



ÉRIC DOIDY

**BURIED ALIVE
IN THE BLUES**

L'HISTOIRE DU BLUES ROCK AMÉRICAIN

LE MOT ET LE RESTE

ÉRIC DOIDY

BURIED ALIVE IN THE BLUES

L'HISTOIRE DU BLUES ROCK AMÉRICAIN

LE MOT ET LE RESTE
2018

PÈRES ADOPTIFS ET FILS SPIRITUELS

L'hiver est bien rude à Chicago, particulièrement pour ceux qui viennent du Deep South. Depuis la froide étendue du lac Michigan, les courants d'air qui s'engouffrent en puissantes rafales dans les rues denses de la métropole sont parfois si brusques et si glaciaux qu'ils vous mordent jusqu'à l'os. En 1962, c'est pourtant en plein mois de novembre que débarque dans la Cité des vents Charlie Musselwhite, jeune gars du Sud de dix-huit ans à peine. Un de plus. Natif de la petite bourgade de Kosciusko située au cœur du Mississippi, sur l'ancienne piste de transit entre Natchez et Nashville (la *Natchez Trace*), Charlie vient tout droit de Memphis, Tennessee.

Tant d'autres avant lui ont quitté la cambrousse du Sud pour la grande ville du Nord. Voilà alors près d'un siècle que Chicago accueille des vagues d'immigration massive qui accompagnent et construisent son développement économique. Paysans d'Europe de l'Est ou du Sud, ouvriers ou métayers de la grande migration afro-américaine... Souvent considérées comme « inassimilables » par les Américains blancs déjà en place, ces différentes populations façonnent leur propre culture urbaine. Le blues prend ses quartiers à Chicago dès l'avant-guerre, jusqu'à y connaître ensuite un âge d'or notamment lié à un label indépendant de la ville, fondé et dirigé par des migrants et accueillant en son sein des artistes eux-mêmes migrants. Ce sont en effet deux frères issus d'une famille

juive polonaise débarquée de la troisième classe d'un paquebot à la fin des années vingt, Lezjor et Fiszal Czyz (rebaptisés Leonard et Philip Chess à leur arrivée en Amérique), qui publient à destination du public afro-américain les disques gravés par des musiciens noirs venus des États du Sud, tels Muddy Waters, Howlin' Wolf, Sonny Boy Williamson (Rice Miller), Bo Diddley ou encore Little Walter. Nombre d'entre eux sont originaires de cette région du Mississippi dite du « Delta » où Charlie a vu le jour : la plantation Stovall où Alan Lomax enregistra pour la première fois Muddy Waters (né, selon les sources, en 1913 ou 1915) borde la plantation Sessions où la mère de Charlie, Ruth (née en 1912), a grandi. Bien avant l'arrivée de Charlie, Chicago est un lieu où les déracinés inventent une musique trouble, au cœur de laquelle les effluves épicés du Sud rural et ses manières paysannes se mêlent intimement à l'électricité grondante du ghetto urbain.

Comme les métayers du Sud, c'est d'abord pour trouver meilleure fortune que Charlie a pris la *highway* 51 vers cette nouvelle « *sweet home* » que le poète du blues Robert Johnson célébrait comme une « Californie », pleine de promesses et de possibles. Après tout, un boulot en usine pouvait rapporter trois dollars l'heure dans les grandes villes du Nord : trois fois plus que ce que Charlie gagnait chez lui dans le bâtiment et les travaux publics, à creuser des digues ou empiler des briques ! Charlie a beau être blanc de peau, c'est également, lui aussi, pour prendre ses distances avec un ordre moral pesant et une violente répression sociale qu'il fuit son coin : au Mississippi tout proche de Memphis, la prohibition a toujours cours en ce début des années soixante et le jeune homme, qui gagne quelques sous en transportant la nuit du *moonshine* ou alcool de contrebande, a la frayeur de sa vie lorsqu'une voiture de police le prend en chasse.

« J'avais dans les seize ans et je m'étais acheté une voiture pour 99 dollars. Une Lincoln de 1950 avec un de ces coffres énormes. Là-dedans, on pouvait caser pas mal de bidons,

avec l'équivalent de cinq gallons de *moonshine* par bidon. Les gars qui le mettaient en bouteille me payaient pour l'acheminer à leurs clients. Je faisais pas ça tous les jours, mais ça payait bien. Et puis un soir, je remarque une bagnole de flics derrière moi. Je me suis demandé s'ils me suivaient intentionnellement ou si c'était juste le hasard. À un moment, j'ai fait un demi-tour, comme ça, rien que pour voir. Et eux aussi ont fait demi-tour! Je commençais à avoir les foies, parce que mon coffre était chargé à ras bord. Je me suis engagé sur le bas-côté en faisant mine d'aller me garer devant une maison, et les flics se sont arrêtés à ma hauteur en me dévisageant... J'ai commencé à rouler dans l'allée de la maison, et ils sont partis. J'ignore qui ils cherchaient ce soir-là... Mais c'est là que je me suis mis à sérieusement envisager un départ pour Chicago. »

Charlie Musselwhite¹

CHARLIE

Né en 1944, Charlie est un enfant de la classe laborieuse, arrivé à l'âge de trois ans à Memphis avec des parents qui se séparent. Sa mère travaille dur, la tante qui est censée s'occuper de lui le néglige et c'est un peu livré à lui-même qu'il vit son enfance, dans une impasse bordée d'un côté par un camp de caravanes où ont coutume de s'établir les forains de passage, de l'autre par un ruisseau au-delà duquel se trouvent des bois, des champs et le faubourg noir de la ville. Dans le quartier, il se met à fréquenter des ados un peu plus vieux que lui, comme Johnny et Dorsey Burnette, et assiste aux barbecues musicaux que le guitariste de country music Slim Rhodes organise. Un des membres de l'équipe de basket de son école est le frère de Johnny Cash, qui jouit déjà d'une solide réputation à Memphis et dont les singles gravés pour le label Sun

1. Sauf mention contraire, les citations proviennent d'entretiens réalisés par l'auteur.

de Sam Phillips se hissent au sommet des charts country (« Folsom Prison Blues » ou « I Walk The Line »). Le jeune Charlie assiste à quelques matches en compagnie de Cash et du disc-jockey Dewey Phillips: leur succès, mais aussi leur charisme et leur faconde, impressionnent l'adolescent. Tout comme Charlie Feathers, dont Musselwhite s'entichait de la nièce prénommée Louise. Le mélange fortement suggestif de country et de blues qui se développe dans le Sud rural, qu'on n'appelle pas encore tout à fait « rockabilly », est alors la musique qui permet à toute une jeunesse laissée pour compte, ouvrière et fauchée, volontiers rebelle et versant parfois dans la petite délinquance, de prendre de l'assurance: les ados de Memphis et du Sud rural se reconnaissent en Elvis Presley, qui enchaîne les succès depuis 1954 et sa reprise de « That's All Right », un air fiévreux du bluesman noir Arthur "Big Boy" Crudup.

« Elvis, quand il sortait ses disques chez Sun, c'était cool. Voilà un gars qui s'habillait comme nous. Il nous ressemblait. Il coiffait ses cheveux comme nous le faisons. On était Blancs, mais on n'avait rien en commun avec les gamins des riches: on était les enfants des travailleurs pauvres du Mississippi. Avant lui, on nous considérait comme des ploucs, des boueux. Mais quand il est devenu célèbre, on s'est sentis comme si ça rejaillissait sur nous: on n'était pas que des péquenots finalement, on n'était pas que de la *white thrash*! »

Charlie Musselwhite

Les innombrables jeunes blancs qui s'encanaillent à travers l'Amérique au rythme du déhanchement d'Elvis n'ont jamais entendu parler d'Arthur Crudup (à qui n'est versé aucun droit d'auteur et qui allait mourir dans le dénuement vingt ans après que ses compositions ont fait la fortune d'autres) et ne soupçonnent même pas l'existence d'une musique aussi vénérable que ce blues pratiqué dans les *picnics*¹ ou les *juke-joints* du bord du Mississippi. Bien que la terminologie « *race records* » utilisée avant-

1. Barbecues ouverts à tous, animés par un ou des groupes de musique.

guerre pour étiqueter les disques d'artistes noirs soit remplacée par « rhythm'n'blues » et que certains réussissent à gagner une immense notoriété (Chuck Berry, Little Richard, Ray Charles...), l'Amérique des années cinquante est farouchement campée dans la ségrégation : les *charts* comme les endroits où se produisent les musiciens sont encore cloisonnés, et les joueurs de blues les plus talentueux restent cantonnés au *chitlin' circuit*¹. Travaillant dès l'âge de douze ans dans une filature de coton entouré d'ouvrières noires, fervent auditeur des stations de radio de Memphis qui diffusent les derniers disques de blues ou les concerts de gospel captés la veille dans les églises noires, et happé par les échos des mélodies rythmant le travail des ouvriers agricoles (les *work songs*) dans les champs près de chez lui, Charlie est exposé dès le plus jeune âge à la culture afro-américaine. Il est imprégné de ses codes et partage la manière de vivre des Noirs qu'il côtoie dans les rues de Memphis, capitale du coton et première ville importante que ceux qui montent vers le nord trouvent sur leur chemin. Au carrefour du Mississippi, de l'Arkansas et du Tennessee, Memphis est dans le Deep South le lieu où se rencontrent et se mêlent les gens du peuple venus chercher travail, fortune ou plaisir. Dans les *juke-joints*, sur les trottoirs ou au W.C. Handy Park², se produisent de nombreux musiciens de rue venus des campagnes avoisinantes.

Tout près de chez Charlie, un bluesman anonyme chante sur Scott Street. Le quartier le surnomme simplement le “Scott Street Blues Singer” et Charlie lui-même ne connaîtra jamais son nom, mais il

1. Sorte d'andouillette épicée typique de la cuisine afro-américaine populaire du Sud rural, le *chitlin'* donne son nom aux circuits des salles où se produisent les musiciens noirs.

2. Originaire de l'Alabama, W.C. Handy (1873-1958) fut le premier à prendre au sérieux la musique des Noirs du Delta ou des quartiers populaires des grandes villes, à en étudier les singularités, à la retranscrire sous forme de partitions et à la vulgariser. Dans les années dix, il est l'auteur de classiques comme « Memphis Blues » ou « Beale Street Blues ». La ville de Memphis baptise en son honneur un parc bordant Beale Street en 1931.

l'écoute pendant de longues heures et, de retour de chez lui, essaye de reproduire ses morceaux. L'adolescent, dont la mère joue du piano à l'église et dont un oncle pratique la musique en *one-man band* amateur, commence à se familiariser avec les rudiments de la musique : harmoniciste en devenir, il s'essaye aussi à la guitare sur l'instrument de son père, que celui-ci, guitariste et mandoliniste, lui a offert. Il n'aborde pourtant pas le blues comme quelque chose pouvant un jour lui permettre de gagner sa vie, mais plutôt comme un élément parmi d'autres d'un style de vie bohème qui l'attire. Ce qui emballe avant tout ce garçon esseulé, c'est trouver des gens chaleureux avec qui passer du bon temps : traîner le long des tavernes et des boutiques de prêteurs sur gage de Beale Street, taper la discute autour d'une bouteille d'alcool, écouter de bonnes histoires et échanger des plaisanteries, jouer aux dés.

« Je n'ai jamais été du genre bigot. Je n'ai jamais tellement goûté que quelqu'un me dise que j'irai en enfer parce que je n'appartiens pas à son Église – à vrai dire, je pense plutôt que si enfer il y a, il pend plutôt au nez de ceux qui tiennent ce genre de raisonnement. Bref, je ne fréquentais pas beaucoup les bancs de l'église et, les rares fois où j'y allais, c'était avec un pote, uniquement pour repérer les jolies filles... En revanche, j'allais aux *tent meetings*. En plein cagnard au milieu d'un champ, les gens installaient une grande toile de tente dont ils roulaient les côtés et il s'y déroulait un prêche avec de la musique. C'était chouette de prendre sa voiture et de se garer pas loin. Tu restais au bar en buvant ta bière, tu regardais le spectacle et la musique te prenait. Les participants étaient totalement dans le truc, ils entraient en transe, laissaient voir le blanc de leurs yeux, se roulaient par terre et parlaient des dialectes inconnus... Ouais, c'était sauvage! »

Charlie Musselwhite

Une ouvrière avec qui Charlie travaille lui présente un jour un musicien du nom de Will Shade. Dans la communauté afro-

américaine de Memphis, Shade (de son vrai nom Son Brimmer) est un aîné des plus respectés. Avant-guerre, il avait fondé et animait un célèbre orchestre, le Memphis Jug Band. Composés à partir de l'assemblage hétéroclite d'objets usuels détournés (planche à laver, corde à linge, frottoir et *jug*, c'est-à-dire une cruche ou une bouteille dans laquelle on souffle pour imiter la sonorité d'un instrument rythmique), les jug bands sont les ancêtres des groupes de blues. L'inventivité instinctive de Shade, multi-instrumentiste bidouilleur, lui permit d'introduire dans ce contexte de groupe les sonorités de l'harmonica, un instrument d'origine allemande qui jusqu'alors se pratiquait plutôt en solitaire et sans trop d'ambition. À partir de la fin des années vingt, le Memphis Jug Band commença à enregistrer des disques et connut progressivement un succès sans précédent, non seulement à Memphis mais aussi au-delà, faisant apparaître dans son sillage de nombreux émules (dont les Cannon's Jug Stompers de Gus Cannon avec Noah Lewis). Bien des années après, lorsque Charlie Musselwhite rencontre Will Shade, celui-ci est un sexagénaire qui ne sort que très peu de chez lui, mais qui reçoit continuellement la visite de musiciens venus lui présenter leurs hommages, s'assurer qu'il ne manque de rien ou simplement bavarder. Shade se prend d'affection pour le jeune homme et c'est lui, un des plus illustres pères fondateurs de l'harmonica blues, qui lui enseigne, patiemment, les bases de l'instrument. C'est chez Will Shade et dans son entourage que Musselwhite apprend à connaître de l'intérieur le monde du blues. Il y croise d'innombrables musiciens, mandolinistes, guitaristes, banjoïstes ou harmonicistes dont il se fait des grands frères ou des grandes sœurs, bien qu'ils aient tous au moins l'âge d'être ses parents : Gus Cannon, Laura Dukes (fille d'un ancien compagnon de route de W.C. Handy), l'aveugle Abe McNeil, Red Robey, Earl Bell, la légendaire Memphis Minnie ou encore Willie Borum dit "Memphis Willie B.", un ancien combattant qui, avant-guerre, avait joué avec de nombreux bluesmen dont Robert Johnson. Willie B. en particulier, qui comme Laura Dukes ou Memphis Minnie a fait partie du Memphis Jug Band, fascine

Charlie car il est alors le seul de Beale Street à jouer de l'harmónica sur un rack, tout en s'accompagnant à la guitare. Au sein de cette communauté de musiciens d'âge mûr, l'adolescent vit avec intensité l'instant présent.

« J'étais jeune et je ne me rendais pas compte que tous les gens que je fréquentais allaient disparaître. Je ne voyais pas ces musiciens vieillir en même temps que moi : je pensais inconsciemment que même à cent dix ans, je serais toujours à traîner avec Will Shade ! On buvait des coups, on passait du bon temps, on profitait tranquillement de la vie. »

Charlie Musselwhite

C'est par l'entremise de Cat, une jeune femme rencontrée chez Will Shade, que Charlie fait la connaissance d'un autre sexagénaire, Walter "Furry" Lewis. De très longue date établi à Memphis, Furry Lewis s'est formé à l'école des *medicine shows*, ces spectacles de rue qui rabattaient les clients vers les camelots vendant de prétendus remèdes miracles, mais aussi à celle de W.C. Handy, dont il disait qu'il lui avait offert sa première bonne guitare. Lewis était à ses débuts un musicien itinérant, et un accident alors qu'il sautait d'un train de marchandises dans l'Illinois l'avait laissé amputé de sa jambe gauche au-dessous du genou. Auteur à la fin des années vingt de vingt-cinq titres gravés à Chicago lors de sessions partagées avec d'autres musiciens de Memphis (dont le Memphis Jug Band), il avait préféré garder la sécurité d'un emploi stable, celui de balayeur municipal. Lorsque Charlie fait sa connaissance, il est hébergé dans une pension de famille de la 4^e Rue au carrefour de Beale. Furry est un conteur extraordinaire et un guitariste de talent, qui se produit encore mais jamais, dit-on, avec sa propre guitare : il préfère en louer une avant sa prestation, afin de pouvoir réclamer une avance et d'être ainsi certain de toucher sa paye. Avec son vaste répertoire de *songster*, dans lequel le blues voisine avec d'autres musiques populaires, Lewis maîtrise différentes formes d'accordages, qu'il

descend souvent à sa propre convenance, plus bas que d'ordinaire. Comme de nombreux guitaristes de blues, il répond à son chant en s'appropriant une technique venue de la musique hawaïenne : le jeu en *slide*, où le musicien fait glisser sur les cordes un épais goulot de bouteille ou tuyau de plomberie (auquel Lewis accorda définitivement sa préférence après s'être brûlé lors de la fabrication d'un *bottleneck* en chauffant un goulot de verre à l'aide d'une corde imbibée d'essence). C'est ce style de jeu qu'acquiert Charlie auprès de lui, en apprenant à accorder sa guitare à la manière des bluesmen du Delta : Lewis lui dévoile les secrets de l'accord ouvert de *mi*, du « vestapal » (*sol* ou *la*) ou encore de l'accordage dit « espagnol » (*ré*).

En cette fin des années cinquante, les quartiers que fréquente Charlie sont déjà très familiers à un homme de quinze ans son aîné. Il s'agit de Samuel B. Charters, auteur en 1959 de l'ouvrage *The Country Blues*, premier livre à tonalité académique qui analyse les origines et l'évolution du blues rural. Charters commence aussi une carrière de producteur d'albums et part régulièrement sur le terrain. Peu après avoir enregistré Lightnin' Hopkins au Texas, il relance la carrière de Furry Lewis (là encore rencontré par l'intermédiaire de Will Shade) en faisant publier sur le label Folkways un album gravé par Furry à Memphis en deux jours de février et d'octobre 1959. Sam Charters organise également en une journée d'août 1961 une longue séance de Memphis Willie B., qui donne lieu à deux albums pour le label de jazz Prestige *via* sa filiale blues Bluesville (*Introducing Memphis Willie B.* en 1961 et *Hard Working Man* en 1962). Charters fait alors école et de jeunes blancs de l'âge de Charlie partent eux aussi à la recherche de ces musiciens. C'est le cas d'un étudiant nommé George Mitchell, qui fait le déplacement d'Atlanta à Memphis dans le but d'enregistrer, pour son plaisir, les musiciens de blues qu'il écoute à la radio : en 1962, il grave ainsi sur bande la musique de Furry Lewis, Will Shade, Gus Cannon, Laura Dukes et d'autres. Mitchell allait par la suite devenir un ardent défenseur du blues rural, documentant

la scène de Georgie et effectuant notamment en 1967 les premiers enregistrements de R. L. Burnside et de Jessie Mae Hemphill à l'occasion d'un voyage de terrain dans le Nord-Mississippi. Un autre étudiant nommé David Evans, originaire de Cambridge, entreprend à cette époque-là des voyages dans le Sud à la recherche des bluesmen qu'il admire : Evans allait ensuite devenir un ethnomusicologue respecté en poste à l'Université de Memphis, fondateur d'un label dédié aux artistes de blues rural et de gospel de Memphis et du Nord-Mississippi (Highwater Records, avec à son catalogue notamment R. L. Burnside, Jessie Mae Hemphill, les Fieldstones ou Junior Kimbrough) et lui-même, à l'instar de son ami Alan Wilson fondateur du groupe Canned Heat, musicien reconnu dans le style jug band et blues rural.

Dans la première moitié des années soixante, de plus en plus de jeunes blancs fondus de blues et collectionneurs de 78-tours d'avant-guerre (le guitariste John Fahey par exemple) emboîtent le pas de ces pionniers à la recherche de leurs idoles dans le vieux Sud. Bien que tous aient joué un rôle dans l'histoire du blues et dans la vie des artistes ainsi « découverts » ou « redécouverts », qu'ils aient vite été acceptés dans l'intimité des bluesmen et que certains d'entre eux soient devenus de remarquables musiciens, ils n'ont pas tout de suite le même genre de rapport avec les artistes noirs que Musselwhite. Comme le dénotent ses expressions argotiques qu'accompagne un accent traînant caractéristique, Charlie, lui, est un gars du coin. Il ne vient pas d'une grande ville du Nord et n'a jamais fréquenté l'Université. Il vit dans les mêmes quartiers, zone dans les mêmes bouges et enchaîne les mêmes petits boulots que ces musiciens et leurs proches. Ses gestes, ses manières, la façon un peu nonchalante avec laquelle il se meut est semblable à celle des autres gars, et il rit aux mêmes plaisanteries qu'eux. Il est du même monde, de la même classe qu'eux. Pour Will Shade ou Furry Lewis, qui ont l'habitude de jouer avec des musiciens country blancs du cru, la couleur de peau importe en effet bien moins que l'aisance interactionnelle, dans les rapports familiaux

comme dans la pratique de la musique. Charlie, lui, a d'emblée cette aisance et c'est tout naturellement qu'il trouve sa place dans la communauté: le blues des Afro-Américains est la famille qu'il s'est trouvée.

Pourtant quand il débarque à Chicago, il ignore encore totalement que c'est *la* ville du blues, là où vivent et se produisent chaque soir les artistes comme Muddy Waters, Howlin' Wolf, Jimmy Reed ou Little Walter dont il a commencé à Memphis à acheter fiévreusement les disques. Dans cette si vaste métropole, et comme tant d'autres avant lui, c'est seulement du travail bien payé qu'il vient chercher après tout. Comme celui d'exterminateur de pigeons. À son arrivée, Charlie se fait embaucher pour sillonner les rues au volant d'une voiture avec un agent chargé de détruire les nids qu'ils croisent. Observant la ville pour s'imprégner au plus vite de sa topographie, il remarque vite les nombreuses affiches qui annoncent des concerts sur les devantures de bars de quartier. Alors qu'il roule sur la 43^e Rue dans le South Side, son œil est attiré par la façade d'un de ces bars, le Pepper's Lounge, ornée de lettres capitales peintes qui proclament fièrement que le grand Muddy Waters s'y produit quatre soirs par semaine. Charlie n'a pas encore l'âge pour entrer mais qu'importe: son adolescence travailleuse et fêtarde dans le Sud populaire le fait déjà paraître plus vieux que son âge, et il sait comment s'habiller de manière à accentuer cette impression.

« Le lundi matin à la pause, les gars se racontaient leur week-end: ce qu'ils avaient fait, les films qu'ils étaient allés voir etc. Et moi, un jour, je dis tout fièrement que je suis allé écouter Muddy Waters. Mes collègues noirs se sont marrés. "Muddy Waters? Mais c'est un vieillard, non? Oooh, c'est de la musique de vieux, ça!" Selon eux, il fallait que j'écoute les Supremes d'urgence pour me mettre à la page. En fait, ils connaissaient à peine le nom de Muddy Waters, ils ne voulaient même pas en entendre parler, ils étaient complètement

en dehors de ce monde-là. Ils me voyaient comme un mec bizarre: “Quoi, Howlin’ Wolf? Oh mec, tu charries...” »

Charlie Musselwhite

Charlie est un peu en décalage par rapport aux jeunes de son âge qu’il côtoie au turbin, principalement des Afro-Américains de la classe ouvrière urbaine, dont l’aspiration à une ascension sociale se manifeste notamment par le rejet du blues, jugé vieillot et dépassé, au profit de musiques aux arrangements plus léchés, aux orchestrations plus riches et aux mélodies plus entraînantes. Comme à Memphis où, gamin désœuvré, il s’était trouvé une seconde famille auprès de musiciens plus âgés, à Chicago c’est dans les clubs et les tavernes qui se comptent encore par dizaines dans le South Side et le West Side qu’il finit par se trouver un chez-lui. L’ambiance qui émane de ces lieux fréquentés par des Noirs pour la plupart originaires de son coin lui rappelle le Sud, et il maîtrise les codes qui y régissent les relations sociales entre prolétaires.

« Il y avait des clubs de folk blues dans le North Side, où l’on vous servait du cidre. Je ne me suis jamais vraiment senti à l’aise là-bas. Dès que j’ouvrais la bouche les gens me regardaient bizarrement. Dans le North Side, si j’allais dans un restaurant par exemple, la serveuse commençait par me sourire puis changeait d’expression dès que j’ouvrais la bouche pour passer commande. À mon accent, elle me cataloguait comme un rustaud, un crétin de *hillbilly*. C’est pour ça que je me suis fixé dans le South Side. Avec les gens qui y vivaient, on parlait le même langage, on mangeait la même cuisine, on se comprenait. Je venais des quartiers pauvres de Memphis et, à Chicago, c’était dans ces quartiers-là que je me sentais chez moi. »

Charlie Musselwhite

Là, des musiciens venus du Sud, comme le charismatique guitariste du Delta Big Joe Williams ou l’harmoniciste de Memphis Walter

Horton (dit “Big Walter” ou “Shakey”, qui a lui aussi eu Will Shade comme mentor) ne tardent pas à le prendre sous leur aile.

« John Lee Granderson, par exemple, venait souvent dans mon appartement et on pouvait passer des heures ensemble à faire de la musique. Il était originaire d’Ellendale dans le Tennessee, à une vingtaine de bornes au nord-est de Memphis. Quand je vivais à Memphis, ça m’arrivait d’aller dans ce coin-là pour aller prendre une cargaison de *moonshine*. John Lee était un très bon guitariste et un auteur-compositeur plein de nuances, typique du Sud. Quand on l’écoute distraitement, avec une oreille non exercée, on n’est pas frappé par la vraie beauté de son jeu. Mais plus on l’écoute attentivement, plus on en prend conscience. J’adorais aussi l’écouter raconter ses histoires. John Lee était un conteur exceptionnel. L’écouter dire ses histoires, c’était comme regarder un film, il dépeignait la scène dans ses moindres détails : le temps qu’il faisait, les objets qui étaient posés là, les fissures qu’il y avait dans le mur... Je passais des heures à l’écouter. Par exemple, quand il m’a raconté la raison pour laquelle il avait arrêté les jeux d’argent. Un jour dans le Sud, lors d’une partie, des types se sont pointés pour en découdre – des flics ou peut-être des malfrats venus régler un compte. Les balles ont commencé à voler et John Lee est allé se réfugier derrière un arbre. Tiens-toi bien : il m’a juré qu’à un moment l’arbre s’était levé et était parti plus loin, le laissant à découvert avec la frousse de sa vie. Selon lui, c’était le signe que Dieu lui envoyait pour qu’il arrête les jeux d’argent ! Et plus jamais de sa vie il n’a joué... »

Charlie Musselwhite

Bien qu’encore loin de l’idée de devenir musicien, Charlie prend l’habitude d’emporter son harmonica lorsqu’il va écouter du blues et certains musiciens, habitués à sa présence, l’invitent de plus en plus fréquemment à jouer un titre ou deux avec eux. Quelque

chose cloche, pourtant: les interlocuteurs de Charlie semblent bien fréquemment s'obstiner à l'appeler « Paul », même après qu'il s'est présenté. « Tu es Blanc, non? Tu joues de l'harmonica, non? Alors c'est bien toi, Paul! » Décontenancé, Charlie ne se doute pas qu'en effet, au même moment, un jeune blanc natif de la ville, du nom de Paul Butterfield, hante comme lui les clubs et commence à se faire connaître comme aspirant bluesman.

DU CÔTÉ DE LA FAC

Un autre Chicagoan d'adoption, lui aussi minot de la campagne du Sud, connaît bien ce fameux Paul. Elvin Bishop, qui vit en ville depuis quelques années déjà, est venu de Tulsa dans l'Oklahoma, une bourgade située non loin de la frontière de l'Arkansas et à mi-chemin de Fort Worth au Texas et de Kansas City dans le Missouri. Originaire, du côté maternel, de Lettonie, sa famille travaille dans l'agriculture; elle a amèrement connu la Grande Dépression et les tempêtes de poussière des années trente. Né en Californie, puis passant les dix premières années de sa vie au fin fond de l'Iowa près d'Elliott, une petite agglomération rurale de quelque cinq cents âmes, avant que sa famille ne se fixe à Tulsa, Elvin grandit dans un environnement rustique. La ferme familiale est un peu isolée et ne donne pas beaucoup d'argent: chaque membre du foyer y fait sa part de travail et s'accommode d'un confort sommaire.

« Même pour l'époque, les conditions de vie dans notre coin étaient un peu primitives. À l'époque encore, tous les coins du pays n'étaient pas raccordés au réseau électrique et les autorités avaient dû juger qu'il n'y avait pas assez d'habitants par chez nous pour y faire venir l'électricité. On s'éclairait avec une lampe à kérosène, ma mère allait chercher l'eau du puits à la main et cuisinait sur un poêle à bois, on prenait nos bains dans un bassin posé dans la cour de devant et on man-

geait beaucoup de conserves. On élevait différents animaux. La ferme de mes parents était une de ces fermes comme il y en avait encore dans le temps, quand les paysans n'étaient pas encore des managers spécialisés dans un type bien précis de production, mais faisaient un peu de tout. À l'époque, les agriculteurs comme eux commençaient tout juste à se rendre compte qu'ils ne pourraient plus gagner leur vie ainsi... Quand tu grandissais dans une famille de paysans à cette époque, tu commençais très tôt à bosser. Un même de six ou sept ans peut déjà traire une vache, porter un seau de nourriture aux cochons, ce genre de choses. Voilà mon enfance... À vrai dire, je ne savais même pas qu'ailleurs on pouvait vivre autrement ! »

Elvin Bishop

Contrairement à Charlie Musselwhite, baigné de musique dès son plus jeune âge, Elvin ne compte aucun musicien amateur dans sa famille. La bande-son de son enfance se résume au chant des oiseaux, aux grognements des cochons, aux bruits de la basse-cour ou encore à celui du moteur des quelques tracteurs qui passent au loin... Mais aussi à ce qui émane de son poste de radio. L'appareil toussoie, grésille mais, lorsque le ciel est suffisamment dégagé, permet de capter des musiques interdites : comme le dit Elvin aujourd'hui, « la ségrégation raciale était partout en ce temps-là mais les ondes radio, ça, ils ne pouvaient pas les ségréguer ». C'est ce vieux poste de radio à la réception aléatoire qui lui procure le choc de sa vie. Un beau soir alors qu'il est branché sur la station de Nashville WLAC qui diffuse du rhythm'n'blues, Elvin découvre le blues avec « Honest I Do », un single à succès publié en août 1957 par celui qui est alors l'un des plus populaires musiciens noirs de Chicago, Jimmy Reed. La mélodie, l'harmonica et la rythmique traînante de Reed, ajoutés aux enjolivures *lead* du guitariste Eddie Taylor, hypnotisent le jeune homme. Elvin est brillant élève et, lorsqu'il décroche une bourse d'études au mérite qui lui permet d'intégrer l'université de

son choix, il n'obéit qu'à une seule envie : monter dans la grande ville du Nord, royaume du blues, pour s'y imprégner de cette musique qui l'obsède. Il s'inscrit à l'Université de Chicago à ses dix-huit ans, en 1960, et s'installe dans le quartier de Hyde Park, à l'époque une enclave universitaire en plein South Side. Il sait qu'assister aux cours n'y est pas obligatoire. Le jeune homme ne fait que le minimum de travail requis, n'ouvrant ses livres et ne rattrapant ses cours que quelques jours avant les examens, pendant lesquels il s'isole avec des litres de café. Ce n'est pas sur les bancs des amphithéâtres mais à la cafétéria du campus qu'Elvin se montre le plus assidu : il y parle des heures durant avec les employés noirs d'un certain âge, qui le rencardent sur les clubs où se produisent Muddy Waters, Hound Dog Taylor, Junior Wells et la jeune génération des bluesmen qui font sensation, comme Magic Sam. Elvin passe son temps à arpenter les rues du ghetto, à en humer les odeurs d'asphalte et d'épices qui lui rappellent ce Sud dont il vient – ses plaisirs et ses dangers.

« Il y avait une ambiance qui m'était familière, je me sentais dans le South Side comme dans une grande ville du Sud. Bon, ça pouvait être un peu chaud, parfois. Les clubs de blues étaient des endroits où les gens venaient boire, alors, bien sûr, il arrivait que ça dérape. Certains avaient des lames, d'autres des flingues... Un soir au Pepper's Lounge où jouait Muddy Waters, je me souviens qu'une des serveuses s'est mise en pétard pour je ne sais quelle raison et a sorti un couteau en pleine furie. Ça sentait le roussi et tout le monde s'est barré sans demander son reste. Après avoir couru deux pâtés de maison sans me retourner, je me suis subitement souvenu de cette jolie nana de la fac que j'avais amenée avec moi – j'avais détalé en l'oubliant complètement... Pour se balader dans le ghetto, il fallait avoir un minimum de jugeote. Ne pas traîner tout seul, ou avec un billet de cent qui dépasse de sa poche. Ne pas s'amuser à provoquer un type. Ne pas faire son mariolle. Bref, être réglo, quoi. Je savais comment me

tenir parce que j'avais grandi à Tulsa. Là-bas, c'était devant les blancs que je ne devais pas faire le mariole. »

Elvin Bishop

Au Theresa's Lounge situé au 4801 South Indiana Avenue, Elvin est fasciné par un maître musicien qui fait sonner comme personne le goulot de bouteille qu'il glisse sur le manche de sa guitare électrique. Earl Hooker, un cousin de John Lee Hooker élève de Robert Nighthawk, a la particularité de jouer en *slide* sur un accordage standard. Fameux pour les blues instrumentaux qu'il enregistre¹, il fait chanter ses cordes de guitare, avec une clarté et un phrasé qu'Elvin compare encore aujourd'hui au chant d'un oiseau. « Tous les musiciens de Chicago le respectaient, se souvient Elvin, au point qu'il n'avait même pas besoin de demander la permission de faire le bœuf : il suffisait qu'il se pointe, monte sur scène, et le guitariste lâchait automatiquement son instrument pour le lui laisser. » Bishop est tellement impressionné qu'il se met en tête d'approcher son modèle à la guitare, optant lui aussi pour l'accordage standard si difficile à maîtriser en contexte *slide*.

À cette époque, Elvin a déjà fait la connaissance à la fac de Paul Butterfield. Butterfield n'est pas un enfant des quartiers défavorisés : il est né de père avocat et de mère employée de l'Université également artiste peintre, qui lui ont apporté une scolarité privilégiée ainsi qu'une éducation musicale classique (il a appris la flûte avec un musicien de l'orchestre symphonique de la ville). Encore au lycée, il participe à un rassemblement de folk music (*hootenanny*) organisé par la Folklore Society de l'Université de Chicago et y fait la connaissance d'un étudiant fondu de blues, un turbulent fils d'immigrants grecs du nom de Nick Gravenites. Alors qu'il doit lui-même intégrer une prestigieuse université de l'Ivy League

1. Sur certains desquels le label Chess ajoute en *overdub* le chant de Muddy Waters : « You Shook Me » et « You Need Love » furent non seulement des succès pour Muddy, mais le devinrent ensuite aussi pour les Anglais de Led Zeppelin.

dans le Rhode Island, Butterfield est blessé au genou: il ne va pas à la fac et reste à Chicago. Avec Gravenites, il se met à hanter les clubs de blues de la ville dans la seconde moitié des années cinquante. Lorsqu'il rencontre Elvin Bishop dans le quartier de Hyde Park, Butterfield est déjà assez avancé dans son apprentissage de la guitare et de l'harmonica, alors un instrument-roi sur la scène chicogoane, porté par hérauts comme Junior Wells, James Cotton et surtout Little Walter (dont l'instrumental « Juke », enregistré en 1952 avec le groupe de Muddy Waters, révolutionna l'instrument). En compagnie de Nick le Grec qui tient la guitare, Butterfield, non content d'avoir une petite expérience des scènes du South Side, est déjà allé jouer jusqu'au club The Cabal à Berkeley (Californie), prenant la route en suivant l'inspiration du roman de Jack Kerouac *On The Road*. Aux côtés de Butterfield, Bishop n'a de cesse de progresser à la guitare: ensemble, ils rendent visite aux bluesmen pour faire le bœuf avec plus d'intimité que ne le permet la scène des clubs, voire pour glaner quelques conseils.

« On allait souvent chez Otis Spann, le pianiste de Muddy Waters. Il jouait du piano comme nul autre, mais bien que les gens ne le sachent pas c'était également un excellent guitariste, capable de jouer le blues du Delta le plus profond qui soit. Je marchais avec ma guitare sur une vingtaine de blocs depuis l'Université pour me rendre chez lui, un sous-sol sur la 39^e Rue si mes souvenirs sont bons. Je me souviens m'être fait héler plus d'une fois depuis une fenêtre par quelqu'un qui voulait se moquer: "Hey, Elvis!" La femme de Spann nous préparait des sandwiches de côtelettes de porc. Quand on était à sec, Spann et elle m'envoyaient à l'épicerie chercher une nouvelle bouteille. Tous ces gars du Mississippi qui avaient grandi sur des plantations avaient goûté leur premier *moonshine* à même pas dix ans et, en leur compagnie, on buvait souvent trop. Une fois qu'on était tous bourrés, je me souviens avoir vu Spann et Butterfield se prendre la tête et Spann sortir son flingue et mettre Butterfield en joue! Mais

c'est redescendu aussi vite que c'était monté: Spann avait vraiment très bon fond. »

Elvin Bishop

Butterfield et Bishop se font accepter par les bluesmen les plus respectés, qui les accueillent et leur enseignent avec une infinie patience les rudiments de leur art. « Je pouvais aussi voir de mes yeux la vie quotidienne que ces artistes racontaient dans leurs chansons, explique Bishop. Quand tu réalises ce qu'ils vivent, tu comprends bien plus profondément cette musique. » Bishop passe de nombreuses journées au domicile d'Otis Rush, qui n'a pas encore la trentaine et qui fait figure de jeune prince du blues. Rush enregistre depuis 1956 et ses singles pour le petit label Cobra (« I Can't Quit You Baby », « Groaning The Blues », « All Your Love », « Double Trouble ») ou Chess (« So Many Roads, So Many Trains ») constituent un sommet du blues d'après-guerre et auront un impact décisif sur le « blues boom » anglais des années soixante. Rush ouvre sa porte à Bishop, débouche une bouteille de whisky Old Grand Dad, et lui apprend à atteindre les notes justes en tirant sur les cordes – pas facile à suivre, car en plus d'être un instrumentiste d'une précision et d'une sensibilité exceptionnelles, Rush est un gaucher qui, comme Albert King, joue sur une guitare de droitier qu'il tient à l'envers. Celui qui apporte le plus à Elvin est alors le guitariste de Howlin' Wolf, un mississippien du nom d'Abe "Little Smokey" Smothers. À partir de 1961, Little Smokey dirige aussi son groupe à lui, dans lequel il accueille parfois Paul Butterfield à l'harmonica. Smothers et Bishop s'entendent si bien qu'ils partent ensemble faire les concours amateurs organisés par les clubs dans les soirées creuses du milieu de semaine. Si Elvin est bel et bien un débutant hésitant, Smothers se débrouille pour hisser le niveau sans trop en faire: en trichant ainsi, les deux hommes raflent la mise, le plus souvent une bonne bouteille de whisky. Une complicité naît, qui ne fera jamais défaut dans les décennies à venir.

« Smokey a été l'un des premiers gars à me prendre sous son aile et à m'inviter à passer du temps chez lui. Il commençait par m'apprendre la partie rythmique d'un morceau et, lorsque j'avais enfin compris, il appelait ses voisins pour qu'ils nous écoutent, moi à la rythmique et lui à la guitare lead. Il faisait ça pour m'encourager : on jouait pour ce petit public qui nous applaudissait, ça me faisait chaud au cœur. Après ça, les voisins partaient et Smokey m'apprenait à jouer en lead. C'était une autre paire de manches et je désespérais d'y arriver. Lui, il pensait que je n'y mettais pas toutes mes forces. Alors son truc à lui, c'était de cuisiner. Il y avait toujours chez lui une marmite qui mijotait. On appelait ça de la *soul food*, c'est le contraire du *fast-food* : ça mijote toute la journée et une odeur délicieuse se répand dans la maison de longues heures durant. Il m'emmenait dans la cuisine, soulevait le couvercle de sa marmite et me disait "sens-moi ça !" Puis il refermait le couvercle d'un ton sévère : "Quand tu sauras jouer cette partie, tu pourras manger. Et pas avant !" C'était une sacrée motivation ! »

Elvin Bishop

Derrière la plaisanterie, c'est la rigueur et le sens du travail que Butterfield et Bishop apprennent avant tout au contact de ces musiciens aguerris. En les côtoyant, ils mesurent combien le blues n'est pas une musique anodine que l'on peut jouer en dilettante : elle requiert qu'on y mette toute son énergie, qu'on y plonge corps et âme, qu'on fasse saigner ses doigts ou ses gencives en polissant inlassablement les nuances de tel riff ou de tel *bend*.

DES MARGINAUX VENUS DES QUARTIERS CHICS

C'est dans le quartier de Hyde Park, autour de l'Université, que se forme un petit groupe de jeunes gens attirés par le blues. C'est peut-être le jeune Michael Bloomfield, qui pourtant à l'inverse de

Charlie Musselwhite ne vient ni du Sud ni d'un milieu populaire, qui développe le plus rapidement une réelle et profonde affinité avec le blues. À vrai dire, le monde d'où vient Michael peut même sembler comme le parfait opposé. Son père, Harold Bloomfield, est un entrepreneur qui a fait fortune avec Bloomfield Industries, une compagnie fabriquant avant-guerre du matériel de cuisine pour la restauration et qui, pendant la guerre, avait obtenu d'importants contrats gouvernementaux pour fournir des ustensiles inoxydables aux troupes. Si Dorothy, la mère de Michael d'origine tchécoslovaque, a une certaine fibre artistique, Harold est quant à lui un homme strict, plein de principes et très directif quant à ce qu'il attend de ses fils : des études sérieuses qui leur apporteront un haut niveau de qualification, une robuste expérience de travail qui leur permettra d'accéder à une position professionnelle respectable. Dès le collège cependant, où il s'ennuie ferme, Michael paraît un peu en marge. Intelligent mais gauche et rêveur, il préfère choisir lui-même les livres qu'il lit, ce qui irrite ses professeurs, et se lie d'amitié avec les anticonformistes plutôt qu'avec les premiers de la classe ou les vedettes du terrain de sport. Tout comme son ami d'enfance Roy Ruby ou Barry Goldberg, qu'il allait rencontrer plus tard, il se rapproche de l'employée de maison noire de la famille, Mary Williams. Celle-ci emmène Michael et Roy, qui n'ont pas encore quinze ans, assister au concert que donne Josh White au Gate of Horn d'Albert Grossman, un club intimiste à l'ambiance chaleureuse situé au sous-sol du Rice Hotel dans le North Side. Sur leur transistor, les garçons se mettent à écouter la radio à la recherche des sons qui font écho à leurs aspirations : ceux des disques Sun de Memphis par exemple, ceux d'Elvis Presley ou de Chuck Berry, dont les sonorités rugueuses évoquent la vie des mauvais garçons, une vie rude et libre.

« Notre gouvernante noire écoutait les émissions de gospel à la radio et j'adorais les écouter avec elle. Je la tannais de questions sur les groupes qu'on entendait : les Swan Silvertones, les Soul Stirrers... Et puis vers treize ou quatorze ans, je me

suis mis à écouter les disques de rock'n'roll qui passaient à la radio: Jerry Lee Lewis, Little Richard, Buddy Holly... Je tri-fouillais mon petit transistor à la recherche de nouvelles fréquences. Jusqu'à ce qu'un jour je tombe sur "Jam With Sam" sur la radio de Chicago WGES. Je n'oublierai jamais ça. Sam Evans, le DJ, démarrait son émission avec un truc fabuleux, rempli d'écho et de réverb qui m'a littéralement fait exploser la tête tellement c'était irréel. Ce truc, c'était "Blue Light" de Little Walter. Bon sang! Et Evans mettait son émission en scène, il annonçait à ses auditeurs qu'il nous faisait descendre dans cette cave irradiée d'une petite lumière bleue, et que c'était l'heure de se plonger dans le blues. Fébrilement, je voyais un nouveau monde s'ouvrir à moi! »

Barry Goldberg

Si la mère de Goldberg joue du piano et aime secrètement le boogie-woogie de Meade "Lux" Lewis et le style barrelhouse¹, les parents de Michael ne goûtent guère son enthousiasme pour la guitare, qu'il explore avec délice dans la boutique de prêteur sur gages que tient dans le North Side son grand-père maternel Max Klein, et dans laquelle il semble s'impliquer davantage que dans sa scolarité ou ses plans de carrière. Dans ces années-là plus ouvertement qu'aujourd'hui, le racisme de classe aux États-Unis est décuplé par le racisme tout court, et la fascination de Michael pour la musique noire des bas quartiers se heurte à l'hostilité paternelle. Bloomfield a ainsi raconté que son père fracassait ses guitares pour décourager son entêtement. Selon son frère Allen, cela ne s'est jamais produit mais leur père pouvait effectivement se montrer violent avec ses fils quand ils ne répondaient pas à ses attentes. Dans ces familles juives très pratiquantes, les impératifs moraux étriqués de la religion entrent également en jeu. Si la mère de Barry Goldberg se montre compréhensive, son beau-père ne l'entend pas de la même oreille.

1. Ainsi nommé parce que c'est ce qu'on entendait dans le Sud, au saloon ou au *juke-joint* où l'alcool était entreposé dans des tonneaux.

« Ce n'était pas quelqu'un de branché, c'est le moins qu'on puisse dire ! Il écoutait de l'opéra, de la musique yiddish, mais c'était à peu près tout. Au-delà de ça, c'était un homme très, très austère. Au moment où il a épousé ma mère, il avait trois fils plus âgés que moi qui, par exemple, n'avaient jamais fait de sport car il le leur avait interdit. Il détestait le rock'n'roll et tout ce qui s'y rapportait de près ou de loin. Il ne m'auto-risait rien. Au fond, je crois que le père de Michael et mon beau-père voyaient la musique qui nous attirait comme une menace pour eux et leur monde. Leur monde était à mille lieues de tout ça. Ils en avaient vaguement entendu parler, comme "la musique du diable". Ils ne comprenaient déjà rien au rock'n'roll mais le blues, ça, c'était encore pire, c'était pour eux comme du vaudou. Le fait que leurs fils soient pris par cette musique au point d'aller se perdre dans des endroits de la ville qu'ils voyaient comme des coupe-gorge et dans lesquels ils n'auraient jamais eux-mêmes osé s'aventurer, ça, ils ne pouvaient pas le comprendre. »

Barry Goldberg

Si les quartiers sont géographiquement relativement proches, ils sont socialement éloignés au point que personne, dans l'entourage de Michael et des autres, ne songerait en effet se risquer dans les South et West Side. Mais Michael et son ami Roy Ruby commencent dès leurs dix-huit ans à fréquenter les nombreux clubs de la ville à la recherche des musiciens qu'ils entendent à la radio. Car entre-temps, les adolescents ont pris leurs distances vis-à-vis de l'autorité parentale : virés de leur lycée pour avoir joué du rock'n'roll lors d'un radio-crochet, placés par leurs parents dans des établissements scolaires du Massachusetts, ils ont goûté à la marijuana et nourri leurs penchants libertaires. Le premier concert de blues auquel ils assistent à la fin des années cinquante, dans un club du South Side nommé The Place, est celui de Guitar Junior (Luther Johnson, qui allait ensuite être recruté par Muddy Waters). Bloomfield s'immerge dans la vie nocturne des bas quartiers et les

dizaines voire les centaines d'établissements plus ou moins autorisés qui l'animent. Au 708 Club, au 620 Club, au Pepper's, au Blue Flame ou au Theresa's, se produit notamment la jeune garde du blues comme Otis Rush, Magic Sam (de son vrai nom Sam Maghett, auteur à la fin des années cinquante de singles sur le label Cobra qui, tels « All Your Love » ou « Easy Baby », allaient devenir des classiques), Buddy Guy (monté de Louisiane, qui fait partie des guitaristes réguliers employés par Chess derrière Muddy Waters et d'autres vedettes, tout en publiant des faces sous son nom comme « First Time I Met The Blues » ou « Stone Crazy »), Junior Wells (auteur de disques depuis 1953 où les *sidemen* s'appellent Muddy Waters ou Elmore James) ou encore Freddie King (un Texan qui, dès 1960, publie de très influentes faces sur le label Federal de Cincinnati, comme « Hide Away », « The Stumble », « Have You Ever Loved A Woman » ou « You've Got To Love Her With A Feeling »). Avec ces jeunes artistes d'une dizaine d'années à peine plus âgés qu'eux, les relations amicales se développent vite, passé un premier moment de réserve voire de méfiance. Dans son autobiographie publiée en 2012, Buddy Guy raconte que lorsqu'ils commencent à apercevoir les premiers visages blancs (ceux de Butterfield et de Bloomfield) parmi les clients des clubs, les musiciens sont assez nerveux : ils pensent alors voir des flics en civil, et n'osent pas sortir dans la rue avec leur bouteille d'alcool à la pause, de peur de se faire embarquer. L'énergie, la fougue et l'inventivité que mettent Buddy Guy (que selon lui Chess se refuse à traduire sur disque), Otis Rush ou Magic Sam dans leurs prestations scéniques et leurs compositions, laissent une trace indélébile sur Bloomfield et les jeunes musiciens de sa génération, et constituent une base essentielle dans la genèse du blues rock à venir. On qualifie souvent de « West Side Blues » ce style de Chicago Blues qui émerge à la fin des années cinquante avec aussi des musiciens comme Luther Allison et Jimmy Dawkins : basé sur un chant plus dramatique, la guitare soliste et les accords mineurs, c'est un blues plus âprement urbain que celui du South Side.

« C'est vraiment Magic Sam qui a initié le mouvement, à la guitare comme au chant. Magic Sam, Freddie King, Luther Allison étaient mes voisins, nous vivions tous en plein West Side. Ce n'était pas le cas d'Otis Rush ou Buddy Guy, qui habitaient le South Side, même s'ils venaient jouer dans les clubs des quartiers ouest. C'est nous qui avons démarré ce style de blues propre aux quartiers ouest de Chicago. À l'époque où je jouais avec Luther Allison, on jouait sans bassiste, comme dans le groupe de Hound Dog Taylor. L'un de nous jouait à la guitare les lignes de basse, l'autre les parties lead, à tour de rôle. Le groupe typique du West Side, c'était deux guitaristes et un batteur. Ce qui nous différenciait des groupes des quartiers sud de Chicago, comme celui de Muddy Waters, c'est que nous étions fauchés. On n'avait pas de quoi se payer une section de cuivres, un pianiste... Mais quand on jouait sur scène, on les entendait dans nos têtes et c'est comme ça qu'on a fait une musique différente de celle qui était produite ailleurs. On jouait dans des rades pour dix dollars la nuit, qu'on se partageait, et on bossait comme ça tous les soirs de la semaine. »

Jimmy Dawkins

C'est dans les clubs du South Side que Bloomfield voit en chair et en os Muddy Waters, Howlin' Wolf, Elmore James et les musiciens de la génération d'avant, ceux qu'il entend à la radio et ceux qu'il découvre sur place. D'abord intimidés par l'imposante carrure de musiciens comme le Wolf, Bloomfield et ses amis gagnent la confiance de ces bluesmen, qui les accueillent avec bienveillance en s'étonnant un peu de leur présence et de leur intérêt obsessionnel pour leur musique, leur culture et leur mode de vie. Alors qu'eux-mêmes aspirent à une vie meilleure et surtout plus aisée, cherchant le succès susceptible de faire augmenter leur cachet et de leur permettre d'acquérir un peu de confort matériel, Muddy Waters et les autres voient en effet d'un œil curieux débarquer ces gamins blancs des quartiers privilégiés, habitués

à un bon niveau de vie, désirant si ardemment se mêler au quotidien du ghetto.

« Ils se demandaient bien pourquoi on voulait jouer le blues ! La réponse, c'est que cette musique nous remuait les tripes, nous atteignait au cœur et au plus profond de notre âme. Notre passion était si criante et sincère que Muddy nous a ouvert les bras. Nous avons trouvé en Howlin' Wolf, Muddy Waters et Hubert Sumlin une nouvelle famille. C'était la première fois que des Blancs leur demandaient de leur enseigner quelque chose. Ils ont probablement dû se demander ce qu'ils avaient de si spécial. Voyez-vous, nous, on les considérait avec une extrême déférence, comme de grands maîtres. Mais eux, même si bien sûr ils savaient qu'ils étaient bons, ne se voyaient que comme de simples musiciens qui font leur truc. Certainement pas comme les grands génies qu'ils étaient pourtant ! »

Barry Goldberg

C'est Bloomfield qui, le premier ou le plus naturellement à l'aise dans les clubs, ouvre les portes de ce monde souterrain à ses camarades qui partagent le même enthousiasme que lui. Si Barry Goldberg, qui le croise dès le lycée dans des groupes de bal qui animent alors les « *sweet sixteen parties* » (fêtes d'anniversaire), quitte dès l'âge de seize ans le domicile familial pour échapper à son beau-père et s'installer dans la cave du night-club pour ados où il a commencé à se produire, c'est seulement à partir du moment où Michael l'entraîne à s'aventurer à sa suite dans les tavernes de quartier du South Side qu'il découvre réellement ce qu'est le monde du blues. Bloomfield, lui, est déjà très familier de ces lieux et des gens qui les peuplent. Tout ce petit groupe commence alors son éducation à la pratique du blues, à la manière d'étudiants humbles. D'une intelligence et d'une intuition hors du commun, Michael développe des aptitudes à tous les styles de blues, qu'il apprend à interpréter avec conviction. Il s'affirme comme un

guitariste acoustique et électrique aux aptitudes remarquables. Barry Goldberg quant à lui, bien qu'il ait un peu plus de mal à démarrer, réinvente dans le contexte de la culture prolétaire afro-américaine les acquis instrumentaux que lui a légué sa mère sur le piano du salon de leur maison cossue du North Side. Il combine les quelques traits de Meade Lux Lewis transmis par sa mère à des manières typiques du Louisianais Professor Longhair ou du pianiste de chez Chess Lafayette Leake, et travaille sa technique à la main gauche en suivant les directives de Johnnie Johnson, qui comme Leake tient le piano derrière Chuck Berry. Les musiciens plus expérimentés qu'eux leur permettent alors de les observer attentivement pendant qu'ils jouent, et leur donnent également des occasions de monter sur scène pour tester leur progression. C'est en effet là que se jouent les épreuves décisives.

« Otis Spann me laissait souvent jouer avec Muddy: ça lui permettait de prendre une pause en douce! Muddy, lui, décelait à l'oreille que ça n'était plus Otis au piano. Il tournait la tête et, en m'apercevant, faisait une moue à l'attention de ses musiciens qui semblait vouloir dire "oh, non, encore ce satané gamin!" Mais il ne m'a jamais chassé et s'est montré très patient. Ce n'est qu'au bout de quelques mois à ce régime que j'ai senti que mon jeu se mettait en place, que je chopais le feeling: j'arrivais enfin à me couler dans le son du groupe, à sortir le bon accord ou la bonne note au bon moment... Et là, alors que j'étais en train de me dire que ça sonnait bien, j'ai levé la tête et j'ai croisé le regard de Muddy qui souriait. Ce fut pour moi comme recevoir le baptême! J'y avais mis du temps, ça avait été dur, mais à ce moment-là, quand j'ai su que j'y arrivais, quel sentiment! Quelle joie! Quelle exaltation! »

Barry Goldberg

Ces premiers moments au cours desquels ces jeunes Blancs aspirants bluesmen montent sur scène à côté de musiciens confirmés

noirs ne vont pourtant pas de soi, même si une grande ville du Nord comme Chicago est géographiquement bien loin des contrées sudistes. Si Guitar Junior tend une guitare à Bloomfield dès leur première rencontre, si Elvin Bishop en 1962 se fait embaucher de manière impromptue par Junior Wells, alors à la recherche d'un guitariste pour la soirée, et si Paul Butterfield et Nick Gravenites commencent à se produire au Blind Pig, un bar de Old Town, certains musiciens restent sur leur quant-à-soi et éprouvent du mal à se déprendre des frontières érigées par la société d'alors.

« J'ai joué avec Little Walter à deux reprises. Une fois lorsque j'animais à l'Université de Chicago ce qu'on appelait une "twist party". Elles avaient lieu le mercredi soir, si ma mémoire est bonne. Little Walter est venu faire le bœuf, et puis il a fait un morceau à lui et on l'a accompagné. Une autre fois, plus tard, quand on jouait avec Butterfield au Big John's, il est également monté sur scène avec nous. Je me souviens qu'il était vraiment tendu. C'était encore assez rare à l'époque, les jams entre musiciens noirs et musiciens blancs. Certains oubliaient facilement les barrières raciales, même si bien sûr ça dépendait de la manière dont on les abordait, mais bon en général si tu étais toi-même musicien ils t'accueillaient bien. Moi, je me suis toujours montré très respectueux, et puis comme je venais de la campagne je pouvais suivre leur conversation quand elle tournait autour de la vie à la ferme dans le Sud, des récoltes ou des animaux. Je n'étais pas largué comme d'autres pouvaient l'être, ça m'a aidé. Donc en général le contact se faisait assez naturellement. Mais d'autres musiciens noirs n'étaient jamais vraiment à l'aise dans ce contexte-là. C'était pas évident, vous voyez ce que je veux dire ? »

Elvin Bishop

Entre dix-huit et vingt ans, pendant que Butterfield et Bishop développent le blues dans les événements organisés par l'Université,

Michael s'immerge dans la scène folk. Fidèle à son tempérament indépendant, il se produit seul, fréquente le Fret Shop, magasin de musique qui est le point de rendez-vous des amateurs de folk music où il rencontre Nick Gravenites et peaufine sa maîtrise au *fingerpicking* de la guitare acoustique. Au magasin de son grand-père Max, où il continue de donner un coup de main de temps à autre, il fait la connaissance d'une jeune fille amatrice de musique folk dont il tombe amoureux, Susan Smith. Ils se marient en 1962 et Michael commence à réfléchir à la manière d'avoir des revenus réguliers tout en laissant s'épanouir sa passion du folk blues. C'est alors qu'il saisit l'opportunité de s'occuper de la programmation de concerts dans un café du North Side, le Fickle Pickle. Loin des clubs des ghettos, cet établissement calme, fréquenté par une jeunesse progressiste, ne détient pas la licence qui lui permet de vendre de l'alcool. Deux jeunes enthousiastes du blues s'associent à Michael pour faire venir des bluesmen susceptibles de jouer en configuration acoustique : Pete Welding, un journaliste qui n'allait pas tarder à fonder son propre label de blues (Testament Records), et George Mitchell venu d'Atlanta. Parmi les habitués du Fickle Pickle, que Bloomfield lui-même accompagne à la guitare ou au piano, Big Joe Williams joue un rôle clé.

Né au cœur du Mississippi au tout début du siècle, Big Joe, un homme au physique imposant et au charisme certain, se produit avec une guitare qu'il a lui-même bricolée de manière à lui ajouter trois cordes supplémentaires. Il tire un son unique en martelant ces neuf cordes et sa voix véhémement en décuple la puissance. C'est aussi un grand routard, qui a parcouru de long en large les routes les plus caillouteuses des États-Unis, et sa mémoire est infailible : il connaît tous les musiciens à Chicago et ailleurs dans le pays, sait les localiser où qu'ils soient et les inciter à le suivre. À cette époque, certains musiciens ne sont connus que par leur prénom ou leur surnom et, craignant d'avoir affaire à la police, rechignent parfois à donner leur identité ou bien leur adresse. C'est Williams qui permet à Michael et ses compères de rencontrer des bluesmen

d'avant-guerre comme Kokomo Arnold. Barbara Dane, qui s'occupe dès 1961 du club Sugar Hill de San Francisco dans lequel elle reçoit des musiciens comme Tampa Red ou Big Mama Thornton, se souvient de Big Joe :

« Big Joe Williams était l'un de mes préférés. Hélas, il était beaucoup trop sous-estimé à l'époque. Tout le monde le traitait comme un vieux poivrot, il dormait dans ses vêtements et n'avait pas de chez-lui... Sans la musique, il n'aurait été qu'un sans-abri de plus. La première fois que je l'ai rencontré, au Ash Grove à Los Angeles, je l'ai vu repartir à pied sur Fairfax ou Melrose Avenue, après sa prestation, bourré en traînant sa guitare. Comme j'étais en voiture, je l'ai fait monter et je lui ai trouvé un endroit où passer la nuit. Il a passé sa vie sur la route, comme ça : il se pointait dépenaillé où il devait jouer, en sueur, avec sa vieille guitare à neuf cordes et un ampli rafistolé avec du scotch pour éviter qu'il ne parte en morceaux... »

Barbara Dane

« Dès ma première rencontre avec Big Joe Williams, j'ai cherché à me rapprocher de lui bien que je n'étais pas familier de sa musique. C'était un personnage fascinant, avec cette guitare qu'il avait lui-même inventée... Quel son ! Quel jeu ! Quelle attitude ! Il faisait partie de ces gens rares qui ont leur façon bien à eux d'attaquer chaque morceau : ses interprétations n'étaient peut-être pas toujours très "justes" musicalement, mais à chaque coup elles te touchaient très, très profondément. »

Elvin Bishop

À Chicago, Big Joe Williams est logé au sous-sol d'un magasin de disques, le Jazz Record Mart. Fondé en 1958 par Bob Koester, venu de Saint-Louis, le Jazz Record Mart est un lieu important

dans l'histoire du blues américain : c'est là que se rencontrent de nombreux musiciens comme Bloomfield, Musselwhite et Goldberg lorsqu'ils viennent fouiller les bacs à la recherche de disques de blues qu'ils ont du mal à se procurer ailleurs. Y travaillent successivement George Mitchell et Charlie Musselwhite, qui partage avec Big Joe le studio aménagé au sous-sol. Autour de Koester, du Jazz Record Mart et du restaurant mexicain du coin, La Posada Del Rey, se coalise un petit groupe de jeunes amateurs de blues. Parmi ce collectif, que le poète Wesley Race qui en est membre surnomme le "Blues Amalgamated", on trouve Jim O'Neal et Amy Van Singel dite "Atomic Mama" (ils lanceront en 1970 la revue *Living Blues*), Bruce Iglauer et Michael Frank (qui allaient respectivement fonder les labels Alligator en 1971 et Earwig en 1978), Dick Shurman (futur producteur, notamment avec Johnny Winter), Pete Welding etc. Amateur éclairé de jazz et de Dixieland, Koester, né en 1932, publie depuis le début des années cinquante des disques avec son label Delmar (ainsi nommé en référence à la rue de Saint-Louis où il était situé), devenu Delmark en 1961 pour des raisons juridiques. Au début des années soixante, Delmark, démarché par Big Joe Williams, commence à produire des disques de blues, dont les premiers sont ceux du pianiste Speckled Red (*Dirty Dozens*, 1962) et de Big Joe (*Piney Wood Blues* en 1961 et *Blues On Highway 49* en 1962). Grâce au développement de l'intérêt d'un public folk pour la guitare blues, les albums de Big Joe Williams se vendent bien et Delmark devient un label qui commence à compter en ville. Le Fickle Pickle, le Jazz Record Mart et les disques Delmark popularisent grandement le blues auprès de la jeunesse du North Side, qui jusque-là n'avait guère de chance d'être mise en contact avec la musique des ouvriers agricoles du Mississippi ou des classes populaires afro-américaines de l'autre côté de la ville.

C'est une relation étroite qui s'instaure entre Bloomfield et ses amis et Big Joe Williams. Celui-ci devient, tout comme Muddy Waters, une figure paternelle. En tournée au sein de l'American