

### Jesus just left Chicago (3<sup>ème</sup> partie)

Il faudra attendre le début des années 60 pour que le blues soit véritablement connu des Blancs grâce à de jeunes groupes britanniques comme les Beatles, les Rolling Stones et les Yardbirds qui eux aussi voulaient jouer du blues. Cette période sera appelée la « *british blues explosion* » ou la « *british blues boom* ». L'un des premiers bluesmen à être reconnu et consacré comme un père fut Muddy Waters.

Né le 4 avril 1915 sous le nom de Mackinley Morganfield dans la petite ville de Rolling Fork (La fourche qui roule), c'est dans une petite cabane en bois au bord de la Deer Creek, un des bras du Mississippi, qu'il passe les trois premières années de sa vie. Jouant aux bords de l'eau et revenant à la maison, mouillé et couvert de boue, il est surnommé par sa grand-mère maternelle Della Jones « *my little muddy waters* » (mes petites eaux boueuses). Le petit garçon n'a que trois ans quand sa mère décède. Son père Ollie le confie, avec son frère et sa sœur aînés, à la grand-mère qui les élèvera à une centaine de miles de Rolling Fork sur la plantation de William Howard Stovall. Le petit Muddy se met vite à la musique, commençant par l'harmonica et le chant puis fabriquant sa première guitare avec une caisse en bois, un bâton et des bouts de corde. À seize ans, il commence à gagner quelques pièces et de la nourriture le week-end aux « *saturday night fish fries* » (les poissons frits du samedi soir) où il vend le poisson qu'il a pêché dans le Mississippi et en jouant de la musique. Il s'achète un an plus tard sa première guitare, une Stella, pour deux dollars malgré les interdictions de sa grand-mère qui espère le voir devenir pasteur : « *Fils avec ta guitare tu es en train de pécher, tu joues la musique du diable !* ». (12)

### Chante !

La demande faite aux esclaves par les maîtres durant la période esclavagiste pourrait se réduire à un « *Chante !* » injonctif. Chanter pour améliorer la productivité et chanter pour le plaisir des maîtres. Pourtant, nous ne pouvons que remarquer la dépendance réciproque et le lien qui s'est ainsi créé entre maître et esclave. L'Un a besoin de l'Autre pour être reconnu comme maître, et l'Autre a besoin de l'Un pour être admis sur la scène du monde. Elle permet aussi un rapport insolite avec la langue imposée, puisque l'on chante plus que l'on ne parle, et permet également le retour du chant dans la vie quotidienne comme en Afrique :

*« Chacun hélait mais personne n'y prêtait vraiment attention. Bien sûr, je hélais aussi. On peut appeler ça blues, ce n'était que des trucs improvisés. Quand un copain par exemple, ou une fille surtout, travaillait près de vous et que vous vouliez lui dire quelque chose, vous le héliez, le chantiez. De même votre mule. Je ne me rappelle pas grand-chose de ce que je chantais alors, sauf ceci : « Toujours insatisfait, je ne cesse de me tourmenter. » Il me semble que je chantais toujours ça, parce que je chantais exactement ce que je*

*ressentais et probablement je ne le savais pas vraiment, mais je n'aimais pas du tout comment étaient les choses, là, en bas, dans le Mississippi. » (12)*

Cependant, comme le souligne Muddy Waters, par le chant s'exprime un sempiternel « *ça ne va pas* » et un appel à l'Autre qui reste sans réponse.

En 1942, il rencontre par hasard l'ethnomusicologue et folkloriste Alan Lomax. Celui-ci travaille pour la bibliothèque du Congrès depuis 1937 et est chargé de collecter les chants Afro-américains du Sud des États-Unis. Perdu sur une route du Mississippi à la recherche de Robert Johnson (qui pourtant est déjà mort depuis trois ans) et tout en demandant son chemin, il propose à Muddy Waters de l'enregistrer. Deux titres resteront : « *I be's troubled* » (Je vais avoir des soucis) et « *Country blues* » (Le blues du pays). Cette demande de la Bibliothèque du Congrès bouleversa de façon irréversible toute l'histoire du blues car il n'était plus à présent uniquement l'expression d'une plainte ou d'une insatisfaction personnelle et privée ; il devenait le dépositaire d'un savoir mais d'un savoir maintenant reconnu et validé par les Blancs. Par l'enregistrement des chansons, le blues vint s'inscrire dans l'histoire et dans la mémoire des États-Unis. La spontanéité du message devint une maîtrise car il fallait travailler l'expression et l'interprétation pour une bonne commercialisation. C'est pour cela que Muddy Waters ne cessa de dire tout au long de sa carrière que le blues était perdu et qu'il était resté « *en bas, dans le Sud* ». Évidemment, cette rencontre avec Alan Lomax motiva le jeune homme à quitter la région pour tenter lui aussi sa chance dans la musique. Son départ fut provoqué par le refus du propriétaire de la plantation où il travaillait de l'augmenter de 25 cents. Il « monta » ainsi à Chicago en 1944 laissant derrière lui les quatre personnes qu'il avait alors à sa charge – épouse, fille, grand-mère et oncle – pour ne plus y revenir ou que rarement et uniquement pour visiter son père. Il commence alors à enchaîner les petits boulots le jour et le soir joue dans les « *house rent parties* » très en vogue à l'époque (il s'agit de soirées payantes données par un locataire afin de payer son loyer). Comme les autres guitaristes, il échange sa guitare acoustique contre une électrique offerte par son oncle Joe Brant (pour, lui aussi, pouvoir se faire entendre) et sera l'un des premiers à adapter la technique slide (bottleneck) sur l'instrument. Il rencontre vite Little Walter et Jimmy Rodgers avec lesquels il forme les « *All stars trio* ». Ils seront pourtant surnommés les « *Headhunters* » (Les chasseurs de tête) et les « *Hoochies coochies boys* » (Les garçons du hoochie coochie) car le soir venu, ils parcouraient les bars et les clubs pour provoquer les autres artistes en train de se produire. C'est ainsi que Muddy Waters rencontre les frères Chess dans leur gargote le Macoumba. Ils possèdent un label de musique qui s'appelle Aristocrat Records avant de devenir Chess Records du nom américanisé des deux frères juifs polonais Lejzor et Fiszal Czyz qui deviendront Léonard et Philip Chess. L'un des premiers titres de Muddy Waters sorti chez Chess sera « *I can't be satisfied* » (Je ne peux être satisfait), réarrangement à la guitare électrique de « *I be's troubled* ». En 1950, son titre « *Rollin'stone* » sera un succès et le début de la célébrité.

Apparaît alors un signifiant nouveau « *tube* » pour désigner les disques du race market qui se vendent à plus de 60 000 exemplaires, se traduisant par « *chemin de fer clandestin, voie clandestine* ». Il s'agissait effectivement d'une voie clandestine, celle de la musique noire américaine mise à l'écart par les lois ségrégationnistes. Ces lois s'appelaient « *les lois Jim Crow* » s'inspirant d'une chanson intitulée « *Jump Jim Crow* » (Saute Jim le corbeau) écrite en 1831. L'auteur Thomas Darmouth Rice y caricature le parler et la démarche d'un Noir handicapé. Cette chanson découle d'une longue tradition musicale née au cours du XVIIe siècle

où certains artistes Blancs se produisaient en se maquillant le visage en noir pour parodier l'attitude des esclaves. On les appelait « *les Blackfaces* » (les Figures Noires). Très populaire jusqu'aux années 40, on retrouve les Blackfaces au théâtre et au cinéma. Certains Noirs iront même jusqu'à se maquiller de noir pour parodier un Blanc qui parodie un Noir... C'est donc ainsi que furent promulguées les lois Jim Crow, en s'inspirant d'un Blanc qui exhibait et parodiait sur scène ce qui ne serait être admis dans un groupe donné tout en détournant les identités à des fins comiques. En vigueur de 1876 à 1964 et essentiellement dans les états du Sud, ces lois avaient pour arrêté principal : « *séparés mais égaux* ». (13)



« *Jump Jim Crow* » lithographie de Edward Williams Clay (14)

### *The hoochie-coochie men*

À Chicago et principalement dans les quartiers du ghetto, des établissements se créent pour que les musiciens se produisent. La dénomination de ces lieux est remarquable car elle fait appel à de nouveaux signifiants, des signifiants qui chantent, pourrait-on dire, par le jeu même des assonances utilisées. Nous avons ainsi « *juke joint* » et « *hoochie coochie* ». Le « *juke joint* » représente à la fois un lieu de danse, de musique, de boisson et de jeu. Si on le décompose, « *juke* » provient d'un créole, le Gullah, qui signifie « *tapageur* » et « *joint* » de l'anglais qui signifie « *boui-boui* ». Ce serait donc des boui-bouis où l'on fait du tapage. Retenons aussi le signifiant « *juke-box* ».

Quant au signifiant « *hoochie coochie* », il désigne une danse du ventre très répandue à Chicago au début du XXe siècle avant de désigner les bars où des femmes exécutaient cette danse. On retrouve les premières utilisations de ces signifiants en Louisiane dès le XIXe siècle mais c'est à Chicago avec le blues qu'ils seront le plus usités. De ces signifiants nouveaux s'est constitué un fantasme par la mise en place de lieux où la loi des Blancs pouvait être suspendue. On retrouve de nos jours ce même fantasme de lieux de liberté et de jouissance (les discothèques par exemple) où chacun peut pour un moment suspendre ses devoirs, ses soucis et « faire la bamboula ». L'expression « *aller en boîte* » peut ainsi prendre toute sa pertinence... Je cite aussi Charles Melman dans *Pour introduire à la psychanalyse aujourd'hui* (séminaire du 7 mars 2002) à propos de la société des buveurs :

« *Je dis fête phallique et revanche phallique parce que justement, il s'agirait souvent de ceux qui pouvaient s'estimer écartés de l'appartenance phallique, dans une situation sociale où ils seraient confinés à cette position d'altérité. Là, il y aurait ce moment donc de réalisation, de conquête.* » (15)

De cette liberté prise avec la langue dominante où s'exerçait la loi sont aussi apparus des signifiants concernant le sexuel. Je prendrais pour exemple le tube de Muddy Waters « *I'm your hoochie coochie man* » sorti en 1954(c) car de la nomination d'une danse et d'un lieu s'en est suivie l'expression « *hoochie coochie man* » qui peut tout à la fois désigner « *le proxénète* » ou « *celui qui sait bien s'occuper d'une certaine partie du corps féminin* ». Aussi, aujourd'hui « *coochie* » est utilisé pour désigner en argot le vagin. Muddy Waters chantant le *hoochie coochie* y ajoutera deux autres signifiants (extrait) : « *J'ai le mojo et le petit Johnny Cocheroo* ». Le *mojo* aussi appelé « *cheminée de feu* » est une croyance vaudou. Il s'agit d'un petit sac rempli de bouts de tissu rouge, de plantes et de pierres que l'homme doit porter à la taille sous ses vêtements. Sa magie procurerait sex-appeal et confiance en soi. Dans le blues, le *mojo* deviendra La métaphore du phallus.

Aujourd'hui, un autre signifié existe aussi puisque l'on appelle un journaliste mobile multimédia un « *mojo man* ». Notons aussi à titre d'exemple, la série de films « *Austin Powers* » réalisée par Jay Roach dès 1997 caricaturant James Bond et où le héros « *Monsieur Powers* » (Monsieur Pouvoirs) est le seul à détenir le *mojo* et est donc sujet à toutes les convoitises.

Quant au « *petit Johnny Cocheroo* », il s'agit d'une allusion à John le Conquérant, la légende d'un prince africain déporté comme esclave aux Amériques. C'est aussi une allusion à la jalap, une racine de vigne d'origine mexicaine. Utilisée comme laxatif, on lui trouve aussi des vertus aphrodisiaques car une fois séchée, la jalap ressemble à des testicules d'homme Noir. Elle serait aussi porteuse de chance pour le jeu. Dans le blues, le *petit Johnny* est très souvent appelé « *le cousin* ». L'invocation du culte vaudou sera très présente dans les chansons. Par une action magique, ses remèdes établiraient un rapport sexuel réussi entre « *mojo* » et « *hoochie coochie* ». S'articula alors la promotion d'un sexuel libre, sans contrainte ni retenue, les *floating verses* « *je me fous de ce que disent tes parents* » ou « *ne le dis pas à tes parents* » sont assez explicites. Les bluesmen aiment les femmes, chantent leurs beautés, leurs savoir-faire « *de joueuses de flûte* » et leur susurrent de petits mots doux comme « *honey* » ou « *baby* » par exemple. Le blues deviendra ainsi l'expression d'un désir androcentré, adressé aux femmes mises tout autant en position d'objet petit *a* qu'en position de La femme sublimée et divinisée. Sera ainsi créé le signifiant « *groupie* » pour désigner celles

qui virent répondre aux chanteurs... Le doublage du signifiant « *rock'n'roll* » commença alors à prendre toute sa virulence, ce qui était dans les dessous et adressé à une seule paroisse apparaissait maintenant à la compréhension de tous, forgeant le mythe des chanteurs qui, en position d'Àu-moins-un, jouissaient de toutes les femmes.

Cependant, notons aussi une demande faite à la mère Idéale où dans un tout-dire à l'Autre, les chanteurs implorent le pardon et l'absolution de leurs péchés souvent liés à l'alcool et aux adultères. Je rajouterais aussi que l'expression « *hoochie coochie men* » peut aussi s'entendre - car la langue anglaise le permet - non plus dans un rapport à l'objet mais dans un rapport au sujet : ce seraient les « *hommes vagin* » car c'est effectivement du champ de l'Autre que s'expriment les bluesmen tout autant en position d'Àu-moins-un qu'en position féminisée par la sublimation.

Charles Melman dans *Problèmes posés à la psychanalyse* au chapitre « *Langue maternelle et castration* » nous enseigne à propos de la « *langue de celui qui n'est pas le maître* » :

« (...) C'est aussi la langue des châtrés, puisque de ce côté-là, justement, on échappe à la castration, ce qui peut d'ailleurs s'accompagner éventuellement d'un certain sentiment de triomphe. On échappe à la castration. Autrement dit on a joué là et on joue un bon tour à la langue dominante ; on établit une certaine complicité dans la fraude, dans ce qui n'est pas payé si on ne la parle pas, car après tout, quelle autre façon de payer sa dette à l'endroit du père que de parler sa langue ? » (11)

Le triomphe fut effectivement très perceptible avec les femmes mais aussi avec les hommes, avec ceux qui ne se seraient pas sentis reconnus ou légitimés par un père, comme les frères Chess par exemple. Prenons pour exemple, la chanson « *I am a man* » (Je suis un homme) du jeune Bo Diddley écrite en 1955. Muddy Waters la reprit et la réarrangea trouvant celui-ci trop jeune pour transmettre un tel message (extrait):

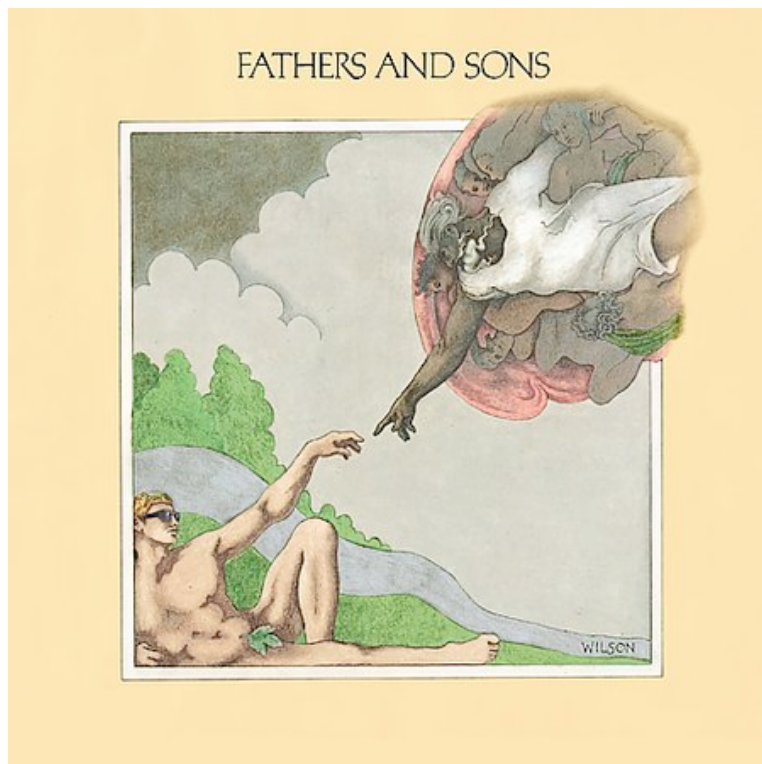
« *Quand j'étais un jeune garçon, à l'âge de cinq ans, ma mère m'a dit que je serai le plus grand homme vivant, maintenant je suis un homme, j'ai vingt et un ans passés, je suis naturellement né pour être un amant, je suis un homme du hoochie-coochie, je suis un rollin'stone, je ne loupe jamais la ligne où je tire, faire l'amour à une fille en cinq minutes, ce n'est pas ça être un homme* ». (d)

Soulignons tout d'abord la répétition du thème tournant sur un accord simple de guitare « *mi-la-sol-mi* » repris et joué à l'unisson par les autres instruments. Cette répétition donne à entendre des frappements que l'on peut comparer à des traits unaires. Or, de cette répétition émergent aussi au refrain un Réel, celui des lettres par un découpage des signifiants:

« *Je suis un homme, j'épelle, M-A-N, ça représente un homme, pas B-O-Y, ça veut dire une hommasse* ». (d)

Dans le découpage de « *Bo* », il peut être entendu le « *Bo* » de Bo Diddley à qui s'adresse Muddy Waters. Mais, il est fondamental de préciser que cet accord de guitare fit école. Il est aujourd'hui universellement connu des guitaristes et devenu l'un des premiers accords enseigné aux débutants comme symbole d'appartenance à un groupe, à une lignée toute phallique. Repris et exploités par d'autres artistes, ce thème est aujourd'hui connu aussi du grand public. On le trouve, par exemple, dans le film « *Les affranchis* » de Martin Scorsese sorti en 1990. Son titre original est « *Goodfellas* » et se traduit par « *les bons gars* », « *les vieux potes* ». C'est-à-dire la lignée de ceux qui se sont accomplis dans l'amitié et la fraternité, rejetant toute instance Au-moins-une, supérieure qui serait venue entraver leur liberté.

Cette nouvelle lignée, Muddy Waters l'illustrera en 1969 par l'album « *Fathers and sons* » (Les Pères et les fils) en tentant la mise en place dans l'Autre d'une Autre instance, d'un Autre Dieu. En effet, la pochette du disque est un détournement de « *La Création d'Adam* » de Michel-Ange. Dieu et les anges sont noirs, Adam le premier homme est blanc mais doit porter des lunettes de soleil pour pouvoir regarder Dieu. (e)



Son House chantait « *Quelqu'un m'a donné une religion* » (f). Cette phrase peut à elle seule définir le blues et toute la psychogenèse qui en découle. Je le propose ainsi, le blues évoque par le chant et la musique la mise en place dans l'Autre d'une instance unique pour un peuple descendant d'une culture organisée par une multiplicité de Noms-du-père. Certains bluesmen s'adressant à cette instance exprimèrent ainsi leur souffrance, ne se sentant ni reconnus ni aimés d'elle ; d'où en découla une tristesse de l'âme, le blues. Certains autres, au contraire, se sentirent victorieux face à cette même instance, libres de tout devoir, n'hésitant pas à l'attaquer, la provoquer ou l'ignorer au profit d'une instance Idéalisée, généreuse,

aimante et fédératrice mais aussi au profit de leur propre compte et pour le libre exercice de leur jouissance ou du « *diable* », pourrait-on dire. Avec « *le nom d'artiste* », ils s'autorisèrent à changer de lignée, pensant ainsi récuser la place où ils avaient été assignés et les devoirs qui pouvaient en découler. Muddy Waters, le petit garçon boueux, garda le surnom donné par sa grand-mère tout en affirmant le détester - aussi passa-t-il son existence à montrer à l'Autre une élégance et un raffinement qui marquèrent tous ses contemporains. - Or, il ajouta à ce surnom, un lieu « *Muddy Mississippi Waters* » à entendre comme une métaphore du Père au-delà de la métonymie trop évidente, me semble-t-il, des eaux et de la mère puisque l'on appelle aussi le Mississippi « *Le Père des Eaux* » (« *The Father of Waters* » issu de l'algonquin « *Misi sipi* ») ou « *Le Grand rassembleur* » (« *The Gathering of Waters* »).

On peut cependant affirmer qu'il s'agit essentiellement de la seconde génération de chanteurs, ceux qui se sont inspirés des premiers comme Son House ou Charley Patton. La plainte serait devenue rage. Pourtant, c'est du « *chante !* » injonctif inaugural, venu des work-songs et demandé par les maîtres que s'est inscrit leur dette et leur devoir : chanter pour le public, être aimé et reconnu de lui...

Pour terminer ce propos, je citerais le dernier message que Muddy Waters fit graver sur sa pierre tombale et très certainement adressé au seul maître véritable qui l'emporta le 30 avril 1983 : « *The mojo is gone, the master has wone* » (Le mojo est parti, le maître a gagné).

### Repères discographiques

b : Chanson « Say it loud, I'm black and I'm proud » de l'album « Say it loud, I'm black and I'm proud » de James Brown, King Records, 1969

c : Chanson « I'm your hoochie coochie man » de Muddy Waters, Chess Single, 1954

d : Chanson « Mannish boy » de Muddy Waters, Chess Single, 1955

e : Album « Fathers and sons » de Muddy Waters, Chess Records, 1969

f : Chanson « Preachin'Blues » de l'album « Death letter » de Son House, CBS Records Inc, 1965

### Repères bibliographiques

7 : Article 6 du « Code Noir » de Jean-Baptiste Colbert : « Enjoignons à tous nos sujets, de quelque qualité et condition qu'ils soient, d'observer les jours de dimanches et de fêtes, qui sont gardés par nos sujets de la religion catholique, apostolique et romaine. Leur défendons de travailler ni de faire travailler leurs esclaves auxdits jours depuis l'heure de minuit jusqu'à l'autre minuit à la culture de la terre, à la manufacture des sucres et à tous autres ouvrages, à peine d'amende et de punition arbitraire contre les maîtres et confiscation tant des sucres que des esclaves qui seront surpris par nos officiers dans le travail. », Version de 1685. (Cet article se retrouve dans la version de 1724 à l'article 5).

8 : « Country, les racines tordues du rock'n'roll » de Nick Tosches, Editions Allia, 2000

9 : « Feel like going home, légendes du blues et pionniers du rock'n'roll » de Peter Guralnick, Editions Payot & Rivages, 1971

10 : « Life, ma vie avec les Stones » de Keith Richards, Editions Robert Laffont, 2010

11 : « Problèmes posés à la psychanalyse » de Charles Melman, Editions Eres, 2009

12 : « Muddy Waters, biographie » de Francis Hofstein, Editions Actes Sud, 1996

13 : « Blackface, au confluent des voix mortes » de Nick Tosches, Editions Allia, 2003

14 : « Jump Jim Crow » lithographie (26 x 18 cm) de Edward Williams Clay, Editions E.Riley, vers 1832

15 : « Pour introduire à la psychanalyse aujourd'hui » de Charles Melman, Editions de l'Association Lacanienne Internationale, séminaire de 2001/2002

