première tournée en Europe dès 1961, grave une multitude d'albums et participe à de nombreux festivals. [pages 85, 94]

**TAMPA RED [Hudson Woodbridge]** (voc, g) [Géorgie, 1904-1981] : Tampa Red enregistre plus de trois cent trente titres sous son nom entre 1928 et 1953, en compagnie de Georgia Tom sous le nom des *Hokum Boys* et d'autres en tant que leader de son *Hokum Jug Band*. Retrouvé par Sam Charters, il grave deux albums en 1959. [pages 30, 34, 35, 104, 144, 153]

**TARPLEY, Slim [Sam]** (vo) : Slim Tarpley enregistre une douzaine de titres entre 1929 et 1931, certains en compagnie des pianistes Cow Cow Davenport et Will Ezell. [pages 38, 40]

**TAYLOR, Montana [Arthur]** (voc, p) [Montana, 1903-?] : Montana Taylor enregistre quatre titres en 1929 à Chicago, puis une douzaine en 1946. Sa trace a ensuite été perdue. [page 150]

**THOMAS, Ramblin' [Willard]** (voc, g) [Louisiane, 1902- ca. 1945] : enregistre quatorze titres en 1928. [pages 96, 129]

**TOWNSEND, Henry** (voc, g, p) [Mississippi, 1909] : Henry Townsend enregistre douze titres entre 1929 et 1937, devient encaisseur pour une compagnie d'assurances au début des années cinquante et réenregistre à partir des années soixante, avec l'accession du blues à une audience internationale. [page 58]

**WHEATSTRAW, Peetie** (voc, p) [Tennessee, 1902-1941] : il est connu pour être l'un des piliers du blues de Saint Louis et enregistre abondamment (plus de cent soixante titres) entre 1930 et 1941 avant de décéder dans un accident de voiture. Il s'affublait indifféremment des surnoms de "Beau-fils du diable" (*Devil's Son-in-Law*) ou de "Shérif de l'enfer" (*High Sheriff from Hell*). [pages 47, 49, 52, 82, 106-107, 128]

**WHITE, Bukka [Booker T. Washington]** (voc, g) [Mississippi, 1906-1977] : Bukka White mène une vie errante durant sa jeunesse, devient boxeur puis joueur de baseball, tout en continuant à jouer dans les rues. En 1939, il est emprisonné pour agression à Parchman Farm où Alan Lomax l'enregistre pour la Bibliothèque du Congrès. Après sa libération, il se fixe à Memphis où il travaille dans une entreprise de fosses septiques. Il enregistre trente titres entre 1930 et 1940 puis, après sa redécouverte, en 1963, tourne en Europe et enregistre jusqu'au milieu des années soixante-dix. [page 131]