

ÉRIC DOIDY

GOING DOWN SOUTH

MISSISSIPPI BLUES, 1990-2020

LE MOT ET LE RESTE

ÉRIC DOIDY

GOING DOWN SOUTH

MISSISSIPPI BLUES, 1990-2020

LE MOT ET LE RESTE
2020

« Tout indique que le cours même de ce fleuve et la forme du delta mississippien auront une influence décisive sur le développement social d'une grande partie des États-Unis. [...] Le fleuve est le pays vivant, agissant, se transformant. En roulant ses flots, il porte aussi les hommes et les idées, et les alluvions de sable et de boue déposées à son embouchure sont un symbole des alluvions historiques formées par les générations successives des peuples qui en habitent les bords. »

Élisée Reclus, *Le Mississippi, études et souvenirs*,
1859

« Et pendant tout le temps que notre père hurlait et se contorsionnait sous les flammes, l'homme du Ku Klux Klan nous répétait: "Regardez, petits négros, ce qui vous attend si vous désobéissez aux ordres." Alors, tout le temps que je regardais mon père, je me répétais: "File vers le nord, Floyd, file vers le nord dès que tu le pourras." Et un jour, j'ai sauté dans un train de marchandises et je ne suis pas descendu avant d'entendre le chef de gare crier: "Chicago! Chicago!" Et son sifflet retentit encore dans mes oreilles comme s'il m'avait ouvert la route de la Terre Promise. [...] Tu pourras écrire maintenant, *white boy*, pourquoi je chante le blues. »

Floyd Jones en 1980 à Gérard Herzhaft,
Ballade en blues, 2017

AVANT-PROPOS

État profondément rural du Sud, le Mississippi a connu sa prospérité au XIX^e siècle grâce à la culture du coton. Cette expansion économique était fondée sur un système social bien particulier : celui de l'esclavage. Plus de la moitié de la population de l'État était alors formée d'esclaves considérés comme de la marchandise. Lorsqu'en 1865 l'abolition de ce système est inscrite dans le treizième amendement de la Constitution, l'émancipation semble enfin ouvrir la voie aux droits civiques (les quatorzième et quinzième amendements libèrent théoriquement l'accès à la citoyenneté des Noirs) et à l'indépendance (on leur promet « quarante acres et une mule » pour travailler leur propre parcelle). Mais dans la période de reconstruction qui suit la guerre de Sécession, les promesses s'évanouissent vite et la redistribution des terres n'a pas lieu. Les anciens esclaves deviennent ouvriers agricoles ou métayers. Le métayage dit *sharecropping* est particulièrement dur pour les travailleurs agricoles, en raison du rapport de force inégal sur lequel il repose. Logés avec leur famille dans des cabanons précaires, les *sharecroppers* ou métayers travaillent une parcelle de terre qu'ils ne possèdent pas : si une petite partie de ce qu'ils récoltent leur revient en principe, celle-ci leur sert le plus souvent à payer leurs dettes auprès du propriétaire terrien ou du commerçant qui leur fournit matériel, vêtements et nourriture. Cette relation instituée de dépendance entretient un ordre social sudiste qui est loin d'en avoir fini avec l'esclavage. Dès 1865, le Mississippi est en effet le premier État à édicter un nouveau Code Noir

pour contrôler les nouveaux hommes libres et criminaliser leurs conduites, avec notamment une définition extensive du délit de vagabondage. Toute une population, majoritairement noire et masculine, est envoyée aux travaux forcés des champs, dans les fermes pénitentiaires comme le State Penitentiary de Parchman Farm, dans le comté de Sunflower.

Il s'agit pour les propriétaires terriens blancs de conserver leurs privilèges. La ségrégation est maintenue dans les États du Sud par un ensemble de lois, dites de Jim Crow (du nom d'un personnage des minstrel shows, ces spectacles dans lesquels les Blancs se grimaient en « négros » pour s'en moquer). Ces lois, qui peuvent varier d'un État à l'autre, ont toujours en commun certaines obsessions: veiller au strict maintien d'une distance spatiale (inégal accès au logement, utilisation réservée des équipements publics etc.), restreindre au maximum l'exercice des droits (notamment du droit de vote, en instaurant des conditions) et prohiber toute union entre Noirs ou assimilés et Blancs au nom d'une prétendue « pureté raciale ». Un ensemble de règles de comportement tacites encadre également les manières d'être dans l'espace public et contraint la vie quotidienne des Noirs: l'interdiction, par exemple, de solliciter une conversation avec un Blanc ou de regarder une femme blanche. Dès la proclamation de l'émancipation se forment des milices comme le Ku Klux Klan. Se multiplient alors les expéditions punitives, rafles, lynchages au cours desquels de longues tortures et mutilations sont infligées devant plusieurs centaines de personnes venues au spectacle en dégustant des rafraîchissements (certaines peuvent repartir avec morceau du cadavre en souvenir). Si les milliers de lynchages qui ont lieu dans le Sud font également des victimes parmi les Blancs, ceux touchant les Noirs n'ont rien d'une forme de justice expéditive rendue par une foule ensauvagée. Ils remplissent une fonction particulière dans le système social d'alors, qui en explique l'extrême cruauté et le fait qu'ils soient mis en scène et publicisés (les nombreuses photos prises à l'occasion pouvaient faire l'objet

de cartes postales). Il s'agit de préserver, par l'intimidation et la terreur, un ordre social fondé sur la domination d'un groupe et la docilité des autres. Dans la première moitié du xx^e siècle, le blues est né de cette violence systémique.

En 1995, le Mississippi est le dernier État américain à ratifier l'abolition de l'esclavage proclamée par l'État fédéral cent trente ans auparavant. Mais il faut encore attendre près de vingt ans pour que cette ratification à contrecœur soit notifiée aux Archives fédérales et acquière une valeur juridique : ce n'est donc qu'en février 2013 que l'esclavage est officiellement aboli dans le Mississippi. Ce qui pourrait passer pour une simple anecdote est en réalité lourd de sens aujourd'hui. En 2020, cette Amérique qui se veut *great again* continue de faire ressurgir de vieux spectres, particulièrement dans les États de l'ancien Sud rural ségrégationniste. Parmi d'autres affaires du même type qui ne cessent d'être révélées : l'assassinat en Georgie d'Ahmaud Arbery, un homme noir de vingt-cinq ans qui faisait son jogging. Les auteurs, un père ex-policier et son fils qui s'étaient improvisés « voisins vigilants » et trouvaient sa conduite suspecte, ne sont inquiétés que plus de deux mois après les faits, sous la pression de l'indignation déclenchée par la publication d'une vidéo. Les inégalités en matière de santé font également partie de l'insécurité dans laquelle vivent les Afro-Américains, par exemple face à la pandémie de Covid-19 qui frappe le plus durement les populations les plus pauvres. En mai 2020, dans les États du Sud comme la Louisiane, l'Alabama, l'Arkansas ou le Mississippi (l'État le plus pauvre du pays), la part des Noirs dans les décès attribués au Covid-19 excède largement la part des Noirs dans la population¹. Lié au système social et aux conditions de vie, ce phénomène est aussi un héritage des structures sociales mises en place dans le passé.

1. Entre 14 et 23 points de plus selon le rapport « The color of coronavirus: Covid-19 deaths by race and ethnicity in the U.S. », APM Research Lab (<https://www.apmresearchlab.org/covid/deaths-by-race>) consulté le 24 mai 2020.

Avant tout, le blues est un vécu, une condition existentielle. Dans le Mississippi, on ne « fait » pas du blues : on l'a, on le vit, on est plongé dedans. Dans ce Deep South inhospitalier, c'est le sentiment qui submerge ceux qui, déracinés, aspirent à un ailleurs, mais n'ont nulle part où aller. Un sentiment d'étouffement qui fait de la musique une nécessité vitale. Le gospel est né du même sentiment : comme le dit le vieux thème « Motherless Child », « je me sens si loin de chez moi. » Mais le gospel a foi en la possibilité d'un ailleurs accueillant. Le blues, lui, n'en est pas toujours si certain. Il est un peu plus amer. Pas résigné, comme on l'a trop souvent pensé – nombreux sont les blues dans lesquels un langage à double sens permet d'exprimer une critique sociale et de resserrer, par l'humour et la connivence, les liens de solidarité –, mais plus désabusé : autant prendre le répit que l'on trouve, et célébrer des plaisirs que l'on sait éphémères (la sexualité, la danse, l'alcool ou le jeu). Selon certains bluesmen, il s'agit de rire pour ne pas pleurer.

Beaucoup prennent la route vers le nord, pour fuir les lois Jim Crow ou parce que la diffusion des machines à cueillir le coton les prive de travail. Certains réussissent à faire carrière dans de grandes villes comme Chicago. Grâce aux nombreux ouvrages écrits dès la fin des années cinquante, on connaît maintenant bien cette histoire¹. Le voyage que propose ce livre commence après : au moment où certains de ces musiciens issus du Mississippi, John Lee Hooker et B.B. King, parviennent à s'imposer sur la scène nationale et internationale, suscitant dans leur sillage le blues boom des années quatre-vingt-dix. Entre les chapitres consacrés à chacun d'eux, ce livre part à la rencontre de celles et ceux qui sont restés dans le Mississippi, ou bien qui s'y sont installés au cours de cette période : anciens métayers, patrons de juke-joints fabriquant leur tord-boyaux maison, chanteuses de gospel, bluesmen du Delta, artistes inspirés par la soul music ou le hip-hop, activistes ruraux, jeunes musiciens à la recherche de leurs racines... avec souvent, comme chez R.L. Burnside, l'histoire d'une transmission familiale.

I. Il en sera rappelé l'essentiel aux moments opportuns dans le cours du texte.

Au tournant du siècle, le Mississippi est toujours la terre d'un blues vivant. Du *crossroads* de Clarksdale aux faubourgs de Jackson et de Natchez; de la limite rurale de l'Alabama à la région du Delta qui déborde dans l'Arkansas; des chapelles de Como aux tavernes de Benton ou de Chulahoma, le but est de souligner la vivacité de cette scène, qui a continué d'être créative, ainsi que son extraordinaire diversité et la subtilité de ses particularismes locaux. Il est vain de se lancer à la recherche du blues dans un état pur : celui-ci est toujours contextualisé, inscrit dans une réalité singulière, nourri d'apports divers que chaque configuration locale rend cohérents. À ce titre, dans le Mississippi comme ailleurs, ses formes évoluent. Il reste cependant toujours lié à la condition existentielle qui en est à l'origine : cet invariant est ce qui fait ce que certains appellent le « vrai » blues. Les artistes que l'on rencontrera au fil des pages jouent donc parfois des musiques bien différentes, mais appartiennent tous à la même famille¹.

Ce voyage est aussi un parcours personnel, qui retrace les rencontres que j'ai pu faire. Au tout début des années quatre-vingt-dix, la découverte fortuite de deux compilations (la bande originale du documentaire *Deep Blues: A Musical Pilgrimage to the Crossroads* et la cassette *Clarksdale, Mississippi: Coahoma The Blues* publiée pour promouvoir le Delta Blues Museum) m'a irrésistiblement poussé à aller découvrir ces musiciens, leur culture et le quotidien qu'ils mettaient en chanson. Sauf mention contraire, les citations qui émaillent le texte proviennent d'entretiens originaux, réalisés avec une cinquantaine d'acteurs du blues du Mississippi qui, chacun, apportent leur éclairage sur une thématique ou un point particulier. Je n'ai pas effectué de « voyage de terrain » consciencieusement planifié à la manière des ethnomusicologues, avec l'objectif d'étudier une population. Je ne me suis pas non plus

1. Des références d'albums seront, autant que possible, données au fil du texte de manière à être mises dans leur contexte plutôt que compilées dans une liste abstraite à la fin. Il appartiendra à chacune et chacun, selon sa curiosité ou l'attrait ressenti pour tel ou tel type de blues, d'aller ou non écouter.

installé dans le Delta, comme a pu le faire Richard Grant le temps d'en tirer son savoureux récit *Les Poissons-chats du Mississippi* en 2015. Le matériau de base a été recueilli au fil de l'eau, en saisissant des opportunités de conversation. Il est le fruit d'une fréquentation humble et patiente des musiciens. Ce n'est que peu à peu, en observant les transformations sur le long terme, qu'est apparue la nécessité de faire un livre. Vingt ans se sont ainsi écoulés entre l'entretien avec Junior Kimbrough et celui avec R.L. Boyce. Parmi les nombreux ouvrages publiés traitant du blues, il en est beaucoup dans lesquels l'auteur se sert de l'objet pour légitimer ses propres vues, jugements ou fantasmes, et se mettre en valeur¹. Si les choix thématiques opérés et les réflexions exprimées, nées de sentiments parfois ambivalents, sont ici les miens, ce livre entend d'abord transmettre la parole de celles et ceux qui vivent cette musique et qui, comme le soulignent des auteurs tels que Gérard Herzhaft ou William Ferris, en sont les véritables spécialistes.

1. C'est notamment un reproche que certains font au livre de Stephen Calt sur Skip James (*I'd Rather Be the Devil: Skip James and the Blues*, DaCapo, 1994), et qui a conduit Stefan Grossman à en éditer une version ne contenant que les interviews du bluesman réalisées par Calt, expurgées des considérations et surinterprétations de l'auteur originel (*Blues and the Soul of Man: An Autobiography of Nehemiah "Skip" James*, Mel Bay Publishing/Sefan Grossman Guitar Workshop, 2019).

LA GARE DE TUTWILER ET LA TERRE PROMISE DE CALIFORNIE

JOHN LEE HOOKER, 1999

J'ai toujours su que j'étais un hobo
J'ai taillé la route, oh Seigneur,
J'ai roulé loin, très loin de chez moi.
Et chaque fois que je pense à ma chérie
La tête entre les mains, je ne peux me retenir de gémir.
Yank Rachell, « Hobo Blues » (1941)

Martelant le métal d'une simple planche à laver, les doigts de Washboard Sam évoquent le cliquetis mécanique de roues puissantes entraînées par une locomotive à vapeur, tandis que l'harmonica plaintif de John Lee "Sonny Boy" Williamson fait ressentir le vent fendu par la machinerie bouillante lancée à pleine allure. Nous sommes en 1941 à Chicago et, flanqué de ses acolytes, le guitariste Yank Rachell chante le vagabondage. Son *Hobo Blues* dépeint les tourments d'un homme ayant quitté ses fragiles attaches. Bousculé par le roulis du train de marchandises où il s'est caché, se cognant la tête sur une paroi de fer, le hobo risque un œil par la porte du wagon : un éclair zèbre le ciel tandis que d'imposants nuages noirs obscurcissent l'Est comme si le soleil n'allait plus jamais se lever. « Seigneur, que va-t-il advenir de moi ? » se demande-t-il. La fin de la chanson le voit revenir près de la femme qu'il aime. Mais

une sensation poisseuse, suffocante, persiste malgré tout. Elle reste si forte que l'on en vient à se demander si cet heureux dénouement, tel l'horizon qui s'éloigne au fur et à mesure que la fournaise de la locomotive dévore le charbon, n'est pas que le songe d'un apaisement hors de portée au milieu d'une nuit sans fin. *Hobo Blues* paraît en 78-tours sur le label Bluebird, au milieu de ce qu'on appelle à l'époque les *race records*, ces disques enregistrés à destination de la clientèle afro-américaine. Et l'expérience des hobos que chante Yank Rachell, né à Brownsville au cœur d'un Tennessee imprégné de la culture du coton et du lynchage, résonne loin dans le vécu des ouvriers des villes industrielles du nord venus du Deep South avec la Grande Migration des années trente. Peu importe la destination des trains dans lesquels on saute, pourvu seulement qu'elle soit lointaine.

La poésie de Yank Rachell charrie une telle puissance évocatrice que, quelques années plus tard, elle inspire l'une de ses plus saisissantes performances à celui qui allait s'affirmer comme l'un des artistes clés du blues d'après-guerre : un certain John Lee Hooker, alors jeune trentenaire. John Lee enregistre sa propre vision du « *Hobo Blues* » le 18 février 1949, en deux prises, dont l'une est rebaptisée « *Long, Long Way From Home* », avec pour seul partenaire, dompté par le martèlement de sa semelle sur le sol froid, l'écho grondant de sa guitare électrique. Au fur et à mesure que le morceau progresse, le rythme s'accélère et se fait plus rageur, plus agressif. Le son est tellement retentissant qu'il vous remue les entrailles. Les murs du studio United Sound, dans lequel l'enregistreur Bernie Besman, ont du mal à encaisser ce souffle. « Quand je suis devenu hobo, chante Hooker, j'ai pris pour ami un train de marchandises ». Bien des décennies plus tard, au soir d'une carrière qui l'a vu devenir vedette mondiale, John Lee Hooker allait, selon une anecdote rapportée par son biographe Charles Shaar Murray, plaisanter avec ses proches sur le fait qu'il n'avait en réalité jamais sauté de sa vie à bord d'un wagon de fret. Mais qu'il l'ait fait ou non, qu'importe finalement : du Mississippi

WELCOME TO
MISSISSIPPI

Birthplace of America's Music

Sur la Highway 61, direction le Sud

à la Californie, Hooker aura su ce que bourlinguer voulait dire. Bourlinguer, et chercher un lieu impossible où enfin se délester de son fardeau. Cette quête, c'est celle de ceux qui ressentent le blues jusqu'au fond de leurs os. C'est pourquoi ce récit commence en compagnie de John Lee Hooker, issu de l'endroit même où le compositeur W.C. Handy (1873-1958) a été confronté, dans la gare de Tutwiler où il attendait son train pour Clarksdale, à ce qu'il décrit comme « la musique la plus étrange [qu'il ait] jamais entendue » : celle produite par la lame d'un couteau qu'un Noir en haillons faisait glisser le long des cordes de sa guitare, à la manière des instrumentistes hawaïens.

En 1999, c'est dans le nord de la Californie, entre l'impasse majesté des séquoias et l'étendue sauvage de l'océan, que je rencontre John Lee Hooker. Il passe alors l'essentiel de son temps à Redwood City, entre San Francisco et San José par la Highway 101 qui file vers le sud en longeant la côte pacifique. La demeure qu'il y possède, au milieu d'une impasse tranquille d'un agréable quartier résidentiel, n'est nullement tape-à-l'œil, bien que très confortable. Simple et chaleureuse, elle est à l'image de l'homme qui, m'invitant à prendre place dans un fauteuil moelleux, présente ses excuses pour le désordre causé par des travaux de rénovation en cours. À entendre ses mots de bienvenue, avec ce bégaiement caractéristique qui ne s'évanouit que lorsqu'il chante, il apparaît vite que John Lee Hooker a trouvé dans la péninsule californienne un havre où passer une semi-retraite heureuse.

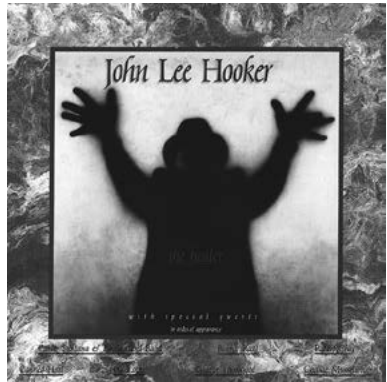
« Je me plais en Californie. J'aime bien le climat, les gens d'ici. C'est chez moi, maintenant. Mais je n'aurais jamais pensé qu'un jour j'atteindrais la Californie et je m'y installerais. Avant, là où j'étais chez moi, c'était Détroit. Je n'y vis plus depuis longtemps, mais j'y ai encore des amis. C'est là que tout a commencé pour moi, vers 1950. Je jouais souvent dans un endroit qui s'appelait l'Apex Bar. J'ai toujours des souvenirs de tout le bon temps qu'on y a passé à l'époque.

Je traînais aussi beaucoup sur Hastings Street, où j'enregistrais mes disques. »

John Lee Hooker

Simple coïncidence, ironie ou manière pour Hooker de rappeler les attachements qui jalonnent son parcours? L'impasse dans laquelle la maison est située porte le même nom que cette Hastings Street de Détroit où, quasiment quarante ans jour pour jour auparavant, des Français (Jacques Demètre et Marcel Chauvard du magazine *Jazz Hot*) sont allés pour la première fois le rencontrer.

Dans les années quatre-vingt-dix, John Lee Hooker connaît un succès commercial jusqu'alors inédit pour un bluesman du Delta, né pauvre au fond de la région la plus pauvre de son pays. Depuis son album *The Healer*, publié en 1989, chacun de ses nouveaux disques bénéficie d'une campagne de promotion et de diffusion digne d'une pop star. Les singles de Hooker sont régulièrement programmés sur les radios mainstream, ils font l'objet de vidéoclips diffusés sur MTV et servent même de bande-son à des spots publicitaires, comme pour la marque de jeans Lee. Le bluesman est invité sur les plateaux des plus grandes émissions, et apparaît en couverture des journaux et magazines. Hooker fait quasiment jeu égal avec le gratin des musiciens de rock, qui jouent des coudes pour avoir l'honneur d'enregistrer à ses côtés¹. Troublante et sensuelle, chargée d'une tension érotique comme d'une épaisse sensation de menace, sa musique, dans laquelle Miles Davis lui-même se



1. Au classement des ventes d'albums aux États-Unis, *Mr Lucky* de Hooker (1991), auquel participe notamment Carlos Santana, atteint une meilleure place que l'album de Santana qui suit (*Milagro*, 1992).



glisse avec déférence, compose la bande-son parfaite d'un film noir (*Hot Spot* de Dennis Hopper en 1990). En France dans les années deux mille, elle inspire même une jeune génération d'artistes electro bien éloignée des réalités du Mississippi (les DJ St Germain et The Avener). Le guitariste et harmoniciste John Hammond, dont la route a souvent croisé celle de Hooker au fil des décennies, se souvient de sa première rencontre

avec le bluesman qui l'impressionne tant :

« Il avait son propre style. Ce qu'il avait, personne d'autre ne l'avait: cette façon bien à lui d'exprimer les choses, de construire ses phrases. Je l'ai rencontré en 1963 à Toronto. J'étais programmé à la même affiche que lui dans un coffeehouse. J'avais dû découvrir ses disques sur le label Vee-Jay vers 1958 et, à force de les écouter, je m'étais fait un portrait de lui, que je n'avais jamais vu en photo. Pour moi, cette voix était celle d'un géant. Alors, c'était un grand mec imposant que j'attendais. Et puis un petit gars est entré, portant un étui de guitare bien usé, avec l'air de quelqu'un qui venait de descendre d'un long voyage en bus depuis Détroit. Je ne lui ai pas prêté attention plus que ça, à vrai dire. Et puis il est monté sur scène et a sorti la guitare de son étui. Et cette voix... Mec, quel choc! C'était John Lee Hooker en personne, et il s'est tout de suite montré très chaleureux. »

John Hammond

Lorsque d'une démarche féline, John Lee Hooker apparaît sur scène derrière ses lunettes noires, malgré sa petite taille et sa carrure peu impressionnante, c'est bien lui le patron : en témoignage

une fugace prestation de décembre 1989 à Atlantic City dans le New Jersey où il rejoint les Rolling Stones et Eric Clapton le temps d'un morceau. Ce soir-là, il lui suffit d'un accord de guitare râpeux pour déchaîner la foule et embarquer les musiciens dans un tel train d'enfer que même Keith Richards en est médusé – et puis sans crier gare, impérial, il regagne les coulisses et les laisse en plan terminer le morceau. Un truc s'est passé. Il y a quelque chose de mystérieux et de magnétique chez cet homme.

« Quand on a enregistré ensemble, il n'est resté dans le studio que dix-huit minutes, pas une de plus. On a fait tourner les bandes dès qu'il est entré, il a joué et puis il est parti, nous laissant nous débrouiller... »

John Mayall

« Quand on a enregistré "You Shook Me" pour mon disque *Blues Summit*, on m'avait dit "Fais de ton mieux dès la première prise car John Lee, lui, n'en fera pas d'autre". On s'est rendus dans un beau studio à Berkeley, où John Lee nous a rejoints. Lui et moi nous connaissons depuis le tout début des années cinquante et nous avons commencé à nous lancer des vanes: c'était notre façon à nous de mettre une bonne ambiance. Et puis on a commencé l'enregistrement. La première prise était la bonne. John Lee avait son chapeau sur la tête et a dit: "T-t-t-très bien comme ça!" Je lui en ai demandé une autre, juste pour voir si on pouvait faire mieux. L'air bougon, il m'a lancé un ou deux noms d'oiseaux, avant de dire: "C-c-c-c'est bien parce que c'est toi!" Alors il a enlevé son chapeau à nouveau et on a refait le morceau. Juste après qu'on a fini, il a vite repris son chapeau et m'a fait: "Bye bye, B.B." Et vous savez quoi? Il avait raison: la première prise était de loin la meilleure! »

B.B. King

*

John Lee Hooker est un enfant du Deep South américain. Dans la première moitié du xx^e siècle, l'état civil n'y est pas très regardant concernant les Noirs. Ceux-ci ne sont plus des esclaves, mais pas encore des citoyens à part entière : ni la propriété d'un Blanc qu'il aurait fallu comptabiliser, ni des individus dotés d'une identité propre à respecter. Si bien que personne ne sait vraiment quand est né John Lee Hooker, ni précisément où. Il aurait selon certains vu le jour en 1912 ou 1915, selon d'autres en 1922 ou 1923. La date communément admise a longtemps été le 22 août 1917 : en 2017, une grande exposition est organisée au Grammy Museum de Cleveland pour saluer les cent ans de sa naissance. Celle-ci aurait pu avoir lieu, selon les sources, à Clarksdale voire peut-être vingt-cinq kilomètres plus au sud, à Tutwiler¹. Ce qui est certain, c'est que John Lee Hooker voit le jour dans cette région pauvre que dans le Mississippi on appelle le Delta, dernier né de la fratrie d'une dizaine d'enfants de Minnie Ramsey et William Hooker – un métayer noir, également pasteur baptiste. C'est dans une ferme située au cœur de ce Sud rural que John Lee Hooker chemine vers l'adolescence. À l'image d'autres grands bluesmen de son époque (le Texan Lightnin' Hopkins, par exemple), le style qu'il forge alors ne se laisse pas contenir longtemps dans un carcan très rigide. Douze mesures ? C'est plutôt parfois huit, parfois onze, parfois treize. Selon l'humeur de l'instant, il est possible que la guitare marque un changement d'accord, comme il est possible qu'elle le manque et continue de creuser le même – ou bien encore qu'elle occupe une zone incertaine quelque part entre les deux.

Les manières de John Lee Hooker n'appartiennent qu'à lui. Tous les musiciens qui l'ont accompagné plus ou moins longtemps au fil de sa carrière rapportent que la principale qualité qu'il fallait avoir pour jouer à ses côtés, était d'être assez attentif sur scène pour apprendre à anticiper, selon un geste ou bien une inflexion de

1. Le travail de recherche le plus récent, mené par Bob Eagle et Eric LeBlanc, plaide pour 1912 à Tutwiler.

voix, le moment où Hooker allait passer à un autre accord. C'est ce qu'explique par exemple Deacon Jones, son organiste pendant près de vingt ans (1978-1996) et qui l'appelle toujours avec révérence « Monsieur Hooker » :

« Tu ne sais jamais quand il va changer. C'est quand il veut. Ce n'est pas au conservatoire qu'il a appris la musique, et son style, c'est de changer d'accord au moment où il sent qu'il doit en changer – certainement pas de compter les mesures comme à l'école. Alors quand tu l'accompagnes, il faut savoir garder les yeux et les oreilles bien ouverts parce que sinon, tu risques de te retrouver à un endroit du morceau où il n'est pas. Je me rappelle une fois où un musicien du groupe, un guitariste blanc qu'on avait engagé pour quelques dates, est venu le voir et lui a dit d'une voix timide : "Excusez-moi Monsieur Hooker, mais vous ne jouez pas correctement, vous ne respectez pas les douze mesures." Alors Monsieur Hooker l'a regardé et lui a dit : "Est-ce que je te paye ?" Le gars a répondu que oui. Et Monsieur Hooker a terminé ainsi : "Alors dis-toi que je te paye pour jouer mal." Fin de la discussion ! »

Deacon Jones

La fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt ne constituent certes pas la période la plus artistiquement accomplie de la vie de John Lee Hooker (malgré une apparition pleine de verve dans le film *The Blues Brothers* de John Landis en 1980, le temps d'un « Boom Boom » interprété live sur Maxwell Street à Chicago). Mais l'anecdote de Deacon Jones est révélatrice d'une méprise relativement courante au sujet du blues. L'infortuné guitariste dont parle Jones semble confondre le blues avec le respect d'un formalisme musical (le blues se caractériserait par une progression standard d'accords sur douze mesures). Le véritable jeu auquel se livre John Lee Hooker lui échappe, un peu comme si l'on jugeait que deux personnes jouent mal aux échecs,

alors qu'en fait c'est aux dames qu'elles jouent¹. Car tous deux ne jouent pas au même jeu. Comme toutes les autres musiques du peuple, le blues s'accommode mal de la standardisation et du respect de règles formelles – sinon, il se mue en folklore anodin. Alors qu'en général, les musiciens qui considèrent le blues sous un angle purement théorique et formel le trouvent vite limité et ennuyeux à interpréter, ceux qui l'éprouvent réellement au quotidien le vivent avec une dimension cathartique. C'est précisément tout ce qui déborde et peut être pris pour des erreurs qui confère au blues sa vérité et sa puissance émotionnelle. Dès lors, jouer juste ne se confond pas avec le fait de livrer une interprétation correcte sur le plan technique, mais a à voir avec la manière dont les sonorités produites par l'instrument font écho aux sentiments véhiculés par les inflexions de la voix.

« Personne ne sonne comme moi. Et moi, j'ai toujours sonné pareil. Que je joue en groupe ou bien seul. J'aime bien jouer avec d'autres, mais encore plus quand je suis seul. J'ai plus de feeling. Je suis tout seul, c'est moi qui m'accompagne. Je n'ai personne d'autre à m'occuper que de moi-même. Je fais mon truc à moi. C'est toujours très émotionnel. Quand je me sens bien avec moi-même, ma voix sonne bien à mes oreilles. Alors il se peut que les larmes viennent d'elles-mêmes, aujourd'hui encore. »

John Lee Hooker

« Quand nous étions enfants, je me rappelle qu'on voyait notre père comme un chanteur de charme : à la maison, il

1. C'est ce que le philosophe Ludwig Wittgenstein reproche à l'anthropologue James G. Frazer, comme le rappelle Cyril Lemieux. Dans son œuvre *Le Rameau d'or*, Frazer traite des croyances spirituelles et magiques des peuples dits « primitifs » comme étant des « erreurs » imputables à un défaut de connaissance rationnelle, alors qu'en fait c'est lui-même qui commet l'erreur : empêtré dans ses propres cadres de pensée, il ne peut saisir le sens que ces croyances et ces pratiques revêtent dans leur contexte.



Signalisation de chemin de fer, Tutwiler, MS

chantait des ballades tout le temps. Sa voix est l'une des plus belles qui soit. »

Zakiya Hooker, sa fille

Sa voix, élément fondamental, lui vient de sa fréquentation des bancs de l'église lors de sa prime enfance dans la bourgade de Vance (Mississippi) : fils de pasteur, l'enfant se devait de participer à l'office avec encore plus de ferveur que les autres¹. Comme le gospel dont le jeune John Lee Hooker est abreuvé à la maison (par son père et sa mère qui, très pieuse, ne passe que de la musique religieuse au sein du foyer), le blues est né avec les chants de travail : les *field hollers* qui rythmaient les récoltes, ou bien ceux que l'on pouvait entendre dans les pénitenciers et le long des routes où les prisonniers enchaînés (les *chain gangs*) effectuaient des travaux de force. Le chant non seulement aide au travail, en fournissant un rythme sur lequel les gestes se calent, se font plus précis et mieux coordonnés (particulièrement lorsque le travail est dangereux, comme peut l'être l'abattage d'arbres) mais recèle aussi une dimension plus subversive, en permettant à ceux qui l'effectuent sous la contrainte de s'approprier un labeur qui leur est imposé. Dans le blues, entre la voix et l'instrument, appels et réponses forment un enchaînement rythmé comme par la masse qui s'abat sur la pierre ou sur les traverses de voie ferrée. Chez John Lee Hooker qui part de là, s'établit alors un échange intime, une étroite imbrication entre le chant et la guitare que décrit admirablement le musicologue Gérard Herzhaft dans sa biogra-

1. Lorsque le dessinateur Gene Deitch enregistre Hooker en 1949 à Détroit en lui demandant d'interpréter quelques airs de son enfance dans le Sud, celui-ci se lance dans une série de thèmes de l'Ancien Testament (du Livre d'Ezéchiel et du Livre de l'Exode notamment). Bien que toute sa vie durant profondément marqué par son éducation religieuse, Hooker ne réenregistra jamais ces gospels dans sa carrière commerciale. Ces bandes ne sont publiées qu'en 2000 par le label anglais de collectionneurs Flyright (*The Unknown John Lee Hooker*) puis de manière moins confidentielle avec l'aval des ayants droit par le label Eagle Records en 2004 (sous le titre *Jack O'Diamonds*).

phie de l'artiste: « John Lee Hooker ne s'accompagne pas à la guitare. Il l'utilise comme un complément à sa voix. [...] Chez John Lee, la guitare prolonge, renforce, souligne le chant ainsi que le texte même du blues. Les sonorités amples que permet l'électricité – saturation des graves, longue vibration des aigus, effets de hammering amplifiés d'écho – forment un complément indissociable de la voix profonde et sombre de John Lee Hooker. La musique de John Lee – chant et guitare – forme un tout, une texture à la trame riche et serrée, totalement personnelle. » Dans ce tout, y compris le silence a sa place. Même lorsqu'ils ne font que suggérer (l'extraordinaire quasi-instrumental *Whistlin' And Moanin' Blues* de 1949) le souffle et la voix de Hooker sont essentiels à sa musique. Bien qu'elle fournisse une importante source d'inspiration au rock qui, dès les années soixante, s'épanouit dans la recherche de la puissance du son, la musique de Hooker joue alors avant tout sur la subtilité des modulations, en particulier en contexte orchestral:

« Monsieur Hooker m'a engagé dans son groupe après un bœuf à Dallas. Freddie King, dont j'étais un des musiciens, était mort et je cherchais un engagement. Monsieur Hooker m'avait prévenu qu'il n'emmenait pas d'organiste avec lui en tournée mais, ce soir-là, on est resté sur scène ensemble une bonne heure. À la fin, il m'a dit: "Tu veux voyager?" et il m'a embauché. Il m'a expliqué: "Toi, tu sais quand jouer fort et tu sais quand jouer doucement." Quand John Lee Hooker chante, il veut que les musiciens baissent le volume, comme cela il peut mieux s'entendre lui-même. C'est un truc qu'il fallait vite piger quand tu étais sur scène avec lui. »

Deacon Jones

« On a été le premier groupe à l'accompagner en Angleterre [en 1964], ce fut une longue tournée, dans les six semaines. J'ai alors beaucoup appris grâce à lui. Pas tant en termes d'écriture, parce que les morceaux qu'il interprétait venaient

de son cœur et de son histoire à lui. Mais surtout en termes de dynamique. À l'époque, tous les groupes en Angleterre jouaient à volume toujours très, très élevé: on pensait que c'était la seule façon de faire. Or ce qui m'a frappé chez John Lee Hooker, c'est qu'il montrait que c'était possible de dégager tout autant de force, d'avoir le même impact sur le public, en baissant le volume au plus bas. »

John Mayall

Il serait pourtant réducteur de ne comprendre Hooker que comme une individualité à part. Chez un bluesman comme chez tout autre artiste, on pourrait dire, en suivant le philosophe Olivier Abel, que ce que l'on appelle le style n'est pas que singularité, mais subtile affaire de liaison et déliaison entre cette singularité (un trait d'originalité, une capacité d'invention d'où émerge la grandeur poétique de l'œuvre) et du commun (un « genre musical » qui suscitent certaines attentes chez l'auditeur; mais aussi une époque, un quotidien, un environnement partagé etc.). Bien que personnel dans la mesure, notamment, où il repose largement sur une corporéité propre (la voix et le souffle, le geste du pied qui frappe le sol ou des mains calleuses sur la guitare qui, elle-même, semble faire partie intégrante de ce corps en mouvement), le style de John Lee Hooker est bel et bien ancré dans un terreau: celui du Sud rural.

Ce terreau est tout d'abord celui du Delta, à travers l'influence de musiciens comme Tony Hollins, un bluesman un peu plus âgé que lui qui fréquente alors sa sœur Alice. Au fil de sa carrière, Hooker reprend plusieurs titres directement hérités de lui (comme « When My First Wife Left Me », « Crawling Kingsnake » ou « Wednesday Evening Blues »). C'est en effet Hollins qui initie Hooker à la guitare dans les années vingt. Fasciné par l'instrument, le jeune garçon idolâtre ce musicien itinérant, qui se fixe de temps en temps et gagne un peu d'argent en tant que coiffeur, mais qui rêve de s'évader du Delta: Hollins part à deux reprises tenter sa chance à Chicago, où il enregistre une demi-douzaine de

faces avant de s'éteindre à la fin des années cinquante (*Chicago Blues vol. 1: The Complete Recorded Works Of Alfred Fields, Tony Hollins, Johnny Shines, 1939-1951*, Document Records, 1994). C'est Hollins qui finit même par donner sa première guitare au jeune John Lee, une Silvertone assez mal en point. Cette bûche ne compte que quelques cordes, mais qu'importe. Tony Hollins pratique le blues typique de la région du Delta, que la firme Paramount commence à commercialiser sur disque à la fin des années vingt avec la voix ténébreuse et gutturale de Charley Patton: un blues dont la force évocatrice se base moins sur une trame narrative que sur des versets « flottant dans l'air » assemblés selon l'inspiration du moment; un blues puissamment rythmique, fait pour la danse après la journée de labeur, où le chant déclamatoire est soutenu par des motifs de guitare rugueux aux ondulations dont le caractère répétitif n'est qu'apparence trompeuse. C'est ce Delta blues qu'électrifient, à Détroit sur Hastings Street, Hooker lui-même et, à Chicago sur le marché aux puces de Maxwell Street, certains de ses amis d'enfance comme l'harmoniciste Snooky Pryor ou le guitariste Jimmy Rogers.

À peine adolescent, c'est en plongeant dans ce blues profond que John Lee apprend donc les rudiments de la guitare – sous la surveillance du révérend Hooker, qui ne voit pas d'un très bon œil l'influence de cette musique sur son fils et qui ne tolère que celui-ci s'y adonne qu'à la condition de ne pas en jouer à l'intérieur de la maison. Le jeune John Lee sort et s'en va écouter d'autres bluesmen locaux qui, comme James Smith ou Coot Harris, n'ont jamais eu l'opportunité d'enregistrer. Il fréquente Tommy McClennan, d'une dizaine d'années son aîné: un homme du cru aux manières bourruées, porté sur la boisson et ne reculant pas devant la castagne si on lui cherche noise. Comme Hollins, McClennan et son compère Robert Petway (le premier à graver l'un des morceaux les plus emblématiques du blues du Delta, « Catfish Blues ») enregistrent par la suite leur musique à Chicago, et y transportent toute la rudesse du Delta. Lorsqu'en

1939, à l'invitation de Big Bill Broonzy, McClennan effectue son premier enregistrement pour le label Bluebird, il choque avec sa version de « Bottle It Up And Go », dans laquelle il est question d'un « Nègre » qui bat un Blanc aux dés mais qui, craignant pour sa sécurité, préfère prendre la tangente sans rafler la mise. Dans la grande ville du nord en effet, les manières ne sont pas les mêmes : on ne veut plus se faire traiter de « Nègre », même par un Noir du Sud, ce qui vaut quelques déboires à McClennan¹. Tommy McClennan n'enregistre plus après 1942 et le Petrillo Ban (une longue grève entreprise par le syndicat des musiciens pour obtenir le paiement de royalties), mais ses faces sont restées comme des classiques du blues (*The Complete Bluebird Recordings, 1939-1942*, RCA, 1997). Et il est déjà maître de son art lorsque Hooker l'approche. « Bottle It Up And Go » ainsi que d'autres de ses interprétations marquent le jeune adolescent au point qu'il les reprendrait tout au long de sa carrière, sous des titres parfois modifiés et avec des formules diverses.

L'autre terreau qui porte en germe l'art de John Lee Hooker est louisianais. C'est de la région de Shreveport en Louisiane qu'est originaire Willie Moore, avec qui se lie Minnie lorsqu'elle se sépare de William Hooker. À la différence de ses frères et sœurs, John Lee choisit en effet de vivre avec sa mère ; et trouve un véritable mentor en la personne de Moore. Lui aussi métayer, Willie Moore est également un musicien qui, bien qu'il n'ait jamais enregistré de disque, jouit d'une réputation assez solide dans la région de Clarksdale, Vance et Tutwiler : il a accompagné Charley Patton et même, selon Hooker, côtoyé le chef de file du blues

1. Big Bill Broonzy rapporte cette anecdote dans ses mémoires, écrites en 1955 : « Dans l'État du Mississippi, cela nous était égal d'être appelé Nègre ; nous nous appelions même ainsi entre nous. À Chicago ou New York, ils n'emploient pas ce mot. Mais c'était la première fois que Tommy venait dans le Nord. [...] L'homme très noir n'aime pas être appelé Nègre par un Noir à la peau claire. Il y eut beaucoup de sang répandu à cause de ces deux petits mots : Nègre et Noir. »

du Texas, Blind Lemon Jefferson. Probablement né vers 1870, Moore fait partie de ceux qui jouent le blues le plus primal. Son influence scelle le sort de son beau-fils: il lui joue le répertoire de Charley Patton, lui offre une guitare digne de ce nom (une Stella vendue sur catalogue) et l'encourage à se mettre en avant lorsqu'il reçoit des amis. Surtout, il lui transmet quelque chose de sacré, une sorte de mana que Hooker laissera s'exprimer, ce boogie obsédant, qui évoque quelque chose d'interdit, de puissamment charnel et d'irrésistiblement attirant, une sensation de plaisir mêlée de danger :

Well, maman voulait pas
Que j'reste dehors tard le soir ;
Moi je m'fichais de c'qu'elle voulait
Je f'sais mon boogie-woogie tout pareil
[...]
Une nuit j'ai entendu papa lui dire
Laisse donc le garçon faire son boogie-woogie
Il l'a en lui, il faut qu'il le laisse sortir.

John Lee Hooker, « Boogie Chillen » (1948)

Un accord, un riff, trois notes: ce boogie-là est moins sophistiqué que le boogie-woogie des pianistes de barrelhouse, dont les basses roulantes étendent au même moment leur influence sur la musique de swing. Néanmoins, il est enivrant et emmène les gens de la classe laborieuse danser, en sueur, jusqu'à plus soif, jusqu'au bout de la nuit – ceux des plantations du Sud comme ceux des usines Ford. Toute sa vie durant lors des interviews qu'il donne, John Lee Hooker insiste sur le fait que sa musique vient de Willie Moore. Or, Willie Moore vient lui aussi de quelque part – Shreveport. Située au nord-ouest de l'État à proximité du Texas et de l'Arkansas, cette ville s'est bâtie sur le commerce et le transit de marchandises. Plus rude encore que le blues du Delta, souvent construit sur un seul accord et des motifs rythmiques hypnotiques, le blues rural de la Louisiane profonde entretient de nombreuses similitudes avec

le style développé par Hooker. On songe à Robert Pete Williams, autodidacte qui forge son blues loin de toute approche scolaire, découvert en 1958 par le musicologue Harry Oster alors qu'il est enfermé dans le pénitencier d'Angola pour meurtre, et dont la musique dégage une expressivité à la fois poétique et oppressante (« Prisoner's Talking Blues » sur le CD *Angola Prisoners' Blues*, Arhoolie, 1996). Viennent également à l'esprit d'autres musiciens de Shreveport, comme les méconnus Country Jim Bledsoe, qui interprète aussi du gospel, ou Clarence London, un ouvrier qui sonne comme John Lee Hooker (*Bloodstains On The Wall: Country Blues From Specialty*, Ace Records, 1994). Le « Boogie Chillen » de Hooker, devenu un standard du blues urbain de Memphis (« Feeling Good » de Junior Parker) à Chicago (« I Feel So Good » de Magic Sam) en passant par la Californie (« Old Folks' Boogie » d'Al Simmons et Slim Green), comme du rock planétaire à travers ZZ Top (« La Grange »), puise ses racines profondes dans l'humus et l'atmosphère pesante de la Louisiane rurale.

« Tout ce que je joue, c'est de Willie Moore que je le tiens. J'étais un garçonnet qui apprenait la musique, et j'ai appris en jouant avec lui. Pas dans les fêtes où il allait, parce que ça se passait entre adultes et que j'étais trop petit, mais en d'autres occasions. Je le regardais faire, lui et d'autres gars. »

John Lee Hooker

Dans le terreau rural du blues, le jeu complexe entre la part de créativité et la relation à la tradition (locale, régionale ou communautaire) a été analysé par l'ethnomusicologue David Evans. Prenant l'exemple des bluesmen des alentours de Drew (Mississippi) non loin de Clarksdale et Tutwiler et dont les grands représentants sont Charley Patton ou Tommy Johnson, Evans montre notamment comment la manière de faire sienne la musique repose sur une imitation libre et imparfaite, dans laquelle chacun bricole sa propre approximation de ce qu'il entend. Les bluesmen baignent dans un contexte qui les expose à certaines sources privilégiées,