



**HAL**  
open science

# Nature et cultures : l'environnement naturel dans les chansons populaires du bassin inférieur du Mississippi (1920-1970)

Stéphanie Denève

## ► To cite this version:

Stéphanie Denève. Nature et cultures : l'environnement naturel dans les chansons populaires du bassin inférieur du Mississippi (1920-1970). Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2022. Français. NNT : 2022TOU20048 . tel-04097960

**HAL Id: tel-04097960**

**<https://theses.hal.science/tel-04097960v1>**

Submitted on 15 May 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



# THÈSE

**En vue de l'obtention du  
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE**

**Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès**

---

**Présentée et soutenue par  
Stéphanie DENEVE**

Le 23 septembre 2022

**Nature et cultures - L'environnement naturel dans les chansons  
populaires du bassin inférieur du Mississippi (1920-1970)**

---

Ecole doctorale : **ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Langues, Littératures, Arts et Civilisations du Monde Anglophone**

Unité de recherche :

**CAS - Laboratoire Cultures Anglo-Saxonnes**

Thèse dirigée par

**Nathalie DESSENS**

Jury

**M. Claude CHASTAGNER**, Rapporteur

**M. Jean-Daniel COLLOMB**, Rapporteur

**M. Clint BRUCE**, Examinateur

**Mme Anne STEFANI**, Examinatrice

**Mme Nathalie DESSENS**, Directrice de thèse

# Nature et cultures : l'environnement naturel dans les chansons populaires du bassin inférieur du Mississippi (1920-1970)

Stéphanie Denève



Photo de couverture : « Near Helm, Miss. BR L132-6. 5-9-27 ». Photo de la Grande Crue du Mississippi de 1927 prise dans le Delta du Mississippi par l'Illinois Central Railroad Company, le 9 mai 1927. Archives and Records Services Division, Mississippi Department of Archives and History.



## **Titre : Nature et cultures : l'environnement naturel dans les chansons populaires du bassin inférieur du Mississippi (1920-1970)**

### **Résumé**

La question à laquelle cette thèse cherche à répondre est la suivante : « Comment les communautés qui vécurent dans les plaines alluviales du bassin inférieur du Mississippi entre 1920 et 1970 ont-elles interprété et représenté l'environnement naturel de cette région et leurs interactions avec celui-ci ? ». Les communautés étudiées sont les francophones de Louisiane et les Noirs anglophones de Louisiane et du Mississippi, à travers les chansons créoles et cadiennes et le blues. Le choix des chansons populaires comme sources tient au fait que ces communautés ont laissé très peu de commentaires écrits sur la manière dont elles interprétaient leurs relations à l'environnement dans la première moitié du vingtième siècle et que les productions culturelles orales furent longtemps leur mode d'expression principal. Les enregistrements qui furent conduits par les maisons de disques et les musicologues au XXe siècle constituent donc des témoignages directs précieux pour le chercheur. L'objectif de ce travail est de comparer la façon dont des individus issus de communautés vivant dans un milieu naturel relativement homogène ont évoqué l'environnement dans leurs chansons et d'expliquer les points communs et les différences observées dans leur approche de l'environnement.

Par son attention aux relations à l'environnement à travers l'histoire, cette thèse relève du cadre théorique de l'histoire environnementale, et en particulier de son axe de recherche consacré à l'histoire des idées et aux représentations de l'environnement. La méthodologie de cette thèse la place dans le cadre de l'histoire comparée et a aussi emprunté des outils à la sociologie et à l'anthropologie. Enfin, par le support choisi pour cette étude, cette thèse relève de l'histoire culturelle et de l'étude des musiques populaires.

Les résultats obtenus après comparaison de 745 chansons font apparaître des points communs mais aussi de grandes différences dans la manière dont les artistes issus des communautés étudiées ont décrit l'environnement et leurs relations avec celui-ci avant 1945. Là où plus de 60 % des chansons de blues mentionnent l'environnement, souvent avec une grande précision, environ 25 % des chansons francophones l'évoquent, généralement d'une manière succincte et peu variée. Ces tendances s'inversent après la Seconde Guerre mondiale, avec une nette diminution des références à l'environnement et de leur variété dans les blues, en particulier du Mississippi, et une augmentation du nombre de références dans les chansons cadiennes, mais pas dans les chansons créoles. Les années 1960 sont marquées par un net rebond du nombre de chansons évoquant l'environnement dans les blues du Delta du Mississippi et dans les chansons cadiennes, mais pas dans les chansons créoles et les blues de Louisiane.

En s'appuyant sur une étude approfondie de l'histoire environnementale, économique, politique, sociale, démographique et culturelle de ces trois communautés, cette thèse cherche à identifier les facteurs qui ont pesé dans le choix et la manière d'évoquer l'environnement naturel. Elle montre comment, loin de répondre à un quelconque déterminisme environnemental, les artistes ont utilisé la chanson populaire et les références à l'environnement pour exprimer et faire connaître les préoccupations et les expériences qui étaient les leurs et celles de leur public, pour en rappeler le souvenir des décennies plus tard, mais aussi pour affirmer leur existence, élargir l'espace étroit auquel ils étaient parfois assignés et subvertir ou, au contraire, faire leur les discours politiques, universitaires et commerciaux qui définissaient l'identité de leur communauté en l'associant à la nature. Cette thèse amène à s'interroger sur la pertinence des catégories de départ choisies pour cette étude et sur les présupposés qui ont guidé et guident parfois encore les amateurs de musiques folk et qui ont conduit à la naturalisation de ces formes musicales et des communautés qui y sont associées.

**Mots clés :** humanités environnementales, histoire environnementale, histoire des États-Unis, histoire des idées, histoire comparée, étude des musiques populaires, Delta du Mississippi, Louisiane, Mississippi, blues, chansons cadiennes, chansons créoles

## **Title : Nature in Cultures - The Natural Environment in Popular Songs of the Lower Mississippi Basin (1920-1970)**

### **Abstract**

The research question this dissertation seeks to answer is: “How did the communities living in the floodplains of the Lower Mississippi River Basin between 1920 and 1970 interpret and represent the natural environment of this region and their interactions with it?” The communities studied are the French-speaking community of Louisiana and the Black English-speaking community of Louisiana and Mississippi, through Creole, Cajun, and blues songs. The choice of popular songs as sources is due to the fact that these communities left very little written commentary on how they interpreted their relationship with the environment in the first half of the 20<sup>th</sup> century and that oral cultural productions were for a long time their main mode of expression. The recordings that were made by record companies and musicologists in the 20<sup>th</sup> century are therefore valuable direct evidence for researchers. The purpose of this work is to compare how individuals from different communities living in a relatively homogeneous environment evoked the environment in their songs, and to explain the commonalities and differences observed in their approach to the environment.

By focusing on relationships with the environment through history, this thesis falls within the theoretical framework of Environmental History, and in particular of the History of Ideas about and representations of the natural environment. The methodology chosen places this PhD thesis within the framework of Comparative History and has also borrowed tools from Sociology and Anthropology. Finally, due to the medium chosen for this study, this research also falls within the scope of Cultural History and the Study of Popular Music.

The results obtained from the comparison of 745 songs reveal common points, but also major differences in the way artists from the communities studied described their environment and their relationship with it before 1945. Whereas more than 60 % of blues songs mention the environment, often with great precision, about 25 % of French-speaking songs mention it, generally in a succinct and repetitive manner. These trends are reversed after World War II, with a marked decrease in references to the environment and in their variety in blues songs, especially from Mississippi, and an increase in the number of references in Cajun songs, but not in Creole songs. Finally, the 1960s saw an increase in the number of songs referring to the environment in Mississippi Delta blues and Cajun songs, but not in Creole songs and Louisiana blues.

Based on an in-depth study of the environmental, economic, political, social, demographic, and cultural history of these communities, this dissertation seeks to identify the factors that weighed in the choice to evoke the environment and in the ways it was represented. It shows how, far from responding to any environmental determinism, artists from these communities used popular songs and references to the environment to express and share their own and their audience’s concerns and experiences, sometimes recalling them decades later, but also to assert their existence, expand the narrow space to which they were sometimes assigned, and subvert or, conversely, embrace the political, academic, and commercial discourses that defined their community’s identity by associating it with nature. This thesis also raises questions about the relevance of the categories chosen for this study and about many of the presuppositions that have guided folk music fans and that have led to the naturalisation of these musical forms and of the communities associated with them.

**Keywords:** Environmental Humanities, Environmental History, U.S. History, History of Ideas, Comparative History, Popular Music Studies, Mississippi Delta, Louisiana, Mississippi, Blues, Cajun Songs, Creole Songs

# Table des matières

Remerciements .....	v
Table des illustrations .....	ix
Cartes : cadre géographique de l'étude .....	xi
carte des paroisses de Louisiane .....	xii
carte des comtés du Delta du Mississippi .....	xiii
INTRODUCTION GÉNÉRALE .....	1
PREMIÈRE PARTIE :	
CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIE .....	37
Introduction .....	39
Chapitre 1 : Présentation de l'histoire environnementale .....	41
1. Qu'est-ce que l'histoire environnementale ? .....	41
2. Présentation historiographique .....	43
3. L'histoire environnementale en France .....	47
4. Convergences historiographiques contemporaines .....	50
Chapitre 2 : Théorie et méthodologie de la comparaison .....	55
1. Intérêt de la comparaison .....	55
1.1. Valeur explicative de la comparaison .....	55
1.2. Réduire le risque d'erreurs dans la recherche des causes .....	57
1.3. Gagner en rigueur et en précision .....	60
1.4. Se définir en tant que chercheur .....	61
2. Ecueils de la comparaison .....	66
2.1. L'obsession de la différence et l'effacement des points communs .....	66
2.2. La dérive scientifique .....	68
2.3. La neutralisation de l'individu au profit de la communauté .....	71
3. Paramètres de la comparaison .....	75
3.1. Sujet choisi .....	75
3.2. Unités comparées et niveau de comparaison .....	75
3.3. Cadre géographique .....	82
3.4. Cadre temporel .....	87
4. Collecte des données .....	92
4.1. Méthodologie générale .....	92
4.2. Inventaire des sources utilisées .....	96
4.3. Création des échantillons .....	98
5. Utilisation des données collectées .....	106
5.1. Comparaison quantitative .....	106
5.2. Comparaison qualitative .....	107
Conclusion .....	108



## DEUXIÈME PARTIE

HISTOIRE DES FRANCOPHONES DE LOUISIANE ET DE LEUR CULTURE ...	111
<b>Introduction</b> .....	113
<b>Chapitre 1 : De l'arrivée en Louisiane à 1920</b> .....	123
<b>1. Des esclaves noirs francophones aux gens de couleur libres</b> .....	123
1.1. Sources et remarques historiographiques.....	123
1.2. Les esclaves noirs francophones de Louisiane pendant la colonisation française et espagnole : statut, mode de vie, religion et chansons .....	126
1.3. L'émergence d'une population de couleur libre en Louisiane (de la fin du XVIIIe siècle aux années 1820) .....	129
<b>2. Les Acadiens et leurs descendants avant les années 1820</b> .....	131
2.1. Sources et remarques historiographiques .....	131
2.2. Une brève histoire de l'Acadie .....	132
2.3. Le Grand Dérangement .....	136
2.4. Installation et peuplement des Acadiens en Louisiane (1765-1800) .....	139
2.5. La population d'origine acadienne dans le premier quart du XIXe siècle .....	141
<b>3. Stratification sociale et échanges interraciaux : la canne à sucre comme facteur de transformation sociale et culturelle à partir des années 1830</b> .....	143
<b>4. Les années 1840-1850 : un climat qui change à mesure que le peuplement anglo-américain se densifie</b> .....	152
<b>5. Les conditions de l'émergence d'une culture populaire francophone partagée (1861-1920)</b> .....	155
5.1. La guerre de Sécession dans le sud-ouest de la Louisiane .....	155
5.2. L'après-guerre : effondrement économique, catastrophes environnementales et déclasserment des francophones .....	157
<b>Chapitre 2 : Les années 1920-1970 : d'une culture partagée à la fracturation graduelle entre Blancs et Noirs francophones</b> .....	167
<b>1. Sources et remarques historiographiques</b> .....	168
<b>2. Les chansons francophones de Louisiane dans le premier tiers du XXe siècle : un répertoire et un style communs</b> .....	173
<b>3. Les causes de la divergence de la musique française entre chansons cadiennes et chansons créoles dans les années 1930-40</b> .....	177
3.1. Changements environnementaux, économiques et démographiques : américanisation et bifurcation raciale dans les années 1920-1940 .....	177
3.2. La musique comme indicateur de la situation complexe de la culture francophone à la fin des années 1920 et dans les années 1930 .....	183
3.3. La musique francophone dans les années 1930 et 1940 : crise, nouveaux moyens de communication, influence de l'industrie du disque et bifurcation raciale .....	187
<b>4. Les francophones et leur musique pendant et après la Seconde Guerre mondiale : américanisation, boom économique et ségrégation raciale</b> .....	193
<b>5. Les années 1950-70 : la musique et les paysages à l'heure identitaire</b> .....	198
<b>Conclusion</b> .....	212

TROISIÈME PARTIE	
HISTOIRE ET CULTURE DES NOIRS ANGLOPHONES DU DELTA DU MISSISSIPPI ET DE LOUISIANE .....	
	213
<b>Introduction</b> .....	215
<b>Chapitre 1 : De l'arrivée dans les plaines alluviales du Mississippi et de Louisiane à 1920</b> .....	217
<b>1. Les plaines alluviales de Louisiane et du Mississippi avant la guerre de Sécession</b> .....	218
1.1. L'anthropisation de la Louisiane avant la guerre de Sécession .....	218
1.2. Le Delta du Mississippi : Une colonisation tardive, orientée dès le début vers l'agriculture de plantations .....	219
<b>2. Expressions culturelles connues des esclaves anglophones</b> .....	221
2.1. Un métissage culturel précoce .....	221
2.2. Les chants religieux des esclaves .....	223
2.3. Les chants séculiers des esclaves .....	227
2.4. La culture des esclaves à la veille de la guerre de Sécession .....	228
<b>3. La guerre de Sécession</b> .....	229
<b>4. 1867-1888 : une période inégalée pour les Africains-Américains,         en particulier dans le Delta</b> .....	230
4.1. Une conjonction favorable de facteurs économiques et environnementaux .....	233
4.2. Un Delta de plus en plus accessible et attractif .....	236
4.3. Une vie culturelle de plus en plus ouverte sur l'Amérique .....	237
<b>5. 1888-1918 : de la Terre promise au cauchemar</b> .....	240
5.1. 1888-1898 : crise agricole, fin de la Frontière et fin des espoirs des Noirs .....	240
5.2. 1900-1920 : rêves brisés, catastrophes environnementales, développement des plantations industrielles et première Grande Migration .....	244
5.2.1. <i>Le boll weevil</i> .....	245
5.2.2. <i>Les crues catastrophiques du Mississippi en 1912 et 1913</i> .....	246
5.2.3. <i>Guerre mondiale, crise et développement des plantations industrielles</i> .....	246
5.2.4. <i>La première Grande Migration</i> .....	247
5.3. L'apparition de nouveaux styles musicaux à la fin du XIXe siècle .....	249
5.3.1. <i>Coon songs et ballades sentimentales</i> .....	250
5.3.2. <i>Le blues</i> .....	253
5.3.3. <i>Évolution de la conscience de soi et expression individuelle</i> .....	257
5.3.4. <i>Les lieux du blues</i> .....	263
<b>Chapitre 2 : 1920-1970</b> .....	267
<b>1. 1920-1942 : plantations industrielles, race records, crises environnementale et         économique, New Deal et explosion du blues</b> .....	268
1.1. Des ressources naturelles et humaines de plus en plus exploitées .....	268
1.2. L'ère du disque .....	271
1.3. La Grande Crue du Mississippi de 1927 .....	278
1.4. La crise de 1929 .....	286
1.5. L'impact de la crise sur la culture .....	288
1.6. 1933-1942 : le New Deal et ses conséquences .....	292
1.6.1. <i>Des avancées notables mais limitées pour les Africains-Américains</i> .....	293
1.6.2. <i>Un New Deal aux mains des grands propriétaires blancs</i> .....	294
1.6.3. <i>Des travailleurs pauvres qui s'organisent</i> .....	296
1.6.4. <i>Les conséquences du New Deal sur la vie culturelle</i> .....	300
<b>2. 1942-1970 : Grande migration, Guerre mondiale, révolution agricole, mouvement         pour les droits civiques et nouveaux styles musicaux</b> .....	313
2.1. Guerre mondiale et accélération de l'exode rural .....	313

2.2. Des Africains-Américains de plus en plus conscients politiquement .....	314
2.3. Révolution agricole, industrialisation, et disparition des emplois agricoles .....	318
2.4. Déchaînement réactionnaire et mouvement pour les droits civiques .....	320
2.5. Apparition de nouveaux styles musicaux .....	326
<b>Conclusion</b> .....	331
QUATRIÈME PARTIE	
PRÉSENTATION ET INTERPRÉTATION	
DES RÉSULTATS .....	
	333
<b>Introduction</b> .....	335
<b>Chapitre 1 : Description et interprétation des résultats : 1920-1945</b> .....	341
<b>1. Échantillon créole</b> .....	341
<b>2. Échantillon cadien</b> .....	346
<b>3. Échantillons de blues</b> .....	352
<b>4. Comparaison du traitement des éléments naturels dans les quatre échantillons avant 1945</b> .....	372
<b>5. Interprétation</b> .....	375
5.1. Une exposition plus grande à l'environnement naturel ? .....	375
5.2. Des cultures différentes ? .....	377
5.3. Des chansons fruits de l'histoire vécue sur le sol américain et de leur contexte économique, social et idéologique .....	385
5.3.1. <i>Une association forcée entre les Noirs et l'environnement naturel</i> .....	385
5.3.2. <i>Les chansons francophones : un contexte, des enjeux et des fonctions différents</i> .....	403
<b>Conclusion</b> .....	416
<b>Chapitre 2 : Description et interprétation des résultats : 1945-1970</b> .....	419
<b>1. Chansons créoles</b> .....	419
1.1. 1945-1959 .....	420
1.2. 1960-1970 .....	424
<b>2. Chansons cadiennes</b> .....	429
2.1. 1945-1959 .....	429
2.2. 1960-1970 .....	438
<b>3. Blues</b> .....	453
3.1. 1945-1959 .....	453
3.2. 1960-70 .....	465
<b>4. Conclusion : comparaison des quatre échantillons dans la période 1945-1970</b> .....	481
<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b> .....	491
Bibliographie .....	517
Filmographie .....	531
Discographie .....	533
Chansons du corpus .....	539
Index des chansons .....	551
Index nominum .....	553
<i>Annexe séparée : livret de présentation des résultats de l'étude comparative</i>	

# Remerciements

Je tiens à exprimer ma gratitude et mon affection à toutes les personnes qui m'ont aidée et soutenue dans ce travail de recherche, et, en premier lieu, ma directrice de recherche, Nathalie Dessens, qui m'a fait confiance et a su me guider avec intelligence, bienveillance et humour. Je mesure la chance que j'ai eue d'avoir été accompagnée par quelqu'un d'aussi pertinent et humain.

J'aimerais également rendre hommage à William Ferris, qui m'a, avec une gentillesse infinie, accordé de son temps pour écouter mon projet et m'encourager à le mener à bien, ainsi qu'à David Evans, dont le passage à Toulouse fut l'occasion d'une discussion très enrichissante. Rencontrer ces deux figures légendaires de la recherche sur le blues fut un honneur et une joie et j'en garde un souvenir ému et émerveillé.

J'aimerais aussi remercier très chaleureusement Greg Johnson, conservateur des archives de blues et Professeur à l'Université d'Oxford dans le Mississippi, pour sa disponibilité lors de mon séjour à Oxford, ses conseils précieux, sa gentillesse et son amitié. Merci également à tout le personnel des archives de blues de la bibliothèque J. D. Williams de l'Université d'Oxford, du Natchez Museum of African-American History and Culture, de l'International Museum of Muslim Cultures de Jackson et du Mississippi Department of Archives and History de Jackson. Merci à Scott Barretta, professeur d'anthropologie et fin connaisseur du blues, pour les informations qu'il a partagées avec moi sur la tempête de Tupelo de 1936. Enfin, je ne saurais achever cet hommage aux personnes qui m'ont aidée dans mon exploration des multiples significations du blues sans mentionner Adam Gussow, Professeur à l'Université d'Oxford et également harmoniciste, qui m'a à la fois donné des pistes de réflexion précieuses lors de notre rencontre en 2017 et permis d'assister à un réjouissant concert de blues au festival de Clarksdale, avec son complice Alan Gross.

Cette thèse de doctorat ne serait pas ce qu'elle est sans les personnes qui m'ont consacré du temps lors de mon séjour en Louisiane et depuis. Je tenais à remercier tout particulièrement les archivistes et les chercheurs du Center for Louisiana Studies de l'Université de Lafayette, en particulier John Sharp et Christopher Segura, pour leur disponibilité et leur patience face à mes innombrables questions. Un immense merci à Nick Spitzer, Professeur d'anthropologie et d'études américaines à l'Université Tulane et spécialiste de la culture et de la musique créoles, de m'avoir accueillie, conseillée et consacré du temps lors de mon arrivée à La Nouvelle-Orléans en 2017, après un voyage depuis la France ponctué de tornades et pour le moins mouvementé. Ses explications sur la culture des francophones de Louisiane ont permis de véritablement lancer mon travail de recherche et de l'orienter loin des clichés qui circulent sur cette culture si riche et complexe. Merci également au Docteur Christophe Landry, pour les éclairages précieux sur la généalogie et la culture des Créoles de Louisiane et les discussions très stimulantes que nous avons eues. Je suis aussi très reconnaissante au Docteur Shane K. Bernard, qui m'a généreusement reçue chez lui et consacré beaucoup de temps, partageant avec moi des éclairages et des documents importants, sur la culture et l'histoire des Cadiens. Un immense merci également à Michael Tisserand, pour sa gentillesse et le temps qu'il a passé, à La Nouvelle-Orléans et par mail, à répondre à mes questions sur le zydeco. Enfin, je tiens à remercier Wade Falcon, pour son aide dans la recherche et la compréhension de chansons cadiennes et les échanges chaleureux et drôles que nous avons eus sur place et par mail au fil des années.

J'ai aussi eu la chance, en Louisiane, de rencontrer le Professeur Daniel Usner, spécialiste des peuples autochtones du bassin inférieur du Mississippi, qui m'a permis de mieux comprendre

la place de ces populations dans l'histoire de la Louisiane et du Mississippi, mais aussi de ne pas m'embarquer sur de mauvaises pistes.

J'aimerais également remercier les membres de la Société européenne d'histoire environnementale pour leur accueil, leur confiance et leurs encouragements, et en particulier son président, Marco Armiero, ainsi que la direction et les membres du CAS, mon laboratoire de recherche à l'Université Toulouse II Jean-Jaurès, notamment Nathalie Cochoy, Anne Stefani et Émeline Jouve.

D'autres personnes, extérieures au milieu de la recherche, ont joué un rôle clé dans le bon déroulement de cette thèse. Merci à mon ami Famoudou Don Moye, batteur de l'Art Ensemble of Chicago, pour ses explications sur la vie à Chicago dans les années 1950 et pour les échanges passionnants et pétillants que nous avons depuis toutes ces années. Merci à Samantha et Ben Dubroc, Dawn et Brandon Griffith et Hugh Robertson, qui m'ont chaleureusement accueillie chez eux en Louisiane et dans le Mississippi. Merci à toutes les personnes qui ont participé à la collecte en ligne qui a permis de financer mon voyage de terrain au printemps 2017 : ça en valait la peine !

Pour finir, je tiens à remercier, pour leur soutien sans faille, mes collègues de l'Université Toulouse III, ma famille, mes parents, Andrée et Jacques Denève, ainsi qu'Emmanuelle Denève, François Lamarque, John Mullen, Céline Roméro, Kamel Tafer, Jackie Pierre, Franck Gaudichaud, tous mes voisins et tous mes amis. Un merci tout particulier à Philippe Légé, Hervéline Guervilly, Sylvestre Balazard, Corinne Bonnet et François Lamarque, qui ont bien voulu relire cette thèse et dont les remarques m'ont été très précieuses.

Une thèse est également faite de rencontres avec des œuvres et, à travers elles, avec leurs auteurs, parfois disparus depuis longtemps. Ces rencontres peuvent être tout aussi fortes et déterminantes qu'une rencontre de chair et d'os. J'aimerais donc exprimer mon admiration et ma gratitude à Marc Bloch, Ida B. Wells, James C. Cobb, Karl H. Miller et Sylviane A. Diouf.

*À la mémoire de Françoise Guerlin*



# Table des illustrations

Fig. 1 : Cadre géographique de l'étude .....	xi
Fig. 2 : Les paroisses de Louisiane au début du XXe siècle .....	xii
Fig. 3 : Les comtés du Delta du Mississippi .....	xiii
Fig. 4 : Le folkloriste John A. Lomax serrant la main d'Uncle Rich Brown .....	15
Fig. 5 : Marc Bloch à la veille de la Seconde Guerre mondiale .....	64
Fig. 6 : Le Grand Dérangement : déportation des Acadiens de Grand-Pré en 1755 .....	136
Fig. 7 : La bataille de Grand-Coteau, entre Lafayette et Opelousas, le 3 novembre 1863 .....	157
Fig. 8 : Enfants esclaves à La Nouvelle-Orléans en 1865 .....	160
Fig. 9 : Une des rares photographies d'Amédée Ardoin .....	166
Fig. 10 : Puits de pétrole à Jennings, en Louisiane, vers 1905 .....	179
Fig. 11 : Affiche annonçant un spectacle de la troupe des Georgia Minstrels en 1874 .....	238
Fig. 12 : Visuel accompagnant la partition d'une <i>coon song</i> , 1885 .....	252
Fig. 13 : Camp de réfugiés à Yazoo City, dans le Delta .....	282
Fig. 14 : Robert Johnson, photographié en studio par les frères Hooks, 1935 .....	303
Fig. 15 : Lead Belly vers 1940 .....	311
Fig. 16 : Lead Belly mis en scène par John Lomax .....	311
Fig. 17 : Une jeune fille danse au son de violonistes cadiens dans un camp de réfugiés de Lafayette, lors de la crue de 1927 .....	377
Fig. 18 : Publicité d'Okeh Records pour « High Water Blues » de Blue Belle, mai 1927 .....	395
Fig. 19 : Pochette de l'album <i>Bayou Blues</i> , de Clifton Chenier .....	428
Fig. 20 : Dancing rural à Leleux, en Louisiane, vers 1938 .....	432
Fig. 21 : Macaron du disque « Dear Mr. President » de Leroy Leblanc, 1966 .....	450
Fig. 22 : Pochette de l'album <i>The Country Blues of John Lee Hooker</i> .....	476







Fig. 1 : Cadre géographique de l'étude. Stéphanie Denève, d'après S.S. Chapman et al., *Ecoregions of the Mississippi Alluvial Plain* (U.S. Geological Survey, 2004). Domaine public. [http://ecologicalregions.info/data/map/map\\_eco\\_lg.pdf](http://ecologicalregions.info/data/map/map_eco_lg.pdf)



Fig. 2 : Les paroisses de Louisiane au début du XXe siècle. Auteur : Stéphanie Denève, d'après Alexrk2, *Location Map of Louisiana, USA* (2009). Fond de carte vierge sous licence Creative Commons Attribution 3.0. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:USA\\_Louisiana\\_location\\_map.svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:USA_Louisiana_location_map.svg)

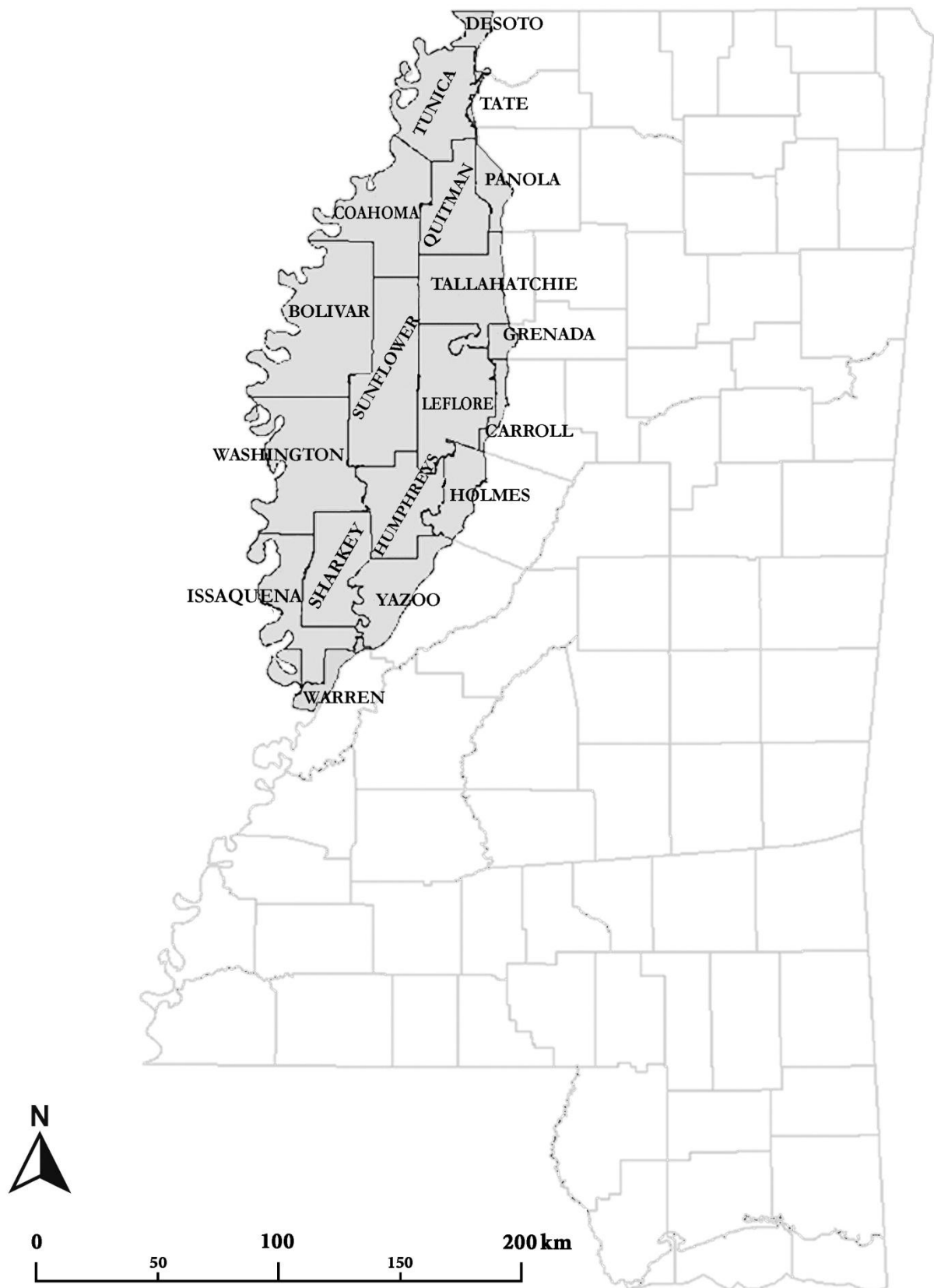


Fig 3. : Les comtés du Delta du Mississippi. Auteur : Stéphanie Denève, d'après David Benbennick, *Locator Map Showing Sharkey County in Mississippi* (2006). Domaine public. [commons.wikimedia.org/wiki/File:Map\\_of\\_Mississippi\\_highlighting\\_Sharkey\\_County.svg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Map_of_Mississippi_highlighting_Sharkey_County.svg)



# INTRODUCTION GÉNÉRALE

---



Ce projet est né des recherches effectuées pour un cours intitulé « *Nature in Cultures* », conçu pour des étudiants inscrits en master de géographie à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne en septembre 2005 et perfectionné ensuite, à partir de 2008, à l'Université Toulouse III Paul-Sabatier, pour des étudiants spécialisés en écologie. Après le choc causé par l'ouragan Katrina et les inondations qui avaient suivi, je cherchais un moyen original et attractif de faire découvrir l'environnement spécifique des zones humides du bassin inférieur du Mississippi à des étudiants spécialisés dans l'étude de l'environnement. Passionnée de longue date par l'observation de la nature et par le blues, j'avais remarqué que de nombreux artistes de blues du bassin inférieur du Mississippi décrivaient l'environnement naturel de manière variée et détaillée dans leurs chansons et que celui-ci semblait être une source inépuisable d'inspiration. Je décidai donc d'utiliser des chansons de blues qui décrivaient les zones humides du bassin inférieur du Mississippi et les espèces qui le peuplaient, ainsi que d'autres sources, littéraires et filmiques, pour faire découvrir à mes étudiants l'environnement de cette région, son histoire, ainsi que la culture qui y était née. Ce cours d'anglais pour spécialistes d'autres disciplines n'avait cependant pas pu approfondir le rapport à la nature exprimé dans les chansons, cette forme musicale servant surtout d'illustration sonore et d'appui à un enseignement qui portait sur tout autre chose. Mais l'idée était née.

Le projet de recherche initial inspiré par cette idée visait à découvrir comment le blues, cette musique populaire associée à la communauté africaine-américaine anglophone du bassin inférieur du Mississippi, avait reflété l'environnement naturel de cette région. Soumettant mes observations à des amateurs ou des spécialistes de blues, je rencontrai des réactions mêlant surprise et intérêt et des réponses comme « J'aurais dit que les thèmes récurrents du blues étaient les femmes ou la pauvreté, je n'avais pas prêté attention au décor » – alors que les centaines de chansons de blues écoutées au fil des années m'avaient persuadée que la nature était bien davantage qu'un simple décor dans ce genre musical – ou « Je pense vraiment que tu tiens quelque chose, ne lâche pas cet enthousiasmant projet, il est important ». Cette dernière phrase, prononcée par William Ferris<sup>1</sup>, m'encouragea à persister dans ce travail de recherche, qui nécessita, tout d'abord, de vérifier que personne d'autre n'avait remarqué et décidé d'étudier cet aspect des chansons de blues. Y avait-il là une piste de recherche inexplorée que la grille de lecture adoptée jusque-là par les spécialistes du blues leur avait fait ignorer et que le fait d'avoir l'écologie pour angle d'approche m'avait permis de voir ?

---

<sup>1</sup> William R. Ferris, éminent spécialiste du blues et de la culture du Sud des États-Unis, a co-fondé le Centre d'étude de la culture du Sud (Center for the Study of Southern Culture), situé sur le campus d'Oxford de l'Université du Mississippi. Il est l'auteur, entre autres, de *Blues From the Delta* et *Give My Poor Heart Ease*, traduit en français sous le titre *Les Voix du Mississippi* (Papa Guédé, 2013). Il a également co-dirigé, avec Charles Reagan, l'*Encyclopedia of Southern Culture* et dirigé le *National Endowment for the Humanities* de 1997 à 2001.



Mes recherches me permirent de constater qu'au milieu du nombre considérable de livres et d'articles de recherche qui avaient été consacrés au blues, des auteurs avaient parfois évoqué des chansons faisant référence à la nature, comme les historiens américains Lawrence Levine, dans *Black Culture and Black Consciousness*, ou James C. Cobb, dans *The Most Southern Place on Earth*, mais sans que la relation à l'environnement soit le fil conducteur de leurs ouvrages, consacrés, pour l'un, à une étude très complète de la culture africaine-américaine et, pour l'autre, à une histoire économique et politique particulièrement éclairante du Delta du Mississippi<sup>2</sup>. Je découvris qu'en 2014, un historien américain, Richard Mizelle, s'était livré à une histoire environnementale de la Grande Crue du Mississippi de 1927, dans *Backwater Blues*<sup>3</sup>, en s'appuyant sur des chansons de blues qui avaient évoqué la catastrophe et dont l'ethnomusicologue américain David Evans avait, en 2006, dressé la liste et présenté les textes et le contexte dans « High Water Everywhere »<sup>4</sup>. En 2017, Susan Scott Parrish, professeur de littérature américaine et d'études environnementales à l'université du Michigan, publia, alors que cette thèse de doctorat était désormais bien entamée, une histoire culturelle et médiatique de la crue de 1927, en s'appuyant sur une chanson emblématique consacrée à cette crue, « Back-Water Blues », de Bessie Smith<sup>5</sup>. D'autres auteurs avaient donc abordé et étudié certaines chansons de blues se rapportant à l'environnement naturel, en se concentrant sur la Grande Crue de 1927. Ces ouvrages récents indiquaient que l'attention à l'environnement était en train de monter en puissance dans la recherche en sciences humaines et que mon idée s'inscrivait visiblement dans un air du temps né de la conscience écologique accrue qui était apparue dans les dernières décennies et du développement du champ des humanités environnementales, sur lequel cette introduction reviendra. Cependant, en dehors de David Evans, aucun des auteurs qui avaient travaillé sur la crue de 1927 n'avait étudié les textes des chansons avec la minutie que j'avais l'intention de leur consacrer. En outre, la présence de l'environnement dans les chansons de blues n'avait jamais fait l'objet d'une étude au long cours ayant pour ambition une analyse détaillée d'un grand nombre de chansons et pour objectif de comprendre la manière dont l'environnement naturel avait été représenté, interprété et utilisé dans ce genre musical à travers le temps.

Si une dimension diachronique était rapidement apparue dans ce projet, les paroles des chansons de blues et le nombre de références à l'environnement évoluant à mesure que les migrations vers les villes s'intensifiaient, l'idée de comparer les chansons de blues avec d'autres

---

<sup>2</sup> Lawrence W. Levine, *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom* (New York : Oxford University Press, 2007 [1977]) ; James C. Cobb, *The Most Southern Place on Earth: The Mississippi Delta and the Roots of Regional Identity* (Oxford : Oxford University Press, 1992).

<sup>3</sup> Richard M. Mizelle Jr., *Backwater Blues: The Mississippi Flood of 1927 in the African-American Imagination* (Minneapolis : University of Minnesota Press, 2014).

<sup>4</sup> David Evans, « High Water Everywhere », in Robert Springer (dir.), *Nobody Knows Where the Blues Comes from* (Jackson : University Press of Mississippi, 2006), 3-75.

<sup>5</sup> Susan Scott Parrish, *The Flood Year 1927: A Cultural History* (Princeton : Princeton University Press, 2017).

styles populaires de la même zone géographique et de la même période ne m'avait pas traversé l'esprit. Pourtant, une comparaison était à l'œuvre dès le départ dans ma première observation : dire que « les chansons de blues évoquent fréquemment l'environnement naturel » implique nécessairement une comparaison inconsciente avec d'autres types de chansons non identifiées et non examinées qui traitent beaucoup moins souvent de l'environnement. La suggestion de ma directrice de recherche d'élargir l'étude aux chansons des francophones de Louisiane fit rapidement apparaître l'intérêt d'une comparaison synchronique, bien que je n'aie pas immédiatement saisi à quel point cette comparaison pouvait être fructueuse. En effet, ma première réaction, après avoir écouté quelques dizaines de chansons estampillées « cajuns », « cadiennes », « créoles » et « zydeco », fut le scepticisme, car ces chansons évoquaient relativement rarement la nature et je ne voyais pas ce qu'elles apporteraient à mon projet, hormis un décalage gênant dont je ne savais que faire et dont je craignais qu'il affaiblisse les conclusions que j'avais inconsciemment espérées. Mais c'est précisément ce qu'apportait la comparaison : un problème, quelque chose de complexe et d'inexpliqué qui perturbait la simplicité unidimensionnelle de l'étude dans laquelle je m'apprêtais à m'engager. Cette première étude linéaire aurait fourni pléthore de données et aurait probablement abouti à une monographie descriptive très complète, mais dont la valeur explicative aurait été incomplète. La comparaison faisait naître de nouvelles questions : le fait de vivre dans un environnement naturel aux caractéristiques proches engendrait-il des points communs dans la manière dont les chansons des différentes communautés étudiées évoquaient la nature et leurs interactions avec celle-ci ? Si ce n'était pas le cas, quels autres facteurs étaient intervenus dans le choix fait par les artistes issus de ces communautés de mentionner l'environnement naturel de cette région et dans la manière dont ils l'avaient représenté ? La question de recherche à laquelle cette thèse de doctorat avait pour ambition de répondre devint donc : « Dans quelle mesure et de quelle manière les différentes communautés qui vécurent dans les plaines alluviales du bassin inférieur du Mississippi entre 1920 et 1970 ont-elles interprété et représenté l'environnement naturel de cette région et leurs interactions avec celui-ci ? ».

Aucun auteur n'avait, jusque-là, effectué de comparaison entre chansons francophones et chansons anglophones, qu'elles aient été interprétées par des Noirs ou par des Blancs. En outre, en dehors de *Negotiating Difference in French Louisiana Music*<sup>6</sup>, de l'anthropologue française Sara Le Menestrel, les ouvrages universitaires portant conjointement sur la culture des Cadiens et des Créoles sont rares, ces deux groupes francophones de Louisiane ayant été, la plupart du temps,

---

<sup>6</sup> Sara Le Menestrel, *Negotiating Difference in French Louisiana Music, Categories, Stereotypes, and Identifications* (Jackson : University Press of Mississippi, 2015).

traités séparément et sans jamais étudier les paroles de leurs chansons pour y déceler la manière dont l'environnement naturel y était présenté. Le fait que bien moins d'ouvrages et de recherches aient été consacrés à l'histoire des francophones de Louisiane qu'à celle des Africains-Américains, le fait que beaucoup aient été écrits par des militants de l'identité cadienne ou créole et l'absence d'ouvrages sommatifs portant sur l'histoire et l'histoire culturelle communes des francophones de Louisiane compliquaient la compréhension de ces communautés. D'autres questions importantes pour la présente thèse, par exemple celle de la stratification sociale au sein de la communauté créole, n'étaient quasiment jamais abordées dans les ouvrages consacrés à cette communauté. Je me rendis rapidement compte que les chansons des francophones de Louisiane ne pourraient pas constituer de simples groupes témoins utilisés pour faire ressortir les caractéristiques des chansons de blues. Comprendre leur histoire et leur culture riches et complexes allait nécessiter un travail considérable, qui, de fait, les mettrait au cœur de ce projet de recherche au même titre que les Africains-Américains dont j'avais décidé d'étudier les chansons de blues.

La partie consacrée aux francophones de Louisiane explorera en détail l'histoire et l'histoire culturelle de ceux que l'on nomme aujourd'hui les Créoles et les Cadiens, mais il convient de les présenter ici afin de justifier les appellations qui ont été choisies pour les désigner dans la présente thèse. Beaucoup d'historiens qui ont consacré des ouvrages aux Créoles de Louisiane, que ce soit Gwendolyn Midlo Hall dans *Africans in Colonial Louisiana*<sup>7</sup>, James H. Dormon dans *Creoles of Color of the Gulf South*<sup>8</sup>, Carl A. Brasseaux, Keith P. Fontenot et Claude F. Oubre dans *Creoles of Color in the Bayou Country*<sup>9</sup>, Virginia Domínguez dans *White by Definition*<sup>10</sup> ou Sara Le Menestrel dans *Negotiating Difference in French Louisiana Music*<sup>11</sup>, commencent par expliquer l'étymologie du mot « Créole ». Ce terme, qui vient du latin *creare*, comme le verbe créer en français, fut dérivé du portugais *crioulo*, et désignait à l'origine un esclave d'origine africaine né dans le Nouveau Monde. Cette distinction était, à l'époque, importante car les esclaves créoles, nés dans les colonies, étaient considérés comme ayant une plus grande valeur que les esclaves importés directement d'Afrique car ils étaient « acclimatés et parlaient théoriquement le français »<sup>12</sup>. Mais, dès le XVIIe siècle, le terme « créole » commença à faire référence à tout produit ou toute personne, blanche ou noire, issus des colonies françaises, par opposition aux

---

<sup>7</sup> Gwendolyn Midlo Hall, *Africans in Colonial Louisiana: The Development of Afro-Creole Culture in the Eighteenth Century* (Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1995), 157-158.

<sup>8</sup> James H. Dormon (dir.), « Preface », *Creoles of Color of the Gulf South* (Knoxville : University of Tennessee Press, 1996), ix-xv.

<sup>9</sup> Carl A. Brasseaux, Claude F. Oubre et Keith P. Fontenot, *Creoles of Color in the Bayou Country* (Jackson : University Press of Mississippi, 1994), xii.

<sup>10</sup> Virginia R. Domínguez, *White by Definition, Social Classification in Creole Louisiana* (New Brunswick : Rutgers University Press, 1997 [1986]), 13-16.

<sup>11</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 7.

<sup>12</sup> Brasseaux et al., *Creoles of Color in the Bayou Country*, xii. Sauf mention contraire, toutes les citations extraites d'ouvrages ou de chansons en anglais ont été traduites par l'auteur de la présente étude.

colons venus d'Europe ou aux esclaves amenés d'Afrique. Dans *The Founding of New Acadia*, Carl Brasseaux explique que les Créoles blancs, bien que considérés comme socialement inférieurs aux émigrés venus d'Europe au début du XVIIIe siècle, devinrent bientôt une force économique en Louisiane et se perçurent dès lors comme une « aristocratie sociale »<sup>13</sup>. Avec la vente de la Louisiane aux États-Unis en 1803 et l'interdiction par le Congrès américain d'importer des esclaves en 1807<sup>14</sup>, il devint inutile de distinguer esclaves créoles et esclaves importés d'Afrique. En revanche, l'afflux de personnes extérieures à l'ancienne colonie française et espagnole conduisit, dès la fin du XVIIIe siècle, les personnes nées en Louisiane, qu'elles soient blanches, noires ou « mulâtres »<sup>15</sup>, à s'identifier comme « Créoles », afin de se différencier de ceux qui n'étaient pas originaires de la région et n'en partageaient (et n'en respectaient) ni la langue ni la culture ni la religion ni l'organisation sociale tripartite, et en particulier les Anglo-Américains<sup>16</sup>. Aux yeux de ces derniers, la question de la « race », perçue dans une opposition binaire (soit noire et inférieure soit blanche et dominante), semblait jouer un rôle bien plus important que ce qui définissait la créolité aux yeux des francophones de Louisiane : des liens familiaux et une culture partagés entre des personnes de tous phénotypes et reposant sur une foi catholique, une vie culturelle et une langue communes. La réussite intellectuelle, économique et sociale était également cruciale aux yeux des « gens de couleur libres » aisés, dont les parents ou les grands-parents étaient nés libres ou avaient été affranchis parfois bien avant l'abolition de l'esclavage, ces valeurs leur permettant également, après 1865, de se distinguer des esclaves nouvellement affranchis, auxquels les Anglo-Américains les associaient désormais sans égards. Les efforts déployés par les anciennes personnes de couleur libres pour sauvegarder leur culture et leur statut social n'empêchèrent pas le déclassement brutal et rapide de la plupart d'entre elles et de leurs enfants, sur lequel la partie consacrée à l'histoire des francophones de Louisiane reviendra.

Après l'abolition de l'esclavage, certains Créoles de couleur à la peau claire préférèrent passer pour blancs, tandis que beaucoup de Blancs qui s'identifiaient comme créoles renoncèrent à cette appellation, afin qu'on ne les confonde pas avec des personnes de couleur<sup>17</sup>, et d'autant plus à mesure que le peuplement anglophone et la ségrégation raciale progressaient en Louisiane dans les premières décennies du XXe siècle. Ce phénomène contribua à créer l'impression erronée que, dans cette région, « Créole » est nécessairement associé à une couleur de peau brune. Ce

---

<sup>13</sup> Carl A. Brasseaux. *The Founding of New Acadia: The Beginnings of Acadian Life in Louisiana, 1765-1803* (Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1987), 167-76.

<sup>14</sup> Kimberly S. Hanger, « Origins of New Orleans's Free Creoles of Color », in Dormon (dir.), *Creoles of Color*, 1.

<sup>15</sup> Terme aujourd'hui considéré comme péjoratif, employé à cette époque pour désigner les personnes nées d'un père blanc et d'une femme noire.

<sup>16</sup> Dormon, « Preface », x. La partie consacrée aux francophones de Louisiane aura largement l'occasion de revenir sur la société tripartite qui caractérisa la période coloniale française et espagnole en Louisiane, qui, en plus des Blancs et des esclaves, reconnaissait juridiquement le statut de « gens de couleur libres ».

<sup>17</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 8.

préjugé, toujours largement répandu, est combattu par un nombre croissant d'intellectuels, de militants et de musiciens, aux yeux desquels les Cadiens sont, eux aussi, des Créoles. Le nom que se donnèrent les descendants des esclaves francophones et des gens de couleur libres à partir des années 1980 était « Créoles noirs ». Brasseaux, Fontenot et Oubre expliquent que, dans le sillage de la lutte pour les droits civiques des années 1960, à laquelle beaucoup de Créoles avaient participé, cette appellation était une manière d'affirmer fièrement leur identité africaine-américaine en même temps que leur créolité et leur identité francophone<sup>18</sup>. Il apparaît donc non seulement que le sens du mot « Créole » a considérablement varié à travers le temps, mais également que ce terme est investi de sens très différents selon l'identification ethnique, sociale et politique des personnes qui l'utilisent. Lors du voyage de terrain que j'effectuai en Louisiane au printemps 2017, c'est le terme *Creole* ou Créole, sans spécification de couleur, que j'ai le plus entendu pour désigner les descendants des esclaves francophones et des gens de couleur libres des époques coloniales française et espagnole, ce que la lecture de *Negotiating Difference in French Louisiana Music* de Sara Le Menestrel a confirmé : « Créole est désormais le terme préféré dans le sud-ouest de la Louisiane, ce qui ne fait que perpétuer les multiples sens et ambiguïtés entourant ce terme »<sup>19</sup>.

C'est donc le terme qui a été choisi dans cette thèse de doctorat pour désigner les descendants des esclaves francophones et des gens de couleur libres de Louisiane et leur musique entre 1920 et 1970, non pas parce que le terme « Créole » impliquerait nécessairement une couleur de peau non-blanche, mais parce que les personnes qui s'identifiaient toujours comme Créoles dans cette période étaient majoritairement non-blanches, comme c'est encore le cas aujourd'hui. Cela ne signifie pas qu'il n'existe pas de personnes identifiées comme blanches qui se considèrent ou pourraient être considérées comme Créoles par leur culture latine catholique et le fait qu'elles et leurs ancêtres sont nés en Louisiane, c'est-à-dire au sens premier du terme « créole ». Dans la période où des francophones blancs se désignaient comme « créoles », les appellations « Créoles de couleur » et « Créoles blancs » seront parfois utilisées afin d'éviter de rendre incompréhensible un récit marqué par une différenciation croissante entre Blancs et Noirs. Il convient, en outre, de préciser ici que « Créoles » n'est pas nécessairement synonyme de « créolophones » et que les chansons dites « créoles » qui furent enregistrées par les maisons de disques étaient interprétées en français de Louisiane et non en créole, tout comme la majorité de celles qui furent enregistrées par des musicologues dans la période choisie comme cadre temporel de cette thèse de doctorat. C'est également le cas des chansons dites « cadiennes » enregistrées dans cette période, qui étaient chantées, elles aussi, en français de Louisiane, c'est-à-dire dans la même langue que celle dans laquelle les Créoles s'exprimaient dans les chansons enregistrées par l'industrie musicale et les

---

<sup>18</sup> Brasseaux et al., *Creoles of Color in the Bayou Country*, 124-125.

<sup>19</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 9.

folkloristes. Ces chansons ont d'ailleurs été désignées sous l'étiquette de « musique française » par les maisons de disques jusque dans les années 1950. La musique jouée et chantée à partir de cette période par des Créoles de Louisiane désormais bilingues et souvent installés dans les grandes villes de l'ouest de la Louisiane et de l'est du Texas, riche de son patrimoine francophone autant que d'influences blues, rhythm and blues et country, prit le nom de zydeco.

Les appellations « Cadiens » ou « Cajuns », qui désignent les Blancs francophones du sud-ouest de la Louisiane, sont tout aussi délicates à manier et sont loin d'aller de soi, l'une comme l'autre étant le fruit d'une histoire sociale, politique et idéologique contestée. L'historien Carl Brasseaux et de nombreux autres auteurs expliquent que le terme « *Cajun* » est une déformation anglophone du mot « Acadien », apparue dans les dernières décennies du XIXe siècle<sup>20</sup>. C'était une insulte dans la bouche de beaucoup d'anglophones nouvellement installés dans le sud-ouest de la Louisiane et des élites locales, y compris francophones, qui désignait indifféremment tous les Blancs pauvres qui parlaient français<sup>21</sup>, sans que ceux-ci aient nécessairement des origines acadiennes, c'est-à-dire sans qu'ils soient nécessairement issus de l'immigration francophone intervenue à partir de 1765 à la suite de l'expulsion des habitants francophones de l'Acadie, au Canada, par la couronne britannique. Plusieurs documents du début du XXe siècle, ainsi que des paroles de chansons des années 1920 et des enquêtes de terrain ultérieures, qui seront présentés dans la partie consacrée à l'histoire des francophones du sud-ouest de la Louisiane, semblent indiquer qu'un certain nombre de Blancs francophones d'origine acadienne s'identifiaient également comme « créoles » à cette époque. La pression de la ségrégation raciale, d'une part, et le mépris de classe des anglophones et de leurs propres élites, d'autre part, conduisirent les membres des classes populaires francophones identifiés comme blancs à s'approprier ce qui constituait au départ une insulte, se déclarant « Cajuns » ou « Cadiens » de plus en plus fièrement à mesure que le XXe siècle progressait. Aujourd'hui encore, la majorité des personnes identifiées comme blanches descendantes de francophones se définissent comme « *Cajun* », en anglais, beaucoup d'entre elles ne parlant plus le français en dehors de quelques expressions. Le terme « cajun » a également été abondamment utilisé en français pour désigner l'identité et la culture des Blancs francophones du sud-ouest de la Louisiane, en particulier dans le milieu musical. Une autre appellation existe pourtant, celle de « cadien », qui a très nettement la préférence des personnes qui parlent français et défendent cette langue aujourd'hui en Louisiane. J'ai hésité un temps entre « Cajun » et « Cadien », en me demandant si « Cadien » n'était pas une appellation inventée a posteriori, une traduction de « *Cajun* » apparue à partir de la « renaissance cadienne » (*Cajun*

---

<sup>20</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 9.

<sup>21</sup> Les planteurs francophones appelaient jusque-là les blancs francophones pauvres les « petits habitants ». Jacques Henry, « From 'Acadien' to 'Cajun' to 'Cadien': Ethnic Labelization and Construction of Identity », *Journal of American Ethnic History* 17, n° 4 (1998) : 29–62 ; 38. [www.jstor.org/stable/27502336](http://www.jstor.org/stable/27502336), Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 10.

*Renaissance*) intervenue à partir des années 1960 et qui reflèterait un usage réservé aux universitaires et aux militants de la francophonie plutôt que le terme utilisé par les personnes concernées. S'il est vrai que la plupart des Blancs de Louisiane n'emploient pas « cadien » et qu'on lit surtout ce terme dans les écrits officiels ou dans ceux des élites intellectuelles, cette tendance est, dans la période actuelle, surtout attribuable au nombre assez faible de locuteurs du français aujourd'hui en Louisiane. Le mot qu'emploient beaucoup de ceux qui ont eu des parents ou des grands-parents francophones est donc « *Cajun* » car ils s'expriment en anglais. Concernant l'existence du mot « cadien » avant la renaissance francophone, il apparaît qu'il existait dès la fin du XIXe siècle et était utilisé par les élites francophones dans le même sens insultant que le mot *Cajun* en anglais<sup>22</sup>. Ce serait donc la version française du mot anglais *Cajun* au moins depuis la fin du XIXe siècle et non une traduction récente. Il est néanmoins difficile de savoir comment les Blancs francophones pauvres se nommaient eux-mêmes, étant donné que, dans les premières décennies de cette étude, la plupart d'entre eux étaient illettrés et qu'ils ont laissé peu de traces écrites ensuite. C'est justement le peu de traces écrites laissées par les classes populaires francophones et noires anglophones qui justifie de se tourner vers leurs chansons pour tenter de mieux connaître la manière dont elles voyaient le monde et se voyaient elles-mêmes. Si l'on examine les 268 chansons francophones de Louisiane contenues dans le corpus de la présente thèse, on trouve, dans « Rice City Stomp », une chanson de 1937 interprétée en français par les Hackberry Ramblers, un groupe identifié comme cadien, une occurrence d'un mot dont la prononciation est beaucoup plus proche de [kadj ] (« Cadiens ») que de [kad ] (« Cadjins », qui correspond à la manière dont les francophones de Louisiane prononcent le mot « Cajun »). On ne trouve aucun de ces termes, ni d'ailleurs « Acadien », dans les premières chansons enregistrées par des francophones à la fin des années 1920, ni dans les chansons enregistrées dans la majeure partie des années 1930. En dehors du mot « Cadien » présent dans « Rice City Stomp » en 1937, on trouve le terme « Acadien » dans une chanson de 1947, un « Blues de Cajin » en 1949, le féminin « Cadjines » dans une chanson de 1959 et un « Cadien de Church Point » en 1965. Si ces appellations, qui s'inscrivent dans un ensemble plus large de caractères identitaires qui apparaissent dans les chansons à partir de la fin des années 1930 et surtout après la Seconde Guerre mondiale, ont fait l'objet d'une analyse détaillée dans la partie que cette thèse consacrera à l'interprétation des résultats, et si elles dénotent, pour certaines, un emploi du mot « Cadien » bien avant la renaissance francophone, elles ne peuvent, à elles seules, aider à trancher la question qui nous préoccupe ici.

Si l'on observe les dénominations que d'autres auteurs ont choisies, et notamment des chercheurs extérieurs aux enjeux d'affirmation identitaire cadienne ou créole, on se rend compte

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, 39.

que peu ont écrit sur cette question en français. Les anglophones qui mentionnent le mot « Cadien » le présentent comme l'équivalent français du mot *Cajun*, sans plus de détail. Sara Le Menestrel, dont le travail est apprécié et respecté par les universitaires francophones de Louisiane, a publié, en 2006, un article en français où elle emploie le mot « Cadien », sans justifier ce choix. En 2015, elle indique, dans *Negotiating Difference*, que « Cadien » serait d'abord apparu dans le français parlé par les Acadiens et, plus tard, en anglais, sous la forme *Cajun*, dans les années 1880, mais, là non plus, sans donner d'explications sur ce point<sup>23</sup>. Ce sont, en réalité, les travaux fort intéressants de Jacques Henry qui concluent à cet usage de l'abréviation « Cadien » chez les Acadiens, dans la dernière partie du XIXe siècle<sup>24</sup>, mais sans que l'on sache s'il s'agissait du mot que les petits paysans descendants d'Acadiens utilisaient pour se désigner eux-mêmes ou d'un terme péjoratif utilisé par les riches planteurs d'origine acadienne pour désigner leurs cousins pauvres. Il semble en tous cas accepté que « Cadien » est tout simplement la manière correcte de parler des Blancs francophones de Louisiane en français et qu'il convient de préférer ce terme à l'anglicisme « Cajun ». L'histoire du mot « Cadien » disparaît donc derrière l'évidence actuelle de son usage, et, avec elle, semblent donc s'effacer les questionnements éventuels quant à son emploi, comme si ce mot était toujours allé de soi. C'est donc le terme « Cadien » qui sera utilisé dans cette thèse chaque fois que le terme « Blanc francophone de Louisiane » se révélera insuffisant, sans pour autant que cela dénote une adhésion au récit identitaire souvent associé à ce mot. En effet, l'appellation « Cadien » suggère, plus clairement que le mot *Cajun* (dont on peut toujours expliquer qu'il est le fruit de l'ignorance des anglophones), que les francophones blancs de Louisiane descendraient des Acadiens, ce qui apparaît comme inexact<sup>25</sup>. Dans la présente thèse, le choix a été fait de parler d'Acadiens uniquement pour la première génération d'immigrés arrivés en Louisiane depuis l'Acadie, puis de « descendants d'Acadiens » lorsque que cela était pertinent, puis, le plus souvent possible, de « Blancs francophones ». A partir du moment où l'identité cadienne commença à être définie et où le terme anglais *Cajun* commença à être employé, c'est le

---

<sup>23</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 11.

<sup>24</sup> Henry, « From 'Acadien' to 'Cajun' », 36.

<sup>25</sup> Depuis la fin du XXe siècle, une nouvelle génération de chercheurs a mis en lumière le fait que les origines acadiennes de la culture et de la langue des francophones de Louisiane relèvent du mythe. Ces chercheurs ont étudié la façon dont ces origines romancées ont été mises en avant par les élites politiques et économiques à partir des années 1920, avant d'être adoptées par la population blanche elle-même et par la plupart des commentateurs de cette culture. Voir, notamment, W. Fitzhugh Brundage, « Le Réveil de la Louisiane: Memory and Acadian Identity, 1920-1960 », in W. Fitzhugh Brundage (dir.), *Where These Memories Grow: History, Memory, and Southern Identity* (Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2000), 271-298 ; W. Fitzhugh Brundage, « Memory and Acadian Identity, 1920-1960: Susan Evangeline Walker Anding, Dudley LeBlanc, and Louise Olivier, or the Pursuit of Authenticity », in Ursula Mathis-Moser et Günter Bischof (dir.), *Acadians and Cajuns: The Politics and Culture of French Minorities in North America* (Innsbruck : Innsbruck University Press, 2009), 55-68 ; Thomas A. Klingler, « How Much Acadian is There in Cajun? », in Mathis-Moser and Bischof (dir.), *Acadians and Cajuns*, 91-103. On peut également citer Eric Waddell, « French Louisiana: An outpost of l'Amérique française or another country and another culture? », in Dean Louder et Eric Waddell (dir.), *French America: Mobility, identity, and minority experience across the continent* (Baton Rouge & London : Louisiana State University Press, 1993), 229-251.



terme « Cadien », en tant que traduction française de ce mot qui a été choisi. Certains francophones, surtout des personnes identifiées comme créoles, mais aussi, parfois, des personnes identifiées comme cadiennes, considèrent que les Cadiens sont en vérité des Créoles, au sens originel de personnes « nées en Louisiane » et porteuses d'une histoire, d'une culture et d'une langue communes<sup>26</sup>. Ils expliquent que la ségrégation raciale, la promotion de l'identité acadienne depuis les années 1920 et celle de l'identité cadienne depuis les années 1960 ont incité les francophones identifiés comme blancs à vouloir se démarquer des francophones de couleur en abandonnant leur identité créole. Certains d'entre eux déplorent l'appellation contemporaine de « Cadien » car ils estiment qu'utiliser la traduction du mot anglais *Cajun* en français est absurde et néfaste et que cela revient à entériner une vision raciale américaine qui n'était justement pas celle de la majorité de la communauté francophone au moment où ce terme a été forgé. Jacques Henry souligne, lui aussi, que le terme « Créole » était parfois utilisé avant les années 1880 pour désigner les paysans pauvres descendants d'Acadiens, y compris par des auteurs anglo-américains<sup>27</sup>. Ces arguments font effectivement réfléchir, tout comme les sources primaires, y compris des chansons, qui pointent vers une division entre Cadiens et Créoles intervenue seulement dans les années 1920-1930 et sur lesquels la partie consacrée à l'histoire des francophones de Louisiane reviendra plus en détail. Il y a cependant un pas entre faire ce constat et faire fi du processus de différenciation identitaire qui s'est déroulé au XXe siècle pour décider de nommer, contre leur gré, les Cadiens des Créoles, en particulier dans une thèse qui, si elle a nécessairement été amenée à étudier ces questions, n'a pas pour sujet l'identité des francophones de Louisiane. Seul un travail de recherche spécifique et de longue haleine, très éloigné de l'objectif de la présente thèse et nécessitant d'autres sources et d'autres méthodes, pourrait espérer éclairer cette question. En revanche, l'étude des chansons enregistrées entre 1920 et 1970 apporte des éléments nombreux et inédits sur la construction et l'affirmation de l'identité cadienne qui se sont opérées dans cette période et la façon dont l'environnement naturel du sud-ouest de la Louisiane y a été associé.

Si la manière dont les classes populaires de ces trois communautés ont interprété et représenté l'environnement naturel à travers le temps n'a jamais été étudiée, et encore moins comparée, les chansons populaires sont-elles, pour autant, des sources historiques pertinentes, utilisables et fiables ? Le point commun entre les différents groupes humains étudiés est qu'ils vivaient en marge de la conscience américaine autant que de la géographie du pays et que, hormis une élite sociale obsédée par l'émulation de la classe dirigeante blanche anglophone, ils ont laissé très peu de témoignages écrits, tout simplement parce que beaucoup de leurs membres étaient analphabètes jusque dans les années 1930 ou n'avaient pas accès à la presse ou à des maisons

---

<sup>26</sup> Voir, à ce sujet, le film de Nathan Rabalais, *Finding Cajun* (Randy Diddly Studios, 2019).

<sup>27</sup> Henry, « From 'Acadien' to 'Cajun' », 37-38.

d'édition. En conséquence, ce que nous savons d'eux consiste principalement en des sources secondaires, dont les auteurs n'étaient pas intéressés par leur rapport à la nature. Par exemple, dans les célèbres interviews d'anciens esclaves réalisées pendant le New Deal dans le cadre de la Work Projects Administration (WPA), le point de vue n'est jamais intentionnellement environnemental, même si l'on peut glaner des informations intéressantes lorsque le travail agricole est évoqué. On pourrait attribuer ce manque au fait que la conscience environnementale est apparue bien plus tard et qu'elle constitue un angle de recherche assez récent, et qu'il serait donc anachronique d'attendre des considérations environnementales de la part de chercheurs et de journalistes ayant vécu avant les années 1960. Pourtant, lorsque commence le cadre temporel de cette thèse de doctorat, dans les années 1920, la politique d'ouverture de parcs nationaux entamée dans les années 1870 se poursuivait, les travaux de Thoreau et Muir étaient connus et admirés depuis des décennies et la théorie de la Frontière de Turner, qui attribuait le caractère démocratique de la nation à l'expérience transformatrice de la nature sauvage, façonnait le travail des historiens américains depuis 30 ans. Il existait donc bien un intérêt pour les relations avec la nature, mais cet intérêt portait sur les relations des anglophones blancs avec la nature grandiose et sauvage et exprimait le point de vue de la classe moyenne supérieure anglophone blanche. En conséquence, les récits d'époque que l'on peut trouver sur les francophones ou sur les Africains-Américains du bassin inférieur du Mississippi sont rares. Lorsqu'ils existent, ce sont des portraits caricaturaux d'Acadiens simples et rustiques, de Cadiens arriérés<sup>28</sup> ou d'Africains-Américains présentés comme des êtres primitifs ou comme n'ayant aucune conscience de l'environnement naturel<sup>29</sup>. Il est donc essentiel de trouver des sources primaires permettant d'avoir accès à la vision que les personnes et les groupes humains ainsi méprisés avaient du monde qui les entourait, et de leur environnement naturel en particulier. Il existe justement un réservoir incroyablement riche de témoignages directs laissés par des membres des populations étudiées, qui n'est autre que la culture orale qu'ils ont créée. Parlant de la culture africaine-américaine, Lawrence Levine soulignait que « le matériau de la culture expressive orale afro-américaine donne une voix à ce très large segment de la communauté noire que nous connaissons le moins. L'étude méticuleuse de la culture orale révèle la complexité multiple du passé noir américain et nous aide à progresser au-delà d'un certain nombre de postulats qui ont été acceptés sans être remis en cause depuis trop longtemps »<sup>30</sup>. Ces formes orales d'expression populaire constituent des sources particulièrement précieuses et utiles pour le chercheur et ne se limitent pas aux chansons populaires, puisqu'elles incluent également les contes, les proverbes et les histoires drôles. La décision d'étudier le plus

---

<sup>28</sup> Shane K. Bernard, *The Cajuns, Americanization of a People* (Jackson : University Press of Mississippi, 2003), xvii ; Henry, « From 'Acadien' to 'Cajun' », 42.

<sup>29</sup> Mizelle, *Backwater Blues*, 15.

<sup>30</sup> Levine, *Black Culture*, 444. Dans cet ouvrage de 1977, Levine emploie le terme « Afro-American ».

grand nombre de chansons possible pour aboutir à des résultats exploitables et donc à des conclusions solides a cependant conduit cette étude à se limiter à l'examen des 745 chansons ainsi sélectionnées, bien que des contes populaires aient été consultés au cours de ce travail de recherche et que des plaisanteries et des expressions proverbiales apparaissent parfois dans les chansons. Inclure ces formes d'expression orale aurait conduit à une inflation telle du corpus et à un manuscrit si long que le choix a été fait de ne pas conduire une analyse systématique de ces autres formes d'expression populaire dans la présente thèse et de réserver leur étude à des travaux ultérieurs.

Ce matériau foisonnant est-il, pour autant, utilisable et pertinent en tant que source historique ? La chanson populaire apparaît comme un réservoir d'informations à la fois très riche et lacunaire. Si certains artistes, dont les œuvres sont présentes dans le corpus de cette thèse, ont, très consciemment, utilisé la chanson populaire pour informer et témoigner de ce qui arrivait autour d'eux, beaucoup de chansons n'avaient pas vocation à constituer des témoignages historiques et le sens de certaines d'entre elles peut sembler difficile à déchiffrer. En outre, tout ce qui a été chanté n'a pas été enregistré, notamment pendant la Grande Dépression, où les enregistrements sur le terrain ont complètement cessé pour ne reprendre qu'en 1934 et où certains chanteurs, comme le bluesman Skip James, découragés par le manque de rentrées financières que procurait cette activité pendant la crise, ont renoncé à la chanson. Fort heureusement, les chansons qui circulaient dans les rues, les bars et les bals de maison du Sud étaient souvent reprises par d'autres chanteurs et leurs paroles, lorsqu'elles étaient considérées comme bonnes par les autres musiciens et par le public, étaient réutilisées. Des points de vue individuels uniques, exprimés au travers des paroles, mais aussi de la voix, de l'instrumentation et de la manière de jouer, ont donc certainement été perdus à jamais, mais les chansons et les paroles que le public aimait et auxquelles il s'identifiait ont sans aucun doute survécu, d'autant plus que certains chanteurs furent redécouverts et enregistrés<sup>31</sup> lors de la « renaissance folk » qui eut lieu dans les années 1960.

---

<sup>31</sup> Certains lecteurs seront peut-être surpris par cet usage du verbe « enregistrer ». En effet, s'il est courant et naturel d'employer l'expression « enregistrer des artistes » dans le monde de la musique, des personnes extérieures à ce milieu s'attacheraient plutôt à ce que le verbe « enregistrer » soit appliqué à des productions musicales. Le choix a néanmoins été fait d'avoir recours à ce qui était, au départ, un anglicisme, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, au-delà de la compacité et de la praticité évidentes de l'expression « enregistrer des artistes » en comparaison d'« enregistrer la production musicale de divers artistes », il existe une différence de point de vue entre ces deux formulations. Les maisons de disques cherchaient à découvrir des artistes plus que des chansons et avaient recours à des « dénicheurs de talents » (*talent scouts*) et non à des dénicheurs de chansons. Les folkloristes eux-mêmes, malgré leur intérêt initial pour les œuvres traditionnelles et de préférence anonymes, se passionnèrent de plus en plus pour les individus porteurs de ces traditions à partir des années 1930. Le mot « artistes » ou « chanteurs » est donc central dans la description de l'activité des producteurs et des folkloristes autant que dans la prise en compte du désir des chanteurs eux-mêmes de faire des disques et d'être connus. En outre, l'expression « enregistrer des artistes » est utilisée depuis au moins deux décennies en français et a, depuis plusieurs années, quitté le seul milieu musical pour apparaître régulièrement dans la presse généraliste et sur les ondes de France Culture et France Inter. Cet usage du verbe « enregistrer » est désormais

Un autre filtre par lequel est passé le vaste répertoire de chansons populaires de Louisiane et du Mississippi est la sélection opérée par les folkloristes et les producteurs de l'industrie musicale lorsqu'ils enregistrèrent des chansons du Sud. Ces personnes étaient des Blancs anglophones, citadins, éduqués et souvent originaires du Nord. Étant donné le déséquilibre du pouvoir intellectuel et financier qui existait entre eux et ceux dont ils enregistraient les chansons, et les clichés qu'ils avaient en tête sur le Sud, sur les Africains-Américains, sur les francophones et sur ce à quoi leur musique devait ressembler, il serait légitime de craindre que les chansons qui nous sont parvenues expriment une demande de ceux qui enregistrèrent les chanteurs plutôt que ce que ces derniers avaient à cœur d'interpréter.



Fig. 4 : Le folkloriste John A. Lomax (à gauche) serrant la main d'Uncle Rich Brown. « Uncle Rich Brown and John A. Lomax, Sr., (left) at the home of Mrs. Julia Killingsworth near Sumterville, Alabama », 3 novembre 1940. Photo : Ruby T. Lomax. Library of Congress Prints and Photographs Division.

---

entériné par le dictionnaire *Larousse* et l'*Encyclopédie Universalis*. Il apparaît également dans plusieurs articles écrits par des chercheurs français dans la revue scientifique à comité de lecture *Volume ! La revue des musiques populaires*, dans *Une histoire musicale du rock* (2011), de Christophe Pirenne, qui enseigne la musicologie et les politiques culturelles à l'Université de Liège, dans *Le blues* (2015), du musicologue Gérard Herzhaft, ou, en 2011, dans *Le jazz et l'Occident*, de Christian Béthune, philosophe, musicologue et membre de l'unité de recherche « Études du contemporain en littératures, langues et arts » (ECLLA) de l'Université Saint-Étienne Jean Monnet.

Il est certain que les folkloristes et les maisons de disques exercèrent une influence sur les chansons enregistrées et surtout sur les styles musicaux qui étaient attendus de chaque groupe ethnique et que leurs préjugés ont influencé la définition et l'évolution des genres musicaux, les attentes du public et la vision que les artistes avaient d'eux-mêmes, jusqu'à aujourd'hui. Le légendaire folkloriste John Lomax, à qui l'on doit une grande partie de ce que l'on sait des chansons rurales du Sud des années 30, en particulier de Louisiane, décida d'enregistrer les chanteurs noirs dans les pénitenciers dans l'espoir que leur isolement en captivité lui permette de recueillir des chansons anciennes. Il était en effet déçu par le goût pour les chansons commerciales contemporaines ou pour la musique country dont faisaient preuve les chanteurs qu'il avait rencontrés jusque-là et par leur refus de chanter des vieux airs qui ne signifiaient plus rien pour eux ou qui leur rappelaient l'esclavage. D'autre part, les maisons de disques ont souvent aussi orienté la production des artistes, et parfois encouragé ou imposé des formules à succès reposant sur des chansons précédentes qui s'étaient bien vendues ou sur les modes du moment.

Les chansons qui nous sont parvenues, qu'il s'agisse de chansons dites « traditionnelles » ou de chansons commerciales, ne représentent donc sans doute qu'imparfaitement et incomplètement ce que pensaient les membres d'une communauté donnée. Cependant, les chanteurs étaient tout autant désireux de vendre des disques que l'industrie musicale et ainsi d'échapper à la pauvreté et au métayage ou à l'usine. En ce sens, les chansons commerciales exprimaient donc certaines de leurs aspirations les plus chères et leur conscience du monde dans lequel ils vivaient. Il convient également de ne pas sous-estimer la capacité des chanteurs à utiliser l'ignorance des personnes chargées de les enregistrer. Les artistes étaient suffisamment intelligents et astucieux pour présenter des paroles récentes qu'ils avaient écrites ou qu'ils aimaient comme du vieux folklore traditionnel, de sorte qu'une partie de ce qui était enregistré par les folkloristes n'était pas le vieux matériau anonyme et intact qu'ils avaient demandé. En outre, si les maisons de disques étaient tout autant empreintes de préjugés raciaux et de classe que les folkloristes, elles ne se souciaient pas, dans les premières décennies d'enregistrements, des paroles des chansons françaises, qu'elles ne comprenaient de toute façon pas, ni des paroles de blues, du moment qu'elles n'étaient pas trop explicites sur le plan sexuel, racial ou politique et que les chanteurs ne s'aventuraient pas sur d'autres territoires que le blues, segment du marché auquel les maisons de disques les avaient identifiés. En outre, les paroles sur la nature et l'agriculture semblaient probablement inoffensives, de sorte que le point de vue des chanteurs sur l'environnement et le sens dont ils décidaient d'investir les éléments naturels ont très certainement pu s'exprimer dans les chansons, leur permettant, par la même occasion, d'aborder bien d'autres thèmes.

Il convient de se méfier de la quête de chansons authentiques qui n'auraient pas été influencées par la société moderne et commerciale et donneraient ainsi accès à l'essence non

corrompue d'un groupe ethnique, ce qui conduirait à considérer les chansons enregistrées par des folkloristes ou des ethnomusicologues comme plus authentiques et donc plus fiables pour le chercheur que les disques produits par l'industrie musicale. Cette quête de chansons culturellement pures est non seulement irréaliste mais elle repose, de surcroît, sur des idées préconçues qui sont, en réalité, dangereuses. En effet, elle suppose que l'authenticité résiderait dans le passé, voire dans la primitivité, et, en rejetant les signes qui suggèrent une intégration à la société américaine et à la modernité, refuse aux représentants de groupes marginalisés le droit d'appartenir et de participer à la société américaine. Ce purisme, en jetant le discrédit sur des milliers de chansons sous prétexte qu'elles furent enregistrées dans un but commercial, prive le chercheur d'un matériau d'une richesse extraordinaire, et, comme le soulignait Levine en 1977, ignore le fait que « les disques peuvent être considérés comme les gardiens plutôt que comme les fossoyeurs des traditions populaires »<sup>32</sup>, idée que des folkloristes comme Alan Lomax, le fils de John Lomax, commencèrent à mettre en avant dans les années 1950. Cette thèse va plus loin : elle ne prend pas la proximité avec la tradition comme critère de qualité ou de respectabilité et ne s'intéresse pas à la préservation des traditions, mais à toute forme d'expression populaire permettant de mieux comprendre le rapport des classes populaires des communautés étudiées à leur environnement. Nul besoin, de ce fait, d'anoblir les chansons commerciales en les parant d'un rôle de gardiennes de la tradition, même s'il est vrai que les chansons commerciales furent, sans surprise, en partie influencées par les chansons dites « traditionnelles » ou « folkloriques » qui les précédèrent et continuèrent, pour certaines, à être chantées en parallèle des enregistrements commerciaux. C'est d'ailleurs pourquoi il est important de connaître les chansons « traditionnelles » qui furent enregistrées par les folkloristes et de les intégrer au corpus. Cette opposition entre tradition authentique et modernité corrompue par le commerce et par le mélange de genres qui, jusque-là, auraient été ethniquement purs, constitue l'erreur de bien des folkloristes, comme l'a démontré l'historien américain Karl Miller dans son livre de 2010, *Segregating Sound*, dans lequel il expose les conséquences de ce qu'il appelle le « paradigme du folklore », apparu dans les cercles universitaires à la fin du XIXe siècle, précisément au moment où les lois sur la ségrégation entraient en vigueur. Miller décrit la façon dont les folkloristes ont, comme les maisons de disques, contribué à créer des catégories musicales associant l'authenticité musicale non seulement à un passé lointain mais à une identité définie comme raciale, qui ne reflétaient pas les goûts, les pratiques et les cultures des populations du Sud. Ce faisant, ils ont façonné l'interprétation et les attentes du public autant que des commentateurs et des spécialistes de musiques dites « folk », jusqu'à aujourd'hui. De nos jours encore, la mise en avant de correspondances entre le blues et la musique d'Afrique de l'Ouest suscite souvent plus d'intérêt

---

<sup>32</sup> Levine, *Black Culture*, 231.

que de souligner le fait que le blues apparaissait comme la musique de la modernité aux yeux de ses interprètes et de son public dans les années 1920 et 1930 et se nourrissait de toute la musique américaine de l'époque et des décennies précédentes, comme la partie consacrée à l'histoire des Africains-Américains de Louisiane et du Mississippi l'expliquera. Si les artistes et leurs publics pratiquaient ou aimaient bien d'autres genres musicaux que le blues pour les uns et la musique dite « française » pour les autres, à travers lesquels ils exprimaient sans doute tout autant leur vision du monde, ils n'eurent cependant pas la possibilité d'enregistrer ces autres styles avant les années 1940. Ensuite, ceux qui étaient identifiés comme blancs, les Cadiens, purent s'essayer, sur disque, à d'autres genres, comme la country, tandis que ceux qui étaient identifiés comme noirs n'eurent pas cette latitude, tous les artistes étudiés restant cantonnés à des musiques correspondant à l'identité raciale qui leur était assignée. Ces formes musicales à travers lesquelles il leur fut donné de faire des disques avec l'industrie musicale et d'être enregistrés par des folkloristes constituent donc le corpus de cette thèse, non pas parce qu'elles représenteraient leurs formes d'expression « naturelles » mais parce que ce sont les seules dont on ait une trace pour ces groupes. Les chansons enregistrées par les folkloristes et celles qui le furent par les maisons de disques représentent des sources imparfaites, en partie influencées par les biais inhérents aux attentes des uns et des autres et par leur recherche commune de musiques « ethniques », mais elles sont complémentaires et constituent, malgré leurs limites, le réservoir le plus riche de témoignages directs réunis à cette époque.

Le choix du blues comme mode d'expression permettant d'évaluer la manière dont les Africains-Américains du bassin inférieur du Mississippi se représentaient l'environnement naturel et leurs relations avec celui-ci tient donc non seulement à l'impression initiale qui a donné naissance à ce projet de recherche, à savoir que les chansons de blues semblaient évoquer fréquemment et en détail l'environnement naturel, mais aussi au fait qu'il s'agissait du seul genre séculier pratiqué par les Africains-Américains qui intéressait les maisons de disques jusqu'aux années 1950. Les folkloristes, après une réticence initiale, se passionnèrent, eux aussi, pour les chansons de blues et en enregistrèrent un nombre important. Ce choix se justifie également par le succès considérable que rencontra ce genre musical dans les quatre premières décennies du XXe siècle. Le blues a donc été retenu car c'est le genre au travers duquel les Africains-Américains se sont le plus exprimés jusqu'au début des années 1950 mais aussi celui dans lequel ils se sont le plus reconnus jusqu'à cette période. Les chansons retenues dans les échantillons francophones correspondent, elles aussi, à ce qui fut donné aux francophones d'enregistrer, que ce soit par le biais des maisons de disques ou des folkloristes : de la « musique française » jusque dans les années 40, puis de la musique estampillée « cadienne », « créole » ou « zydeco » à partir des années

1950<sup>33</sup>. La « musique française », qui regroupait, dans les années 1920 et 1930, des chansons à danser interprétées en français et accompagnées au violon, à l'accordéon, au triangle et au frottoir, contenait dès le départ des influences blues et country, qui devinrent beaucoup plus nettes à partir de la seconde moitié des années 1930 et se firent sentir encore davantage après la Seconde Guerre mondiale. À partir de cette période, un nombre croissant de chansons enregistrées par les maisons de disques étaient interprétées en anglais. Leurs interprètes étant francophones, ces chansons ont été intégrées aux échantillons et considérées comme faisant partie du répertoire des francophones de Louisiane et permettant d'avoir accès à leur vision de l'environnement.

Le choix d'utiliser les chansons populaires comme sources pour la recherche en histoire soulève également des questions sur la représentativité des artistes qui furent enregistrés. Il apparaît comme une saine précaution de ne pas considérer comme allant de soi que leur vision du monde incarnait nécessairement celle du groupe auquel ils étaient identifiés, ce qui reviendrait à nier la singularité que l'on accorde pourtant souvent aux artistes et que leur public leur accordait à l'époque. Ce qui permet d'affirmer que les chansons populaires reflétaient les mentalités et les aspirations de la communauté dont étaient issus les artistes et pas seulement la leur, c'est le succès que rencontrèrent les disques de ces artistes auprès du public et l'influence qu'ils eurent sur d'autres interprètes qui leur étaient contemporains ou qui leur succédèrent. Une autre question qui peut se poser quant à la représentativité des artistes qui furent enregistrés, en particulier par les maisons de disques, tient au fait que, malgré quelques exceptions, l'immense majorité des interprètes enregistrés étaient des hommes, dans les trois communautés étudiées. Etant donné que, jusqu'à il y a quelques décennies, l'histoire fut essentiellement écrite par une portion très minoritaire de la population – des hommes blancs de la classe moyenne supérieure – cette limite peut difficilement être considérée comme rédhitoire. Il sera néanmoins important de veiller à inclure un maximum de femmes dans les échantillons afin d'évaluer si elles exprimaient un point de vue différent de celui de leurs homologues masculins sur l'environnement naturel. Le fait que les échantillons soient, en revanche, très homogènes socialement, les chanteurs et les chanteuses qui furent enregistrés étant quasiment tous issus de la classe ouvrière agricole ou industrielle, n'est aucunement un problème compte tenu de l'objectif de cette étude : ce sont bien les chansons populaires, au sens de « chansons du peuple », que cette thèse de doctorat entend analyser et comparer. Ce travail de recherche ne compare pas seulement les productions culturelles de trois communautés, mais le rapport à l'environnement naturel exprimé par des représentants des couches les plus modestes de ces trois communautés, qui, pour beaucoup, étaient métayers ou

---

<sup>33</sup> Dans les années 1950, l'appellation « musique française » fut abandonnée par les maisons de disques et les francophones se trouvèrent présentés sur des catalogues séparés, l'un destiné aux Noirs, l'autre aux Blancs.



ouvriers et partageaient une situation économique très précaire. Ils étaient également, à des degrés divers, stigmatisés et marginalisés dans la société américaine, pour des raisons économiques, linguistiques, culturelles et/ou raciales, et c'est bien pour cela qu'ils ont laissé, contrairement à leurs élites, peu d'écrits dans la période qui nous concerne et qu'étudier leurs chansons prend tout son sens. En revanche, leur situation sociale et les pressions sociales et idéologiques qui s'exerçaient sur eux, dans une société de plus en plus profondément marquée par la ségrégation raciale, différaient en fonction de leur couleur de peau. L'objectif de cette thèse de doctorat sera justement de déterminer comment ces facteurs ont interagi avec l'expérience de l'environnement naturel et l'interprétation qui en était faite pour aboutir à des évocations similaires ou différentes de cet environnement, et lesquels de ces facteurs ont le plus pesé dans le choix et la manière d'évoquer la nature dans les chansons.

Ce travail de recherche se situe, en effet, au carrefour de plusieurs tentatives historiques visant à envisager l'histoire sous de nouveaux angles et à donner la parole à des acteurs jusqu'ici ignorés. Il s'agit d'une histoire « vue d'en bas »<sup>34</sup> à trois égards : d'abord parce que les personnes dont le point de vue et l'histoire sont étudiés ont longtemps été marginalisées dans la société américaine et dans l'écriture de l'histoire américaine. Ensuite parce que cette thèse de doctorat place les interactions humaines avec l'environnement naturel au cœur d'un projet historique, en examinant les traces que ces interactions ont laissées dans la culture, dans une approche à la fois matérialiste et culturelle. L'historien américain Donald Worster plaçait cette ambition au cœur du projet des historiens de l'environnement en 1988 :

Il y a quelque temps [...] l'histoire en tant qu'étude des « politiques du passé » a commencé à perdre du terrain, à mesure que le monde évoluait vers un point de vue plus global et, diraient certains, plus démocratique. Les historiens ont perdu un peu de leur confiance dans le fait que le passé avait été complètement [...] résumé par quelques grands hommes occupant des positions de pouvoir national. Les chercheurs ont commencé à mettre à jour des strates longtemps submergées, la vie et les pensées des gens ordinaires, et ont essayé de reconcevoir l'histoire « par en bas », [...] jusqu'aux strates cachées de classe, de genre, de race et de caste [...]. Un autre groupe de réformateurs, les historiens de l'environnement, insiste sur le fait que nous devons aller encore plus loin, jusqu'à la terre elle-même en tant qu'agent et présence dans l'histoire.<sup>35</sup>

Enfin, cette thèse de doctorat se livre à une histoire vue d'en bas par le matériau même qu'elle choisit d'étudier, la musique populaire constituant un sujet d'enquête assez récent dans le milieu universitaire et, qui plus est, rarement utilisé comme source historique. Si l'utilisation des sources orales et des chansons, en particulier, comme sources historiques s'accompagne d'un certain

---

<sup>34</sup> Cette expression est empruntée à l'historien français Lucien Febvre, qui fonda, avec Marc Bloch, l'école des *Annales* à la fin des années 1920. Lucien Febvre, « Albert Mathiez : un tempérament, une éducation », *Annales d'histoire économique et sociale*, n° 18 (1932) : 576.

<sup>35</sup> Donald Worster (dir.), « Appendix: Doing Environmental History », *The Ends of the Earth: Perspectives on Modern Environmental History* (Cambridge : Cambridge University Press, 1988), 289.

nombre de limites et de défis, ce constat s'applique à toute source, qu'elle soit écrite ou orale. Une source doit toujours être abordée de manière critique, mise en perspective et analysée en rapport avec son contexte et avec d'autres sources, qu'elles soient primaires ou secondaires. Les sources orales continuent cependant de susciter davantage de méfiance que des sources écrites. De plus, l'étude des chansons populaires apparaît à beaucoup de gens, dans le grand public comme dans la communauté scientifique, comme un type de recherche moins sérieux que les travaux qui s'appuient sur des écrits ou sur des discours officiels, qui constituent pourtant des sources tout aussi sujettes à caution. Si l'on écarte les chansons populaires comme sources historiques, on prive la recherche d'un champ d'investigation très riche et, en réalité, du plus grand réservoir de témoignages directs livrés par des francophones de Louisiane et des Africains-Américains vivant entre les années 1920 et les années 1970. Cela revient également à refuser aux personnes qui ont eu la chanson comme moyen d'expression principal la reconnaissance que leur parole et leurs points de vue sont effectivement dignes d'une étude historique. Enfin, ces moyens d'expression sont aussi des instruments de mémoire et leur étude nous permet d'accéder à une meilleure compréhension des processus de mémorialisation, en particulier des catastrophes environnementales, et de la manière dont celles-ci ont été décrites, interprétées et transmises par la mémoire collective, jusqu'à aujourd'hui.

Ce travail de recherche n'est cependant pas le premier à s'appuyer sur la chanson populaire pour accéder à une connaissance de la manière dont des groupes humains dont le point de vue avait été ignoré jusque-là envisageaient le monde. On pense bien sûr à l'œuvre majeure de Lawrence Levine, consacrée à « la culture noire et à la conscience noire », *Black Culture and Black Consciousness*. Bien que le postulat de Levine d'une homogénéité de la « conscience noire » apparaisse aujourd'hui contestable et que son approche soit beaucoup plus culturelle qu'historique, cet auteur a eu le mérite de montrer que les chansons populaires étaient des sources d'information d'une grande richesse. Il n'existe pas d'équivalent aussi ambitieux pour la culture francophone de Louisiane, mais des auteurs comme Barry Jean Ancelet se sont appuyés sur certaines chansons francophones pour tenter de mieux comprendre les influences à l'œuvre dans la culture des Créoles et des Cadiens<sup>36</sup>. D'autres ont présenté de nombreux textes de chansons francophones en les accompagnant d'explications culturelles et parfois historiques, comme Joshua C. Caffery dans *Traditional Music in Coastal Louisiana*<sup>37</sup>. Au-delà de ces tentatives d'accéder aux mentalités ou aux origines culturelles de diverses communautés en passant par leurs chansons, certains auteurs ont utilisé les chansons populaires comme sources historiques. C'est le cas, par

---

<sup>36</sup> Voir, par exemple, le chapitre qu'il a consacré aux origines de l'expression créole « les haricots sont pas salés ». Barry Jean Ancelet, « Zydeco / Zarico: The Term and the Tradition », in Dormon (dir.), *Creoles of Color*.

<sup>37</sup> Joshua Clegg Caffery, *Traditional Music in Coastal Louisiana, the 1934 Lomax Recordings* (Baton Rouge : Louisiana State University Press, 2013).

exemple, de Richard Mizelle, qui, dans *Backwater Blues*, s'est appuyé sur des chansons de blues qui évoquaient la crue du Mississippi de 1927 pour mieux comprendre les conditions de vie et les idées des Africains-Américains du Delta du Mississippi pendant cette catastrophe environnementale, et qui écrivait, dans son introduction à cet ouvrage : « ces expériences sont souvent omises ou négligées dans le récit dominant de l'histoire, ce qui rend ces modes culturels d'autant plus cruciaux pour représenter les réalités historiques noires »<sup>38</sup>. James C. Cobb, dans *The Most Southern Place on Earth*, expliquait, lui aussi, que le blues « offre un éclairage inestimable sur la vie des Noirs du Delta »<sup>39</sup>. Plus généralement, tous les historiens qui ont écrit sur le Sud, et sur le Mississippi en particulier, ont illustré certaines pages de leurs livres par des paroles de chansons de blues, souvent les mêmes, comme un passage obligé, et lui ont parfois consacré un chapitre entier, bien que je n'aie trouvé dans aucun une approche des textes aussi systématique et approfondie que celle que j'avais pour ambition de mener à bien. Malgré le caractère imparfait et complexe des chansons populaires comme sources historiques, le fait que des auteurs respectés aient produit des travaux convaincants en s'appuyant en partie sur ce type de sources confirme l'idée que les chansons populaires peuvent être considérées comme des sources valables et intéressantes pour la recherche historique, et d'autant plus en l'absence d'autres sources. Cette thèse permettra d'établir si les chansons populaires peuvent également constituer des sources fructueuses pour connaître et comprendre la manière dont des groupes humains ont interprété leur relation avec la nature à travers le temps. Pour cela, il convient de décider d'une méthodologie permettant d'aborder ce matériau aussi riche que complexe, de sélectionner les chansons, de répertorier les références à l'environnement naturel qu'elles contiennent et de les comparer, de manière synchronique et diachronique.

L'élaboration de la méthodologie utilisée dans cette thèse de doctorat nécessitait de s'interroger sur les objectifs qui étaient les miens et donc sur le cadre théorique dans lequel ce travail de recherche allait se situer. Il apparut rapidement que ma problématique, par l'attention qu'elle portait aux représentations de la nature à travers le temps, s'inscrivait dans le champ de l'histoire environnementale, une discipline en pleine essor dont le but est d'étudier le rôle de l'environnement dans l'histoire, les interactions entre les sociétés humaines et leur environnement naturel à travers le temps et la manière dont les êtres humains se sont représenté cet environnement et ont envisagé leurs relations avec lui. En me plongeant dans les ouvrages qui avaient décrit les ambitions de ce champ de recherche depuis les années 1970, je fus notamment frappée par une citation d'un des fondateurs de cette discipline relativement récente, née dans le

---

<sup>38</sup> Mizelle, *Backwater Blues*, 12.

<sup>39</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 277.

sillage des mouvements qui ébranlèrent la société et le monde universitaire aux États-Unis dans les années 1960, et que la partie consacrée au cadre théorique de cette thèse de doctorat présentera en détail. En 1988, Donald Worster écrivait, en effet, que « l'histoire environnementale est l'interaction entre les cultures humaines et l'environnement dans le passé »<sup>40</sup>. La relation entre la nature et les cultures humaines sur laquelle insistaient les historiens de l'environnement ressemblait au titre du cours que j'avais développé depuis 2005 mais y ajoutait une dimension que je n'avais pas clairement prise en compte jusque-là : la notion d'interaction. Ce concept, que les historiens de l'environnement avaient emprunté au champ de l'écologie, était non seulement important pour éviter d'envisager l'environnement comme le décor figé au premier plan duquel se serait déroulée l'histoire humaine et que des êtres humains se seraient contentés de représenter, mais il était également porteur d'un potentiel exploratoire indéniable, qui me permit de remarquer des caractéristiques dans les paroles des chansons auxquelles je n'avais pas suffisamment prêté attention jusque-là. Elle me fit également porter un regard nouveau sur des aspects que j'avais remarqués, comme les cas d'identification à des éléments naturels observés dans les chansons de blues. Surtout, cette approche dynamique suscitait de nouvelles questions : la nature était-elle présentée comme passive ou comme agissant sur les humains dans les chansons ? Les impacts des activités humaines sur la nature étaient-ils évoqués ? Les humains étaient-ils présentés comme faisant partie de la nature ou extérieurs à elle ? Observait-on des différences et des similitudes sur ce point entre les chansons des différents groupes étudiés ? A quoi pouvait-on les attribuer ? L'histoire environnementale changeait donc le regard que je portais sur mon matériau et apportait des angles de recherche nouveaux, qui seront abordés plus en détail dans la partie consacrée au cadre théorique de cette thèse de doctorat.

Le potentiel heuristique de cette approche nouvelle était flagrant et particulièrement enthousiasmant et il me tardait de découvrir les réflexions, les pratiques et les conseils méthodologiques que les chercheurs en histoire environnementale qui m'avaient précédée avaient élaborés. Me plongeant plus avant dans les ouvrages que les auteurs se revendiquant de cette discipline avaient publiés, je découvris l'immense hétérogénéité des pratiques et des méthodes utilisées dans ce champ disciplinaire, que les historiens qui avaient eu pour ambition de définir les contours de ce champ de recherche reconnaissaient eux-mêmes<sup>41</sup>. Tout d'abord, parmi les trois axes de recherche identifiés par les théoriciens de l'histoire environnementale, le troisième, qui s'intéresse à l'histoire des idées et des représentations et dans lequel le sujet de la présente thèse de doctorat s'inscrit parfaitement, est loin d'être le plus développé. La plupart des historiens de

---

<sup>40</sup> Worster, « Appendix », 289.

<sup>41</sup> Lisa M. Brady, « Has Environmental History Lost its Way? », *Process, a Blog for American History* (blog), 15 décembre 2015, consulté le 5 janvier 2022 sur [www.processhistory.org/?p=1176](http://www.processhistory.org/?p=1176).

l'environnement ont, en effet, porté leurs efforts sur les deux autres axes de ce champ disciplinaire. L'un de ces axes ré-explore l'histoire humaine à la lumière du rôle, longtemps ignoré, qu'a pu y jouer la nature, tandis que l'autre se penche sur l'histoire des impacts des sociétés humaines sur la nature, sur l'aménagement du territoire, la législation, l'injustice environnementale ou les questions énergétiques. Non seulement toute une partie des travaux d'histoire environnementale, en particulier ceux qui portent sur la manière dont les humains ont façonné leur environnement, n'ont pas été produits par des historiens mais par des écologues ou des spécialistes d'autres disciplines très diverses, mais la crise environnementale devenue évidente ces dernières décennies a légitimement conduit beaucoup de praticiens de l'histoire environnementale à se préoccuper de l'histoire des transformations de la nature par les humains. En outre, le besoin de légitimation de cette discipline jeune a visiblement conduit un certain nombre d'historiens de l'environnement, en particulier en France, à se concentrer sur des sujets qui prouvent l'utilité scientifique et sociale que peut avoir une démarche historique pour mieux comprendre les relations des sociétés humaines avec leur environnement, ainsi que les impacts qu'elles ont eus sur celui-ci, et pour aider à trouver des solutions aux enjeux écologiques actuels. Les méthodes développées par ces chercheurs en histoire environnementale ont cela d'intéressant qu'elles ont porté leur attention, comme beaucoup d'historiens ces dernières décennies, sur des sources très variées et parfois inattendues, afin de tenter d'accéder, indirectement, à une connaissance et une compréhension non seulement de l'état de l'environnement dans le passé, mais aussi des rapports que l'humanité a entretenus avec celui-ci, à des époques où ce genre de questions préoccupait peu les chercheurs et les institutions.

Le choix d'étudier les chansons populaires comme voie d'accès à la manière dont des groupes humains envisageaient leurs rapports à l'environnement s'inscrit pleinement dans cette quête de sources nouvelles qui caractérise souvent l'histoire environnementale. Cependant, les objets d'étude choisis par la plupart des historiens de l'environnement, très éloignés de celui de cette thèse de doctorat, rendaient difficile une transposition à mon travail de recherche des méthodes qu'ils avaient élaborées, en particulier dans l'usage qui avait pu être fait de la méthode comparative, aspect crucial de la méthodologie de la présente thèse. En explorant les travaux des historiens de l'environnement qui s'étaient spécifiquement intéressés au volet de l'histoire environnementale consacré à l'histoire des cultures, des idées, des représentations de la nature et des relations des humains avec celle-ci, il apparut que très peu d'entre eux avaient utilisé la méthode comparative et, lorsque cela avait été le cas, ils avaient, comme beaucoup d'historiens de l'environnement, privilégié des cadres temporels et/ou géographiques extrêmement vastes, qui se prêtaient particulièrement bien à la mise en lumière de l'évolution du rapport des sociétés humaines à la nature et de l'évolution de l'environnement soumis à la pression des activités

humaines, mais qui semblaient peu pertinents dans le cadre d'une étude minutieuse des productions culturelles de diverses communautés. Il apparaissait donc que l'histoire environnementale fournissait un angle d'approche pertinent et fructueux pour ce travail de recherche, mais qu'il faudrait se tourner vers d'autres disciplines pour concevoir la méthode à employer pour mener à bien la comparaison que cette thèse avait pour ambition de conduire.

Des chercheurs spécialistes des musiques populaires avaient-ils établi des méthodologies qui pourraient inspirer ou stimuler ma réflexion ? Je ne trouvai pas, dans les textes fondateurs de Philip Tagg et Richard Middleton, consacrés à la compréhension des mécanismes et des structures de la musique populaire, aux rapports de force socio-économiques dans lesquels elle s'inscrit et à la définition du cadre théorique et de la terminologie des études musicologiques, de considérations pouvant m'aider à penser et à concevoir la méthodologie d'une comparaison entre les textes de chansons populaires produites par différentes communautés, bien que les réflexions de Philip Tagg sur le risque d'essentialisation de la musique aient attiré mon attention<sup>42</sup>. Les chercheurs qui se sont intéressés aux dimensions sociales de la musique populaire semblent avoir peu utilisé la méthode comparative et les musicologues qui y ont eu recours semblent s'être davantage intéressés à la comparaison de la musique elle-même que des textes, comme le confirme Catherine Rudent, cofondatrice de la branche francophone d'Europe de l'Association internationale pour l'étude de la musique populaire (IASPM-bfe) : « il paraît assez logique que les chercheurs d'approche plutôt sociologique s'intéressent à un seul genre, alors que les musicologues étudient plusieurs styles : en effet une approche musicologique cherche généralement à situer les spécificités d'un style par rapport à d'autres, dans une démarche de comparaison »<sup>43</sup>. Certains chercheurs – en particulier des spécialistes de linguistique informatique – se sont penchés sur les méthodes à employer pour l'analyse et la classification des textes des chansons populaires figurant sur des sites internet consacrés aux paroles de chansons, notamment lyricsmode.com. Leur démarche est intéressante et impressionnante, puisqu'elle a pour ambition d'analyser des corpus contenant plusieurs dizaines de milliers de chansons, mais elle n'apporte que peu d'aide en matière de définition des unités à comparer, d'amplitude temporelle et géographique de la comparaison, ni même en matière de recueil des données et de constitution des échantillons de chansons à

---

<sup>42</sup> Notamment Richard Middleton, *Studying Popular Music* (Philadelphia : Open University Press, 1990) et Richard Middleton, « Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap », *Popular Music* 12, n° 2 (1993) : 177-90, [www.jstor.org/stable/931297](http://www.jstor.org/stable/931297) ; Philip Tagg « Musicology and the Semiotics of Popular Music », *Semiotica* 66-1/3 (1987) : 279-298, consulté le 3 janvier 2022 sur [tagg.org/articles/xpdfs/semiota.pdf](http://tagg.org/articles/xpdfs/semiota.pdf), et Philip Tagg et al., « Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes », *Volume 1*, vol. 6, n° 1-2 (2009) : 135-161.

<sup>43</sup> Catherine Rudent, *L'analyse musicale des chansons populaires phonographiques. Musique, musicologie et arts de la scène* (Habilitation à diriger des recherches, Université Paris 4 Paris-Sorbonne, 2010), HAL, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01773326>

comparer<sup>44</sup>. En outre, ces analyses partent du présupposé, très contestable, que les paroles de chansons publiées sur internet sont fiables, ce qui n'est pas le cas pour des chansons récentes ayant pourtant été largement diffusées et écoutées<sup>45</sup>, et l'est encore moins pour des chansons plus anciennes, plus confidentielles et dont l'enregistrement est beaucoup moins audible, à supposer que les paroles de ces chansons figurent sur ces sites, ce qui est rarement le cas.

Malgré ma curiosité pour les nouvelles technologies et mes compétences régulièrement mises à jour dans ce domaine, j'ai fait le choix de ne pas utiliser de logiciel d'analyse de corpus pour cette thèse de doctorat. Les paroles d'un certain nombre de chansons francophones ne figuraient pas dans des ouvrages ou sur des sites internet spécialisés. Elles ont donc imposé un travail de transcription auquel aucun outil informatique ne pouvait se substituer. Quant aux chansons de blues, dont les paroles ont fait l'objet de l'intérêt de nombreux passionnés à travers le monde et sont donc, pour beaucoup, accessibles sur internet ou dans des ouvrages consacrés au blues comme *Talkin' to Myself: Blues Lyrics, 1921-1942* de Michael Taft<sup>46</sup>, elles ne nécessitaient pas moins d'être écoutées, notamment les plus anciennes, les spécialistes comme les amateurs hésitant parfois sur certains passages difficiles à comprendre. Je découvrais donc les références éventuelles à l'environnement à mesure que j'écoutais, vérifiais et parfois transcrivais les paroles, et il aurait été artificiel de retranscrire ces textes puis de demander à un logiciel d'y chercher les mots clés que j'y avais déjà identifiés. Bien sûr, un logiciel aurait sans doute permis une approche plus automatisée de la recherche de mots clés. Cependant, les différences orthographiques entre certains mots d'une transcription existante à l'autre, selon que son auteur ait éliminé certaines lettres pour se rapprocher de la manière dont l'interprète les prononçait ou qu'il ait respecté l'orthographe officielle du mot, le nombre considérable d'espèces différentes citées, parfois sous des noms vernaculaires, dans deux langues différentes, aurait nécessité de passer un temps bien plus long à « nourrir » le logiciel pour lui dire quoi chercher qu'à simplement écouter les chansons

---

<sup>44</sup> Notamment Michael Fell et Caroline Sporleder, « Lyrics-based Analysis and Classification of Music », *Proceedings of COLING 2014, the 25th International Conference on Computational Linguistics: Technical Papers* (Dublin, 2014) : 620–631, consulté le 4 janvier 2022 sur <https://aclanthology.org/C14-1059.pdf>, Adrian C. North et al., « Comparison of Popular Music in The United States and The United Kingdom: Computerized Analysis of 42,714 Pieces », *Psychology of Music*, 48, n° 6 (novembre 2020) : 846-60, doi:10.1177/0305735619830185 ou Kathleen Napier et Lior Shamir, « Quantitative Sentiment Analysis of Lyrics in Popular Music », *Journal of Popular Music Studies* 30, n°4 (décembre 2018) : 161–176, doi: <https://doi.org/10.1525/jpms.2018.300411>

<sup>45</sup> L'exactitude des paroles figurant sur le site lyricsmode.com a notamment été testée avec la chanson « No More » du chanteur américain Eddie Vedder, choisie car elle est à la fois très audible et facile à comprendre et a bénéficié d'une large audience sur plusieurs années, puisqu'elle cumule près de deux millions de vues sur Youtube et figure, en outre, sur un album qui s'est vendu à un demi-million d'exemplaires rien qu'aux États-Unis en 2007 (la bande originale du film *Into the Wild*). Vedder est à la fois un chanteur très populaire et un parolier respecté, dont on peut supposer que les nombreux fans seront particulièrement vigilants à l'exactitude des paroles mises en ligne pour ses chansons. Les paroles proposées par ce site contiennent pourtant de grossières erreurs (Il y est écrit « Let's get to the point where our voices get heard / And I know what I'll say », alors que Vedder chante très distinctement « Let's get to the point where our voices are heard / Behind the White House gates »). Il est à noter que cette erreur, et bien d'autres, sont dupliquées à l'infini sur quasiment tous les sites proposant des paroles de chansons sur internet. Eddie Vedder, « No More », *Into the Wild*, Vinyl Films VFR-2007-4, 2007.

<sup>46</sup> Michael Taft, *Talkin' to Myself: Blues Lyrics, 1921-1942*, 2e éd. (New York : Routledge, 2005 [1983]).

ou en lire les paroles retranscrites par d'autres. Il était, en outre, indispensable d'écouter les 745 chansons contenues dans les quatre échantillons, afin d'observer comment les références à l'environnement étaient intégrées au texte mais aussi afin d'examiner leur rapport avec la musique. Ces chansons devaient être écoutées, même lorsqu'elles ne contenaient a priori pas de références verbales à l'environnement, car la musique ou un bruit pouvait constituer une référence à l'environnement. De plus, une chanson a besoin de se déployer dans l'espace et la considérer comme un objet purement intellectuel ou comme un texte serait un contresens, d'autant plus que ces chansons populaires étaient faites pour danser autant que pour être écoutées et applaudies. Si cette thèse ne porte pas spécifiquement sur la question de la danse, il n'en reste pas moins que la musique populaire est faite pour passer par le corps autant que par l'esprit. En outre, si j'avais utilisé un logiciel d'analyse de corpus qui aurait donc identifié pour moi les chansons qui contenaient des références à l'environnement, aurais-je prêté attention aux thèmes abordés dans les autres chansons, qui apportaient un éclairage indispensable à la compréhension des préoccupations, du langage et des outils stylistiques de prédilection des artistes issus de ces communautés ? Il m'apparaissait indispensable d'être au plus près de mon matériau et également d'y revenir régulièrement, pour vérifier que je ne le perdais jamais de vue à mesure que je prenais la distance nécessaire à la comparaison et à la lecture de sources secondaires. J'ai donc écouté 745 chansons, avec délice et avec le sentiment que je devais bien cela aux personnes qui avaient créé ces chansons et à celles qui les avaient aimées. Certaines chansons cadiennes ou créoles dont le texte n'avait jamais été retranscrit ou ne l'avait pas été de manière fiable ou complète ont nécessité des dizaines d'écoutes, au ralenti, pour en comprendre les paroles, et m'ont amenée à laisser des messages sur des forums sur internet et à échanger avec des spécialistes ou des amateurs, dont je n'aurais peut-être pas fait la connaissance sans cela. Ces chansons, qui constituent le corpus rigoureusement établi et analysé de cette thèse de doctorat, ont ainsi véritablement pris corps et se sont mises à vivre. Cependant, un outil électronique a bel et bien été utilisé : il s'agit de l'outil « recherche » du logiciel de traitement de texte utilisé pour l'écriture de cette thèse, qui a permis de localiser dans les fichiers de paroles de chansons que j'avais créés pour chaque échantillon les occurrences de certains termes, en anglais et en français. Un outil plus élaboré ou plus récent aurait été utilisé sans hésitation s'il avait répondu à un réel besoin, mais il était, en l'occurrence, inutile, sauf à vouloir à tout prix donner à cette thèse un vernis high-tech artificiel. De nombreux autres chercheurs ont utilisé ces outils depuis vingt ans et contribuent, encore aujourd'hui, à les affiner, à les renouveler grâce aux progrès technologiques considérables de ces dernières années et à leur trouver de nouvelles applications passionnantes. Ce n'est pas cela que cette thèse apporte à la connaissance. Plus généralement, les différentes méthodes d'analyse et/ou de comparaison utilisées par les chercheurs qui ont étudié les musiques populaires jusqu'ici ne répondaient ni aux



objectifs scientifiques ni aux besoins méthodologiques qui étaient ceux du présent travail de recherche.

C'est en me plongeant dans l'histoire de la méthode comparative telle qu'elle fut théorisée et appliquée depuis un siècle, que je trouvai enfin, dans les réflexions, les recommandations et les pratiques méthodologiques de sociologues, d'anthropologues et d'historiens ayant eu recours à cette méthode, des points de vue et des démarches susceptibles d'éclairer et de guider mon travail. Les travaux de sociologues et d'anthropologues comme Victoria E. Bonnell, Neil J. Smelser et Eugene A. Hammel, qui avaient théorisé la méthode à suivre pour mettre en œuvre des études comparées et sur lesquels la partie consacrée à la méthodologie reviendra en détail, apportaient des conseils précieux sur la définition des paramètres de la comparaison et le recueil des données. Cependant, l'usage qu'ils faisaient de la comparaison pour tester des concepts et des théories me semblait éloigné de mon désir de partir de l'observation minutieuse des faits et leur traitement très sélectif des sources ne me paraissait pas convenir à mes objectifs. Le danger de cette approche, appliquée à des productions culturelles, me semblait être de chercher à dégager ou à confirmer des lois de comportement. Ma prudence à l'égard des généralisations et l'usage que je comptais faire de mes sources me rapprochaient davantage des historiens que des anthropologues, des sociologues ou des écologues. Ce sont, sans aucun doute, les réflexions des historiens qui ont utilisé et théorisé la méthode comparative qui ont le plus nourri les objectifs que se fixa ce travail de recherche et la méthodologie adoptée pour mener la comparaison, en particulier les travaux de Marc Bloch et des historiens de l'école des *Annales*, mais aussi ceux des historiens américains C. Vann Woodward et Nancy Green, entre autres.

Les travaux conduits par des historiens de l'environnement n'ont donc pas inspiré la méthode utilisée pour comparer les chansons qui constituent le corpus de cette thèse de doctorat et celle-ci a choisi une portée géographique et temporelle plus restreinte que celle que beaucoup d'entre eux ont adoptée. En revanche, l'attention à la cohérence écologique du cadre géographique choisi doit beaucoup au désir de se situer dans le champ de l'histoire environnementale et à l'insistance des historiens de l'environnement sur l'importance de connaître avec une grande précision les caractéristiques écologiques des lieux dont l'histoire est étudiée. En effet, pour être en mesure de comparer les représentations de l'environnement dans les chansons populaires de différents groupes humains et d'évaluer la manière dont l'environnement naturel a influencé leur culture, il faut que ces communautés vivent dans un environnement aux caractéristiques suffisamment proches pour que les variations observées ne puissent être attribuées à des différences dans l'environnement naturel lui-même. Une évaluation minutieuse des caractéristiques géologiques, hydrographiques et climatiques des aires culturelles des communautés créole, cadienne et noire anglophone, mais aussi de la faune et de la flore de ces

régions du bassin inférieur du Mississippi, a conduit à choisir comme cadre géographique les plaines alluviales des États de Louisiane et du Mississippi. De nombreux représentants des communautés choisies pour cette étude vivaient dans ces zones humides, qui présentent un climat, une pluviométrie, une composition des sols et une altitude relativement homogènes, qui ont, à leur tour, déterminé la présence d'une flore et d'une faune communes, ainsi que le développement d'activités agricoles spécifiques. Ce cadre environnemental explique que les productions culturelles des Noirs anglophones et des francophones installés à La Nouvelle-Orléans aient été exclues de cette étude. La raison de cette exclusion est également culturelle, la culture francophone qui se développa à La Nouvelle-Orléans présentant de grandes différences avec celle qui émergea dans le dernier tiers du XIXe siècle au sud de la Louisiane, à l'ouest du fleuve Atchafalaya, notamment autour du travail dans les plantations sucrières<sup>47</sup>. La cohérence du milieu écologique est également la raison pour laquelle les classes populaires blanches anglophones qui vivaient en Louisiane et dans le Mississippi ont été exclues du corpus de cette thèse. Dans la période retenue comme cadre temporel de cette étude, les anglophones blancs pauvres, auxquels est traditionnellement associée la musique dite « *hillbilly* » ou « *country* », vivaient, en majorité, dans les collines au sol pauvre et couvert de pinèdes qui se trouvaient à l'est et au nord du Mississippi et au nord de la Louisiane. Ces collines constituaient un milieu géographique, écologique, démographique et culturel très différent de celui des plaines alluviales et leur inclusion aurait donc été difficile à justifier. Surtout, une étude comparée incluant les Blancs anglophones, en plus des trois autres communautés, aurait nécessité une augmentation considérable de la taille du corpus, déjà imposant, de la présente thèse et du nombre de pages dévolues à l'histoire des communautés étudiées et à l'interprétation des résultats. Ce travail de recherche sera néanmoins fréquemment amené à mentionner les interactions des différentes communautés étudiées avec les Blancs anglophones et leur culture avant et au cours de la période étudiée et reviendra sur le choix de ne pas les inclure dans le corpus et sur sa pertinence, notamment dans la conclusion de cette thèse. Cette recherche de cohérence écologique et culturelle dans le cadre géographique choisi n'empêche pas les aires culturelles des trois communautés étudiées de présenter certaines différences écologiques, dont ce travail de recherche a tenu compte. Cependant, ce cadre géographique est surtout caractérisé par de nombreux points

---

<sup>47</sup> Parce que cette aire culturelle francophone se situe en grande partie à l'ouest de ce fleuve, elle est traditionnellement évoquée dans les ouvrages de référence sous l'appellation « sud-ouest de la Louisiane », par opposition à La Nouvelle-Orléans et aux zones proches du Mississippi, dont les petits paysans francophones furent exclus au fil du XIXe siècle, ce qui les conduisit à se replier sur des terres disponibles plus à l'ouest. C'est cette appellation consacrée, qui permet de rappeler la non-inclusion de La Nouvelle-Orléans et de la partie la plus orientale de l'État dans le cadre géographique, qui sera utilisée dans cette thèse de doctorat. Elle peut cependant donner l'impression erronée que cette culture ne s'étendait que dans la partie du sud de la Louisiane proche du Texas. Il convient de garder à l'esprit qu'en réalité, cette culture était présente dans la majeure partie du sud de la Louisiane, comme les cartes situées aux pages xi et xii de cette thèse de doctorat permettent de s'en rendre compte.

communs, qui tiennent à deux influences majeures, celle du fleuve Mississippi et de ses affluents, d'une part, et celle du Golfe du Mexique, d'autre part. La partie consacrée à la méthodologie utilisée dans cette étude comparée présentera plus en détail les sources et la réflexion qui ont permis d'aboutir à la définition de ce cadre géographique<sup>48</sup>.

Il est également à noter que les aires culturelles mentionnées ci-dessus ont évolué au cours du temps. En particulier, les anciennes zones de plantations qui s'étendaient encore dans les plaines alluviales du Mississippi dans la première moitié du XXe siècle se sont, en grande partie, vidées de leur population africaine-américaine depuis cette époque. La question du cadre temporel de l'étude est donc à envisager avec soin, ce que fera la partie consacrée à la méthodologie et aux paramètres de la comparaison. Bien que le blues et ce que l'on appelle la « musique française » soient apparus à la fin du XIXe siècle, il fallut attendre les années 1920 pour que les chanteurs noirs anglophones de Louisiane et du Mississippi et les chanteurs francophones de Louisiane commencent à être enregistrés, d'abord par des maisons de disques puis par des musicologues. Les années 1920, à partir desquelles les sources nécessaires à cette étude comparée deviennent disponibles et abondantes, ont donc été choisies comme point de départ du cadre temporel de la comparaison. Quant à son point de clôture, il a été déterminé par le fait que, à bien des égards, une page se tourne au cours de la décennie 1960, en particulier pour les Noirs du Delta et de Louisiane, mais aussi pour l'environnement naturel lui-même. L'inclusion dans le cadre temporel de l'étude de cette décennie marquée par un intérêt accru pour les musiques dites « folk » a permis d'avoir accès à un grand nombre de données supplémentaires dans tous les genres étudiés, qu'il s'agisse de nouvelles chansons susceptibles de dénoter un changement dans les représentations de l'environnement naturel, d'interviews portant sur cette période mais aussi sur les précédentes ou de chansons écrites des décennies plus tôt mais qui n'avaient pas été enregistrées ou étaient tombées dans l'oubli. Les années 1960 marquent également la fin du blues comme musique de prédilection des classes populaires noires, qui se tournent, dans cette période, vers d'autres styles musicaux plus en phase avec leurs attentes, et notamment avec les revendications du mouvement pour les droits civiques. Le cadre temporel de l'étude comparative des chansons populaires des communautés étudiées s'étendra donc sur 50 ans, du milieu des années 1920 au tout début des années 1970. Entre ces deux dates, de nombreux processus et événements eurent lieu, comme l'exode rural, la Grande Crue du Mississippi de 1927, la crise de 1929 et le New Deal, la Seconde Guerre mondiale, la mécanisation agricole, l'industrialisation du Sud, l'intégration croissante des francophones de Louisiane à la nation américaine, le développement du tourisme, le phénomène culturel et économique que constitua la renaissance folk, ainsi que les débuts du mouvement de « fierté cadienne ». Afin d'étudier l'impact de ces phénomènes sur l'évolution des

---

représentations  
<sup>48</sup> Voir carte page xi.

de l'environnement naturel dans les chansons des trois communautés choisies et de pouvoir comparer ces évolutions entre elles, deux charnières – 1945 et 1960 – ont été retenues au sein du cadre temporel de cette étude, en fonction de critères sur lesquels la présentation de la méthodologie reviendra avec davantage de précision et qui tenaient au fait que les années 1940 et les années 1960 semblaient marquer un tournant à la fois dans le *nombre* de chansons faisant référence à l'environnement naturel et dans la *manière* dont celui-ci était évoqué.

L'étude comparée des chansons des trois communautés étudiées s'est, en effet, opérée en deux temps. Une première approche, purement quantitative, a consisté à établir une liste d'interprètes ayant passé tout ou partie de leur vie dans les plaines alluviales du Mississippi et de Louisiane, puis à constituer des échantillons les plus larges possibles de chansons, choisies de manière aléatoire dans le répertoire de ces artistes. La réflexion a ensuite porté sur ce qui constituerait une référence à l'environnement naturel. Il a été décidé que toute mention d'un aspect de l'environnement physique ou d'une espèce animale ou végétale, y compris lorsque celle-ci servait à évoquer les infrastructures construites pour endiguer le Mississippi, l'agriculture ou des espèces domestiquées, serait considérée comme une référence à l'environnement naturel. Cette thèse ne porte donc pas sur le rapport à la nature sauvage, même si celui-ci fera l'objet d'une attention toute aussi grande que la relation à la nature domestiquée, mais sur la manière dont furent interprétées et représentées les interactions avec tout aspect de l'environnement naturel.

Malgré le fait que l'étude porte sur trois communautés, quatre échantillons de chansons ont été constitués, deux échantillons différents ayant été créés pour le blues, l'un pour la plaine alluviale située dans l'État du Mississippi, que l'on nomme « Delta du Mississippi », et l'autre pour les plaines alluviales de Louisiane, afin de pouvoir déceler la présence d'éventuelles spécificités propres à l'une ou l'autre de ces deux régions. L'échantillon de blues du Mississippi contient 296 chansons, l'échantillon de blues de Louisiane 181 chansons, l'échantillon cadien 163 chansons et l'échantillon créole 105 chansons, pour un total de 745 chansons<sup>49</sup>. Le nombre de chansons faisant référence à l'environnement naturel a ensuite été compté dans chaque échantillon et pour chaque période, afin d'établir des pourcentages comparables, et de vérifier et préciser l'impression qui avait été à l'origine de ce travail de recherche et selon laquelle les chansons de blues semblaient évoquer l'environnement naturel bien plus souvent que les chansons des autres communautés. L'introduction d'une périodisation plus fine au sein du cadre temporel choisi a permis de révéler les tendances à l'œuvre dans chaque communauté au cours de la période étudiée et de les comparer de manière synchronique et diachronique. La comparaison de ces pourcentages a suscité de nombreuses questions, auxquelles une approche purement quantitative ne pouvait

---

<sup>49</sup> La partie consacrée à la méthodologie de la comparaison reviendra sur les raisons qui ont conduit à choisir des échantillons de tailles différentes.

répondre. Le deuxième temps de cette étude comparative a donc consisté en une analyse approfondie de la manière dont les chansons faisaient référence à l'environnement, qui a nécessité de répertorier et de comparer, toujours de manière synchronique et diachronique, les différents types de références contenues dans les chansons et la manière dont ces références étaient utilisées et intégrées aux textes.

La méthodologie choisie pour comparer les chansons émanant d'artistes des trois communautés étudiées s'est avérée très fructueuse en ce qu'elle a fait apparaître des tendances très nettes dans chaque période et dans chaque groupe étudié, qu'il restait à expliquer, ce qui a nécessité une étude approfondie de l'histoire environnementale, économique, sociale, démographique, politique et culturelle de ces trois communautés. Cette mise en contexte historique fera l'objet de deux parties de cette thèse de doctorat, l'une consacrée à l'histoire des francophones de Louisiane et l'autre à celle des Noirs anglophones de Louisiane et du Mississippi. Cet exposé détaillé de l'histoire de ces communautés et du contexte dans lequel ont été créées et enregistrées les chansons a non seulement pour but de connaître ces communautés le plus précisément possible, mais aussi de déterminer les facteurs qui ont pesé dans le choix d'évoquer l'environnement dans les chansons populaires et dans la manière de le faire. Si elle s'appuie sur des productions culturelles, les chansons populaires, pour comprendre la manière dont divers groupes humains ont interprété et représenté l'environnement naturel et leurs interactions avec celui-ci à travers le temps, et si elle s'est choisi un cadre géographique dicté par la cohérence écologique et culturelle, cette thèse ne se place ni dans le champ disciplinaire de l'écologie, ni dans celui de la musicologie, ni dans celui de la littérature, ni uniquement dans celui de l'histoire culturelle. En effet, son objectif, en cherchant à comparer les chansons et à expliquer la présence plus ou moins grande de l'environnement dans celles-ci et la façon dont il était évoqué, est d'évaluer la part des facteurs environnementaux, culturels, sociaux-économiques, politiques et idéologiques dans cette présence différente selon les groupes humains étudiés et selon la période, ainsi que la manière dont ces facteurs ont interagi. En choisissant comme point de départ les faits plutôt qu'une grille de lecture préétablie, cette thèse relève de l'analyse historique par ses méthodes, par son attention aux cas particuliers et sa prudence à l'égard des généralisations, et du champ de l'histoire des idées par ses objectifs. Justement parce qu'elle s'attache à comprendre l'histoire des idées et des représentations de la nature et la manière dont différents groupes humains et individus ont interprété leurs interactions avec celle-ci à travers le temps, elle trouve sa place dans le champ théorique de l'histoire environnementale et plus précisément dans ce que ses praticiens ont défini comme son troisième axe.

Par le choix de fonder ses conclusions sur l'étude d'un grand nombre de chansons, dont plusieurs dizaines ont été analysées en détail, ce travail de recherche peut espérer enrichir la connaissance des chansons populaires elles-mêmes et donc de la culture des groupes humains étudiés. Par la nécessité de connaître l'histoire des communautés choisies et le contexte dans lequel ces chansons ont été créées, cette thèse contribue également à la compréhension de l'histoire environnementale, économique, sociale, démographique et politique des plaines alluviales de Louisiane et du Mississippi, des populations marginalisées qui y vivaient, dont l'histoire n'avait, jusqu'ici, jamais été étudiée conjointement, et des processus, parfois communs, à l'œuvre dans cette histoire. Par son angle d'approche et ses résultats, elle permet d'examiner le rôle, longtemps ignoré, de l'environnement naturel dans l'histoire et dans les cultures populaires, mais aussi de révéler les limites d'une approche qui considérerait les cultures comme déterminées par leur environnement naturel, et peut ainsi espérer contribuer à la clarification du cadre conceptuel du champ de l'histoire environnementale et, peut-être, au recul de quelques clichés tenaces toujours présents dans l'esprit des amateurs et des commentateurs de musiques folk. Par son attention au texte et au contexte des chansons et à l'évolution comparée de ces formes d'expression populaire, cette thèse de doctorat éclaire également les significations dont l'environnement naturel a été investi au cours du temps par les artistes issus des différentes communautés étudiées. Ce faisant, elle met aussi en lumière les idées et les idéologies qui ont sous-tendu les discours politiques, universitaires et commerciaux qui définissaient l'identité ethnique de ces communautés en l'associant à la nature et dont les chansons se sont souvent fait l'écho, mais aussi les discours sur la musique elle-même et ce qu'il était « naturel » ou pas de chanter selon sa couleur de peau. Enfin, cette thèse amène également à s'interroger sur la pertinence des catégories de départ choisies pour cette étude et sur nombre de présupposés qui ont guidé et guident parfois encore les amateurs de musiques dites « folk » et ont conduit à la naturalisation de ces formes musicales et des communautés qui y sont associées.

La première partie de cette thèse de doctorat exposera en détail le cadre théorique et la méthodologie élaborée pour mener à bien la comparaison des chansons populaires qui en constituent le corpus. Elle commencera par présenter ce qu'est l'histoire environnementale et l'historiographie de cette discipline jeune, ainsi que les débats qui l'animent et les points d'accord auxquels ses praticiens ont abouti ces dernières années, en expliquant dans quelle mesure la présente thèse se reconnaît ou pas dans les concepts et les méthodes utilisés dans ce champ d'étude. Cette partie se concentrera ensuite sur la méthode comparative telle qu'elle a été théorisée et pratiquée en sociologie, en anthropologie et en histoire, soulignera l'intérêt de cette méthode pour le présent travail de recherche ainsi que les écueils dont il convient de se garder lors de son

utilisation. Seront également abordées les questions théoriques et pratiques entourant l'étude des chansons dites traditionnelles et celle des chansons dites commerciales. La méthodologie élaborée pour mener à bien la comparaison des chansons populaires des communautés étudiées sera ensuite exposée en détail, en commençant par la manière dont ont été déterminés les paramètres de la comparaison : son objet exact, les unités comparées et le niveau de comparaison, ainsi que les cadres géographique et temporel. Une fois ces paramètres définis, cette partie décrira la méthode utilisée pour collecter les chansons, constituer les échantillons, obtenir les paroles des 745 chansons étudiées et les analyser de manière quantitative et qualitative de la manière la plus rigoureuse possible.

Les deux parties suivantes seront consacrées à la découverte, indispensable à la compréhension des paroles des chansons, de l'histoire des francophones et des Africains-Américains qui vécurent dans les plaines alluviales de Louisiane et du Mississippi. Ces deux parties remonteront l'une comme l'autre à l'arrivée de ces groupes humains dans la région et étudieront l'évolution de leur environnement, de leurs conditions de vie et de travail et de leur culture, avant de se concentrer sur la période retenue comme cadre temporel de ce travail de recherche. Le choix de commencer par l'histoire des francophones de Louisiane reflète le trajet intellectuel qu'a suivi ce projet de recherche : si, lorsque ce projet est né, mon intention était d'étudier la présence de la nature dans les chansons de blues, l'introduction d'une comparaison avec les chansons francophones de Louisiane m'a placée face au défi de comprendre cette population à l'histoire et à la culture riches, complexes, difficiles à cerner et que je connaissais beaucoup moins bien que celles des Africains-Américains. C'est donc par les francophones de Louisiane que mon enquête historique a commencé et la position qu'occupe la partie qui leur est consacrée illustre l'importance que cette population, son histoire et sa culture ont prise dans ce travail, à mesure que je les découvrais, et les place ainsi « à égalité » avec l'histoire et la culture des Africains-Américains et du blues.

Les résultats de l'étude comparative quantitative et qualitative sont présentés, sous forme de tableaux et de graphiques, dans un livret séparé, que le lecteur pourra donc consulter facilement chaque fois que le besoin s'en fera sentir. La quatrième et dernière partie de cette thèse de doctorat sera, quant à elle, consacrée à la présentation et à l'analyse détaillées de ces résultats, à leur comparaison synchronique et diachronique, aux questions qu'ils suscitent, aux réponses que cette thèse y apporte et à l'interprétation des résultats obtenus. Cette partie permettra d'établir quels facteurs ou quelle conjonction de facteurs ont présidé au choix et à la manière de faire référence à l'environnement naturel dans les chansons populaires des communautés ayant vécu dans les plaines alluviales du bassin inférieur du Mississippi entre 1920 et 1970.

C'est malheureux de m'voir m'en aller aussi loin,  
Moi tout seul, pour trouver quequ' chose que j'peux pas,  
Perdu mais dans l'bois, malheureuse<sup>1</sup>.

Contrairement à ce que pourraient laisser à penser ces quelques vers, Dennis McGee et Ernest Frugé, les interprètes louisianais de cette chanson de 1929, n'étaient pas de jeunes chercheurs pris de vertige et d'angoisse face à l'immensité et à la complexité du matériau qui se trouvait devant eux et de la tâche solitaire qu'ils s'étaient fixée. Cette thèse a justement pour objectif de tracer de nouveaux chemins à travers les bois épais, déroutants et parfois sombres de l'histoire et de la culture du bassin inférieur du Mississippi et des personnes qui y vécurent, de permettre au lecteur d'y pénétrer sans s'y perdre et d'y trouver « quequ' chose » qui, je l'espère, l'intéressera et le rendra heureux.

---

<sup>1</sup> Dennis McGee et Ernest Frugé, « La Valse des Vachers », Vocalion 15848, 1929. On remarquera ici un usage des majuscules surprenant pour un titre écrit en français. Les titres de chansons francophones sont présentés tels qu'ils furent établis par les producteurs de l'industrie du disque, d'où la présence de majuscules à tous les mots du titre excepté les prépositions, conjonctions et articles, et une orthographe parfois approximative dans les titres d'autres chansons.





PREMIÈRE PARTIE

CADRE THÉORIQUE ET  
MÉTHODOLOGIE

---



## Introduction

L'étude comparative de la manière dont les chansons populaires de différentes communautés du bassin inférieur du Mississippi ont évoqué et représenté les relations entre les humains et leur environnement naturel des années 1920 au début des années 1970 s'inscrit dans le champ de l'histoire environnementale et dans celui de l'histoire comparée et peut, en outre, bénéficier des apports de la sociologie et de l'anthropologie, deux disciplines qui ont beaucoup utilisé et théorisé la méthode comparative. Le choix d'utiliser les chansons populaires comme sources nécessite également de se pencher sur l'étude des musiques dites traditionnelles ou vernaculaires, généralement prise en charge par l'ethnomusicologie, et sur l'étude des musiques populaires, souvent désignée sous son appellation anglophone de *popular music studies*. Si l'étude historiographique de ces différents domaines de recherche a fourni une réflexion très utile pour cette thèse de doctorat, sur les objets, les concepts, les points de vue et les méthodes, tous n'en ont pas pour autant orienté la méthodologie adoptée, et l'exploration de ces champs de recherche a surtout permis de se positionner par rapport à des points de vue et des pratiques qui convenaient ou pas à la manière dont je voulais conduire cette étude et de mieux me définir en tant que chercheur. Ce chapitre commencera par une présentation de ce qu'est l'histoire environnementale, son historiographie, ses débats, ainsi que ses convergences méthodologiques et conceptuelles récentes, et expliquera en quoi la présente thèse s'y reconnaît ou pas, avant d'aborder la méthode comparative et la méthodologie adoptée pour la comparaison des chansons populaires des communautés étudiées.



# Chapitre 1

## Présentation de l'histoire environnementale

---

### 1. Qu'est-ce que l'histoire environnementale ?

En 2020, Stéphane Frioux, le président du Réseau universitaire de chercheurs en histoire environnementale (RUCHE), qui travaille sur la pollution urbaine au XXe siècle à l'université Lumière Lyon II, définissait l'histoire environnementale comme « l'étude diachronique des rapports entre les sociétés et leurs environnements »<sup>1</sup>. Cette relation entre les sociétés humaines et leur environnement, inspirée de la notion d'interdépendance développée par les écologues, conçoit l'être humain comme faisant partie de la nature et de ses écosystèmes et non comme extérieur à eux, comme le soulignait, en 2010, Geneviève Massard-Guilbaud, directrice d'étude à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS) et alors présidente du RUCHE et de la Société européenne d'histoire environnementale : « Telle que je la conçois, elle [l'histoire environnementale] s'intéresse à la relation entretenue par l'homme avec le *reste* de la nature ainsi qu'avec tous les éléments qui rendent possible et conditionnent son existence »<sup>2</sup>. En 1988, l'un des fondateurs de cette discipline, l'historien américain Donald Worster, expliquait que cette étude des interactions entre les sociétés humaines et leur environnement s'articule autour de trois axes, « trois niveaux sur lesquels se déroule cette nouvelle histoire, trois groupes de questions qu'elle aborde, mais pas nécessairement dans le cadre du même projet, [...] chacun s'appuyant sur une série de disciplines extérieures et utilisant des méthodes d'analyse spécifiques »<sup>3</sup>. D'après Worster, le premier niveau concerne la nature elle-même, l'histoire de ses changements à travers le temps et de son impact sur les humains. Cela nécessite une approche écologique et géographique et une connaissance approfondie de l'écologie du lieu étudié à travers le temps, comme l'explique

---

<sup>1</sup> Stéphane Frioux, « L'histoire environnementale, hier, aujourd'hui... et demain ! », *Natures, Sciences, Sociétés* 28, n°1 (janvier-mars 2020) : 51-57. Consulté le 11 mars 2021 sur [www.nss-journal.org/articles/nss/full\\_html/2020/01/nss200025/nss200025.html](http://www.nss-journal.org/articles/nss/full_html/2020/01/nss200025/nss200025.html). Le RUCHE est la branche française de la Société européenne d'histoire environnementale (ESEH).

<sup>2</sup> Geneviève Massard-Guilbaud, « Bilan historiographique de l'histoire environnementale », communication à l'Assemblée générale de l'AHCESR, le 6 novembre 2010. Consulté le 11 mars 2021 sur <https://ahcesr.hypotheses.org/files/2016/04/AHCESR-hist-environnementale.pdf>

<sup>3</sup> Worster, « Appendix », 293.

l'historien américain William Cronon<sup>4</sup>, des événements climatiques et écologiques tout au long de la période choisie et de leurs effets sur les communautés humaines. Le deuxième niveau explore les effets des activités économiques humaines, de l'organisation sociale et des décisions politiques sur l'environnement naturel. Ce champ d'investigation implique l'étude des technologies, des méthodes agricoles, de l'industrialisation et de l'urbanisation, des changements démographiques, des migrations et de l'occupation des sols, des politiques et de leur impact sur l'environnement. Il nécessite l'utilisation des outils de l'histoire, de la géographie, de la démographie, de la sociologie, de l'anthropologie, de l'économie et des sciences politiques. Enfin, le troisième axe se concentre sur la façon dont les êtres humains ont envisagé la nature à travers le temps et se la sont représentée et la manière dont cette vision de la nature a influencé leurs interactions avec elle. Cela implique l'étude de la philosophie, de la science, du droit, de la religion, des arts et de la littérature. Ce troisième niveau d'analyse peut être éclairé par l'histoire culturelle, définie par l'historien français Pascal Ory comme une « histoire sociale des représentations »<sup>5</sup>, et par l'anthropologie culturelle, qui étudie la façon dont les êtres humains donnent un sens au monde qui les entoure et la manière dont la culture affecte l'expérience des individus et des communautés. En 2010, Geneviève Massard-Guilbaud reprenait l'idée de ces trois dimensions, en modifiant cependant la vision originelle des historiens de l'environnement américains, puisque, à la place d'un premier niveau axé sur l'environnement lui-même et son action sur les sociétés humaines, elle replaçait l'humain au centre de tous les axes de l'histoire environnementale, en identifiant

une dimension matérielle et économique : l'histoire des milieux humides, de l'aménagement du territoire de façon générale, de la gestion des ressources naturelles, des réseaux techniques, histoire des flux en tous genres (énergie, alimentation, matières premières, population, déchets...), etc. Une dimension culturelle : perception et relation à la nature, aux paysages, rôle de ces paysages dans la construction des identités, dimension esthétique, voire religieuse... Enfin, la dimension politique, institutionnelle ou juridique des questions environnementales, la plus classique sans doute : c'est l'histoire des politiques publiques ou privées, des modes de régulation, des normes, des risques, l'histoire du conservationisme, de l'environnementalisme, la question des inégalités et de la justice environnementales, etc.<sup>6</sup>.

La présente thèse de doctorat, par l'objet qu'elle a choisi – l'étude de la manière dont différents groupes humains ont interprété et représenté leur environnement à travers le temps – s'inscrit très clairement dans l'axe intellectuel et culturel identifié à la fois par Worster et Massard-Guilbaud, mais implique aussi de croiser les trois axes, comme beaucoup de travaux dans ce champ d'étude. Pour comprendre les enjeux du glissement observé, à vingt ans et 10 000 km d'écart, dans la

---

<sup>4</sup> William Cronon, « A Place for Stories: Nature, History, and Narrative », *Journal of American History* 78, n° 4 (mars 1992) : 1347-76. Consulté le 11 mars 2021 sur [www.williamcronon.net/writing/cronon\\_place\\_for\\_stories\\_1991.pdf](http://www.williamcronon.net/writing/cronon_place_for_stories_1991.pdf)

<sup>5</sup> Pascal Ory, « L'histoire culturelle de la France contemporaine : question et questionnement », *Vingtième siècle, revue d'histoire* 16, n° 1 (1987) : 68.

<sup>6</sup> Geneviève Massard-Guilbaud, « Bilan ».

définition de l'histoire environnementale donnée par Worster et Massard-Guilbaud, il convient toutefois de se pencher sur l'histoire de ce champ de recherche relativement jeune et sur les débats et les différences de points de vue qui l'ont agité et l'animent encore.

## 2. Présentation historiographique

L'histoire environnementale constitue un champ d'études en plein essor, représenté par des sociétés, des revues et des spécialistes dans le monde entier. Elle est passée d'une activité marginale défendue par quelques universitaires dispersés sur le territoire des États-Unis dans les années 1970 et 1980 à un réseau dense de chercheurs, publiant chaque année des centaines de livres et d'articles dans le monde entier. L'histoire environnementale est cependant plus développée aux États-Unis, où elle est née, que dans le reste du monde. On trouve des groupes actifs de chercheurs et des sociétés d'histoire environnementale en Grande-Bretagne, en Scandinavie, aux Pays-Bas, en Espagne, au Portugal, dans les pays de l'Est, en Inde, en Chine et en Amérique latine, mais elle demeurait un domaine relativement peu développé en France jusqu'aux années 2010, pour des raisons qui tiennent à l'histoire intellectuelle de ce pays.

L'histoire environnementale est née à la fin des années 1960 dans le cadre de la révolution intellectuelle que les mouvements sociaux de cette décennie déclenchèrent aux États-Unis et du mouvement qui, depuis lors, a cherché à inclure les acteurs oubliés dans le récit dominant de l'histoire américaine : les peuples autochtones, les Africains-Américains, les émigrés, les femmes et la minorité LGBTQ+, à laquelle les historiens de l'environnement ont ajouté l'environnement naturel, comme l'expliquait Worster dans son appendice à *The Ends of the Earth*, en 1988<sup>7</sup>. Mais pour comprendre comment cette discipline est née et ce qui l'a caractérisée dans ses premières décennies, il faut remonter plus loin que les années 1960, à la colonisation du continent américain et à la naissance précoce du mouvement de conservation américain, que J. Donald Hughes décrit longuement dans *What is Environmental History?*<sup>8</sup>. On trouve encore, dans cet ouvrage de 2016, des traces perceptibles d'exceptionnalisme américain, c'est-à-dire une tendance à considérer que l'histoire des États-Unis est unique et exceptionnelle, tendance qui était à l'origine partagée par de nombreux historiens américains de l'environnement influencés par l'école turnerienne<sup>9</sup>, qui se caractérisaient également par un état d'esprit isolationniste assez indifférent à ce qui se passait au-

---

<sup>7</sup> Worster, « Appendix », 289.

<sup>8</sup> J. Donald Hughes, *What is Environmental History?*, 2<sup>ème</sup> éd. (Cambridge : Polity Press, 2016), 33-39.

<sup>9</sup> Historiens reprenant la pensée de l'historien américain Frederick Jackson Turner, qui publia, en 1893, la « Théorie de la Frontière », selon laquelle l'expérience de la vie dans les vastes espaces sauvages américains et de leur conquête avait façonné le caractère unique du peuple américain, de sa démocratie et de sa culture.



delà des frontières des États-Unis. Ces tendances ont considérablement diminué de nos jours<sup>10</sup> mais expliquent, en partie, pourquoi l'histoire environnementale a tardé à se développer ailleurs qu'aux États-Unis, et en particulier en France. L'expérience de la conquête et de l'occupation d'un continent qui avait été remarquablement préservé jusqu'à l'arrivée des Européens, le fait d'avoir été témoin à la fois de sa beauté, de ses immenses richesses et de son altération rapide sous l'effet de la colonisation et de l'exploitation des ressources, et les discours et les mythes qui ont accompagné cette colonisation du continent, créèrent une fascination pour la nature sauvage<sup>11</sup> et une attention à l'environnement qui étaient probablement plus grandes aux États-Unis que dans une Europe anthropisée depuis longtemps<sup>12</sup>. Les États-Unis créèrent le premier parc national au monde en 1872 (le premier parc national européen fut créé en 1951, au Royaume-Uni) et, à la fin du XIXe siècle, virent l'essor de l'histoire de la conservation, qui s'intéressait aux questions d'utilisation des terres, de préservation des ressources et de la nature. Le Progressive Conservation Movement reçut le soutien de la Maison-Blanche pendant les mandats de Theodore Roosevelt (1901-1909) et de Franklin D. Roosevelt (1933-1945). La seconde moitié du XXe siècle vit l'émergence du mouvement écologiste aux États-Unis, alors que l'inquiétude grandissait face aux retombées des essais nucléaires, à la pollution et aux pénuries de pétrole, et que les historiens américains commençaient à s'intéresser à des questions telles que les modes de vie et la législation environnementale. Les préoccupations des auteurs de cette période reflètent cet état d'esprit, illustré par le célèbre livre de la biologiste Rachel Carson, *Silent Spring*<sup>13</sup>, qui, en 1962, mettait en garde contre les pesticides, et par la publication en 1967 de *Wilderness and the American Mind*<sup>14</sup>, dans lequel l'historien Roderick Nash replaçait la préservation de l'environnement dans le contexte de l'histoire intellectuelle des États-Unis en étudiant les attitudes des Américains envers la nature ainsi que les débuts et l'évolution de la pensée environmentaliste. Bien que le titre du livre de Nash soit symptomatique du fait que, dans les années 1950 et 1960, de nombreux universitaires supposait l'existence et l'unité d'un « esprit américain », idée qui semble aujourd'hui dépassée, le livre est toujours considéré comme un des textes fondateurs de l'histoire environnementale et Nash comme le premier universitaire à avoir utilisé le terme « histoire environnementale » en

---

<sup>10</sup> Hughes lui-même souligne que, parce que les écosystèmes océaniques et terrestres, la pollution, le réchauffement de la planète et les phénomènes climatiques dépassent les frontières, tout comme la propagation des épidémies, les inventions agricoles ou les mouvements de populations, l'histoire environnementale ne peut rester confinée à un pays donné, aussi vaste soit-il. Hughes, *What is*, 84-85.

<sup>11</sup> Cette fascination est justement incarnée par la « Théorie de la Frontière » de Turner, qui a largement contribué à convaincre les Américains que ce qui définissait le caractère unique de leur nation était précisément ce contact avec la nature sauvage (*wilderness* en anglais, parfois traduit par « naturalité » en français).

<sup>12</sup> Les Européens étaient néanmoins préoccupés depuis longtemps par les questions liées à la gestion des forêts et des ressources, notamment dans leurs colonies, et à la pollution atmosphérique chez eux en raison de la révolution industrielle, en particulier en Grande-Bretagne, où l'idéal romantique de protection et de conservation de l'environnement se développa au XIXe siècle.

<sup>13</sup> Rachel Carson, *Silent Spring* (Boston et New York : Houghton Mifflin Company, 2002 [1962]).

<sup>14</sup> Roderick F. Nash, *Wilderness and the American Mind*, 5<sup>e</sup> éd. (New Haven : Yale University Press, 2014 [1967]).

1972. Le profil de Nash est intéressant car il est très représentatif de la première génération d'historiens américains de l'environnement qui étaient à la fois des universitaires et des militants écologistes de terrain, ce qui est plus rarement le cas aujourd'hui.

C'est dans cette période qui suivit l'explosion de la conscience écologique aux États-Unis que John Opie créa, en 1976, l'*Environmental Review* (qui deviendra la revue *Environmental History* en 1996). Très enthousiastes mais encore peu nombreux et conscients de leur dispersion et de la nécessité de se connaître et de s'organiser, un groupe d'historiens, de philosophes spécialisés en éthique environnementale et d'enseignants-chercheurs en littérature formèrent la Société américaine d'histoire environnementale (ASEH) en 1977<sup>15</sup>. Dans les années 1980 émergea une deuxième génération talentueuse d'historiens de l'environnement, avec notamment pour fers de lance Carolyn Merchant, William Cronon et Richard White, dont les publications, qui liaient inextricablement l'histoire des êtres humains et celle de leur environnement naturel en appuyant leurs démonstrations à la fois sur une utilisation nouvelle de sources existantes et sur la découverte de nouvelles sources, sont devenus des classiques depuis<sup>16</sup>. L'ambition affichée par Worster en 1988, lorsqu'il écrivait « Nous étudions les êtres humains et la nature ; par conséquent, y a-t-il quoi que ce soit d'humain ou de naturel qui puisse se situer en dehors de notre champ d'investigation ? »<sup>17</sup>, était celle de révolutionner l'histoire traditionnelle et d'en faire une histoire environnementale. Cette aspiration était toutefois perçue comme une prétention très présomptueuse par de nombreux historiens de l'époque. Cette réaction était le fruit d'un certain conservatisme, mais elle était également liée aux « faiblesses théoriques et à l'hétérogénéité des pratiques » des chercheurs en histoire environnementale. Comme le soulignent Fabien Locher et Grégory Quenet, l'« extraordinaire dynamisme des chercheurs » s'accompagnait d'une fragilité institutionnelle très grande, liée au fait que « [l]e champ s'est constitué par l'invention de nouveaux objets plus que par des méthodes, des concepts, une théorie de l'histoire » et que, à l'époque, « les principaux acteurs du domaine ne partagent pas les mêmes positions théoriques sur la nature, tout en se reconnaissant une identité commune dans la pratique de l'histoire »<sup>18</sup>.

Les années 1990 furent marquées par une reconnaissance universitaire, institutionnelle et publique de l'histoire environnementale aux États-Unis et par un intérêt grandissant dans le reste du monde. De plus en plus d'articles s'inscrivant dans ce champ parurent dans des revues

---

<sup>15</sup> Hughes, *What is*, 39. John Opie était professeur d'histoire à l'université Duquesne de Pittsburgh lorsqu'il cofonda la Société américaine d'histoire environnementale en 1977. Son travail s'est concentré sur les usages de l'eau et des énergies, l'agriculture durable, et l'histoire des politiques publiques, entre autres sujets.

<sup>16</sup> Carolyn Merchant, *The Death of Nature: Women, Ecology and Scientific Revolution* (San Francisco : Harper & Row, 1980) ; William Cronon, *Changes in the Land: Indians, Colonists, and the Ecology of New England* (New York : Hill and Wang, 1983) ; Richard White, *The Roots of Dependency: Subsistence, Environment, and Social Change among the Choctaws, Pawnees, and Navajos* (Lincoln : University of Nebraska Press, 1983).

<sup>17</sup> Worster, « Appendix », 306.

<sup>18</sup> Fabien Locher et Grégory Quenet, « L'histoire environnementale : origines, enjeux et perspectives d'un nouveau chantier », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 56-4, n° 4 (2009) : 7-38.

historiques « classiques », les effectifs explosèrent et des postes fléchés « histoire environnementale » apparurent aux États-Unis. Pourtant, les débats restaient intenses s'agissant des théories et des pratiques qui pourraient véritablement constituer un champ disciplinaire. Un consensus semblait néanmoins se dégager « pour rompre l'autonomie du champ et installer l'environnement au cœur de la discipline historique, au nom de la convergence avec l'histoire sociale, de la prise en compte de la matérialité, ou encore d'une histoire du pouvoir »<sup>19</sup>. On retrouve ici l'ambition des fondateurs de l'histoire environnementale d'irriguer l'histoire de considérations environnementales et de toujours étudier l'histoire humaine dans le contexte environnemental dans lequel elle s'est produite, mais plus celle de constituer une discipline à part. La fin des années 1990 fut également marquée par le succès considérable du livre de Jared Diamond, *Guns, Germs, and Steel*<sup>20</sup>, qui reçut, en 1998, le Prix Pulitzer. L'énorme succès de librairie de cet ouvrage aujourd'hui critiqué rendit soudain l'histoire environnementale visible au grand public, fasciné par un récit à la fois érudit et accessible, capable d'expliquer l'effondrement des civilisations au cours de 13 000 ans d'histoire. Ce type d'études visant à une histoire environnementale globale, nombreuses dans les années 1990, continua d'attirer les historiens de l'environnement, qui publièrent, dans les années 2000, des ouvrages macro-historiques à l'ampleur géographique et temporelle très vaste<sup>21</sup>. Cette décennie fut également caractérisée par un retour à des études plus locales et au cadre temporel plus restreint, phénomène que l'on observe chez les historiens en général à cette époque. La fin du XXe siècle fut marquée par le développement de la recherche en histoire environnementale hors des États-Unis. L'internationalisation de cette discipline n'était pas uniquement due au succès de certains de ses tenants, elle avait également pour origine la critique vigoureuse d'historiens d'autres pays, qui remirent en cause « l'américanocentrisme » des objets et des concepts qui caractérisait l'histoire environnementale jusque-là. L'historien britannique Richard Grove, spécialiste de l'impérialisme, et l'historien indien Ramachandra Guha<sup>22</sup>, en particulier, mais aussi les Américains Donald Worster et William Cronon, contribuèrent à l'ouverture et au décentrement de la discipline, qui, à la fin des années 1990, était désormais représentée par plusieurs foyers dans le monde, au Nord et au Sud. En 1999 fut fondée la Société européenne d'histoire environnementale (ESEH), et, dans les années suivantes, le nombre de publications en histoire environnementale devint considérable. En 2012, la nomination de Cronon à la tête de l'American Historical Association consacra l'histoire environnementale en tant que champ d'étude important et respecté. Le développement de

---

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Jared M. Diamond, *Guns, Germs, and Steel: The Fates of Human Societies* (New York : Norton & Company, 1997).

<sup>21</sup> Par exemple, Brian Fagan, *Floods, Famines, and Emperors* (New York : Basic Books, 1999) ou J. Donald Hughes, *An Environmental History of the World: Humankind's Changing Role in the Community of Life* (London : Routledge, 2001).

<sup>22</sup> Voir, notamment, Ramachandra Guha, « Radical American Environmentalism and Wilderness Preservation: A Third World Critique », *Environmental Ethics*, 11 (1989) : 71-83.

sociétés savantes partout dans le monde, et en particulier en Europe, et la reconnaissance universitaire dont ce domaine de recherche bénéficiait désormais aux États-Unis contribuèrent à son développement en France, après de longues décennies d'indifférence et de méfiance.

### 3. L'histoire environnementale en France

Jusqu'aux années 2000, l'histoire environnementale laissait sceptiques les historiens français. Pourtant, à partir des années 1990, les historiens de l'environnement américains, désireux d'asseoir la légitimité théorique et méthodologique de l'histoire environnementale et de la décloisonner géographiquement, ne cessèrent d'insister sur l'importance de l'école des *Annales* dans la naissance de ce champ d'études. Ils soulignaient le fait que les historiens de l'environnement n'étaient pas les premiers à avoir pris en compte l'environnement naturel et à avoir affirmé que l'espace est une dimension qui ne doit pas être négligée par les historiens. Worster et Hughes reconnaissaient tous deux l'influence déterminante de précurseurs comme Lucien Febvre, Marc Bloch, Fernand Braudel ou Emmanuel Le Roy Ladurie, et plus généralement de l'école des *Annales*, qui, dès les années 1920, appela à élargir l'horizon de l'histoire à la géographie et à retracer « les influences réciproques des sociétés humaines et de l'environnement à l'échelle mondiale »<sup>23</sup>. Hughes insiste sur le fait que l'école des *Annales* « a donné une impulsion qui a contribué à stimuler l'histoire environnementale » et cite l'ouvrage de Febvre, *La terre et l'évolution humaine : introduction géographique à l'histoire*<sup>24</sup>, publié en 1922, comme « l'un des textes les plus importants ayant conduit à la reconnaissance de l'histoire environnementale comme sujet et comme méthode »<sup>25</sup>. Il rend aussi hommage à l'étude de 1 300 pages de Braudel sur le monde méditerranéen, publiée en 1949, dont le premier volume est intitulé « La part du milieu »<sup>26</sup>, et à l'étude de Le Roy Ladurie de 1967 sur le changement climatique et son impact sur les sociétés humaines dans *Histoire du climat depuis l'an mil*<sup>27</sup>. Cette filiation avec l'école des *Annales*, si elle est de toute évidence rétrospective tant la naissance de l'histoire environnementale aux États-Unis semble être indépendante de cette tradition, devint réelle à partir des années 1990, les historiens de l'environnement se reconnaissant dans la volonté des historiens de l'école des *Annales* de sortir du cadre de l'État-nation, dans leur l'ambition d'une « histoire totale » et sur le « temps long » et dans l'interdisciplinarité inhérente à leurs pratiques. Cependant, écrivant en 2016, Hughes semblait considérer l'école des *Annales* comme de l'histoire ancienne et ses membres comme séparés des

---

<sup>23</sup> Hughes, *What is*, 31.

<sup>24</sup> Lucien Febvre, *La terre et l'évolution humaine* (Paris : Albin Michel, 1970 [1922]).

<sup>25</sup> Hughes, *What is*, 32.

<sup>26</sup> Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (Paris : Armand Colin, 1986, [1949]).

<sup>27</sup> Emmanuel Le Roy Ladurie, *Histoire du climat depuis l'an mil* (Paris : Flammarion, 1967).

« nouveaux » historiens de l'environnement<sup>28</sup>, alors que, en 1988, Worster identifiait clairement les historiens des *Annales* comme des historiens de l'environnement, citant pour preuve l'appel de Le Roy Ladurie pour une « histoire écologique », publié en 1974 dans le numéro spécial de la revue des *Annales* consacré à « Histoire et environnement »<sup>29</sup>. Cette divergence d'opinion entre Hughes et Worster reflète probablement le fait que, ces dernières décennies, l'école des *Annales* s'est écartée des thèmes environnementaux qui l'avaient autrefois caractérisée.

L'influence profonde que l'approche géographique de l'histoire de l'école des *Annales* a exercée sur de nombreux historiens français peut justement expliquer pourquoi, jusqu'à récemment, la grande majorité d'entre eux ne voyaient pas la nécessité d'une nouvelle discipline appelée histoire environnementale, dont ils considéraient qu'ils la pratiquaient déjà sans lui donner ce nom. Pourtant, il semble que l'acte même de se nommer et de nommer sa discipline de manière consciente et de devoir se battre pour faire connaître et reconnaître un nouveau champ d'étude soit, en lui-même, un acte générateur, appropriatif et différenciateur. Par ailleurs, l'apparition d'une nouvelle discipline appelée histoire environnementale semblait particulièrement attractive dans le contexte d'une prise de conscience écologique mondiale qui vit le jour précisément dans les années 1970. Mais la focalisation de l'école des *Annales* sur les changements lents et imperceptibles se produisant sur une longue durée et sur des analyses sociologiques globales fit que ses représentants ignorèrent les nouvelles approches de l'histoire qui étaient en cours aux États-Unis, et continuèrent à résister, ensuite, à l'influence culturelle et intellectuelle de plus en plus considérable de ce pays, alors même que les sujets d'étude investis par l'histoire environnementale faisaient l'objet d'un certain intérêt en France<sup>30</sup>. En conséquence, comme le soulignent Locher et Quenet,

ces perspectives sont prises en charge avant tout par les sciences de la nature, comprenant la section d'écologie du CNRS [Centre national de la recherche scientifique] créée en 1976, tandis que les appels aux sciences de la société suscitent peu de réactions. Un deuxième pôle, regroupant les chercheurs en sciences humaines [...] s'engage sur la voie d'une éco-histoire qui prend en compte la complexité physique de la nature et ses dynamiques propres, tout en affirmant ne pas la poser comme extérieure aux sociétés humaines, et faisant intervenir toutes les formes de médiations (structures économiques et sociales, aménagements, outillage mental). Archéologues, géographes, écologues développent de nombreuses recherches, dans lesquelles les historiens se font rares. Le troisième ensemble [...] contient tous les travaux qui, dans d'autres pays, pourraient être identifiés comme relevant de l'histoire environnementale, même si peu d'entre eux revendiquent cette étiquette. Certains ouvrages importants, pourtant, auraient aux États-Unis été classés dans ce domaine<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> Hughes, *What is*, 32.

<sup>29</sup> Worster, « Appendix », 291-92.

<sup>30</sup> A leur décharge, la circulation des idées à l'époque était bien moins rapide qu'aujourd'hui, et l'était d'autant moins que beaucoup des ouvrages clés de l'histoire environnementale n'avaient pas été traduits en français (et ne le sont toujours pas).

<sup>31</sup> Locher et Quenet, « L'histoire environnementale ».

En d'autres termes, l'histoire environnementale existait en France dans les années 1980-90, mais ce n'étaient majoritairement pas des historiens qui la pratiquaient ou alors ils ne lui donnaient pas ce nom. La méfiance de beaucoup d'historiens français venait justement des méthodes empruntées à d'autres domaines scientifiques, et en particulier à l'écologie. L'historien Robert Delort, qui dirigea le programme scientifique du CNRS-PIREN (Programme interdisciplinaire de recherches sur l'environnement) de 1987 à 1992, expliquait, lors d'un débat en 2001, que l'environnement ne doit pas être étudié pour lui-même mais comme « l'ensemble des éléments qui forment, dans la complexité de leurs relations, les cadres, les milieux et les conditions de vie de l'homme et de la société ; c'est donc tout ce qui est autour de l'homme et en relation avec lui »<sup>32</sup>. Geneviève Massard-Guilbaud, si elle relève tout l'intérêt de la notion d'interdépendance empruntée à l'écologie, conteste elle aussi l'idée selon laquelle « l'histoire environnementale consisterait à appliquer au passé les méthodes de l'écologie »<sup>33</sup>, défendue par Hughes dans plusieurs de ses ouvrages. Elle ajoute, en 2010,

L'histoire environnementale doit appliquer à la lecture du passé les méthodes de l'histoire [...], qui incluent, comme vous le savez, une attentive mise en contexte de chaque événement ou document, la critique systématique, et tout aussi attentive, de toute source utilisée, et la citation de ses sources, autant d'impératifs que malheureusement, certains praticiens de l'histoire environnementale semblent avoir oubliés. J'ai pris un exemple outre-Atlantique, mais je suis au regret de constater que cette tendance, malheureusement, apparaît aussi en France où, hélas, la pratique d'une pluridisciplinarité mal maîtrisée semble faire oublier à certains les atouts et les méthodes de leur discipline d'origine et le fait qu'elle n'ont rien à envier, du point de vue de la rigueur, à celle de nos collègues des sciences dites « dures ».

Ce point de vue résume les dangers que beaucoup d'historiens, en France et ailleurs, ont pu identifier dans l'exercice de l'histoire environnementale. Pour Massard-Guilbaud, la seule manière de contrer cette tendance, porteuse de déterminisme environnemental et de pratiques méthodologiques parfois peu rigoureuses, est que les historiens investissent massivement le champ de l'histoire environnementale, si longtemps laissé à des spécialistes d'autres disciplines. Ces dernières années, en partie sous son impulsion, l'histoire environnementale a connu un frémissement très net en France, comme en témoignent, en 2008, la création du RUCHE à l'EHESS, rassemblant non seulement des historiens mais aussi des archéologues, des géographes, des écologues et des sociologues, et le développement du champ au sein de l'université. En 2018, le RUCHE recensait « plus de 1 200 heures d'enseignement en histoire environnementale [...] dispensées dans une soixantaine d'établissements [...], [à] plus de 2 400 étudiants, et ce dès la licence », alors que ce type d'enseignements ne concernait que quelques masters dix ans plus tôt.

---

<sup>32</sup> *Qu'est-ce que l'histoire de l'environnement ?*, débat animé par Robert Delort, Blois, 12 octobre 2001. Consulté le 11 mars 2021 sur [www.ac-grenoble.fr/histoire/didactique/general/blois2001/environnement.pdf](http://www.ac-grenoble.fr/histoire/didactique/general/blois2001/environnement.pdf)

<sup>33</sup> Geneviève Massard-Guilbaud, « Bilan ».

Ces enseignements, surtout dispensés dans des départements d'histoire, apparaissent également dans des syllabus de géographie et de sciences de la nature, comme c'est le cas à l'Université Toulouse III Paul Sabatier, où le master « Biodiversité, écologie et évolution » inclut un module visant à initier les étudiants aux humanités environnementales et dans lequel j'ai la chance d'enseigner. Cet essor récent, s'il ne permet pas encore de compenser un départ tardif et ne mobilise encore que « 52 enseignants et enseignants-chercheurs »<sup>34</sup>, atteste néanmoins d'un tournant remarquable en France. En termes de publications, Frioux indiquait en 2020 que « les dossiers thématiques de revues généralistes se sont multipliés depuis une décennie », mais qu'« il existe encore une marge de progression du côté des articles ou chapitres d'ouvrages collectifs interdisciplinaires et internationaux »<sup>35</sup>.

#### 4. Convergences historiographiques contemporaines

Au-delà de la très grande diversité des objets d'étude, en France comme dans le reste du monde, des points communs théoriques et méthodologiques émergent aujourd'hui, qui sont plus ou moins pertinents pour cette thèse de doctorat. Le premier point commun réside dans le refus des praticiens de l'histoire environnementale de considérer l'environnement comme un invariant, le simple cadre dans lequel l'histoire humaine se déroulerait et « avec lequel les sociétés humaines entretiendraient des rapports qui – aussi étroits soient-ils – seraient irréductiblement des rapports d'extériorité »<sup>36</sup>. Cette question est au cœur du choix de cette thèse de chercher à comprendre comment non seulement l'environnement, mais aussi la relation et l'appartenance à cet environnement furent perçus dans les différentes cultures étudiées, ainsi que dans les systèmes économiques, sociaux et politiques, eux-mêmes porteurs de valeurs et de représentations des rapports entre les humains et la nature, dans lesquels les acteurs étudiés étaient insérés, parfois malgré eux. Un autre point de convergence observé ces dernières années porte sur la recherche et l'utilisation de sources très diverses, permettant de composer, après coup, un état des lieux de l'environnement, de sa gestion, des relations des sociétés humaines avec lui, dans des périodes où le point de vue adopté par les chercheurs, les décideurs et les collecteurs de données n'était pas focalisé sur les questions environnementales. Locher et Quenet citent les « archives militaires, policières, savantes, administratives ; [les] productions imprimées (traités, journaux, bulletins...) ; [les] corpus cartographiques et numériques »<sup>37</sup>, auxquels cette thèse ajoute les productions

---

<sup>34</sup> Stéphane Frioux, « Recensements des enseignements en histoire environnementale (2017-2018) », Le Ruche. Consulté le 11 mars 2021 sur <https://leruche.hypotheses.org/3649>

<sup>35</sup> Frioux, « L'histoire environnementale, hier, aujourd'hui... et demain ! ».

<sup>36</sup> Locher et Quenet, « L'histoire environnementale ».

<sup>37</sup> *Ibid.*

culturelles des différentes populations ayant interagi avec des environnements donnés, qui permettent d'accéder à la manière dont des groupes humains ayant peu accès à l'écrit, ou en tout cas à l'édition, se représentaient leur relation à l'environnement. Chez beaucoup d'historiens de l'environnement – et d'historiens en général – cette recherche de sources s'accompagne d'une analyse critique et d'une réflexion historiographique sur ces sources et sur les conditions et le contexte social, politique, culturel et scientifique dans lesquelles elles ont été produites. Cependant, l'intervention de l'historien ne consiste pas seulement à apporter des sources à des recherches sur les rapports entre les humains et leur environnement dans le passé, souvent conduites par des spécialistes des sciences naturelles et non de l'histoire, mais également à donner une « dimension méthodologique et épistémologique aux sciences qui étudient la nature »<sup>38</sup>.

On trouve également, chez les historiens de l'environnement, américains comme français, une très nette aspiration à l'interdisciplinarité, en particulier avec les sciences de la nature. Cette volonté de faire le lien entre histoire environnementale et sciences naturelles s'explique par le fait que l'histoire environnementale s'est récemment beaucoup intéressée au rôle des sciences et techniques dans les « processus de co-construction des sociétés et de leur(s) environnement(s) »<sup>39</sup>, mais aussi par le fait que les chercheurs en sciences de la nature travaillent déjà sur un certain nombre d'objets qui intéressent les historiens de l'environnement, que l'histoire de l'environnement est encore majoritairement faite par des non-historiens, comme le rappelait George Bertrand en 2010<sup>40</sup>, et qu'il ne faudrait pas, comme le soulignait Massart-Guilbaud la même année, que « la communauté historique [laisse] à d'autres disciplines le soin de prendre en compte cette dimension de l'histoire, dont elles ont pris conscience plus tôt »<sup>41</sup>. On retrouvait déjà cette préoccupation chez Hughes, Worster, Cronon et Merchant, les quatre historiens de l'environnement américains qui ont le plus écrit sur ce qu'est l'histoire environnementale, et qui ont consacré une grande partie de leurs écrits à souligner à quel point l'histoire de l'environnement est liée aux autres disciplines universitaires. Tous insistent sur les liens nécessaires avec les sciences humaines et sociales, la géographie, la sociologie, l'économie, la philosophie et l'histoire intellectuelle en particulier. Cependant, en voyant la manière dont Cronon souligne l'importance de connaître l'écologie des lieux dont l'histoire est étudiée, l'énergie que Hughes consacre à détailler comment l'histoire environnementale permet de commencer à combler « le gouffre [...] entre les sciences humaines et les sciences naturelles »<sup>42</sup> et l'accent mis par de nombreux historiens

---

<sup>38</sup> Intervention du géographe Georges Bertrand in *Qu'est-ce que l'histoire de l'environnement ?*, Blois, 2001.

<sup>39</sup> Locher et Quenet, « L'histoire environnementale ».

<sup>40</sup> Bertrand, *Qu'est-ce que l'histoire de l'environnement ?*, Blois, 2001. Bertrand soulignait le fait que, en 2010, « l'environnement est dominé par les sciences de la nature, dont l'écologie scientifique, qui concentre 80% de la recherche environnementale ».

<sup>41</sup> Geneviève Massard-Guilbaud, « Bilan ».

<sup>42</sup> Hughes, *What is*, 9.



de l'environnement sur la prise en compte des concepts hérités de l'écologie, on comprend que le rapprochement des sciences humaines et des sciences naturelles constitue le plus grand enjeu interdisciplinaire pour les historiens de l'environnement. Cette interdisciplinarité était au cœur de nombreuses présentations lors du colloque « Écrire l'histoire environnementale au XXI<sup>e</sup> siècle », organisé par le RUCHE à Lyon en juin 2018 et centré sur les sources, les méthodes et les pratiques. Les obstacles y furent soulignés, avec des autorités de tutelle ne favorisant pas toujours les rapprochements entre disciplines, des « injonctions relatives aux carrières, qui n'encouragent pas le travail en pluralité scientifique »<sup>43</sup>, et une hétérogénéité dans la terminologie utilisée et les habitudes de publication. Cependant, des exemples fructueux d'alliance entre la recherche en histoire et la génétique végétale ou les géosciences y furent également présentés, notamment dans le but d'établir l'histoire des agroécosystèmes<sup>44</sup>.

Les efforts considérables fournis par les historiens de l'environnement pour faire connaître et légitimer leur discipline, notamment en France, en prouvant l'utilité qu'elle pouvait avoir pour mieux connaître l'évolution du climat, des écosystèmes, de l'agriculture, des usages des sols, de l'eau ou des énergies fossiles ou nucléaire, souvent dans une approche comparative, a contribué à affirmer la spécificité et l'intérêt de l'histoire environnementale dans le champ de la recherche historique. Elle a aussi permis de commencer à faire reconnaître les historiens de l'environnement comme des spécialistes dont l'expertise peut aider les écologues et les décideurs à comprendre non seulement les relations des sociétés humaines avec leur environnement, mais aussi la crise écologique en cours et les solutions à y apporter, en particulier en matière de politiques publiques. On peut se réjouir qu'en France, des écologues sollicitent désormais des historiens pour enseigner l'histoire environnementale à leurs étudiants et se tournent vers des spécialistes d'histoire environnementale ou de géographie pour des formations à l'organisation de débats avec des acteurs locaux impliqués dans la décision en matière de politiques environnementales. C'est donc en prouvant son utilité scientifique, sociale et politique que l'histoire environnementale a enfin pu commencer à obtenir la reconnaissance qu'espéraient ses praticiens de la part des spécialistes des sciences de la nature et des institutions. Dans ce contexte, la compréhension des composantes culturelles, intellectuelles et psychologiques qui interviennent dans les relations à l'environnement suscite un intérêt car elle peut aider à trouver la meilleure façon d'impliquer des populations dans les prises de décision en matière environnementale et de les convaincre d'accepter certaines politiques publiques comme, par exemple, la réintroduction de prédateurs comme l'ours ou le loup. L'intérêt pour l'étude de l'histoire des idées et des cultures en matière d'environnement est donc lui aussi marqué par une recherche d'utilité sociale et politique

---

<sup>43</sup> Stéphane Frioux, « L'histoire environnementale, hier, aujourd'hui... et demain ! »

<sup>44</sup> *Ibid.*

et par un certain localisme. Dans ce contexte, il est possible que l'utilité d'une thèse consacrée à l'histoire des représentations de l'environnement dans un autre pays que la France et, qui plus est, dans la chanson populaire, n'apparaisse pas immédiatement aux autorités de tutelle et aux décideurs locaux. C'est ce qui s'est passé il y a quelques années, lorsque j'ai sollicité un allègement de service pour recherche auprès de mon université : il a fallu prouver que ma thèse avait un lien avec les sciences naturelles et une pertinence pour une université scientifique. Cependant, le fait que, quelques années plus tard, le département de biologie et géosciences de cette même université soit venu vers moi pour me demander d'assurer une formation en histoire environnementale auprès de ses étudiants de master montre, d'une part, l'évolution rapide du regard que portent les écologues sur l'histoire environnementale et, d'autre part, qu'ils reconnaissent l'utilité pour eux de mon expertise en la matière, quelque soit le sujet que j'ai choisi dans le cadre de ma thèse de doctorat. Il est à noter que la Société européenne d'histoire environnementale s'est, elle, montrée très intéressée par le sujet de cette thèse et l'approche adoptée, en me proposant de participer à des séminaires en ligne en 2021. De même, ce sujet intéresse les spécialistes français et américains d'histoire des États-Unis et d'histoire populaire. Je suis donc accueillie en tant que chercheuse dans plusieurs champs, mais il faudra sans aucun doute aller davantage vers le RUCHE si je veux espérer y faire ma place et, peut-être, contribuer à y développer l'axe de l'histoire environnementale qui s'occupe d'histoire des idées et des représentations, y compris hors de France et d'Europe. Si cette thèse de doctorat n'a pas eu besoin d'avoir recours à l'étude des pollens ou du génome des espèces présentes dans le bassin inférieur du Mississippi, elle n'en a pas moins nécessité de développer des connaissances dans de nombreux domaines autres que l'histoire : la géomorphologie de la Louisiane et du Mississippi, l'écologie, l'hydrologie, le climat, les sols, l'évolution de l'agriculture, les insectes ravageurs des cultures, etc. Les connaissances à acquérir étaient donc très diverses, mais restaient accessibles à l'historien déterminé et familier des sciences de la terre et du vivant, car cette thèse ne porte pas sur les mécanismes hydrologiques à l'œuvre dans les inondations du Mississippi ou sur la biologie des ravageurs du coton, mais sur la manière dont différents groupes humains les ont interprétés et représentés à travers le temps dans les productions culturelles que sont les chansons populaires. C'est donc du côté de la sociologie et de l'anthropologie que des points de vue et des méthodes extérieures à l'histoire ont été recherchés, et tout particulièrement en ce qui concerne l'élaboration de la méthode employée pour comparer les chansons des trois communautés étudiées.

Le recours à la méthode comparative et le choix, illustré par de nombreux travaux récents, d'études globales sur la longue durée constituent le dernier point de convergence que l'on peut identifier dans l'historiographie de l'histoire environnementale. L'histoire environnementale, depuis ses débuts dans les années 1970, a fréquemment eu recours à la méthode comparative pour

comprendre comment différentes sociétés ont interagi avec leur environnement. Un des ouvrages sortis à la suite de la première grande conférence d'histoire environnementale aux États-Unis s'intitulait *Environmental History: Critical Issues in Comparative Perspective*<sup>45</sup> et la Société européenne d'histoire environnementale, sur la page de son site internet dévolue à ses missions, fait apparaître comme premier de ses objectifs « l'étude de l'histoire environnementale européenne dans une perspective comparatiste »<sup>46</sup>. Un grand nombre de cours d'histoire environnementale dispensés dans les universités à travers le monde abordent d'ailleurs ce champ d'étude dans une perspective comparée, comme à l'université du Nevada, à Las Vegas, dont un des cours d'histoire environnementale propose l'analyse comparée « de différentes sociétés, des Sumériens aux cultures modernes, afin de discerner les différents usages de la terre, de l'eau et d'autres ressources naturelles qui furent les leurs »<sup>47</sup>. Les programmes de recherche en histoire environnementale comparée sont également en développement, d'autant qu'ils permettent d'établir des accords de coopération interuniversitaire fructueux et des cotutelles avec des universités d'autres pays et d'obtenir des financements, comme c'est le cas entre l'Université de Pau et celle de Géorgie, située à Athens, aux États-Unis, autour du programme « Pour une histoire environnementale comparée »<sup>48</sup>. Ce programme, comme beaucoup des approches comparées relevant de l'histoire environnementale, se fait sur des échelles temporelles et spatiales extrêmement vastes. La question du cadre temporel et spatial de la présente étude fait partie des nombreux questionnements auxquels l'élaboration de la méthodologie de la comparaison utilisée dans cette thèse a dû répondre et pour lesquels il a fallu chercher ailleurs que dans l'histoire environnementale des points d'appui théoriques et pratiques. En effet, le troisième axe de l'histoire environnementale identifié par Worster, consacré à la manière dont les humains se sont représentés l'environnement, est le moins développé et les chercheurs qui s'y sont consacrés ont eu plus rarement recours à la méthode comparative, si bien que l'histoire environnementale fournit peu d'exemples de méthodologies susceptibles d'inspirer la présente thèse de doctorat.

---

<sup>45</sup> Kendall E. Bailes (dir.), *Environmental History: Critical Issues in Comparative Perspective* (Lanham : University of America Press, 1985). La conférence en question eut lieu entre le 1<sup>er</sup> et le 3 janvier 1982, sur le campus d'Irvine de l'université de Californie et réunit une centaine de chercheurs.

<sup>46</sup> « Missions », *European Society for Environmental History*. Consulté le 13 mars 2021 sur <http://eseh.org/about-us/mission/>

<sup>47</sup> « HIST 643 – Comparative Environmental History », UNLV 2020-2021 Graduate Catalog. Consulté le 13 mars 2021 sur [catalog.unlv.edu/preview\\_course\\_nopop.php?catoid=31&coid=155811](http://catalog.unlv.edu/preview_course_nopop.php?catoid=31&coid=155811). Voir également le syllabus du cours d'histoire environnementale comparée de l'université Cornell aux États-Unis ou du KTH Royal Institute of Technology à Stockholm.

<sup>48</sup> « Pour une histoire environnementale comparée : de la vallée de la Soule à la chaîne pyrénéenne », Université de Pau et des Pays de l'Adour. Consulté le 13 mars 2021 sur <https://item.univ-pau.fr/fr/programmes-de-recherche/programmes-en-cours-2/programmes-en-cours/pour-une-histoire-environnementale-comparee-de-la-vallee-de-la-soule-a-la-chaine-pyreneenne.html>

# Chapitre 2

## Théorie et méthodologie de la comparaison

---

La méthode comparative en recherche historique consiste à étudier un objet historique en le comparant à un ou plusieurs autres qui ont suffisamment de points communs avec lui pour justifier la comparaison et qui peuvent appartenir à d'autres périodes, lieux, communautés, classes sociales ou générations. Elle implique de choisir avec soin les unités à comparer et de concevoir une méthodologie rigoureuse pour effectuer la comparaison. Les similitudes et les différences qui ressortent de cette comparaison doivent ensuite être analysées et interprétées, afin de déterminer les causes des caractéristiques observées, dont certaines apparaissent précisément grâce à la comparaison et auraient pu échapper à une approche non comparative. En effet, la comparaison permet de découvrir des divergences ou des motifs récurrents qui n'auraient pas nécessairement été visibles si l'étude avait été une monographie et qui doivent être expliqués.

### 1. Intérêt de la comparaison

#### 1.1. Valeur explicative de la comparaison

La méthode comparative est un outil analytique susceptible d'apporter complexité et profondeur à la recherche historique en lui permettant d'aller au-delà de la description des événements et de devenir un processus explicatif. Comme l'écrivait l'historien américain Clive Emsley dans son introduction à *Essays in Comparative History*, « en vérité, la méthode comparative complique le travail de l'historien, mais elle enrichit sans aucun doute son résultat »<sup>1</sup>. L'intérêt de la complexité qu'apportait la comparaison à cette thèse de doctorat se trouva éclairé par la lecture des auteurs qui, depuis un siècle, ont exploré la méthode comparative, en particulier les chercheurs de l'école des *Annales*. La revue *Annales d'histoire économique et sociale*, qui donna naissance à l'école des *Annales*, fut créée en 1929 par les historiens français Lucien Febvre et Marc Bloch. Cette revue était à la fois l'aboutissement d'une révolution historiographique, en cours depuis le début du siècle et que la Première Guerre mondiale avait accélérée, et le début d'une nouvelle ère pour la recherche historique. Les *Annales* rompaient radicalement avec la vision

---

<sup>1</sup> Clive Emsley (dir.), « Introduction », *Essays in Comparative History* (Buckingham & Bristol, USA : Open University Press, 1993 [1984]), ix.

traditionnelle de l'histoire axée sur des thèmes politiques, diplomatiques et militaires et soulignaient l'importance d'écrire une « histoire totale » dans laquelle les thèmes sociaux devenaient primordiaux pour découvrir des couches profondes de signification historique et comprendre les mentalités qui façonnaient les décisions politiques et les pratiques sociales. Cette volonté d'explorer de nouvelles dimensions de l'histoire et de lui donner une nouvelle portée amena ses contributeurs à préconiser l'utilisation de méthodes scientifiques que les sociologues avaient déjà commencé à utiliser au cours des décennies précédentes, et la méthode comparative en particulier. Dans cette optique scientifique, les chercheurs des *Annales* considéraient qu'il appartenait aux historiens de dévoiler et d'analyser des *problèmes*<sup>2</sup> qui remettaient en cause la vision traditionnelle du passé : l'histoire n'avait d'intérêt que si elle était problématique, ce qui impliquait de diversifier les sources et de les comparer afin de mettre au jour des différences ou des similarités, qu'il convenait d'expliquer. Pour Emsley, l'histoire ne peut exister sans comparaison :

[t]oute histoire est une histoire comparative, car, sans recours à la méthode comparative, la relation entre l'unique et le général ne pourrait jamais être connue et l'histoire, en tant que discipline, serait impossible. En bref, la méthode comparative est l'application de la logique de l'expérience à l'étude de l'homme dans le passé. En tant que telle, elle permet de poser de nouvelles questions, de définir des problèmes historiques, de séparer les facteurs nécessaires et contingents, d'isoler une variable unique, d'identifier des modèles généraux et de tester des hypothèses<sup>3</sup>.

L'introduction d'une comparaison dans cette thèse de doctorat a permis de vérifier beaucoup des apports mentionnés par Emsley. La comparaison synchronique et diachronique, en révélant effectivement des points communs et des différences, a permis de remarquer des traits qu'une monographie n'aurait peut-être pas révélés et, surtout, a suscité immédiatement un questionnement, une demande d'explication qui allait au-delà de la simple description minutieuse : ces groupes humains vivaient dans des environnements naturels proches à la même époque, subissaient régulièrement des aléas climatiques similaires et pourtant ils n'en ont pas parlé autant ni de la même manière dans leurs chansons. Pourquoi ? Pourquoi les artistes de blues ont-ils si souvent évoqué la nature et pourquoi l'ont-ils fait de cette manière-là ? Pourquoi, jusqu'à la fin des années 1940, les chansons des francophones de Louisiane mentionnent-elles relativement rarement l'environnement naturel ? De quelle manière en parlent-elles quand elles le mentionnent ? En quoi ce traitement est-il différent de celui trouvé dans les chansons de blues ? Quels sont néanmoins les points communs ? Comment expliquer ces différences et ces points communs ? Quelles étaient leur expérience et leur exposition à l'environnement, leur relation à la nature et leur vision de celle-ci ? Quelles fonctions les chansons remplissaient-elles dans chaque

---

<sup>2</sup> Guy Massicotte, *L'histoire problème. La méthode de Lucien Febvre* (St-Hyacinthe et Paris : Maloine, S.A., 1981).

<sup>3</sup> Emsley, « Introduction », ix.

communauté ? Dans quelles conditions ces chansons étaient-elles interprétées en public ? Le recours à la méthode comparative a également permis d'examiner le rôle joué par l'environnement dans la culture, d'évaluer si le fait de vivre dans un environnement similaire dans la même période implique ou non des points communs dans la façon dont l'environnement est évoqué dans les chansons, d'identifier si les chansons produites par les trois communautés étudiées trahissent des similitudes et des différences dans leurs interactions avec cet environnement naturel et la vision que leurs membres en avaient et de comprendre à quoi ces similitudes et ces différences peuvent être attribuées. C'est en cela que cette thèse de doctorat s'inscrit dans le champ de recherche de l'histoire environnementale, même si elle propose un autre usage de la méthode comparative que celui généralement adopté par les chercheurs en histoire environnementale et applique cette méthode à d'autres objets que ceux qui ont, jusqu'ici, intéressé la plupart d'entre eux. Ce travail de recherche a néanmoins en commun avec celui des historiens de l'environnement le désir d'observer l'histoire non seulement sous un nouvel angle et en choisissant de nouveaux objets d'étude, mais en adoptant un point de vue et une méthode susceptibles d'apporter des explications nouvelles aux phénomènes observés.

## **1.2. Réduire le risque d'erreurs dans la recherche des causes**

Pour les défenseurs de la méthode comparative, l'histoire comparée doit non seulement permettre d'accéder à de nouvelles strates de sens historique, mais elle promet également, par sa méthodologie rigoureuse inspirée des sciences expérimentales, de prémunir les chercheurs contre l'attribution de causes erronées aux phénomènes historiques. C'était déjà cette ambition qui avait sous-tendu l'émergence des sciences sociales, et de la sociologie, en particulier, au XIXe siècle : Le sociologue français Emile Durkheim (1858-1917), désireux de « doter la discipline humaniste interprétative de l'histoire d'un niveau de précision et d'un pouvoir d'explication causale prétendument inaccessible »<sup>4</sup>, emprunta la méthode comparative aux sciences naturelles. Cette approche semblait particulièrement convenir à une thèse d'histoire environnementale, préoccupée par la manière dont des groupes humains ont interprété et représenté leurs interactions avec l'environnement naturel de leur région, et dont l'auteur a été imprégnée par les sciences naturelles au cours de son parcours scolaire et professionnel. Durkheim définissait la sociologie comme une approche scientifique de l'histoire reposant sur la comparaison. Il affirmait que « l'histoire ne peut être une science que dans la mesure où elle explique, et l'on ne peut expliquer qu'en comparant »

---

<sup>4</sup> Thomas Welskopp, « Comparative History », *European History Online* (2010). Consulté le 14 mars 2021 sur [www.ieg-ego.eu/welskoppt-2010-en](http://www.ieg-ego.eu/welskoppt-2010-en)

et qualifiait la comparaison d'« expérimentation indirecte »<sup>5</sup>, dotée d'une dimension heuristique qui compensait l'absence de procédures expérimentales dans les sciences humaines. L'autre outil que Durkheim et cette thèse de doctorat ont emprunté à la méthode scientifique est l'utilisation de statistiques, qui facilitent la comparaison en objectivant les résultats et permettent au chercheur d'identifier les tendances d'une société donnée.

Jusqu'au début du XXe siècle, les approches comparatives furent cependant rejetées par les historiens. Beaucoup considéraient que le rôle et même le devoir de l'histoire était de définir et de mettre en valeur le caractère unique de l'État-nation ou des grandes figures nationales. Les tentatives de comparaison entre nations étaient considérées comme insultantes et même dangereuses, voire subversives, dans la mesure où elles pouvaient faire apparaître la grandeur ou le caractère unique de la nation comme relatif. De même, les périodes historiques devaient être étudiées pour elles-mêmes plutôt que comparées à d'autres époques. Cependant, sous l'influence de l'école durkheimienne et d'universitaires comme l'historien français Henri Berr, qui fonda l'influente *Revue de synthèse historique* en 1900, en réaction au cloisonnement des disciplines et comme lieu de rencontre pour des historiens, des philosophes, des scientifiques, des géographes et des sociologues, la méthodologie des sciences naturelles et des sciences sociales commença progressivement à influencer la recherche historique. En 1903, François Simiand, historien, sociologue et économiste français inspiré par Durkheim, publia « Méthode historique et science sociale »<sup>6</sup>, article dans lequel il accusait l'histoire de ne pas suivre une méthodologie rigoureuse et insistait sur le fait que seules la méthode comparative et la rigueur scientifique pouvaient empêcher d'attribuer de manière impressionniste et aléatoire des causes aux phénomènes historiques. Dix ans plus tard, cette nouvelle façon de concevoir l'histoire, exprimée dans la *Revue de synthèse*, se concrétisa avec la création de la collection encyclopédique *L'Évolution de l'humanité*, codirigée par Henri Berr et Lucien Febvre. C'est ce même Lucien Febvre qui, avec l'historien Marc Bloch, fonda les *Annales*, inspiré par la conférence donnée par l'historien belge Henri Pirenne<sup>7</sup> en 1923, au 5e Congrès international des sciences historiques, et intitulée « De la méthode comparative en histoire ». Lors de cette conférence, Pirenne souligna les erreurs liées au fait que les « anciens biographes » étudiaient les individus et les peuples isolément et l'importance

---

<sup>5</sup> Emile Durkheim, « Cours de science sociale. Leçon d'ouverture [1888] », repr. dans Emile Durkheim, *La science sociale et l'action* (Paris : PUF, 1970), 107-08.

<sup>6</sup> François Simiand, « Méthode historique et science sociale » in Marina Cedronio (dir.), *Méthode historique et sciences sociales* (Paris : Editions des Archives Contemporaines, 1987), 127. Publié pour la première fois dans *Revue de synthèse historique* 6, n° 17 (1903).

<sup>7</sup> Jacques Le Goff, *La Nouvelle Histoire* (Paris : Ed. Complexe, 1988 [1978]), 40.

de la méthode comparative pour « échapper aux mirages de l'imagination, aux illusions de la sensibilité, aux entraînements du patriotisme »<sup>8</sup>.

Le risque d'erreurs interprétatives lié à l'absence de comparaison était particulièrement élevé dans le cas de la présente thèse de doctorat. Ignorer d'autres styles populaires de la même région aurait pu conduire à des interprétations erronées. En particulier, ne pas comparer les chansons de blues à d'autres styles aurait pu m'inciter à généraliser mes résultats et à conclure que dans un environnement naturel aussi riche, omniprésent, voire violent, que celui de la Louisiane et du Mississippi, la plupart des gens étaient « naturellement » enclins à parler de leur interaction avec leur environnement dans leurs productions culturelles et dans leurs chansons en particulier. Influencée par cette conclusion séduisante, j'aurais pu chercher à l'étayer en remarquant l'importance de la nature du bassin inférieur du Mississippi dans la culture en général et le fait que des écrivains et des cinéastes avaient produit des œuvres dans lesquelles l'environnement naturel de la Louisiane et du Mississippi était toujours omniprésent<sup>9</sup>, sans me rendre compte que beaucoup de ces œuvres dataient de périodes différentes et que leurs auteurs n'étaient pas nécessairement originaires de la zone géographique que j'avais décidé d'étudier. Surtout, ne pas comparer les chansons de blues aux chansons créoles de Louisiane aurait pu conduire cette étude dans l'ornière de l'essentialisme et du primitivisme, dans laquelle tant de folkloristes du XXe siècle et de fans sont tombés, en attribuant à leurs racines africaines le fait que les Noirs anglophones parlaient tant de l'environnement naturel, et en suggérant que leurs origines et leur supposé isolement dans le Sud les avaient rendus plus proches de la nature. Or la différence très nette observée dans le traitement de l'environnement naturel entre les chansons des Noirs anglophones et celles des francophones identifiés comme « de couleur » en Louisiane dément toute idée d'une « sensibilité » à la nature qui serait propre aux Noirs. Un autre écueil aurait été de chercher et donc de sélectionner des données qui confirmaient mon interprétation, en ignorant les sources qui ne répondaient pas à cette attente. La comparaison m'imposait de prendre du recul pour adopter une vue d'ensemble<sup>10</sup> et, en même temps, d'examiner les particularités de chaque style et de chaque artiste. Elle nécessitait une approche plus complexe, rigoureuse et scientifique qui remettrait probablement en question ce à quoi aurait conduit une intuition subjective et peut-être partiellement infondée.

---

<sup>8</sup> Henri Pirenne, « De la méthode comparative en histoire », in G. Des Marez et F.-L. Ganshof (dir.), *Compte-rendu du V<sup>ème</sup> congrès international des sciences historiques* (Bruxelles : Weissenbrugh, 1923), 19-23.

<sup>9</sup> Par exemple les romans de James Lee Burke, tous situés dans les bayous de Louisiane et qui font une large place à des descriptions détaillées de la nature, souvent inextricable de l'intrigue policière qui s'y joue, ou des films comme *Mud* de Jeff Nichols ou *Beasts of the Southern Wild* de Benh Zeitlin.

<sup>10</sup> « *The Big Picture* », pour reprendre les mots de l'historien américain David Brion Davis. Davis utilise cette expression dans « Looking at Slavery from Broader Perspectives », lorsqu'il insiste sur la nécessité de prendre en compte les « interrelations qui constituèrent un système esclavagiste atlantique » plutôt que de se limiter aux frontières d'une nation. David Brion Davis, « Looking at Slavery from Broader Perspectives », *American Historical Review* 105, n° 2 (avril 2000) : 454.



### 1.3. Gagner en rigueur et en précision

Comparer le traitement de la nature dans les chansons de blues à celui qu'on trouve dans les chansons d'autres communautés vivant dans un environnement comparable impose beaucoup plus de rigueur dans le traitement des données qu'une monographie. La préparation de la comparaison implique de constituer des échantillons et d'établir, pour chaque échantillon de chansons, des pourcentages de chansons mentionnant l'environnement naturel afin de pouvoir les comparer, ce qu'une monographie n'aurait pas nécessairement imposé. Avant même toute comparaison, le fait de devoir calculer la proportion de chansons de blues qui parlent effectivement de l'environnement naturel afin de pouvoir mener à bien cette comparaison permet de vérifier que l'impression que les chansons de blues parlent souvent de l'environnement naturel est fondée et fait, par ailleurs, émerger des questions sur la représentativité des chansons et des artistes inclus dans l'échantillon, qui n'auraient peut-être pas été posées sans cela. La méthode comparative oblige donc à adopter une démarche scientifique qui objectivise les impressions et les intuitions qui ont servi de point de départ au travail de recherche et qui, si prégnantes soient-elles, pourraient s'avérer fausses. La comparaison avec la proportion de chansons parlant de l'environnement naturel dans des échantillons issus d'autres communautés a pour but, elle, de vérifier l'impression selon laquelle les chansons de blues parlent davantage de la nature que d'autres et de voir si les résultats évoluent dans le temps. Cette comparaison, en faisant apparaître la récurrence de motifs agricoles dans les chansons créoles, a aussi permis de s'interroger sur ce que l'on inclut dans « l'environnement naturel ». Une référence à une vache ou à une céréale est-elle une référence à l'environnement naturel ? Cette question ne se serait pas posée avec la même acuité si l'étude n'avait porté que sur les chansons de blues, dans lesquels les mentions d'espèces animales et végétales non domestiquées sont nombreuses et auraient pu m'amener à me concentrer sur le rapport à la nature sauvage.

Une fois effectuée cette étude quantitative visant, par le biais de statistiques, à évaluer la fréquence à laquelle les chansons des communautés comparées traitent de l'environnement, cette recherche de précision et de méthode s'est poursuivie dans le traitement qualitatif du contenu des chansons. En effet, avant de comparer la manière dont les chansons parlaient de l'environnement, une comparaison du type et du nombre de références fut conduite, nécessitant l'élaboration de catégories : les éléments physiques et climatiques évoqués dans les chansons, la faune et la flore sauvages et domestiques. Cette classification et cette numération des références à la nature a permis à l'interprétation des résultats de la comparaison de ne pas devenir impressionniste et sélective des données et de se fonder sur une analyse fine et exhaustive des références à l'environnement contenues dans les chansons. Avant d'en arriver à cette étape, la conception de la

méthodologie utilisée pour sélectionner les données, créer les échantillons et les comparer a nécessité de se plonger dans les travaux des chercheurs qui ont utilisé la méthode comparative en histoire, en sociologie et en anthropologie, de l'historien français Marc Bloch à l'historienne américaine Nancy Green, en passant, entre autres, par la sociologue américaine Victoria E. Bonnell et l'anthropologue américain Eugene A. Hammel.

#### 1.4. Se définir en tant que chercheur

Mener cette comparaison entre différents styles musicaux de la manière la plus rigoureuse possible a nécessité l'établissement d'une méthode détaillée, approfondie et systématique. Cependant, avant même de définir la méthodologie à utiliser, les publications consacrées à la méthode comparative lues avant de mener à bien la comparaison m'ont obligé à réfléchir à la question de l'objectif exact de l'étude, et à prendre conscience que cet aspect apparemment évident devait être défini avec beaucoup de clarté et de précision et qu'il orienterait les méthodes utilisées, y compris dans la collecte et l'utilisation des données, mais aussi la nature même du travail effectué. En d'autres termes, la découverte d'un siècle de réflexions et de débats sur la méthode comparative telle qu'elle a été utilisée en sociologie, en anthropologie et en histoire n'a pas seulement éclairé les méthodes à appliquer dans ce travail, mais a également nécessité de se définir en tant que chercheur. Dans « The Uses of Theory, Concepts and Comparison in Historical Sociology »<sup>11</sup>, Victoria E. Bonnell explique que les études sociologiques utilisent la comparaison comme un moyen de tester des théories ou des concepts ou, plus rarement, d'en formuler de nouveaux, ce qui influence la sélection des données. Cependant, l'objectif de la présente étude n'est pas d'appliquer ou de découvrir des lois sur la perception de la nature en général ou dans différents groupes ethniques, culturels ou sociaux, mais de faire ressortir des caractéristiques, dont certaines auraient pu échapper à une étude non comparative, d'identifier les similitudes et les différences dans la manière dont chaque groupe a parlé de la nature et de sa relation avec elle à travers le temps, et d'essayer d'expliquer ces caractéristiques. Pour le sociologue américain Neil J. Smelser, dans *Essays in Sociological Explanation*, c'est ce qui fait la différence entre les approches historique et sociologique : « En règle générale, un problème historique trouve son origine dans la logique des événements d'un lieu et d'une période donnés [...]. En revanche, un problème sociologique a, en règle générale, tendance à trouver son origine dans un appareil conceptuel et est engendré par celui-ci »<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Victoria E. Bonnell, « The Uses of Theory, Concepts and Comparison in Historical Sociology », *Comparative Studies in Society and History* 22, n° 2 (1980) : 156-73.

<sup>12</sup> Neil J. Smelser, *Essays in Sociological Explanation* (Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1968), 35.

Bonnell souligne que, « en général, les sociologues ne visent pas seulement des énoncés théoriques plus larges que les historiens ; ils ont aussi tendance à s'appuyer sur un appareil explicitement conceptuel, plus formel et plus consciemment sélectif des faits »<sup>13</sup>. Outre la question de l'objectif de la comparaison, ce traitement des faits apparaît comme une autre question majeure qu'il faut aborder avant de se lancer dans la présente étude, pour laquelle une sélection de données est nécessaire, car analyser et comparer toutes les chansons enregistrées dans le bassin inférieur du Mississippi entre 1920 et 1970 aurait été une tâche herculéenne impossible à entreprendre, même avec l'aide des technologies modernes. Cependant, tirer des conclusions générales à partir d'échantillons restreints apparaît périlleux et potentiellement injuste pour les communautés et les individus qui ont produit les riches formes d'expression que cette thèse de doctorat vise à analyser et à comprendre. La lecture de *The comparative Approach to American History* de C. Vann Woodward m'a aidé à comprendre d'où venait cette méfiance et a confirmé que l'approche adoptée dans cette thèse de doctorat et les instincts qui la sous-tendent étaient ceux d'un historien, ce dont je n'étais pas nécessairement consciente avant de commencer ce travail de recherche :

[d]ans tout véritable historien, il y a un humaniste qui respecte profondément les particularités variées de l'expérience humaine et veille jalousement sur l'intégrité précise du temps et du lieu dans la manière dont il évoque le passé. Ces instincts créent inévitablement des tensions entre l'historien et le spécialiste des sciences sociales, qui traite librement des catégories, des prototypes et des variables statistiques qui dépassent les limites de l'espace et du temps et se prêtent à la comparaison<sup>14</sup>.

L'idée de mener à bien une comparaison s'était pourtant imposée naturellement et semblait pertinente. La question était donc de décider comment et dans quel but les outils de la méthode comparative devaient être utilisés. La manière dont Woodward, utilisant l'exemple de Marc Bloch, affirme que la volonté de l'historien de rendre justice aux faits et la distance nécessaire pour mener une étude comparative sont parfaitement compatibles, est venue confirmer que l'ambition du présent travail était justifiée mais qu'elle exigeait également beaucoup de prudence et de rigueur :

[a]vec tout son dévouement pour l'unique et le particulier, Marc Bloch pouvait se vanter en toute impunité d'avoir « utilisé une baguette de sourcier entre toutes efficace, à savoir la méthode comparative ». Si les apprentis sorciers utilisent cette baguette avec le respect du maître pour le particulier et l'unique, les conséquences n'en seront pas obligatoirement désastreuses et la magie pourra continuer à fonctionner<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Bonnell, « Uses », 160.

<sup>14</sup> C. Vann Woodward (dir.), *A Comparative Approach to American History* (Washington, D.C. : Forum, 1968), 15-16.

<sup>15</sup> *Ibid.* 16. Woodward opère un glissement problématique dans la traduction qu'il fait de cette citation de Bloch en anglais. En effet, là où Bloch parlait d'une baguette de sourcier, lors de la conférence d'Oslo en 1928 (Marc Bloch, « Pour une histoire comparée des sociétés européennes », *Revue de synthèse historique*, t. 46 (1928) : 15-50), Woodward parle de « baguette magique » (*magical wand*), d'où son emploi de l'expression « apprentis sorciers », influencée par l'idée de sorcellerie et visiblement par une erreur sur le sens du mot français « sourcier ». Woodward a peut-être été

Tout en gardant une approche prudente à l'égard de la « grande théorie »<sup>16</sup>, la présente étude a sans nul doute bénéficié de certaines théories sociologiques ou anthropologiques fonctionnelles telles que celles qui ont exploré les fonctions sociales du blues<sup>17</sup>. L'apport de l'anthropologie, dans laquelle « aucune affirmation analytique portant sur des observations empiriques ne peut être faite sans avoir recours à au moins une comparaison »<sup>18</sup>, est également précieux pour l'historien désireux d'adopter une approche comparative, comme le montre très clairement l'article de l'anthropologue américain Eugene A. Hammel intitulé « The Comparative Method in Anthropological Perspective ». Dans cet article, Hammel identifie, comme Bonnell, la question de l'objectif de la comparaison comme étant essentielle : « L'objectif de la comparaison est-il la formulation de 'lois' scientifiques de relation fonctionnelle, ou est-ce la reconstruction de l'histoire à partir de matériaux ultérieurs ? »<sup>19</sup>, interrogeait-il. L'ambition de la présente étude est plus proche du deuxième terme de l'alternative puisqu'elle nécessitera d'identifier les événements historiques et les facteurs culturels, sociaux et environnementaux qui ont pu contribuer à l'émergence des caractéristiques observées. Toutefois, « reconstruire l'histoire » uniquement à partir de « matériaux ultérieurs » est tout à fait contraire à une approche historique, qui tire sa connaissance du passé d'une démarche empirique et non logique et qui aura besoin de faits et de traces contemporains de ces événements passés pour reconstruire cette histoire. Quant au premier terme de l'alternative, là encore, la formulation de lois scientifiques sur les perceptions et les représentations de la nature serait présomptueuse et même dangereuse. Si des constantes devaient émerger de cette étude ou de travaux ultérieurs, la question de savoir comment généraliser à partir de ces éventuelles constatations devra recevoir une réponse très prudente et ancrée dans les faits. Bien que ne partageant pas les mêmes ambitions de généralisation, l'utilisation de la comparaison dans la présente étude est clairement redevable à la méthodologie des sciences sociales et de la sociologie en particulier, à laquelle l'histoire comparative a emprunté des outils – le recours à des méthodes de classification, à des techniques quantitatives et aux statistiques notamment – et un glossaire qui permettent aux chercheurs d'aborder les unités comparées avec rigueur et cohérence et aussi d'analyser et d'expliquer leurs conclusions de la manière la plus probante possible, plutôt que de se limiter à des descriptions. En particulier, la méthode utilisée pour collecter les données à analyser dans cette étude et créer des échantillons comparables et impartiaux doit beaucoup aux explications et recommandations de Bonnell et Hammel.

---

influencé par le poète allemand Novalis qui, dans son essai « Europe ou la Chrétienté », publié en 1799, conseillait d'utiliser, dans le travail historique, « la baguette magique de l'analogie ». Novalis, *Europe ou la Chrétienté, Œuvres complètes de Novalis*, tome 1, édition établie et traduite de l'allemand par A. Guerne (Paris : Gallimard, 1975), 318.

<sup>16</sup> Eugene A. Hammel, « The Comparative Method in Anthropological Perspective », *Comparative Studies in Society and History* 22 (1980) : 153.

<sup>17</sup> Notamment Robert Springer, *Fonctions sociales du blues* (Marseille : Parenthèses, 1999).

<sup>18</sup> Hammel, « The Comparative Method », 145.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 147.

Néanmoins, par sa grande prudence à l'égard de la généralisation, son désir d'être attentive aux faits, aux irrégularités, à l'époque et aux lieux, c'est dans le travail et les conseils d'historiens comparatistes que cette thèse s'est reconnue. Ainsi, en concevant la méthodologie utilisée dans cette comparaison de chansons populaires du bassin inférieur du Mississippi, les explications et les exemples de Nancy Green<sup>20</sup> ont fourni de précieuses indications pour définir l'objet de la comparaison lui-même, c'est-à-dire le phénomène dont les variations seraient observées et expliquées (en l'occurrence, l'existence dans les chansons populaires de références à l'environnement naturel et aux interactions entre les êtres humains et celui-ci), les unités à comparer (blues et chansons dites cadiennes et créoles), le niveau d'analyse pertinent, à savoir la distance dans le temps et l'espace entre les unités comparées, et les invariants nécessaires pour que cette « expérience indirecte » donne des résultats utilisables, à savoir les cadres temporel et géographique. Concernant la distance dans le temps et l'espace des unités comparées, les recommandations de Marc Bloch, sur le travail duquel Green attira tout particulièrement mon attention, me firent comprendre l'importance de trouver le niveau d'analyse géographique et temporel approprié. Bloch expliquait que les conditions idéales pour mener une étude comparative sont d'« étudier parallèlement des sociétés à la fois voisines et contemporaines, sans cesse influencées les unes par les autres, soumises dans leur développement, en raison précisément de leur proximité et de leur synchronisme, à l'action des mêmes grandes causes, et remontant, partiellement du moins, à une origine commune »<sup>21</sup>.



Fig. 5 : Marc Bloch à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Auteur inconnu.  
Couverture du livre d'Étienne Bloch, *Une biographie impossible* (Culture et patrimoine en Limousin, 1997).

<sup>20</sup> Nancy Green, « L'histoire comparative et le champ des études migratoires », *Annales Économies, Sociétés, Civilisations* 45, n° 6 (novembre-décembre 1990) : 1335-45.

<sup>21</sup> Bloch « Pour une histoire comparée », 19.

Pourtant, dans les décennies qui suivirent la Seconde Guerre mondiale et le processus de décolonisation qui s'ensuivit, décennies pendant lesquelles l'histoire comparée connut son véritable essor, la deuxième génération d'historiens des *Annales*, ainsi que des historiens allemands, britanniques et américains, privilégièrent la comparaison sur de longues durées et se donnèrent pour ambition de réaliser une histoire totale et universelle. Green prend l'exemple de l'historien britannique Geoffrey Barraclough et de la revue britannique *Comparative Studies in History and Society*, fondée en 1958, qui ont tous deux exprimé la nécessité renouvelée pour l'histoire de devenir moins ethnocentrique et de dépasser les thèmes nationaux et la fascination pour le particulier afin de rechercher un autre niveau de généralisation<sup>22</sup>. Choqués par la guerre et préoccupés par l'utilité de l'histoire au XXe siècle, ces historiens ont développé des méthodes d'histoire comparée qui pouvaient fournir l'éclairage historique qui leur semblait manquer aux décisions politiques. Barraclough utilisa la méthode comparative pour produire une histoire mondiale, en étudiant les origines des phénomènes contemporains, à la recherche des courants profonds qui ont traversé l'histoire mais aussi des combinaisons de facteurs qui ont induit des tournants ou des discontinuités entre le passé et le présent<sup>23</sup>. Cette approche globale, qui rencontre beaucoup de succès auprès des historiens de l'environnement depuis un demi-siècle, était assez éloignée des préceptes de Bloch, et les historiens attachés à l'étude détaillée de l'histoire, méfiants à l'égard des influences généralisatrices de la sociologie et du recours fréquent de ces comparaisons très larges à des sources secondaires plutôt qu'à la connaissance directe de sources primaires, ont insisté sur le fait que l'extension du champ de la comparaison conduisait à un appauvrissement de son contenu et forçait la réalité à entrer dans des catégories préétablies. Ces mises en garde étaient particulièrement pertinentes pour cette thèse de doctorat, étant donné la tentation déterministe qui pourrait animer une étude portant sur l'impact de la nature sur la culture et les caricatures dont les communautés comparées ont déjà fait l'objet tout au long de leur histoire. Il est intéressant de constater que, dans les années 1970 et plus encore dans les années 1980, l'histoire comparée se développa notablement mais souvent de manière moins généraliste, et se préoccupa davantage de la culture, sous l'influence croissante de l'anthropologie structuraliste<sup>24</sup>. Influencée par les mouvements sociaux des années 1960, l'histoire comparée commença à explorer de nouveaux thèmes tels que le genre, les minorités, l'environnement, les villes, les régions et l'idéologie des mouvements sociaux. Au cours des dernières décennies, de nouveaux domaines importants, qui ont attiré de nombreux chercheurs, ont fait appel à la méthode

---

<sup>22</sup> Green, « L'histoire comparative », 1336.

<sup>23</sup> Geoffrey Barraclough, *History in a Changing World* (Oxford : Blackwell, 1955).

<sup>24</sup> Hartmut Kaelble, « La recherche européenne en histoire sociale comparative (xix<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècle) », *Actes de la recherche en sciences sociales* 106-107 (1995) : 67-79. L'anthropologie structuraliste est fondée sur les théories de l'anthropologue français Claude Lévy-Strauss, selon lesquelles les cultures sont des systèmes et devraient être analysées en termes de relations structurelles entre leurs éléments.

comparative, comme l'étude des systèmes esclavagistes de l'Antiquité au XIXe siècle, l'histoire atlantique<sup>25</sup> et l'histoire environnementale. Les débats stimulants sur les problèmes suscités par l'histoire comparée et ses limites se sont poursuivis ces dernières décennies, grâce aux travaux des historiens Peter Kolchin<sup>26</sup> et Michel Espagne<sup>27</sup>, par exemple, et obligent perpétuellement les chercheurs intéressés par l'approche comparative à réévaluer leurs objets, leurs sources, leurs méthodes et leurs modèles ainsi que la portée de leurs recherches. Le questionnement critique et la réévaluation constante de l'approche de l'historien et de ses certitudes, imposés par la méthode comparative, apparaissent comme l'une de ses contributions les plus précieuses à l'histoire et à l'historiographie et ont rendu cette étude particulièrement attentive aux pièges dans lesquels une application trop mécanique de la méthode comparative pouvait mener.

## 2. Ecueils de la comparaison

### 2.1. L'obsession de la différence et l'effacement des points communs

La volonté de produire un travail de recherche qui découvre et prouve scientifiquement l'existence d'une tendance profonde que personne n'avait isolée jusque-là peut conduire le chercheur, et plus encore le jeune chercheur soucieux que son travail soit remarqué, à se focaliser sur les différences en espérant ne pas trouver trop de points communs, comme si le fait qu'une comparaison ne fasse pas ressortir de différences notables en annulait la pertinence et pouvait faire perdre du crédit à la démarche du chercheur et de l'intérêt aux résultats obtenus. Ce biais peut fausser non seulement l'analyse des résultats, en se concentrant sur l'explication des différences, mais également la collecte des données elle-même. Or, les unités comparées ici étant des communautés considérées aux États-Unis comme des groupes ethniques, dans le contexte d'une société américaine marquée par le racisme et la ségrégation, le risque est grand, en cherchant ce qui les différencie et constitue leur caractère unique, de renforcer et de naturaliser des divisions précisément héritées de la ségrégation raciale, comme l'ont fait de nombreux folkloristes au XIXe et au XXe siècle. Le risque est encore plus grand si, dans la recherche des causes, le chercheur, cette fois en quête d'analogies, se livre à une comparaison du blues et de la musique créole avec des chants africains et de chansons dites cadiennes avec des chansons européennes plus anciennes, au détriment d'une analyse de ce que plusieurs siècles de vie sur le sol américain ont pu susciter dans la culture et les mentalités.

---

<sup>25</sup> L'histoire atlantique étudie le réseau régional d'échanges économiques, politiques et culturels constitué par les continents bordant l'océan Atlantique et par les îles de la Caraïbe depuis le début des temps modernes.

<sup>26</sup> Peter Kolchin, « The Comparative Approach to the Study of Slavery: Problems and Prospects », présentation lors de la Conférence de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 1996.

<sup>27</sup> Michel Espagne, « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle », *Genèses* 17 (1994) : 112-21.

Outre cette quête de singularité, le chercheur qui se lance dans une comparaison, a fortiori entre des productions culturelles issues de groupes humains différents, doit également être conscient que son intérêt, voire son attachement pour ce qui fait la singularité, la beauté et la richesse d'une des unités comparées (ici, le blues), peut le conduire, s'il n'y prend garde, à se laisser influencer par des jugements de valeur. Ce biais potentiel existe, bien sûr, dans toute recherche historique, anthropologique ou culturelle, et pose la question de l'objectivité du chercheur qui étudie une culture à laquelle il s'identifie ou qu'il aime tout particulièrement, ou à laquelle, au contraire, il est peu sensible. Mais cet écueil peut être rendu plus dangereux par l'usage de la comparaison, qui peut sembler objectiver le biais du chercheur en soulignant que les productions culturelles d'un groupe humain sont plus ou moins riches, complexes, voire « intéressantes » que celles d'un autre, et donc supérieures ou inférieures, et d'autant plus s'il appuie cette affirmation sur des statistiques qui lui donnent l'apparence d'une vérité scientifique et désengagent sa responsabilité (« ce n'est pas moi qui le dis, ce sont les chiffres »). Il semble plus que probable que la communauté des chercheurs ne s'y tromperait pas et critiquerait les biais et les dangers d'une recherche qui se servirait de la méthode comparative pour conclure ouvertement à la supériorité ou à l'infériorité des productions culturelles d'un groupe humain sur celles d'un autre, d'autant que la science a parfois été, par le passé, tragiquement dévoyée dans le but de hiérarchiser des groupes humains. Cependant, un travail de comparaison faisant émerger des traits, que certaines cultures ont plus ou moins, sans que cela ait quoi que ce soit de moralement ou d'intellectuellement choquant, reste néanmoins à la merci de classifications moins visibles mais tout aussi contestables entre différents groupes humains. L'histoire comparée, dont le but initial, tel que formulé par l'école des *Annales*, était d'échapper au rôle, longtemps dévolu à l'histoire, de glorification de l'État-nation, peut néanmoins être utilisée à des fins nationalistes, régionalistes, ethnicistes ou politiques. Michel Espagne pointe d'ailleurs ce risque et considère que la comparaison dans le domaine culturel se fait toujours d'un point de vue national<sup>28</sup>. Bien qu'une comparaison entre des groupes humains auxquels le chercheur est extérieur rende ce biais moins probable, se prémunir de ce type de biais, à quelque degré qu'il puisse se faire jour, nécessite beaucoup d'honnêteté et de vigilance. Une des manières de s'en garder peut être d'enrichir la comparaison d'une approche dite « croisée », valorisant « l'étude des relations, des circulations et des interdépendances »<sup>29</sup>. Cette thèse de doctorat veillera donc à chercher les liens et les échanges entre les cultures comparées, qui ont parfois été cachés, justement, par des approches identitaires, comme celle qui a séparé les francophones dits « cadiens » des francophones dits « créoles » au cours du XXe siècle, quitte à

---

<sup>28</sup> Espagne, « Sur les limites », 112-21.

<sup>29</sup> Bénédicte Zimmermann, « Histoire comparée, histoire croisée », in Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Nicolas Offenstadt (dir.), *Historiographies. Concepts et débats*, vol. I (Paris : Gallimard, 2010), 170.



arriver à la conclusion que la définition même de ces communautés est sujette à caution et que les catégories prises comme point de départ de la comparaison, issues de « traditions historiographiques [...] historiquement et nationalement formatées »<sup>30</sup>, doivent être remises en cause. Il convient donc d'éviter d'utiliser la méthode comparative de manière mécanique et simpliste et de garder à l'esprit qu'elle est bien plus qu'un simple outil et nécessite une réflexion attentive sur la définition des unités comparées, les objectifs de la comparaison et les conclusions tirées des résultats obtenus.

## 2.2. La dérive scientifique

Contrairement à l'affirmation, certes en partie provocatrice sans doute, de C. Vann Woodward, la méthode comparative n'a rien d'une « baguette magique » et ne doit surtout pas être perçue comme telle. Même en gardant une attention constante pour « l'unique et le particulier », pour les irrégularités, afin de se prémunir contre la tentation d'établir des lois de comportement généralisantes, l'utilisation de méthodes inspirées des sciences expérimentales, et de la biologie en particulier, pour étudier les sociétés et les cultures humaines peut être grisante tant sa valeur explicative indéniable peut laisser espérer que l'on puisse percer à jour les mystères des comportements humains et y découvrir des constantes et donc des lois, comme on le ferait avec n'importe quelle autre espèce animale. Le scepticisme avec lequel la méthode comparative fut reçue au début du XXe siècle tenait déjà, en partie, au positivisme évolutionniste défendu par certains de ses partisans et était « une réaction à la croyance dangereuse et erronée des théoriciens de l'évolution sociale du XIXe siècle selon laquelle les études comparatives pouvaient révéler des lois universelles »<sup>31</sup>. Le fait que cette thèse, en particulier, porte sur les rapports à l'environnement naturel renforce encore cette tentation, en faisant redescendre les humains à leur place d'espèce animale comme une autre, conditionnée par l'écosystème dans lequel elle vit et en interaction avec lequel elle évolue. Le désir de promouvoir l'intérêt d'une discipline relativement récente et très enthousiasmante comme l'histoire environnementale, qui affirme, à juste titre, la nécessité de concevoir les sociétés humaines dans leurs rapports complexes avec l'environnement naturel et d'allier sciences sociales et sciences de l'environnement, peut, en outre, conduire le chercheur qui veut donner la preuve de la pertinence de cette approche à un point de vue qui s'apparenterait à du déterminisme environnemental, reproche qu'ont essuyé plusieurs historiens de l'environnement du XXe siècle, et en particulier Jared Diamond. Ce sont les résultats obtenus dans la présente thèse de doctorat qui ont le mieux prémuni son auteur contre ce risque : le fait de vivre dans le même environnement, omniprésent, aux aléas régulièrement catastrophiques, ne

---

<sup>30</sup> Zimmermann, « Histoire comparée, histoire croisée », 171.

<sup>31</sup> Emsley, « Introduction », xi.

détermine pas la manière dont on en parle. Visiblement, quelque chose chez les humains résiste à l'approche naturaliste, et ce quelque chose, ce sont les conditions, les expériences et les interactions sociales, économiques et culturelles. Ce quelque chose qui résiste, c'est précisément l'histoire humaine.

C'est tout particulièrement dans l'attribution de causes aux différences observées qu'une approche naturaliste peut conduire à essayer de chercher à identifier d'où viennent les rythmes, le choix des tonalités, les thématiques, les images, le type de narration, en espérant démêler influences européennes, africaines et autochtones, et à établir une généalogie d'une culture de toute évidence interracial pour en séparer les ingrédients et les contributeurs et trouver ainsi ce qui fait l'ADN d'un genre musical. Cette approche évolutionniste suppose la recherche d'un point initial difficile à situer, d'un moment de pureté avant le mélange, qui expliquerait les traits observés. Ce faisant, on choisit d'ignorer ce que des siècles d'histoire partagée et d'interactions multiples ont pu produire, au profit d'une quête de ce qui ferait l'essence d'une culture et du groupe humain auquel on l'associe, parfois à tort. Dans les années 1930, cette quête conduisit le folkloriste John Lomax, par exemple, à rechercher, dans le Sud des États-Unis, des groupes africains-américains et cadiens ou créoles les plus isolés possible, dans l'espoir que leur culture d'origine ait été la moins corrompue possible par la modernité et par la chanson commerciale américaine en particulier, ce qui promettait d'y trouver des survivances de ce qui faisait l'essence et l'authenticité de cette culture. A sa grande déception, il ne trouva nulle part ces communautés ou ces individus qu'il avait espérés suffisamment primitifs et arriérés pour ne pas avoir eu de contact avec la culture américaine et les chansons commerciales. Il se tourna alors vers la population pénitentiaire, dans l'espoir qu'elle ait été suffisamment isolée et depuis suffisamment longtemps pour y trouver la tradition pure qu'il cherchait, et découvrit que, même en ces lieux, la radio avait amené les chansons « modernes », à tel point que c'est sous la contrainte, avec l'aide des gardiens de prison, qu'il obtint des prisonniers le type de chansons qu'il voulait<sup>32</sup>. Ironiquement, ce qu'il prenait pour des chansons authentiquement noires étaient le produit d'une appropriation créative de multiples influences, y compris les chansons commerciales de Broadway du XIXe siècle et les *minstrel songs*<sup>33</sup>.

Cet exemple montre que les humains ne sont pas des poissons dans un étang, et encore moins dans un XXe siècle fait de moyens de communication et d'échanges multiples. Les expériences et les cultures humaines ne découlent pas d'un arbre phylogénique que l'on pourrait remonter pour y retrouver le génome non-contaminé d'un style musical ou le génie d'une ethnie.

---

<sup>32</sup> Karl H. Miller, *Segregating Sound: Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow* (Durham & London : Duke University Press, 2010), 260-63.

<sup>33</sup> Les *minstrel shows* étaient des spectacles itinérants, apparus dans les années 1830, dans lesquels des acteurs maquillés de noir caricaturaient la manière de danser et de chanter des esclaves.

Cette approche évolutionniste des cultures, justement dénoncée par le passé, n'a cependant pas complètement disparu aujourd'hui. Elle est toujours à l'œuvre dans beaucoup des ouvrages de vulgarisation et de sites internet sur le blues, dans nombre de livres écrits par des historiens dits cadiens jusqu'aux années 2000, et dans l'esprit de beaucoup d'amateurs de musiques du Sud des États-Unis encore aujourd'hui, en quête de la musique la plus « roots » possible. Surtout, quand bien même cette approche généalogique a reculé ces dernières années dans les milieux universitaire et culturel, elle a imprégné plusieurs générations de commentateurs, d'historiens, de fans et de musiciens, y compris dans la génération qui, après les mouvements sociaux des années 1960, a réagi aux présupposés racistes qui avaient sous-tendu l'analyse de la musique jusque-là et, en voulant rendre justice à la contribution des Africains-Américains à la culture et à l'histoire américaines, a continué à être influencée par une vision ségréguée et essentialiste de la culture et de la musique. Tout chercheur qui se penche aujourd'hui sur les caractéristiques des musiques de cette région doit être conscient qu'il est nécessairement influencé par cette vision essentialiste qui a longtemps prévalu. C'est, à nouveau, l'étude des points communs et de l'histoire des relations, sur le sol américain, entre les groupes étudiés qui prémunit le mieux le chercheur contre cet écueil. Cette prise de conscience, en cours de thèse, a nécessité de relire avec davantage de prudence et de distance des documents interprétés de manière trop simpliste au tout début de ce travail de recherche, comme l'article de Nancy Green intitulé « L'histoire comparative et le champ des études migratoires », dans lequel elle décrit l'utilisation des modèles convergent et divergent lors de la comparaison des communautés qui sont le résultat de migrations<sup>34</sup>. Le modèle convergent compare la manière dont différentes communautés s'adaptent et réagissent au nouveau lieu où elles se sont installées. Dans le cas de la présente comparaison, il s'agit de comparer la façon dont les francophones identifiés comme cadiens ou créoles et les Africains-Américains anglophones ont réagi à l'environnement dans lequel ils sont arrivés et en ont parlé dans leurs chansons. Le modèle divergent se penche sur la région d'origine des différentes communautés et sur les caractéristiques et pratiques culturelles de cette région pour rendre compte de leurs différentes manières d'interagir avec leur région d'arrivée. Cette approche n'est pas à négliger dans l'interprétation de certaines des différences constatées dans la manière de parler de l'environnement naturel, dont on ne peut exclure qu'elles aient un rapport avec des traditions culturelles et des événements historiques qui eurent lieu avant l'arrivée de ces communautés dans le bassin inférieur du Mississippi. Cette approche divergente doit cependant être utilisée avec une grande circonspection, car elle risque d'obscurcir les phénomènes historiques plus récents et plus déterminants, à l'œuvre depuis l'arrivée sur le sol américain, et suppose que l'origine ethnique ou géographique d'un groupe ou des individus qui le composent détermine ses comportements

---

<sup>34</sup> Green, « L'histoire comparative », 1342-44.

plusieurs siècles plus tard, dans une société qui défie pourtant toute idée de pureté ethnique ou culturelle.

Avoir une approche prudente des sciences expérimentales ne doit cependant pas conduire à caricaturer celles-ci. L'écologie est précisément l'étude des interactions complexes entre des espèces et un milieu dans des conditions données, et, au sein de ce milieu, entre espèces, sous-espèces ou individus d'une même espèce. Mais l'espèce humaine et les groupes qui la composent semblent avoir quelque chose d'irréductible, d'imprévisible<sup>35</sup>, malgré le constat que, dans des conditions données, les comportements sociaux apparaissent prédictibles, ce que le matérialisme historique et le socialisme scientifique de Marx et Engels se sont employés à démontrer. Cette thèse cherchera à identifier les facteurs qui semblent avoir le plus pesé dans la manière dont la nature et les rapports avec elle ont été envisagés dans les chansons populaires des communautés ayant vécu dans le bassin inférieur du Mississippi entre les années 1920 et le début des années 1970, entre facteurs environnementaux, caractéristiques culturelles et rapports socio-économiques, et la manière dont ces facteurs ont interagi. Cependant, la complexité des rapports sociaux et culturels entre des communautés humaines et entre les groupes sociaux et les classes qui les composent n'est pas le seul élément qui résiste à une approche naturaliste déterministe. L'individu résiste aussi, et l'un des défis de l'utilisation de la méthode comparative pour analyser les productions culturelles de différents groupes humains, définis comme ethniques, linguistiques, régionaux ou sociaux, est précisément de ne pas effacer l'individu et sa contribution à la culture.

### **2.3. La neutralisation de l'individu au profit de la communauté**

Si négliger les points communs au profit des différences dans la comparaison *entre* des communautés est un écueil à éviter lorsque l'on emploie la méthode comparative en histoire, la volonté de neutraliser les variations individuelles *au sein de* ces communautés afin de dégager des tendances comportementales ou psychiques, des points communs à tous les individus d'une communauté, pourrait tout autant entacher d'erreur l'obtention et l'interprétation des résultats de cette recherche. L'exemple d'Amédée Ardoin illustre bien ce double défi. Que faire de ce chanteur et musicien créole louisianais considéré comme le père fondateur de la musique créole mais aussi de la musique cadienne ? Dans quel échantillon de chansons le placer sinon dans les deux ?<sup>36</sup> Comment intégrer son rôle dans l'émergence de styles musicaux censés représenter des communautés ? Non seulement les musiques populaires du Sud semblent dépasser les frontières de communautés ethniques séparées artificiellement depuis l'avènement de la ségrégation raciale

---

<sup>35</sup> Il n'est pas exclu que ce soit également le cas des espèces animales et végétales.

<sup>36</sup> Une chanson du Créole Douglas Bellard, « Mon Camon la Case Que Je Suis Cordane » (1929), a également été intégrée à l'échantillon cadien, car elle a considérablement influencé le répertoire cadien et a été reprise par de nombreux interprètes cadiens, sous le titre « Les Flammes de l'Enfer ».

aux États-Unis à la fin du XIXe siècle, mais le rôle des individus-artistes dans la création des styles musicaux remet aussi en cause la vision de communautés monolithiques. L'influence de Charley Patton, par exemple, dans la formulation du blues à partir des années 1920, semble avoir été décisive. Le rôle fondateur d'un individu est encore plus visible lorsque l'on observe l'importance de l'œuvre de Clifton Chenier dans la création de la formule du zydeco. C'est en relisant mon mémoire de master 2 qu'une phrase écrite cinq ans plus tôt m'a mise mal à l'aise. Décrivant la méthodologie que j'allais utiliser pour comparer les chansons issues des trois communautés que j'avais entrepris d'étudier, j'avais écrit : « L'autre outil que Durkheim a emprunté à la méthode scientifique est l'utilisation de statistiques [...] qui permettent au chercheur de neutraliser les variations individuelles d'un phénomène et d'identifier les tendances dans une société donnée »<sup>37</sup>. Aujourd'hui, cette question m'apparaît bien plus complexe qu'à l'époque. Que faire des variations individuelles ? Les considérer comme des exceptions à une règle qui les précède et les transcende, exceptions que l'on tentera de noyer dans des échantillons les plus vastes possibles ? Quel est le rôle des individus dans la construction et l'évolution d'une culture ? Il est à noter que l'on se pose beaucoup moins la question pour les communautés considérées comme modernes, où l'individu et sa force motrice dans l'économie, la culture et l'histoire des idées sont considérés comme allant de soi. Supposer que la musique d'un groupe humain est par nature collective, que ce groupe est homogène et que tous les individus qui le composent sont naturellement les dépositaires de la même culture, sont des représentants sans individualité du groupe auquel on les a identifiés et sont donc en quelque sorte interchangeables, est un traitement réservé à des sociétés considérées comme primitives et hors de la modernité. Dans *Segregating Sound*, Karl H. Miller a mis en relief les problèmes posés par les présupposés qui fondent les approches communautaires et fonctionnalistes<sup>38</sup> de la musique, soulignant que « la focalisation ethnographique sur le fonctionnalisme a eu tendance à valoriser l'amateurisme musical, démontrant comment des communautés entières ont participé à la création musicale et comment leur musique était le résultat de traditions, de besoins et d'attitudes communautaires largement répandus »<sup>39</sup>. On trouve notamment ce point de vue de manière très claire dans les écrits du sociologue Howard Odum sur les chansons africaines-américaines qu'il collecta au début du XXe siècle<sup>40</sup>. Miller considère que

[n]ous avons largement abandonné la rhétorique du primitivisme et de la civilisation si populaire au tournant du vingtième siècle, mais des sédiments de celle-ci subsistent dans la

---

<sup>37</sup> Stéphanie Denève, *Interactions between Humans and the Natural Environment in Popular Songs from the Lower Mississippi Basin*, mémoire de master 2, 2016, 21.

<sup>38</sup> Le fonctionnalisme est la théorie selon laquelle les faits sociaux et les pratiques culturelles existent car ils remplissent des fonctions pour la communauté.

<sup>39</sup> Miller, *Segregating Sound*, 56.

<sup>40</sup> Howard W. Odum, « Folk-Song and Folk-Poetry as Found in the Secular Songs of the Southern Negroes », *The Journal of American Folklore* 24, n° 93 (1911) : 255-64.

distinction entre art fonctionnel et art contemplatif, qui continuent à alimenter les écrits sur la musique [...]. Le manque de fonctionnalité apparent de la musique artistique occidentale – qui incarne l'art pour l'art – reste un concept dominant, bien que très contesté, des programmes musicaux universitaires, tandis que les spécialistes de musique africaine et africaine-américaine font preuve d'un attachement tenace à la fonctionnalité de la musique et à ce qu'elle implique en matière d'intégration holistique de la musique dans la vie quotidienne<sup>41</sup>.

Pendant des décennies, les chercheurs en ethnomusicologie, qui étudiaient le folklore et les musiques traditionnelles de groupes humains donnés, considèrent les chansons qu'ils entendaient comme sans auteur, quand bien même elles avaient été interprétées devant eux par un individu<sup>42</sup>, et l'annotation « trad. » plutôt que « auteur inconnu » accompagne encore bien souvent les partitions ou les paroles de chansons anciennes dont on a oublié le ou les auteurs. Les folkloristes qui arpentèrent le Sud dans les premières décennies du XXe siècle recherchaient d'ailleurs précisément des chansons sans auteur, chantées par des amateurs et surtout pas par des chanteurs professionnels. Cependant, ils recherchaient également des individus susceptibles de connaître ces chansons traditionnelles, et, si possible, d'en connaître beaucoup. Or ce type de personnes étaient considérées par leur groupe social ou leur famille comme des individus à part et des interprètes reconnus. Et c'est d'ailleurs pour cette raison que les « informateurs » auxquels avaient recours les folkloristes sur le terrain les aiguillaient vers ces interprètes. Cette quête paradoxale explique que plusieurs des grandes stars commerciales de la musique francophone de Louisiane se retrouvèrent dans la riche collection d'enregistrements que Lomax constitua à la suite de son séjour dans cette région en 1934. Même dans les périodes où l'on pourrait penser que les cultures étaient « traditionnelles », il y avait des solistes, des individus considérés par le groupe comme particulièrement talentueux et ingénieux et qui travaillaient leur art pour être encore plus virtuoses ou émouvants et plaire à leur public<sup>43</sup>. Comme l'écrit Miller, « si l'intérêt de la musique pour comprendre des attitudes et des croyances partagées a été démontré [...], la nature supposée collective de la musique noire est susceptible de cacher les rapports complexes entre les artistes et leurs publics »<sup>44</sup>. Le but n'est pas ici de substituer une approche individualiste à une approche communautaire, ni de nier l'existence des groupes socioculturels et leur influence sur l'individu et sur la création musicale, mais de rester ouvert, dans l'exercice comparatif et l'analyse et l'interprétation des résultats, aux interactions dynamiques et complexes entre les individus et le groupe auquel ils ont été identifiés mais aussi à leurs rapports avec d'autres groupes, qui tous

---

<sup>41</sup> Miller, *Segregating Sound*, 55.

<sup>42</sup> C'est le cas, notamment, d'Howard Odum dans « Folk-Song » : malgré le fait que des Africains-Américains qui lui interprétaient des chansons affirmaient en être l'auteur, il ne les croyait pas et recommandait de n'accorder aucun crédit à ce genre de témoignages. Odum, « Folk-Song », 262.

<sup>43</sup> Miller, *Segregating Sound*, 260.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 74. J'ai volontairement laissé le mot public au pluriel. Il ne s'agit pas ici d'un anglicisme mais d'une référence au fait que les chanteurs du Sud, s'adressaient à des publics variés. Ils adaptaient leurs chansons aux publics noirs ou blancs, ruraux ou citadins, de rue, de bar ou de théâtre, pour lesquels ils jouaient.

contribuent à la production et aux transformations culturelles. Ainsi, l'expérience de nombreux artistes de blues de concerts donnés pour des publics blancs, dans un Sud où la ségrégation raciale ne s'appliquait qu'incomplètement, a créé un répertoire et un jeu qui vont bien au-delà de la vision raciale étroite que l'on pourrait avoir du blues et a, elle aussi, contribué à façonner cette musique. L'attention aux particularités et la méfiance à l'égard des fausses similitudes recommandées par Marc Bloch dans la comparaison entre différents groupes s'applique donc aussi à l'étude du groupe lui-même.

C'est avec la conscience des atouts et des risques qui découlent de l'utilisation de la méthode comparative que la comparaison entre les évocations de l'environnement naturel dans les chansons populaires des trois communautés choisies sera menée. Cette thèse de doctorat fait le choix de ne pas s'inscrire dans les échelles spatiales et temporelles vastes privilégiées dans les études comparatives produites par beaucoup d'historiens de l'environnement et de respecter la plupart des conditions identifiées par Bloch<sup>45</sup> pour mener à bien une étude historique comparative, puisque les communautés dont les chansons seront examinées étaient à la fois « voisines et contemporaines » et que, compte tenu de leur proximité géographique, elles ont été exposées aux mêmes « grandes causes » environnementales. Cependant, la question de l'« influence mutuelle » des communautés de Louisiane et du Mississippi qui ont produit des chansons dans les styles blues, cadien et créole ou zydeco n'est pas une question que l'étude considère comme allant de soi. Au contraire, cette influence mutuelle est un aspect que la comparaison tentera d'évaluer et c'est aussi la raison pour laquelle une comparaison synchronique des chansons est particulièrement intéressante : elle permet de découvrir les interactions possibles entre les communautés dont les chansons sont analysées, ce qu'une monographie n'aurait pas permis de voir. Enfin, bien que les groupes humains comparés ne doivent pas leur existence « à une origine commune », puisque la présence d'Africains-Américains anglophones et de francophones identifiés comme cadiens ou créoles dans le bassin inférieur du Mississippi est le résultat de processus très différents, ils partagent le point commun d'avoir été déracinés de leur terre natale, d'avoir une culture différente de celle de la majorité blanche anglophone au pouvoir et d'avoir été durablement ostracisés et marginalisés par celle-ci, avant de faire l'objet de politiques d'acculturation parfois brutales au XXe siècle, tout en ayant été pris dans un processus d'américanisation depuis leur arrivée. Les résultats de la comparaison permettront de juger de la pertinence du choix des unités comparées.

---

<sup>45</sup> Voir citation page 64 de la présente thèse.

### 3. Paramètres de la comparaison

#### 3.1. Sujet choisi

La première étape de la comparaison consiste à identifier et à énoncer clairement son objet, c'est-à-dire le phénomène dont les variations seront observées et interprétées. Dans le cas de la présente étude, le phénomène à observer est la quantité et la nature des références à l'environnement et aux interactions humaines avec celui-ci dans les chansons. Mais de quel environnement parle-t-on ? Le choix du mot « environnement » lui-même n'est pas anodin. En effet, le terme d'environnement, contrairement au mot « nature », est une invention relativement récente, apparue dans les années 1970 aux États-Unis<sup>46</sup>. Ces questionnements épistémologiques sur la définition même de ce que l'on appelle « l'environnement » ou « la nature », qui ont divisé les historiens de l'environnement jusqu'aux années 2000, correspondent à ceux auxquels il a fallu répondre avant de pouvoir étudier la manière dont les différentes communautés choisies pour cette thèse ont interprété et représenté leur relation à l'environnement. Partie de l'idée d'étudier la place de la nature dans les chansons populaires, je me suis rapidement rendu compte que cette nature n'était pas seulement la nature sauvage et que les chansons comportaient de nombreuses références à la nature domestiquée, des animaux de la ferme aux plantes cultivées. J'ai aussi pris la mesure de l'échelle de valeur implicite qui était la mienne, et dont je n'avais pas conscience jusque-là : la nature sauvage était pétrie de valeurs positives et nobles alors que la nature domestiquée apparaissait plus vulgaire et moins intéressante. En outre, dans les deux cas, cette vision de la nature sous-entendait que l'homme n'en faisait pas partie. Le passage du terme « nature » à l'expression « environnement naturel » a permis de lever les éventuels malentendus liés à des siècles, voire des millénaires d'emploi très idéalisé et exclusif du mot « nature », qui, bien souvent, implique tout le monde physique non produit par les humains et tous les êtres vivants sauf les humains, et dont l'historien de l'environnement américain William Cronon a démontré qu'elle était une construction sociale et culturelle.<sup>47</sup> Le terme de « milieu », longtemps privilégié par les géographes français, n'a pas été retenu, en raison de l'ambiguïté qu'il peut revêtir dans une étude qui analyse tout autant le milieu social et culturel que le milieu naturel.

#### 3.2. Unités comparées et niveau de comparaison

Le choix des unités à observer et comparer et du niveau de comparaison – c'est-à-dire l'amplitude spatiale et temporelle de la comparaison – constituent une étape cruciale de la

---

<sup>46</sup> Locher et Quenet, « L'histoire environnementale ».

<sup>47</sup> William Cronon (dir.), « The Trouble with Wilderness, or Getting Back to the Wrong Nature », *Uncommon Ground – Rethinking the Human Place in Nature* (New York & London : W. Norton and Company, 1995).



comparaison puisqu'ils conditionneront les résultats et les conclusions de l'étude. Comme l'explique Green, la perspective choisie, c'est-à-dire la comparaison que le chercheur décide d'adopter, impliquera des questions très différentes et influencera grandement les réponses à ces questions<sup>48</sup>. La question initiale était celle de la présence de la nature dans les chansons de blues. Selon ce à quoi les chansons de blues sont comparées, l'objectif et les résultats de l'étude seront différents. Si les chansons de blues du Mississippi et de Louisiane avaient été comparées à un proche parent dans l'espace, le temps et la culture, à savoir les spirituals qui sont nés avant elles et ont coexisté avec elles au début du XXe siècle, l'étude se serait concentrée sur l'évolution de la musique africaine-américaine, sur les points communs et les différences entre ces deux moyens d'expression de la communauté noire, et sur leurs fonctions sociales, culturelles, psychologiques et politiques. Si les chansons de blues avaient été comparées aux chansons des pays d'Afrique de l'Ouest où étaient nés les esclaves amenés de force dans les plantations du bassin inférieur du Mississippi, la portée géographique de la comparaison aurait été beaucoup plus large et la portée temporelle également, puisque les Africains-Américains qui ont inventé le blues l'ont fait 150 ans au moins après que leurs derniers ancêtres furent arrachés à l'Afrique. Les spécificités de l'environnement du bassin inférieur du Mississippi en tant que tel se seraient effacées derrière une vision plus générale des éléments naturels. L'étude aurait porté sur les influences culturelles africaines survivant dans les chansons de blues, sur l'assimilation et l'adaptation ainsi que sur l'acculturation et la résistance et aurait mis l'accent sur la persistance ou l'effacement de certains traits distinctifs, comparaison que Springer a effectuée dans son livre *Fonctions sociales du blues*<sup>49</sup>. Dans les deux cas, l'étude aurait eu pour but d'expliquer les caractéristiques d'un style africain-américain distinctif et la façon dont il traite de l'environnement naturel en reconstruisant ses origines et aurait nécessité une approche diachronique.

Choisir de comparer la façon dont les chansons de blues de Louisiane et du Mississippi ont traité de l'environnement naturel avec la façon dont les chansons cadiennes et créoles l'ont fait pendant la période allant des années 1920 au début des années 1970 implique une perspective différente sur la musique populaire et sur les communautés et les individus qui l'ont créée et qui s'en sont servis pour s'exprimer. Les unités choisies sont des communautés blanches et noires, porteuses de traditions culturelles et linguistiques différentes, qui ont vécu dans la même région et à la même époque, ont partagé des habitats écologiques proches, ont été ostracisées par la culture américaine dominante et ont produit un vaste répertoire de chansons populaires emblématiques, précisément à cette époque. Cette approche synchronique, en choisissant un ensemble de paramètres temporels et géographiques fixes et un niveau de comparaison dicté par la cohérence

---

<sup>48</sup> Green, « L'histoire comparative », 1337-38.

<sup>49</sup> Springer, *op. cit.*

écologique, oriente l'étude vers une approche environnementale cherchant à évaluer la manière dont différents groupes humains habitant la même zone au même moment ont interprété leur environnement et l'ont exprimé dans leurs chansons. Vue sous cet angle, la prise en compte de l'environnement naturel dans les chansons devient une étude des interactions entre des conditions environnementales et des cultures et des expériences différentes les unes des autres et soulève des questions tout autres : la vie dans un environnement similaire implique-t-elle des similarités dans les thèmes abordés et dans la manière d'interagir avec la nature et d'exprimer cette relation ? Si les conditions matérielles d'un environnement commun ne déterminent pas pleinement ou pas du tout l'expression des individus et des communautés en rapport avec cet environnement et ne sont pas prises en compte de la même manière et avec la même intensité par ces groupes, quels sont les autres facteurs qui influencent la manière dont l'environnement est évoqué dans les chansons ? L'intérêt d'une approche à la fois synchronique et diachronique est également de porter l'attention sur les interactions possibles entre les groupes humains étudiés plutôt que de les considérer isolément. Pour s'assurer que ces influences mutuelles potentielles ont été prises en compte, et pour permettre à l'étude de tirer des conclusions les plus fermes possibles quant à l'influence de la géographie, de l'histoire et des cultures locales sur le traitement de l'environnement dans les chansons, quatre unités ont été comparées : au lieu de prendre le blues dans son ensemble et d'inclure des chanteurs de Louisiane et du Mississippi dans le même échantillon, l'étude compare des chansons de blues du Delta du Mississippi, des chansons de blues de Louisiane, des chansons cadiennes de Louisiane et des chansons créoles de Louisiane.

Une autre question qui se pose à propos des unités comparées et celle du type de sources sur lequel va porter la comparaison. En effet, la chanson populaire a connu, et connaît encore, des définitions différentes, et certaines écoles furent, par le passé, réticentes à l'idée d'inclure les chansons commerciales dans l'étude de la culture d'une communauté, préférant les chansons enregistrées ou retranscrites par les folkloristes, les ethnomusicologues et les anthropologues à celles qui furent enregistrées par les maisons de disques. Aujourd'hui, l'utilisation des musiques commerciales est désormais pleinement assumée par la discipline des *popular music studies*, née dans les années 1980 dans la sphère anglophone et apparue en France quelques années plus tard, comme en témoigne les articles publiés dans *Volume !*, revue française sur l'étude des musiques populaires fondée en 2002. Bien que cette thèse de doctorat ne s'inscrive pas dans le cadre des *popular music studies* mais dans celle de l'histoire, et plus particulièrement de l'histoire environnementale, elle a néanmoins à voir avec l'étude des musiques populaires, dont il convient donc de rappeler brièvement quelques aspects du cadre théorique, en particulier l'opposition entre les « formes produites et diffusées hors de circuits industriels, en tant que niches, que musiques

traditionnelles »<sup>50</sup>, désignées par l'appellation « *folk songs* » en anglais, et qui font l'objet des travaux de collecte par des chercheurs de diverses disciplines, et les chansons dites « grand public » ou « commerciales », enregistrées par l'industrie musicale depuis un siècle (« *popular songs* » en anglais). Si l'apparition des *popular music studies* a légitimé les chansons dites commerciales comme sujet pertinent d'études universitaires, en définissant leur objet par opposition aux musiques savantes et aux musiques traditionnelles, elle n'a pas pour autant permis d'opérer une synthèse entre l'analyse des chansons dites commerciales et celle des chansons dites traditionnelles, dont l'étude reste, la plupart du temps, l'apanage des ethnomusicologues<sup>51</sup>. Ce n'est que récemment que des tentatives de dialogue entre ces deux disciplines ont commencé à être formalisées, comme en atteste l'organisation du colloque « Terrains communs : ethnomusicologie et *popular music studies* », organisé conjointement par la Société française d'ethnomusicologie et la branche francophone d'Europe de l'International Association for the Study of Popular Music (IASPM-Bfe), en septembre 2020. L'appel à contributions de ce colloque faisait le constat que « [l]'étude des musiques traditionnelles et celle des musiques actuelles se sont d'abord développées séparément, du fait de l'hétérogénéité de leurs objets, mais aussi de leurs méthodes et problématiques », et remarquait que, suite à l'affirmation en tant que disciplines, dans les années 1980, de l'ethnomusicologie et des *popular music studies*, « [c]ertaines frontières se sont durcies [...] entre le périmètre des 'musiques traditionnelles', considérées comme l'objet privilégié de l'ethnomusicologie, et celui des 'musiques populaires modernes' ». Mais cet appel à contributions soulignait également que, « [e]n France, la dernière décennie a été marquée par le développement d'un grand nombre de recherches dépassant les frontières disciplinaires ». Partant de ce constat, ce colloque se fixait pour but de mettre « l'accent sur des logiques de transversalité ou de complémentarité entre objets et méthodes » en soulignant que, « au-delà de ce partage disciplinaire, faire l'histoire de la distinction épistémologique entre ethnomusicologie et *popular music studies* porte aussi à considérer le processus inverse, soit l'interpénétration entre des objets et des approches relevant *a priori* de l'un ou de l'autre de ces deux champs disciplinaires »<sup>52</sup>.

En français, l'expression « musique populaire » peut être comprise à la fois au sens de musique dite « folk » ou traditionnelle et de musique commerciale, et cette polysémie apparaît davantage comme une chance que comme un problème pour la présente étude. Ce travail

---

<sup>50</sup> Appel à contribution du colloque « Interdisciplinarités étudiantes et échanges sur les musiques populaires », publié le 11 janvier 2019 dans le *Calendrier des sciences humaines et sociales (CALENDA)*. Consulté le 1<sup>er</sup> mars 2021 sur <https://calenda.org/544433>

<sup>51</sup> L'ethnomusicologie a pour objet l'étude des musiques dites traditionnelles ou « folk », par opposition aux musiques savante et commerciale, dans leurs contextes sociaux et culturels. L'objectif est de décrire et de comprendre à la fois la musique elle-même et les significations que lui donnent ses praticiens et son public, la plupart du temps par le biais d'une immersion de terrain dans les sociétés dont les musiques sont étudiées.

<sup>52</sup> Appel à contribution du colloque « Terrains communs : ethnomusicologie et popular music studies », publié le 10 mars 2020 dans le *Calendrier des sciences humaines et sociales (CALENDA)*. Consulté le 1<sup>er</sup> mars 2021 sur <https://calenda.org/760804>

d'enquête historique s'inscrit dans une vision de la musique populaire incluant les sources commerciales que sont les disques, non pas parce qu'il se fixe pour but d'étudier le média spécifique du disque, la reproduction mécanique et la diffusion de masse des productions culturelles, comme le font les *popular music studies*, mais parce qu'il a besoin de sources, nombreuses, permettant une étude comparative des paroles des chansons et parfois des procédés instrumentaux mimant des éléments naturels (chants ou cris d'animaux, tempête). Or, les chansons transcrites et/ou enregistrées par les musicologues comme John Lomax ou Irène Whitfield dans les années 1930, ou dans les années 1910 par Odum, bien que constituant de précieuses sources, ne suffisent pas, à elles seules, à appréhender la chanson populaire et les mentalités de l'époque où elles ont été collectées, bien qu'elles en disent parfois long sur la mentalité du collecteur. Lomax et Whitfield, repoussant les chansons qui leur semblaient trop actuelles ou influencées par la musique commerciale américaine, demandèrent aux personnes rencontrées de leur fournir ce qu'ils jugeaient être pur dans leur culture : en quête de ce qui répondait à leur définition de l'authenticité, ils cherchèrent ce qu'il y avait de plus africain dans la culture des Créoles et des Noirs anglophones et ce qu'il y avait de plus européen et ancien dans la culture des Cadiens. Par cette démarche et la sélection ainsi opérée, qui a résulté en un catalogue contenant majoritairement des chansons anciennes, les musicologues ont exclu de nombreuses chansons pourtant porteuses de sens pour les communautés étudiées, et désormais considérées comme « traditionnelles ». Il est d'autant plus paradoxal de constater que c'est en partie le succès commercial rencontré sur disque, à partir des années 1920, par les artistes de blues et les artistes francophones qui a poussé des musicologues comme Lomax et Whitfield à s'intéresser à la culture des communautés concernées. Cependant, les personnes qui furent enregistrées par eux réussirent à faire passer pour des chansons traditionnelles des chansons commerciales du moment ou des chansons ne correspondant pas à leur assignation raciale. On retrouve dans ce corpus dit traditionnel des chansons qui avaient été enregistrées par l'industrie musicale quelques années auparavant, leurs interprètes n'ayant visiblement que faire du « paradigme folklorique » qui s'était développé depuis la fin du XIXe siècle<sup>53</sup>. Lomax, peu au fait de la culture francophone de Louisiane lors de son voyage en Louisiane en 1934,registra des artistes comme Joe Segura ou les frères Breaux, qui étaient tout sauf les amateurs qu'il cherchait, puisqu'ils avaient déjà connu le succès commercial, avec les mêmes chansons, grâce aux maisons de disques. De leur côté, les maisons de disques ont, elles aussi, appliqué une vision ségréguée aux musiques du Sud, et considérablement restreint le riche répertoire des artistes qu'elles enregistraient, en particulier celui des Noirs, qui, lorsqu'ils étaient anglophones n'avaient droit que d'enregistrer du blues et, lorsqu'ils étaient francophones, ne pouvaient enregistrer que de la musique dite créole ou blues,

---

<sup>53</sup> Miller, *Segregating Sound*, 17, 260-62.

quand bien même ils considéraient comme leurs des chansons que l'industrie de la musique identifiait comme blanches. En outre, tout comme les folkloristes exerçaient des pressions sur les personnes qu'ils enregistraient pour obtenir des chansons les plus anciennes possibles ou parlant de tel ou tel thème, la volonté de vendre des disques et la compétition qui régnait entre les maisons de disques ont pu influencer sur la présence de certains thèmes, y compris naturels, dans les chansons de blues de certaines périodes, par exemple après le succès considérable des premiers blues qui avaient traité de la Grande Crue du Mississippi de 1927<sup>54</sup>. Pour autant, on ne peut affirmer que les dizaines de chansons écrites par des artistes de blues sur ce thème dans les années qui suivirent la crue sont uniquement imputables à une pression des maisons de disques. D'une part, les artistes eux-mêmes désiraient gagner de l'argent, et cette motivation a toujours été centrale pour les chanteurs et peut leur avoir fait choisir, de leur plein gré, d'aborder le thème de la crue. D'autre part, la possibilité que les chansons sur la crue rapportent de l'argent n'est en rien incompatible avec le fait que des musiciens aient souhaité parler dans leurs chansons de cet événement majeur et traumatisant pour eux-mêmes, pour leurs proches et pour la communauté à laquelle ils appartenaient.

Ces deux types de sources, parce qu'elles ont fait l'objet d'une sélection guidée par les critères primitivistes ou financiers de ceux qui les ont enregistrées, ne rendent compte qu'imparfaitement des goûts et des mentalités des groupes humains étudiés dans la période choisie, mais sont, avec les contes populaires, les seules sources dont les chercheurs disposent pour entrevoir comment ces personnes envisageaient et se représentaient leur environnement. Les enregistrements commerciaux, en particulier de blues, constituent une somme considérable de chansons, par des centaines d'interprètes, et fournissent à ce titre des données précieuses pour cette étude, par leur nombre mais aussi par le fait qu'ils sont, pour beaucoup, contemporains de l'époque où ces chansons ont émergé et ont connu un grand succès auprès du public à leur sortie. En outre, dans les années 1920, quand les maisons de disques envoyèrent dans le Sud rural des découvreurs de talents chargés de trouver et d'enregistrer les vedettes locales, « des fermiers, des métayers, des chanteurs de rue, des artistes qui se produisaient dans les *honky tonks* » se présentèrent en masse et furent enregistrés. Lawrence Levine souligne le fait que

[n]on seulement le marché de la musique noire existait, mais il était capable d'imposer ses propres goûts aux entrepreneurs qui géraient les maisons de disques et qui comprenaient la musique qu'ils enregistraient très imparfaitement, si bien qu'ils laissaient beaucoup de liberté aux chanteurs qu'ils enregistraient<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> David Evans, « High Water Everywhere – Blues and Gospel Commentary on the 1927 Flood », in Robert Springer (dir.), *Nobody Knows Where the Blues Come From* (Jackson : University Press of Mississippi, 2006), 24.

<sup>55</sup> Levine, *Black Culture*, 228.

Levine cite l'exemple de Son House, Charley Patton, Louise Johnson, Willie Brown et Skip James, qui, d'après les témoignages de Son House et Skip James eux-mêmes, enregistraient ce qu'ils voulaient et faisaient autant de prises qu'ils le désiraient. Cette absence complète de directives dura des années, comme l'explique John Fahey dans le livre qu'il consacra à Patton : « Les maisons de disques [...] laissaient passivement des centaines de Noirs du Sud s'asseoir dans leurs studios et enregistrer les chansons qu'ils avaient chantées depuis des décennies »<sup>56</sup>. C'est l'autre intérêt des chansons enregistrées par l'industrie musicale : les enregistrements des différents chanteurs et chanteuses effectués dans les années 1920 et encore dans les années 1930 reprennent, sans aucun doute, des textes qui faisaient partie du répertoire de ces artistes depuis des années et dont ils avaient constaté le succès sur scène mais qu'ils n'avaient pas pu enregistrer jusque-là. Ainsi, Memphis Minnie et Kansas Joe McCoy, respectivement originaires de Louisiane et du Mississippi, eurent la possibilité de travailler avec Columbia en juin 1929, et saisirent cette occasion pour enregistrer « When the Levee Breaks », qu'ils avaient écrite suite à la Grande Crue du Mississippi de 1927<sup>57</sup>. En termes de genres musicaux, ce que chantaient et aimaient écouter les Noirs anglophones et les francophones de Louisiane ne se résumait pas, loin de là, à ce qu'il leur fut donné d'enregistrer par les maisons de disques. Toutefois, ces enregistrements, par la tribune qu'ils offraient aux artistes, constituent indéniablement une trace non seulement de la sensibilité mais aussi des idées des chanteurs et du public qui se reconnaissait dans ces chansons et contribuèrent grandement à influencer la vision du monde et la culture des membres de ces communautés. De ce point de vue, les enregistrements effectués par Lomax en Louisiane en 1934 fournissent un complément très intéressant à ce que l'industrie musicale a fixé sur disque. En effet, au milieu des nombreuses ballades anciennes d'origine européenne ou canadienne et des spirituals du XIXe siècle, on trouve des enregistrements qui laissent apparaître que l'identification entre ethnie et genre musical était beaucoup moins nette et tranchée que ce que les *race records* pourraient laisser à penser et que ce que les musicologues eux-mêmes cherchaient : les influences créole, française, espagnole, anglo-américaine et africaine-américaine se font sentir dans les textes, mais aussi dans la rythmique, les instruments et les mélodies, et les chansons de beaucoup de ces personnes, y compris celles des Africains-Américains anglophones, portent des traits de toutes les cultures de Louisiane. Ce sont ces chansons populaires, contemporaines ou récentes, collectées par Lomax en 1934 que la présente thèse de doctorat entend comparer, plutôt que les ballades anciennes et les spirituals, ainsi que les chansons enregistrées par l'industrie musicale.

---

<sup>56</sup> John Fahey, *Charley Patton* (London : Studio Vista, 1970), 11-16. Levine précise qu'une censure s'exerçait, semble-t-il, sur les chansons jugées trop grivoises. Levine, *Black Culture*, 478, note 35.

<sup>57</sup> Evans, « High Water », 57.

### 3.3. Cadre géographique

Justement parce que cette étude comparative a pour but d'étudier les représentations de l'environnement dans les chansons de trois communautés à travers le temps, le cadre géographique de la comparaison doit être choisi avec soin. Limiter l'étude à la Louisiane aurait été possible puisque les trois styles musicaux examinés existaient dans cette région à la période choisie. Cependant, le blues étant le style qui avait à l'origine motivé cette thèse, il semblait impossible d'en exclure le Mississippi. Dans cet État sont nés de nombreux musiciens de blues et ce genre y fut plus développé qu'en Louisiane. Maintenir le Mississippi dans l'étude apparaissait comme un bon moyen de recueillir davantage de données, à condition que l'environnement puisse être considéré comme suffisamment similaire pour éviter de produire des irrégularités dans les résultats qui ne seraient pas dues aux communautés étudiées mais à l'environnement lui-même. Une évaluation minutieuse des caractéristiques géologiques, hydrographiques et climatiques des deux États, mais aussi de la faune et de la flore, a donc été nécessaire pour décider si leur inclusion dans le même cadre géographique était pertinente. Les informations contenues dans cette présentation du cadre géographique sont tirées de l'ouvrage *Water, Earth, Fire: Louisiana's Natural Heritage*<sup>58</sup> de Paul A. Keddy, de *This Delta, This Land*<sup>59</sup>, de Mikko Saikku, et de plusieurs cartes fournies par des institutions américaines, fédérales et d'État. Les caractéristiques géologiques et écologiques de la Louisiane et du Mississippi ont été obtenues grâce à deux documents en ligne du US Geological Survey (qui dépend de l'Agence pour la protection de l'environnement des États-Unis), consistant en des cartes très détaillées accompagnées de textes décrivant les régions écologiques ou écorégions<sup>60</sup> de la Louisiane et du Mississippi<sup>61</sup>. En ce qui concerne les précipitations et les températures moyennes, la recherche de sources a été compliquée par le manque de cartes ou de graphiques comparables dû à l'absence de cartes fédérales des températures par État et des pratiques très différentes des institutions d'un État à l'autre. Fort heureusement, ces données figurent dans les tableaux descriptifs des écorégions établis par les chercheurs qui ont travaillé à l'élaboration des cartes des écorégions de Louisiane et du Mississippi

---

<sup>58</sup> Paul A. Keddy, *Water, Earth, Fire: Louisiana's Natural Heritage* (Bloomington : Exlibris, 2008).

<sup>59</sup> Mikko Saikku, *This Delta, This Land – An Environmental History of the Yazoo-Mississippi Floodplain* (Athens : The University of Georgia Press, 2005).

<sup>60</sup> « Les écorégions désignent des zones présentant une similitude générale dans les écosystèmes et dans le type, la qualité et la quantité des ressources environnementales [...]. L'approche utilisée pour compiler la carte des écorégions [...] repose sur le principe que les régions écologiques peuvent être identifiées par l'analyse des schémas spatiaux et de la composition des caractéristiques biotiques et abiotiques qui affectent ou reflètent les différences de qualité et d'intégrité des écosystèmes. Ces caractéristiques comprennent la géologie, la physiographie, la végétation, le climat, les sols, l'utilisation des terres, la faune et l'hydrologie ». J.J. Daigle et al., *Ecoregions of Louisiana*, échelle 1:1000000 [carte] (Reston : U.S. Geological Survey, 2006). Consulté le 20 septembre 2020 sur [ecologicalregions.info/htm/la\\_eco.htm](http://ecologicalregions.info/htm/la_eco.htm)

<sup>61</sup> S. Chapman et al., *Ecoregions of Mississippi*, échelle 1:1000000 [carte] (Reston : U.S. Geological Survey, 2004). Consulté le 20 septembre 2020 sur [ecologicalregions.info/htm/ms\\_eco.htm](http://ecologicalregions.info/htm/ms_eco.htm) ; Daigle et al., *Ecoregions of Louisiana*.

pour le US Geological Survey<sup>62</sup>. Quant aux ouragans et aux inondations, la National Oceanic and Atmospheric Administration<sup>63</sup> et le National Weather Service<sup>64</sup> fournissent des données pour l'ensemble du bassin inférieur du Mississippi, ce qui simplifie considérablement l'évaluation nécessaire à la présente étude.

L'étude de ces différentes sources révèle de nombreuses similitudes mais aussi des différences entre les écorégions de Louisiane et du Mississippi : les deux États appartiennent au bassin inférieur du Mississippi et ont un climat subtropical humide, marqué par des étés chauds et très humides, des hivers courts et doux et des ouragans potentiellement meurtriers. Ces caractéristiques subtropicales sont dues en grande partie à l'influence du Golfe du Mexique, qui se fait sentir en Louisiane et dans la plus grande partie du Mississippi, mais qui est moins forte dans la partie nord du Mississippi, où le climat est plus continental et où les ouragans qui se déplacent vers l'intérieur des terres depuis le Golfe du Mexique arrivent souvent avec une puissance moins dévastatrice que lorsqu'ils touchent terre plus au sud. L'autre influence naturelle dominante dans la région est la présence du fleuve Mississippi, dont les puissantes inondations chargées de sédiments et l'influence érosive ont autant créé cette région que façonné son paysage et expliquent une composition des sols, une flore et une faune communes dans les plaines alluviales qui s'étendent dans les deux États. Les plaines côtières occidentales de la Louisiane offrent un environnement quelque peu différent dans leur partie la plus méridionale, en raison des échanges entre eau douce et eau salée, auxquels seules certaines espèces de plantes et d'animaux sont adaptées. L'étendue de ces zones humides côtières constitue la principale différence entre la Louisiane et le Mississippi, mais elle distingue également la région située à l'ouest de la vallée du Teche du reste de la Louisiane méridionale, qui se trouve sur la plaine alluviale du Mississippi, comme le Delta du Mississippi à l'ouest de l'État du Mississippi. La partie de l'État du Mississippi située à l'est du Delta, qui représente la majeure partie de la surface de l'État, correspond à des terres progressivement plus hautes et moins fertiles que celles que l'on trouve dans la riche plaine alluviale où le système des plantations et le blues se sont développés. Ces terres abritent une faune et une flore différentes et sont épargnées par les inondations.

Le travail de recherche se heurte ici aux conséquences de l'application d'une grille naturaliste stricte à l'étude des cultures : en approfondissant l'étude des caractéristiques naturelles

---

<sup>62</sup> J.J. Daigle et al., *Summary Table: Characteristics of the Ecoregions of Louisiana*, Reston : U.S. Geological Survey, 2006. Consulté le 25 février 2021 sur [https://gaftp.epa.gov/EPADDataCommons/ORD/Ecoregions/la/la\\_back.pdf](https://gaftp.epa.gov/EPADDataCommons/ORD/Ecoregions/la/la_back.pdf) ; Chapman et al., *Summary Table: Characteristics of the Ecoregions of Mississippi*, Reston : U.S. Geological Survey, 2006. Consulté le 25 février 2021 sur [https://gaftp.epa.gov/EPADDataCommons/ORD/Ecoregions/ms/ms\\_back.pdf](https://gaftp.epa.gov/EPADDataCommons/ORD/Ecoregions/ms/ms_back.pdf)

<sup>63</sup> « Hurricanes in History », National Hurricane Center, National Oceanic and Atmospheric Administration. Consulté le 24 février 2021 sur <http://www.nhc.noaa.gov/outreach/history/>

<sup>64</sup> « High Flows and Flood History on the Lower Mississippi River below Red River Landing, LA (1543-Present) », National Weather Service Weather Forecast Office, National Oceanic and Atmospheric Administration, 2011. Consulté le 24 février 2021 sur <https://biotech.law.lsu.edu/blog/Mississippi-River-Flood-History-1543-Present.pdf>



de ces deux États et de l'implantation des différentes communautés, il apparaît non seulement que les espaces délimités par les frontières politiques des États ne constituent pas des régions écologiques homogènes, ce dont on pouvait se douter, mais aussi que les aires culturelles des communautés comparées, pourtant plus restreintes, ne coïncident pas parfaitement avec des écorégions homogènes ou, plutôt, recouvrent plusieurs écorégions : les francophones, qu'ils soient identifiés comme cadiens ou créoles, ont occupé, dans la période choisie, tout le sud de la Louisiane entre le Mississippi à l'est et la rivière Sabine à l'ouest, et se sont également implantés un peu plus au nord, jusqu'aux berges de la rivière Rouge. Beaucoup de chanteurs identifiés comme créoles étaient et sont encore aujourd'hui originaires de la zone comprise entre Eunice et Basile. Les écorégions correspondantes sont les plaines alluviales du Mississippi, qui occupent un axe nord-sud à l'est, jouxtées à l'ouest par les plaines côtières occidentales du Golfe du Mexique, qui s'étendent d'est en ouest et remontent au nord jusqu'à la confluence de la rivière Ouachita et de la rivière Rouge. L'aire culturelle des francophones, en particulier créoles, s'étend également vers le nord-ouest le long de la rivière Rouge, dont la vallée alluviale constitue une troisième écorégion. Au-delà de l'inquiétude initiale et du questionnement qu'a fait naître la prise de conscience de cette implantation dans des écorégions différentes, une autre question a rapidement émergé : cela pose-t-il réellement un problème ? Faut-il prendre le terme d'environnement naturel au sens le plus strict et le plus scientifique du terme, et, au nom de différences dans la catégorisation écologique, ne garder comme cadre géographique que le plus petit dénominateur écologique commun entre les communautés étudiées – l'implantation dans la plaine alluviale du fleuve Mississippi des trois communautés étudiées – et exclure de l'étude toute une partie de la Louisiane rurale francophone ? Les vérifications effectuées pour trancher cette question ont fait apparaître plusieurs constats intéressants.

Tout d'abord, l'inquiétude éprouvée face aux cartes décrivant les écorégions de Louisiane fut en partie levée en se plongeant dans les différentes définitions qui ont pu être données des écorégions du monde et en découvrant l'histoire de ce terme. En effet, il apparaît que, selon leurs objectifs, les scientifiques ne sont pas d'accord sur les méthodes employées pour délimiter les écorégions et sur la pertinence des résultats obtenus. Ainsi l'Agence pour la protection de l'environnement des États-Unis (EPA) ne poursuit-elle pas les mêmes objectifs et n'aboutit-elle pas exactement aux mêmes cartes que le Fond mondial pour la nature (WWF), qui a, lui aussi, produit des cartes des écorégions<sup>65</sup>. Ensuite, en cherchant à délimiter ces zones, les géologues, les biologistes, les écologues et les spécialistes de nombreuses autres branches des sciences de

---

<sup>65</sup> Pour avoir un aperçu de l'intensité et de la complexité des débats qui animent les chercheurs qui travaillent sur les écorégions, lire Eric Wikramanayake et al., « Ecoregions in Ascendance: Reply to Jepson and Whittaker », *Conservation Biology* 16 (2002) : 238-43. Consulté le 25 février 2021 sur [www.researchgate.net/publication/249432267\\_Ecoregions\\_in\\_Ascendance\\_Reply\\_to\\_Jepson\\_and\\_Whittaker](http://www.researchgate.net/publication/249432267_Ecoregions_in_Ascendance_Reply_to_Jepson_and_Whittaker)

l'environnement et de la géographie qui ont collaboré pour établir ces écorégions, en tenant compte de leur géographie physique, du climat et des espèces qui s'y trouvent, se sont heurtés aux mêmes problèmes que la présente thèse. Ainsi, le cadre biogéographique choisi pour délimiter une écorégion ne coïncide-t-il pas toujours avec les aires de répartition des espèces, et réciproquement : une délimitation d'une écorégion en fonction des espèces apparaîtra moins cohérente du point de vue de la géographie physique, si bien que la définition d'une écorégion revient à opérer le meilleur compromis possible entre tous les facteurs pris en compte, tout comme cette thèse va le faire, en choisissant le meilleur compromis possible entre aires culturelles et écorégions d'implantation. De plus, il n'est pas toujours facile d'établir les limites des écorégions car les caractéristiques physiques et biologiques changent souvent graduellement plutôt que brusquement, rendant alors le placement d'une démarcation éprouvé. Enfin, au sein même de chaque écorégion, on trouve des habitats atypiques pour cette écorégion<sup>66</sup>, tout comme on trouve des îlots créoles dans des zones majoritairement anglophones de Louisiane.

Il est difficile de ne pas sourire en constatant les présupposés inconscients sur lesquels reposaient mes craintes : j'avais eu peur de m'être trompée en étudiant ce que je pensais être une réalité physique objective, celle des impressionnantes cartes produites par les scientifiques, sans me rendre compte que ces cartes ne représentaient pas exactement la réalité mais des choix de représentation et des compromis rendus nécessaires par le fait que la réalité sur le terrain, même physique et biologique, résistait aux tentatives de classification et de délimitation. Bien sûr, le souci d'aboutir à un cadre géographique le plus cohérent et le plus pertinent possible était justifié, mais la volonté de prendre en compte les données écologiques avec le plus de rigueur scientifique possible m'avait amenée à comparer les différentes écorégions de Louisiane à la manière d'un géologue scrupuleux et à me plonger dans une classification d'une précision telle que les différences entre les zones occupées par la communauté francophone semblaient nombreuses et importantes. Ce faisant, j'avais reproduit l'erreur à laquelle mène souvent la comparaison : j'avais porté toute mon attention sur les différences et perdu de vue les points communs. Or c'est l'autre constat intéressant auquel les vérifications effectuées ont abouti : s'il existe des différences entre les écorégions couvertes par l'aire culturelle dite cadienne ou créole, notamment dans la composition des sols et la salinité dans l'extrême sud, différences qui ne sont pas négligeables puisqu'elles ont pu déterminer des activités agricoles différentes, il existe de nombreux points communs entre ces écorégions, et en premier lieu une altitude très basse et l'omniprésence de l'eau. C'est le long des cours d'eau et près des lacs, qui foisonnent, quelque soit l'écorégion

---

<sup>66</sup> Voir, notamment, James M. Omernik, « Perspectives on the Nature and Definition of Ecological Regions », *Environmental Management*, vol. 34, Suppl. 1 (2004) : S27-38. Consulté le 25 février 2021 sur <http://ecologicalregions.info/html/pubs/Omernik2004Perspectives.pdf>

concernée, que beaucoup des membres des communautés étudiées vivaient dans la période choisie. Si les prairies herbacées dominent le sud-ouest de la Louisiane, aux abords des cours d'eau qui les parcourent, la flore et la faune sont proches de celles rencontrées dans la plaine alluviale du Mississippi, plus à l'est. Quant à la troisième écorégion couverte par l'aire culturelle dite cadienne ou créole, celle-ci est constituée par la vallée alluviale de la rivière Rouge et présente de très nombreux points communs avec la plaine alluviale du Mississippi, dans la composition des sols, la flore et la faune, et la possibilité d'inondations<sup>67</sup>. Enfin, il ne faut pas oublier l'influence déterminante du Golfe du Mexique sur ces trois régions écologiques, qui induit des caractéristiques climatiques communes et expose toutes les communautés étudiées à un climat subtropical humide, avec son lot de tempêtes et de pluies diluviennes. Il sera néanmoins intéressant de garder à l'esprit les spécificités de chaque écorégion qui composent la zone choisie pour expliquer les éventuelles différences trouvées dans certaines chansons.

La partie de l'État du Mississippi à inclure dans le cadre géographique de cette thèse fut plus simple à sélectionner. En effet, la plaine alluviale située à l'est du fleuve Mississippi, et que l'on nomme Delta du Mississippi, se distingue fortement des écorégions du reste de l'État, plus à l'est. Seule une bande assez étroite de l'écorégion située juste à l'est du fleuve Yazoo, qui délimite le Delta dans sa partie orientale – les plaines de lœss de la vallée du Mississippi – présente, à certains endroits, des zones inondables où l'on trouve une composition du sol et une végétation similaires à celle de la plaine alluviale du Delta et de la zone choisie pour la Louisiane. Le reste de cette écorégion et de l'État semblent trop différents par leur altitude, leurs paysages, leurs sols, leur climat et les espèces qui s'y trouvent pour motiver leur inclusion dans un cadre géographique guidé par la cohérence écologique et culturelle. En outre, le Delta du Mississippi constitue la zone où la population noire était la plus dense, atteignant plus de 80 % dans beaucoup d'endroits, ce qui n'est guère surprenant étant donné que c'est également dans cette zone que furent installées les plantations de coton. Cette zone est également considérée comme un des hauts lieux du blues, sinon son berceau. L'homogénéité démographique et culturelle rejoint donc en ce lieu la cohérence écologique, pour des raisons qui ne doivent rien au hasard. Il est cependant important de noter que, si le reste de l'État était majoritairement blanc dans la période étudiée, on y trouvait aussi des Africains-Américains, et du blues, notamment le très distinctif *North Mississippi hill country blues*, dont les représentants sont beaucoup moins nombreux que ceux du *Delta blues*, mais non moins réputés et remarquables.

Loin d'être une perte de temps, cette vérification minutieuse de la cohérence du cadre géographique de cette étude aura permis d'affiner grandement la connaissance des paysages, des

---

<sup>67</sup> Pour un descriptif complet des caractéristiques de ces deux écorégions et des autres écorégions de Louisiane, voir J.J. Daigle et al., *Summary Table*.

sols, du relief, des essences d'arbres et des implantations des communautés étudiées, que l'étude de terrain réalisée pendant cinq semaines en 2017 n'avait pas pu explorer intégralement. Le cadre géographique de cette étude se concentrera donc sur le Delta du Mississippi et la rive orientale du fleuve Yazoo, qui constituaient, dans la période étudiée, une aire écologique et culturelle très homogène, et, pour la Louisiane, sur l'aire culturelle des Cadiens et des Créoles, dont l'homogénéité écologique, bien qu'imparfaite d'un point de vue strictement biologique, est suffisante pour mener cette étude. Ce cadre géographique est matérialisé par la carte qui figure au début de cette thèse<sup>68</sup>. Ce document a été élaboré à partir d'une carte des écorégions du bassin inférieur du Mississippi<sup>69</sup> sur laquelle ont été ajoutés les fleuves, les villes et les zones occupées par les différentes communautés étudiées, obtenues grâce aux données des recensements par comtés et paroisses du gouvernement fédéral et à divers documents définissant l'étendue des implantations créoles et cadiennes et des plantations<sup>70</sup>. Étant donné les changements démographiques qui marquèrent le XXe siècle, cette carte représente l'implantation des différentes communautés au début de la période retenue pour cette étude. Aujourd'hui, l'aire culturelle historique des Cadiens et des Créoles subsiste malgré une intégration culturelle forte dans la sphère anglophone, mais les anciennes zones de plantations se sont en grande partie vidées de leur population africaine-américaine. C'est pourquoi il est important d'insister sur le fait que les aires culturelles évoquées ici correspondent à la période couverte par cette étude, qu'il convient de préciser.

### 3.4. Cadre temporel

La période choisie pour cette étude comparative s'étend sur près de 50 ans, des années 1920 au début des années 1970. La borne de gauche a été conditionnée par l'existence de sources permettant d'étudier les paroles des chansons francophones dites cadiennes ou créoles et des chansons de blues. Les trois styles musicaux étudiés sont nés dans les années 1890 et sont donc antérieurs d'une trentaine d'années à la limite choisie pour le début de cette étude. Ceci s'explique par la rareté des sources contemporaines des décennies qui précédèrent l'explosion des disques de

---

<sup>68</sup> Voir page xi.

<sup>69</sup> U.S. Environmental Protection Agency, *Level III Ecoregions of the Continental United States*, échelle 1:7500000 [carte] (Corvallis : US EPA, 2013). Consulté le 20 mars 2021 sur [gaftp.epa.gov/EPADDataCommons/ORD/Ecoregions/us/Eco\\_Level\\_III\\_US.pdf](http://gaftp.epa.gov/EPADDataCommons/ORD/Ecoregions/us/Eco_Level_III_US.pdf)

<sup>70</sup> Campbell Gibson et Kay Jung, *Historical Census Statistics on Population Totals by Race, 1790 to 1990, and by Hispanic Origin, 1970 to 1990, for The United States, Regions, Divisions, and States*, Working Paper n° 56 (Washington : US Census Bureau, 2002). Consulté le 20 mars 2021 sur [www.census.gov/content/dam/Census/library/working-papers/2002/demo/POP-twps0056.pdf](http://www.census.gov/content/dam/Census/library/working-papers/2002/demo/POP-twps0056.pdf) ; United States Bureau of the Census, *Fourteenth Census of the United States, State Compendium: Louisiana* (Washington : U.S. Government Printing Office, 1924). Consulté le 20 mars 2021 sur [www2.census.gov/prod2/decennial/documents/0622968v14-19ch4.pdf](http://www2.census.gov/prod2/decennial/documents/0622968v14-19ch4.pdf), Archives, « Cajun and Creole Genealogy », consulté le 20 mars 2021 sur [www.archives.com/genealogy/family-heritage-cajun-creole.html](http://www.archives.com/genealogy/family-heritage-cajun-creole.html) ; Commonwealth Heritage Group & Suzan Turner Associates, *Historic Resource Study: Cane River Creole National Historical Park* (Atlanta : National Park Service, Southeast Regional Office, 2019). Consulté le 20 mars 2021 sur <http://npshistory.com/publications/cari/hrs.pdf>

musique populaire du Sud, en dehors de « Folk-Song and Folk-Poetry as Found in the Secular Songs of the Southern Negroes »<sup>71</sup>, de Howard Odum, paru en 1911, qui ne contient pas de blues, et de *Creole Slave Songs*, publié en 1886 par John Washington Cable, mais dont le but était de collecter des chansons datant d'avant 1865. Certains musicologues, comme John Lomax et Irene Whitfield, ont répertorié et enregistré des chants francophones et anglophones en Louisiane et dans le Mississippi, mais seulement dans la seconde moitié des années 1930. Etant donné qu'ils étaient en quête de chansons ayant précédé la musique commerciale, leurs transcriptions et leurs enregistrements contiennent nombre de chansons beaucoup plus anciennes, qui peuvent donner un aperçu intéressant de ce qui se chantait au début du XXe siècle et même bien avant. Cependant, comme ils avaient une idée très précise de ce qu'ils voulaient et ne voulaient pas, ces sources sont à prendre avec précaution et il est difficile de travailler sur des sources recueillies, et en quelque sorte reconstruites, a posteriori. Malgré leur objectif affiché de trouver des chansons authentiques datant d'avant l'ère du disque, il est difficile de considérer des chansons collectées en 1934 et en 1939 par des personnes totalement extérieures aux communautés étudiées, par leur classe sociale, leur couleur de peau, leur niveau d'érudition et la condescendance qui transparait parfois dans leurs écrits, comme des sources représentant avec fidélité la période qui précéda les années 1920 et l'avènement du disque. Ces sources seront étudiées mais elles ne peuvent, à elles seules, servir d'appui à une étude qui commencerait avant les premiers enregistrements. C'est pourquoi le cadre temporel de cette étude commencera en 1920, date à laquelle la toute première chanson de blues fut enregistrée, par Mamie Smith, à New York. Les années 1920 marquent le moment où des chanteurs noirs anglophones de Louisiane et du Mississippi et des chanteurs francophones de Louisiane commencent à être enregistrés massivement et où les sources nécessaires à cette étude, qu'elles proviennent des maisons de disques ou du travail de collecte des musicologues, deviennent abondantes. Le premier enregistrement d'un blues interprété par un chanteur de Louisiane ou du Mississippi date de 1923 et le premier enregistrement d'un chanteur francophone de Louisiane de 1928. Il a néanmoins été décidé de conserver la date « ronde » de 1920 comme point de départ du cadre temporel de cette thèse de doctorat, par souci de lisibilité et de simplicité.

Le choix de la borne de droite a été déterminé par le fait qu'une page se tourne au cours de la décennie 1960 pour les communautés étudiées, en particulier pour les Noirs du Delta et de Louisiane, mais aussi pour l'environnement lui-même. Les années 1960 ont été une période très riche pour la musique de ces communautés, marquée à la fois par ce que l'on a appelé la « renaissance cadienne » et par un renouveau de l'intérêt porté au blues, déclenché par la *Brit'*

---

<sup>71</sup> Odum, « Folk-Song », 255-94.

*Invasion* et le véritable culte que vouaient les rockers britanniques aux bluesmen du Delta. L'invitation de musiciens cadiens, zydeco et blues d'avant la Seconde Guerre mondiale au Newport Folk Festival de 1964<sup>72</sup> et des années qui suivirent illustre le nouvel intérêt de l'Amérique blanche et en particulier de musicologues comme Alan Lomax (fils de John Lomax) et Harry Oster et de jeunes artistes blancs radicaux et urbains, comme Bob Dylan et Joan Baez, pour les musiques populaires du Sud, qui apparaissaient comme d'authentiques alternatives à la musique grand public formatée, dans une décennie marquée par les débuts de la contre-culture et de la solidarité avec les minorités opprimées. Après le Newport Folk Festival, plusieurs autres festivals invitèrent des musiciens cadiens, blues et zydeco, comme le University of Chicago Folk Festival et le National Folklife Festival. L'invitation de ces musiciens à des festivals mettant à l'honneur la musique « folk », comprise comme reflétant les traditions et l'authenticité rurale en voie de disparition des musiques du Sud, repose en partie sur une vision romantique du Sud et d'artistes qui incarnaient désormais une sorte d'éternel américain hors des circuits de l'industrie musicale et de pureté d'avant la corruption par le commerce. Ils avaient pourtant, pour la plupart, participé volontairement à un phénomène commercial sans précédent par son ampleur quelques décennies plus tôt et avaient, à leur époque, été animés par le désir d'incarner la modernité et la culture citadine. Cependant, malgré ce malentendu, choisir d'inclure les années 1960 dans la période couverte par cette étude permet d'accéder à une foule de données, à de nouvelles chansons qui peuvent indiquer une évolution dans les représentations de l'environnement naturel exprimées dans les paroles, à des interviews, mais aussi à des chansons écrites des décennies plus tôt, dont certaines ne nous seraient peut-être jamais parvenues sans ce regain d'intérêt. Des artistes comme les bluesmen vieillissants Son House, Skip James et Howlin' Wolf, tous nés dans la première décennie du XXe siècle, ont été découverts ou redécouverts après une longue traversée du désert au cours de laquelle ils avaient été oubliés, tandis que le violoniste cadien Dewey Balfa, né en 1927, et l'accordéoniste et chanteur de Zydeco Clifton Chenier, né en 1925, ont bénéficié d'une attention beaucoup plus grande grâce à ces festivals.

Cette décennie fut aussi marquée par le mouvement pour les droits civiques, qui explique en grande partie le désir de nombreux universitaires et de leurs étudiants des campus du Nord de soutenir les musiciens noirs du Sud et de les mettre à l'honneur dans les festivals. Pourtant, le mouvement pour les droits civiques, s'il marque le début d'une vague d'enthousiasme de la jeunesse blanche urbaine pour le blues, marque aussi la fin de l'intérêt de la jeunesse et de la classe ouvrière noires du Sud pour ce genre musical, qu'ils associaient désormais à un passé perçu comme servile et passif, tout comme les spirituals avaient pu être associés à l'esclavage à partir de la fin du XIXe siècle. Dans le Delta, qui avait tant vibré des sons et de l'expérience du blues, cette

---

<sup>72</sup> Sebastian Danchin, *Les musiques de Louisiane : musiques cajun, zydeco et blues* (Paris : Editions du Layeur, 1999), 26.

musique ne survivait plus que comme un artefact, auquel seuls les Africains-Américains vieillissants qui n'avaient pas migré vers les grandes villes industrielles du reste des États-Unis et du Nord en particulier, trouvaient encore du sens. Le destin du blues est indissociable de la question des migrations et sa fin en tant que musique de prédilection des Noirs du Sud est intimement liée aux changements démographiques qui avaient commencé à s'opérer dans les décennies précédentes et qui culminèrent à la fin des années 1960, en même temps que la transformation de l'environnement naturel du cadre géographique choisi. À la fin de cette décennie, les plaines alluviales qui avait vu naître le blues, couvertes d'immenses forêts, puis de plantations de coton de plus en plus vastes et industrialisées mais toujours à la merci d'une crue du Mississippi, avaient achevé leur transformation forcée et étaient devenues méconnaissables : l'endiguement du Mississippi avait, semble-t-il, mis fin aux crues et à la fertilisation naturelle des sols, les plantations de coton avaient été remplacées par d'autres cultures et, surtout, l'agriculture avait achevé sa révolution technologique et était désormais si mécanisée qu'elle n'employait plus qu'une main d'œuvre très restreinte. Les industries locales, elles, employaient surtout des Blancs. Voyant le statut de métayer disparaître et les emplois agricoles se limiter à de rares emplois de saisonniers, voire de journaliers, et constatant que le mouvement pour les droits civiques avait échoué à transformer leur situation économique, beaucoup d'Africains-Américains qui n'avaient pas migré dans les décennies précédentes se décidèrent à rejoindre les grandes villes.

Etudier l'évolution des représentations de l'environnement naturel dans les chansons populaires de trois communautés du bassin inférieur du Mississippi et comparer ces évolutions entre elles implique également d'être attentif aux tournants qui s'opèrent au sein de la période choisie. Entre le début des années 1920 et le début des années 1970, de nombreux événements ou processus eurent lieu, notamment les deux grandes migrations des travailleurs africains-américains du Sud vers les villes locales et celles du Nord et de l'Ouest, l'exode rural des populations francophones de Louisiane, la Grande Crue du Mississippi de 1927, la crise de 1929 et le New Deal, la Seconde Guerre mondiale, la mécanisation agricole, l'industrialisation du Sud, l'anglicisation croissante des francophones de Louisiane et la naissance du mouvement de fierté cadienne. Il sera donc important d'évaluer si ces phénomènes ont été évoqués dans les chansons et s'ils ont entraîné des changements dans l'environnement et dans la façon dont celui-ci a été décrit et utilisé dans la musique populaire des différentes communautés étudiées. Beaucoup de facteurs convergent dans les années 1940 et font de cette décennie un tournant par rapport aux deux décennies précédentes : la deuxième vague de la Grande Migration, qui vit cinq millions d'Africains-Américains quitter le Sud rural à partir du début des années 1940<sup>73</sup>, la mécanisation de

<sup>73</sup> Marvin E. Goodwin, *Black Migration in America from 1915 to 1960: An Uneasy Exodus* (Lewiston, NY : Edwin Mellon Press, 1990).

l'agriculture et l'industrialisation du Sud, les effets du développement des radios sur ce qu'écoutaient les membres des différentes communautés et la Seconde Guerre mondiale. La charnière qui semblait s'imposer pour le blues était 1942, cette date permettant d'évaluer, en particulier, l'impact de la deuxième Grande Migration. Cette date semblait d'autant plus logique que des folkloristes travaillant pour la Bibliothèque du Congrès américain enregistrèrent un grand nombre de chansons en 1941 et 1942 dans le Delta du Mississippi, alors que très peu de chansons de blues ont été trouvées pour la période 1942-1945. Cependant, 1942 n'apparaît pas comme une charnière aussi nette pour les francophones de Louisiane, pour qui, en outre, peu de chansons furent trouvées dans la première moitié des années 1940. En revanche, la fin de la Seconde Guerre mondiale apparaissait comme un tournant décisif, dont toutes les communautés étudiées sortirent transformées : comme les parties historiques de cette thèse de doctorat le démontreront, l'expérience de cette guerre fut déterminante dans l'évolution de l'identité linguistique et culturelle des francophones de Louisiane et également dans les attentes d'égalité des Noirs anglophones, auxquels de plus en plus de Créoles s'identifiaient. La date de 1945 semblait suffisamment proche de 1942 pour être choisie comme charnière pour les Noirs anglophones autant que pour les francophones de Louisiane, et, étant donné le nombre très faible de blues enregistrés entre 1942 et 1945, modifiait peu les échantillons et les pourcentages de chansons évoquant l'environnement. En conséquence, l'étude présentera des statistiques globales pour chaque style musical mais fournira également des pourcentages avant et après 1945 pour tous les échantillons étudiés. La période 1945-1970 sera elle-même divisée en deux parties : 1945-1959 et 1960-1970. Cette division temporelle est née de l'observation des chansons : en effet, les chansons de blues, mais aussi les chansons cadiennes, ne semblaient pas évoquer l'environnement naturel de la même manière au lendemain de la guerre et dans les années 1960, cette dernière décennie semblant marquée par un accroissement du nombre de chansons évoquant des éléments naturels. Le choix de cette charnière a fait apparaître des tendances très intéressantes qui auraient échappé à une périodisation moins fine et s'est avéré d'une grande valeur explicative, en attirant mon attention sur les causes de ces tendances, et en particulier sur le rôle joué par les folkloristes, les chambres de commerce et les défenseurs de l'identité cadienne dans les années 1960. Certains de ces éléments étaient déjà en germe dans les années 1950 et cette étude autant diachronique que synchronique ne manquera pas d'en souligner la continuité. Ces charnières peuvent sembler arbitraires dans la mesure où les processus à l'œuvre dans la société et dans les communautés étudiées sont, la plupart du temps, graduels, mais il faut les considérer comme des outils d'analyse pour la recherche plutôt que comme des points de basculement brutal de la réalité historique.

Cette étude comparative se situe donc dans des cadres géographique et temporel relativement restreints comparés à ceux que l'histoire environnementale privilégie souvent. Les



échelles spatiale et temporelle très vastes se prêtent particulièrement bien à l'étude de l'environnement et des impacts des activités humaines mais moins à celle des productions culturelles et en particulier des chansons populaires, sauf à ne se fonder que sur quelques chansons supposées représentatives de chaque genre, de chaque lieu et de chaque époque au sein d'une période de plusieurs siècles – à supposer que l'on puisse trouver assez de sources avant le XXe siècle pour mener ce type d'étude. Si l'amplitude du cadre temporel est limitée par la question des sources, c'est le choix d'une approche culturelle et la cohérence écologique recherchée qui limitent la possibilité d'adopter un cadre géographique et un niveau spatial de comparaison de grande ampleur dans cette thèse. Mais si l'on adoptait une approche politique ou sociale, rien n'empêcherait d'étudier, voire de comparer, comment des chansons du monde entier se sont saisies de l'environnement naturel comme signifiant politique ou social. On peut interroger le fait que les chansons soient considérées comme un phénomène nécessairement culturel plutôt qu'humain, de classe, ou générationnel, par exemple. L'analyse des résultats de la présente étude permettra de commencer à répondre à cette question. Pour que ces résultats soient exploitables et puissent aboutir à des conclusions solides, il convient cependant d'abord de concevoir une méthode permettant de collecter et de comparer les données étudiées.

## **4. Collecte des données**

### **4.1. Méthodologie générale**

L'anthropologue Eugene Hammel et la sociologue Victoria Bonnell apportent tous deux des réflexions très intéressantes sur la conception de la comparaison, en particulier sur la collecte de données et l'échantillonnage. Hammel explique que les historiens, bien qu'« ils ne puissent pas chercher plus que ce qui existe, comme le fait un enquêteur sur le terrain », doivent « s'efforcer de créer des ensembles de données comparables en recherchant des informations similaires » et que « le manque de soin dans l'échantillonnage des preuves rendra difficile l'obtention de résultats interprétables »<sup>74</sup>. Dans le contexte de la présente étude, créer des « ensembles de données comparables » signifie d'abord comparer des chansons avec d'autres chansons plutôt qu'avec d'autres formes d'expression populaire, mais aussi vérifier soigneusement que les chanteurs comparés ont grandi au sein de la communauté qui a créé le style musical qu'ils ont adopté et dans le cadre géographique choisi plutôt que dans des États voisins où l'environnement n'était pas influencé par le golfe du Mexique ou marqué par la forte présence du fleuve Mississippi. Au fil de l'étude, il est apparu très clairement que les chanteurs de blues, tout comme les Africains-

---

<sup>74</sup> Hammel, "The Comparative Method", 149, 153.

Américains du Sud en général, se déplaçaient énormément d'une plantation à l'autre et aussi d'un État sudiste à l'autre, dès le dernier tiers du XIXe siècle, en quête de conditions de vie et de travail meilleures. Le blues était un phénomène qui dépassait les frontières des États, si bien que certaines des chansons les plus marquantes sur la Grande Crue du Mississippi de 1927, par exemple, furent écrites par des chanteurs texans, comme « Rising High Water Blues », de Blind Lemon Jefferson, dans laquelle le chanteur mentionne explicitement les journaux grâce auxquels il s'est informé des événements qui se passaient dans la vallée du Mississippi. Dans une période où la plupart des musiciens de blues du Sud et même du Nord avaient fait des tournées dans le Delta ou y avaient des amis ou d'anciens collègues de métayage<sup>75</sup>, et où les journaux, puis la radio et les chansons de blues elles-mêmes permettaient aux Africains-Américains de faire communauté bien au-delà de la plantation où ils vivaient et travaillaient, le fait d'avoir grandi et vécu dans les plaines alluviales de Louisiane et du Mississippi n'était sans doute pas un critère déterminant du contenu des chansons. Ce critère sera cependant maintenu, afin que les caractéristiques observées, et notamment la présence ou l'absence éventuelle de références à l'environnement naturel et la nature, l'augmentation ou la raréfaction de celles-ci, ne puissent pas être attribuées au fait que les chanteurs étaient issus d'autres régions. Enfin, la date de naissance des chanteurs et la date de sortie de leurs chansons doivent également garantir que le cadre temporel choisi est respecté et que le plus grand nombre possible de chansons de toutes les périodes du cadre temporel sont incluses, afin de ne pas biaiser les résultats en donnant plus de poids à une décennie qu'à une autre. Ainsi, inclure un grand nombre de chansons des années 1920 apparaît important car elles contiendront probablement davantage de traces des chansons de blues antérieures à l'âge des enregistrements et sont moins susceptibles d'avoir été formatées par les exigences de l'industrie du disque. Une autre raison pour laquelle il est important d'inclure le plus grand nombre possible de chansons des débuts est que des chansons plus tardives pourraient être confondues avec des originaux alors qu'il s'agit en fait de reprises de ces premières chansons enregistrées, qui ont fourni un réservoir de paroles dans lesquelles les chanteurs des générations suivantes ont souvent puisé. Le fait que les chanteurs se soient inspirés de chansons plus anciennes n'est pas un problème en soi et une partie des premières chansons enregistrées dans les années 1920 reprenaient très probablement tout ou partie de chansons des décennies précédentes, qui n'ont jamais été enregistrées. Il est néanmoins important de pouvoir évaluer si une chanson des années 1950 traite de la nature comme faisant partie de l'environnement contemporain du chanteur ou comme une réminiscence de ses souvenirs d'enfance ou de manière symbolique ou encore comme un hommage au genre musical qu'il a choisi et à des matériaux beaucoup plus anciens

écrits à une époque et dans un contexte différents. Les reprises exactes de chansons plus anciennes n'ont pas

<sup>75</sup> David Evans. « High Water Everywhere », 32-33, 61-62.

été incluses dans les échantillons, afin qu'une même chanson n'apparaisse pas plusieurs fois. En revanche, les chansons qui insèrent dans un texte original des paroles ayant déjà été utilisées ou qui présentent une combinaison différente de paroles ont été incluses dans les échantillons<sup>76</sup>. Cependant, ce souci d'intégrer un maximum d'enregistrements précoces ne doit pas conduire à inclure un nombre disproportionné de chansons des années 1920. Ce critère m'avait, à l'origine, conduit à faire figurer dans l'échantillon de blues du Mississippi un nombre disproportionné de chansons de Charley Patton, considéré comme le « Père du Delta blues », et très prolifique. La surreprésentation d'un individu, si important et fondateur soit-il, risquait de déséquilibrer l'échantillon et de fausser les résultats de l'étude. J'ai donc finalement réduit le nombre de chansons de Charley Patton de 20 à 12, et veillé à inclure 12 chansons pour tous les artistes ayant beaucoup enregistré et un maximum pour les autres, pouvant aller de 2 à 10 chansons, quelle que soit la décennie.

Une autre précaution à prendre est de s'assurer que les chansons sont choisies de manière aussi aléatoire que possible, en tous cas dans la partie quantitative de la comparaison. En effet, un chercheur familier des chansons de blues pourrait instinctivement se tourner vers les chansons dont il sait qu'elles mentionnent l'environnement, ce qui pourrait facilement fournir un échantillon suffisamment important pour la comparaison. Utiliser des documents qui répertorient les chanteurs cadiens, créoles ou de blues nés ou ayant vécu dans les limites du cadre géographique choisi et les chansons enregistrées par ces artistes est un bon moyen de se prémunir contre ce possible biais. Le recours à des sources secondaires comme les livres et les sites internet fiables qui traitent du blues et des chansons francophones de Louisiane sans se concentrer sur l'environnement naturel est un autre moyen d'obtenir des listes de chanteurs et de chansons sans être influencé par une quelconque connaissance personnelle préalable. Bien entendu, il est préférable de s'appuyer autant que possible sur des sources primaires, car les auteurs des sources secondaires ont pu avoir leurs propres préjugés, en sélectionnant, par exemple, des chansons qui traitent de la perte de l'être aimé, qui sont fréquentes dans les trois genres musicaux étudiés, et qui peuvent contenir moins de références au milieu naturel que d'autres chansons. Ce matériau considéré comme primaire sera présenté dans l'inventaire des sources, cependant, il faut garder à l'esprit que tous les enregistrements de chansons de la période choisie sont le fruit d'une sélection par les maisons de disques et les musicologues, entre autre parce que les uns et les autres étaient en quête de genres musicaux correspondant aux ethnies auxquels ils identifiaient les chanteurs.

---

<sup>76</sup> Le lecteur remarquera qu'à trois reprises dans l'ensemble du corpus de cette thèse, des chansons ayant le même titre apparaissent deux fois dans les échantillons. Ceci est dû au fait que, malgré un titre et une musique similaires, les paroles étaient différentes (c'est le cas de « Baoille » et « Baiolle » dans l'échantillon créole, par exemple).

Enfin, afin de tirer une conclusion solide de la comparaison, l'échantillon de chansons pour chaque style musical doit également être aussi large que possible, afin de s'assurer que les résultats trouvés ne sont pas dus à une coïncidence ou à une sensibilité ou une indifférence purement individuelles à la nature. Le nombre considérable de chansons enregistrées par certains artistes de blues du Mississippi a rendu nécessaire d'avoir un nombre élevé de chansons par artiste afin d'essayer d'obtenir un échantillon qui soit représentatif de leur production, d'où la taille de l'échantillon pour les chansons de blues du Mississippi, qui est également due au nombre très élevé de chanteurs enregistrés. La question s'est posée de choisir le même nombre de chansons dans les quatre échantillons, ce qui aurait permis à l'étude de sembler plus équilibrée. Cet équilibre n'aurait toutefois été qu'apparent, car cette démarche aurait impliqué d'étudier 105 chansons dans chaque échantillon, puisque c'est le nombre de chansons qui ont été trouvées pour constituer l'échantillon le plus petit, en l'occurrence, l'échantillon créole. Il aurait donc fallu limiter considérablement le nombre de chansons et d'artistes étudiés dans les échantillons cadien et de blues, restreindre également le nombre de chansons par artiste et ainsi se priver de centaines de chansons, sans lesquelles l'étude n'aurait sans doute pas pu aboutir à des résultats aussi clairs et aussi fiables. Plutôt que de se cantonner à un nombre arbitraire de chansons, le choix a été fait d'appuyer la comparaison sur un maximum de chansons pour chaque communauté, ce qui, étant donné les quantités très différentes de chansons enregistrées par les folkloristes et les maisons de disques selon les genres, aboutit donc à un nombre inégal de chansons dans les échantillons. Il n'en reste pas moins que le fait d'étudier un échantillon plutôt que toutes les chansons écrites par chaque artiste signifie que d'autres chansons des mêmes artistes ont pu échapper à l'attention et que leur inclusion dans l'étude aurait pu modifier les résultats. Il est évident que seule une étude exhaustive titanesque, comprenant *toutes* les chansons écrites par *tous* les artistes nés dans le bassin inférieur du Mississippi, pourrait être véritablement exacte. Étant donné que la même incertitude existe pour chacun des quatre échantillons étudiés et compte tenu de la grande taille des échantillons, on peut considérer que les résultats obtenus permettent à l'étude de comparer les chansons et d'évaluer la présence relative de la nature dans leurs textes. Il est cependant intéressant de prendre conscience qu'une étude dépend de l'honnêteté intellectuelle et de la rigueur de la personne qui collecte les données et crée les échantillons, de constater combien il serait facile de manipuler les données pour leur faire dire ce que l'on voudrait qu'elles disent, et de se rendre compte de l'importance, non seulement d'utiliser une méthode rigoureuse, mais aussi de l'expliquer en détail, afin que d'autres chercheurs ou personnes extérieures au monde universitaire puissent en repérer les éventuelles faiblesses, biais ou erreurs.

En gardant ces écueils à l'esprit, la méthode commune utilisée pour la collecte des chansons à inclure dans chacun des quatre échantillons a consisté à trouver des sources

permettant d'établir une liste de noms de chanteurs dans chaque genre. Ces sources étaient des sources secondaires, des livres et des sites internet qui sont énumérés en détail dans l'inventaire des sources et dans la description de la méthode utilisée pour chaque échantillon. Les noms obtenus ont ensuite été triés par date de naissance. Les titres des chansons de chaque chanteur ont été obtenus grâce aux mêmes ouvrages et sites internet, à des listes de chansons par artiste reprenant les catalogues des maisons de disques, et à des disques de ma collection personnelle. Enfin, parce que dans les trois styles musicaux étudiés et la période choisie, les artistes de sexe masculin étaient majoritaires et sont davantage passés à la postérité que les chanteuses et musiciennes, alors que des femmes ont également écrit et enregistré des chansons et connu le succès, j'ai veillé à ce que les femmes ne soient pas oubliées dans les échantillons, par souci de rigueur scientifique et pour éviter tout biais sexiste, mais aussi parce que la façon dont elles décrivaient le milieu naturel pouvait être différente de celle de leurs homologues masculins.

#### **4.2. Inventaire des sources utilisées**

La constitution des échantillons de chansons, si elle a été grandement aidée par les ressources conservées dans les services d'archives musicales des universités de Louisiane et du Mississippi et par les conseils et la disponibilité des conservateurs et des archivistes qui y travaillent, a également largement dépendu de l'immense réservoir de ressources que constitue internet. Cependant, le manque de référencement des sources qui y sont reproduites à l'infini peut compliquer la recherche des chansons et l'identification des sources primaires et compromettre, entre autre, l'exactitude de la biographie et de la discographie des artistes. L'absence de tout commentaire et l'omission fréquente des noms des auteurs ne doivent pas conduire à la conclusion que la discographie apparemment complète d'un chanteur présentée sur des sites comme Discogs ou Allmusic – qui fournissent sans nul doute des informations précieuses – est la reproduction exacte d'une source primaire. Cette discographie a été établie à partir de sources primaires telles que les catalogues des maisons de disques ou de sources secondaires comme les biographies ou les livres consacrés à ces genres musicaux, que de nombreux sites internet ne citent pas. Cela ne signifie pas que l'information fournie n'est pas intéressante et même remarquablement complète et utile, mais l'absence fréquente de références aux sources utilisées la rend inutilisable en tant que telle et nécessite de recouper les données pour éviter de se fier à des documents erronés ou incomplets. Une bonne connaissance préalable du domaine, acquise par la lecture de sources secondaires et l'écoute de chansons pendant des années, peut aider à identifier les sites internet sérieux, mais ne dispense pas d'une vérification minutieuse.

Presque tous les titres de chansons ont été trouvés par le biais de sources secondaires, sauf pour certaines chansons cadiennes et créoles entendues pour la première fois lors de l'étude de

terrain menée au printemps 2017 en Louisiane. Les chansons ainsi identifiées ont ensuite été recherchées sur des sites de streaming (Youtube, Deezer, et divers blogs, où l'on peut trouver des singles et des albums entiers) ou parfois dans ma collection personnelle de disques ou dans celle de contacts aux États-Unis. Bien que ces sources ne soient pas les disques originaux, elles reproduisent exactement les chansons et ont donc permis d'accéder à la plupart des documents primaires utilisés dans l'étude, à savoir les 745 chansons qui ont été analysées et comparées. Les sources secondaires (livres, articles et sites internet) utilisées pour créer les listes de chansons à comparer, recueillir des informations sur leur auteur et leur contexte, et parfois lire leurs paroles, sont présentées dans la section consacrée à la méthode utilisée pour créer les échantillons de chansons pour chaque genre musical. Les ouvrages présentés dans cette partie ont tous apporté un précieux éclairage sur le sujet et nombre d'entre eux sont considérés comme des classiques. Cependant, leurs notes et index étaient parfois incomplets, voire inexistant, comme dans les ouvrages de Barry Ancelet intitulés *Cajun Music – Its Origins and Development*<sup>77</sup> et *The Makers of Cajun Music*<sup>78</sup>, ce qui compliquait et allongeait parfois la recherche d'informations.

Quant aux paroles des chansons, les maisons de disques ne les incluent presque jamais dans les livrets des disques cadiens, créoles et de blues. Des sources secondaires fournissant les paroles de certaines chansons ont donc été utilisées, cependant, pour une partie des chansons choisies, et surtout pour les chansons francophones, mais aussi pour certains des premiers enregistrements de blues d'artistes peu connus, les paroles ne figuraient pas dans ces sources secondaires. C'est donc par l'écoute des chansons que ces paroles ont été établies et elles peuvent donc être considérées comme des sources primaires créées par l'auteur de cette thèse. En effet, bien que les textes aient été établis à l'origine par l'auteur de la chanson, et parfois modifiés par ses interprètes successifs, leur transcription écrite, à supposer qu'elle ait existé, n'a jamais été publiée. Etant donné que, pour certaines chansons, un doute sur les paroles subsistait, la décision a été prise de recourir à des forums internet, des blogs et des sites animés par des passionnés de musique dont les questions et les débats sur ce que le chanteur disait dans la chanson étaient particulièrement utiles et intéressants. Une fois que ces transcriptions, qui doivent également être considérées comme des sources primaires, ont été obtenues, elles ont toujours été vérifiées – et parfois corrigées – par l'écoute répétée des chansons. Après avoir dépendu pendant plusieurs semaines de contacts cadiens pour les paroles de chansons difficiles à comprendre et avoir écouté certaines chansons cinquante fois ou plus, ce qui forme incontestablement l'oreille, je suis devenue une des contributrices du blog *Early Cajun Music*.

---

<sup>77</sup> Barry Ancelet, *Cajun Music – Its Origins and Development* (Lafayette : Center for Louisiana Studies, University of Southwestern Louisiana, 1989).

<sup>78</sup> Barry Ancelet, *The Makers of Cajun Music – Musiciens cadiens et créoles* (Québec : Presses de l'Université du Québec, 1984).

### 4.3. Création des échantillons

Pour les chansons cadiennes, le livre de Sebastian Danchin intitulé *Les musiques de Louisiane – musiques cajun, zydeco et blues* m'a permis d'établir un premier contact avec les noms de nombreux chanteurs et certaines de leurs chansons. *Traditional Music in Coastal Louisiana – The 1934 Lomax Recordings*<sup>79</sup>, de Joshua Caffery, *South to Louisiana – the Music of the Cajun Bayous*<sup>80</sup>, de John Broven, ainsi que *Cajun Music – Its Origins and Development* et *The Makers of Cajun Music*, de Barry Ancelet, ont ensuite été utilisés pour obtenir une liste plus complète de noms des chanteurs et de titres des chansons, ainsi que la date et le lieu de naissance des chanteurs. Ont ensuite été recherchées toutes les chansons enregistrées par ces chanteurs qui étaient trouvables sur internet. Le livre d'Ann Allen Savoy, *Cajun Music – A Reflection of a People*<sup>81</sup>, et celui de Caffery sur les enregistrements faits par Lomax en 1934, ont été très précieux pour obtenir les paroles de toute une série de chansons. J'ai également utilisé le blog très bien documenté de Wade Falcon, *Early Cajun Music*<sup>82</sup>, qui contient des chansons enregistrées entre les années 1920 et 1964 et des informations sur leurs auteurs, leurs paroles et leur signification. Falcon est le descendant du célèbre accordéoniste Joe Falcon, qui enregistra la première chanson cadienne en 1928 avec sa femme, la guitariste Cleoma Breaux, et sa connaissance de la musique cadienne est vaste. Je l'ai contacté et rencontré et il m'a aidé en déchiffrant avec moi plusieurs textes de chansons. Certaines de ces chansons ont également été découvertes sur un site web canadien, [cajunlyrics.com](http://cajunlyrics.com)<sup>83</sup>, en tapant le nom de chaque chanteur que j'avais trouvé et en voyant quels titres de chansons étaient répertoriés. Cela illustre bien comment, dans la pratique, la constitution de l'échantillon fut un mélange de rigueur et de hasard, et combien la collecte des chansons dépend de ce que d'autres personnes ont jugé utile de collecter. Étant donné que cette étude porte sur la musique populaire et que cette sélection par d'autres personnes reflète également le goût du public et de la communauté, puisque les chansons dont on se souvient et que l'on peut trouver dans les livres spécialisés et sur internet sont celles qui étaient les plus populaires, cette inévitable dépendance à la sélection par d'autres personnes n'apparaît pas comme un défaut inacceptable de l'étude. Cependant, des chansons autrefois populaires ont pu être effacées de la mémoire collective dans les décennies suivantes, parfois volontairement, et pourraient, de ce fait, être absentes de beaucoup de sources secondaires, et donc des échantillons. Ainsi, comme la partie consacrée à

---

<sup>79</sup> Caffery, *op. cit.* Ce livre est une étude des chansons enregistrées en Louisiane par John Lomax en 1934. Les explications de Caffery sur chaque chanson et les paroles des chansons qu'il a décryptées ont été d'une aide précieuse.

<sup>80</sup> John Broven, *South to Louisiana, The Music of the Cajun Bayous* (New Orleans : Pelican Publishing Company, 1992).

<sup>81</sup> Ann Allen Savoy, *Cajun Music – A Reflection of a People*, vol.1, 3e éd. (Eunice : Bluebird Press, 1984).

<sup>82</sup> *Early Cajun Music*. Consulté le 15 mars 2021 sur <http://earlycajunmusic.blogspot.com/>

<sup>83</sup> Les paroles figurant sur ce site contiennent néanmoins des erreurs.

l'interprétation des résultats le montrera, la chanson « Dear Mr. President »<sup>84</sup>, dont le très populaire chanteur cadien Leroy « Happy Fats » Leblanc vendit plus de 200 000 exemplaires en 1966, si elle est répertoriée dans sa discographie, n'est écoutable sur aucun site internet, ni aucun disque en dehors de l'original, malgré le succès qu'elle connut à sa sortie. Ses paroles sont, elles aussi, introuvables, y compris dans les ouvrages de référence écrits par des auteurs cadiens, ce qui est rarissime pour une chanson aussi populaire. Aucun des Cadiens rencontrés lors de l'étude de terrain conduite en Louisiane en 2017, et avec lesquels l'œuvre de Leblanc a été évoquée, n'a jamais mentionné cette chanson non plus. Compte tenu du vaste répertoire de son auteur, il aurait été tentant de renoncer à trouver cette chanson, d'autant que son titre n'évoque pas l'environnement. C'est finalement grâce à l'historien anglais John Broven, le seul auteur à citer les paroles de cette chanson<sup>85</sup>, que le texte de cette ode à la ségrégation raciale a pu être connu et son utilisation de métaphores du monde naturel découverte. Cet exemple illustre l'importance de rechercher, avec obstination, le plus grand nombre de sources différentes possibles, afin de limiter le risque d'une approche biaisée ou incomplète des données.

Dans la mesure du possible, cinq chansons ont été incluses pour chaque artiste, parfois six pour les plus prolifiques d'entre eux. Cependant, pour de nombreux artistes, en particulier des années 1920 et 30, seules une ou deux chansons ont été incluses dans l'échantillon, soit parce qu'ils n'ont pas eu l'occasion d'en enregistrer davantage, soit parce que les autres titres qu'ils enregistrèrent étaient des instrumentaux, cas de figure d'ailleurs beaucoup plus fréquent chez les francophones de Louisiane que chez les anglophones qui enregistrèrent du blues. En outre, 17 chansons ont été retenues pour Amédée Ardoin, considéré comme le père de la musique cadienne et créole. Le choix aurait pu être fait de se limiter à six chansons pour ce chanteur, mais les chansons ainsi mises de côté seraient apparues ailleurs dans l'échantillon, tant elles ont été reprises par d'autres interprètes francophones de Louisiane. Il est également à noter que le choix a été fait d'inclure Amédée Ardoin dans les deux échantillons de musique francophone car Ardoin, artiste créole considéré comme le père de la musique cadienne, est inextricablement lié aux deux genres musicaux artificiellement séparés par les maisons de disques et la ségrégation raciale. L'échantillon final contient 163 chansons différentes (77 enregistrées avant 1945, 54 entre 1945 et 1959 et 32 dans les années 1960), par 45 interprètes, ce qui représente une proportion très importante du total de chansons et d'interprètes cadiens enregistrés dans cette période.

Pour créer l'échantillon créole, les sources utilisées ont été *Les musiques de Louisiane*, de Danchin, *Traditional Music in Coastal Louisiana*, de Caffery, *South to Louisiana* de Broven et *The*

---

<sup>84</sup> Happy Fats, « Dear Mr. President », Reb Rebel 501, 1966.

<sup>85</sup> Broven, *South to Louisiana*, 43.



*Kingdom of Zydeco*<sup>86</sup> de Michael Tisserand. Pour ce qui est de l'évolution de la musique créole de Louisiane en musique zydeco, le nombre de chanteurs a été limité par le cadre temporel car le zydeco s'est réellement développé après la Seconde Guerre mondiale et de nombreux chanteurs de zydeco célèbres sont nés après 1945 et ont commencé leur carrière après la fin des années 60 et le succès rencontré par le zydeco suite aux festivals où certains de ces musiciens se produisirent à partir de 1964. Quant à la sélection des chansons, elle a été limitée par plusieurs facteurs : le premier était la difficulté à comprendre les paroles des chansons et le fait que les paroles de ces chansons étaient rarement sur internet, illustrant le phénomène de niche auquel la musique francophone de Louisiane étiquetée « de couleur » a été réduite à partir de l'avènement de la ségrégation raciale pratiquée par les maisons de disques. Fort heureusement, la découverte du livre de Caffery sur les enregistrements de John Lomax et les paroles des chansons créoles y figurant ont grandement simplifié la tâche de compréhension, y compris de chansons commerciales, étant donné que certaines figuraient dans les chansons collectées par Lomax. Le second facteur limitant était que de nombreuses chansons des chanteurs d'après la Seconde Guerre mondiale n'étaient pas des originaux mais des reprises de chansons créoles plus anciennes, qui avaient été chantées par les fondateurs du genre et avaient déjà été incluses dans l'échantillon. Enfin, comme dans le cas de l'échantillon cadien, les enregistrements créoles étaient assez souvent des instrumentaux. En conséquence, l'échantillon créole contient 105 chansons (37 chansons enregistrées avant 1945, 20 entre 1945 et 1959 et 48 dans les années 1960), par 25 interprètes. Il ne contenait à l'origine que 60 chansons, ce qui semblait insuffisant par rapport aux autres échantillons. Trouver davantage de chansons et en comprendre les paroles a nécessité un travail supplémentaire conséquent, qui a permis d'enrichir cet échantillon. Fait intéressant, cette augmentation considérable du nombre de chansons n'a que peu fait varier le pourcentage de chansons évoquant la nature dans leurs paroles. La question s'est posée de faire grossir encore l'échantillon en ajoutant la vingtaine de chansons que la musicologue Irène Whitfield avait consignées en 1939 dans sa thèse intitulée *Louisiana French Folk Songs*<sup>87</sup>. Après une étude minutieuse du travail de Whitfield, la décision a été prise de ne pas inclure les chansons créoles qu'elle répertoria, en raison du biais probable dont elle fit preuve dans sa sélection de chansons. Elle remarque, en effet, dans sa courte introduction aux chansons créoles dont elle consigna titres, partitions et paroles, que ces chansons ont beaucoup de points communs thématiques avec les chansons cadiennes, mais que les chansons créoles contiennent fréquemment des éléments satiriques et des références à la nourriture absents des chansons cadiennes. Elle semble en conséquence s'être focalisée, dans sa collecte de chansons créoles, sur les chansons qu'on ne trouvait pas chez les Cadiens et plus particulièrement sur les

---

<sup>86</sup> Michael Tisserand, *The Kingdom of Zydeco* (New York : Arcade Publishing, 1998).

<sup>87</sup> Irène T. Whitfield, *Louisiana French Folk Songs* (Thèse, Louisiana State University Press, 1939).

chansons caractérisées par la satire et l'évocation de la nourriture. Or, traditionnellement, la satire passe souvent par la comparaison avec des animaux et la nourriture, dans une société rurale, est souvent issue du monde naturel. Les chansons qui ressemblaient aux chansons cadiennes sont absentes de son échantillon créole. Il est difficile de ne pas se demander si elle a pu écarter de sa sélection de chansons créoles celles qui ressemblaient à des chansons cadiennes pour ne garder que celles qui lui semblaient démontrer la spécificité d'une identité noire des Créoles. Elle semble d'ailleurs avoir été particulièrement à la recherche de chansons d'esclaves, entendues dans l'enfance des personnes qu'elle interviewait. Sa sélection de chansons créoles est très différente de ce qui fut enregistré dans les décennies 1920 et 1930 par les maisons de disques ou par John Lomax. Les chansons cadiennes qu'elle répertoria, sont, au contraire, très similaires aux chansons cadiennes enregistrées par les maisons de disques ou par Lomax dans la même période. Ces chansons ne seront donc pas utilisées pour établir des pourcentages de chansons évoquant la nature dans l'étude quantitative mais pourront tout de même être utiles à la réflexion sur la manière dont les différentes communautés évoquaient l'environnement naturel, dans le cadre de l'étude qualitative.

Les chansons d'artistes créoles nés au début du XXe siècle qui furent enregistrées dans les années 1960 et 1970 par des musicologues comme Nicholas Spitzer, Barry Ancelet et le Français Gérard Dôle, ou par des producteurs de musique comme Dick Spottswood, ont soulevé de nombreuses questions au moment de leur inclusion dans l'échantillon créole. Il s'agit des chansons des frères Carrière (Éraste et Joseph dit « Bébé »), de Bee Fontenot, de Canray Fontenot, en duo avec Alphonse « Bois Sec » Ardoin, et d'Inez Catalon, des figures légendaires de la musique créole, dont les chansons firent non seulement l'objet d'un travail de collecte, mais furent également vendues sur disques. Faut-il les classer dans les années 1920-1930, période dont elles étaient représentatives aux yeux de ceux qui les ont avidement enregistrées dans les années 1960 et 1970, les considérant comme des artefacts culturels précieux qu'il convenait de sauvegarder avant que leurs interprètes ne disparaissent et, avec eux, tout un pan de la culture créole ancienne ? Les années 1920 et 1930 sont, en effet, l'époque à laquelle leurs interprètes commencèrent à chanter dans les veillées ou à se produire sur scène ou dans des bals de maison, même s'ils ne furent pas enregistrés par les maisons de disques et les folkloristes à l'époque. Ces chansons présentent des caractéristiques différentes de celles qui sortirent sur disque à partir des années 1950 et semblent beaucoup plus proches des chansons des années 1920 et 1930.

Pour autant, les placer dans l'échantillon créole d'avant 1945 pose question. En effet, les chansons francophones de Louisiane, même celles qui se situent dans la « tradition », ont toujours donné lieu à un certain degré d'improvisation et ont souvent évolué au fil du temps et d'un concert à l'autre, au gré des envies des interprètes, des réactions du public, du contexte et des

modes du moment. Ainsi, Bébé Carrière, comparse d'Amédée Ardoin dans les années 1920 et considéré, avec son frère aîné Éraсте, comme un des grands représentants de la chanson créole rurale d'avant l'américanisation et la modernité, expliquait-il à Michael Tisserand qu'il veillait à ce que lui et les musiciens de son groupe, les Lawtell Playboys, soient toujours au fait des dernières tendances commerciales, en apprenant des chansons entendues sur des 78 tours<sup>88</sup>. Si le duo qu'il formait avec son frère est considéré comme plus traditionnaliste, il n'en reste pas moins possible que les chansons enregistrées dans les années 1970 aient évolué par rapport à la version qu'ils chantaient avant-guerre. En effet, comment savoir si une référence à la nature contenue dans une de ces chansons enregistrées tardivement est représentative des années 1930 ou des décennies écoulées ensuite ? Quand Canray Fontenot chante que Malinda est « la plus belle de l'État du Bayou », est-ce là une expression qui reflète un point de vue des années 1930 ou l'influence de la fierté régionale qui se développa après la Seconde Guerre mondiale, en même temps que la mise en valeur touristique de la Louisiane, justement axée sur l'association de cet État avec « le » bayou ? La référence à un bayou singulier plutôt qu'aux multiples bayous qui sillonnent le sud de la Louisiane suggère une stylisation, un renvoi à la notion qui semble correspondre aux changements qui s'opèrent dans les chansons francophones après-guerre, sur lesquels la partie consacrée à l'interprétation des résultats reviendra en détail. Un autre exemple est celui d'Inez Catalon, au répertoire riche de chansons anciennes traditionnellement chantées par les femmes à la veillée. Lorsqu'elle utilise, dans « Coosh-Coosh après Brûler »<sup>89</sup>, des motifs que l'on trouve dans les chansons des années 1930 mais d'une manière qui semble suggérer l'angoisse de ne pas voir son compagnon revenir à la maison alors que le soleil est couché, reprend-elle à l'identique des paroles des années 1930, où les dangers qui guettaient les hommes noirs existaient bien sûr déjà, ou tient-elle compte de l'atmosphère de terreur qui régna en Louisiane dans les années 1950 et 1960 pendant le mouvement pour les droits civiques, dont les Créoles furent partie prenante ? S'appuyer sur les paroles de chansons enregistrées des décennies plus tard pour interpréter les références à la nature contenues dans les chansons des années 1930 semble donc hasardeux.

Dans l'exposé du cadre temporel de cette étude, il a été expliqué que l'étude ne pouvait pas commencer avant les premiers enregistrements réalisés dans les années 1920, quand bien même les chansons que le folkloriste John Lomaxregistra dans les années 1930 étaient censées représenter un répertoire plus ancien. Nous avons vu que, loin d'obéir aux demandes de ceux qui les enregistraient, les chanteurs interprétaient des chansons du moment, dont certaines étaient même sorties sur disque peu de temps auparavant et que les folkloristes méprenaient pour des

---

<sup>88</sup> Tisserand, *Kingdom*, 74.

<sup>89</sup> Inez Catalon, « Coosh Coosh après Brûler », in Various, *Zodico – Louisiana Créole Music*. Rounder 6009, 1979.

chansons traditionnelles. En toute logique, si des chansons dites traditionnelles enregistrées en 1934 ne peuvent être considérées comme représentatives d'une période antérieure à 1934, alors des chansons censées être traditionnelles enregistrées dans les années 1960 ou 1970 ne peuvent être considérées comme représentatives des années 1920 ou 1930. Le statut de ces chansons est donc étrange : elles ne représentent ni ce qui se faisait de contemporain au moment de leur enregistrement, ni exactement ce qui se faisait à l'époque où leurs interprètes les ont chantées pour la première fois, des décennies plus tôt. Ou plutôt, elles représentent les deux et symbolisent la complexité d'un répertoire qui ne fut jamais figé. Elles conduisent, de ce fait, à s'interroger sur la quête de chansons immuables et intactes qui a animé les ethnomusicologues, quête qui semble bien illusoire car elle suppose qu'il est possible de trouver des interprètes dont le point de vue et l'œuvre se situent hors du temps et de l'histoire. Ces chansons représentent donc à la fois les années 1930 et les années 1960 et 70, tout autant qu'elles représentent à la fois le goût du public et le point de vue individuel de ses interprètes. En même temps, elles ne représentent ni l'une ni l'autre de ces périodes. Elles ne peuvent être incluses dans l'échantillon de chansons d'avant 1945, car il est difficile de savoir ce qui, dans leurs paroles, est propre aux décennies 1920-1940 et ce qui, au contraire, a évolué au fil des décennies suivantes. Bien sûr, la comparaison avec les textes des chansons créoles enregistrées par les maisons de disques et par Lomax dans les années 1920 et 1930 permet d'établir si certains motifs trouvés dans ces chansons enregistrées tardivement existaient déjà avant-guerre. Mais pour certains aspects spécifiques et particulièrement intéressants du traitement de ces motifs dans ces chansons, il est impossible de savoir si ces spécificités sont le fruit de l'expérience vécue au début du siècle par leurs interprètes et leur communauté ou du parcours de vie des artistes et de l'évolution de la culture entre 1920 et 1970.

Ces chansons ont donc été intégrées à l'échantillon de chansons créoles des années 1960-70, période de leur enregistrement. Elles ne représentent pas pour autant ce qui se chantait majoritairement dans la communauté créole de Louisiane à cette époque, marquée par le succès du zydeco, du rhythm and blues et de la soul, mais plutôt la culture et les goûts des membres les plus âgés de la communauté créole et les goûts des folkloristes et d'une jeunesse intellectuelle blanche fascinée par les vieilles chansons « folk ». Ces chansons difficiles à classer sont pourtant bien réelles et ne peuvent être considérées comme artificielles ou incongrues pour l'époque, puisqu'elles existaient toujours dans cette période. En outre, leur survie à travers le temps dans le cadre familial et dans les fêtes de maison ainsi que leur collecte et leur mise en lumière à partir des années 1960 ont contribué à transmettre un réservoir de paroles qui a influencé les textes des chansons des artistes considérés comme « modernes » dans la période qui a suivi. En cela, elles appartiennent bel et bien aux années 1960-70 et reflètent les processus complexes à l'œuvre dans la musique populaire, dont l'influence des folkloristes n'est pas le moindre des aspects.

L'inclusion de ces chansons fait peu évoluer le pourcentage de chansons évoquant la nature, qu'on les place dans la période 1960-70 ou dans les années d'avant-guerre, car elles n'évoquent pas beaucoup plus ou beaucoup plus souvent la nature que les autres chansons créoles. En revanche, ces 26 chansons modifient le nombre de chansons étudiées pour chaque période et le nombre de chansons faisant référence à l'environnement. Ne pas les inclure dans l'échantillon créole d'avant-guerre fait donc légèrement diminuer le nombre et la variété des références à l'environnement dans l'échantillon pour cette période : le pourcentage de chansons mentionnant l'environnement passe de 22,2 % à 21,6 %, ce qui représente une variation très faible, mais la diminution des références naturelles disponibles pour l'étude qualitative des chansons est, elle, un peu plus nette, puisque ces références passent de 26 à 15. Inversement, le nombre de chansons évoquant l'environnement dans les années 1960-70 passe, avec l'inclusion de ces chansons, de 4 sur 22, soit 18,2 %, à 10 sur 48, soit presque 21 %, tandis que le nombre de références à l'environnement passe de 7 à 18. L'inclusion de ces chansons dans l'échantillon créole pour les années 1960-70 a donc un impact faible mais non négligeable, qu'il conviendra de garder en tête pour nuancer la présence de l'environnement dans les chansons créoles de cette époque.

L'échantillon de blues de Louisiane a été constitué en utilisant les noms et les chansons mentionnés dans *Les musiques de Louisiane* de Danchin, *Traditional Music in Coastal Louisiana*, de Caffery, qui contient quelques blues, *South to Louisiana* de Broven, *The Blues – from Robert Johnson to Robert Cray*<sup>90</sup> de Tony Russell, qui a également fourni les dates et lieux de naissance, *Swamp Pop: Cajun and Creole Rhythm and Blues*<sup>91</sup> de Shane K. Bernard et *The Illustrated Encyclopedia of Music*<sup>92</sup> de Paul Du Noyer. Le très riche site internet de Stefan Wirz, intitulé American Music<sup>93</sup>, qui reproduit avec minutie les catalogues des maisons de disques par artiste et par année a également été très précieux, malgré le manque criant d'interprètes féminines répertoriées. La taille de l'échantillon était toutefois limitée par le fait que le blues n'était pas aussi développé en Louisiane que dans le Mississippi, pour des raisons qui seront expliquées dans la partie consacrée à l'histoire des Noirs anglophones. Par conséquent, bien que certains des chanteurs de blues les plus célèbres soient nés dans cet État, comme Lead Belly, Memphis Minnie ou Buddy Guy, le nombre de chanteurs inclus dans l'échantillon était relativement limité par rapport au nombre de chanteurs de l'échantillon de blues du Mississippi (20 chanteurs de blues louisianais contre 42 chanteurs du Mississippi). Afin d'élargir l'échantillon, il a été décidé d'inclure davantage de chansons pour chaque chanteur, en ne dépassant cependant jamais 12 chansons. En conséquence, le nombre de chansons dans cet échantillon est passé de 72, à l'origine, à 181 (52 chansons enregistrées avant 1945, 46 entre 1945

---

<sup>90</sup> Tony Russell, *The Blues: from Robert Johnson to Robert Cray* (New York : Schirmer Books, 1997).

<sup>91</sup> Shane K. Bernard, *Swamp Pop: Cajun and Creole Rhythm and Blues* (Jackson : University Press of Mississippi, 1996).

<sup>92</sup> Paul Du Noyer, *The Illustrated Encyclopedia of Music* (Londres : Flame Tree Publishing, 2003).

<sup>93</sup> Stephan Wirz, *American Music*. Consulté le 15 mars 2021 sur [www.wirz.de/music/blclass.htm](http://www.wirz.de/music/blclass.htm)

et 1959 et 83 dans les années 1960), par 20 interprètes différents. L'augmentation du nombre de chansons dans cet échantillon a fait évoluer le pourcentage de chansons évoquant la nature, qui est cependant resté élevé, passant de 60 % à près de 55 %. Les paroles ont été obtenues en écoutant les chansons, en consultant *Talkin' to Myself*, de Michael Taft, et également en parcourant le remarquable site internet [WeenieCampbell.com](http://WeenieCampbell.com)<sup>94</sup>, où de nombreux passionnés s'entraident dans la compréhension de chansons de blues difficiles.

Enfin, l'échantillon de blues du Mississippi a été obtenu en rassemblant les noms, les titres de chansons et les dates et lieux de naissance présentés dans *The Blues – from Robert Johnson to Robert Cray* de Tony Russell, *Talkin' to Myself – Blues Lyrics, 1921-1942*<sup>95</sup>, de Michael Taft, *Deep Blues*<sup>96</sup> de Robert Palmer et *Delta Blues*<sup>97</sup>, de Ted Gioia. Le site internet Discogs<sup>98</sup> et le site de Stefan Witz, American Music, ont également été utilisés pour compléter la liste des chansons et obtenir leur date d'enregistrement. Les paroles ont été obtenues en écoutant les chansons et en consultant *Talkin' to Myself*, de Taft, ainsi que le site [WeenieCampbell.com](http://WeenieCampbell.com). Un des résultats de l'étude étant que les chansons de blues mentionnent souvent la nature dans leurs paroles mais pas nécessairement dans leurs titres, les titres des chansons n'ont pas influencé la sélection des données. Le nombre de chansons par chanteur était généralement de six, sauf lorsque le nombre d'enregistrements effectués ou trouvés était inférieur, et sauf lorsque le chanteur avait enregistré une quantité considérable de chansons qui avaient été extrêmement influentes et qui avaient été l'objet de maintes reprises par d'autres chanteurs au fil des années. Ne pas les inclure dans l'entrée correspondant au nom de leur premier auteur connu aurait signifié les inclure plus tard dans l'échantillon, en les attribuant à quelqu'un d'autre. Ce fut le cas des artistes Charley Patton, Mississippi John Hurt et Robert Johnson, entre autres. Charley Patton, né en 1881, est considéré comme le père du Delta blues et ses enregistrements, comme ceux de Mississippi John Hurt et d'autres, contiennent un certain nombre de chansons qui étaient inspirées de chansons plus anciennes, qu'ils avaient appris auprès d'artistes que les maisons de disques et les musicologues arrivèrent trop tard pour enregistrer. Une autre difficulté dans la sélection des chansons était que le nombre de chansons enregistrées par de nombreux chanteurs était si élevé qu'il semblait problématique d'en choisir six et d'espérer constituer ainsi un échantillon représentatif de leur travail et de leur sensibilité aux thèmes naturels. J'ai donc décidé d'inclure jusqu'à douze chansons pour les chanteurs les plus prolifiques. L'échantillon final contient 42 interprètes, ayant enregistré 296 chansons (184 chansons enregistrées avant 1945, 67 entre 1945 et 1959 et 45 dans les années

---

<sup>94</sup> [WeenieCampbell.com](http://WeenieCampbell.com). Consulté le 15 mars 2021 sur <https://weeniecampbell.com/yabbse/>

<sup>95</sup> Taft, *op. cit.*

<sup>96</sup> Robert Palmer, *Deep Blues* (New York : Penguin Books, 1981).

<sup>97</sup> Ted Gioia, *Delta Blues – The Life and Times of the Mississippi Masters Who Revolutionized American Music* (New York : W. W. Norton & Company, 2010).

<sup>98</sup> Discogs. Consulté le 15 mars 2021 sur [www.discogs.com/](http://www.discogs.com/)

1960), ce qui est beaucoup plus que pour les trois autres échantillons, mais reflète le nombre considérablement plus élevé de chansons originales qui ont été enregistrées par des artistes de blues du Mississippi. Cela s'explique évidemment par le nombre très élevé de chanteurs de blues du Mississippi mais aussi par le fait que le blues était un genre à succès pour lequel il existait une demande considérable au niveau local, mais aussi au niveau national. Il a donc attiré l'attention de nombreux producteurs de disques dans le Mississippi et en dehors, ce qui a stimulé le désir d'écrire des chansons et d'être enregistrés de nombreux artistes qui espéraient ainsi gagner suffisamment d'argent pour ne plus avoir à travailler la terre pour un propriétaire blanc et à subir exploitation et humiliations. Au final, l'étude s'appuie sur un nombre conséquent de chansons francophones de Louisiane (268), permettant une comparaison solide avec la sélection de 296 chansons de blues enregistrées par des artistes du Mississippi et les 181 chansons figurant dans l'échantillon de blues louisianais.

## **5. Utilisation des données collectées**

### **5.1. Comparaison quantitative**

Les données ont d'abord été étudiées selon une approche quantitative : toute mention de l'environnement naturel était reportée dans un tableau indiquant le nom, la date de naissance et la ville d'origine du chanteur et le titre de la chanson, pour chaque style musical. Des statistiques ont ensuite été établies pour évaluer la proportion de chansons dans chaque échantillon qui traitaient de l'environnement naturel. La même opération a été effectuée sur les chansons d'avant 1945, de 1945 à 1959 et de 1960 à 1970, afin d'évaluer l'évolution du pourcentage de chansons faisant référence à l'environnement. En outre, cette méthode a été affinée en créant deux autres sous-catégories : les chansons qui traitent de l'environnement naturel dans leurs paroles et celles qui le mentionnent dans leur titre, soit pour annoncer le thème abordé dans les paroles de la chanson, soit pour permettre aux chanteurs de se situer, ainsi que leurs chansons, dans un lieu ou un cadre particulier, sans pour autant que le texte de la chanson lui-même fasse référence à l'environnement naturel, ce que faisaient souvent les chanteurs cadiens, ainsi que les chanteurs de blues louisianais enregistrés par le producteur J.D. Miller dans les années 1950-60. Certains titres de chansons francophones consistent en des noms de lieux faisant référence à un élément naturel, comme Anse de Belair, Red River, Prairie Soileau ou Queue de Tortue. Ces références à la nature à travers des noms de lieux reflètent l'habitude de nommer les chansons d'après le lieu d'origine du chanteur ou le lieu où la chanson a été écrite ou chantée pour la première fois, comme le montrent également de nombreux titres contenant un nom de lieu qui n'a rien à voir avec la

nature, comme « Beaumont Waltz », « Kaplan Waltz », « Lacassine Special » ou « Abbeville ». Lorsque l'environnement était uniquement mentionné sous la forme d'un nom de lieu qui préexistait à la chanson depuis longtemps, celle-ci n'a pas été comptabilisée comme faisant référence à l'environnement naturel. De même, l'adverbe et l'adjectif *doggone* n'ont pas été considérés comme des références à la nature. Bien que ce mot ait pu faire référence à un animal lors de son invention, probablement dès le XVIIIe ou le XIXe siècle, il a été lexicalisé et s'est éloigné de son référent au XXe siècle. En outre, le *Concise Oxford Dictionary of English Etymology* considère que, dès le départ, *doggone* était probablement un euphémisme pour l'expression blasphématoire « God damn it ». Le fait que la personne qui emploie *doggone* prononce aussi le mot *dog* n'est peut-être pas anodin, mais le comptabiliser comme référence à la nature aurait considérablement fait augmenter le pourcentage de chansons de blues mentionnant l'environnement naturel. Cependant, les chiens, les chats, les poules, les vaches et les cafards ainsi que le maïs, la canne à sucre ou le coton ont été considérés comme des éléments naturels dans cette étude, qui ne concerne pas la nature sauvage par opposition à la nature apprivoisée. Le fait que, chaque fois qu'une chanson faisait référence à un élément naturel, les paroles aient été incluses dans les tableaux ainsi créés a permis à l'approche qualitative d'examiner de plus près la nature des éléments mentionnés dans les chansons.

## 5.2. Comparaison qualitative

Le but de cette comparaison est d'évaluer la nature des références à l'environnement naturel dans les quatre échantillons de chansons. La question n'est plus « Dans quelle mesure les chansons parlent-elles de la nature ? » mais « Comment le font-elles ? ». Afin d'étudier en quoi consistent ces références à l'environnement, la première étape a été de répertorier tous les éléments naturels mentionnés dans chaque échantillon, en les classant en trois catégories : la première est l'environnement au sens du milieu, à savoir les cours d'eau, le ciel, les étoiles, le soleil et la lune, la géologie, à travers les références aux collines et aux vallées, les phénomènes météorologiques, etc. La deuxième est le monde végétal et la troisième le règne animal. Les chansons de blues ont nécessité l'ajout d'une quatrième catégorie : les virus, qui font eux aussi partie de l'environnement naturel. Le nombre d'occurrences de chaque élément a été compté et le nombre global de références dans chaque échantillon a été comparé, ainsi que le nombre d'éléments dans chacune des quatre catégories susmentionnées, afin d'évaluer la variété des éléments et des espèces dans chaque échantillon. Cette approche qualitative se fonde donc, dans un premier temps, sur une approche quantitative. Comme le nombre de chansons évoquant l'environnement est différent dans chaque échantillon, et que les deux échantillons de blues en contiennent considérablement plus que les deux échantillons francophones, afin de faciliter la



comparaison, il a été décidé d'utiliser le nombre de chansons mentionnant l'environnement dans l'échantillon cadien comme étalon<sup>99</sup>. Dans cet échantillon, 21 chansons mentionnent des éléments naturels avant 1945, 17 entre 1945 et 1959 et 16 entre 1960 et 1970. C'est donc le nombre de chansons sur lesquelles l'analyse systématique et la comparaison des types d'éléments naturels mentionnés a porté dans chaque échantillon de blues, en veillant à les choisir au hasard tout en s'assurant qu'un maximum d'interprètes différents soient représentés, afin que les résultats ne reflètent pas uniquement la sensibilité d'un ou deux artistes. Lorsque différentes espèces de la même famille ou du même genre taxonomiques étaient mentionnées, elles ont été comptées comme des références différentes. Par exemple, dans la classe des oiseaux, les tourterelles et les coucous comptent pour deux types de références différentes et non pour deux exemples de la même référence aux oiseaux. Cela permet d'évaluer la variété, la précision et la richesse des références au monde naturel, avant d'analyser et de comparer la manière dont ces différentes références sont utilisées dans les chansons, ce qui constituera l'étude qualitative à proprement parler. Les résultats de ces comparaisons quantitative et qualitative seront interprétés dans la dernière partie de cette thèse, qui explorera également les chansons de blues et les chansons francophones non-incluses lors de la comparaison des types d'éléments naturels utilisés dans les chansons. Les résultats sont regroupés dans l'annexe intitulée « Résultats », qui accompagne ce manuscrit sous forme de livret séparé, afin de faciliter leur consultation pendant la lecture. Le lecteur y trouvera les pourcentages de chansons évoquant l'environnement dans chaque échantillon et pour chaque période (figure 1), des courbes permettant de visualiser les tendances à l'œuvre au cours de la période étudiée (figures 2 & 3), ainsi que la liste des éléments naturels cités dans les chansons retenues pour l'étude qualitative (pages 7-12), dont les graphiques présentés à la fin du livret permettent de mesurer la richesse et la diversité selon les communautés et les époques (figures 4-9).

## Conclusion

Cette thèse de doctorat a trouvé dans l'histoire environnementale un foyer conceptuel très stimulant et enrichissant, qui lui a notamment permis de s'interroger sur les définitions de la nature et de l'environnement naturel, mais aussi de prendre conscience de l'importance de la

---

<sup>99</sup> Choisir l'échantillon créole comme référence aurait permis d'analyser le même nombre de chansons dans tous les échantillons, mais il contient moins de titres et beaucoup moins de chansons évoquant l'environnement que les autres échantillons (8 chansons avant 1945, 5 entre 1945 et 1959 et 10 entre 1960 et 1970), ce qui ne constitue pas une proportion suffisante des nombreuses chansons de blues évoquant l'environnement pour espérer en tirer des conclusions valables. En outre, n'étudier que 5 chansons dans chaque échantillon pour la période 1945-1959, alors que l'échantillon de blues de Louisiane contient 25 chansons évoquant l'environnement dans cette période, l'échantillon de blues du Mississippi 22 et l'échantillon cadien 17, apparaissait particulièrement dommage.

notion d'interaction entre les êtres humains et leur environnement et de ne pas poser celui-ci comme extérieur aux sociétés humaines. Le choix de s'inscrire dans le cadre de l'histoire environnementale a également assouvi mon désir de concilier mon goût pour l'histoire et pour la musique et mon intérêt pour les sciences de la nature, la géographie et la cartographie, et m'a également incitée à adopter une démarche scientifique encore plus rigoureuse et complète et à m'interroger sur les implications philosophiques et méthodologiques de la prise en compte de l'environnement dans l'histoire humaine. Enfin, j'ai trouvé dans l'histoire environnementale une communauté de chercheurs accueillante, ouverte et encourageante, comme en témoigne l'invitation de la Société européenne d'histoire environnementale (ESEH) à présenter cette thèse à ses débuts, lors de la conférence biennale de l'ESEH organisée à Zagreb en juillet 2017, et, plus récemment, dans le cadre de la série de webinaires organisés par cette même société entre mars et juin 2021. En revanche, ce travail de recherche n'a pas puisé sa méthodologie dans les pratiques des historiens de l'environnement, qui privilégient souvent des niveaux de comparaison très vastes qui se prêtent mal à une étude attentive aux détails des productions culturelles de plusieurs communautés. Cette thèse ne se reconnaît pas non plus dans la volonté d'appliquer à l'étude de l'histoire de ces communautés les méthodes de l'écologie, comme l'ont parfois défendu certains historiens de l'environnement, et, plus généralement, n'a pas pour objectif de rechercher des lois régissant les comportements humains comme peut le faire la sociologie, discipline qui a, cependant, apporté une aide précieuse au moment de l'élaboration de la méthodologie adoptée pour mener à bien la comparaison. En outre, si elle étudie les chansons populaires, cette thèse s'y intéresse en tant que sources historiques et non en tant que telles comme pourraient le faire l'ethnomusicologie ou les *popular music studies*, même si elle a eu besoin de se pencher sur la question du rôle culturel et social des chansons dans les communautés étudiées et des conditions dans lesquelles elles ont été produites, enregistrées et diffusées. Enrichie des points de vue des nombreuses autres disciplines auxquelles elle a été amenée à toucher, c'est sur une approche historique que s'appuie cette thèse de doctorat, soucieuse des sources, de la spécificité des lieux et des époques, des faits et de la granularité du matériau qu'elle étudie. C'est ce même souci d'attention aux détails et de prudence qui doit guider l'analyse et l'interprétation des résultats. Afin de comprendre quels facteurs ou quelle conjonction de facteurs ont pu influencer sur le choix et la manière d'évoquer l'environnement naturel dans les chansons populaires des différentes communautés étudiées, il convient tout d'abord d'examiner avec beaucoup de soin l'expérience historique et sociale des communautés étudiées.



## DEUXIÈME PARTIE

# HISTOIRE DES FRANCOPHONES DE LOUISIANE ET DE LEUR CULTURE

---



## Introduction

La lecture des ouvrages de référence consacrés à l'histoire des communautés francophones de Louisiane, écrits, pour beaucoup, par des auteurs identifiés comme cadiens dans le dernier tiers du XXe siècle, ainsi que les manuels scolaires, les articles de presse et la plupart des sites internet consacrés à la culture de Louisiane, laissent à penser que, en Louisiane, se développèrent deux communautés francophones distinctes : les « Cadiens » d'un côté, descendants blancs d'immigrés acadiens venus du Canada, et les « Créoles » de l'autre, descendants de colons français et espagnols et d'esclaves africains affranchis ou de gens de couleur libres présents dans les colonies françaises et espagnoles. Après l'abolition de l'esclavage, la plupart des riches « Créoles blancs » du sud-ouest de la Louisiane auraient préféré renoncer à l'appellation « Créole » (contrairement à ceux de La Nouvelle-Orléans, qui arborent toujours fièrement ce titre), afin de ne pas être confondus avec les « Créoles de couleur », nom qui désignait désormais les personnes qu'on avait appelées gens de couleur libres avant l'émancipation ainsi que les anciens esclaves francophones. D'autres Créoles blancs plus modestes auraient fusionné avec la communauté acadienne<sup>1</sup>. N'auraient donc subsisté que deux communautés majoritaires au début du XXe siècle : les descendants d'Acadiens et de Créoles blancs pauvres, que les Américains, désormais majoritaires dans la colonie, qualifiaient tous de « *Cajuns* », et les « Créoles de couleur », dont la musique, la gastronomie et la langue étaient étonnamment similaires à celle des Cadiens. Aucun historien ne présente jamais l'évolution de ces deux communautés dans le même ouvrage : le lecteur désireux de comprendre les chansons et l'histoire des francophones du sud-ouest de la Louisiane trouvera soit des ouvrages sur les Acadiens et les Cadiens, souvent écrits par des Cadiens fiers de la singularité et de la résilience de leur peuple, soit des ouvrages sur les Créoles, écrits par des Créoles souvent désireux de prouver la valeur des membres de leur communauté ou par des Cadiens ou des Anglo-Américains présentant l'histoire des Créoles comme celle d'une communauté à part, fermée sur elle-même et entretenant très peu de contacts avec les autres communautés. Par cette séparation intellectuelle et matérielle de livres dans l'espace desquels les Créoles et les Cadiens et leurs ancêtres ne se rencontrent quasiment jamais, le lecteur acquiert l'impression de deux mondes séparés, dont les échanges et les points communs sont peu expliqués. Ces deux mondes se sont en effet mutuellement influencés, à tel point que, au début du XXe siècle, ces francophones aujourd'hui désignés comme « Cadiens » et « Créoles » chantaient les mêmes chansons, se racontaient les mêmes contes populaires contenant les mêmes héros issus de traditions européennes et africaines, mangeaient les mêmes plats portant les mêmes noms, comme le gombo, le jambalaya ou le boudin, fréquentaient les mêmes églises catholiques

---

<sup>1</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 104-109, 151.

francophones, habitaient, en tous cas dans la vallée du Teche, dans les mêmes quartiers<sup>2</sup>, passaient leurs journées à travailler dans les mêmes champs, portaient parfois les mêmes noms de famille, et parlaient la même langue. Les deux cultures ont tant de points communs que certains spécialistes reconnus dans le milieu musical ont tenté de résoudre la contradiction qui consistait à les considérer comme séparées en appelant les Créoles des « Cadiens noirs »<sup>3</sup>, ce qui supposerait donc qu'ils faisaient bien partie de la même communauté. Mais dans ce cas, plutôt que de suggérer que les Créoles seraient la version colorée d'une tradition venue du Canada<sup>4</sup>, pourquoi ne pas employer le terme « Créole » pour désigner cette culture commune ? Si ce terme est aujourd'hui souvent synonyme, dans la conscience populaire, de « personnes de couleur », il fut employé dès le début du XVIIIe siècle pour désigner les personnes nées dans la colonie, quelle que soit leur couleur, par opposition aux colons fraîchement arrivés d'Europe ou aux esclaves arrivés d'Afrique. Le terme a longtemps été utilisé pour désigner la culture qui s'est développée en Louisiane et que partageaient des personnes de tous phénotypes. Mais, étrangement, les personnes dont les aïeux étaient venus d'Acadie, au Canada, par leur isolement, auraient échappé à ce processus de créolisation, ou plutôt, y auraient participé, puisque leur culture et celle des Créoles sont là pour en témoigner, mais sans pour autant devenir des Créoles et faire partie de la même communauté que des personnes aujourd'hui identifiées comme noires.

Une grande partie des ouvrages fort utiles de Carl Brasseaux, Barry Ancelet ou Shane K. Bernard, qui font toujours autorité dans le domaine de l'histoire et de la culture du sud-ouest de la Louisiane<sup>5</sup>, sont consacrés à expliquer ce qui a fait la singularité et la cohésion longtemps inébranlable de cette communauté acadienne, et insistent longuement sur son isolement géographique, culturel et social et son autosuffisance, qui permirent de préserver l'intégrité de leur culture jusqu'aux années 1930. Ces ouvrages écrits par des auteurs cadiens, pourtant extrêmement fouillés, ne décrivent jamais en détail les relations que cette population a pu entretenir avec des représentants d'autres ethnies. Si tous évoquent la coopération et les liens empreints de respect et d'amitié qui existaient entre Acadiens et autochtones, aucun ne mentionne de mariages ou au

---

<sup>2</sup> Christophe Landry, « A Creole Melting Pot: the Politics of Language, Race, and Identity in Southwest Louisiana, 1918-45 » (Thèse de doctorat, Brighton : University of Sussex, 2016), 32.

<sup>3</sup> Broven, *South to Louisiana*, 101, 317 ; Chris Strachwitz, liner notes, *Amadé Ardoin: The First Black Cajun Recording Artist*, Arhoolie Records C-9056, 1992.

<sup>4</sup> Dans l'article qu'il consacre aux relations raciales et à la musique dans *Accordions, Fiddles, Two Steps and Swing*, Mark Mattern étudie les implications de ce type d'appellation et le fait qu'elle subordonne la culture des Créoles de couleur à la culture cadienne. Il souligne l'absurdité des descriptions figurant sur certains CD de chanteurs créoles de zydeco, qui expliquent que le zydeco est « une musique cadienne amenée en Louisiane depuis le Canada français par les Acadiens », à laquelle « les Créoles ajoutèrent leur touche culturelle ». Mark Mattern, « Let the Good Times Unroll: Music and Race Relations in Southwest Louisiana », in Ryan A. Brasseaux et Kevin S. Fontenot (dir.), *Accordions Fiddles, Two Steps and Swing* (Lafayette : University of Louisiana at Lafayette Press, 2006), 101-104.

<sup>5</sup> Notamment, Carl A. Brasseaux, *The Founding of New Acadia*, Brasseaux, *Acadian to Cajun*, Barry Jean Ancelet, Jay Edwards et Glen Pitre, *Cajun Country* (Jackson : University Press of Mississippi, 1991), Shane K. Bernard, *Les Cadiens et leurs ancêtres acadiens* (Jackson : University Press of Mississippi, 2013) et Bernard, *Americanization*.

moins de relations interethniques – pourtant probables – avec des femmes autochtones au moment de l’installation en Acadie, ni plus tard en Louisiane, alors même que les premiers colons français arrivés au Canada étaient quasi exclusivement des hommes, tout comme les premiers Acadiens arrivés en Louisiane. Au contraire, plusieurs chercheurs canadiens spécialisés en « Études acadiennes », domaine très dynamique ces dernières années, soulignent l’existence d’un métissage précoce. L’historien et généalogiste canadien Stephen A. White, du centre d’études acadiennes de l’université de Moncton, au Canada, a mis en lumière dans ses travaux l’existence d’unions entre des Acadiens et des femmes autochtones avant leur départ du Canada<sup>6</sup>. L’historien canadien Ronnie Gilles-LeBlanc a établi à près de 10 % la proportion des Acadiens ayant des origines autochtones au moment de leur expulsion par la couronne britannique<sup>7</sup>, expulsion connue sous le nom de Grand Dérangement et qui conduisit une partie d’entre eux à s’établir en Louisiane. De la même manière, il n’est fait quasiment aucune mention de relations de couple interethniques avec des personnes de couleur en Louisiane dans les ouvrages que ces auteurs acadiens consacrèrent aux Acadiens et aux Cadiens<sup>8</sup>. Les interactions avec des personnes d’origine espagnole ne sont pas abordées non plus. Lorsque les auteurs acadiens d’ouvrages sur l’histoire des Acadiens et de leurs descendants louisianais concèdent l’existence d’unions exogames, c’est avec d’autres Blancs, d’origine irlandaise, allemande, créole blanche, anglaise ou américaine, et ils insistent sur le fait que, avant l’américanisation survenue au XXe siècle, c’est la communauté acadienne, puis cadienne, qui a absorbé toutes les autres communautés blanches rencontrées. De prime abord, les ouvrages minutieux de Brasseaux, Ancelet ou Bernard consacrés aux Acadiens et aux Cadiens semblent pourtant ne pas céder à la tentation d’offrir une vision romancée de la communauté dont ils sont issus, et Ancelet, en particulier, met un point d’honneur à souligner la contribution des Créoles à la culture cadienne et aux rythmes syncopés de sa musique, dénonçant également la ségrégation raciale qui régnait il y a encore quelques années dans les dancings cadiens<sup>9</sup>. Quant à Brasseaux et Bernard, ils n’hésitent pas à souligner la participation des Acadiens et de leurs descendants à l’esclavage dès la fin du XVIIIe siècle et aux comités de vigilance qui semèrent la terreur d’abord chez les pauvres de toutes couleurs, puis chez les personnes de couleur, à partir des années 1850. Mais, s’ils insistent sur ce qui maintenait les descendants d’Acadiens et les Créoles de couleur séparés, étonnamment, ni eux ni de nombreux autres auteurs

---

<sup>6</sup> Stephen A. White, *Dictionnaire généalogique des familles acadiennes, (1636 à 1714)* (Moncton : Centre d’études acadiennes, Université de Moncton, 1999).

<sup>7</sup> Bernard Richard, « L’Acadie et les autochtones », *L’Acadie nouvelle*, 25 septembre 2013. Consulté le 20 février 2019 sur <https://www.acadienouvelle.com/chroniques/2013/09/25/lacadie-les-autochtones/>

<sup>8</sup> Brasseaux fait mention de mariages entre des hommes acadiens et des femmes créoles de couleur dans un ouvrage qu’il a consacré aux Créoles de couleur. Carl A. Brasseaux, « Creoles of Color in Louisiana’s Bayou Country », in Dormon (dir.), *Creoles of Color*, 71.

<sup>9</sup> Barry Jean Ancelet, « The Limits and Directions of Creolization: From Mercier’s L’habitation St. Ybars to the Eunice Mardi Gras », *Louisiana Folklore Miscellany* 14 (1999), 17, 19.



n'étudient la question des mariages interraciaux et de leurs conséquences culturelles, mariages qui eurent forcément lieu, puisque des Créoles portent des noms de famille typiquement acadiens aujourd'hui<sup>10</sup>, sans parler des relations hors-mariage. Par ailleurs, comment expliquer que les appellations tendres que sont « mon nègre », « ma négresse » et « ma blonde » se retrouvent dans les chansons aussi bien des Cadiens que des Créoles ? Lorsque les célèbres musiciens Dennis McGee et Sady Courville, tous deux descendants blancs d'Acadiens, chantaient à une amoureuse « Mon Chere Bébé Créole »<sup>11</sup> et non « Mon Chere Bébé Acadien », était-ce parce qu'ils étaient différents des autres descendants d'Acadiens ou l'emploi du mot « créole » était-il banal et accepté car les personnes de l'auditoire se percevaient elles-mêmes comme créoles ? Cette chanson ne semble pas avoir suscité un tollé lorsqu'ils la jouaient en 1929, dans une Louisiane qui pratiquait pourtant désormais la ségrégation raciale dans l'espace public. Bien qu'il faille être prudent avec les dénominations choisies par l'industrie musicale, il est intéressant de noter que cette chanson est décrite par la maison de disques Vocalion comme « creole vocal with fiddle », c'est-à-dire « chant créole avec violon »<sup>12</sup>. Dans *White by Definition*, Virginia R. Domínguez indique également que, dans la première moitié du XIXe siècle, les descendants d'Acadiens étaient, comme les gens de couleur libres, inclus dans la catégorie « Créoles ». Citant un exemple de 1834, elle explique que la presse, notamment, incluait les paroisses où vivaient de nombreux descendants d'Acadiens dans les paroisses « créoles »<sup>13</sup>. Christophe Landry cite l'exemple d'une campagne électorale en 1911, pendant laquelle deux candidats, le sénateur Broussard, d'origine acadienne, et Henry Gueydan, identifié comme Créole, faisaient valoir leur identité créole et leur maîtrise de la langue française pour discréditer un autre candidat, John T. Michel, qui se présentait comme Créole mais ne parlait pas français. Landry indique que « [le] député Robert B. Butler discrédita la candidature de Michel et encouragea les Créoles [...] à voter pour 'Broussard et Gueydan, [qui] représentaient ce qu'il y avait de mieux et de plus élevé dans la vie créole' »<sup>14</sup>. Broussard, d'origine acadienne, était donc considéré comme faisant pleinement partie de la communauté créole. Cet usage du mot « Créole » parmi la classe dirigeante blanche francophone pourrait cependant être une survivance de l'époque où ce terme était fièrement employé par les élites blanches locales, mais Landry constate également que, dans les années 1910 à 1930, les curés de la vallée du Teche, auxquels l'Archevêché de La Nouvelle-Orléans avait demandé de recenser les « nationalités » de leurs

---

<sup>10</sup> Par exemple, Broussard, Fontenot ou Landry. Bien sûr, les esclaves affranchis pouvaient avoir reçu le nom de leur maître acadien sans qu'il y ait eu de relations interethniques, mais le fait que la descendance de ces anciens esclaves soit métisse mériterait que ce point soit éclairci, ce que des généalogistes créoles s'emploient à faire actuellement.

<sup>11</sup> Dennis McGee et Sady Courville, « Mon Chere Bébé Créole », Vocalion 5319, 1929.

<sup>12</sup> Le disque est visible sur [earlycajunmusic.blogspot.com/2016/08/mon-chere-bebe-creole-my-creole-sweet.html](http://earlycajunmusic.blogspot.com/2016/08/mon-chere-bebe-creole-my-creole-sweet.html)

<sup>13</sup> Domínguez, *White by Definition*, 125-26.

<sup>14</sup> Landry, « A Creole Melting Pot », 91.

paroissiens, répondaient systématiquement que tous leurs paroissiens étaient créoles<sup>15</sup>. Ces exemples semblent indiquer que, dès le premier tiers du XIXe siècle et au début du XXe siècle, des descendants d'Acadiens, y compris modestes, étaient régulièrement considérés comme faisant partie de la communauté créole et que certains d'entre eux, comme McGee, Courville ou Broussard, se considéraient comme tels dans les deux premières décennies du XXe siècle. En outre, dans une enquête de terrain conduite en Louisiane par la géographe canadienne Cécyle Trépanier, une des personnes âgées interrogées en 1981 au Pont-Breaux, dans la paroisse de Saint-Martin, déclarait : « [o]n s'appelait tous des Créoles avant cette histoire de Cajins »<sup>16</sup>.

Quelques livres parus, pour la plupart, au XXIe siècle ouvrent une autre perspective sur les Cadiens et les Créoles, en traitant leurs cultures ensemble et non séparément, en montrant les nombreux points communs qui caractérisaient leurs chansons au début du XXe siècle, au point que chansons dites « créoles » et chansons dites « cadiennes » étaient souvent impossibles à attribuer à un Blanc ou un Noir quand on les écoutait sans savoir qui en était l'interprète, ce qui souligne l'arbitraire de l'attribution de telles ou telles caractéristiques musicales à des origines africaines ou européennes. Le premier article à avoir attiré mon attention sur la complexité et l'arbitraire des identifications et des catégories ethniques et raciales associées aux musiques du sud-ouest de la Louisiane, ainsi que sur les enjeux idéologiques qui les sous-tendaient, est « Let the Good Times Unroll: Music and Race Relations in Southwest Louisiana », de Mark Mattern, publié pour la première fois en 1997 dans *Black Music Research Journal* et repris en 2006 dans *Accordions, Fiddles, Two Step and Swing, A Cajun Music Reader*, de Ryan Brasseaux et Kevin Fontenot<sup>17</sup>. Un autre ouvrage précieux est celui de Joshua Clegg Caffery, *Traditional Music in Coastal Louisiana*, recueil de transcriptions annotées des enregistrements effectués par le musicologue John Lomax en Louisiane dans les années 1930<sup>18</sup>, qui permet de mieux apprécier la diversité de la culture francophone de Louisiane et qui, contrairement à l'immense majorité des livres publiés au XXe siècle, étudie les chansons cadiennes et créoles dans le même ouvrage. Karl H. Miller a, quant à lui, publié en 2010 *Segregating Sound: Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*<sup>19</sup>, un ouvrage très important sur les musiques du Sud, qui a eu beaucoup d'influence sur d'autres auteurs depuis et qui montre que les catégories raciales et ethniques dont nous avons hérité pour penser et parler de la musique du Sud n'ont que peu à voir avec les pratiques qui étaient celles des musiciens au XIXe siècle et au début du XXe siècle. Dans *Negotiating Difference in French Louisiana Music*, Sara Le Menestrel, comme Miller le fit pour les communautés anglophones du Sud, a démontré à quel

---

<sup>15</sup> Landry, « A Creole Melting Pot », 40.

<sup>16</sup> Cécyle Trépanier, « The Cajunization of French Louisiana: Forging a Regional Identity », *The Geographical Journal*, vol. 157, n°2 (juillet 1991) : 167.

<sup>17</sup> Mattern, « Let the Good Times Unroll », 159-168.

<sup>18</sup> Caffery, *op. cit.*

<sup>19</sup> Miller, *op. cit.*

point les communautés francophones n'étaient pas isolées culturellement au début du XXe siècle et l'arbitraire des étiquettes « cadien » et « créole » appliquées aux chansons<sup>20</sup>. Pourtant, les ouvrages écrits par des historiens cadiens comme Brasseaux ou Bernard dessinent le portrait d'une communauté acadienne, puis cadienne, isolée géographiquement et culturellement aux XVIIIe et XIXe siècles, et encore dans la première moitié du XXe siècle, portrait repris à l'infini par nombre d'auteurs et de journalistes cadiens, américains ou français depuis. Le lecteur ne peut que se demander comment une communauté aussi isolée a pu avoir suffisamment de contacts avec les Créoles pour s'influencer mutuellement au point de développer deux cultures très similaires. Le déclassement des Créoles de couleur comme des descendants d'Acadiens après la guerre de Sécession les conduisit à travailler dans les mêmes champs, comme Brasseaux l'explique dans les écrits qu'il a consacrés à ces deux communautés<sup>21</sup>, mais il insiste tellement sur l'adhésion des descendants d'Acadiens au Parti démocrate pro-esclavagiste et au mouvement suprémaciste blanc avant, pendant et après la guerre de Sécession, qu'on voit mal comment des communautés séparées jusque-là auraient pu se rapprocher précisément dans cette période.

Se pourrait-il que l'appartenance de beaucoup d'historiens et d'ethnomusicologues à la génération de militants de la « fierté cadienne » des années 1960-70 ait pu orienter leur récit des faits et leurs analyses ? Leur désir d'affirmer l'existence d'une identité cadienne a-t-il pu inciter ces auteurs militants à chercher et à sélectionner inconsciemment les faits qui démontraient que leurs ancêtres avaient toujours été à part du reste de la communauté créole et que leur culture n'avait pas été diluée dans le *melting pot* louisianais ? On peut penser que cet angle mort apparent dans la recherche présentée par les historiens cadiens tient à l'idée, consciente ou non, que la reconnaissance d'un métissage culturel précoce et renouvelé était peu compatible avec la nécessité, perçue comme vitale à partir des années 1960-70, de sauver une communauté blanche francophone au bord de l'extinction. Pour obtenir la reconnaissance officielle des Cadiens en tant que groupe ethnique à part entière de la nation américaine, il convenait d'affirmer une identité fondée sur une généalogie qui garantissait son intégrité, voire sa pureté ethnique et culturelle, sa singularité et son homogénéité. Cela impliquait de se distinguer des anglophones, mais aussi de mettre à distance les francophones de couleur afin de ne pas subir la même ostracisation que celle dont étaient victimes les Africains-Américains<sup>22</sup>. La démonstration que font ces auteurs cadiens de la singularité de la communauté cadienne, d'une part, et de la communauté créole, d'autre part, est

---

<sup>20</sup> Le Menestrel, *op. cit.*

<sup>21</sup> Brasseaux et al., *Creoles of Color in the Bayou Country*, Brasseaux, « Creoles of Color in Louisiana's Bayou Country » et *Acadian to Cajun*.

<sup>22</sup> Brundage, « Memory and Acadian Identity », 67.

d'ailleurs très convaincante. Mais la lecture d'autres ouvrages<sup>23</sup> et le constat des nombreux points communs culturels mentionnés précédemment, nuancent le portrait de deux communautés séparées. Ces éléments amènent le lecteur à s'interroger et à déplorer le manque de travaux historiques éclairant les rapports entre personnes aujourd'hui identifiées comme « acadiennes » ou « cadiennes » et personnes identifiées comme « créoles de couleur » ou « créoles ». Le XXe siècle semble, en effet, avoir considérablement obscurci l'histoire des habitants de la Louisiane et la vision qu'ils en ont, pour plusieurs raisons : tout d'abord, l'éloignement des périodes considérées et le peu de sources primaires et d'ouvrages consacrés aux francophones de Louisiane avant le XXe siècle ont facilité l'oubli de ce qu'avait pu être la vie de ces derniers et leurs échanges depuis leur arrivée en Louisiane. Ensuite, l'américanisation et la ségrégation raciale, qui s'imposèrent dans les paroisses francophones de Louisiane à partir du début du XXe siècle, ont fait diverger les cultures, ont fini par séparer les francophones entre Blancs d'un côté et Noirs de l'autre et ont rendu difficile une lecture de l'histoire autre que selon des critères raciaux. Enfin, le lobbying des promoteurs de l'identité acadienne, dont l'historien W. Fitzhugh Brundage souligne qu'il commença dès les années 1920<sup>24</sup>, puis le militantisme des défenseurs de l'identité cadienne depuis les années 1960, rendent très difficile une analyse complète et sereine de l'histoire des francophones de Louisiane. Étudier de manière distincte l'histoire de ces deux communautés aujourd'hui séparées par leur couleur de peau est perçu comme une évidence par beaucoup, sans que l'on s'interroge nécessairement sur ce qui sous-tend ce sentiment d'évidence.

La manière dont est généralement présentée la culture des francophones de Louisiane est tellement empreinte d'une lecture raciale qu'il est difficile de comprendre, par exemple, comment la musique dite créole, musique à danser populaire jouée au triangle, au violon puis à l'accordéon, aux textes simples et courts, pouvait réellement venir des Créoles descendant des gens de couleur libres, quasi systématiquement présentés comme homogènement riches, élitistes et amateurs d'opéra. Ma première hypothèse fut que l'origine de cette musique était peut-être davantage à trouver chez les esclaves ou les gens libres qui avaient été récemment affranchis que chez ces élites libres de couleur, et j'entrepris donc de le prouver. Si l'introduction d'une lecture tenant compte des classes sociales résolvait en partie les contradictions, elle n'expliquait pas pourquoi les musiques cadienne et créole étaient si similaires et demeurait influencée par la présentation

---

<sup>23</sup> En particulier, outre les écrits déjà cités de Trépanier, Landry, Le Menestrel et White : P. Buckner et J. Reid (dir.), *The Atlantic Region to Confederation: A History* (Toronto : Toronto University Press, 1994), N.E.S. Griffiths, *From Migrant to Acadian: A North American Border People, 1604-1755* (Montreal : McGill-Queen's University Press, 2005), Joe Gray Taylor, *Louisiana Reconstructed, 1863-1877* (Baton Rouge : LSU Press, 1974), Mark Schmitz, « The Transformation of the Southern Cane Sugar Sector, 1860-1930 », *Agricultural History* 53 (1979) : 270-285 et George Washington Cable, « Notes on Acadians in Louisiana », Cable Collection, Manuscripts Division, bibliothèque de l'université Tulane à La Nouvelle-Orléans.

<sup>24</sup> Et non, comme certains chercheurs l'ont suggéré, au mouvement de « Fierté cadienne » issu des années 1960 (voir, par exemple, Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 12). Brundage, *op. cit.*

racialisée des auteurs dominants qui avaient écrit sur la musique de Louisiane au XXe siècle et qui semblaient supposer que les origines ethniques d'avant l'arrivée en Louisiane étaient plus fondamentales que les facteurs sociaux et environnementaux rencontrés sur place. Or il semble bien plutôt que la musique populaire francophone de Louisiane du début du XXe siècle, qu'elle soit chantée par des Blancs et aujourd'hui appelée « musique cadienne » ou chantée par des Noirs et appelée « musique créole », soit la musique partagée par des personnes francophones de tous phénotypes, en particulier issus des couches les plus pauvres, et dont certains chercheurs, en particulier dans la dernière décennie, vont même jusqu'à argumenter ou suggérer qu'il s'agissait d'une seule et même culture. Mais les rares ouvrages qui vont dans ce sens traitent essentiellement du premier quart du XXe siècle et ne fournissent pas assez de données historiques permettant de comprendre l'évolution des populations dont la musique y est étudiée. Ils ne donnent pas d'indications suffisantes pour qu'il soit possible de répondre à la question : « Quelle a été l'histoire commune de ces deux communautés avant le XXe siècle ? ». Or, quand bien même le cadre temporel de cette thèse de doctorat commence dans les années 1920, il semblait impossible de se satisfaire d'une compréhension des communautés auxquelles sont associées les musiques étudiées qui ne remonterait qu'au début du XXe siècle, ou même à la fin du XIXe siècle.

Bien que troublée par ces premières constatations et insatisfaite de ne pouvoir résoudre les contradictions et les zones d'ombre qui demeuraient après lecture de nombreux ouvrages sur l'histoire et la culture des francophones de Louisiane, je m'apprêtais donc, faute de données suffisantes et de sources secondaires sur une possible histoire commune de ces personnes traditionnellement présentées comme séparées, à présenter d'une part l'histoire des personnes d'origine acadienne depuis leur arrivée au milieu du XVIIIe siècle, puis l'histoire des Créoles, avant finalement de faire la liste des expériences communes qui avaient été les leurs et permettaient d'expliquer l'existence d'un répertoire commun de chansons au début du XXe siècle. Je sentais confusément que l'histoire et l'idéologie raciale qui s'étaient déployées en Louisiane au XXe siècle, ainsi que les enjeux identitaires d'affirmation de la communauté cadienne à partir des années 1960, avaient sans doute joué un grand rôle dans la manière dont l'histoire des siècles précédents avaient été écrite mais comme, au-delà des protestations des personnes identifiées comme créoles à partir des années 1980, de plus en plus audibles au XXIe siècle, il n'existait pas d'ouvrages alternatifs sur cette période, il semblait difficile de réécrire l'histoire. La thèse de Christophe Landry, qui documente l'histoire et la culture communes des francophones de la vallée du Teche dans la première moitié du XXe siècle, m'a cependant convaincue de bouleverser la structure initialement prévue pour cette partie. Chercher une structuration de cette partie autre que raciale a soudain permis de faire émerger des facteurs environnementaux comme éléments de basculement historiques et culturels. Pour autant, l'objet de la présente étude n'est pas de

démontrer ou d'infirmer l'existence d'une seule et unique communauté francophone jusqu'au début du XXe siècle et d'en écrire l'histoire commune. La thèse de Christophe Landry porte uniquement sur la région du Teche dans la première moitié du XXe siècle. Même si la vallée du Teche, long de 200 kilomètres, se situe au cœur de ce qu'on appelle aujourd'hui « pays cadien » ou « pays créole », il n'est pas possible de se contenter de cette seule source. En l'absence de sources secondaires ayant étudié l'histoire commune des francophones aux XVIIIe et XIXe siècles dans le reste des paroisses francophones de Louisiane, il apparaît impossible, dans le cadre de la présente thèse, d'établir avec certitude le degré d'appartenance à la communauté créole des descendants d'Acadiens aux XVIIIe et XIXe siècles, ou d'écrire leur histoire commune dans cette période, sauf à changer de sujet de recherche. Or le présent travail porte sur l'environnement naturel dans les chansons populaires au XXe siècle. La recherche de preuves de l'appartenance de ceux que l'on nomme les Acadiens à une communauté francophone créole unique au XVIIIe et au XIXe siècle, l'étude de ces données et la réécriture de leur histoire sur deux siècles pourraient, à elles seules, faire l'objet d'une thèse et occuper plusieurs années de travail. En conséquence, si cette partie consacrée aux francophones de Louisiane n'est pas, contrairement à la plupart des ouvrages parus jusqu'ici, structurée en fonction de leur appartenance raciale, leur évolution historique demeurera encore bien souvent séparée dans ce travail. Je ne manquerai cependant pas de traiter les descendants d'Acadiens et les Créoles ensemble, sous l'étiquette « francophones du sud-ouest de la Louisiane », chaque fois que les données historiques à ma disposition démontreront de claires similitudes, de souligner les indices trouvés qui vont dans le sens de liens étroits, ainsi que d'indiquer les zones d'incohérence et les aspects semble-t-il idéalisés de l'histoire officielle. Il est à espérer que, à l'avenir, d'autres travaux de recherche permettront d'élucider ces questions. Dans tous les cas, s'interroger sur la pertinence de catégories et de grilles de lecture considérées comme acquises aura été fructueux pour le présent travail, en me conduisant à faire le choix de donner toute leur place aux événements environnementaux, économiques et sociaux expliquant les caractéristiques culturelles des francophones de Louisiane, sans pour autant négliger la question des identifications raciales et ethniques qui furent et sont les leurs.

Le premier chapitre de cette histoire des francophones de Louisiane présentera les caractéristiques et l'évolution des francophones du sud-ouest de la Louisiane de leur arrivée dans cette région à la guerre de Sécession, puis examinera les conditions qui permirent l'émergence d'une culture francophone partagée à partir de la guerre de Sécession et jusque dans les années 1920. Le second chapitre sera consacré à la période 1920-1970, choisie comme cadre temporel de cette étude, au répertoire commun issu de la culture populaire née de la période précédente, qui sera fixé sur disque dans les années 1920 et 1930, et à la fracturation raciale qui sépara les Cadiens et les Créoles à partir de cette période.



# Chapitre 1

## De l'arrivée en Louisiane à 1920

---

Ce chapitre commencera par présenter, séparément, l'histoire des gens de couleur libres et celle des Acadiens et de leurs descendants, de leur arrivée sur le sol américain jusqu'aux années 1820. A partir des années 1830 et du développement des plantations sucrières dans la région, ces deux groupes seront présentés ensemble, le développement de la culture de la canne à sucre ayant produit des changements socioéconomiques et culturels très comparables dans les deux communautés. Cette partie examinera également la manière dont les caractéristiques propres à cette agriculture augmentèrent les contacts entre francophones de diverses origines et fournirent une des bases principales de l'émergence d'une culture partagée dans les décennies suivantes. Ensuite, ce chapitre s'arrêtera sur les années 1840-1850 et sur les changements politiques et économiques qui se firent jour à mesure que le peuplement anglo-américain de la région progressait, avant de décrire la crise économique et le déclassement des francophones que la guerre de Sécession et les catastrophes environnementales des décennies suivantes provoquèrent, qui favorisèrent l'émergence d'une classe ouvrière francophone de métayers et de journaliers de tous phénotypes, à la culture et au répertoire musical partagés.

### **1. Des esclaves noirs francophones aux gens de couleur libres**

#### **1.1. Sources et remarques historiographiques**

Les ouvrages décrivant les origines et l'évolution des Créoles du sud rural de la Louisiane ou les mentionnant au passage, ainsi que les livres et articles de recherche ou de presse qui sont consacrés aux Créoles et à leur musique, se sont multipliés depuis les années 1980 mais restent relativement peu nombreux en comparaison de la vaste littérature consacrée aux esclaves anglophones et au blues et des nombreux livres et articles ayant pour thème l'histoire et la culture des Acadiens et de leurs descendants. Cela tient sans doute au fait que les Louisianais s'identifiant comme Blancs d'origine acadienne, les « Cadiens », ont, depuis la fin des années 1960, entrepris de revendiquer leur langue et leur culture afin d'en obtenir la reconnaissance et la sauvegarde, souvent aux dépens de ceux avec qui ils partageaient non seulement la région qui fut baptisée



« *Cajun country* » dans les années 70, mais aussi la langue, la musique et la gastronomie : les Créoles. Cette appropriation, vécue comme une confiscation par beaucoup de Créoles<sup>1</sup>, a donné lieu, à partir de la fin des années 1980, à la création d'associations visant à la sauvegarde, à la promotion et au développement de la culture créole de Louisiane, ainsi qu'à la publication d'un certain nombre d'ouvrages et d'articles qui ont permis de mettre en lumière le rôle clé joué par les Créoles dans l'histoire et la culture de cette région et les effets de l'appropriation de la culture créole par les Cadiens<sup>2</sup>. Malgré l'existence de ces ouvrages, il faut du temps pour obtenir une image précise de ce qu'étaient les Créoles du sud-ouest de la Louisiane et de la manière dont ils vivaient à l'orée et au cours du cadre temporel de cette étude, mais aussi dans les décennies qui la précédèrent, afin de comprendre les préoccupations et le rapport à l'environnement naturel exprimés dans leurs productions culturelles.

En effet, les ouvrages historiques consacrés aux « Créoles de couleur » de Louisiane parlent tous de l'origine et du sens initial du mot « Créole », de l'émergence de cette population au XVIIIe siècle, du statut social particulier dont elle jouissait en Louisiane (celui de « gens de couleur libres »), du succès économique des grandes familles de planteurs et d'éleveurs libres de couleur avant la guerre de Sécession, de leurs pratiques culturelles et sociales, qui cherchaient souvent à imiter celles de l'élite blanche de l'époque, et de leur déclassement après la guerre de Sécession. Beaucoup d'auteurs insistent également sur la souffrance des anciens libres de couleur, qui avaient parfois obtenu leur liberté longtemps avant l'abolition de l'esclavage et se percevaient comme une classe bien supérieure aux esclaves et n'ayant rien à voir avec eux, d'autant que les familles libres de couleur aisées étaient généralement propriétaires d'esclaves. Il leur était particulièrement douloureux de se voir désormais assimilés aux esclaves nouvellement affranchis et d'être victimes de discriminations et de violences raciales dans les décennies qui suivirent l'abolition de l'esclavage, ce qui ne fit que renforcer l'attachement à leur communauté pour toute une partie d'entre eux. Beaucoup de ces ouvrages, à l'exception de la thèse de Landry précédemment citée, interrompent leur histoire des Créoles après la guerre de Sécession, ou au tout début du XXe siècle au plus tard, pour la reprendre dans les années 1950, avec, notamment, l'émergence du zydeco<sup>3</sup>.

Ce manque de données historiques, sociales et culturelles précisément sur le début de la période étudiée et sur les années qui la précèdent fait qu'il est difficile de comprendre comment

---

<sup>1</sup> Mattern, « Let the Good Times Unroll », 101-105.

<sup>2</sup> C.R.E.O.L.E Inc. (association) ; *Creole Magazine* ; Gary Mills, *The Forgotten People: Cane River's Creoles of Color* (Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1977) ; Domínguez, *White by Definition* ; Sybil Klein (dir.), *Creole: The History and Legacy of Louisiana's Free People of Color* (Baton Rouge : Louisiana State University Press, 2000) ; Landry, « A Creole Melting Pot » ou Alexandra Giancarlo, « 'Don't Call Me a Cajun!': Race and Representation in Louisiana's Acadiana Region ». *Journal of Cultural Geography*, 23 juillet 2018.

<sup>3</sup> Voir, notamment, les articles de James H. Dormon, Loren Schweninger et Carl A. Brasseaux dans Dormon (dir.), *Creoles of Color of the Gulf South*, et Brasseaux, Oubre et Fontenot, *Creoles of Color in the Bayou Country*.

une communauté généralement décrite comme riche, prospère, éduquée, y compris musicalement, qui se voulait « raffinée » et amatrice de musique classique, et qui était extrêmement soucieuse de son image, a pu, même avec le déclassement terrible provoqué par la guerre de Sécession, l'abolition de l'esclavage, puis les lois ségrégationnistes dites « Jim Crow », être à l'origine de chansons rurales, aux textes courts et simples, jouées au violon et au triangle puis à l'accordéon et au frottoir<sup>4</sup>. En dehors de la thèse de Landry, qui permet enfin d'avoir une vision plus nette de la vie des Créoles de la vallée du Teche dans la première moitié du XXe siècle, des études portant sur la période 1900-1950 aussi précises que celles qui se sont penchées sur les périodes précédentes et suivantes et faisant le lien entre évolution socio-économique et évolution culturelle dans les autres paroisses francophones de Louisiane manquent cruellement. En outre, beaucoup d'ouvrages insistent sur le succès économique de la communauté créole jusqu'aux années 1860 mais aucun ne détaille la stratification sociale qui existait au sein de cette communauté avant même la guerre de Sécession, ni les différences culturelles que des disparités de revenus et de mode de vie pouvaient engendrer. La focalisation sur l'ethnie est si grande dans la plupart des ouvrages consacrés aux Créoles<sup>5</sup> que l'influence de la classe sociale et des conditions de vie et de travail bien différentes qui y sont associées font le plus souvent défaut<sup>6</sup>. Comme indiqué dans l'introduction de la présente thèse, le mot « Créole » a eu des sens différents à travers l'histoire et se voit, encore aujourd'hui, défini de manière très différente selon l'identification ethnique, sociale et politique des personnes qui l'utilisent. Or, pour comprendre les chansons francophones de Louisiane et le rapport à l'environnement qu'elles dénotent, il convient de parvenir à se faire une image la plus précise possible de ceux qui en furent à l'origine et du mode de vie et de la culture qui furent les leurs. Ce sont de petites touches, au fil de divers ouvrages, ainsi qu'une interview du folkloriste et Professeur d'anthropologie Nicholas Spitzer, réalisée à l'université Tulane, à La Nouvelle-Orléans, qui ont permis de commencer à esquisser une image de ceux qui furent à l'origine des chansons étudiées dans le présent travail, ainsi que la conclusion du livre *Creoles of Color in the Bayou Country*<sup>7</sup> et le travail de recherche de Landry, qui m'ont enfin permis de confirmer les hypothèses auxquelles l'analyse d'autres sources et l'écoute des chansons du corpus avaient permis d'aboutir.

---

<sup>4</sup> Le frottoir, ou planche à laver (*rubboard* ou *vest-frottoir* en anglais) est un instrument de musique distinctif de la musique créole de Louisiane et du zydeco en particulier. Accroché autour du cou et positionné sur le thorax, ce plastron métallique est frotté de haut en bas et de bas en haut, généralement avec des cuillers, et constitue un élément clé de la section rythmique dans les chansons créoles de Louisiane.

<sup>5</sup> Comme le souligne d'ailleurs Le Menestrel dans *Negotiating Difference*, qui hélas ne traite pas de la question qui nous concerne ici.

<sup>6</sup> Le Menestrel indique cependant que les gens de couleur libres aisés encourageaient chez leurs enfants une éducation musicale formelle, et que ce n'était pas le cas dans les familles cadiennes ou créoles pauvres. Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 64-67.

<sup>7</sup> Brasseaux et al., *Creoles of Color in the Bayou Country*, 104-125.

## 1.2. Les esclaves noirs francophones de Louisiane pendant la colonisation française et espagnole : statut, mode de vie, religion et chansons

L'importation à grande échelle d'esclaves d'Afrique de l'Ouest en Louisiane démarra en 1719, après l'échec des tentatives visant à réduire en esclavage des membres des tribus autochtones locales. Il existait une relative homogénéité culturelle chez ces esclaves, bien que le degré de cette homogénéité à leur arrivée sur le sol américain ait fait l'objet de désaccords entre les historiens<sup>8</sup>. Au-delà de ce débat difficile à trancher dans le cadre de cette thèse, il apparaît assez probable que l'arrêt quasi total de l'importation d'esclaves vers la Louisiane entre 1731 et 1766, puis à nouveau à partir de 1808, ait favorisé l'émergence précoce, *en Louisiane même*, d'une culture créole relativement homogène et spécifique à cette colonie. 1766 est la date à laquelle l'Espagne, qui avait pris officiellement le contrôle de la Louisiane depuis 1763, reprit la traite des esclaves pour répondre à l'énorme besoin de main d'œuvre qui accompagnait sa volonté de développer la culture de la canne à sucre et du coton à grande échelle dans la région, si bien que la population servile passa de 4 598 en 1763 à 24 264 en 1800<sup>9</sup>. Pour Thomas A. Klingler « [c]e fut pendant cette période que la Louisiane devint une société de plantation »<sup>10</sup>. Sous l'influence du Code noir qui avait été promulgué par les autorités françaises pour la première fois en 1685, à l'époque pour la Martinique et la Guadeloupe, et dont une version légèrement modifiée fut conçue pour la Louisiane en 1724, cette culture créole devint également francophone et catholique romaine<sup>11</sup>. Après 1763, la couronne espagnole réaffirma sa volonté d'asseoir une forte présence catholique face à la menace des Britanniques protestants qui occupaient les colonies voisines, sans chercher à remettre en cause la prééminence du français comme langue majoritaire de la colonie. L'existence du Code noir de 1724, les nombreux cas de manumission et la possibilité offerte aux esclaves par la couronne espagnole d'acheter leur propre liberté ont parfois servi d'arguments pour suggérer que la Louisiane aurait eu un traitement plus humain des esclaves que les États anglophones voisins, idée encore répandue aujourd'hui chez les Blancs de Louisiane d'origine acadienne ou française. La taille plus modeste des plantations de canne à sucre où travaillaient les esclaves francophones et l'isolement possiblement moindre que celui subi par les esclaves dans l'environnement extrêmement productiviste et répressif des plantations de coton anglophones ont

---

<sup>8</sup> Voir Hall, *Africans in Colonial Louisiana*, 96-118, Thomas N. Ingersoll, *Mammon and Manon in Early New Orleans - The First Slave Society in the Deep South, 1718-1819* (Knoxville : University of Tennessee Press, 1999), 69-72, Brasseaux et al., *Creoles of Color in the Bayou Country*, 3 et John C. Rodrigue, « Slavery in Spanish Colonial Louisiana » [en ligne], in David Johnson (dir.), *Encyclopedia of Louisiana*, Louisiana Endowment for the Humanities, 7 mars 2014. Consulté le 31 août 2018 sur [www.knowlouisiana.org/entry/slavery-in-spanish-colonial-louisiana](http://www.knowlouisiana.org/entry/slavery-in-spanish-colonial-louisiana)

<sup>9</sup>Hall, *Africans in Colonial Louisiana*, fig. 8, 279.

<sup>10</sup> Thomas A. Klingler, « 17 Louisiane », in Ursula Reutner (dir.), *Manuel des francophonies* (Berlin, Boston : De Gruyter, 2017), 397.

<sup>11</sup> Ce code édictait un certain nombre de règles à suivre par les esclaves et par leurs propriétaires dans les colonies françaises, et notamment de strictes règles religieuses.

également été mis en avant par certains auteurs. La question de l'influence des conditions de vie et de travail sur la culture des protagonistes doit, en effet, être prise en compte dans ce travail de recherche, en particulier parce qu'il compare les chansons chantées par les descendants d'esclaves anglophones et celles que chantaient les descendants d'esclaves francophones. De nombreux historiens ont cependant établi que, si le système esclavagiste de Louisiane présentait des différences indéniables avec celui des colonies britanniques puis des États-Unis, le sort réservé aux esclaves de Louisiane n'avait rien d'humain pour autant. Les personnes non-libres étaient vendues ou échangées comme des biens matériels, exploitées et punies comme des animaux, et les familles étaient séparées si cela présentait un avantage financier<sup>12</sup>. Carl A. Brasseaux et Shane K. Bernard soulignent que, dans les vallées du Bayou Teche et du Bayou Lafourche, censées, dans l'imaginaire populaire cadien, être peuplées d'Acadiens non esclavagistes vivant en harmonie avec les peuples autochtones et les Noirs, l'activité agricole et industrielle dépendait du travail servile et que le suprémacisme blanc était répandu dans les années qui précédèrent la guerre de Sécession et dans l'après-guerre<sup>13</sup>. Une autre raison parfois mise en avant pour justifier l'idée que les esclaves noirs de Louisiane auraient pu jouir d'un sort plus enviable que celui des esclaves qui dépendaient de propriétaires anglophones est l'existence d'une population importante de gens de couleur libres en Louisiane, qui avaient été affranchis sur place par les Français puis les Espagnols ou étaient arrivés d'autres colonies françaises, et notamment de Saint-Domingue après 1791. Mais, dans *Creoles of Color of the Gulf South*, Lauren Schweninger rappelle que nombre de ces personnes de couleur libres étaient propriétaires d'esclaves dans les paroisses rurales de Louisiane dès les années 1830, que ces gens de couleur libres propriétaires d'esclaves étaient même plus nombreux que les propriétaires blancs dans certaines paroisses comme celle de Natchitoches, et ce dès 1810, et démontre qu'ils ne traitaient guère mieux leurs esclaves que leurs homologues anglophones<sup>14</sup>. Enfin, le phénomène du marronnage<sup>15</sup>, loin d'être exceptionnel en Louisiane pendant la période coloniale, confirme, lui aussi, que nombre d'esclaves désiraient fuir la vie qui leur était réservée. Ces esclaves travaillèrent d'abord dans les champs d'indigo et de tabac, avant que n'émerge la culture du coton et de la canne à sucre. Avant même la vente de la Louisiane aux États-Unis, beaucoup d'esclaves travaillaient aussi dans de petites fermes où ils cultivaient la terre et accomplissaient diverses tâches, souvent aux côtés d'immigrés acadiens arrivés à partir de 1765.

---

<sup>12</sup> Schweninger, « Socioeconomic Dynamics among the Gulf Creoles », in Dormon (dir.), *Creoles of Color*, 54.

<sup>13</sup> Brasseaux, « Creoles of Color », 78-79 ; Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 115-149 ; Shane K. Bernard, *Teche, A History of Louisiana's Most Famous Bayou* (Jackson : University Press of Mississippi, 2016), 98-100.

<sup>14</sup> Schweninger, « Socioeconomic Dynamics », 54.

<sup>15</sup> Sur le marronnage, voir Sylviane A. Diouf, *Slavery's Exiles, The Story of the American Maroons* (New York & Londres : New York University Press, 2014) et Richard Price (dir.), *Maroon Societies – Rebel Slave Communities in the Americas* (New York : Anchor Books, 1973).

Aucun ouvrage n'a malheureusement été écrit sur la vie culturelle de la communauté d'esclaves afro-créole qui émergea au milieu du XVIIIe siècle, et en particulier sur les « jurés », les danses chantées des esclaves noirs francophones, bien que les auteurs spécialisés dans la musique créole de Louisiane du XXe siècle, et en particulier dans le zydeco, fassent toujours rapidement référence à ces jurés comme élément fondateur de cette musique<sup>16</sup>. En revanche, plusieurs auteurs retranscrivirent des chansons créoles traditionnelles dans la dernière partie du XIXe siècle et au cours du XXe siècle<sup>17</sup>. Malgré le manque de sources primaires et secondaires sur la culture des esclaves noirs francophones au XVIIIe siècle, les chercheurs qui ont étudié la musique créole estiment que cette vie culturelle était déjà le résultat d'un mélange d'influences africaines, caribéennes, européennes et autochtones propres à la Louisiane<sup>18</sup>. Cette culture créole s'exprimait à travers la langue créole, les croyances et les pratiques religieuses, les danses et les chants, les contes populaires, les traditions culinaires et la vie de famille. Ancelet, tout comme Caffery<sup>19</sup>, explique que les jurés sont les équivalents francophones de Louisiane des *ring shouts* des esclaves noirs anglophones et résultent de la fusion des traditions afro-caribéenne et acadienne. Certains de ces chants étaient religieux mais la plupart étaient séculiers et leurs textes, chantés sur un rythme hautement syncopé et accéléré, ont de très nombreux points communs avec les paroles des chansons cadiennes du XXe siècle, et notamment le thème de l'amour contrarié<sup>20</sup>. Ce thème occupe une telle proportion des chansons francophones de Louisiane qu'il ne peut être seulement attribué à son universalité et semble bien constituer une spécificité de la musique francophone de Louisiane. Cette thématique pourrait être liée, en partie, à la démographie des colonies françaises et espagnoles au XVIIIe siècle, où les femmes étaient bien moins nombreuses que les hommes<sup>21</sup>, si bien que les hommes blancs prenaient souvent des esclaves noires comme compagnes, qui, lorsqu'ils les affranchissaient, donnaient naissance à des enfants de couleur libres. Cette interprétation confirmerait donc l'idée que la musique créole de Louisiane est bien un mode d'expression dont les caractéristiques thématiques sont héritées des préoccupations des gens de couleur libres et des Blancs plutôt que des esclaves. Mais d'après Caffery, ce thème était également très présent dans les chansons d'esclaves, qu'ils soient francophones ou anglophones<sup>22</sup>. Cela

---

<sup>16</sup> Cette carence tient sans doute au fait qu'il n'y a pas de traces de ces chants qui soit contemporaine de leur création au XVIIIe siècle, mais aussi et surtout à l'intérêt tardif qu'a suscité la tradition musicale des Noirs francophones de Louisiane, dont les textes en français ou en créole étaient incompréhensibles pour la plupart des chercheurs, et à la focalisation sur le XXe siècle des auteurs qui ont écrit sur la musique créole de Louisiane ces dernières années.

<sup>17</sup> Notamment William Francis Allen, Charles Pickard Ware et Lucy McKim Garrison, *Slave Songs of the United States* (New York : A. Simpson & Co., 1867), 109-113, John Washington Cable, « Creole Slave songs », *The Century Magazine*, vol. 31, n° 6 (avril 1886) : 807-828 et Henry Edward Krehbiel, *Afro-American Folksongs: A Study in Racial and National Music* (4e ed.), (New York : G. Schirmer, 1916), Chapitres IX, X, XI.

<sup>18</sup> Voir Ancelet, Brasseaux, Caffery, Le Menestrel, Landry.

<sup>19</sup> Ancelet, « Zydeco/Zarico », 134, Caffery, *Traditional Music in Coastal Louisiana*, 12, 201.

<sup>20</sup> Ancelet, « Zydeco / Zarico », 136.

<sup>21</sup> Schweninger, « Socioeconomic Dynamics », 51.

<sup>22</sup> Caffery, *Traditional Music*, 208.

signifie que les chansons des esclaves noirs francophones étaient porteuses de préoccupations communes aux gens de couleur libres, malgré le fait que ces derniers soit souvent présentés comme élitistes et cherchant à avoir le moins de contacts possibles avec les esclaves. Or c'est bien souvent à cette population spécifique de personnes libres de couleur que sont associés le terme « Créole de Louisiane » et les chansons dites « créoles », sans que les nombreux paradoxes que cela implique soient examinés. D'autres auteurs attribuent, eux, la paternité des chansons créoles aux esclaves, et non aux gens de couleur libres, tandis que d'autres, enfin, ont vu dans ces chansons une version noire de la culture cadienne, qui devrait beaucoup de ses paroles à l'influence des francophones blancs. Il convient donc, plutôt que de prendre pour acquise une définition floue et peu satisfaisante, de revenir sur la constitution et l'évolution des différentes populations francophones qui ont peuplé la Louisiane, et en particulier des gens de couleur libres, afin de comprendre dans quelle mesure ils sont à l'origine des chansons dites créoles étudiées dans cette thèse de doctorat.

### **1.3. L'émergence d'une population de couleur libre en Louisiane (de la fin du XVIIIe siècle aux années 1820)**

De nombreux historiens ont étudié en détail l'apparition et l'épanouissement, au XIXe siècle, de cette classe numériquement et socialement importante, reconnue et encadrée par la loi dans la société tripartite de Louisiane, et dont les activités économiques et juridiques ont laissé de nombreuses traces écrites. Loren Schweninger, qui a étudié les dynamiques socio-économiques des populations créoles du Golfe du Mexique avant et pendant la guerre de Sécession<sup>23</sup>, fait remonter les origines du groupe à l'époque où les immigrants d'Europe et de la Caraïbe ne trouvaient pas de compagnes et s'unissaient à des esclaves noires, qu'ils affranchissaient. Conformément à la loi édictée par les autorités françaises de Louisiane, une fois la mère devenue libre, les enfants nés de ces unions l'étaient nécessairement aussi et étaient reconnus, baptisés et élevés dans la tradition catholique romaine. Leurs pères, surtout lorsqu'ils étaient aisés, veillaient à ce qu'ils bénéficient d'une bonne éducation, parfois en France, d'une sécurité économique et d'un héritage. Les personnes de couleur ainsi devenues libres jouissaient, en partie, des droits que les Blancs avaient devant la loi, mais pas du même statut dans la société. Elles avaient le droit d'être propriétaires de terres, de biens et d'esclaves, de participer à la vie économique de la colonie, de poursuivre des Blancs en justice, mais pas celui de s'asseoir sur le même banc qu'un Blanc à l'église ou de partager un repas dans un lieu public avec des Blancs et devaient faire preuve de

---

<sup>23</sup> Schweninger, « Socioeconomic Dynamics », 51-66.

respect envers eux, en particulier quand il s'agissait de leurs anciens maîtres<sup>24</sup>. Dans les paroisses francophones de Louisiane, il semble qu'il apparut rapidement très difficile de séparer, dans les églises, des familles qui comptaient des membres de tous phénotypes<sup>25</sup>.

Kimberly S. Hanger souligne l'importance de la couronne d'Espagne dans le développement de cette communauté. Elle explique que, s'il est vrai que des gens de couleur libres existaient dans la société coloniale française de Louisiane, c'est surtout après le passage de la région sous autorité espagnole que l'importance démographique, économique et politique de ce groupe augmenta<sup>26</sup>. Suite à la révolte des esclaves de Saint-Domingue en 1791, le gouverneur espagnol de Louisiane mit fin à tout commerce d'esclaves venus de l'île, de peur qu'ils incitent les esclaves de Louisiane à se révolter à leur tour, et préféra accentuer sa politique visant à permettre aux esclaves d'acheter légalement leur liberté auprès de leurs maîtres, plutôt que de la chercher dans la fuite ou la révolte<sup>27</sup>, et leur garantissant ensuite des droits et la protection de la loi<sup>28</sup>. Pour Hans Baade, c'est cette politique, par laquelle les esclaves ne dépendaient plus de la générosité de leur maîtres pour obtenir leur liberté et qui allait donc au-delà du Code noir des autorités françaises, qui est à l'origine de « l'émergence d'une communauté de gens de couleur libres importante numériquement et socialement »<sup>29</sup>. Carl Brasseaux décrit les foyers de gens de couleur libres qu'on trouvait à la fin du XVIIIe siècle comme typiquement composés « d'un faible nombre d'hommes blancs, d'un nombre important de Noirs libres (généralement la partenaire noire du planteur et plusieurs enfants mulâtres) et d'un nombre encore plus grand d'esclaves noirs »<sup>30</sup>. Malheureusement, cette description ne concerne que les foyers de la catégorie très aisée des planteurs, et rien n'est dit sur les familles mixtes qui pouvaient aussi exister chez les petits fermiers, notamment acadiens. Les chiffres du recensement de 1810 fournis par Brasseaux sont, en tous cas, éloquents : dans le district d'Attakapas (autour du Bayou Teche, dans ce qu'on appelle aujourd'hui le « cœur du pays cadien »), près de 60 % des foyers contenant des gens de couleur libres avaient pour chef de famille un Blanc et 60 % des foyers dominés par des Blancs ne contenaient pas de femmes blanches<sup>31</sup>. En revanche, à l'ouest, dans le district d'Opelousas, 63,4 %

---

<sup>24</sup> Brasseaux, « Creoles of Color », 72.

<sup>25</sup> Landry, « A Creole Melting Pot », 25, 30, 32.

<sup>26</sup> Hanger, « Origins », 4.

<sup>27</sup> Hanger, « Origins », 6.

<sup>28</sup> Après la vente de la Louisiane aux États-Unis en 1803, la révolte des esclaves de Saint-Domingue et la proclamation de la république d'Haïti en 1804 conduisirent des milliers de planteurs, blancs ou libres de couleur, accompagnés de certains de leurs esclaves, à émigrer dans le sud-ouest et surtout à La Nouvelle-Orléans dans les années 1809-1810 et contribuèrent, elles aussi, à la constitution de cette communauté libre de couleur, en particulier à La Nouvelle-Orléans. Voir, à ce sujet, Nathalie Dessens, *From Saint-Domingue to New Orleans: Migration and Influences* (Gainesville : University Press of Florida, 2007).

<sup>29</sup> Hans W. Baade, « The laws of Slavery in Spanish Louisiana, 1769-1803 », in Edward F. Haas (dir.), *Louisiana's Legal Heritage* (Pensacola : Perdido Bay Press, 1983), 47-48.

<sup>30</sup> Brasseaux, « Creoles of Color », 69.

<sup>31</sup> Brasseaux, « Creoles of Color », 70.

des foyers de gens de couleur libres avaient à leur tête des personnes de couleur libres, souvent des femmes, et ce chiffre s'élevait à 71,4 % en 1820. A partir de 1765, ces personnes de couleur, qu'elles soient esclaves ou libres, se trouvèrent en contact avec de nouveaux colons francophones, les Acadiens. De la rencontre entre la société déjà en voie de créolisation de Louisiane et cette nouvelle population, elle aussi francophone et catholique, et dont les paragraphes suivants vont présenter l'histoire et les caractéristiques culturelles, naquirent la culture et la musique populaires qui caractérisent aujourd'hui encore, en partie, le sud-ouest de la Louisiane.

## 2. Les Acadiens et leurs descendants avant les années 1820

### 2.1. Sources et remarques historiographiques

Comme le soulignent Ancelet et Brasseaux, les Acadiens et leurs descendants, au XIXe siècle notamment, ont été presque complètement ignorés par les historiens américains, qui, jusqu'aux années 1980, s'appuyaient quasi exclusivement sur des comptes rendus écrits par des voyageurs qui ne retenaient de la vie locale que ce qu'elle avait de plus exotique à leurs yeux ou se focalisaient exclusivement sur la vie des riches planteurs.<sup>32</sup> Si, dans *Cajun Country*, Ancelet, Edwards et Pitre ne disent pas comment ce vide a été comblé, et, par conséquent, d'où leur vient leur savoir sur la période, la lecture de *Acadian to Cajun* de Brasseaux s'avère très instructive sur les sources lui ayant permis d'écrire l'histoire des descendants d'Acadiens de Louisiane au XIXe siècle<sup>33</sup>. Il y explique que la recherche est rendue difficile par le manque de sources primaires, et notamment le faible nombre de journaux contemporains dans le sud-ouest de la Louisiane, le peu de correspondances laissées par la minorité lettrée de la communauté acadienne et l'absence quasi-totale de journaux intimes ou de traces laissées par une culture populaire en grande partie orale, d'où la nécessité de trouver des sources alternatives : les comptes rendus des cours de justice locales, par exemple, qui documentent la culture matérielle, les biens fonciers et les échanges commerciaux de personnes issues de toutes les strates de la société. Les résultats des recensements ayant été pratiqués au XIXe siècle constituent également des sources dont les résultats ont beaucoup éclairé l'évolution socio-économique de la population d'origine acadienne, mais Brasseaux souligne qu'ils doivent être utilisés avec prudence étant donné le manque de rigueur des agents recenseurs et la réticence dont la population rurale faisait parfois preuve face à ces agents. Brasseaux a également utilisé les registres ecclésiastiques, notamment pour identifier l'évolution du phénomène des mariages exogames, ainsi que les actes de l'Assemblée générale de Louisiane et les

---

<sup>32</sup> Ancelet et al., *Cajun Country*, 33, Carl A. Brasseaux, *Acadian to Cajun*, xi, 3, 20.

<sup>33</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, xii-xiii.



documents produits par les autorités administratives et judiciaires de chaque paroisse. Faute d'autres sources secondaires sur la vie des Acadiens de Louisiane et de leurs descendants, les informations présentées dans les paragraphes qui suivent viennent en grande partie de deux ouvrages de Brasseaux intitulés *The Founding of New Acadia* et *Acadian to Cajun*, ce dernier étant un des très rares ouvrages, si ce n'est le seul, consacré aux descendants des Acadiens en Louisiane au XIXe siècle. Le travail de recherche effectué par Brasseaux est impressionnant et les sources comme la forme de ces deux ouvrages très utiles répondent à ce qu'on peut attendre d'un ouvrage scientifique. Pourtant, l'insistance constante de Brasseaux sur la singularité de la communauté acadienne, en particulier dans son ouvrage *The Founding of New Acadia*, ne semble pas réussir à éviter un exceptionnalisme très répandu depuis les années 1950-60 chez les Cadiens, mais aussi typique de l'idéologie américaine et de la théorie de la Frontière de Turner.

Les termes « *Cajun* » et « Cadien » sont aujourd'hui synonyme de « Blanc francophone de Louisiane » et s'accompagnent, dans la conscience populaire contemporaine, en particulier des personnes s'identifiant comme cadiennes, d'un récit historique souvent sommaire et idéalisé, voire alternatif. Ceux que l'on appelle « *Cajuns* » ou « Cadiens » aujourd'hui, ou qui se définissent comme tels, tirent leur nom et une partie de leur culture d'un des nombreux groupes ethnoculturels qui s'installèrent en Louisiane : les Acadiens. Pour mieux comprendre le rapport à la nature exprimé dans les chansons cadiennes et étant donné l'importance donnée à ces origines dans le récit que les personnes qui s'identifient comme descendants d'Acadiens font d'elles-mêmes et de leurs chansons depuis les années 1950, il convient de se pencher sur l'histoire de ces ancêtres et de la terre – l'Acadie – qu'ils durent quitter de force pour, à l'issue d'un long périple, s'installer en Louisiane, avant d'étudier le développement et les caractéristiques socio-économiques et culturelles de leurs descendants jusqu'aux années 1820.

## 2.2. Une brève histoire de l'Acadie

L'Acadie est le nom d'une colonie fondée en 1604 par la France dans ce qui est aujourd'hui la Nouvelle-Écosse au Canada. Il existe plusieurs hypothèses sur l'origine du nom « Acadie », qui coïncide à la fois avec un terme utilisé par les autochtones micmac pour désigner une terre fertile<sup>34</sup> et avec l'Arcadie mythique des Grecs, elle aussi terre d'abondance, à laquelle l'explorateur italien Giovanni da Verrazano, au service de François I<sup>er</sup> de France, aurait pensé lorsqu'il découvrit la beauté des côtes du nord-est de l'Amérique du Nord en 1524.<sup>35</sup> Au-delà du débat quant à l'origine du nom de cette province, il est intéressant d'observer le caractère

---

<sup>34</sup> Ancelet et al., *Cajun Country*, xiv.

<sup>35</sup> Nicolas Landry et Nicole Lang, *Histoire de l'Acadie* (Sillery : Les éditions du Septentrion, 2001), 9.

mythique et idéalisé dont ces diverses hypothèses investissent ce berceau de la culture acadienne et cadienne : dans un cas, le paradis terrestre qui a habité l'imaginaire européen depuis l'Antiquité et qui fut renouvelé à la Renaissance, au moment même où le Nouveau monde commençait à être colonisé, et, de l'autre, une terre d'abondance dont le nom autochtone suggère que ses nouveaux habitants venus de France y vivaient en harmonie non seulement avec une nature généreuse et belle, mais aussi avec les tribus rencontrées sur place, elles mêmes symboles d'harmonie avec la nature. Or cette entente et ces liens tissés avec les tribus autochtones de Nouvelle-Écosse et, plus tard, de Louisiane est un des aspects récurrents de la manière dont les Cadiens se définissent. Si les interactions entre Acadiens et peuples autochtones furent en effet multiples et ont été documentées et décrites<sup>36</sup>, l'insistance sur l'harmonie de ces interactions apparaît comme répondant à une volonté de se distinguer de la brutalité meurtrière des Anglo-Américains et de mettre en avant le pacifisme, l'adaptabilité et la coopération dont leurs ancêtres et eux-mêmes ont toujours fait preuve. Chez certains défenseurs de l'identité cadienne, cette insistance sur les rapports harmonieux avec les autochtones semble également répondre au désir de suggérer le caractère foncièrement bon et naturel de leur peuple et de sa présence, puisque qu'ils furent si facilement acceptés par les autochtones qui vivaient en ces lieux, que ce soit en Nouvelle-Écosse ou en Louisiane. En outre, c'est une manière de concéder qu'un métissage culturel ne provenant pas uniquement de la rencontre avec d'autres colons européens a existé, mais que ce métissage se fit avec des autochtones, considérés comme nobles, et non avec des Noirs, repoussant ainsi toute identité créole, ce qui était un des enjeux idéologiques majeurs de la construction et de l'affirmation de l'identité cadienne à la suite des mouvements pour les droits civiques des années 1960. L'autochtone, en se voyant attribuer toute entière la place de « l'Autre »<sup>37</sup> avec lequel le métissage culturel avait eu lieu, permettait de faire oublier toute relation avec ceux auxquels la culture, la gastronomie et la musique dites « cadiennes » doivent tant : les Créoles<sup>38</sup>. Les relations harmonieuses des Acadiens avec les autochtones du Canada à l'époque de l'Acadie, que le nom même de la colonie illustre, étaient la preuve de ce rapport historique privilégié, exclusif et naturel des Cadiens avec les autochtones et donc avec la terre avec laquelle ces derniers vivaient en harmonie depuis des temps immémoriaux. Dans ce jardin d'Éden que représentait l'Amérique aux yeux de tant de colons européens, cette association avec les habitants originels de ce jardin permettait de doter les Cadiens, dans la droite ligne de leurs ancêtres acadiens, d'une légitimité à présenter leur appartenance à ce lieu comme tout aussi naturelle que celle des autochtones et,

---

<sup>36</sup> Brasseaux, *The Founding*, 5, 9, 17, 129, 152-3, 177-189.

<sup>37</sup> Dans le sens anthropologique utilisé dans la théorie critique, par exemple par Edward Saïd (the « Other »), pour décrire le point de vue des Occidentaux sur les non-Occidentaux ou les non-Blancs.

<sup>38</sup> En apprenant que je cherchais à comprendre les interactions entre Cadiens et Créoles pour mieux comprendre leur musique, un Cadien me conseilla d'ailleurs, en 2017, d'aller plutôt voir du côté des tribus autochtones car elles avaient, d'après lui, bien plus influencé la culture cadienne que les Noirs.

inversement, de revendiquer l'appropriation de l'Acadie, puis du sud-ouest de la Louisiane et de sa culture, comme naturelles elles aussi : le sud-ouest de la Louisiane, sa nature, ses bayous, ses écrevisses, et toute la culture qui allait avec, seraient tout naturellement le « pays cadien ».

L'historien Carl Brasseaux et l'ethnomusicologue Barry Ancelet soulignent la remarquable homogénéité du groupe de colons français qui colonisa l'Acadie, dont plus de la moitié venaient du centre-ouest de la France, et, en particulier, de La Chaussée, dans le Poitou, où la Compagnie de la Nouvelle France, qui gérait la colonie, avait un bureau de recrutement<sup>39</sup>. Ces immigrants fuyaient une région marquée par des années de guerre civile entre protestants et catholiques et de persécutions, qui, associées à une longue période de mauvais temps, provoquèrent disettes, famines, épidémies et désespoir<sup>40</sup>. Brasseaux souligne que les structures sociales qu'ils avaient dans le Poitou (les liens familiaux très étroits reposant sur le système familial étendu et une forte coopération pour les travaux des champs), un dialecte du français qui leur était propre, des origines socio-économiques paysannes plus homogènes et un degré plus élevé d'égalité sociale en faisait, dès le départ, un groupe différent des autres communautés de colons du Nouveau Monde et dont la cohésion était très forte. Cette homogénéité et cette singularité furent renforcées par le peu d'intérêt que la France portait à cette communauté et par son isolement géographique, d'autant que la colonie demeura longtemps à l'écart des grandes routes commerciales<sup>41</sup>. Pour autant, cette communauté n'était en rien une bulle de culture du Poitou au milieu des étendues sauvages américaines. Les Acadiens développèrent une organisation sociale, une culture et une identité qui les différençaient tout autant de leurs cousins restés en France que des colons francophones installés dans la vallée du Saint-Laurent et des colons anglo-américains. Dans un passage aux accents turneriens, Brasseaux attribue l'apparition de cette culture en grande partie à la nécessité de s'adapter rapidement aux exigences de la naturalité canadienne (*wilderness*) pour survivre, en d'autres termes à l'expérience de la Frontière<sup>42</sup>. La rudesse du climat des provinces maritimes du Canada, l'isolement et les difficultés à assurer leur subsistance en l'absence de récoltes les conduisirent à s'entraider et à développer de nouveaux types d'habitation, de nouvelles compétences, en se mettant à pêcher et à chasser dans les forêts, notamment, où les Micmac leur montrèrent comment devenir trappeurs. L'obligation de fournir des peaux à la France et la nécessité de survivre les poussa donc à un mode de vie semi-nomade similaire à celui des Micmacs, avec lesquels ils commerçaient intensivement<sup>43</sup>. Ce mode de vie leur permit de devenir

---

<sup>39</sup> Ancelet et al., *Cajun Country*, 3.

<sup>40</sup> Brasseaux, *The Founding*, 8.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 3, 4, 11 ; A.H. Clark, *Acadia: The Geography of Early Nova Scotia to 1760* (Madison, 1968), 4.

<sup>42</sup> Brasseaux, *The Founding*, 2.

<sup>43</sup> Les Acadiens étaient, pour la plupart, des engagés qui devaient servir pendant cinq ans les compagnies françaises de commerce de la fourrure opérant en Acadie et qui les avaient recrutés dans leur région d'origine. Brasseaux, *The Founding*, 9.

auto-suffisants malgré l'absence initiale de cultures vivrières. Une fois arrivés en Nouvelle-Écosse à partir de 1632, il fallut en effet à ces colons plusieurs décennies avant de pouvoir reprendre leurs activités de cultivateurs, car il leur fallut d'abord drainer, assécher et endiguer les marais côtiers régulièrement envahis par la marée, ce qui rendit cultivable une grande étendue de terres, qui s'avèrent très riches et sont encore cultivées aujourd'hui. Ajoutant l'agriculture à la pêche, la chasse, l'élevage et à de nombreuses autres activités allant de la forge à la tonnellerie<sup>44</sup>, les Acadiens devinrent totalement indépendants des pouvoirs coloniaux.

Après une période de faible croissance démographique, les Acadiens commencèrent à croître en nombre, atteignant 2 500 personnes<sup>45</sup> au moment où la couronne britannique s'empara de l'Acadie par le Traité d'Utrecht en 1713. Brasseaux explique que la plupart des mariages étaient endogames mais concernaient aussi les autres colons français qui arrivaient et dont Brasseaux écrit qu'ils étaient rapidement absorbés par la communauté. Brasseaux affirme même que la capacité des Acadiens à absorber toutes les autres cultures, mêmes rivales, décourageait l'immigration anglo-protestante et contrariait la volonté de la couronne britannique de les angliciser<sup>46</sup>. Dans les décennies qui suivirent le Traité d'Utrecht, la Grande-Bretagne, méfiante à l'égard de ces francophones catholiques dont la population augmentait rapidement, essaya à plusieurs reprises de leur faire prêter allégeance à la couronne britannique, en vain. Cette résistance et l'attrait que présentaient les riches terres agricoles acadiennes conduisirent le Gouverneur militaire de la région à décider de leur déportation, non pas vers le Canada francophone, mais vers des colonies britanniques, en veillant à les séparer<sup>47</sup>. Cette déportation extrêmement brutale de milliers d'Acadiens hors des terres qu'ils avaient aménagées depuis un siècle porte le nom de Grand Dérangement. Commencée en 1755, elle fit des milliers de morts, sépara femmes, hommes et enfants et contraignit les survivants à plusieurs exils successifs, qui amenèrent finalement un grand nombre d'entre eux dans le sud de la Louisiane où, en se mélangeant aux autres communautés présentes dans les bayous et les prairies où ils s'installèrent, ils donnèrent naissance à ce qu'on appelle aujourd'hui les Cadiens. Ces origines acadiennes, ainsi que les persécutions et l'exil forcé

---

<sup>44</sup> Ancelet et al., *Cajun Country*, 8-9.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 8.

<sup>46</sup> Brasseaux, *The Founding*, 3, 5, 21. Si la présente étude n'est pas en mesure d'évaluer à quel point cette affirmation sur les Acadiens est vraie, il est troublant de constater que plusieurs auteurs, cadiens ou non (Brasseaux, mais aussi Elizabeth Brandon dans « The Socio-Cultural Traits of the French Folksong in Louisiana », in Brasseaux et Fontenot (dir.), *Accordions*, 57), ont parlé des Cadiens de Louisiane dans les mêmes termes et sans explications, ce qui, concernant les Cadiens, semble exagéré étant donné les multiples influences dont témoigne la culture cadienne, et en particulier sa musique. Le verbe « absorber » (*absorb* dans le texte) est assez flou : il n'exclut pas que la culture qui en absorbe une autre garde des traits de la culture absorbée, mais, dans tous les cas, une culture semble présentée comme inébranlable et plus forte, tandis que les autres cultures renoncent à elles-mêmes pour se fondre dans la culture receveuse en l'influençant par certains traits. Le renoncement à leur culture de *tous* les étrangers à la communauté rencontrés au fil des siècles, tant la culture et la société des Acadiens, puis des Cadiens, étaient fortes, semble relever davantage de la mythologie que de la réalité plus complexe qui fut sans doute à l'œuvre lors des interactions entre des groupes ou des individus porteurs de différentes cultures.

<sup>47</sup> Ancelet et al., *Cajun Country*, 10.

subis par ces derniers, constituent la pierre angulaire du récit historique cadien tel qu'il s'est construit depuis les années 1920. Il convient donc de s'y pencher, en essayant de séparer les mythes fondateurs de la réalité historique.

### 2.3. Le Grand Dérangement



Fig. 6 : Le Grand Dérangement : déportation des Acadiens de Grand-Pré en 1755. Alfred Sandham « Exile of the Acadians from Grand Pre », 1850. Bibliothèque et Archives du Canada, C-024549.

Le long poème épique *Evangeline, a Tale of Acadie*, publié en 1847 en anglais par le poète américain anglophone Henry Wadsworth Longfellow, enseigné dans toutes les écoles de Louisiane et si cher au cœur des Cadiens et aux sites touristiques sur la Louisiane, narre la séparation forcée de deux amants acadiens fictifs pendant le Grand Dérangement. *Evangeline* est le symbole de cet exode déchirant mais aussi, dans la mesure où il tient lieu de récit historique pour beaucoup de Cadiens, d'une approche du passé plus volontiers romancée que scientifique, liée aux enjeux d'affirmation culturelle et identitaire de la communauté cadienne et, paradoxalement, influencée par la culture anglo-américaine plus que par la mémoire que les descendants des Acadiens en avaient gardée<sup>48</sup>. Si on ne peut nier la réalité de cet épisode tragique du Grand Dérangement, aujourd'hui cité par tous les Cadiens, il convient de garder à l'esprit que beaucoup

---

<sup>48</sup> Pour une analyse détaillée des incohérences historiques du poème de Longfellow, lire Georges Cerbelaud Salagnac, « L'*Evangeline* de Longfellow et la réalité historique », *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 67, n°246-247, 1er et 2e trimestres 1980, 25-35. Consulté le 18 novembre 2018 sur [www.persee.fr/doc/outre\\_0300-9513\\_1980\\_num\\_67\\_246\\_2234](http://www.persee.fr/doc/outre_0300-9513_1980_num_67_246_2234)

de francophones de Louisiane en ignoraient tout jusque dans les années 1920<sup>49</sup>. La construction, la définition et la revendication d'une identité acadienne se sont faites à partir de cette époque et se sont renouvelées avec le mouvement de « fierté cadienne », dans la période qui suivit les luttes pour les droits civiques des Africains-Américains. Cette lutte pour les droits civiques des Noirs n'a pas seulement été une source d'inspiration pour d'autres communautés, dont les Cadiens, mais également une source de réaction. L'identité cadienne telle qu'elle a été définie depuis les années 1960 s'est en partie construite par opposition aux anglophones, mais aussi aux Créoles, qui partageaient la langue, la culture et l'espace géographique de ce qu'on appelle aujourd'hui le « pays cadien ». L'insistance sur la souffrance des Acadiens lors de la déportation par les Britanniques qui les arracha à leurs terres d'origine et sur les discriminations et les persécutions traumatisantes subies par les Cadiens aux mains des Anglo-Américains à partir des années 1920 (assimilation forcée, interdiction de parler le français) a permis à la communauté cadienne d'affirmer un trait essentiel de son identité, la francophonie, face à ceux qui, de tout temps, ont voulu son assimilation et sa disparition : les anglophones. Elle a aussi permis à cette communauté de se donner un socle épique et fondateur, associé à des valeurs caractéristiques de résilience, d'adaptabilité à de nouveaux environnements naturels et d'harmonie avec la nature, de cohésion sociale et surtout familiale, ainsi que d'aptitude au dur labeur. Les persécutions subies par les Cadiens et leurs ancêtres acadiens ont aussi, parfois, été utilisées pour relativiser les souffrances des Noirs de Louisiane et contester la légitimité de leurs revendications générales de reconnaissance et d'égalité et, localement, leurs demandes que soit reconnue la contribution des Créoles à la culture et à l'histoire de la Louisiane francophone. C'est encore le cas aujourd'hui chez les Cadiens influencés par le suprémacisme blanc. Il est d'ailleurs intéressant de relever que les Cadiens gardent en mémoire et chérissent un personnage acadien fictif, Évangéline, qui, à la suite du Grand Dérangement, s'établit à Philadelphie où elle devint infirmière et prit soin des pauvres, mais, à l'exception de quelques historiens comme Shane Bernard et de certains habitants de La Nouvelle-Ibérie dans la vallée du Teche, n'accordent aucune place dans la mémoire cadienne à une infirmière bien réelle, Félicité, une femme noire libre de Saint-Domingue, probablement immunisée contre la fièvre jaune, qui, lors de la terrible épidémie qui frappa La Nouvelle-Ibérie en 1839, prit soin des malades dans ce bastion cadien, quelle que soit leur couleur, et fut honorée à sa mort en 1852 comme une bienfaitrice de la communauté, par les Cadiens

---

<sup>49</sup> Nicholas Spitzer, dans une interview que je réalisai en avril 2017, explique qu'il n'y a pas de tradition orale parlant du Grand Dérangement et que c'est une page de l'histoire dont les Cadiens ont uniquement entendu parler à l'école. La scolarisation effective des enfants de la communauté cadienne ayant été tardive, c'est donc relativement récemment que cet épisode aurait intégré la conscience collective. Brundage, quant à lui, démontre que l'utilisation du personnage d'Évangéline pour promouvoir l'identité acadienne et le tourisme louisianais date des années 1920.

comme par les Créoles de la ville<sup>50</sup>. C'est avec ce contexte historique et politique en tête qu'il convient d'aborder prudemment les différents ouvrages consacrés à l'histoire du Grand Dérangement.

L'exil forcé des Acadiens démarra en août 1755, avec la déportation vers les États de Caroline du Nord et du Sud et de Géorgie de centaines d'hommes et garçons. Ces réfugiés catholiques francophones indésirables furent ensuite expulsés vers la Virginie, puis vers la France. De nombreux Acadiens s'enfuirent dans les bois, tandis que d'autres rejoignaient les troupes françaises qui combattaient les Britanniques. Mais ces derniers vinrent progressivement à bout de cette résistance<sup>51</sup> et les forces françaises s'effondrèrent en 1759<sup>52</sup>. Dès lors, ceux qui se terraient dans les bois se rendirent et furent dispersés à travers la Nouvelle-Écosse, tandis que ceux qui refusaient étaient envoyés soit dans les colonies britanniques soit, à partir du Traité de Paris, en 1763, dans des possessions françaises ou même en France. Un groupe composé de 600 personnes accepta de partir pour Saint-Domingue à leurs propres frais en novembre 1764. Entre 1764 et 1765, plus de 2 000 Acadiens s'embarquèrent ainsi volontairement vers les Antilles françaises<sup>53</sup>, où ils restèrent un an ou deux avant de rejoindre La Nouvelle-Orléans, puis le Bayou Teche et les berges du Mississippi au niveau de la confluence avec le Bayou Lafourche. Un grand nombre d'Acadiens avaient donc déjà eu des contacts prolongés avec des Créoles francophones avant même l'installation en Louisiane. Les Acadiens exilés dans des colonies anglaises hostiles à partir de 1755, en particulier la Virginie, la Pennsylvanie et le Maryland, furent contraints au travail forcé dans les champs de tabac, aux côtés d'esclaves noirs, sous les ordres de planteurs anglais, avant de pouvoir rejoindre la Louisiane en 1763<sup>54</sup>. A nouveau, cet épisode laisse entrevoir des contacts quotidiens avec des personnes de couleur, dont de nombreux Acadiens partagèrent non seulement les activités mais aussi le statut social inférieur pendant près de huit ans. C'est seulement après cette période qu'ils purent commencer à converger vers la Louisiane, bientôt suivis, à partir des années 1780, par les Acadiens qui avaient trouvé refuge en France mais n'avaient pas réussi à s'acclimater à un pays où ils devaient subir la tyrannie des seigneurs de l'Ancien Régime. Les autorités espagnoles, qui cherchaient des colons catholiques pour s'installer dans la colonie nouvellement acquise et peu peuplée de Louisiane, comptaient sur les petits fermiers acadiens pour défricher et développer la colonie, la peupler rapidement et servir de tampon contre les Britanniques, dont les Espagnols ne doutaient pas que les Acadiens les détestaient. Le fait que

---

<sup>50</sup> Shane K. Bernard évoque brièvement cette femme dans *Teche*, 75.

<sup>51</sup> Menée par le leader acadien Joseph Brossard, dit « Beausoleil ». C'est en son honneur que les Cadiens du très populaire groupe Beausoleil se nommèrent en 1975.

<sup>52</sup> Brasseaux, *The Founding*, 28-29.

<sup>53</sup> Ancelet et al., *Cajun Country*, 10-12.

<sup>54</sup> Brasseaux, *The Founding*, 38-40 ; *Acadian to Cajun*, 5.

ceux-ci fussent francophones ne semble guère avoir fait hésiter le gouvernement espagnol, qui, en 1785, paya même le voyage vers la Louisiane à 1 600 Acadiens exilés en France<sup>55</sup>.

## 2.4. Installation et peuplement des Acadiens en Louisiane (1765-1800)

Dans *Cajun Country*, Ancelet, Edwards et Pitre expliquent comment les Acadiens peuplèrent progressivement le sud de la Louisiane. Les premiers Acadiens s'installèrent en 1765 dans ce que l'on appela la « Côte des Acadiens », au bord du Mississippi, dans les paroisses de Saint-Jacques et de Saint-Jean-Baptiste, où le gouvernement espagnol leur avait donné des terres en concession. Les Acadiens venus de Saint-Domingue à partir de 1765 se virent attribuer des terres très pauvres plus à l'ouest, le long du Teche, et se dispersèrent ensuite vers le Sud de ce bayou et vers la Côte des Acadiens pour trouver de meilleures terres. Peu à peu, ces Acadiens et ceux qui continuaient d'arriver se déplacèrent vers le sud et l'ouest, établissant des fermes et des « vacheries »<sup>56</sup> et construisant leurs maisons le long des cours d'eau qui parcouraient marais, prairies et forêts, et en particulier au bord des Bayous Lafourche et Teche, si souvent célébrés dans les titres des chansons francophones de Louisiane. Ils s'établirent au cœur d'écosystèmes qui n'auraient pas pu être plus différents de leur Acadie natale, que ce soit par leur topographie, leur climat, leur faune ou leur flore. Ces implantations avaient cependant en commun avec l'Acadie, et, avant cela, avec le centre-ouest de la France, d'être concentrées sur les rives des principaux cours d'eau, y compris dans les prairies du sud-ouest de l'État<sup>57</sup>, et dans les zones marécageuses.

En tout, environ 3 000 Acadiens commencèrent ainsi à coloniser puis à cultiver cette zone peu peuplée, fournissant des denrées supplémentaires à La Nouvelle-Orléans qui en avait bien besoin. Ils cultivaient à l'origine du riz, du maïs et de nombreux types de fruits et de légumes, avant le développement de l'agriculture commerciale au XIXe siècle. Le long des rivières et fleuves se développèrent des villages formés d'une succession de lopins étroits, répétés sur des kilomètres. Les Espagnols avaient en effet conservé la tradition française de diviser les terres le long des cours d'eau en bandes étroites qui s'étendaient perpendiculairement depuis la berge. Ces voies d'eau constituaient un moyen vital de communication et d'échanges en l'absence de routes praticables<sup>58</sup>. Ancelet comme Brasseaux insistent sur le fait que, malgré ces voies de communication, les villages acadiens demeuraient à la marge de la colonie et qu'on y trouvait peu d'institutions formelles avant la seconde moitié du XIXe siècle, les églises elles-mêmes y étant

---

<sup>55</sup> Brasseaux, *The Founding*, 55 ; Ancelet et al., *Cajun Country*, 11-12.

<sup>56</sup> Élevages de bétail. Le terme « vacherie » est à la fois employé par les Créoles et par les Cadiens.

<sup>57</sup> Ancelet et al., *Cajun Country*, 12, 19.

<sup>58</sup> Les premières routes, construites sur les levées de terre naturelles le long du Mississippi, et, avec elles, les voitures à cheval, n'arrivèrent qu'à la fin du XIXe siècle.



rare<sup>59</sup>. Les communautés acadiennes de Louisiane étaient très familiales, comme elles l'avaient été en Acadie : la loi française sur l'héritage, qui continuait de s'appliquer, obligeait à partager les biens fonciers en parts égales entre les enfants, qui s'installaient donc souvent à côté de leurs parents, si bien que les voisins étaient souvent de la même famille, parfois sur plus d'un kilomètre dans les communautés implantées en bord de rivière. Ces communautés se caractérisaient par une vie sociale intense, fondée sur le travail coopératif et l'entraide. Dès les premières décennies qui suivirent leur installation, les Acadiens et leurs descendants se retrouvaient pour des fêtes et festivals liés aux moissons ou aux fêtes religieuses. Dans les prairies également, les communications se faisaient via les cours d'eau qui parcouraient les étendues herbeuses ouvertes. C'est dans les zones boisées qui bordaient ces rivières que les Acadiens des prairies choisirent de s'installer, d'autant que c'est là que se trouvaient les terres les plus riches, grâce aux alluvions déposés lors des crues. Le mode de vie des Acadiens installés dans les prairies était assez différent de celui des colonies acadiennes situées plus à l'est. Les implantations étaient très dispersées et isolées et l'habitat très peu dense, souvent regroupé autour d'anses formées par les cours d'eau. Cet isolement, loin du Mississippi et de ses affluents, rendait les colons des prairies encore plus autosuffisants que ceux qui vivaient plus à l'est et rendait la coopération encore plus vitale. Un autre résultat de cet isolement était les mariages entre personnes de la même famille (pour lesquels les Acadiens ont souvent été l'objet de moqueries et le sont encore aujourd'hui), qui résultaient de la difficulté à trouver un ou une partenaire et présentait l'avantage de maintenir les terres dans la famille. D'autres s'installèrent dans les zones humides des plaines côtières, entrecoupées de petits cours d'eau douce, les bayous, dont les débordements annuels ont créé des levées de terre formant des digues naturelles, où pêcheurs, trappeurs et chasseurs acadiens construisirent leurs premières maisons et également des camps provisoires destinés à les héberger pendant les mois où ils pratiquaient la pêche et la chasse. En effet, les Acadiens installés dans ces zones marécageuses ne pouvaient pas cultiver la terre et vivaient donc de l'abondante faune aquatique, qu'ils chassaient ou pêchaient grâce à des bateaux inspirés de techniques à la fois autochtones et européennes. Les nombreux mammifères à fourrure fournissaient viande et peaux, et leurs fourrures étaient ensuite envoyées par bateau à La Nouvelle-Orléans, tout comme les huîtres, les crabes, les écrevisses, les poissons et la mousse espagnole, qui servait à faire des matelas et des sièges de voiture jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Les Acadiens se mirent également à cultiver le coton dans les zones où la culture de cette plante était possible<sup>60</sup>.

Dans les zones plus ou moins isolées que peuplaient désormais les Acadiens, et plus encore dans les camps provisoires où trappeurs et pêcheurs passaient de longs mois, se

---

<sup>59</sup> Ancelet et al., *Cajun Country*, 21.

<sup>60</sup> Ancelet et al., *Cajun Country*, 21-22, 24-25, 28-30.

développèrent des distractions qui façonnèrent le folklore des différentes communautés acadiennes implantées en Louisiane et permirent également de préserver leur langue et leur culture, et en particulier les chansons, les contes et les histoires drôles. Beaucoup d'auteurs insistent sur cet isolement et sur la force des institutions sociales et familiales des Acadiens, ainsi que sur leurs pratiques agricoles reposant sur l'autosuffisance et la solidarité intracommunautaire, comme facteurs expliquant la persistance de leur culture et le caractère unique et irréductible de leur identité. Cependant, tous les Acadiens n'étaient pas complètement isolés, comme Shane K. Bernard le souligne dans *Teche*, et ils n'arrivaient pas non plus sur des terres vierges de toute occupation humaine, puisque la Louisiane, si elle était relativement peu peuplée comparée à d'autres colonies, n'en hébergeait pas moins une société préexistante à l'arrivée des Acadiens<sup>61</sup>. En outre, Ancelet note que, dès le dernier quart du XVIIIe siècle, on pouvait trouver des cabanes d'esclaves sur certaines fermes acadiennes<sup>62</sup>. Pierre-Clément de Laussat, le préfet colonial français qui représenta la France lors de la cession de La Nouvelle-Orléans aux États-Unis, décrit une visite dans un foyer acadien de la paroisse de Saint-Jacques en 1803 et remarque que, si tous les enfants du couple travaillaient à diverses tâches dans la maison, on y trouvait aussi « de petits nègres au-dessous de douze ans [qui] cardaient, égrenaient, séchaient [le coton] »<sup>63</sup>. L'autosuffisance et l'isolement ethnique et culturel des foyers acadiens sont donc, eux aussi, à relativiser dès cette période.

## 2.5. La population d'origine acadienne dans le premier quart du XIXe siècle

Au moment de la vente de la Louisiane, en 1803, les Acadiens vivaient depuis une génération dans ce nouveau milieu géographique et culturel, très différent de l'Acadie, et leur culture avait commencé à acquérir nombre de caractéristiques clairement louisianaises. Si l'influence géographique et culturelle de la Louisiane et des populations qui l'occupaient vinrent enrichir leur culture de nouveaux goûts, de nouveaux sons, de nouveaux matériaux et de nouvelles méthodes de construction, le contact avec un nouveau système économique mercantile bouleversa la société acadienne des premiers arrivants. Brasseaux insiste sur le fait que, en Acadie, ainsi que dans la première génération arrivée en Louisiane, les Acadiens se satisfaisaient d'une agriculture vivrière, produisant de quoi faire vivre leurs familles, sans chercher à dégager d'excédent leur permettant de s'enrichir. Ils formaient, d'après Brasseaux, une société sans classe, égalitaire et

---

<sup>61</sup> Albert Valdman, « The place of Louisiana Creole among New World French Creoles », in Dormon (dir.), *Creoles of Color*, 156, Ancelet et al., *Cajun Country*, 33-34.

<sup>62</sup> Ancelet et al., *Cajun Country*, 16.

<sup>63</sup> Pierre-Clément de Laussat, *Mémoires sur ma vie à mon fils pendant les années 1803 et suivantes* (Baton Rouge : Louisiana State University for the Historic New Orleans Collection, 1978 [Imprimerie de Navarre, 1831]), 103.

opposée au matérialisme et à l'esclavage, inconnu en Acadie mais découvert par les réfugiés acadiens passés par les colonies anglaises de la côte atlantique. Pourtant, le développement de l'agriculture commerciale et la participation au système des plantations et/ou à l'esclavage, qui en étaient les corollaires en Louisiane, intervinrent peu de temps après leur arrivée en Louisiane : les Acadiens, arrivés à partir de 1764, acquirent des esclaves dès la fin des années 1770, d'abord des femmes, tenant le rôle de nourrices, puis, à partir des années 1780, des hommes, utilisés pour débroussailler les zones densément boisées de leurs propriétés<sup>64</sup>. Le nombre de propriétaires d'esclaves acadiens augmenta régulièrement, et avec eux, la dépendance des Acadiens au travail servile et l'acceptation d'un système qui changea leur culture. Bien qu'encore minoritaires au début du XIXe siècle, les propriétaires d'esclaves formaient, dès 1810, une majorité de la population d'origine acadienne des plaines alluviales du Mississippi, du Bayou Lafourche et du Bayou Teche et produisaient d'importants excédents de coton, vendus aux commerçants de La Nouvelle-Orléans. C'est, pour Brasseaux, ce qui fonda la nouvelle société acadienne, nourrie par le système économique et social dans lequel elle s'était implantée, et ce qui provoqua le passage d'une société très unie et sans classe à une société fragmentée et très stratifiée<sup>65</sup>. La possession d'autres êtres humains et l'exploitation des terres que cette main d'œuvre gratuite permettait conféraient un statut social plus élevé et une réussite économique nouvelle, qui amenèrent les descendants d'Acadiens concernés à vouloir émuler la classe des planteurs créoles blancs<sup>66</sup>. Beaucoup de personnes d'origine acadienne rejetaient cette vision matérialiste et cherchaient à maintenir leur mode de vie traditionnel dans le relatif isolement de la partie inférieure du Bayou Lafourche et des prairies du sud-ouest. Selon Brasseaux, « [e]ntre ces deux pôles, se trouvait la majorité des descendants des exilés acadiens, déchirés entre l'autosuffisance du passé et le matérialisme du présent »<sup>67</sup>. Brasseaux ajoute que la plupart des petits fermiers d'origine acadienne produisaient, pour la plupart, de faibles excédents agricoles, avec l'aide de leurs fils et de deux ou trois esclaves<sup>68</sup>. Ce que Brasseaux n'évoque pas, c'est le fait que l'esclavage n'entraînait pas seulement un changement philosophique et matériel, mais aussi des contacts quotidiens avec des personnes de couleur, et même une vie quotidienne partagée entre les nourrices et les ouvriers agricoles noirs et les familles d'origine acadienne pour lesquelles ces personnes travaillaient. La transmission, dans les deux sens, et la création de chants de travail et de berceuses par ce biais semble tout à fait plausible. Il apparaît probable que des paroles de chansons, des rythmes et des structures furent ainsi partagés, quand bien même les deux communautés ne se mélangeaient pas pour les fêtes et

---

<sup>64</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 5.

<sup>65</sup> *Ibid.*, 4-5.

<sup>66</sup> C'est-à-dire les descendants d'Européens nés dans la colonie, qui cherchaient à imiter les mœurs des aristocrates européens, de manière très ostentatoire, notamment par les demeures qu'ils faisaient construire.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 5.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 10.

les bals de maison privés où les chansons à danser étaient jouées. En outre, dans une interview donnée à Mark Mattern en 1993, Ancelet indiquait que les Acadiens et leurs descendants jouaient régulièrement de la musique avec des Créoles lors des bals de maison dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>69</sup>. De plus, dans ses recherches généalogiques des registres paroissiaux<sup>70</sup>, Landry a pour l'instant trouvé quatre mariages entre des descendants d'Acadiens et des personnes libres de couleur, hommes ou femmes, dans le premier quart du XIX<sup>e</sup> siècle. Les mariages, plus nombreux, qu'il a relevés à partir des années 1840 et qui impliquent des gens de couleur libres ayant un père acadien et un nom acadien ne faisant pas partie des quatre noms trouvés dans la génération précédente, suggèrent que d'autres unions avaient eu lieu entre des descendants d'Acadiens et des personnes de couleur dans les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, et que les enfants avaient été reconnus par leur père acadien. Si les descendants d'Acadiens restèrent, pendant deux générations, isolés des anglophones protestants<sup>71</sup> qui commençaient à s'implanter en Louisiane, ils ne l'étaient donc visiblement pas des esclaves et des libres de couleur. La dépendance au travail servile, les interactions avec des esclaves et avec des gens de couleur libres et la transformation de la société francophone au contact du système économique des plantations s'étendirent et s'approfondirent à partir des années 1830 et du développement de la culture de la canne à sucre.

### **3. Stratification sociale et échanges interraciaux : la canne à sucre comme facteur de transformation sociale et culturelle à partir des années 1830**

A partir des années 1820, en raison des déboires subis par la culture du coton, victime à la fois d'invasion de chenilles de noctuelle<sup>72</sup> et du blocus anglais, beaucoup de fermiers se tournèrent vers la culture de la canne à sucre et la production de sucre ne tarda pas à augmenter rapidement. Dès 1830, les plantations sucrières fleurirent près du Mississippi et le long du Bayou Teche. Génératrice de très gros profits, la culture de la canne à sucre donna une impulsion significative à l'économie des paroisses francophones et favorisa l'émergence d'une classe de planteurs

---

<sup>69</sup> Mattern, « Music and Race Relations », 100. Brasseaux, citant le linguiste louisianais francophone Alcée Fortier (1856-1914) pour appuyer ses dires, affirme, sans indiquer dans quelle période, que ces bals de maison étaient séparés au XIX<sup>e</sup> siècle, mais je n'ai pas trouvé de preuves qu'ils l'étaient au XVIII<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 29. Alcée Fortier, *Louisiana Studies, Literature, Customs and Dialects, History and Education* (New Orleans : F.F. Hansell & Brother, 1894), 176-77.

<sup>70</sup> Landry a rendu ses recherches généalogiques accessibles sur le site Louisiana, Historic and Cultural Vistas, consulté le 20 mars 2019 sur [www.mylhcv.com/louisiana-mixed-marriages/](http://www.mylhcv.com/louisiana-mixed-marriages/)

<sup>71</sup> Brasseaux indique que les Anglophones avaient commencé à s'implanter dans la région dès les années 1770, mais que les colons d'origine britannique qui s'étaient installés dans les bayous depuis les années 1780 n'étaient pas représentatifs des immigrés anglo-américains : c'était en général des gens pauvres, de culture celte, qui devenaient, à force de travail, de petits fermiers ou de petits éleveurs. Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 93.

<sup>72</sup> *Spodoptera frugiperda*, appelé noctuelle américaine en français et *armyworm* en anglais, est un papillon d'Amérique du Nord, dont la chenille provoque des dégâts considérables sur de nombreux types de cultures, dont le coton.

francophones parmi les descendants d'Acadiens comme chez les gens de couleur libres. Brasseaux indique que le nombre de planteurs d'origine acadienne tripla dans certaines d'entre elles entre les années 1830 et le milieu du XIXe siècle<sup>73</sup>, en même temps que le nombre d'esclaves augmentait considérablement. De nombreux fermiers d'origine acadienne faisaient désormais partie de la classe des planteurs mais leur proportion dans la population était variable selon les endroits au milieu du XIXe siècle : s'ils représentaient près d'un tiers de la population d'origine acadienne à l'est, entre l'Atchafalaya et le Mississippi, et 20 % dans la paroisse de Saint-Martin, située de part et d'autre du Bayou Teche, ils étaient plus rares à l'ouest du Teche et ne représentaient qu'un ou deux pourcent de la population des paroisses côtières de Terrebonne et Lafourche<sup>74</sup>. Brasseaux explique qu'entre ces nouveaux riches et le reste de la population d'origine acadienne, un fossé financier, mais aussi culturel, se creusait : les planteurs cherchaient à se débarrasser du stigmate associé à leurs origines et adoptaient rapidement la culture et les mœurs de leur nouvelle classe, commençant à se définir comme Créoles<sup>75</sup> dans les années 1840. L'identification des personnes d'origine acadienne avec les « Créoles » serait donc un phénomène propre aux élites, dont Brasseaux semble exclure les descendants d'Acadiens restés modestes, qui sont en partie à l'origine de la musique populaire désignée comme cadienne au XXe siècle.

Brasseaux indique que les paysans d'origine acadienne, eux, continuaient de vivre de manière traditionnelle et produisaient de faibles excédents agricoles, avec l'aide de quelques esclaves voire pas d'excédents du tout, comme ceux que l'on appelait les « petits habitants », qui pratiquaient une agriculture vivrière sans esclaves. Brasseaux ajoute que, aux yeux des planteurs anglophones, de plus en plus nombreux dans la région, ces petits fermiers d'origine acadienne avaient une mauvaise influence sur les esclaves, dont ils louaient les services pour divers travaux en les rétribuant par des présents que leurs maîtres ne voulaient pas les voir posséder. Dans le deuxième quart du XIXe siècle, les planteurs, en particulier anglophones, qui voulaient agrandir leurs plantations et se débarrasser de ces voisins indésirables, essayèrent donc de racheter leurs terres deux ou trois fois plus cher que leur valeur réelle. Si certains petits habitants ne se laissèrent pas impressionner et restèrent sur leurs terres, dans les paroisses situées entre le Mississippi et l'Atchafalaya, les descendants d'Acadiens qui avaient des dettes et ceux qui ne pouvaient payer la construction de nouvelles digues, ordonnée après la grande crue de 1828, acceptèrent de vendre leur propriété aux planteurs et partirent plus à l'ouest. Certains, qui avaient des familles très nombreuses et ne pouvaient acheter de nouvelles terres pour leurs enfants, en raison de l'inflation

---

<sup>73</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 6. Dans le Sud des États-Unis d'avant la guerre de Sécession, le terme « planteur » désignait un propriétaire qui possédait au moins 10 000 dollars de biens fonciers et au moins 20 esclaves. Peter Kolchin, *American Slavery 1619–1877* (New York : Hill and Wang, 1993), xiii.

<sup>74</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 6-7.

<sup>75</sup> Rappelons ici que « créole » signifiait « né dans la colonie » et non « personne de couleur ».

provoquée par les planteurs, cherchèrent des terres inoccupées dans la paroisse de Terrebonne et plus au sud du Bayou Lafourche, dans des zones plus isolées où les valeurs rurales traditionnelles perduraient. En 1830, la majeure partie de ces descendants d'Acadiens dépositaires d'un mode de vie traditionnel se trouvaient donc concentrés à l'ouest de l'Atchafalaya et dans les paroisses côtières orientales de Terrebonne et du sud du Bayou Lafourche. Cette fragmentation socio-économique de la société francophone au XIXe siècle, qui s'accrut à mesure que le peuplement anglo-américain et le développement de l'agriculture commerciale s'intensifiaient, se retrouvait également à l'ouest de l'Atchafalaya. Brasseaux explique que la classe des planteurs se développait aussi à l'ouest, sur les terres fertiles qui bordaient les fleuves, même si la taille des exploitations y était plus modeste et si ces planteurs restaient minoritaires. Ils commencèrent par cultiver du coton avant de se tourner, dans les années 1820, vers la canne à sucre, qui leur assura un enrichissement rapide et important et leur permit d'asseoir leur importance économique dans les paroisses de Saint-Martin et Lafayette, dans la moyenne vallée du Teche. Des petits fermiers du haut Teche et des vallées du Vermillion cherchèrent à imiter les planteurs de canne en produisant de plus en plus, non pas de sucre mais de coton, mieux adapté aux sols des prairies et qui demandait moins de main d'œuvre. Ils dépendaient tout de même du travail servile et la possession d'esclaves augmenta, là aussi, au cours du XIXe siècle. Beaucoup de petits fermiers se mirent aussi à produire du riz à partir des années 1850, élément qui apparaît dans certaines chansons. Les sols des prairies étant moins bons que près des fleuves, une grande majorité des francophones qui y résidaient étaient éleveurs de bétail. Peu avant la guerre de Sécession, ces zones peu peuplées du sud-ouest virent arriver un afflux de petits fermiers d'origine acadienne de l'est repoussés par le développement du système de plantations<sup>76</sup>. Tandis que l'agriculture se développait le long des fleuves, à partir du milieu du XIXe siècle, les francophones commencèrent à établir des vacheries dans les prairies et à tisser de plus en plus de relations avec le Texas tout proche, qui fournissait chevaux et bétail d'origine hispano-américaine<sup>77</sup>. Le paysage des prairies se partageait donc, avant la guerre de Sécession, entre les très petites exploitations, souvent sans esclaves, où ces petits fermiers pratiquaient une agriculture vivrière, et des ranchs dotés de troupeaux nombreux, qui permettaient à leurs propriétaires de devenir des « seigneurs du bétail ». Mais, à la différence des planteurs de l'est, ces riches éleveurs vivaient dans des maisons confortables mais sans ostentation et n'envoyaient pas leurs enfants dans des écoles prestigieuses. La stratification sociale à l'ouest existait donc bel et bien, mais on n'y retrouvait pas le fossé culturel observé à l'est de l'État entre petits paysans et planteurs esclavagistes<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 10-11, 14, 16-17.

<sup>77</sup> Ancelet et al., *Cajun Country*, 26.

<sup>78</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 18.

Brasseaux insiste sur le fait que le mépris réciproque qui existait entre petits habitants et planteurs, l'isolement géographique et la mentalité d'assiégés qui caractérisaient les petits fermiers d'origine acadienne contribuèrent grandement à leur isolement social et culturel et, de fait, à la préservation de leurs institutions culturelles traditionnelles. Ces institutions culturelles reposaient en grande partie sur la famille, la transmission de la culture se faisant beaucoup par les femmes, et sur l'organisation agricole acadienne dans laquelle l'entraide entre voisins était fondamentale, en particulier pendant les moissons, effectuées collectivement, ce qui maintenait la cohésion de groupe<sup>79</sup>. On imagine, de ce fait, une communauté acadienne isolée de toutes les autres et fonctionnant, économiquement et socialement, dans un mode proche de l'autarcie. Mais dans son étude intitulée « Mardi Gras in L'Anse de 'Prien Noir », Spitzer souligne que ce travail coopératif et le terme « coup de main » qui le désigne étaient utilisés « aussi bien par les Cadiens que par les Créoles »<sup>80</sup>, sans aller jusqu'à affirmer qu'ils effectuaient ce travail ensemble. Brasseaux et Ancelet expliquent que la cohésion de groupe chez les descendants d'Acadiens continuait de reposer sur une vie sociale intense et régulière, qui passait notamment par les bals de maison, mais aussi par les veillées, les courses de chevaux et les jeux de cartes. Les bals où l'on poussait tous les meubles de la plus grande pièce de la maison pour danser toute la nuit existaient également chez les gens de couleur libres, qui les appelaient *zarico* ou *lala*, et les descriptions qui sont faites des fonctions que revêtaient ces bals dans les ouvrages sur les Acadiens et les Cadiens d'une part, et sur les gens de couleur libres et les Créoles d'autre part, sont extrêmement proches.

La fonction première de ces événements sociaux, auxquels tous les habitants d'un secteur géographique donné participaient<sup>81</sup>, était la distraction, mais ils constituaient aussi un moyen d'utiliser régulièrement et de préserver la langue, ainsi que la cuisine, les danses et la musique, les croyances religieuses et profanes et les contes traditionnels, et ainsi de préserver une identité de groupe qui allait bien au-delà des frontières familiales. Au sein de ces distractions, les bals de maison, où étaient jouées les ancêtres des chansons qui sont étudiées dans la présente thèse, revêtaient une importance toute particulière, pour les descendants d'Acadiens comme pour les Créoles : la danse, qui durait jusque très tard dans la nuit, renforçait les liens socioculturels et la cohésion de groupe et permettait un brassage plus important que les veillées ou les jeux de cartes. C'était une occasion pour les jeunes gens de se rencontrer, et donc de favoriser les futures unions, indispensables à la survie de la communauté et à l'acquisition de terres dans chaque famille. L'importance cruciale de ces alliances faisait que les prétendants étaient particulièrement surveillés et très attentivement choisis, ce qui se retrouve dans les thématiques des chansons francophones

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, 43.

<sup>80</sup> Nicholas Spitzer, « Mardi Gras in L'Anse de 'Prien Noir », in Dormon (dir.), *Creoles of Color*, 89, 108.

<sup>81</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 29.

qui seront étudiées dans la quatrième partie de cette thèse. Chez les descendants d'Acadiens comme chez les Créoles, il fallait obtenir l'autorisation de toute la famille pour se marier, y compris des cousins, et les jeunes femmes se rendaient aux bals de maison sous la surveillance stricte et ininterrompue de leurs parents, et de leurs mères en particulier<sup>82</sup>. Ainsi, les francophones dispersés sur la Frontière<sup>83</sup> étaient-ils aussi liés par les mariages, sans qu'il soit possible d'établir, pour l'instant, le degré auquel ces mariages, au-delà des quelques cas répertoriés par Landry dans les registres paroissiaux, impliquaient des descendants d'Acadiens et des Créoles de couleur. Dans *Creoles of Color of the Gulf South*, Brasseaux explique néanmoins qu'en comparaison de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle, où les mariages entre hommes blancs et femmes créoles de couleur impliquaient des hommes blancs de la communauté créole, au milieu du XIXe siècle, les mariages entre hommes blancs et femmes créoles de couleur impliquaient plus communément des hommes immigrés de France, des descendants d'Acadiens et des Anglo-Américains<sup>84</sup>. Il y avait donc bien des unions entre des descendants d'Acadiens et des femmes de couleur, dans le demi-siècle qui précéda l'époque des chansons étudiées dans cette thèse de doctorat. Dans *Acadian to Cajun*, parlant des mariages exogames après la guerre de Sécession, Brasseaux insiste sur le fait que, dans le couple, l'éducation des enfants était quasi exclusivement le fait des mères, et que, lorsqu'un homme d'origine acadienne se mariait hors de sa communauté, les enfants nés de cette union étaient plutôt élevés dans la culture non-acadienne dont étaient issue la mère. Par conséquent, dans les cas de mariages entre des descendants d'Acadiens et des femmes créoles de couleur cités par Brasseaux, la culture créole a probablement été inculquée à des enfants qui portaient des noms de famille acadiens et dont le père était d'origine acadienne<sup>85</sup>. Les mariages interculturels unissaient aussi des descendants d'Acadiens à des Créoles blancs, des Anglo-Américains, des Irlandais, des Allemands et des Français, en particulier dans les couches les plus pauvres de la population. Il est donc erroné de se représenter, comme beaucoup de Cadiens le font aujourd'hui, les descendants d'Acadiens modestes comme des petits fermiers autosuffisants, isolés culturellement et ethniquement purs.

De plus, ils n'étaient pas imperméables au système économique qui prévalait de plus en plus autour d'eux : outre la possession d'esclaves, si modeste fût-elle, qui les faisaient participer, de fait, à l'ordre social qui régnait dans le Sud, et les mettait aussi en contact quotidien avec des personnes de couleur, entre un quart et la moitié des petits propriétaires fonciers complétaient leurs revenus en coupant de la canne à sucre sur les plantations en tant que journaliers dans les

---

<sup>82</sup> Ancelet et al., *Cajun Country*, 49.

<sup>83</sup> Au sens turnerien du terme.

<sup>84</sup> Brasseaux, « Creoles of color », 71.

<sup>85</sup> Pour plus de précisions sur la question complexe des mariages exogames, et notamment ceux impliquant des femmes acadiennes, qui, selon Brasseaux étaient majoritaires et ne modifiaient pas la culture du groupe, voir Brasseaux, « Creoles of color », 71 et Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 38-39, 42-43.



années précédant la guerre de Sécession<sup>86</sup>. Brasseaux analyse les effets du développement des plantations de canne à sucre uniquement d'un point de vue économique et social : il démontre à quel point c'est cette activité qui rendit les descendants d'Acadiens dépendants du système des plantations sucrières et des biens de consommation que l'argent ainsi gagné permettait d'acquérir et entraîna une stratification socioéconomique de ce qu'il nomme la communauté acadienne. Lorsqu'il décrit les effets culturels de la culture de la canne, il la présente comme responsable de l'élévation socioéconomique des planteurs, qui leur fit renier leurs origines et leur culture pour émuler la haute société créole blanche, mais ne décrit pas en quoi le travail comme journaliers dans les champs de canne a pu modifier la culture des descendants d'Acadiens plus modestes.

Dans les livres et articles que Brasseaux consacre aux Créoles de couleur du sud-ouest de la Louisiane, il décrit le même phénomène chez les planteurs de couleur libres. Loren Schweninger souligne, elle aussi, la situation économique assez élevée des premières familles de couleur libres issues en grande partie d'hommes blancs qui léguèrent leurs terres, leurs biens et leurs esclaves à leurs compagnes et à leurs enfants. Comme beaucoup d'auteurs ayant écrit sur les gens de couleur libres, Brasseaux et Schweninger insistent sur la réussite économique de cette communauté et sur son endogamie au sens propre comme au sens figuré. Ces auteurs expliquent que les enfants et les petits-enfants de ces premières personnes de couleur libres avaient considérablement amélioré leur position sociale dès les années 1830-1840, grâce, en particulier, à l'exploitation de la canne à sucre, à une entraide poussée et à des mariages entre familles créoles et non plus interracialisés. Ils expliquent comment le réseau de relations et de solidarité que commencèrent à tisser ces foyers de gens de couleur libres de deuxième et troisième générations favorisa l'émergence d'une identité et de valeurs communes, dont le fondement était l'expérience commune du statut « à part » que leur conféraient par la loi la société louisianaise d'avant la guerre de Sécession, mais aussi les préjugés raciaux de l'époque. Les communautés qui émergeaient à La Nouvelle-Orléans comme dans le sud-ouest revendiquaient désormais cet entre-deux entre les esclaves et les Noirs affranchis, d'une part, et les Blancs dominants, d'autre part<sup>87</sup>. Brasseaux décrit la volonté de survie, d'indépendance et de réussite économique de ces foyers de gens de couleur libres, et le Menestrel éclaire leur souci d'assurer sécurité financière, irréprochabilité et respectabilité, pour eux-mêmes, pour leurs enfants et pour leur communauté, au sein de laquelle les liens d'entraide économique étaient intenses<sup>88</sup>. Brasseaux et Schweninger soulignent que cette solidarité et cette volonté d'assurer la survie économique et ethnique du groupe et le maintien du

---

<sup>86</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 12-13.

<sup>87</sup> Schweninger, « Socioeconomic Dynamics », 53 ; Brasseaux, « Creoles of Color », 71 ; Vaughan B. Baker et Jean T. Kreamer (dir.), *Louisiana Tapestry: The Ethnic Weave of St. Landry Parish* (Lafayette : Center for Louisiana Studies, 1982), 78-79, cité par Ancelet et al., *Cajun Country*, 71.

<sup>88</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 203-216, Schweninger, « Socioeconomic Dynamics », 56.

statut social des familles se traduisait par des mariages quasi exclusivement au sein de la communauté. Brasseaux décrit la population des gens de couleur libres d'avant la guerre de Sécession comme une société très fermée, dans laquelle l'importance économique du mariage était amplifiée et les alliances maritales entre gens de couleur libres soigneusement arrangées par les parents pour préserver le rang social de leur famille. Beaucoup de ces mariages se faisaient avec des cousins, et nécessitaient des dispenses religieuses<sup>89</sup>. Brasseaux et Schweninger insistent sur la volonté de se distinguer des esclaves noirs, et, pour les gens de couleur libres de la deuxième ou troisième génération, d'émuler, voire de dépasser les Blancs dans la réussite économique et financière, qu'elle soit agricole ou urbaine, la possession d'esclaves, l'excellence de l'éducation, la pratique de la religion et les préférences culturelles élitistes, en particulier pour les métis dont la peau était la plus claire<sup>90</sup>.

Cela étant dit, tous les gens de couleur libres n'étaient pas de fortunés planteurs et tous ne cherchaient pas à couper toute relation avec les esclaves. Ce sont des remarques « en passant » dans différents ouvrages majoritairement consacrés à la réussite sociale exceptionnelle des gens de couleur libres au XIXe siècle qui dessinent, en creux, le portrait d'autres membres de cette communauté, et font regretter que personne ne leur ait consacré davantage d'attention. Ainsi, Schweninger mentionne-t-elle brièvement le fait que, parfois, le désir des parents de « faire un bon mariage » pour leurs enfants était ignoré et que les enfants « s'enfuyaient avec des esclaves »<sup>91</sup>. Brasseaux reconnaît également que tous les gens de couleur libres ne cherchaient pas à limiter au maximum les contacts avec les esclaves et qu'en réalité, leur communauté était très stratifiée économiquement et socialement. Dans le livre qu'il consacra aux Créoles de couleur avec Fontenot et Oubre, Brasseaux explique que les frontières entre les groupes raciaux étaient en réalité des distinctions de classe et que les Créoles de couleur avaient, dès avant la guerre de Sécession, développé une structure sociale complexe et rigide fondée sur les différences de couleur de peau au sein même de leur communauté. Au sommet de cette hiérarchie se trouvaient les élites à la peau la plus claire, qui refusaient toute association, en particulier maritale, et toute identification avec les Noirs<sup>92</sup>. L'historien H.E. Sterkx, en étudiant les données du recensement de 1850, met en lumière le fait que de nombreux gens de couleur libres étaient de petits propriétaires terriens et non de riches planteurs<sup>93</sup> et Brasseaux souligne qu'une bonne partie d'entre eux ne possédaient pas de terres du tout et que beaucoup vivaient en ville, où certains étaient artisans

---

<sup>89</sup> Brasseaux, « Creoles of Color », 74 ; Schweninger, « Socioeconomic Dynamics », 56. En raison des lois de Louisiane sur l'héritage forcé et de la difficulté de transmettre sa richesse à ses enfants, le statut était difficile à maintenir.

<sup>90</sup> Schweninger cite un observateur qui, en 1866, faisait le constat que les gens de couleur libres étaient bien plus lettrés que la plupart des Blancs. Schweninger, « Socioeconomic Dynamics », 57.

<sup>91</sup> *Ibid.*, 56.

<sup>92</sup> Brasseaux et al., *Creoles of Color in the Bayou Country*, 121-122.

<sup>93</sup> H.E. Sterkx, *The Free Negro in Ante-Bellum Louisiana* (Rutherford : Farleigh Dickinson University Press, 1972), 207.

tandis que d'autres possédaient, notamment, des hôtels et des maisons de passe. Mais il bifurque immédiatement sur le fait que ces libres de couleur cherchaient à s'enrichir, eux aussi, et à avoir des esclaves, si bien que rien de plus n'est dit sur la vie sociale, les goûts et les pratiques culturelles, et en particulier musicales, des gens de couleur libres plus modestes<sup>94</sup>. On peut supposer que ceux d'entre eux qui n'avaient pas coupé tout lien avec les esclaves (notamment les personnes dont l'émancipation était récente et/ou qui comptait encore des esclaves dans leur famille et leurs amis) et qui ne cherchaient pas à faire oublier qu'ils n'étaient pas blancs appréciaient les jurés et participaient sans doute à des bals populaires en tant que public ou même en tant que musicien ou chanteur. En revanche, il est très difficile, en l'absence de données suffisantes sur les liens entre petits fermiers d'origine acadienne, esclaves travaillant pour ces fermiers et gens de couleur libres qui étaient leurs voisins, et dont certains étaient possiblement issus de ces contacts, de se faire une idée précise de ce qu'ils partageaient dans la première moitié du XIXe siècle.

Dans sa thèse parue en 2016, Christophe Landry apporte un éclairage essentiel sur les effets culturels qu'eut la culture de la canne sur les francophones de la vallée du Teche, au cœur de ce que l'on nomme aujourd'hui « pays cadien » ou « pays créole », et sur leur culture. Loin de la réduire à un facteur de division de chaque communauté entre des pauvres garants de leurs traditions et des élites qui voulaient de moins en moins qu'on leur rappelle leurs origines, il souligne à quel point les caractéristiques propres à cette activité mirent les ouvriers agricoles de tous phénotypes qui la pratiquaient en contact permanent les uns avec les autres. Pour Landry, c'est ce qui accéléra la constitution d'une société créole et permit l'avènement d'une nouvelle culture populaire, partagée par les couches les plus modestes de la communauté francophone de Louisiane, descendants d'Acadiens compris. Il démontre, en s'appuyant sur les données issues du recensement de 1910, que la culture de la canne s'était développée dans deux univers culturels séparés : celui des plantations sucrières anglophones, où travaillaient très peu de francophones, et celui des plantations sucrières francophones, où travaillaient très peu d'anglophones<sup>95</sup>. On peut supposer que, sur ce point, ce qui était vrai au début du XXe siècle l'était également dans le siècle précédent, où les anglophones étaient moins nombreux. Il explique ensuite comment les caractéristiques de la culture de la canne, activité économique la plus importante de la région, et dont les méthodes restèrent inchangées du XVIIIe siècle au début du XXe siècle, avait contribué à souder et renforcer cette communauté : la culture de la canne était une activité « méticuleuse, très organisée et de tous les instants, qui absorbait les ouvriers agricoles [...] pendant des mois »<sup>96</sup>. Landry détaille comment ces équipes de travailleurs denses, très organisées et unies étaient

---

<sup>94</sup> Brasseaux, « Creoles of Color », 76-77.

<sup>95</sup> Landry, « A Creole Melting Pot », 32-35.

<sup>96</sup> Landry, « A Creole Melting Pot », 35.

occupées sans relâche dix mois par an par la préparation des champs en vue des semis, puis par les semailles elles-mêmes, l'entretien des champs, la récolte manuelle et le chargement de la canne sur des voitures à cheval qui en assuraient le transport jusqu'aux sucreries. Le succès de la récolte dépendait en grande partie d'une organisation très centralisée et coordonnée. Non seulement ces caractéristiques limitaient les contacts entre francophones et anglophones, mais, par le temps considérable passé ensemble et la coordination qu'elles nécessitaient, elles renforçaient l'utilisation des langues française et créole et les liens au sein non seulement des équipes mais de la communauté francophone<sup>97</sup>. Brasseaux, en soulignant le fait qu'une minorité croissante de petits fermiers d'origine acadienne complétaient leurs revenus en travaillant comme journaliers dans les plantations de canne à partir des années 1830, apporte la confirmation que ces équipes francophones incluaient des descendants d'Acadiens, au moins une partie de l'année<sup>98</sup>. Landry insiste également sur le rôle de l'Église catholique comme ciment de cette culture commune favorisée par le travail collaboratif dans les zones de plantations de canne. Il indique que, dans la vallée du Teche, après la guerre de Sécession, descendants d'Acadiens et gens de couleur libres partageaient les mêmes églises et les mêmes offices, où les prêtres francophones les considéraient tous comme des Créoles, et souvent les mêmes zones d'habitation. Il est cependant difficile d'établir à partir de quand descendants d'Acadiens et gens de couleur libres ont commencé à se rencontrer régulièrement à l'église. Les recherches de Brasseaux semblent indiquer que les descendants d'Acadiens, en particulier les plus modestes, appréciaient peu les tentatives de l'Église de régenter leur vie et que les hommes laissaient la messe aux femmes et aux enfants. Il ajoute néanmoins que, au cours de la première moitié du XIXe siècle, l'Église « parvint progressivement à attirer un noyau d'hommes catholiques sur lesquels le curé pouvait compter »<sup>99</sup>.

Si une culture commune avait commencé à se développer dans les plantations, en particulier de canne, beaucoup de descendants d'Acadiens et de gens de couleur libres modestes, dans les années 1830-40, étaient encore propriétaires de leurs terres. En outre, la fréquentation des églises catholiques, qui permettaient à des francophones de tous phénotypes de se rencontrer, ne devint régulière pour les descendants d'Acadiens que progressivement. Ce sont les décennies qui précédèrent la guerre de Sécession, et surtout la guerre elle-même, qui amenèrent une proportion bien plus grande de francophones à se côtoyer régulièrement et pendant de longues périodes, créant les conditions de la participation des descendants d'Acadiens à cette culture.

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, 35-36.

<sup>98</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 12.

<sup>99</sup> Landry, « A Creole Melting Pot », 23-25, 40 ; Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 32-33, 37-38.

#### **4. Les années 1840-1850 : un climat qui change à mesure que le peuplement anglo-américain se densifie**

Les Anglophones commencèrent à s'implanter dans la région dès les années 1770, mais, jusqu'à la vente de la Louisiane aux États-Unis, l'arrivée régulière d'émigrés anglo-américains n'altéra pas la composition démographique, culturelle et linguistique des implantations francophones et du futur État de Louisiane. En 1803, les francophones étaient sept fois plus nombreux que les anglophones. Quand la Louisiane devint un État et rejoignit l'Union, en 1812, cette supériorité numérique n'était plus que de 3 pour 1, malgré l'arrivée de presque 10 000 réfugiés de Saint-Domingue en 1809. En 1860, les Anglo-Américains représentaient 70 % de la population libre de Louisiane, malgré l'immigration francophone ininterrompue des décennies précédentes. Cependant, protégées par le vaste bassin de l'Atchafalaya, par le coût plus élevé des terres avant la guerre et par la résistance de l'Église catholique, les paroisses francophones furent moins touchées par ce phénomène. En 1870, les francophones surpassaient encore en nombre les Anglo-Américains dans 9 de ces 15 paroisses. En outre, les colons anglophones qui s'étaient installés dans ces paroisses depuis les années 1780, souvent pauvres et de culture celte, étaient eux-mêmes mal vus par les autres colons anglophones. Les colons anglophones qui s'installèrent dans la région dans les décennies précédant la guerre de Sécession étaient en général d'origine anglaise, plus éduqués et parfois très aisés<sup>100</sup>. En raison de leur influence et de leur prestige, c'est vers cette nouvelle élite régionale que les descendants aisés d'Acadiens se tournèrent. Le déclin de la langue française dans les sphères du pouvoir s'amorça lorsque cette élite anglophone émergea, à la fin des années 1830. Certains journaux locaux abandonnèrent le français à partir des années 1840, ce qui ne suscita aucune opposition de la part des élites d'origine acadienne. Dans les années 1840, les Anglo-Américains dominaient l'État numériquement, socialement et économiquement, ce qui leur conférait un pouvoir politique considérable. Il semble que, chez les gens de couleur libres, les élites demeuraient très attachées à leur francophonie, considérée comme partie intégrante de leur identité, et qu'elles aient favorisé le bilinguisme. En revanche, Brasseaux souligne que, pour la bourgeoisie montante d'origine acadienne, l'acculturation était une question d'adaptation aux nouvelles réalités socio-économiques. Non seulement ces élites adhéraient aux objectifs et aux aspirations des hommes d'affaires anglophones, mais elles les promouvaient également publiquement, insistant sur la nécessité de prendre des initiatives pour moderniser la production et stimuler le commerce, y compris dans les prairies. Les descendants d'Acadiens et les Créoles pauvres, eux, ne participèrent pas à ce transfert culturel vers la culture anglo-américaine. Seuls héritiers de leur identité culturelle, ils devinrent un objet de moquerie nationale et régionale.

---

<sup>100</sup> L'implantation de ces colons anglophones aisés eut également pour effet l'arrivée de milliers d'esclaves anglophones dans la région.

La guerre de Sécession et l'exacerbation du patriotisme qui en découla accrurent encore l'injonction à se conformer à la culture dominante, au Nord comme au Sud<sup>101</sup>.

Brasseaux explique que l'isolement géographique et culturel des Blancs francophones modestes se traduisit aussi, jusque dans les années 1840, par un faible intérêt pour la vie politique et une participation quasi nulle à celle-ci des couches populaires de la communauté acadienne, qui, voyant que les postes de représentants du gouvernement étaient invariablement occupés par la minorité locale non-francophone, rejetaient le système politique américain, perçu comme lointain et hostile. En revanche, les nouveaux riches qui émergèrent dans le premier tiers du XIXe siècle entrèrent très rapidement dans l'arène politique afin d'y défendre leurs intérêts économiques. Mais, en 1824 et 1828, les campagnes présidentielles populistes menées par Andrew Jackson pour le Parti démocrate avaient éveillé l'intérêt des descendants d'Acadiens les plus modestes, en raison de la promesse de Jackson d'étendre le droit de vote, jusque-là réservé aux propriétaires terriens, à tous les hommes blancs. Cette période marqua le début d'une adhésion inébranlable des francophones blancs les plus pauvres au Parti démocrate de Louisiane, rejoints progressivement par les riches planteurs d'origine acadienne du Mississippi et du Teche, de manière encore plus nette à partir du milieu des années 1850. Les descendants d'Acadiens les plus riches, au départ hostile aux démocrates, voyaient désormais dans le Parti démocrate de Louisiane l'outil qui leur permettrait de préserver l'indépendance des États du Sud et leur « institution particulière », l'esclavage, face à l'activisme grandissant des abolitionnistes venus du Nord, soutenus par les Républicains, et aux tentatives d'insurrection répétées des esclaves dans cette période. L'augmentation considérable de la population noire servile dans les zones de plantations sucrières créait un climat de paranoïa chez les propriétaires d'esclaves, que Brasseaux décrit comme proches de l'hystérie après la révolte des esclaves de Nat Turner en 1831 en Virginie<sup>102</sup>.

A la fin des années 1850, les descendants d'Acadiens furent exposés à de plus en plus de propagande pro-sudiste de la part des élites du parti et lui restèrent fidèles malgré ce changement idéologique. La plupart des propriétaires de ranchs et des petits fermiers des prairies ne possédaient pas d'esclaves et, lorsqu'ils en possédaient, les traitaient « comme des membres de leur famille »<sup>103</sup>, si bien que la question de l'esclavage n'était que très secondaire à leurs yeux. En revanche, ils étaient obsédés par la lutte contre le brigandage, qui affectait grandement les troupeaux peu gardés des prairies et dont le Parti démocrate s'était fait le fer de lance. En l'absence de forces de l'ordre dans ces zones reculées, de nombreux fermiers et éleveurs aisés d'origine acadienne, comme à travers tout le sud et le Midwest, convainquirent leurs voisins de

---

<sup>101</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 93-95.

<sup>102</sup> *Ibid.*, 49-54.

<sup>103</sup> Expression employée par Brasseaux dans *Acadian to Cajun*, 55.

constituer des milices qui devinrent rapidement de véritables groupes paramilitaires. Ces comités de vigilance ciblerent d'abord les voleurs et les pauvres, blancs comme noirs, puis toute personne qui contrevenait à l'ordre social du Sud, et en particulier les Noirs libres ou engagés dans des mariages interracialisés. Ces milices jouissaient de la protection bienveillante des leaders démocrates francophones locaux, eux-mêmes soutenus par l'électorat blanc francophone des prairies, qui comptaient sur les élites de leur communauté pour défendre l'intérêt des petits paysans<sup>104</sup>. Le Parti démocrate incarnait donc à la fois la défense de l'esclavage et des droits des riches planteurs et la défense des petits paysans sans terre, si bien que les électeurs blancs de toutes classes, y compris les plus pauvres, se retrouvaient à défendre les intérêts de ces riches propriétaires de terres et d'esclaves. Les gens de couleur libres subissaient ce climat de plus en plus délétère à mesure que la colonie se peuplait d'Anglo-Américains hostiles aux personnes de couleur<sup>105</sup>, imités par les élites blanches francophones. Sterkx décrit l'isolement social des gens de couleur libres, qui s'instaura graduellement après le passage sous autorité américaine, en raison des lois restreignant leurs rapports, pourtant fructueux jusque-là, avec les Blancs ou limitant leurs interactions économiques et sociales avec les esclaves, par crainte d'une collusion en vue de fomenter une révolte<sup>106</sup>. Il semble néanmoins que, dans les faits, les interactions sociales et culturelles demeuraient nombreuses au sein des paroisses francophones<sup>107</sup>. Dans les années 1850, alors que s'envenimait le débat sur l'esclavage, les gens de couleur libres étaient de plus en plus perçus par les Blancs comme une menace à leur supériorité. Ils subissaient non seulement de plus en plus d'affronts de la part d'Américains qui ne faisaient pas la différence entre eux et des esclaves ou des Noirs anglophones affranchis, mais étaient de plus en plus la cible d'intimidations et de violences de la part de propriétaires d'esclaves blancs frustrés de ne pas réussir à défendre l'esclavage par des voies politiques, et dont le but affiché était d'éradiquer ces gens de couleur libres. Beaucoup de ceux qui le pouvaient financièrement fuirent vers l'Amérique du Sud dès les années 1830, tandis que d'autres parmi les plus aisés émigrèrent vers la nouvelle République d'Haïti en 1859-60, années où bandes armées et comités de vigilance commencèrent à faire régner la terreur en Louisiane. D'autres, enfin, partirent à La Nouvelle-Orléans. Au début des années 1860, la situation devint de plus en plus dangereuse pour les libres de couleur, surtout dans la partie supérieure du Bayou Teche et surtout pour les plus pauvres d'entre eux, qui furent les premiers à

---

<sup>104</sup> Ces milices servirent de base aux deux groupes suprémacistes blancs francophones de la région qui terrorisèrent les personnes de couleur dans les années 1870. Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 55-56.

<sup>105</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 8.

<sup>106</sup> Sterkx, *The Free Negro*, 240-41.

<sup>107</sup> Étant donné l'existence de mariages interracialisés après cette date, répertoriés par Landry dans les paroisses du Teche, cette loi ne s'appliquait visiblement pas dans l'intimité des foyers et des églises francophones des paroisses dites créoles ou acadiennes. Comme indiqué plus tôt, elle ne s'appliquait pas non plus au sein de la main d'œuvre qui travaillait dans les champs et plantations possédés par des planteurs francophones.

être la cible des milices<sup>108</sup>. Sous l'influence de notables qui défendaient les droits du Sud, et notamment de planteurs d'origine acadienne<sup>109</sup>, l'Assemblée de Louisiane fut convaincue de la nécessité d'une sécession immédiate en janvier 1861. La guerre de Sécession et la crise durable qu'elle provoqua, amplifiée par une série noire de catastrophes naturelles, fit basculer le destin de tous les habitants des États du Sud, et transforma la population francophone de Louisiane.

## **5. Les conditions de l'émergence d'une culture populaire francophone partagée (1861-1920)**

La guerre de Sécession, les catastrophes environnementales qui lui succédèrent et la crise économique qui s'ensuivit eurent une influence décisive sur l'émergence d'une classe et d'une culture populaires francophones au sud-ouest de la Louisiane.

### **5.1. La guerre de Sécession dans le sud-ouest de la Louisiane**

Brasseaux et Schweninger ont décrit avec force détails les effets de la guerre de Sécession sur les descendants d'Acadiens d'une part, et sur les gens de couleur libres d'autre part. Leurs descriptions des conséquences de la guerre sur ces deux catégories de francophones sont similaires en bien des points. Tout d'abord, par le soutien des élites francophones à cette guerre : favorables à la conservation du système esclavagiste dont bénéficiaient leurs plantations et soucieux de montrer leur bonne volonté, les riches planteurs libres de couleur du sud du Teche contribuèrent à la formation d'unités militaires confédérées et fournirent des esclaves pour travailler sur les fortifications et de la nourriture aux soldats, tout comme les riches planteurs blancs francophones de l'est descendants d'Acadiens, qui se portèrent massivement volontaires pour servir d'officiers dans l'armée. Ce ne fut, en revanche, pas le cas des planteurs libres de couleur des paroisses de Saint-Martin, Lafayette et Saint-Landry. De même, les gens de couleur libres firent plutôt profil bas dans les prairies du sud-ouest. Aucune source n'a été trouvée pour l'instant concernant ce que pensaient les gens de couleur libres plus modestes de cette guerre lorsqu'elle démarra, même si Brasseaux affirme, sans expliquer sur quelle source il s'appuie, que le départ de nombreux volontaires de la Confédération vers la Virginie en 1861 et la conscription de beaucoup de Blancs pauvres de la région, en 1862, leur apporta un soulagement temporaire en réduisant considérablement les attaques dont les personnes de couleur avaient été victimes les années précédentes<sup>110</sup>. Cette affirmation semble suggérer que les descendants d'Acadiens et les Créoles étaient ennemis, et ne pouvaient donc avoir une culture commune à cette époque. Mais

---

<sup>108</sup> Brasseaux, « Creoles of Color », 77-80 ; Schweninger, « Socioeconomic Dynamics », 60.

<sup>109</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 57.

<sup>110</sup> Brasseaux, « Creoles of Color », 80.



Brasseaux ne précise pas d'où il tire la corrélation entre départ des Blancs pauvres et baisse des attaques sur les gens de couleur libres, ni si les Blancs pauvres qui se livraient à ces violences incluait des Blancs francophones ou étaient majoritairement anglo-américains. Ce que Brasseaux explique dans un autre ouvrage, *Acadian to Cajun*, sur la résistance à la conscription et les nombreuses désertions des descendants d'Acadiens semble indiquer que ces derniers n'adhéraient pas à l'élan pro-confédéré et partirent en moins grand nombre dans l'armée que d'autres Blancs en 1861-62. La réaction à la guerre des fermiers modestes descendants d'Acadiens est en effet connue, grâce aux registres de l'armée : quand la guerre commença, en avril 1861, des milliers de volontaires s'engagèrent, mais très peu de descendants d'Acadiens pauvres des prairies participèrent à ce mouvement enthousiaste. Le fait qu'ils ne parlaient pas anglais et possédaient peu d'esclaves faisait qu'ils restaient hermétiques aux arguments des représentants de la Confédération qui essayaient de les enrôler. Ils passèrent de l'apathie à la franche hostilité lorsque fut instaurée la conscription forcée en 1862. Beaucoup de descendants d'Acadiens se cachèrent dans les marais de l'Atchafalaya et dans les vastes zones inhabitées des prairies ou désertèrent avec leurs armes. Les battues organisées pour les retrouver les ramenaient enchaînés et parfois marqués au fer<sup>111</sup>. Leur sort semble donc avoir été plus proche de celui des esclaves et des gens de couleur libres que de celui des Blancs anglophones et des élites francophones pro-confédérés.

Étant donné ce rejet de l'armée confédérée et les traumatismes infligés par celle-ci, les soldats de l'Union furent accueillis comme des libérateurs à leur arrivée, en 1863, mais l'espoir des petits fermiers fut rapidement déçu par les exactions commises par ces soldats. Les francophones de toutes classes subirent confiscations, pillages et incendies, de la part des deux camps : les soldats confédérés confisquèrent les chevaux, les mules et les esclaves de ceux qui en possédaient, puis les unionistes prirent leur sucre, leur maïs et ce qui restait de leur bétail. En mai 1864, la Confédération mena une campagne de recrutement qui rencontra, cette fois, un grand succès auprès des descendants d'Acadiens, mais, au bout de quelques mois, voyant la misère et la détresse de leurs familles lors des permissions, beaucoup désertèrent à nouveau, d'autant que l'armée ne les payait pas. Ces désertions massives conduisirent à de nombreuses exécutions. C'est seulement à la mi-mai 1865 que les Blancs francophones des prairies purent rentrer chez eux. À la fin de la guerre, la situation était dramatique pour les planteurs francophones de l'est et du centre, qui avaient perdu leur force de travail gratuite et dont les plantations étaient détruites, comme pour leurs cousins pauvres plus à l'ouest. La situation des fermiers et planteurs de couleur libres était encore plus dégradée et précaire : beaucoup perdirent presque tout pendant la guerre, y compris leur fortune, leurs biens, leurs esclaves et le statut dont ils jouissaient dans la société louisianaise<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 62, 65-66.

<sup>112</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 69 ; Schweninger, « Socioeconomic Dynamics », 61.



Fig. 7 : La bataille de Grand-Coteau, entre Lafayette et Opelousas, le 3 novembre 1863. Franck Leslie, « The Battle of Grand Coteau, LA., November 3d, 1863 – Furious Attack of the Sixtieth Indiana Regiment, Colonel Owens. From a sketch by C.E.H. Bonwill », in Paul Mottelay et T Campbell-Copeland (dir.), *Franck Leslie's The Soldier in Our Civil War* (New York: Stanley Bradley Publishing Company, 1893).

## 5.2. L'après-guerre : effondrement économique, catastrophes environnementales et déclassement des francophones

Brasseaux explique qu'après la guerre, les anciens planteurs et gros fermiers de couleur libres essayèrent de toutes leurs forces de reconquérir leur richesse d'avant-guerre mais qu'il était extrêmement difficile, voire impossible, de reprendre les activités agricoles dans des champs négligés pendant la guerre et envahis de broussailles, sans animaux de trait, sans équipement agricole et sans main d'œuvre servile, d'autant qu'à ces éléments s'ajoutèrent, dans les années d'après-guerre, insectes destructeurs, conditions météorologiques hostiles, récoltes calamiteuses et inondations répétées<sup>113</sup>. Cette description est valable également pour les petits fermiers de couleur plus modestes et pour les descendants d'Acadiens. La guerre de Sécession provoqua une crise économique, sociale et politique qui dura des décennies et eut de lourdes conséquences sur les francophones de Louisiane. L'historien Joe Gray Taylor estime que l'agriculture ne releva pas la tête avant 1900<sup>114</sup>. Cette crise intervint dans un contexte où les petits paysans francophones étaient déjà fragilisés depuis deux décennies : en raison de l'inflation continue du prix des terres avant-guerre, il devenait impossible d'avoir des exploitations agricoles suffisamment grandes pour

<sup>113</sup> Brasseaux, « Creoles of Color », 82 ; Schweninger, « Socioeconomic Dynamics », 61.

<sup>114</sup> Taylor, *Louisiana Reconstructed*, 358.

permettre à une famille de vivre et pour transmettre des terres à ses enfants. Beaucoup étaient passés d'emplois de journaliers saisonniers, en plus de leurs activités agricoles sur les terres qui leur appartenaient, à des emplois salariés permanents. Même si ce phénomène était minoritaire, il était symptomatique du fait que, dès avant 1860, les paysans francophones n'étaient plus autosuffisants. Cette dépendance s'intensifia après la guerre<sup>115</sup>. La destruction des ponts et les épaves qui encombraient les canaux rendaient les marchés traditionnels inaccessibles. Cette interruption des voies de communication, ainsi que le déficit en hommes adultes pendant la guerre, provoqué par la conscription, les désertions et le départ des esclaves émancipés, réduisirent les activités agricoles au jardinage de subsistance. La production sucrière tomba de 269 000 tonnes en 1861 à 5 400 en 1864. La plupart des champs, à l'abandon, risquaient d'être conquis à nouveau par la forêt. La destruction ou le vol de tout l'équipement agricole, bêtes de trait comprises, rendait très difficile la réhabilitation des terres. En 1865, le retour de milliers de vétérans, de déserteurs, mais aussi d'anciens esclaves, entraîna une pression accrue sur des ressources alimentaires déjà maigres et provoqua une famine. Reprendre la culture de la canne était si difficile et les résultats si peu rentables que beaucoup de planteurs et de fermiers plus modestes se tournèrent vers d'autres cultures. La plupart optèrent pour le coton à partir de 1866 car cette culture nécessitait moins de main d'œuvre et les prix étaient attractifs en raison des pénuries provoquées par la guerre. Mais en 1867, 1870, 1871, 1875 et 1876, la conjonction répétée, à l'est comme dans les prairies, d'invasions de chenilles de noctuelle, de mauvais temps et d'inondations découragea leurs efforts<sup>116</sup>.

Ces catastrophes, auxquelles vinrent s'ajouter une récession nationale qui commença en 1873 et des épidémies de choléra et de fièvre jaune qui frappaient régulièrement une population affaiblie<sup>117</sup> eurent des conséquences désastreuses pour les agriculteurs francophones, même riches. Nombre d'entre eux, endettés et se voyant refuser tout crédit, se retrouvèrent confrontés au risque de banqueroute ou d'éviction. Ayant tout perdu, beaucoup durent changer de vie et certains Blancs francophones devinrent pêcheurs ou bûcherons dans les marécages et le long de la côte<sup>118</sup>. Le recensement de 1870 donne une idée de la gravité de la crise qui frappa les francophones : alors qu'il y avait très peu de métayers parmi les descendants d'Acadiens avant-guerre, en 1870, près de 60 % des Blancs des paroisses francophones<sup>119</sup> étaient sans terre et travaillaient des terres

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, 382.

<sup>116</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 75-76, 80 ; Schmitz, « Transformation », 272-3 ; Taylor, *Louisiana Reconstructed*, 382.

<sup>117</sup> Bernard, *Teche*, 100-101.

<sup>118</sup> Taylor, *Louisiana Reconstructed*, 345-48.

<sup>119</sup> Pourcentage obtenu en faisant la moyenne des pourcentages de paysans sans terre d'origine acadienne dans chaque paroisse fournis dans Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 158. La catégorie « Acadiens » n'existant pas dans les recensements fédéraux, qui indiquaient le nom, l'âge, le sexe et la couleur personnes recensées, on peut se demander comment Brasseaux a procédé pour obtenir des pourcentages de « paysans acadiens », et s'il a accompli le travail considérable de relever, pour toutes les paroisses francophones, les noms de familles d'origine acadienne dans la population

qui n'étaient pas les leurs. La plupart des hommes blancs étaient devenus journaliers dans les plantations sucrières dans 10 des 15 paroisses francophones et, dans la paroisse de Vermillion, la moitié du travail agricole était effectué par des hommes blancs contre 1/8<sup>e</sup> avant la guerre<sup>120</sup>. Taylor explique qu'en 1870, beaucoup de petits fermiers du Bayou Teche, blancs comme noirs, qui avaient planté du coton sur leurs terres, « négligeaient leurs récoltes pour gagner deux ou trois dollars par jour en faisant du sucre »<sup>121</sup>. Entre 1866 et 1873, beaucoup d'anciens fermiers de couleur libres prospères furent obligés de vendre leurs terres pour de très faibles sommes et devinrent métayers. Brasseaux indique qu'au moment du recensement de 1910, la plupart des anciens hommes de couleur libres étaient devenus ouvriers agricoles. Les chiffres du recensement de 1910 indiquent qu'à cette date, 68 % des Créoles travaillaient d'autres terres que les leurs dans les districts de la paroisse de Saint-Landry où résidaient les communautés créoles les plus prospères avant-guerre<sup>122</sup>. On peut supposer que, dans les districts moins opulents avant-guerre, le nombre de Créoles devenus métayers ou journaliers était encore plus grand. De nombreux anciens libres de couleur avaient, en effet, tout perdu pendant la panique de 1873. Beaucoup de paysans francophones se mirent à cultiver du coton sur leurs terres et moins de maïs pour gagner plus d'argent mais cette activité demandait beaucoup plus de travail et ne nourrissait pas leur famille. Les Blancs francophones se retrouvaient souvent à travailler dans les champs aux côtés de Créoles et parfois de Noirs récemment émancipés, sous la direction d'hommes blancs.

Dans les années 1870, les Noirs partis juste après l'émancipation revinrent travailler pour leurs anciens maîtres, et la concurrence entre ouvriers agricoles conduisit parfois à des frictions raciales<sup>123</sup>. Les anciens libres de couleur, étaient, quant à eux, confrontés au déclassement et à l'humiliation d'être confondus avec les esclaves nouvellement affranchis et traités de la même façon, en particulier par les Blancs anglo-américains. Brasseaux indique que, dans beaucoup de paroisses, les Créoles essayaient de maintenir une distance sociale avec les Noirs affranchis et leurs descendants, notamment en contrôlant les mariages, mais Le Menestrel nuance ce propos en rappelant les nombreux mariages qui eurent lieu entre ces deux communautés<sup>124</sup>. Il semble très probable que le comportement envers les Noirs récemment affranchis des anciens libres de couleur dépendait de leur classe sociale. Schweninger explique, elle aussi, qu'après la guerre, les Créoles se tournèrent plus que jamais vers leur propre communauté pour trouver soutien social, intellectuel et culturel et que, à mesure que les Noirs du Sud « s'américanisaient », les Créoles

---

recensée comme blanche ou s'il a, plus simplement, extrapolé à partir des chiffres qui concernaient les Blancs dans ces paroisses francophones. Il ne le précise pas dans la partie qu'il consacre à sa méthodologie, d'où le choix fait ici de parler de « Blancs des paroisses francophones » plutôt que de « descendants d'Acadiens ».

<sup>120</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 82-3.

<sup>121</sup> Taylor, *Louisiana Reconstructed*, 368-75.

<sup>122</sup> Brasseaux, « Creoles of Color », 82.

<sup>123</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 82-6.

<sup>124</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 9.

s'accrochaient à leur héritage français et à la culture créole, qui étaient tout ce qu'il restait de la vie qu'ils avaient connue. Mais elle souligne aussi qu'une génération plus tard, les souvenirs de ces années de prospérité étaient déjà loin : confrontés à la précarité économique, abandonnés par leurs alliés blancs, considérés de la même manière que les anciens esclaves, privés de leurs droits civiques et confrontés à la violence et aux discriminations pendant la période de la Reconstruction et encore plus après l'avènement des lois Jim Crow, certains Créoles décidèrent de se rapprocher des anciens esclaves, considérant que leurs destins étaient désormais indissociables<sup>125</sup>. Dans la conclusion de *Creoles of Color in the Bayou Country*, Brasseaux, cette fois associé à Fontenot et Oubre, offre une vision plus nuancée et complexe de la communauté créole au tournant du XXe siècle que celle qu'il développa dans le chapitre qu'il écrivit deux ans plus tard dans *Creoles of Color of the Gulf South* : y sont soulignées les grandes similitudes qui existaient entre les descendants d'esclaves francophones et les descendants des personnes de couleur libres. En particulier, les auteurs font apparaître que, contrairement aux idées reçues, les descendants d'esclaves étaient majoritairement mulâtres eux aussi, issus de l'union d'une femme noire et d'un homme blanc.



Fig. 8 : Enfants esclaves à La Nouvelle-Orléans en 1865. « Slave Children Of New Orleans ». New Orleans, Louisiana, 1865. Photo : ES Walker/Buyenlarge/Getty Images.

<sup>125</sup> Schweninger, « Socioeconomic Dynamics », 62.

Les auteurs laissent également entrevoir plus clairement les points communs économiques entre ces deux communautés, conséquences de l'effondrement financier de la communauté créole de couleur après la guerre de Sécession. Non seulement la plupart des Créoles n'étaient plus propriétaires des terres qu'ils travaillaient, mais leur manque de ressources financières signifiait également que la plupart ne pouvaient plus payer une éducation à leurs enfants, si bien que lors du recensement de 1910, seuls 14 % des enfants créoles allaient à l'école (contre 6,6 % chez les descendants d'esclaves) et 84 % des Créoles, si souvent présentés comme hautement éduqués avant la guerre de Sécession, étaient illettrés<sup>126</sup>. La diminution du fossé qui séparait les deux communautés exacerba la mentalité d'assiégés qui prévalait chez certains Créoles, qui n'en refusèrent que plus résolument toute association, synonyme de déclassement, avec des personnes souvent plus foncées qu'eux. Si les deux communautés demeurèrent globalement séparées jusqu'aux années 1940, des femmes créoles pauvres commencèrent à épouser des « Créoles noirs » au début du XXe siècle, c'est-à-dire des descendants d'esclaves francophones à la peau foncée, dans les paroisses de Saint-Landry et Saint-Martin, comme en atteste le recensement de 1910<sup>127</sup>. À l'aube de la période étudiée dans la présente thèse, la plupart des Créoles des zones rurales du sud-ouest de la Louisiane n'avaient donc plus grand-chose à part des terres qui, à force d'être divisées de génération en génération étaient devenues de minuscules parcelles, leur fierté, leur identité ethnique, leur langue et leur culture. En ce sens, ils avaient donc beaucoup de points communs avec les anciens esclaves francophones et avec leurs voisins d'origine acadienne.

La guerre de Sécession, les catastrophes environnementales et les revers économiques innombrables qui avaient frappé la région transformèrent ainsi la société francophone en polarisant sa population. Avant la guerre, les francophones du sud rural de la Louisiane constituaient un groupe socio-économique très stratifié et divers mais, après la guerre, ils ne se répartissaient plus qu'en deux groupes : un petit nombre de représentants de la classe supérieure et de la classe moyenne supérieure, largement soutenus et cooptés par la culture anglo-américaine dominante lorsqu'ils étaient identifiés comme blancs, et les masses, pauvres mais linguistiquement et culturellement inébranlables<sup>128</sup>. Landry démontre que, dans la vallée du Teche, une majorité de ces francophones devenus ouvriers agricoles se fréquentaient désormais quotidiennement dans les plantations de canne à sucre et chaque semaine à l'église. Ces contacts intenses et réguliers et la condition commune des francophones confrontés à un pouvoir anglo-américain et protestant qui contrôlait de plus en plus la Louisiane a pu contribuer à une solidarité culturelle doublée d'une

---

<sup>126</sup> Brasseaux et al., *Creoles of Color in the Bayou Country*, 110-112.

<sup>127</sup> *Ibid.*, 113.

<sup>128</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 87 et « Creoles of Color » ; 85, Schweninger, « Socioeconomic Dynamics », 62-63.

solidarité de classe, d'autant que les Créoles et les Blancs francophones pauvres se retrouvaient traités avec autant de mépris par les anglophones et les anglophiles.

Les Créoles, majoritairement déclassés, étaient désormais traités comme d'anciens esclaves par des Américains blancs hostiles et par les anciens esclaves eux-mêmes, qui les considéraient comme hautains lorsqu'ils rappelaient leur ancien statut et leur culture différente<sup>129</sup>. Quant aux francophones identifiés comme blancs, ils étaient désormais perçus comme pauvres et ignorants<sup>130</sup>, en raison du fait que les Blancs francophones les plus riches et les professions libérales moins aisées mais très éduquées adoptaient la culture anglo-américaine. Le déclassement économique provoqué par la guerre de Sécession accéléra les changements sociologique et culturel entamés dans les décennies qui l'avaient précédée. Les Anglo-Américains constituaient une majorité de la population blanche de Louisiane, mais une minorité dans les paroisses rurales francophones. Cependant, ils contrôlaient l'essentiel du capital foncier et monétaire, y compris dans les zones majoritairement francophones<sup>131</sup>. Les classes moyennes et les élites anglophones ou anglophiles faisaient preuve d'une animosité grandissante envers les éléments les moins riches et les moins éduqués de la société, en particulier lorsqu'ils étaient de couleur, mais également lorsqu'ils étaient identifiés comme blancs, attribuant leur pauvreté à la paresse, l'ignorance, la consanguinité<sup>132</sup> et au manque d'ambition. Il convenait donc de se débarrasser de ces indésirables, en achetant leurs terres pour qu'ils s'en aillent. Le mot « *Cajun* » et son équivalent français « *Cadien* » étaient utilisés par les élites anglophones et francophones pour désigner toute personne blanche pauvre francophone, quelle que soit son origine, si bien que les Créoles blancs pauvres se retrouvèrent étiquetés « *cadiens* », de même que les immigrants arrivés de France au XIXe siècle. Le terme « *Cadien* » devint donc une dénomination socio-économique recouvrant la diversité culturelle de plusieurs groupes culturellement et linguistiquement distincts qui ne se considéraient nullement comme acadiens à l'époque. Ces groupes formaient la majorité de la population blanche dans beaucoup de paroisses<sup>133</sup>.

Après la guerre de Sécession, les zones rurales devinrent de plus en plus multiculturelles, à mesure que des familles de métayers francophones de culture différente se retrouvaient à travailler ensemble dans les plantations. L'augmentation des contacts quotidiens conduisit à un changement fondamental dans les relations entre groupes qui se traduit en particulier par l'augmentation soudaine et considérable des mariages entre Blancs issus de différentes communautés<sup>134</sup>. Dans les

---

<sup>129</sup> Nicholas R. Spitzer, « Zydeco and Mardi Gras: Creole Identity and Performance Genres in Rural French Louisiana » (Thèse de doctorat, University of Texas – Austin, 1986), 119.

<sup>130</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 88.

<sup>131</sup> *Ibid.*, 89-91.

<sup>132</sup> Stéréotype que j'ai rencontré chez des commerçants du Mississippi en 2017.

<sup>133</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 103, 104-105.

<sup>134</sup> Cable, « Notes on Acadians », 130.

paroisses où les descendants d'Acadiens et de Créoles blancs constituaient une minorité de la population, un taux même faible de mariages exogames mettait en péril la survie culturelle du groupe, en particulier dans les villes, où beaucoup de professions libérales, de marchands et d'artisans sans emploi migrèrent après la guerre de Sécession. Leur assimilation dans la communauté anglo-américaine, liée au fait que la langue du commerce citadin était l'anglais, est visible dans les prénoms anglais donnés à leurs enfants. Ce phénomène était moins flagrant dans les campagnes, où Brasseaux explique que les classes les plus pauvres n'avaient pas les compétences, le capital et le désir nécessaires pour s'élever socialement dans des sphères économiques dominées par les Anglo-Américains. En revanche, 60 % des francophones en âge de se marier firent l'expérience d'une mobilité horizontale à travers des frontières culturelles autrefois rigides, par le biais du mariage. Les échanges culturels résultant de ces mariages exogames transformèrent peu à peu la culture des communautés concernées. Brasseaux explique que ce sont les mariages exogames qui furent, par exemple, responsables de l'introduction du folklore, de la musique et de la gastronomie créole blanche et européenne dans la culture acadienne et de l'homogénéisation linguistique progressive de toutes les classes populaires blanches francophones des prairies et des bayous. Aux yeux et aux oreilles des Américains du XIXe siècle, les différences entre les idiomes des groupes francophones étaient imperceptibles, si bien que tous les francophones blancs étaient désignés sous l'appellation « *Cajuns* »<sup>135</sup>. Quant aux élites blanches francophones, elles ne voulaient plus avoir aucun contact avec ces « Cadiens ». Inversement, les francophones pauvres considéraient « les Américains » blancs comme hautains, sans scrupules et souvent malhonnêtes. Et les francophones de couleur pauvres ne se trouvaient pas grand-chose en commun avec les Africains-Américains, qu'ils percevaient, à l'époque, avant tout comme des anglophones et des protestants avant d'être des personnes de couleur<sup>136</sup>. En raison de ces antagonismes, les contacts interculturels étaient assez limités, ce qui contribua à préserver l'intégrité linguistique et la cohésion d'une communauté francophone qui avait en commun d'être de plus en plus en état de siège. Ils rendaient également difficile, voire impossible, toute sortie de la pauvreté, car la réussite économique était de plus en plus inséparable de l'obtention de crédits auprès d'hommes d'affaires anglo-américains. De la guerre de Sécession et des décennies terribles qui suivirent émergea donc une paysannerie francophone transformée, où beaucoup de Créoles et de descendants d'Acadiens partageaient désormais le même travail dans les plantations, les mêmes bancs à l'église, la même langue, et une culture musicale et culinaire très similaire, devenue un refuge mais aussi un lieu d'échanges pour ces anciens fermiers ruinés par la guerre et les catastrophes naturelles, méprisés par les autres groupes, abandonnés par leur propre élite, et

---

<sup>135</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 108-109.

<sup>136</sup> Landry, « A Creole Melting Pot », 45-52.



subissant une pression croissante visant à les assimiler à la norme anglo-américaine et à les séparer entre Blancs et Noirs à l'orée du XXe siècle<sup>137</sup>.

Les chansons francophones populaires du sud-ouest de la Louisiane sont le résultat des interactions soulignées dans ce chapitre, entre les esclaves Noirs francophones, dont beaucoup étaient des « mulâtres », les gens de couleur libres et leurs descendants issus eux aussi d'unions mixtes, et les francophones identifiés comme étant d'origine européenne qui habitaient la région, que ce soit des Créoles blancs, des Français arrivés au XIXe siècle ou des descendants d'Acadiens ayant pour certains des personnes d'origine créole, espagnole, autochtone, germanique, anglaise, irlandaise, anglo-américaine ou africaine dans leur famille ou dans leur arbre généalogique. Ces interactions, commencées avant même l'arrivée en Louisiane, se poursuivirent en raison de la présence d'esclaves, dès les années 1770, dans les foyers et les champs de beaucoup de descendants d'Acadiens et de gens de couleur libres. Après la guerre de Sécession, le déclassement des francophones libres de Louisiane, quelque soit leurs origines et leur phénotype, amena beaucoup d'entre eux à travailler ensemble, dans les mêmes champs, aux côtés de Noirs francophones nouvellement affranchis. Tout au long du dernier quart du XIXe siècle et du début du XXe, les ouvriers agricoles francophones identifiés comme blancs se retrouvaient donc, malgré la pression ségrégationniste croissante, à interagir quotidiennement avec des ouvriers francophones identifiés comme noirs et les échanges culturels qui résultèrent de ces décennies d'interaction donnèrent naissance à la musique et à la cuisine dites cadienne ou créole. Beaucoup de chanteurs aujourd'hui identifiés comme cadiens ou créoles viennent de la vallée du Teche, à propos de laquelle Landry a mis en relief la culture commune et l'influence des nombreuses plantations de canne qui se trouvaient dans les paroisses de Lafayette, Saint-Martin et d'Ibérie sur l'émergence de cette culture francophone partagée. Beaucoup de chanteurs venaient aussi des prairies qui s'étendent un peu plus à l'ouest du Teche, en particulier dans la zone située autour de la ville d'Eunice, dans la paroisse de Saint-Landry, dont Chris Nordmann a étudié l'économie agricole au milieu du XIXe siècle<sup>138</sup>. Il y décrit, lui aussi, les plantations de canne, ce qui rend particulièrement intéressant l'éclairage apporté par Landry, mais aussi de coton qui s'y trouvaient. Brasseaux mentionne, lui aussi, Eunice comme lieu particulièrement riche en échanges culturels entre Créoles blancs comme de couleur et descendants d'Acadiens<sup>139</sup>, tandis que Bernard explique que les paroisses d'Acadie, d'Évangéline, d'Ibérie, de Lafayette, Saint-Landry, Saint-Martin et Vermillion, situées le long et à l'ouest du Teche, au cœur du « pays cadien » ou du « pays créole », selon le point de vue, ont produit 82 % des musiciens cadiens et créoles, dont 42 % sont nés dans

---

<sup>137</sup> La constitution de Louisiane votée en 1898 proclamait la suprématie de la race blanche.

<sup>138</sup> Chris Nordmann, « A Commitment to Leisure: The Agricultural Economy of St. Landry Parish, La., 1850 », *Louisiana History: The Journal of the Louisiana Historical Association*, vol. 26, n° 3 (Summer 1985) : 301-312.

<sup>139</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 151.

la zone de prairies qui se trouve au nord-ouest de Lafayette, entre Church Point, Sunset, Opelousas, Ville Platte, Mamou et Eunice<sup>140</sup>. Cette zone de prairies, si elle comptait des plantations de canne, était surtout marquée par la culture du coton, notamment à Mamou, d'où sont originaires beaucoup de chanteurs francophones. Les plantations de coton et les fermes francophones, si elles ne requéraient pas la même organisation du travail que les plantations de canne, ont néanmoins permis de mettre en contact descendants d'Acadiens et Créoles, comme l'illustra, dans les années 1920, le duo composé du Créole Amédée Ardoin et de Dennis McGee, un Blanc francophone, descendant – entre autres – d'Acadiens. Tous deux étaient originaires de cette zone géographique et s'étaient rencontrés en travaillant comme ouvriers agricoles dans la même ferme. Un autre exemple qui illustre ces contacts entre Cadiens et Créoles est celui de Joe Falcon, qui enregistra « (Allons à) Lafayette »<sup>141</sup>, le premier disque de musique cadienne, en 1928, et qui était originaire des environs de Rayne, un bourg situé à une vingtaine de kilomètres à l'ouest de Lafayette. Il affirma, dans une interview qu'il donna au musicologue Lauren Post en 1965, qu'il avait écrit sa célèbre chanson « Ils La Volet Mon Trancas »<sup>142</sup> après l'avoir entendu chanter chez son père lorsqu'il était enfant, en 1906, interprétée par un violoniste créole du nom de Babineaux qui vivait dans la ferme de la famille Falcon et y travaillait comme ouvrier agricole<sup>143</sup>.

Ce sont ces nombreux contacts qui expliquent l'existence d'un répertoire commun aux musiques d'avant les années 1930, qu'on appelle désormais « créole » et « cadienne », mais qui, à l'époque, s'appelaient « musique française »<sup>144</sup>. La quête d'une ethnie « pure » à laquelle attribuer des chansons qui, de toute évidence, émanaient de sociétés déjà mélangées, comme le souligne Le Menestrel<sup>145</sup>, et ayant eu de multiples contacts ensuite, et en particulier dans le demi-siècle qui précéda l'enregistrement des premières chansons de musique française, semble répondre davantage à des préoccupations politiques et identitaires qu'à une classification scientifique. Malgré le fait qu'à la fin du XIXe siècle et dans les premières décennies du XXe, les francophones de Louisiane aient été de plus en plus exposés à l'idéologie et aux politiques ségrégationnistes, et malgré une lecture des ethnomusicologues du XXe siècle qui, jusqu'à récemment, a majoritairement continué à propager une vision raciale et séparée de la musique francophone, jusque dans les années 1920, la francophonie, un statut social partagé et les efforts de l'Église

---

<sup>140</sup> Shane K. Bernard, « The Roots of South Louisiana's Swamp Pop Music », in Brasseaux et Fontenot (dir.), *Accordions*, 293.

<sup>141</sup> Joseph F. Falcon, « Lafayette », Columbia 15275-D, 1928.

<sup>142</sup> Joseph Falcon et Cleoma Breaux, « Ils La Volet Mon Trancas », Bluebird B-2191, 1934.

<sup>143</sup> Interview de Joe Falcon dans Lauren C. Post, « Joseph C. Falcon, Accordion Player and Singer: A Biographical Sketch », in Brasseaux et Fontenot (dir.), *Accordions*, 326-327. Il faut également souligner le fait que Falcon avait des origines *isleños*, c'est-à-dire qu'il comptait, dans son arbre généalogique, des colons arrivés des Îles Canaries à la fin du XVIIIe siècle, pendant la période coloniale espagnole de la Louisiane.

<sup>144</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 13.

<sup>145</sup> *Ibid.*, 24.

catholique pour résister à la ségrégation raciale et à l'anglicisation<sup>146</sup> permirent à la culture populaire née de cette communauté d'expériences de se maintenir et de prospérer.



Fig. 9 : Une des rares photographies d'Amédée Ardoin (auteur et date inconnus), reproduite sur [kreolmagazine.com/culture/features/amede-ardoin-and-his-legacy-a-discussion-with-darrell-bourque](http://kreolmagazine.com/culture/features/amede-ardoin-and-his-legacy-a-discussion-with-darrell-bourque)

<sup>146</sup> Landry, « A Creole Melting Pot », 39-40.

## Chapitre 2

# Les années 1920-1970 : d'une culture partagée à la fracturation graduelle entre Blancs et Noirs francophones

---

Ce chapitre, consacré à l'histoire des francophones de Louisiane dans le cadre temporel de cette thèse, commencera par exposer les sources qui ont été utilisées pour sa rédaction et les problèmes historiographiques qu'elles posent, par le nombre relativement faible de sources secondaires, en comparaison de la riche littérature consacrée aux Africains-Américains anglophones et à leur musique, et par la lecture primitiviste et raciale de la musique populaire de cette époque par les maisons de disques et la plupart des musicologues et des historiens, jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle, où une nouvelle génération de chercheurs a commencé à déconstruire cette vision des musiques francophones de Louisiane. Sera examiné ensuite le répertoire commun de chansons populaires francophones du premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, qui fut enregistré sous l'appellation « musique française » lors des enregistrements effectués par les maisons de disques entre la fin des années 1920 et les années 1950. Les causes de la divergence entre chansons cadiennes et chansons créoles dans les années 1930-40 seront ensuite présentées, et, notamment, la crise économique, les bouleversements environnementaux et démographiques et le durcissement de la ségrégation qui affectèrent la Louisiane dès les années 1920. Ce chapitre examinera ensuite l'impact décisif qu'eurent la Seconde Guerre mondiale, la radio et l'industrialisation liée à l'effort de guerre et au boom du pétrole sur les francophones, en accélérant leur anglicisation et leur intégration à la nation américaine blanche pour les uns et à la communauté africaine-américaine pour les autres. La dernière partie de ce chapitre se penchera sur la période 1950-1970, marquée par l'accentuation de ces processus, par l'émergence du mouvement pour les droits civiques et du mouvement de fierté identitaire cadienne et par l'apparition de nouveaux styles musicaux.

## 1. Sources et remarques historiographiques

Si très peu de sources primaires et secondaires existent sur la vie culturelle des couches populaires francophones de Louisiane aux XVIIIe et XIXe siècles, le dernier quart du XIXe siècle et les premières décennies du XXe siècle ont vu un intérêt croissant pour la documentation des cultures populaires américaines en général et des cultures du Sud en particulier, dans une démarche anthropologique sous-tendue par l'idée qu'il fallait étudier ces cultures avant qu'elles ne disparaissent, ce à quoi elles étaient vouées, aux yeux de beaucoup, étant donnée l'américanisation rapide du pays<sup>1</sup>. Tout comme le photographe Edward S. Curtis demandait aux autochtones de poser dans ce qu'il pensait être un attirail qui mettrait en valeur leur noblesse et leur pureté originelle, les folkloristes américains venus enregistrer les musiques cadienne et créole dans les années 1930 leur demandèrent ce qu'ils jugeaient être pur dans la culture. En quête de ce qui répondait à leur définition de l'authenticité, ils cherchèrent ce qu'il y avait de plus africain dans la culture des Créoles et ce qu'il y avait de plus européen dans la culture des Cadiens. Par leur démarche et la sélection qu'ils ont ainsi opérée, ils ont, tout comme les maisons de disques, durablement influencé la définition de ce qu'étaient les musiques cadienne et créole authentiques aux yeux des musicologues et historiens du XXe siècle, mais aussi des musiciens et du public qui se sont intéressés à ces musiques depuis les années 1960. Dès la fin du XIXe siècle, plusieurs chercheurs retranscrivirent des chansons créoles traditionnelles et des chansons cadiennes. John Lomax et son fils Alan, lors de leur voyage en Louisiane en 1934, collectèrent de nombreuses chansons pour la bibliothèque du Congrès américain, dont certaines sont désignées comme jurés, et dont Lomax disait que c'était là « le son le plus africain qui lui ait été donné d'entendre en Amérique »<sup>2</sup>. Au vu de la correspondance de Lomax, il avait trouvé exactement ce qu'il était venu chercher. Le Menestrel cite ainsi un extrait d'une lettre de Lomax de 1912, dans laquelle il demande à un éditeur du Texas, de l'aider à collecter « les chansons du Noir. Ses 'cris', ses spirituals, ses chansons festives. Je vous demande de m'aider à rassembler les mots et la musique des ballades noires les plus typiques, telles qu'il les a chantées et, dans beaucoup d'endroits, continue de les chanter »<sup>3</sup>. On trouve également dans les chansons qu'il publia en 1941<sup>4</sup> de nombreuses ballades acadiennes, qui donnent l'impression d'une culture qui avait peu évolué et restait profondément imprégnée par la culture européenne. Or, lorsque l'on écoute l'ensemble des

---

<sup>1</sup> Cette démarche visant à documenter des productions culturelles ou des langues considérées comme vouées à la disparition par la modernité est appelée « anthropologie de sauvetage » en français et *salvage anthropology* ou *salvage ethnography* en anglais.

<sup>2</sup> Cité, sans indiquer de source, par Ancelet dans « Zydeco/Zarico », 136.

<sup>3</sup> Le Menestrel, *Negotiation Difference*, 79.

<sup>4</sup> Alan et John Lomax, *Our singing Country, A second Volume of American Ballads and Folk Songs* (New York : McMillan, 1941).

enregistrements effectués par Lomax en Louisiane en 1934<sup>5</sup>, on se rend compte qu'il a écarté de nombreuses chansons à danser du recueil qu'il publia ensuite, qui ne correspondaient pas à sa vision préconçue de traditions culturelles pures, archaïques, non mélangées et sans influences américaines. Il faudra attendre les années 1950 pour que des ethnomusicologues s'intéressent pour la première fois aux chansons commerciales et aux musiques à danser, en particulier Lauren Post et Harry Oster, même si le titre de l'album que publia ce dernier, *Folksongs of the Louisiana Acadians*<sup>6</sup>, entretient la vision nostalgique d'une communauté pure à laquelle on peut attribuer un patrimoine culturel défini, qui s'est adaptée et a survécu à la modernité, mais au prix d'une acculturation qu'Oster semble déplorer dans le chapitre qu'il consacra à la musique cadienne dans *Accordions, Fiddles, 2 Step and Swing*, de Brasseaux et Fontenot<sup>7</sup>.

Les ethnomusicologues semblent être passés, à la fin des années 1930, d'une insistance empreinte de primitivisme sur des communautés préservées d'influences extérieures corruptrices, grâce à leur isolement géographique et linguistique et à la force de leurs institutions sociales, à un nouveau récit mythique insistant sur leur capacité à s'adapter et à survivre aux influences extérieures en les intégrant habilement, comme le confirme l'historien Benjamin Filene dans *Romancing the Folk*<sup>8</sup>. Cette insistance sur l'extraordinaire capacité d'adaptation des communautés et de leur culture est, encore aujourd'hui, un axe majeur du récit que beaucoup de chercheurs, de musiciens et de membres de ces communautés font d'eux-mêmes et de leur culture, notamment par l'emploi permanent du terme de « résilience »<sup>9</sup>, emprunté aux sciences physiques et à l'écologie, mais aussi à la psychologie, avec l'idée que ces cultures ont survécu aux plus grands traumatismes et ont su rebondir et prospérer malgré l'acculturation qui les menaçait, suggérant, là aussi, l'existence d'une musique populaire d'avant l'acculturation, intacte et dénuée de toute influence extérieure. L'autre angle de lecture que les ethnomusicologues ont privilégié depuis les années 1960 est celui de la « créolisation » et du mélange comme caractéristiques qui donnent leur valeur unique aux musiques francophones de Louisiane. Mais cette notion continue bien souvent de supposer des populations définies par leur « race » et pures à leur arrivée en Louisiane, comme le souligne Le Menestrel, et le défi des amateurs de ces chansons et des chercheurs serait donc de trouver dans leurs productions culturelles mélangées à quelle influence européenne, africaine ou américaine attribuer telle ou telle caractéristique culturelle. Il n'est d'ailleurs pas anodin que, tout comme la plupart des travaux historiques portant sur les francophones de Louisiane séparent

---

<sup>5</sup> Enregistrements disponibles sur John and Alan Lomax in Louisiana, 1934, consulté le 20 octobre 2021 sur [www.lomax1934.com](http://www.lomax1934.com). Voir également la liste exhaustive des chansons enregistrées et leur transcription dans Caffery, *Traditional Music in Coastal Louisiana*.

<sup>6</sup> Harry Oster, *Folksongs of the Louisiana Acadians* (Arhoolie Records, 1970).

<sup>7</sup> Harry Oster, « Acculturation in Cajun Folk Music », in Brasseaux et Fontenot (dir.), *Accordions*, 54.

<sup>8</sup> Benjamin Filene, *Romancing the Folk, Public Memory and American Roots Music* (Chapel Hill & Londres : University of North Carolina Press, 2000), 139-149.

<sup>9</sup> Emploi constaté lors de mon séjour en Louisiane en 2017.

l'histoire des Créoles de celle des Acadiens et des Cadiens, l'immense majorité des ouvrages publiés au XXe siècle sur les musiques francophones de Louisiane soit consacrée soit à la musique cadienne, soit à la musique créole, mais quasiment jamais aux deux. Depuis la renaissance cadienne des années 1960-1970, le caractère militant de beaucoup de spécialistes de la musique cadienne fait que, encore aujourd'hui, leur approche semble sous-tendue par l'idée d'un paradis rural perdu, qui existait encore dans le premier quart du XXe siècle, où les traditions populaires étaient authentiques et pas encore abâtardies par l'influence américaine, par la corruption urbaine ou par l'approche commerciale des maisons de disques<sup>10</sup>. Pourtant, les chansons supposément traditionnelles enregistrées par les musicologues et les maisons de disques dans les années 1920-1930 présentent déjà de nombreuses caractéristiques communes avec la country et le blues. En outre, de nombreux musiciens et membres de la communauté francophone, ayant trouvé des emplois dans des villes de Louisiane ou de l'est du Texas, partageaient leur temps entre la ville et la campagne dès cette époque<sup>11</sup> et certaines des personnes enregistrées par les Lomax avaient déjà enregistré des chansons pour des maisons de disques, comme Joe Segura ou les frères Breaux. Cette idée de deux traditions musicales distinctes continue d'influencer la manière dont les chansons populaires francophones du début du XXe siècle sont étudiées par les chercheurs, mais aussi enseignées et transmises aux générations suivantes par les musiciens eux-mêmes. Elle est aussi perceptible dans des albums réputés, comme *The Complete Early Recordings of Dennis McGee*<sup>12</sup>, produit par Ann Savoy en 1994, qui, ainsi que le souligne Le Menestrel, a passé un temps et une énergie considérables à retrouver et mettre à l'honneur les « racines françaises » et les sons intacts de la tradition cadienne la plus ancienne et la plus pure<sup>13</sup>. On la retrouve aussi dans les choix faits par des sites internet très riches et très fréquentés par les amateurs de chansons francophones de Louisiane, comme *Early Cajun Music*<sup>14</sup> (qui se concentre sur la musique dite cadienne d'avant les années 1960 et n'abordait pas la musique créole jusqu'à très récemment) ou dans les politiques culturelles des institutions visant à promouvoir les musiques francophones et à assurer leur survie<sup>15</sup>. En 2020, l'écrivain et photographe Gene Tomko, salué pour l'encyclopédie très complète des musiciens de Louisiane qu'il publia aux Presses de l'Université de Louisiane, perpétue cette vision romancée et surtout, racialement pure et séparée, lorsqu'il présente « la musique des Cadiens blancs et des Créoles noirs » : « la majorité des Cadiens descendaient des Acadiens francophones [...], mais ils comprenaient aussi une faction qui avait migré directement de France [...]. Avec le temps, leurs descendants cadiens s'adaptèrent à leur environnement unique et

---

<sup>10</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 89-90, 97, 103.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 150.

<sup>12</sup> Dennis McGee, *The Complete Early Recordings of Dennis McGee*, Yazoo 2012, 1994.

<sup>13</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 88.

<sup>14</sup> Wade Falcon, *Early Cajun Music*, consulté le 5 octobre 2021 sur [earlycajunmusic.blogspot.com](http://earlycajunmusic.blogspot.com).

<sup>15</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 53, 85.

souvent isolé et développèrent une culture distincte qui n'appartenait qu'à eux, caractérisée par sa musique, sa gastronomie, son dialecte et sa propre joie de vivre »<sup>16</sup>. Il souligne ensuite que les productions musicales des Cadiens et des Créoles (sans expliquer qui étaient ces derniers), présentaient de nombreux points communs, mais déplore le fait qu'on ait pu les percevoir comme interchangeables et insiste sur ce qui les différencie, en attribuant ces différences aux origines africaines des uns et européennes des autres. Il présente pourtant, dans le même ouvrage, une liste très complète d'artistes de musique jazz, blues, créole, cadienne, ou gospel, accompagnée de brèves notations biographiques, mais fait visiblement le choix de ne pas remettre en cause la vision traditionnelle et toujours dominante, de communautés ayant, certes, des points communs mais séparées, y compris par les caractéristiques de leurs productions musicales, ce que les travaux universitaires publiés depuis deux décennies ont pourtant démenti.

Depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, une nouvelle génération d'auteurs a, en effet, infléchi cette manière d'aborder le répertoire de la musique francophone de Louisiane et apporté une réflexion historiographique très stimulante et fructueuse sur la manière dont cette musique avait été étudiée jusque-là. En 2006, Ryan A. Brasseaux et Kevin S. Fontenot firent paraître un volumineux ouvrage intitulé *Accordions, Fiddles, Two Step and Swing, A Cajun Music Reader*<sup>17</sup>. Ce livre, dont on pourrait croire, de prime abord, qu'il n'est que le prolongement plus fouillé des approches centrées uniquement sur la musique cadienne, apporte en réalité une mise en contexte extrêmement informative sur toute la musique francophone de Louisiane au XX<sup>e</sup> siècle mais aussi sur sa commercialisation, et de nombreuses données biographiques sur les musiciens eux-mêmes, grâce à une compilation d'articles et d'interviews de différentes époques. En 2013, Joshua Caffery publia *Traditional Music in Coastal Louisiana*, un précieux recueil de transcriptions annotées des enregistrements de John Lomax en Louisiane, qui, contrairement à l'immense majorité des livres publiés au XX<sup>e</sup> siècle, étudie les chansons cadiennes et créoles dans le même ouvrage. Sara Le Menestrel, en 2015, apporta un éclairage nouveau sur les musiques francophones de Louisiane dans *Negotiating Difference in French Louisiana Music*. Comme Caffery, elle remet en cause les étiquettes apposées sur ces musiques tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, par des chercheurs et des musicologues imprégnés de préjugés sociaux et raciaux souvent inconscients ou désireux de promouvoir la culture et l'identité de leur communauté. Ces travaux récents se sont avérés très utiles pour résoudre les contradictions tenaces qui se faisaient jour à mesure que l'étude des chansons et la lecture des premiers ouvrages écrits par des auteurs essentiellement cadiens progressaient, prendre conscience des points de vue et des enjeux identitaires qui sous-tendaient

---

<sup>16</sup> Gene Tomko, *Encyclopedia of Louisiana Music: Jazz, Blues, Cajun, Creole, Zydeco, Swamp Pop, and Gospel* (Baton Rouge : Louisiana State University Press, 2020), 4.

<sup>17</sup> Brasseaux et Fontenot, *op. cit.*



ces travaux et éviter de reproduire une vision idéalisée et sans doute erronée des cultures étudiées. Ces ouvrages, ainsi que l'éclairage apporté par Nicholas Spitzer, interviewé à l'université Tulane en 2017, m'ont également beaucoup aidée à oser suivre et pousser plus avant les premières réflexions nées de l'étude des chansons francophones de Louisiane, quand bien même celles-ci entraient en contradiction avec ce qui était écrit dans certains livres de référence ou avec la vision romancée que les Américains d'origine cadienne ou anglo-américaine rencontrés en Louisiane continuaient, de bonne foi, d'entretenir.

Aux ouvrages traitant de la musique française de Louisiane au XXe siècle déjà mentionnés, il convient d'ajouter le livre de Shane K. Bernard, *The Cajuns, Americanization of a People*, paru en 2003, qui détaille avec minutie l'évolution socio-économique, culturelle et idéologique des Blancs francophones de Louisiane au XXe siècle, et, en particulier, les effets de la Seconde Guerre mondiale et de l'industrialisation de la Louisiane. *South to Louisiana, the Music of the Cajun Bayons*<sup>18</sup>, de l'auteur britannique John Broven, paru en 1983, est un autre ouvrage utile pour comprendre l'évolution de la musique francophone dans le contexte de la modernisation de la Louisiane à partir du milieu du siècle et l'influence des maisons de disques. S'il n'évite pas l'écueil, typique des écrivains blancs de l'époque, de considérer les Créoles comme des « Cadiens noirs », Broven a néanmoins le mérite de présenter l'œuvre de musiciens créoles, les styles musicaux auxquels ils sont associés et le contexte dans lequel leurs chansons furent enregistrées. Les informations sur les Créoles du sud-ouest de la Louisiane restent néanmoins bien maigres en comparaison de ce que la littérature consacrée aux Cadiens ou aux Créoles de La Nouvelle-Orléans offre comme données historiques, sociologiques et culturelles. Quelques livres ou films existent sur leur musique, comme *Zydeco*<sup>19</sup>, le précieux film que Nicholas Spitzer sortit en 1986, au moment de la renaissance culturelle créole, qui porte sur la vie et la musique des Créoles et permet de mettre un visage sur de grands noms comme Bébé Carrière ou Delton Broussard et de les entendre jouer et parler, en français, de leur vie et de leur communauté. Il faut aussi citer *The Kingdom of Zydeco*<sup>20</sup> de Michael Tisserand, paru en 1998, qui mentionne le contexte dans lequel ce style musical est apparu, et *Zydeco!*, de Ben Sandmel<sup>21</sup>, sorti en 1999. Cependant, des ouvrages fournissant des données aussi précises que celles que l'on peut trouver sur les Blancs francophones (l'évolution du taux de locuteurs du français par exemple) et détaillant l'histoire des Créoles dans cette période et l'évolution de leurs relations avec les autres communautés, et en particulier les Africains-Américains, manquent cruellement. En 2016, la thèse de Christophe Landry, même si elle s'attarde

---

<sup>18</sup> Broven, *op. cit.*

<sup>19</sup> *Zydeco*, Nicholas Spitzer and the Center for Gulf South History and Culture, 1986. Consulté le 15 octobre 2021 sur [www.folkstreams.net/films/zydeco](http://www.folkstreams.net/films/zydeco)

<sup>20</sup> Tisserand, *op. cit.*

<sup>21</sup> Ben Sandmel et Rick Olivier, *Zydeco!* (Jackson : University Press of Mississippi, 1999).

peu sur la musique et porte uniquement sur la première moitié du XXe siècle dans la vallée du Teche, est venue combler, en partie, un vide dans la recherche historique sur l'évolution économique et culturelle des francophones de Louisiane.

L'autre force qui a façonné l'image et l'interprétation du répertoire francophone de Louisiane des premières décennies du XXe siècle, les attentes du public et le répertoire lui-même, réside dans les choix opérés par les radios à partir des années 1930 et par les maisons de disques à partir des années 1950. Avant cela, il est intéressant de noter que les catalogues des maisons de disques étaient organisés par genres musicaux et non par couleurs de peau et que la différenciation entre les musiques se faisait entre chansons en français et chansons en anglais<sup>22</sup>. Les nombreuses petites maisons de disques qui fleurirent en Louisiane à partir des années 1950 contribuèrent durablement à définir les communautés francophones, leur musique et les goûts et les connaissances du public qui en était membre ou fan, selon des critères raciaux. La focalisation sur la couleur de peau des musiciens et la recherche d'une généalogie pure faisant remonter la musique dite « cadienne » aux Acadiens, à partir du mouvement de « renaissance cadienne » commencé à la fin des années 1960, eut également un grand rôle dans la séparation de la musique francophone en deux genres distincts, d'autant que, révoltés par l'appropriation de leur culture par les Cadiens, ceux qui s'identifiaient comme Créoles ne tardèrent pas, eux aussi, à mettre en avant une lecture raciale de la musique du passé. Les rééditions d'enregistrements du début du siècle, devenus introuvables, furent, dès lors, séparées en deux catégories, musique cadienne, voire acadienne, et musique créole, voire afro-créole.

C'est donc avec prudence qu'il faut aborder les ouvrages portant sur la musique de cette période, mais aussi les chansons qui sont arrivées jusqu'à nous et leur étiquetage, en étant conscient du tri et des classifications qui furent opérées par les musicologues et les maisons de disques. Ces deux types de sources permettent néanmoins d'avoir accès à un très grand nombre de chansons du début du XXe siècle, d'une grande variété, et dont l'auditeur honnête serait parfois bien en peine de dire, sans voir la pochette du disque ou l'étiquette apposée sur l'enregistrement, s'il s'agit de chansons dites cadiennes ou de chansons dites créoles.

## **2. Les chansons francophones de Louisiane dans le premier tiers du XXe siècle : un répertoire et un style communs**

Seront présentées ici les chansons qui ont émané des couches populaires de la société francophone du sud-ouest de la Louisiane, et non les musiques et les chansons que privilégiaient les élites sociales blanches ou créoles. Il serait caricatural de penser que ces styles musicaux étaient

---

<sup>22</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 53.

totallement imperméables les uns aux autres, et le jazz et ses big bands, par exemple, souvent perçus et présentés comme la musique des élites créoles au XXe siècle, étaient également appréciés par les Créoles plus modestes et par les Cadiens, comme en témoigne le succès populaire des big bands qui parcouraient les campagnes de Louisiane dès la fin du XIXe siècle<sup>23</sup>. Il existait néanmoins bel et bien des aprioris de classe réciproques au sein des communautés et entre elles. Ainsi, la musique dite française, jouée à l'accordéon et au violon par les francophones les plus modestes, était-elle perçue comme peu stimulante, grossière et faite pour les musiciens qui ne savaient pas lire la musique, alors que ceux qui avaient reçu une éducation musicale formelle se tournaient vers la musique classique ou le jazz et jouaient pour les élites. Ces préjugés existaient dans les deux sens, comme l'explique Le Menestrel en se remémorant les propos d'un fan de zydeco qui lui avait dit : « les Créoles riches aiment le jazz, les petits Créoles aiment le zydeco »<sup>24</sup>, se conformant ainsi à l'esthétique de classe construite par les élites. Cette construction est particulièrement visible dans l'esthétique développée par les élites d'origine acadienne à partir du milieu du XIXe siècle, à mesure qu'elles se détachaient du reste de leur communauté et qu'elles mettaient en avant, dans des duos piano-voix<sup>25</sup>, le personnage idéal d'Évangéline. L'esthétique pastorale et la vision romancée de l'exil d'une population acadienne noble, pure, pieuse et isolée servait à se distinguer des pauvres, brutaux, alcooliques et barbares, et à promouvoir l'ascension sociale et l'identification aux élites créoles blanches et plus tard aux Anglo-Américains. Si la musique et les musiciens faisaient souvent mentir ces catégories, ce sont néanmoins ces chansons populaires longtemps méprisées que cette thèse va comparer et analyser.

La musique créole, appelée musique *la la* au début du XXe siècle, était traditionnellement jouée au violon et au triangle, comme la musique à danser cadienne, avant l'arrivée de l'accordéon diatonique dans la deuxième moitié du XIXe siècle, instrument qui vola rapidement la vedette au violon dans la musique française, en raison du volume sonore qu'il permettait d'obtenir dans les dancings qui se développèrent au tournant du XXe siècle<sup>26</sup>. Les groupes de musique française comprenaient parfois également un guitariste et un violoniste, et un joueur de frottoir, surtout chez les Créoles. Ces deux genres musicaux ont également en commun d'être avant tout des musiques à danser<sup>27</sup>, ce qui explique que les chansons contiennent un nombre restreint de couplets, souvent répétés à l'identique, au contraire des ballades cadiennes, largement inspirées de

---

<sup>23</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 68, 71, 162.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 68.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 69.

<sup>26</sup> Malcom L. Comeaux, « The Cajun Dancehall », in Brasseaux & Fontenot (dir.), *Accordions*, 139-151.

<sup>27</sup> « Let's (go) zydeco! », proposait Clifton Chenier dans ses chansons, ce qui souligne l'équation faite entre le zydeco et la danse. De même, *la la*, désignait à la fois le style de musique, la danse et le bal où elle se dansait. Ces danses cadiennes et créoles reflétaient de multiples influences et comprenaient des mazurkas, des polkas, des *2-steps*, parfois joués de manière très rapide et syncopée, et des valse, comme l'expliquent Robert Kuhlken et Rocky Sexton dans « The Geography of Zydeco Music », *Journal of Cultural Geography*, 12:1 (1991) : 30.

chansons créées en Europe et au Canada, dont les paroles étaient beaucoup plus longues et élaborées et qui ont fait l'objet de toute l'attention des ethnomusicologues comme Irène Whitfield et John Lomax, lorsque ceux-ci parcoururent la Louisiane dans les années 1930, en quête de « vraies » musiques francophones. Ces chansons anciennes, et déjà considérées comme telles dans les années 1920-30<sup>28</sup>, étaient chantées *a capella*, souvent par les femmes, au sein du foyer, lors des veillées, contrairement aux chansons à danser, qui, elles, étaient jouées par des musiciens que les familles organisant un bal de maison faisaient venir et payaient pour qu'ils fassent danser les invités jusque tard dans la nuit. Ce cadre des bals de maison, aussi appelés *fais do do*<sup>29</sup>, est un autre point commun entre les chansons cadiennes et créoles, dont mes recherches n'ont, pour l'instant, pas réussi à établir s'ils étaient ségrégués ou pas au début du XXe siècle, comme les dancings qui les supplantèrent progressivement par la suite. C'est, en tous cas, dans le même type d'espace que se déployaient les chants étudiés dans cette thèse de doctorat. Comme au XIXe siècle, ces bals remplissaient les mêmes fonctions chez tous les francophones : se distraire à la fin d'une dure semaine de travail, se retrouver entre membres d'une même communauté devenue minoritaire et pouvoir partager des conversations en français, des nouvelles, des souvenirs et des jeux, mais aussi rencontrer des membres du sexe opposé, la danse étant toujours un élément clé, très surveillé par les parents, de la cour en vue de trouver son futur conjoint. Cette dernière fonction explique l'existence de thématiques, quel que soit le phénotype des chanteurs, en particulier celle des amours masculines contrariées, qui est l'objet de très nombreuses chansons. Ce thème existait de longue date dans les chansons des deux communautés et a souvent été présenté, comme tous les textes des chansons, comme provenant d'une influence acadienne, alors que les Créoles auraient plutôt influencé la manière de jouer et de chanter. Il semble potentiellement erroné d'attribuer textes aux Blancs et rythmes syncopés et gamme pentatonique aux Noirs, d'autant que, comme le rappellent l'historien Lawrence Levine et le musicologue Philip Tagg, fondateur de l'Association internationale pour l'étude de la musique populaire<sup>30</sup>, ces caractéristiques existent aussi dans la musique traditionnelle européenne. Inversement, le thème de l'amour contrarié existait aussi dans les chansons créoles anciennes et dans les chansons des esclaves anglophones et Caffery semble même penser que ce sont les chansons cadiennes dans lesquels un courtisan désespéré demande la main d'une jeune fille à sa mère qui sont inspirées de chansons créoles<sup>31</sup>. A nouveau, il serait sans doute erroné de chercher à établir quelle communauté a inspiré l'autre sur ce point, mais la quête

---

<sup>28</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 78.

<sup>29</sup> L'origine de cette appellation a sans doute plus à voir avec les danses « dos à dos », populaires au XIXe siècle, qu'avec le fait d'endormir un enfant. Joshua Caffery, « The Folk Etymology of the Fais Do-Do: A Note », *Folklife in Louisiana*, consulté le 6 juin 2022 sur [www.louisianafolklife.org/LT/Articles\\_Essays/lfmfaisdodo.html](http://www.louisianafolklife.org/LT/Articles_Essays/lfmfaisdodo.html)

<sup>30</sup> Lawrence W. Levine, *Black Culture*, 24 ; Philip Tagg, « Open Letter about 'Black Music,' 'Afro-American Music' and 'European Music' », *Popular Music* 8, n°3 (1989) : 288-290.

<sup>31</sup> Caffery, *Traditional Music*, 204-211.

désespérée d'une compagne, thème majoritaire des chansons francophones de Louisiane, qu'elles émanent de chanteurs cadiens ou créoles, semble être une préoccupation très répandue en Louisiane, qui pourrait être liée, en partie, à la démographie de la région pendant l'ère coloniale. Mais on peut également y voir l'angoisse contemporaine, commune aux deux groupes à la fin du XIXe siècle et au début du XXe, de ne pas trouver un mari ou une femme au sein de sa communauté, afin d'assurer la transmission de la culture, de la langue et des terres et donc la survie de la famille et de la communauté.

Ces chansons émanaient, en partie, d'une tradition de chants non accompagnés d'instruments qui existait chez les catholiques de Louisiane, quel que soit leur groupe ethnique. Dans *Creoles of Color of the Gulf South*, où il a écrit le chapitre consacré à la musique zydeco, Ancelet explique que les jurés, pendant créole louisianais des danses rondes acadiennes et des chansons anglo-américaines festives (*play-party singing*) étaient, à l'origine, des chansons chantées en groupe et dansées dans les périodes où les instruments n'étaient pas disponibles ou étaient proscrits, comme le Carême ou les périodes de deuil<sup>32</sup>, ce qui explique sans doute en partie le caractère très plaintif du chant et des paroles des chansons à danser des deux communautés, qui font d'ailleurs fréquemment référence à la mort de l'être aimé. Les chanteurs de jurés créoles et de danses rondes acadiennes ne s'accompagnaient que de percussions improvisées (les mains, les pieds, des cuillers frottées sur des planches à laver) et de contrepoints vocaux, qui caractérisent encore aujourd'hui les chansons francophones du sud-ouest de la Louisiane. Ces chants, tout comme les ballades acadiennes anciennes, s'ils n'étaient plus chantés dans les bals de maison et les dancings, fournirent néanmoins un réservoir de rythmes et de textes dans lesquels les musiciens qui écrivaient de nouvelles chansons au XIXe et au XXe, s'accompagnant désormais au violon puis à l'accordéon, puisaient paroles et références<sup>33</sup>. Ces chansons créoles et cadiennes contiennent donc des éléments qui semblent pouvoir être rapprochés de certaines musiques traditionnelles africaines, caribéennes, et européennes (et possiblement autochtones), mais, surtout, reflètent l'histoire louisianaise de cette population francophone et la vie, les préoccupations et les goûts des individus qui la composaient à l'époque où les chansons furent créées, plutôt que des thèmes éternels et anhistoriques.

Jusque dans les années 1920, les chansons francophones reflétaient une communauté d'expériences qui transcendait les frontières raciales, mais, dans le deuxième tiers du XXe siècle, les conditions qui avaient donné naissance à cette culture partagée se trouvèrent rompues par un

---

<sup>32</sup> Ancelet, « Zydeco », 136.

<sup>33</sup> Lisa E. Richardson, « Public and Private Domains of Cajun Women Musicians », in Brasseaux & Fontenot (dir.), *Accordions*, 79.

ensemble de facteurs politiques, économiques, environnementaux et démographiques qui entraînent la divergence de la musique francophone de Louisiane.

### **3. Les causes de la divergence de la musique française entre chansons cadiennes et chansons créoles dans les années 1930-40**

#### **3.1. Changements environnementaux, économiques et démographiques : américanisation et bifurcation raciale dans les années 1920-1940**

Dès les années 1910, les conditions qui avaient permis l'émergence et l'épanouissement d'une culture francophone partagée dans le sud-ouest de la Louisiane commencèrent à être modifiées. Le secteur de la canne à sucre, confronté à des circonstances environnementales adverses – des épisodes de gel intense en octobre et décembre 1910, la Grande Crue du Mississippi au printemps 1912 – et à la concurrence internationale, qui provoqua une baisse des prix et des profits, entra en crise, ce qui fragilisa la matrice qui avait permis l'émergence d'une culture commune aux francophones et incita des milliers d'entre eux, ouvriers agricoles ou métayers, à émigrer, notamment vers la Californie. Ainsi, 3 000 Créoles quittèrent le sud-ouest de la Louisiane suite aux intempéries de 1910-1912. Entre 1911 et 1920, ce sont 2 000 propriétaires de champs de canne qui quittèrent la seule zone de La Nouvelle-Ibérie<sup>34</sup>. Face à la concurrence et à la pénurie de main d'œuvre, l'industrie de la canne commença à se restructurer et à se moderniser, introduisant des tracteurs en nombre croissant, bien qu'encore modeste dans cette période. Surtout, pour pallier le départ de la main-d'œuvre créole, les propriétaires de plantations embauchèrent de la main d'œuvre africaine-américaine anglophone venue du reste de l'État ou d'États voisins : 3 000 travailleurs noirs anglophones s'installèrent dans les paroisses de Saint-Martin et Lafayette et 4 000 dans celle d'Ibérie peu avant 1920. La langue anglaise s'introduisit dans des communautés où le français et le créole avaient jusque-là régné sans partage et le nombre de congrégations baptistes et méthodistes augmenta dans cette période. Mais la Première Guerre mondiale, en interrompant les importations de sucre venues d'Europe, redonna de l'air à l'économie de la canne et des emplois aux francophones, tandis que les efforts de l'Église catholique pour contrer l'influence des Églises protestantes anglophones et continuer à fournir un clergé francophone et des offices non ségrégués à ses ouailles s'avérèrent payants et contribuèrent grandement à maintenir la cohésion d'une communauté dont les critères d'identification principaux, aux yeux des personnes de l'extérieur comme de ses membres, étaient la langue et la religion. Les habitants des paroisses dites créoles ou cadiennes demeuraient, dans leur immense majorité, catholiques et francophones, et, malgré quelques conversions chez les Créoles les plus

~~pauvres, voyaient d'un œil très réprobateur les~~

<sup>34</sup> Landry, « À Creole Melting Pot », 63-67.

congrégations protestantes anglophones. Dans ce contexte, la pression ségrégationniste qui s'exerçait par des lois successives de plus en plus contraignantes, interdisant les mariages, le concubinage et toute cohabitation entre des personnes identifiées comme blanches et des personnes identifiées comme noires, rencontrait une résistance têtue dans les paroisses francophones, où ces lois n'étaient pas appliquées<sup>35</sup>. La cohésion culturelle des francophones, qui s'exprimait à l'office, dans les familles, le travail, les distractions et la musique, parvint donc à se maintenir malgré les changements économiques et démographiques qui avaient commencé à s'amorcer.

La décennie qui suivit la fin de la Première Guerre mondiale vit cependant réapparaître et s'accroître des processus déjà perceptibles avant-guerre et fut marquée par des changements économiques et des catastrophes environnementales qui transformèrent la démographie et la culture du sud-ouest de la Louisiane. Les recherches de Landry éclairent la manière dont cette conjonction de facteurs amena à une fragilisation de la culture francophone et à une plus grande intégration dans la nation américaine. Le secteur de la canne, après le répit de la Première Guerre Mondiale, entra à nouveau en crise à partir des années 1920, en raison de l'effondrement des prix du sucre provoqué par la reprise de la concurrence internationale et d'une succession de fléaux environnementaux : en 1919, le virus de la mosaïque anéantit quasiment la récolte de canne. En 1924, l'anthrax frappa hommes et bêtes, tuant 20 000 bêtes, à une époque où les animaux de traits étaient encore indispensables pour labourer les champs et transporter la récolte. A la terrible sécheresse de l'été 1924 succédèrent des mois de pluies diluviennes, qui compromirent une fois encore les récoltes. Beaucoup de fermiers et de métayers ne se remirent pas de ces revers successifs et beaucoup se décidèrent à rejoindre famille et amis en Californie ou à migrer au Texas tout proche, où se développaient des industries offrant des salaires autrement plus attractifs. La crise du secteur de la canne, l'émigration massive de francophones qu'elle engendra et la mécanisation encouragée par l'État, qui rendait de moins en moins nécessaires les grandes équipes d'ouvriers agricoles qui passaient des mois ensemble dans les champs, déstabilisèrent un des fondements de la culture de cette région, qui avaient conduit ses habitants à tisser des rapports sociaux intenses et permis à une culture francophone commune de prospérer. Ces liens sociaux se trouvèrent d'autant plus remis en cause que les fermiers, pour protéger leurs activités des maladies et s'assurer un revenu, diversifièrent leurs activités, produisant, à côté de la canne, de la patate douce, du maïs, du fourrage et du miel, qui ne nécessitaient plus que le travail d'une famille ou parfois même d'une seule personne<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Landry, « A Creole Melting Pot », 20, 27, 39-40, 47-48, 68-69.

<sup>36</sup> Landry, « A Creole Melting Pot », 70-73, 77.

Parallèlement, le pétrole, découvert en Louisiane en 1901 et dans les paroisses francophones à partir de 1916, devint rapidement la première production de la région et transforma le paysage physique, d'autant que des gisements étaient parfois trouvés en plein milieu des plantations de canne ou des champs de riz, mais aussi le paysage culturel de la région.



Fig. 10 : Puits de pétrole à Jennings, en Louisiane, vers 1905. Jennings Field - The Birthplace of Louisiana's Oil Industry », *Public information Series n°9* (Bâton-Rouge : Louisiana Geological Survey, sept. 2001), 13.

Les villes se développèrent très rapidement et se remplirent d'une main d'œuvre très différente de celle qui existait auparavant. Le secteur de la canne avait fait arriver dans les paroisses francophones des Africains-Américains anglophones par milliers. Avec la ruée vers le pétrole, ce sont des milliers d'hommes majoritairement blancs, jeunes et anglophones qui s'installèrent dans les villes du sud-ouest de la Louisiane. Venus de tous les États-Unis, et en particulier du Texas et du Mississippi, ces nouveaux arrivants, qui testaient le sol en vue des forages, construisaient plateformes et derricks et louaient les terres, n'avaient connu que la ségrégation raciale et ne parlaient pas français<sup>37</sup>. Cette immigration massive, qui coïncida avec une émigration francophone tout aussi considérable, bouleversa les équilibres linguistiques et culturels de la région. Les élites locales francophones, qui étaient bilingues, étaient très désireuses de profiter de cette manne et des opportunités commerciales permises par le développement de la voiture et du tourisme partout dans le pays et peu préoccupées de la préservation de la culture de leur région. Cherchant à attirer les investisseurs, elles encouragèrent la création de chambres de commerce, à la tête desquelles elles mirent des anglophones texans, et adhérèrent avec enthousiasme à leur

<sup>37</sup> Bernard, *Americanization*, 36-37 ; Ben Sandmel, « The Hackberry Ramblers », in Brasseaux et Fontenot (dir.), *Accordions*, 389-90 ; Landry, « A Creole Melting Pot », 74-75.



programme de modernisation et de construction d'infrastructures industrielles. Ces chambres de commerce amenèrent le monde des affaires américain, blanc, protestant et anglophone, à prendre les commandes de l'économie des paroisses francophones. Landry souligne le rôle décisif de ces chambres de commerce dans la diversification économique de la région et dans la construction d'autoroutes permettant le désenclavement économique et touristique de la région des bayous<sup>38</sup>.

La modernisation, l'urbanisation et la transformation des modes de vie qui affectèrent les États-Unis à partir des années 1910 s'accompagna d'une réaction de nostalgie pour un passé rural et pré-moderne que beaucoup d'Américains se mettaient à idéaliser et à romancer, aidés en cela par des élites économiques avides de développer le tourisme et par des élites politiques cherchant à remodeler le passé pour qu'il unisse les Américains autour de valeurs partagées. Cette invention d'un passé romantique, débarrassé de ses épisodes sordides, et de l'esclavage en particulier, concerna particulièrement le Vieux Sud, dont les promoteurs mettaient en avant les magnifiques demeures de planteurs blancs, les magnolias, le savoir-vivre et l'hospitalité. Le tourisme à destination du sud-ouest de la Louisiane, que le poème *Evangeline* avait contribué à faire connaître, depuis 1847, comme le lieu où s'était joué le destin épique de héros romantiques et blancs venus d'Acadie, bénéficia considérablement de la sortie du film hollywoodien *Evangeline* en 1919, qui perpétuait la même image, autour d'un lieu idyllique rural et pré-moderne : Saint-Martinville. Suite au succès du film, des milliers de touristes américains et canadiens commencèrent à affluer chaque année dans cette petite ville, grâce à la rénovation des routes, à la construction d'autoroutes et aux compagnies de train qui rebaptisèrent la région qu'on appelait jusque-là « Teche Country » « Land of Evangeline »<sup>39</sup>. Les chambres de commerce, les entreprises de transport et de tourisme, et les leaders locaux, en cherchant à capitaliser sur le succès du film, changèrent la manière dont les Américains et les francophones eux-mêmes se souvenaient de leur passé. Ce que les touristes venaient chercher, et ce qu'il convenait de mettre en avant pour garantir leur afflux, n'était pas la découverte « d'une culture, d'une généalogie et d'une histoire partagée par des Créoles multicolores » mais des « représentations de chair et d'os et à la peau blanche du poème épique de Longfellow »<sup>40</sup>. La création d'un Mémorial acadien et l'érection d'une statue d'Évangéline sur le site de Grand-Pré en Nouvelle-Écosse en 1920-22, grâce aux investissements de la compagnie de chemin de fer Dominion Atlantic Railway, permit d'authentifier l'histoire ancienne des Acadiens et incita un petit groupe d'habitants influents de Louisiane à faire de même à Saint-Martinville en 1925-26. Landry insiste sur le fait que la découverte et la construction de cette identité acadienne ancienne, promue par le cinéma et les compagnies ferroviaires, sont, en réalité, un pur produit de

---

<sup>38</sup> Landry, « A Creole Melting Pot », 78-83.

<sup>39</sup> Brasseaux, *Acadian to Cajun*, 151 ; Brundage, « Memory and Acadian Identity », 56-64 ; Landry, « A Creole Melting Pot », 85-88, 92.

<sup>40</sup> Landry, « A Creole Melting Pot », 89.

la modernité. En institutionnalisant, en mémorialisant et en commercialisant cette version de l'histoire, les élites locales contribuèrent à la division raciale des francophones entre Acadiens blancs et Créoles noirs. Ce désaveu de la généalogie et de la culture créoles par les promoteurs d'une communauté acadienne venue du Canada et n'ayant eu que peu de contacts avec des Noirs amena parfois des figures connues comme le politicien Dudley Leblanc, grand promoteur de l'identité acadienne, à renier les membres foncés de peau de leur famille. En 1927, les chambres de commerce de cinq paroisses créoles se rebaptisèrent « Cœur du pays acadien », purgeant ainsi la région de la culture métissée qui y était née, excluant ses habitants de couleur, et occultant, par l'accent mis sur l'arrivée des Acadiens au XVIII<sup>e</sup> siècle et leur vie bucolique, paisible et figée, l'histoire de l'esclavage, de la guerre de Sécession, des comités de vigilance et des lois ségrégationnistes. En outre, en faisant entrer la Louisiane dans l'imaginaire américain et en fournissant un récit acceptable de son histoire pour les touristes américains, cette commercialisation de l'identité acadienne accéléra paradoxalement l'intégration de la région et de ses habitants à la nation américaine<sup>41</sup>.

Un des apports de la thèse de Landry est de démontrer comment le passage d'une identité régionale créole francophone à une identité nationale soit noire soit blanche et anglophone fut également permis par les changements religieux qui commencèrent à devenir visibles dans les années 1920, et par les choix de l'Église catholique. La croissance des Églises baptistes et méthodistes anglophones à destination des Noirs, l'expansion d'une éducation publique anglophone ségrégée, marquée par le protestantisme et où parler français était interdit depuis 1921, et l'émergence d'écoles privées catholiques où les enseignements se faisaient en anglais contribuèrent à l'affaiblissement de la culture régionale francophone et catholique et des ponts qu'elle permettait entre habitants de toutes couleurs. Dans un climat américain très hostile aux catholiques, certains francophones se convertirent, par choix ou par mariage, tandis que d'autres décidèrent de contre-attaquer et de recourir au renfort d'ordres et d'associations catholiques venues de l'extérieur de la Louisiane, dont la tradition était américaine et la langue anglaise. Parallèlement, les notables anglophones qui contrôlaient la région faisaient construire bowlings, gymnases et piscines et organisaient des bals et des pique-niques pour la fête nationale du 4 juillet<sup>42</sup>, renforçant ainsi l'intégration progressive de la région dans la nation américaine.

La Grande Crue du Mississippi de 1927, la dépression économique nationale qui la suivit, à partir de 1929, et les réponses qui y furent apportées contribuèrent à accélérer l'américanisation de la région, à séparer encore davantage ses habitants entre Noirs et Blancs et à rendre encore plus indispensable le secteur touristique, presque entièrement fondé sur la promotion de l'identité

<sup>41</sup> Brundage, « Memory and Acadian Identity », 60-61 ; Landry, « A Creole Melting Pot », 95-97.

<sup>42</sup> Landry, « A Creole Melting Pot », 84, 102-106.

acadienne. La terrible et interminable crue du Mississippi arracha à leurs maisons et à leurs terres des dizaines de milliers d'habitants qui se retrouvèrent à vivre dans des camps de réfugiés surpeuplés et insalubres<sup>43</sup>, acheva un secteur de la canne à sucre déjà très affaibli<sup>44</sup>, tua des milliers de bêtes et intensifia l'émigration des Créoles vers les emplois industriels de Port Arthur, Beaumont et Houston, de l'autre côté de la frontière avec le Texas. Elle renforça également l'importance de l'anglais dans la région, tant cette langue devint indispensable pour négocier avec les représentants des diverses organisations américaines en charge des secours et de la sauvegarde des digues. La lutte contre la crue et ses effets amena dans la région des centaines d'Américains anglophones, par l'intermédiaire des aides envoyées par l'État fédéral et ses agences nationales ainsi que par l'intervention de la Garde nationale, de l'armée américaine et de la Croix rouge<sup>45</sup>. Ces organisations nationales, accueillies à bras ouverts par des francophones terrifiés, transis et affamés, appliquèrent spontanément une vision ségrégationniste aux secours, plaçant les personnes identifiées comme blanches dans des bateaux, des trains et des camps de réfugiés séparés de ceux destinés aux réfugiés identifiés comme noirs, ce qui sépara de nombreux francophones de membres de leur famille, de leurs amis et de leurs voisins et, en les plaçant aux côtés d'anglophones dont ils ne partageaient que la couleur, entérina dans les consciences le fait que la « race » était le critère principal de division de la société<sup>46</sup>. Cette séparation raciale et cette américanisation affectèrent également les endroits qui n'avaient pas été inondés, comme Lafayette, justement parce que la situation de ces secteurs les rendaient propices à l'installation des équipes de secours, à la mise en sécurité des réfugiés et à la construction de camps<sup>47</sup>.

Lorsque la crise de 1929 arriva, elle frappa une communauté francophone très affaiblie par la crue de 1927, ruina de nombreux fermiers et accéléra encore le départ des francophones vers les emplois du Texas et des grandes villes, et en particulier des Créoles, qui, en plus de la crise économique, subissaient un degré de discrimination raciale devenu intolérable. Dans ce contexte de crise, le tourisme, centré sur l'histoire des Acadiens, fit un bond en avant, notamment grâce au lobbying intensif de personnalités locales comme Dudley Leblanc et d'autres promoteurs de l'identité acadienne et d'une francophonie blanche, qui parcoururent le pays dès 1928 et rencontrèrent élus démocrates et républicains pour plaider la cause des Acadiens. En 1929, la sortie au cinéma d'une nouvelle version d'*Evangeline*, cette fois tournée à La Nouvelle-Ibérie, qui rencontra un succès national, incita les entrepreneurs locaux à rebaptiser leurs commerces afin

---

<sup>43</sup> Pour se faire une idée de l'ampleur du désastre et de ses conséquences économiques et culturelles, lire John M. Barry, *Rising Tide: The Great Mississippi Flood of 1927 and How it Changed America* (New York : Simon & Schuster, 1997).

<sup>44</sup> « Economic Effects of the Mississippi Flood », *Editorial Research Reports 1928*, vol. I (SAGE Publications, 1928), consulté le 2 mars 2021 sur [library.cqpress.com/cqresearcher/cqresrre1928010900](http://library.cqpress.com/cqresearcher/cqresrre1928010900), Landry, « A Creole Melting Pot », 138-139.

<sup>45</sup> L'intervention de ces organisations est décrite avec force détail tout au long de *Rising Tide*, de John M. Barry.

<sup>46</sup> Landry, « A Creole Melting Pot », 136-137.

<sup>47</sup> Jean S. Kiesel, *Lafayette* (Charleston : Arcadia Publishing, 2007), 67.

que leurs noms contiennent une référence à Évangéline et qu'ils puissent bénéficier des retombées commerciales du film<sup>48</sup>. L'image statique, pastorale et blanche de la culture acadienne, vitale à la survie économique de la région, commençait à faire son chemin dans l'imaginaire local et national, amplifiant la division de la communauté francophone entre Noirs et Blancs. Une des autres réponses à la crise, fédérale, celle-là, accéléra encore l'intégration de communautés encore relativement isolées à la nation. En effet, le New Deal et les grands projets de modernisation par lesquels il passait, que ce soit la construction d'écoles, d'hôpitaux, de routes ou de ponts, ainsi que les emplois que ces politiques permettaient de créer pour les habitants appauvris par la crise, renforcèrent le sentiment d'appartenir à la nation américaine et l'importance vitale de parler anglais, tout en durcissant la ségrégation raciale<sup>49</sup>. La culture francophone ne disparut pas pour autant mais, pour Landry, ces différents facteurs concomitants firent passer le sud de la Louisiane « d'une société créole à une société avec des Créoles », dont beaucoup restaient fidèles à leur culture et à leur langue et entretenaient une certaine méfiance à l'égard de la culture américaine, tout en y adhérant de plus en plus. Si les élites francophones avaient depuis longtemps choisi d'« investir dans l'américanité », il est, selon Landry, difficile d'établir le degré d'adhésion des francophones pauvres à la culture américaine, car ils sont généralement absents des documents publics<sup>50</sup>. La partie suivante va néanmoins permettre d'évaluer cette adhésion, en s'appuyant sur les chansons produites par la communauté francophone dans cette période.

### **3.2. La musique comme indicateur de la situation complexe de la culture francophone à la fin des années 1920 et dans les années 1930**

Dans ce contexte de plus en plus ségrégationniste et normatif à mesure qu'avancait le XXe siècle, il semble que ce soient les chanteurs et les musiciens enregistrés dans les années 1920 et 1930 qui aient continué à exprimer la culture bientôt révolue que les francophones avaient partagée avant les années 1920 et à maintenir le pont entre des francophones au patrimoine culturel et musical commun que la ségrégation tendait de plus en plus à séparer. Le statut à part de ces petit fermiers, pêcheurs ou artisans qui étaient aussi saltimbanques leur autorisait une transgression des frontières sociales et raciales<sup>51</sup> – dans certaines limites – qui était de plus en plus difficile pour les autres francophones. Ce statut leur donnait également l'occasion de côtoyer des membres d'autres communautés et de s'inspirer avidement de leur style. L'exemple du musicien créole Amédée Ardoin est à ce titre révélateur, non seulement du caractère arbitraire des classifications ethniques appliquées aux chansons francophones de Louisiane, mais aussi du climat

---

<sup>48</sup> Landry, « A Creole Melting Pot », 151.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 200-201.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 216.

<sup>51</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 71.

politique dans lequel elles étaient jouées dans le premier tiers du XXe siècle. Né près de Eunice en 1898, d'une mère dont les parents étaient esclaves et d'un père issu d'une famille libre de couleur, cet accordéoniste et chanteur, actif dans années 1920-30, jouait à la fois dans les bals et les dancings blancs et noirs de la région et est reconnu comme le père fondateur de la musique dite « créole » mais aussi de la musique dite « cadienne ». Sa manière de jouer et de chanter a été imitée par des générations de musiciens et de chanteurs blancs comme noirs, et notamment l'accordéoniste et chanteur cadien Iry Lejeune et l'accordéoniste et chanteur créole Clifton Chenier, père du zydeco, qui, à leur tour, ont influencé des générations de musiciens. Le duo d'Amédée Ardoin avec le violoniste blanc francophone d'origine acadienne, séminole et irlandaise, Dennis McGee, est resté célèbre, car il a marqué l'histoire de la musique de la région en produisant des chansons qui connurent un grand succès et contribuèrent grandement à fonder le répertoire de la musique francophone de Louisiane du XXe siècle. En outre, ce duo est souvent présenté comme symbolisant le fait que, en Louisiane, la musique permettait de transcender les différences raciales en pleine époque de ségrégation et que les descendants d'Acadiens, contrairement aux Blancs anglophones, vivaient en harmonie avec leurs voisins créoles. L'exemple de ce duo, ainsi que le fait que les Acadiens avaient toujours été trop pauvres pour avoir des esclaves<sup>52</sup>, m'a été donné à plusieurs reprises, par des Cadiens rencontrés en Louisiane, comme preuve que les Cadiens étaient différents des Blancs anglophones et n'étaient pour rien dans le traitement qui avait été réservé dans le Sud aux personnes de couleur depuis des siècles. Les racines d'Amédée Ardoin, son influence sur la musique des Blancs comme des Noirs francophones de la région, mais aussi le fait que celui qui était le Cadien du duo avait un nom irlandais et des origines autochtones et avait grandi dans la paroisse créole d'Évangéline, illustrent la richesse de la culture et de la musique de cette région et le réseau complexe, voire inextricable, d'interactions et d'influences mutuelles qui en est à l'origine. Le fait qu'Ardoin et McGee travaillaient comme métayers dans la même ferme indique aussi l'importance de l'appartenance à une même classe, qui semble avoir déterminé leur rencontre et leurs affinités musicales davantage que leur identité raciale. La triste fin d'Amédée Ardoin, pourtant, montre que les divisions raciales ne se laissaient pas transcender aussi facilement et dément, par ailleurs, le portrait idyllique d'une exception culturelle de Louisiane où aurait régné l'harmonie entre les « races ». La mort d'Ardoin rappelle la tragédie qui s'est jouée dans tout le Sud, y compris dans le « pays cadien » : Ardoin fut écrasé par une voiture (ou roué de coups, selon les versions) en 1939, par des Blancs francophones qui n'avaient pas supporté que, lors d'un bal où Ardoin jouait, ce dernier, ruisselant de sueur, se fasse donner un mouchoir par une femme blanche présente dans le public pour s'essuyer le visage. Il est fort possible que cet épisode ait servi de prétexte à des défenseurs de la

---

<sup>52</sup> Ce que le chapitre précédent a clairement infirmé.

ségrégation raciale que le succès et l'existence même de ce duo biracial unique en son genre insupportaient. Cette agression laissa Ardoin gravement handicapé et incapable de chanter (il mourut en 1942). Elle rappelle immanquablement les nombreux lynchages d'hommes noirs accusés à tort de s'en être pris à des femmes blanches qui eurent lieu dans tout le Sud après l'abolition de l'esclavage et pendant encore des décennies ensuite. Ces meurtres et ces agressions dénotent la hantise de la miscégénéation chez les suprémacistes blancs. Aujourd'hui encore, il est impossible d'étudier les chansons émanant des habitants de cette partie du bassin inférieur du Mississippi, même dans une approche placée sous l'angle de l'histoire environnementale, sans percevoir et sans prendre en compte les tensions toujours palpables et les enjeux idéologiques et politiques sous-jacents hérités de cette période terrible de l'histoire de la région, qui affleurent dès qu'est posée la question de qui étaient ceux qui ont créé la musique étudiée dans la présente thèse.

Malgré ces limites à leur liberté de transgression et les dangers qu'ils encouraient, les musiciens et chanteurs évoluaient sans doute entre les communautés de manière beaucoup plus fluide que le reste de la population dans les années 30, d'autant que certains fréquentaient les villes, où la mixité raciale était plus grande<sup>53</sup>. Ils adaptaient leur registre aux goûts et aux attentes des publics variés qu'ils rencontraient, tout en intégrant des éléments stylistiques nouveaux découverts grâce à d'autres musiciens, extérieurs à leur communauté, lors de prestations sur scène ou enregistrées sur disque, que les personnes qui n'avaient pas de tourne-disque pouvaient écouter dans les bars et les magasins. Les francophones étaient donc loin d'être aussi isolés de tout contact avec les tendances culturelles extérieures qu'on les a souvent présentés. Dès la fin du XIXe, des musiciens anglophones jouant et chantant de la country ou du blues, ainsi que des orchestres de jazz, des musiciens mexicains et même hawaïens, se produisaient très régulièrement dans les campagnes francophones de Louisiane, que ce soit dans les dancings, où ils partageaient la scène avec des groupes de musique française, ou dans des cirques, des *minstrel shows*, lors de carnivals ou d'événements organisés par des magasins de meubles ou de musique, qui vendaient aussi des phonographes et des disques<sup>54</sup>. Non seulement les musiciens, et parfois le public, connaissaient les chansons des autres communautés francophones et bien souvent les partageaient, mais ils connaissaient et appréciaient également la musique des anglophones. Ainsi, le musicien créole Canray Fontenot se remémorait-il, dans une interview<sup>55</sup>, comment il jouait différemment les chansons francophones selon le public qu'il avait en face de lui, et l'importance des influences blues et country dans le répertoire francophone. Il expliquait notamment avec malice qu'il transformait des blues en valse pour les rendre acceptables par les Créoles respectables dans les

---

<sup>53</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 73 ; Carl Lindahl, « Grand Texas: Accordion Music and Lifestyle on the Cajun Frontière », in Brasseaux et Fontenot (dir.), *Accordions*, 93.

<sup>54</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 38-41.

<sup>55</sup> Tisserand, *Kingdom*, 33-34.

bals de maison. Bien loin de l'image figée par les folkloristes et l'industrie musicale d'une tradition musicale immuable et conservatrice, Ancelet souligne la créativité des musiciens des années 1920, en prenant l'exemple de la première chanson cadienne enregistrée sur disque en 1928 : « Lafayette », de Joe Falcon. Il explique que cette chanson, si elle reprenait un air existant, était en revanche nouvelle dans ses paroles, qui avaient été improvisées pour l'occasion, dans un processus typique de la création francophone de cette période, faite d'emprunts et d'ajouts de traits nouveaux correspondant à l'époque et aux envies du moment des chanteurs et musiciens<sup>56</sup>. Ainsi, contrairement à ce qui caractérise en général une tradition folklorique, les auteurs des chansons, et des textes en particulier, étaient connus et l'époque de création des chansons clairement identifiée. En outre, on peut remarquer à quel point le titre même de cette chanson considérée comme fondatrice est le reflet d'une période bien précise et de comportements sociaux qui lui sont propres : il s'agit en effet d'aller à la ville la plus proche, ce qui suppose un chanteur rural mais mobile, bien loin de l'image d'isolement de la communauté cadienne. A la fin de la décennie, de nouvelles chansons, comme « Les Blues du Texas »<sup>57</sup> de Dennis McGee et Ernest Frugé, évoquaient, elles, l'exode d'un travailleur pauvre vers les puits de pétrole du Texas tout proche, où les nouveaux emplois industriels fournissaient pour la première fois aux ouvriers francophones assez d'argent pour acheter des disques.

C'est la gravure de ces chansons sur disque qui aida à fixer le répertoire et ce qu'on considéra ensuite comme la tradition. Les versions enregistrées de ce qui avait longtemps été une pratique fluide et créative s'ancrèrent dans la conscience populaire et devinrent « la bonne manière » de les chanter<sup>58</sup>, le canon qui allait influencer tout le reste du XXe siècle et auquel les chansons qui suivirent furent comparées pour en juger de l'authenticité. Pour cette raison, la décennie qui suivit ces premiers enregistrements peut être considérée comme la période classique de la musique francophone de Louisiane, alors même qu'elle s'éloignait déjà d'une tradition supposée pour intégrer des influences anglophones et de nouvelles préoccupations, dans des proportions propres à cette période, et nécessairement mouvantes dans les suivantes. Ces influences extérieures, déjà présentes dans le premier quart du XXe siècle, intégrées par goût personnel, pour répondre à la demande du public, ou pour obéir à une scène musicale de plus en plus ségréguée, devinrent beaucoup plus fortes avec l'explosion des radios dans les années 30, la plus grande mobilité géographique et professionnelle des francophones et les transformations sociales que la crise de 1929 imposa aux populations de Louisiane et aux maisons de disques.

---

<sup>56</sup> Ancelet, « Cajun Music », 197.

<sup>57</sup> Dennis McGee et Ernest Frugé, « Les Blues du Texas », Brunswick 557, 1930.

<sup>58</sup> Ancelet, « Cajun Music », 197.

### 3.3. La musique francophone dans les années 1930 et 1940 : crise, nouveaux moyens de communication, influence de l'industrie du disque et bifurcation raciale

Les années 1930 virent s'accélérer des processus déjà entamés depuis la fin de la Première Guerre mondiale et qui furent, en grande partie, le résultat d'une révolution technologique et industrielle, de changements démographiques et d'une volonté politique à l'échelle fédérale et locale, qui s'exprimait par le durcissement de la ségrégation, tout en visant l'homogénéisation linguistique et culturelle de la nation. Le mode de vie et la culture des francophones de Louisiane se trouvèrent, suite aux catastrophes environnementales et économiques des années 1920, bouleversés par le départ vers les villes et le passage d'emplois agricoles à des emplois industriels ou de service. L'exploitation pétrolière devint l'employeur principal de la région et recruta beaucoup d'ouvriers chez les agriculteurs francophones ruinés par les intempéries et la crise de 1929, en particulier des Créoles, tandis que beaucoup de Blancs francophones se tournaient vers des emplois de service<sup>59</sup>. « La Valse des Champs Pétrolifères »<sup>60</sup>, enregistrée en 1934 par Amédée Ardoin, illustre ce changement d'environnement. C'est la première chanson à situer dans un contexte industriel l'histoire, traditionnelle dans la chanson francophone de Louisiane, d'un homme seul éconduit ou trahi par la femme qu'il aimait :

Moi je m'en vas, ouais, à puits d'huile,  
Pour moi être capable aller me promener  
Je vas au bal pour voir des jolies femmes  
Oh, c'est là-bas faut que tu vas pour t'amuser.  
Quoi tu fais, toi, ouais, catin,  
Moi, j'suis tout seul, moi je m'en vas à puits d'huile,  
Je vas jamais encore revenir.

Dans ces nouveaux emplois urbains, les francophones se trouvèrent immergés dans un univers avec lequel ils n'avaient, jusqu'alors, pas eu de contacts aussi intimes : la ville et les sentiments qu'elle engendrait, le déracinement, la solitude et la nostalgie pour un mode de vie rural, perceptibles dans les chansons de cette époque, dont les textes servirent de références aux époques suivantes, mais aussi le sentiment de nouveauté et d'opportunités que faisaient naître, chez les amateurs de musique et chez les musiciens, la découverte d'autres styles et l'interaction avec d'autres communautés et d'autres publics, anglophones ceux-là. En outre, c'est paradoxalement pendant la crise que les francophones eurent accès, dans les villes, à des emplois plus rémunérateurs que ce qu'ils avaient connu dans l'agriculture, et purent s'acheter, sinon des

---

<sup>59</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 210.

<sup>60</sup> Amédée Ardoin, « La Valse des Champs Pétrolifères », Decca 17002, 1934.



phonographes et des disques, en tous cas des radios<sup>61</sup>, qui leur permettaient d'écouter de la musique en français, mais aussi de la musique en anglais, et en particulier de la country, qui inondait littéralement les ondes à l'époque. Ces contacts accrus avec la culture et la langue des Américains n'étaient pas, contrairement à ce que beaucoup de Cadiens pensent aujourd'hui, le fruit de l'interdiction de la langue française dans les écoles de Louisiane, édictée en 1921, qui, vu le faible nombre d'enfants francophones scolarisés dans les campagnes et la proportion considérable d'entre eux qui continuaient de parler français dans leurs foyers, ne faisait pas encore sentir ses effets dans les années 1930<sup>62</sup>. Cette immersion dans la culture et la langue des Américains tenait bien plus à la proportion croissante de francophones qui travaillaient dans des emplois industriels et à l'arrivée en Louisiane d'un grand nombre d'Américains, affluant pour travailler dans ces nouveaux secteurs industriels. La révolution technologique qui marqua cette période toucha également la musique et sa diffusion et induisit des changements matériels et culturels qui transformèrent les francophones de Louisiane et leurs chansons, dans une période où la ségrégation raciale séparait de plus en plus les individus et les groupes entre Noirs et Blancs. C'est cet ensemble de facteurs qui détermina la divergence entre les chansons cadiennes et créoles, si proches encore dans les années 1920.

A l'opposé de nombre d'autres auteurs insistant sur l'isolement de la communauté cadienne jusqu'à la Deuxième Guerre mondiale<sup>63</sup>, Le Menestrel souligne le fait que, tout au long de la Grande Dépression, la Louisiane proposait de la musique populaire américaine variée et riche et que les chansons circulaient largement via la radio, les lieux de concerts, les groupes itinérants et les magasins, qui vendaient disques et partitions<sup>64</sup>. Il semble donc que, bien loin de l'image d'une région et de communautés isolées et figées dans le temps, toute une palette de styles et de combinaisons musicales interagissaient en Louisiane. Le Menestrel ajoute que « [c]'est dans ce paysage musical bouillonnant, qui s'ajustait constamment aux tendances en vogue dans la musique populaire américaine, que la musique française évolua et commença à gagner en reconnaissance »<sup>65</sup>. En 1929, le succès commercial des premiers enregistrements incita l'industrie du disque à organiser des expéditions dans le Sud, en quête de musiciens francophones à enregistrer, un bon moyen de les repérer étant d'organiser des concours d'accordéon<sup>66</sup>. Les maisons de disques s'étaient en effet rendu compte que la musique « ethnique » représentait une manne potentielle de royalties, puisque les musiques considérées comme « traditionnelles » impliquaient qu'une bonne partie des bénéfices engrangés allaient au découvreur de ces musiques

---

<sup>61</sup> Ryan A. Brasseaux, *Cajun Breakdown : An American-made Music* (New York : Oxford University Press, 2009), 122-23.

<sup>62</sup> Bernard, *Americanization*, xx.

<sup>63</sup> Voir par exemple Shane K. Bernard, *Americanization of a People*.

<sup>64</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 41.

<sup>65</sup> *Ibid.*, 53.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 55.

et non à son interprète. Afin d'entretenir et de développer ce marché, elles cherchèrent à forger une image des musiques du Sud comme étant différentes du reste de la musique américaine et de la musique commerciale<sup>67</sup>. Elles promouvaient leurs produits comme des supports scientifiques et éducatifs, s'associant à l'anthropologie et à l'étude du folklore. En enregistrant des groupes « indigènes » partout dans le monde et sur le sol même des Etats-Unis, elles affirmaient préserver les musiques populaires, définies par opposition à la musique occidentale artistique et à la musique commerciale<sup>68</sup>. On retrouve en partie dans cette démarche l'état d'esprit qui animait les Lomax lorsqu'ils vinrent enregistrer les chanteurs de Louisiane en 1934. C'est dans ce contexte que les premiers enregistrements commerciaux de musiques de Louisiane eurent lieu, et se poursuivirent sporadiquement au cours des années 1930, pendant lesquelles les maisons de disques organisèrent des sessions d'enregistrement dans diverses villes du Sud, de La Nouvelle-Orléans à Memphis, en passant par Austin, où les musiciens désireux d'enregistrer devaient donc faire le déplacement car, avec la Grande Dépression, le marché des musiques « ethniques », et des musiques francophones en particulier, était trop étroit aux yeux de l'industrie du disque pour que financer des expéditions dans les campagnes soit rentable. Il n'y eut aucune session d'enregistrements de terrain entre 1929 et 1934<sup>69</sup>. Les maisons de disques avaient à peine commencé à rivaliser avec les radios quand tout s'effondra. Certains styles, considérés comme trop dépendants d'un public spécialisé, disparurent des catalogues des maisons de disques et de nouveaux talents ne purent pas être enregistrés et ne furent redécouverts que dans les années 1960<sup>70</sup>. Les musiciens francophones, qui, malgré une brève période d'euphorie à la fin des années 1920, avaient beaucoup moins enregistré que les anglophones, dont la langue garantissait un public plus large, furent très peu nombreux à enregistrer des disques en français dans cette période, d'où l'importance des enregistrements réalisés par les ethnomusicologues à cette époque. Leur restaient les concerts et les radios, toujours dynamiques malgré la crise, et sur lesquels reposait désormais, en grande partie, la diffusion de la musique en Louisiane.

---

<sup>67</sup> Miller, *Segregating Sound*, 3-4, 7.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 55-56, 157-186 ; Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 53-54.

<sup>69</sup> Sara le Menestrel indique que les maisons de disques organisèrent des enregistrements dans toute la période 1923-1936. Mais en choisissant un intervalle de temps large et en ne distinguant pas les expéditions sur le terrain en vue d'enregistrer les musiciens dans les campagnes des enregistrements en ville, qui nécessitaient que les artistes se déplacent, elle ne permet pas de mettre en lumière l'impact de la crise de 1929 sur la musique francophone. Or plusieurs auteurs, dont Stephen Tucker, ont démontré l'effondrement des enregistrements de musique francophone pendant la Grande Dépression, en tout cas des enregistrements de terrain effectués par les maisons de disques. L'interruption des enregistrements par les maisons de disques n'implique cependant pas une fin des interactions entre les nombreux styles différents qui existaient dans le sud-ouest de la Louisiane à cette époque, point principal que Le Menestrel veut démontrer, mais elle eut un impact certain sur le type de musique vers lequel les musiciens francophones se tournèrent pour continuer à gagner de l'argent.

<sup>70</sup> Stephen R. Tucker, « Louisiana Folk and Popular Music Traditions on Records and the Radio », in Brasseaux et Fontenot (dir.), *Accordions*, 234.

Après 1934, on assista à une reprise progressive des enregistrements et de l'activité des maisons de disques dans la région, mais les musiciens qui faisaient de la musique française n'en bénéficièrent quasiment pas. Ils étaient écartés au profit des *string bands*, ces orchestres à cordes qui jouaient de la country, du *western swing*<sup>71</sup> ou du blues. Pour survivre, les musiciens francophones durent s'adapter à la demande du public, à une époque où le genre le plus populaire auprès des francophones comme des anglophones était la country, avec des stars comme Jimmie Rodgers, dont la musique, elle-même influencée par le blues, résonnait sur toutes les radios dans les années 1920 et 1930, et était appréciée des Noirs comme des Blancs. Les radios ciblaient néanmoins leur public en fonction de leur couleur de peau, et cette ségrégation, qui venait s'ajouter à celle qui infectait toute la société, commença progressivement à influencer le style des musiciens francophones, quand bien même certains étaient attirés par des musiques qui ne correspondaient pas à l'identité raciale qu'on leur attribuait. Mais, si les Blancs avaient la latitude de jouer ou d'adapter des blues, les musiciens de couleur, eux, n'avaient pas le droit d'enregistrer de country. Obligés de se positionner dans un marché de plus en plus segmenté, les musiciens francophones se mirent à jouer de la country lorsqu'ils étaient blancs et du blues lorsqu'ils étaient noirs. Le public, influencé par les radios, se mit à écouter essentiellement de la country et du *western swing* lorsqu'il était blanc, et du blues lorsqu'il était noir. La segmentation de la musique et du public par l'industrie musicale entraîna donc une diversification des styles au sein de la musique francophone et, lorsque les années 1940 arrivèrent, le son d'un joueur d'accordéon noir n'était plus tout à fait le même que celui d'un accordéoniste blanc<sup>72</sup>.

Il serait cependant erroné de croire que c'est sous la contrainte et à contrecœur que les musiciens francophones se tournèrent vers d'autres styles. Les interviews de musiciens de l'époque réalisés à partir des années 1950-60 et les témoignages collectés par les musicologues montrent que beaucoup de musiciens étaient heureux d'adopter ces nouveaux styles, qu'ils pratiquaient déjà. Ainsi, la musique et les goûts des musiciens créoles de l'époque étaient-ils très éclectiques et incluaient-ils autant la country que le blues et la musique française. Le grand musicien et chanteur créole Canray Fontenot forma ainsi un orchestre à cordes dans les années 1930, avec lequel il jouait du ragtime<sup>73</sup>. Dans *The Kingdom of Zydeco*, Michael Tisserand explique que le célèbre violoniste créole Bébé Carrière disait qu'il jouait des grands standards du blues, mais aussi des chansons de Jimmie Rodgers, dont Carrière parlait avec tendresse. Quant à Amédée

---

<sup>71</sup> Très en vogue à partir des années 1930, ce style faisait la synthèse entre deux styles très populaires de l'époque : la country et le jazz. Sandmel, « The Hackberry Ramblers », 391.

<sup>72</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 151-52.

<sup>73</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 56. Le ragtime, style instrumental très syncopé et entraînant, le plus souvent joué au piano, fut extrêmement populaire à la fin du XIXe siècle et dans les premières décennies du XXe siècle.

Ardoin, lorsqu'il ne jouait pas pour des publics blancs, il jouait du blues de La Nouvelle-Orléans<sup>74</sup>, dès les années 1920. Du côté des musiciens et chanteurs identifiés comme cadiens, Joe Falcon expliquait, dans un entretien réalisé par le folkloriste Ralph Rinzler en 1965<sup>75</sup>, qu'il préférait la country à la musique française. Il avait d'ailleurs créé un orchestre à cordes à Rayne dans les années 1930, tout en continuant ses activités d'accordéoniste de musique française aux côtés de son épouse Cléoma Breaux. Interviewé lui aussi par Rinzler en 1965, le violoniste cadien Léo Soileau, tout en ayant agrandi son répertoire grâce à un violoniste créole de La Nouvelle-Orléans<sup>76</sup>, expliquait qu'il aimait bien plus le *western swing* de son idole Bob Wills que la musique française car il trouvait la musique américaine plus riche en changements d'accords et en mélodies et plus intéressante à jouer, et n'était, en outre, pas mécontent de voir l'accordéon tomber en désuétude dans les années 1930<sup>77</sup>. Ce goût pour ce que l'industrie du disque appelait le *hillbilly*, la musique destinée aux Blancs anglophones pauvres, et l'envie de répondre aux attentes d'un public francophone conquis par cette musique, est illustré par la profusion d'artistes francophones qui inclurent le mot « Ramblers » ou « Playboys » dans le nom de leur groupe à partir des années 1930, en référence aux Tenneva Ramblers de Jimmie Rodgers et aux Texas Playboys de Bob Wills. Les Hackberry Ramblers, enregistrés pour la première fois par une grande maison de disques nationale<sup>78</sup> en 1936, connurent un vif succès dans cette période et devinrent le groupe cadien le plus populaire et un de ceux qui eut le plus d'influence pendant les sept décennies qui suivirent. Le violoniste Luderin Darbone, leader des Hackberry Ramblers, qui était né en 1913 à Évangéline mais avait grandi au Texas, expliquait qu'il n'allait jamais aux dancings cadiens dans sa jeunesse et que lui et son groupe ne jouaient jamais d'airs francophones à leurs débuts, mais de la country, jouée au violon et à la guitare, musique qui avait bercé sa jeunesse à la radio<sup>79</sup>. Loin de se contenter de ces influences, le grouperegistra aussi une chanson dans le style hawaïen<sup>80</sup>, très populaire dans les années 1930-40, tandis que Darbone déployait un style jazzy au violon, qu'il avait appris d'un trompettiste africain-américain rencontré à Crowley en Louisiane en 1935<sup>81</sup>. Dans la seconde moitié des années 1930, la révolution technologique que constitua la possibilité d'amplifier les sons permit aux musiciens cadiens d'abandonner l'accordéon, dont le son n'intéressait plus les maisons de disques, pour se tourner vers les orchestres à cordes et

---

<sup>74</sup> Tisserand, *Kingdom*, 73, 90.

<sup>75</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 55.

<sup>76</sup> L'anecdote sur le violoniste de La Nouvelle-Orléans fut racontée par Soileau dans une autre interview, réalisée par Michael Doucet dans les années 1980 et citée par Le Menestrel dans *Negotiating Difference*, 55.

<sup>77</sup> Tony Russell, « Leo Soileau », in Brasseaux et Fontenot (dir.), *Accordions*, 386.

<sup>78</sup> Chez RCA, sur le label Bluebird, dont le catalogue, très riche, foisonnait de musiques folk très diverses.

<sup>79</sup> Sandmel, « The Hackberry Ramblers », 391.

<sup>80</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 57.

<sup>81</sup> Sandmel, « The Hackberry Ramblers », 393.

développer un son plus doux, produit avec un toucher plus léger<sup>82</sup>. Les Hackberry Ramblers furent les premiers francophones à utiliser un amplificateur. Au début des années 1940, ils étaient devenus un orchestre de *western swing* composé de neuf membres, avec des instruments à vent, un piano, une batterie, une *steel guitar* et une guitare électrique, et chantaient occasionnellement en anglais, choix qui, vu leur succès, eut une influence considérable sur les autres artistes cadiens. Dans les années 1940, d'autres groupes comme Leo Soileau et ses Four Aces ou Leroy « Happy Fats » Leblanc et ses Rayne-Bo Ramblers, n'hésitèrent pas à emprunter à d'autres traditions musicales de nouveaux instruments, y compris le saxophone, le piano ou la guitare électrique<sup>83</sup>.

Si nombre de musiciens francophones intégraient de nombreux éléments à la mode dans la musique anglophone, et si certains chanteurs n'hésitaient pas à chanter en anglais dès la fin des années 1930, beaucoup de chansons cadiennes et créoles continuaient d'être chantées en français avant la Deuxième Guerre mondiale. Les emprunts à d'autres styles musicaux étaient accompagnés de paroles qui reprenaient des thèmes et des motifs récurrents dans les chansons francophones depuis plusieurs décennies, et tournaient autour des amours malheureuses, de la pauvreté et de la séparation. Même lorsque les chanteurs ou les groupes reprenaient des chansons de blues ou de country traduites en français, le respect des paroles originales semblait peu préoccuper leurs nouveaux interprètes francophones, qui les transformaient très souvent en textes typiques de la tradition francophone de Louisiane, animés par les mêmes expressions et thèmes récurrents. Il ne faut pas perdre de vue que ces chansons étaient essentiellement des musiques à danser, dont les paroles servaient surtout à renouveler la complicité avec le public et entre les membres du public, ce que permettait la reprise de formulations et de références familières. Les interprètes étaient sans doute également plus attirés par la musique que par les paroles et il leur était probablement plus aisé de s'appropriier des styles musicaux que des textes qui, traduits à l'identique, semblaient peu familiers dans leurs points de vue et leurs références. En outre, la traduction de l'anglais au français était sans doute effectuée rapidement et le nombre de pieds importait probablement davantage que le sens. Ces chansons, avec des paroles en français et des mélodies considérablement réarrangées, étaient très différentes des originaux, qu'on ne reconnaît pas forcément à la première écoute. Cette américanisation de la musique française à partir des années 1930 semble donc tenir autant, voire plus, d'une appropriation choisie et créative que d'une acculturation subie, contrairement à ce que les tenants d'une tradition « pure » ont souvent semblé suggérer. Parallèlement à ces chansons commerciales qui se jouaient à la radio, dans des bars urbains essentiellement fréquentés par des hommes, les *bonkey tonks*, et des dancings ruraux, pendant toute la période allant des années 1930 aux années 1950, les chansons francophones telles

---

<sup>82</sup> Ancelet, « Cajun Music », 199.

<sup>83</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 57-58.

qu'elles se chantaient encore dans les années 1920, accompagnées d'un accordéon, ainsi que les jurés créoles et les ballades francophones plus anciennes, plus longues et plus intimes continuèrent d'être jouées en privé, lors des bals de maison ou des veillées<sup>84</sup>, comme en témoignent les enregistrements effectués par le musicologue Harry Oster dans les années 1950. C'est cette continuité, peu perceptible si on ne prend en compte que les chansons commerciales, qui permit la résurgence de la chanson à l'accordéon et l'apparition du zydeco après la Seconde Guerre mondiale, dans une période où l'américanisation se faisait nettement plus sentir.

#### **4. Les francophones et leur musique pendant et après la Seconde Guerre mondiale : américanisation, boom économique et ségrégation raciale**

La Seconde Guerre mondiale mit en contact les GI francophones originaires du sud-ouest de la Louisiane avec le reste de la nation américaine bien davantage que la première<sup>85</sup>. Ces francophones, dont beaucoup étaient désormais bilingues, trouvèrent dans l'armée une échappatoire à la pauvreté et au statut de parias qui était devenu le leur en Louisiane. De petits fermiers pauvres et méprisés, ils étaient devenus de fiers et valeureux soldats américains, combattant aux côtés d'autres Américains, et revinrent chez eux imprégnés de patriotisme et de fierté de représenter la liberté et l'*American way of life*, et marqués par les échanges et les musiques partagés avec les autres soldats, mais aussi par les nombreuses brimades et moqueries qu'ils avaient subies en raison de leur accent, de leur nom et de leurs coutumes. Il était clair désormais, aux yeux de beaucoup de francophones, que parler français était un handicap et que, pour que leurs enfants aient toutes leurs chances dans la vie, il faudrait leur éviter cette humiliation. Beaucoup de francophones anglicisèrent d'ailleurs leur noms dans cette période, lassés et gênés d'être le centre de l'attention lorsque leurs supérieurs à l'usine et à l'armée n'arrivaient pas prononcer leur nom<sup>86</sup>. L'immersion dans la nation américaine se fit aussi par l'embauche de milliers de personnes dans les usines d'armement et les infrastructures militaires des villes du Texas et du sud-ouest de la Louisiane. Outre que ces usines offraient, en nombre, des emplois bien rémunérés, elles appliquaient également les ordonnances du *Fair Employment Practice Committee*, créé par le Président Roosevelt en 1941, qui, face à la menace d'une marche sur Washington par les militants pour les droits civiques, interdit toute discrimination à l'embauche dans les agences fédérales et les entreprises liées à l'effort de guerre. Tout comme l'armée, ces structures offraient aux Créoles des opportunités qu'ils n'avaient pas connues en Louisiane jusqu'alors, renforçant ainsi leur adhésion à la nation américaine plutôt qu'à une culture régionale marquée par la ségrégation et l'oppression.

---

<sup>84</sup> Barry J. Ancelet, « Cajun Music », in Brasseaux et Fontenot (dir.), *Accordions*, 200.

<sup>85</sup> Bernard, *Americanization*, xx.

<sup>86</sup> Bernard, *Americanization*, 11, Landry, 222-23.

Dans le même temps, des milliers d'Américains étrangers à la Louisiane affluaient dans les paroisses francophones pour travailler dans les bases militaires et les champs pétroliers, non sans frictions avec la population locale, qui se retrouvait raillée, persécutée et humiliée sur ses propres terres<sup>87</sup>, tandis que les enfants étaient sévèrement punis et battus à l'école s'ils prononçaient un mot de français. L'adhésion à la nation américaine était donc le fruit d'expériences contrastées et de sentiments probablement complexes d'inclusion et de fraternité enthousiasmantes et d'exclusion humiliante et intimidante, qui incitèrent les francophones, quel que soit leur ressenti, à se fondre dans la masse et à parler anglais. Quant aux millions de civils restés en Louisiane, ils furent, pendant les années de guerre, abreuvés de propagande et de slogans patriotiques par les journaux, les radios et les films de propagande qui passaient au cinéma. Les livres, magazines et journaux qui traitaient de la guerre ou donnaient des nouvelles du front, écrits en anglais, eurent un rôle considérable dans l'américanisation de la jeunesse de Louisiane, qui, contrairement aux plus anciens, était désormais scolarisée plus systématiquement et savait donc lire. Dans les écoles, les enfants se voyaient inculquer à haute dose la supériorité du mode de vie américain sur tous les autres. Depuis la fin des années 1920, les classes populaires francophones de Louisiane étaient progressivement passées d'une culture latine, définie par la langue française et le catholicisme, au biculturalisme. Mais avec la Seconde Guerre mondiale, pour la première fois, le sentiment d'une identité nationale commune prenait le pas sur l'appartenance à une communauté<sup>88</sup>. Le pourcentage d'enfants parlant français dans la génération cadienne née pendant la guerre chuta à 38 % après la guerre, alors qu'il atteignait 63 % avant le conflit<sup>89</sup>. De tous les médias qui contribuèrent à l'américanisation des communautés francophones de Louisiane dans les années 1940, la radio fut certainement celui qui eut le plus d'impact, à une époque où l'électricité commençait à être beaucoup plus répandue dans les campagnes de Louisiane qu'auparavant. La radio pénétrait, en effet, dans les campagnes les plus reculées où les journaux n'arrivaient pas et où il n'y avait pas de cinémas, et, même dans les zones les plus rurales, 41 % des foyers disposaient d'un transistor en 1942, qu'ils écoutaient avidement, à la fois pour les nouvelles agricoles et les nouvelles de la guerre. Ils se retrouvaient alors en contact avec des programmes en anglais, des feuilletons patriotiques, de la publicité, de la country, de la musique jazz et des big bands, et également avec des programmes en français, si populaires que les curés se plaignaient que la messe du dimanche fût complètement désertée car l'horaire correspondait à l'allocution hebdomadaire du Sénateur Dudley Leblanc, grand défenseur de la cause acadienne, allocution qu'il effectuait pour moitié en français, et pour moitié en anglais. A Lake Charles, les Hackberry Ramblers,

---

<sup>87</sup> Bernard, *Americanization*, 15.

<sup>88</sup> *Ibid.*, 11, 18-20.

<sup>89</sup> *Ibid.*, 18. Des statistiques concernant les Créoles n'ont, à ce jour, pas été trouvées.

groupe cadien qui avait intégré les influences américaines et parfois l'anglais dès les années d'avant-guerre, avaient leur propre programme sur la radio KLPC pendant la guerre et recevaient des milliers de lettres de fans leur demandant de jouer telle ou telle chanson. Fait intéressant, si les auditeurs étaient majoritairement francophones et réclamaient souvent des chansons cadiennes, la plupart des lettres demandaient aux Hackberry Ramblers de passer ou de jouer des airs patriotiques anglo-américains comme « There's a Star-Spangled Banner Somewhere », « I'll Be True While You're Gone » ou « Soldier's Last Letter »<sup>90</sup>.

La communauté francophone de Louisiane sortit de la guerre changée : les Blancs francophones, marqués par les humiliations incessantes infligées par ceux qui les appelaient des « *Cajuns* » et porteurs d'un sentiment patriotique nouveau et intense, sortirent de cette expérience plus désireux que jamais d'adhérer au rêve américain. Dans les années 1950, la Guerre froide, le service militaire obligatoire et la Guerre de Corée renforcèrent encore l'américanisation et le patriotisme des Cadiens. La Guerre froide rendait suspects ceux qui semblaient déroger, par leur mode de vie, leurs origines, leur religion ou leur langue, au modèle américain et rendait encore plus impérieuse la nécessité de se conformer à ce modèle. En Louisiane, et plus généralement dans le Sud, les autorités utilisaient également le Maccarthisme pour intimider les militants pour les droits civiques, et particulièrement la NAACP (L'Association Nationale pour l'Avancement des Personnes de Couleur), en les accusant d'activités anti-américaines. Les Cadiens se montrèrent des anti-communistes zélés<sup>91</sup>, sans aucun doute pour prouver qu'ils étaient de bons Américains, malgré leur statut d'ethnie à part de la nation, mais sans doute également en raison de l'opposition de la majeure partie d'entre eux aux revendications des Noirs de Louisiane. Depuis les années 1930, ces derniers étaient en effet nombreux à s'être organisés dans des associations et syndicats accusés d'être sous influence du Parti communiste, comme le Syndicat des cultivateurs de Louisiane (Louisiana Farmers' Union), le Syndicat des fermiers locataires du Sud (Southern Tenant Farmers' Union) ou la NAACP. Ainsi, lorsque, en 1950, la doctrine Truman visant à endiguer le communisme partout dans le monde fut mise en pratique en Corée, Harry Choates, le chanteur cadien le plus populaire de l'époque, sortit le disque « Korea, Here We Come »<sup>92</sup> (« Corée, nous voilà »), en anglais. Cette transformation culturelle s'appuyait également sur des dispositifs législatifs visant à renforcer l'unité de la nation et son adhésion au modèle américain. En 1944, une nouvelle loi obligea tous les enfants louisianais de 7 à 15 ans à aller à l'école, tandis que les professeurs utilisaient brimades verbales et châtiments corporels pour dissuader le flot de

---

<sup>90</sup> Bernard, *Americanization*, 20-21. Signification des titres en français : « Il y a une bannière étoilée quelque part », « Je te serai fidèle pendant ton absence » et « La dernière lettre du soldat ». Elton Britt, « There's a Star-Spangled Banner Somewhere », Bluebird B-9000, 1942 ; Gene Autry, « I'll Be True While You're Gone », Okeh 6648, 1942 ; Ernest Tubb, « Soldier's Last Letter », Decca 6098, 1944.

<sup>91</sup> *Ibid.*, 26-29.

<sup>92</sup> Harry Choates, « Korea, Here We Come », Macy's Recordings 141-A, 1950.



nouveaux élèves de parler le français. En dix ans, le pourcentage d'enfants cadiens qui parlaient le français tomba à 21 %<sup>93</sup>. Une autre loi de 1944, la *G.I. Bill*, permit aux vétérans de la Seconde Guerre mondiale, comme à ceux de la Guerre de Corée après eux, de bénéficier, à leur retour du front, de bourses qui permirent aux Cadiens et aux Créoles<sup>94</sup> de faire des études, d'acheter une maison et d'ouvrir des entreprises. Cela améliora considérablement leur situation, à une époque où le boom économique dans la région garantissait des emplois nombreux et bien payés dans l'industrie comme dans les services et permit, surtout à partir des années 1950, d'accéder à des biens de consommation dont la plupart des francophones de Louisiane n'auraient jamais pu rêver auparavant et dont ils devinrent très friands. Cette adhésion au rêve américain s'accompagna chez les parents de jeunes enfants d'une répudiation de la langue française, bien trop génératrice de stigmates. Même parmi ceux qui ne reprirent pas d'études, beaucoup de Cadiens et de Créoles quittèrent leurs emplois ruraux pour chercher du travail en ville, car la mécanisation de l'agriculture, accrue pendant la guerre en raison du manque de main d'œuvre, avait considérablement réduit la possibilité de survivre en étant ouvrier agricole<sup>95</sup>.

Le développement de l'industrie pétrolière, qui s'accrut dans la région dans les années 1940, transforma, lui aussi, l'environnement naturel qu'avaient pendant longtemps connu les francophones de Louisiane, certains habitants se plaignant d'ailleurs des camions qui encombraient les routes en files ininterrompues, de la pollution et de la menace sur les zones de pêche que faisaient peser les raffineries et, avant elles, les bases militaires navales. Ces activités industrielles, associées à la construction de nouveaux axes routiers, au trafic automobile, au trafic fluvial intense des barges sur les bayous<sup>96</sup>, en lien avec les activités pétrolières, à l'explosion des villes et à l'étalement urbain considérable autour d'elles, en raison de l'afflux massif de travailleurs américains, transformèrent la culture des habitants de la région tout autant que les paysages qui les entouraient et leur rapport à cet environnement, désormais réduit pour beaucoup à des activités de loisir le weekend. Les chansons de l'époque contenant des références à la nature, tout autant que la manière qu'avaient les chanteurs de se présenter, verbalement ou par leurs choix vestimentaires, témoignent d'une nostalgie de la ruralité et d'une idéalisation de la vie dans les bayous et les prairies de Louisiane d'avant la modernité<sup>97</sup>. Mais, malgré la nostalgie et les réticences de certains face à ces changements très rapides de leur environnement naturel et culturel, la plupart des Cadiens et des Créoles acceptèrent le fait que c'était le prix à payer pour la nouvelle vie que leur offrait l'industrialisation de la région et accueillirent avec intérêt, surtout

---

<sup>93</sup> Bernard, *Americanization*, 33-34.

<sup>94</sup> Il était beaucoup plus difficile aux vétérans de couleur de bénéficier de ces aides (voir page. 317 de cette thèse).

<sup>95</sup> Bernard, *Americanization*, 25, 36.

<sup>96</sup> *Ibid.*, 28, 37.

<sup>97</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 204-210.

parmi les plus jeunes, la possibilité de sortir enfin de la pauvreté et de pouvoir vivre plus confortablement grâce à la société de consommation. Une phrase, prononcée par un prospecteur de pétrole texan et citée par Shane K. Bernard, résume cette acceptation : « Quand ils ont vu combien on les payait, les Cadiens ont arrêté de se plaindre »<sup>98</sup>. Les protestations auxquelles ce Texan faisait référence portaient sur l'afflux de chercheurs de pétrole étrangers à la région, mais il est probable que ce soit également cet argument qui ait pesé dans le renoncement des francophones de Louisiane à ce qui avait été leur milieu naturel et leur mode de vie jusque-là. Christophe Landry explique que « [c]ertains Créoles accueillirent ces changements avec enthousiasme, tandis que d'autres les contestèrent avec force, avant de les accepter à contrecœur avec le temps »<sup>99</sup>. On peut mesurer l'acceptation de ce flux migratoire d'Américains anglophones et protestants à la croissance importante des mariages exogames entre Cadiens et Américains et entre Créoles et Africains-Américains dans les années 1950-1960<sup>100</sup>.

Les Créoles, qui avaient combattu pour restaurer la paix et la liberté en Europe et en Asie et pu goûter au traitement plus égalitaire que leur offraient les usines d'armement et certaines unités de l'armée, retrouvaient préjugés, ségrégation et oppression à leur retour à la vie civile. La participation des Noirs à tous les aspects de la guerre et à la victoire finale donnait un argument de poids pour l'égalité de traitement une fois rentrés chez eux. Le militantisme pour les droits civiques se répandit dans tout le pays après-guerre, y compris dans les paroisses rurales du sud-ouest de la Louisiane, où les tentatives d'implantation de la NAACP au début des années 1940 avaient pourtant été accueillies avec méfiance par la toujours influente Église catholique locale et par les Créoles, qui n'appréciaient pas « que des étrangers leur dictent comment changer leurs communautés » et craignaient d'être associés à ces militants<sup>101</sup>. En 1943, la création d'une branche de la NAACP à La Nouvelle-Ibérie fit naître une vague d'inquiétude, puis de violence, chez les Blancs, qui craignaient que la demande d'ouverture d'une école de formation professionnelle pour les Noirs ne crée de la concurrence à l'emploi. Les leaders de la NAACP furent victimes d'agressions physiques très brutales et furent arrêtés<sup>102</sup>. Mais le retour de la guerre de Créoles avides d'égalité, l'arrivée dans la région « d'Africains-Américains éduqués, confiants et tenaces » et les violences contre la NAACP ouvrirent les yeux de certains Créoles et « semèrent les graines qui permirent l'émergence du mouvement pour les droits civiques dans la région dans les années 1950-60 »<sup>103</sup>. D'autres Créoles choisirent d'émigrer vers la Californie et le Texas qui offraient plus d'opportunités aux personnes de couleur. Les francophones blancs, dans leur immense majorité,

---

<sup>98</sup> Bernard, *Americanization*, 37.

<sup>99</sup> Landry, « A Creole Melting Pot », 3.

<sup>100</sup> Bernard, *Americanization*, 39 ; Brasseaux et al., *Creoles of Color of the Bayou Country*, 120.

<sup>101</sup> Landry, « A Creole Melting Pot », 232.

<sup>102</sup> Landry, « A Creole Melting Pot », 233-236.

<sup>103</sup> *Ibid.*, 235.

considéraient (et considèrent encore pour certains) que l'activisme noir était responsable de la fin des relations supposément harmonieuses qui régnaient entre les « races » en Louisiane avant la guerre. Beaucoup se mirent à considérer les Créoles non plus comme des voisins ou même des frères avec lesquels ils avaient tout un patrimoine commun, mais comme des ennemis. Les églises catholiques elles-mêmes, qui avaient si longtemps résisté aux lois ségrégationnistes qui interdisaient les mariages et le concubinage entre personnes de couleur différentes, et permis de maintenir les relations entre les membres de la communauté francophone, quelle que soit leur couleur, devinrent des lieux d'exclusion et de discrimination, traitant durement les paroissiens de couleur, les empêchant d'assister à l'office et excluant même les prêtres de couleur. Landry rapporte les propos d'un curé noir de la paroisse de Vermillion, qui expliquait anonymement qu'il y avait « beaucoup d'aigreur chez les Blancs du secteur, en particulier chez les Cadiens »<sup>104</sup>. Les auteurs de violence et de meurtres dont étaient victimes les Noirs qui dérogeaient à l'ordre social du Sud, par des relations amoureuses avec des femmes blanches ou par leur appartenance à la NAACP, étaient acquittés par la justice tandis que des Noirs étaient accusés de crimes qu'ils n'avaient pas commis et étaient exécutés<sup>105</sup>. Abandonnés par ceux avec qui ils avaient formé, encore vingt ans plus tôt, une communauté francophone liée par de nombreuses passerelles, dont la langue et la musique, les Créoles se tournèrent vers ceux qui partageaient le même sort qu'eux et le même désir de justice : les Africains-Américains.

## 5. Les années 1950-70 : la musique et les paysages à l'heure identitaire

La jeunesse cadienne et créole d'après-guerre se trouvait donc entre deux mondes : « l'un, familial, rural, francophone, et l'autre, mystérieux, urbain, anglophone, et plus attirant pour beaucoup que le monde dépassé de leurs aînés »<sup>106</sup>. La culture des jeunes louisianais blancs de l'époque ressemblait, à bien des égards, à celle des autres Américains ruraux de leur âge : ils lisaient les mêmes bandes dessinées en anglais, pratiquaient les mêmes sports, rêvaient de quitter leurs campagnes dès qu'ils auraient terminé le lycée et avaient des emplois d'appoint qui leur permettaient de gagner de l'argent, grâce auquel ils pouvaient s'acheter des vêtements, des disques et parcourir des dizaines de kilomètres en voiture pour aller se distraire en ville<sup>107</sup>. Surtout, ils regardaient les mêmes programmes, pour la plupart américains, à la télévision, qui avait fait son apparition en Louisiane au début des années 50 et équipait une majorité des foyers à la fin de la décennie. Cette invention technologique contribua, sans doute plus que toute autre, à

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, 238.

<sup>105</sup> *Ibid.*, 239-242.

<sup>106</sup> Bernard, *Americanization*, 42.

<sup>107</sup> Bernard, *Americanization*, 43.

l'homogénéisation de la nation. Les bals de maison, où l'on devait bien se tenir et danser des valse, et les veillées, où l'on écoutait sa grand-mère et ses tantes chanter des vieilles ballades en français, semblaient des distractions aussi peu palpitantes que les corvées agricoles auxquelles il fallait se plier pour aider ses parents. Comme toute la jeunesse américaine de l'époque, c'est de rock and roll que les jeunes Cadiens et Créoles étaient avides, à une époque où la musique d'Elvis Presley, Fats Domino et Little Richard balayait la Louisiane et le reste du pays, via les radios omniprésentes et les 45 tours bon marché, puis via la télévision. Dans les clubs et les *joints* ségrégués qui supplantaient les bals de maison familiaux et fleurissaient dans les campagnes et dans les villes depuis la guerre, la jeunesse, la classe ouvrière et les artistes découvraient non seulement de nouveaux styles, mais aussi des possibilités inédites et exaltantes, loin de la vigilante surveillance des parents, qui avait toujours été un des éléments clés des bals de maison. Les danseurs et les musiciens pouvaient désormais s'adonner au blues, interdit dans les bals de maison créoles, et au rock, qui l'était tout autant dans les bals cadiens. L'espace de ces clubs, moins étroit que celui des maisons où il fallait retirer tous les meubles pour permettre aux gens de danser et où les musiciens ne pouvaient guère être plus que deux, permettait aux artistes de développer de véritables orchestres, et d'ajouter des guitares, une batterie et des amplificateurs, qui vinrent transformer la musique des musiciens francophones, cadiens comme créoles<sup>108</sup>.

De jeunes Cadiens passionnés de rock and roll se mirent à en jouer, et, bientôt remarqués par des producteurs, créèrent dans la seconde moitié des années 50 une version locale de cette musique, la *swamp pop*<sup>109</sup>, qui mêlait influences rock, rhythm and blues et *hillbilly*, tout en gardant des traces de musique française. Les chanteurs, souvent bilingues, avaient anglicisé leur nom et chantaient souvent en anglais, ce qui leur permit d'atteindre un large public et même parfois le sommet des hit-parades nationaux. Ce nouveau style, dans lequel s'illustraient des Cadiens mais aussi quelques Créoles, reprenait souvent certaines paroles de chansons plus anciennes, traduites en anglais. C'est seulement récemment que la *swamp pop*, longtemps considérée comme n'ayant rien à voir avec la tradition, a commencé à être reconnue comme un type de musique cadienne. La revendication de faire reconnaître ce genre comme faisant partie de la tradition ne semble pas avoir agité la communauté créole. Dans le même temps, d'autres chanteurs et musiciens, exclusivement cadiens ceux-là, et qui continuaient à écouter de la musique française, bénéficièrent du déclin des orchestres de *western swing* et de l'émergence, dans les années 1950, de radios locales en français et de très nombreux producteurs locaux indépendants, qui voyaient la rentabilité potentielle de l'enregistrement et de la vente de disques d'artistes de la région et devinrent les

---

<sup>108</sup> Tisserand, *Kingdom*, 37, 89, 95.

<sup>109</sup> Pour Shane K. Bernard, spécialiste du *swamp pop*, ce style est né dans la zone géographique où les interactions entre Cadiens et Créoles étaient les plus fortes (entre Opelousas et Eunice). C'est, pour lui, un genre biracial né sous l'impulsion des Créoles qui jouaient du rhythm and blues. Bernard, « Swamp Pop », 296.

maîtres de la scène du sud-ouest de la Louisiane<sup>110</sup>. Ils en profitèrent pour faire revenir l'accordéon sur le devant de la scène, tout en gardant de nombreuses influences musicales et des instruments des styles country et *western* qui avaient régné sur la décennie précédente et en écrivant des textes nouveaux mais dans la continuité de la tradition francophone. Parmi ces chanteurs, qui chantaient très souvent en français, des noms comme Austin Pitre, Lawrence Walker, Nathan Abshire et Iry Lejeune sont passés à la postérité et sont désormais considérés comme des classiques. Ces chansons, tout comme la *swamp pop*, n'étaient désormais plus englobées dans ce que les labels nationaux ciblant des ethnies marginalisées dans les décennies précédentes appelaient « *French music* ». Après la Seconde Guerre mondiale, les maisons de disques présentaient ces performances sous l'étiquette des *race records*, où les Créoles se retrouvaient en compagnie des chanteurs et musiciens de blues, et les Cadiens de ceux qui faisaient du *hillbilly* ou du *old-time*<sup>111</sup>. Les Cadiens se retrouvaient donc dans la même catégorie que la musique country et *western*, celle qui ciblait des publics blancs ruraux, et non plus dans celle des musiques françaises aux côtés des Créoles. L'association entre « race » et son spécifique fut donc en partie façonnée par l'industrie de la musique et supposait une correspondance entre l'identité raciale du consommateur et ses goûts musicaux, qui se traduit par la présentation des différentes musiques de Louisiane en catalogues séparés par « race » et non plus par genre musical<sup>112</sup>. Dans la seconde moitié des années 1950, la décentralisation de l'industrie du disque conduisit à la prolifération de petits labels indépendants dans les petites villes de Louisiane. Leur intérêt pour la diversité des traditions régionales se traduisait par une stratégie marketing plus ciblée, ce qui contribua à diviser la musique de Louisiane en catégories musicales distinctes. Les producteurs J.D. Miller et Floyd Soileau, en particulier, contribuèrent à cette catégorisation par les nombreux labels qu'ils créèrent. Les stratégies de marketing avaient un impact direct sur les musiciens, obligés de positionner leur musique dans un marché plus segmenté que jamais, entre musique cadienne, musique créole ancienne, *swamp pop*, *swamp blues* et musique zydeco.

Ces nouveaux labels mirent également en avant une dernière catégorie de musiciens cadiens, eux aussi avec des noms américains ou américanisés (Cleveland Crochet, Jimmy Newman, Al Terry, de son vrai nom Allison Thériot), qui mêlait musique country typiquement américaine, mais jouée à l'accordéon, et textes en anglais, parfois parsemés de quelques mots en français. Ces textes, empreints de fierté identitaire et régionale, étaient, par moments, très proches

---

<sup>110</sup> Brasseaux & Fontenot, *Accordions*, 193.

<sup>111</sup> La musique dite *old-time* ou *old-timey* désigne, dans la musique folk francophone comme anglophone, des morceaux censés être proches des musiques originelles apportées par les colons européens.

<sup>112</sup> Miller, *Segregating Sound*, 179-84 ; Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 54.

du *tall tale*<sup>113</sup> américain, et brosaient un portrait très idéalisé, voire caricatural, des Cadiens et de leur région. Ces chanteurs trentenaires, qui présentaient des titres à la fois très « couleur locale » et très accessibles aux Américains, rencontrèrent un grand succès au niveau national. Jimmy Newman, par exemple, devint célèbre au milieu des années 1950 avec « Alligator Man », « Bayou Talk » et « Louisiana Saturday Night »<sup>114</sup>, dont les paroles, inhabituellement bavardes pour des chansons cadiennes, présentaient tous les clichés associés à la Louisiane (bayous, moustiques, mousse espagnole qui pend des arbres, alligators, « belles » exotiques du bayou) et des Cadiens trappeurs, vivant de la vente de peaux de bêtes, activité qui avait disparu depuis bien longtemps. Il est intéressant de remarquer que ces portraits, quasi promotionnels, d'une nature mythifiée et de ses habitants, inédits dans la chanson cadienne, et qui tenaient véritablement de la carte postale, coïncidèrent avec l'explosion du tourisme de masse en Louisiane et préfiguraient le mouvement de « fierté cadienne » des années 1960, comme la quatrième partie de cette thèse, consacrée à l'interprétation des résultats de la comparaison, le montrera plus en détail.

Le développement du tourisme de masse, partout aux États-Unis, misait sur le niveau de vie plus élevé et les possibilités de déplacement nouvelles offerts par le boom économique et technologique des années 1950-60 à une classe moyenne grandissante. Les interprètes de Louisiane qui avaient réussi à percer sur la scène nationale avaient permis de renouveler et de propager l'intérêt pour le sud-ouest de la Louisiane auprès du grand public américain et de donner à la région et à ses habitants un aspect attractif et attachant, tandis que les campagnes promotionnelles financées par les autorités locales et les entreprises de la région confirmaient le portrait, tracé dans les chansons connues et la littérature, d'une nature exotique et riche offrant la promesse d'excitantes parties de pêche ponctuées par la vue d'alligators et de pélicans, d'un patrimoine historique fait de plantations aux demeures élégantes et de vieux chênes aux pieds desquels des héroïnes acadiennes au cœur pur<sup>115</sup> s'étaient assises, de festivals mémorables où l'on goûtait des plats cadiens exotiques, roboratifs et délicieux et une musique tout aussi savoureuse, produits de la culture d'un peuple simple, rustique, haut en couleurs et chaleureux, les « *Cajuns* », dont les élites locales demandaient qu'on les appelle plutôt « *Acadians* »<sup>116</sup>. Shane Bernard donne un aperçu de l'image que les magazines nationaux peignaient du sud-ouest de la Louisiane dans la seconde moitié des années 1950 : *American Heritage*, par exemple, affirmait que la plupart des « Acadiens » étaient pêcheurs, trappeurs ou fermiers, tandis que *Travel* décrivait des facteurs qui

---

<sup>113</sup> Récit haut en couleur reposant sur l'exagération de faits réels ou fictifs dont le narrateur affirme avoir été le témoin ou le héros, faisant partie du folklore de la Frontière aux États-Unis, et qui a beaucoup influencé la littérature populaire américaine.

<sup>114</sup> Jimmy C. Newman, « Alligator Man », Decca 31324, 1961, « Bayou Talk », Decca 31440, 1962 et « Louisiana Saturday Night », Decca 32130, 1967.

<sup>115</sup> La fameuse Évangéline du poème de Longfellow.

<sup>116</sup> Bernard, *Americanization*, 50-51.

faisaient leur tournée en bateau sur le bayou. Certains étaient cependant plus réalistes, et le *Christian Science Monitor* soulignait, dès 1955, que le voyageur en quête de sols en terre battue, de cabanes rustiques et de trappeurs risquait d'être déçu car, tout le long du Bayou Teche et du Bayou Lafourche, une civilisation mécanisée et moderne était en train de prendre rapidement le pas sur le mode de vie tranquille et décontracté qui avait régné en ces lieux pendant plus de 200 ans<sup>117</sup>. Cela n'empêcha pas des millions de touristes de déferler sur la région, en quête des clichés qu'on leur avait vendus. Le tourisme alimenta ainsi la commercialisation de la culture cadienne et surtout, contribua à la définir. Il façonna également la perception que les touristes, mais aussi les Cadiens eux-mêmes, avaient de la nature qui les environnait de plus en plus lointainement, étant donné la proportion d'entre eux qui habitaient désormais dans des zones urbaines ou semi-urbaines. Les appellations *swamp pop* et *swamp blues*, choisies par le producteur J.D. Miller pour désigner respectivement les groupes de rock and roll cadiens et les bluesmen créoles, dont aucun ne vivait dans les marécages<sup>118</sup>, illustrent bien à quel imaginaire s'adressait ce qui était considéré comme potentiellement vendeur à cette époque, et comment l'évocation de traits bien connus des paysages du sud-ouest de la Louisiane et l'identification de ses habitants et de leur musique à ces caractéristiques naturelles entraient dans le cadre d'une démarche commerciale et promotionnelle visant d'une part à les identifier clairement, et d'autre part à suggérer la promesse d'un son « roots », authentique, naturel et dépouillé d'artifices. Ce son était pourtant particulièrement travaillé, et même façonné, par J.D. Miller, qui, non content de segmenter la musique en une multiplicité de catégories qui n'existaient pas jusque-là, fournissait également les musiciens de studio qui accompagnaient les chanteurs et imposait à ces derniers de nouveaux noms, plus attractifs et vendeurs à ses yeux, comme l'indique John Broven dans *South to Louisiana*<sup>119</sup>.

Cette identité régionale désormais fièrement revendiquée s'exprimait différemment selon les classes : le fait que les élites aient obtenu l'abandon du mot « *Cajun* » au profit d'un retour au terme « *Acadian* » et, à la fin des années 1960, le choix de l'appellation « *Acadiana* » par les institutions régionales pour désigner la région, n'excluait pas seulement les Créoles du paysage culturel, elle excluait aussi les Blancs pauvres de cette pureté rurale originelle, finalement très proche de l'image du Sud intemporelle et purgée de ses réalités sociales et raciales, que les élites sociales cherchaient à promouvoir, quelles que soient leurs origines, dans tous les anciens États confédérés. Aujourd'hui, la notion de diaspora acadienne est devenue centrale dans le récit que les Cadiens font d'eux-mêmes et de la culture de leur région, y compris chez les Cadiens les plus modestes, désireux de bénéficier de la « réhabilitation socioculturelle »<sup>120</sup> permise par ces origines

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, 48.

<sup>118</sup> La plupart des musiciens de *swamp blues* étaient originaires de la grande ville de Bâton-Rouge.

<sup>119</sup> Broven, *South to Louisiana*, 123, 124, 131, 134.

<sup>120</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 82.

mythifiées et en quête de la singularité qu'elles confèrent au sein de la nation américaine. En 1979, une interview du chanteur et accordéoniste cadien Leroy « Happy Fats » Leblanc vint montrer toute la complexité d'une identité en cours de construction. Dans cet entretien avec Broven, Leblanc se déclarait cadien et le revendiquait fièrement : « I'm not a Frenchman, I'm a Cajun »<sup>121</sup>. D'une part, cette définition de son identité n'avait finalement pas intégré l'appellation « *Acadian* », qu'il avait pourtant brièvement utilisée dans une chanson de 1947 où il décrivait le mode de vie simple des « Bons Acadiens »<sup>122</sup> et, d'autre part, elle affirmait crânement, en anglais, l'appartenance à un groupe ethnique américain, dont le nom, américain lui aussi, était une insulte synonyme de *white trash*, pour les anglophones comme pour les élites francophones. En se proclamant « *Cajun* » et non « français », il repoussait les préoccupations des élites sociales et universitaires des années 1960-70, très influencées par les militants francophones québécois et soucieuses d'initier une « renaissance française », qui mettait en avant l'appartenance à une communauté francophone mondiale. Dans le même temps, en refusant l'appellation « *Frenchman* », qui avait, pendant des décennies, désigné les Cadiens et les Créoles<sup>123</sup>, il affirmait également son refus d'une identité partagée avec les Noirs et était en cela très représentatif d'une majorité de Cadiens, fortement influencés par la ségrégation raciale dans laquelle ils avaient grandi. Leblanc ne se contentait d'ailleurs pas d'une acceptation passive de la ségrégation, puisque, dans sa chanson « Dear Mr. President », qui remporta un grand succès en 1966<sup>124</sup>, il la promouvait activement, en anglais, affirmant qu'il préférerait planter ses haricots noirs et ses haricots blancs en rangées séparées. Cette chanson ségrégationniste, loin d'être un cas isolé dans son répertoire et dans la musique populaire du Sud, est symptomatique de la réaction des Blancs, francophones comme anglophones, à la lutte pour les droits civiques des Noirs, Créoles compris, et aux efforts du Président Lyndon Johnson en faveur de cette égalité des droits, qui aboutirent au *Civil Rights Act* en 1964. Cette opposition à la lutte des Noirs eut un rôle non négligeable dans l'affirmation d'une identité « cadienne » à partir

---

<sup>121</sup> John Broven, « The Bayou Buckaroos », in Brasseaux et Fontenot (dir.), *Accordions*, 417.

<sup>122</sup> Happy, Doc and the Boys, « Bayou Lafourche », Fais-Do-Do Records 1011, 1947. En raison de l'inclusion aléatoire des chansons dans les échantillons, cette chanson ne fait pas partie du corpus retenu pour l'étude quantitative.

<sup>123</sup> Par exemple, le duo composé des deux musiciens créoles Clifton Chenier et Clarence Garlow était présenté comme « *The Crazy Frenchmen* » sur les affiches des années 1950. James Sullivan, « Born on the Bayou: Exploring Louisiana in 18 Songs », *Rolling Stone*, 11 juin 2012. Consulté le 5 février 2019 sur [www.rollingstone.com/culture/culture-news/born-on-the-bayou-exploring-louisiana-in-18-songs-86036/](http://www.rollingstone.com/culture/culture-news/born-on-the-bayou-exploring-louisiana-in-18-songs-86036/).

<sup>124</sup> Leblanc était soutenu par le producteur louisianais J.D. Miller, qui distribua cette chanson sur son label ségrégationniste *Reb Rebel Records*, qui affichait deux drapeaux confédérés sur ses disques. Miller produisit, sur le même label, « Kajun Ku Klux Klan », du tristement célèbre Johnny Rebel, de son vrai nom Clifford J. Trahan. Johnny Rebel, « Kajun Ku Klux Klan », *Reb Rebel* 504, 1966. Mais Miller, en entrepreneur pragmatique, produisait aussi des artistes noirs sur d'autres labels.



des années 1960 et se fait sentir, encore aujourd'hui, dans les réactions au mouvement *Black Lives Matter* de nombreuses personnes qui se revendiquent cadiennes<sup>125</sup>.

Cette idéologie n'était pas partagée par tous, et notamment pas par les musicologues et les folkloristes qui, à partir des années 1950 et des travaux de collecte de chansons réalisés sur le terrain par Lauren Post, Harry Oster et Ralph Rinzler, mais aussi par des amoureux du blues, contribuèrent à la renaissance de la chanson francophone de Louisiane et de la chanson dite « folk » en général. Le Menestrel explique qu'un grand nombre de folkloristes et d'écrivains contemporains spécialistes de la Louisiane du sud appartiennent à cette génération d'activistes qui vouèrent leur vie à la résurgence de la musique française de Louisiane à partir des années 1960-70 et convainquirent les institutions culturelles et universitaires de s'investir non seulement dans la promotion de la culture cadienne, mais aussi dans la reconnaissance de la contribution des Créoles à la culture de la région<sup>126</sup>. Ce faisant, ils contribuèrent à perpétuer l'image d'une culture d'origine française, et en particulier acadienne, ayant bénéficié de l'enrichissement d'influences africaines ou « afro-créoles ». Le CODOFIL (Council for the Development of French in Louisiana), fondé en 1968, alimenta cette perception en se focalisant sur la francophonie blanche et en marginalisant les Créoles dans le paysage de la Louisiane francophone. En outre, à la recherche d'un son authentique d'avant l'américanisation, qui avait bien failli faire disparaître la culture et la langue des francophones de Louisiane, les spécialistes des musiques populaires, en phase avec le goût des jeunes New-Yorkais de la classe moyenne pour la musique folk par opposition à la culture de masse, mirent en avant les chanteurs qui semblaient incarner un son brut, simple, rural et non commercial. Les récompenses et les prix attribués par les autorités culturelles locales et nationales institutionnalisèrent ce style comme étant la « vraie » musique cadienne ou créole<sup>127</sup>. Des figures clés du mouvement folk américain du milieu du siècle eurent une grande influence sur la création d'un nouveau public pour la musique « française » et pour la musique folk en général, en particulier le producteur Chris Strachwitz, qui fit connaître le zydeco et son plus célèbre interprète, Clifton Chenier, au-delà de la communauté créole, et le musicien et folkloriste Ralph Rinzler, qui, en 1964, invita le Cadien Dewey Balfa et le Créole Clifton Chenier au festival de Newport. Ce festival, entré dans la légende depuis, fut un tournant dans la revitalisation de la musique folk américaine et de la musique de Louisiane en particulier. En 1966,

---

<sup>125</sup> Pour saisir les enjeux idéologiques de ce désir de s'affirmer en tant qu'ethnie distincte dans une partie de la population qui s'identifie aujourd'hui comme cadienne, ou plutôt comme *Cajun*, beaucoup ne parlant pas français et n'utilisant pas non plus le mot *Cadian*, il convient d'avoir à l'esprit les scores réalisés par Donald Trump lors des élections présidentielles de 2016 et 2020 dans les paroisses rurales à forte population cadienne, qui s'échelonnent entre 60 et 80 %. En dehors du milieu universitaire et intellectuel, je n'ai pas rencontré de Cadiens ayant voté pour Hillary Clinton lors de l'étude de terrain réalisée en 2017 et j'ai été confrontée à des discours parfois empreints de forts préjugés raciaux ou marqués par le suprémacisme blanc chez certains Cadiens rencontrés sur place, ainsi que dans les communautés d'internautes se revendiquant comme Cadiens sur les réseaux sociaux.

<sup>126</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 82.

<sup>127</sup> *Ibid.*, 97.

Rinzler y invita le violoniste créole Canray Fontenot et l'accordéoniste créole Alphonse « Bois Sec » Ardoïn (un cousin d'Amédée), qui n'avaient pas joué sur scène depuis des années et purent ainsi sortir de l'ombre et faire de nombreux autres concerts et un album dans la foulée.

C'est dans ce contexte des années 1950 et 1960, marqué par l'exacerbation du racisme, l'émigration vers les grandes villes industrielles et la renaissance folk, que naquit la musique zydeco. Après des décennies de ségrégation raciale, renforcée par les radios et par les nombreux labels indépendants qui fleurirent dans les années 1950, la musique des Créoles et celle des Cadiens avaient désormais en grande partie divergé. Beaucoup de Créoles se percevaient de plus en plus comme Africains-Américains, dans les villes de l'ouest de la Louisiane et de l'est du Texas où nombre d'entre eux avaient émigré depuis le début du siècle et encore plus depuis la Seconde Guerre mondiale, pour rejoindre les nombreux emplois que proposait l'industrie pétrolière et gazière. Dans ces villes à l'habitat ségrégué, ils habitaient dans la zone réservée aux Africains-Américains mais occupaient des quartiers à part du reste de la communauté noire<sup>128</sup>. Depuis les années 1940, les Créoles s'étaient tournés vers le blues, qui était toujours la musique la plus populaire dans la communauté africaine-américaine à cette époque, et ce d'autant plus que les maisons de disques ne permettaient pas aux artistes noirs d'enregistrer d'autres types de musique<sup>129</sup>. La musique en français jouée à l'accordéon par les Créoles n'intéressait plus les radios depuis les années 1930 et ne permettait plus aux artistes créoles d'enregistrer des disques, si bien que beaucoup d'entre eux tentèrent une carrière dans le blues et le rock, en anglais, laissant pour les réunions de famille les chansons en langue française, jouées à l'accordéon et au frottoir. En effet, dans les familles créoles, cette « musique française » continuait d'être pratiquée, tout comme les jurés<sup>130</sup>, ces chansons héritées de l'époque où l'utilisation des instruments était interdite par l'Église catholique pendant le Carême, et où les danseurs et les chanteurs créoles s'accompagnaient du claquement de leurs mains, produisant une musique très rythmique. La culture des Créoles était désormais bilingue et faite de blues, de rhythm and blues<sup>131</sup>, de *hillbilly* entendu à la radio et de ce patrimoine francophone, cher aux générations précédentes. Loin des campagnes de Louisiane où était née la musique française, c'est dans les quartiers créoles des villes, devant les raffineries<sup>132</sup> et dans les clubs et les *joints*, où les Créoles se rendaient après le travail et le weekend, que cette double culture donna naissance au zydeco, et plus particulièrement dans le quartier créole de Houston : Frenchtown. Ce style était désigné sous les noms de *zarico*,

---

<sup>128</sup> Danchin, *Musiques cajun, zydeco et blues*, 36-37.

<sup>129</sup> Miller, *Segregating Sound*, 215-221.

<sup>130</sup> Danchin, *Musiques cajun, zydeco et blues*, 33 ; Tisserand, *Kingdom*, xiv, 14, 93.

<sup>131</sup> Appellation mise en avant par les maisons de disques à partir des années 1940 en remplacement des *race records* pour attirer une population noire de plus en plus urbanisée, et qui recouvrait des chansons influencées par le blues et le jazz, au rythme omniprésent et à l'orchestration riche, incluant piano, cuivres, basse, guitares, batterie et choristes.

<sup>132</sup> Tisserand, *Kingdom*, 95.

*zadico*, *zodigo* ou *zodico*, et orthographié de multiples manières, en particulier par les producteurs et les propriétaires de clubs anglophones. Le terme *zarico* reprenait de toute évidence les « haricots » fréquemment mentionnés dans les chansons créoles de Louisiane comme n'étant pas salés. Le vers « les haricots sont pas salés » circulait dans Frenchtown, puisque des chansons qui contenaient cette phrase y furent enregistrées en 1961, interprétées par Albert Chevalier et Sidney Babineaux. Interviewé par Tisserand, Wilbert Guillory, le fondateur du Southwest Louisiana Zydeco Festival, expliquait, dans les années 1990, que les haricots étaient un aliment important dans les communautés créoles rurales et que leur récolte et leur équeutage fastidieux, avant la mise en bœufs, mobilisait adultes et enfants de tout le voisinage et se faisait en musique. Une fois installés au Texas, les Créoles se remémoraient ces moments conviviaux, qui avaient été au cœur de la vie de leur communauté, en évoquant les haricots dans les textes de leurs chansons et dans leurs danses, dont l'une mimait l'équeutage des haricots<sup>133</sup>. La référence aux haricots, présente dès les années 1930 dans les enregistrements effectués par le folkloriste John Lomax, était également porteuse de connotations sociales et/ou érotiques, sur lesquelles la quatrième partie de cette thèse, consacrée à l'interprétation des chansons, reviendra en détail.

Le zydeco, à ses débuts, consistait à jouer du blues à l'accordéon, sur un rythme plus soutenu et bondissant, qui rappelait les jurés, en s'inspirant de bribes de paroles de vieilles chansons francophones, souvent interprétées en anglais, et en profitant de l'espace offert par les clubs pour s'accompagner d'un orchestre qui comprenait souvent une batterie, une guitare, une contrebasse, un piano et des cuivres, en plus de l'accordéon et du frottoir. Les musiciens qui avaient animé les bals de maison jouaient désormais dans les clubs. Ceux qui refusaient d'ajouter un groupe derrière leur accordéon voyaient leur musique perdre en popularité. Ce style, à la fois familier et nouveau, devint rapidement très populaire auprès des Créoles installés à Houston et dans le triangle d'or des villes industrielles proches de la frontière avec la Louisiane (Beaumont, Port Arthur et Orange) et inonda ensuite très rapidement les villes et les campagnes de Louisiane. Comme la musique francophone, c'était une musique faite pour danser et « laisser les bons temps rouler », pour reprendre une phrase célèbre chez les francophones de Louisiane. Cette expression était également le nom d'une émission de radio et d'un club de Lafayette où beaucoup de musiciens créoles se produisaient, et notamment Boozoo Chavis, qui enregistra ce que l'on considère comme le premier disque de zydeco, « Papier dans Mon Soulier (Paper in My Shoe) »<sup>134</sup>, en 1954, Clarence Garlow et Clifton Chenier, qui devint le plus célèbre d'entre eux<sup>135</sup>.

---

<sup>133</sup> Tisserand, *Kingdom*, 15, 17-18.

<sup>134</sup> Boozoo Chavis, « Papier dans Mon Soulier (Paper in My Shoe) », Folk-Star Records 1197, 1954.

<sup>135</sup> *Ibid.*, 34, 38.

Les premiers disques de Chenier sont typiques des différentes tentatives musicales des Créoles dans les années 1950. « Cliston's Blues »<sup>136</sup>, son premier disque, connut un grand succès localement en 1954. C'était effectivement une complainte blues des plus classiques dans ses accords et dans la structure du chant et la manière de chanter. Les paroles, en anglais, reprenaient le thème, habituel dans la chanson francophone et le blues, de la solitude et du désespoir d'un homme qui ne sait pas où est celle qu'il aime. La seule chose qui différenciat ce blues d'un autre blues était que Chenier le jouait à l'accordéon. Un des comparses de Chenier à ses débuts n'était autre que Clarence Garlow, un violoniste créole que Chenier avait rencontré à Houston, où ils vivaient tous les deux, et rendu célèbre, en 1949, par sa chanson « Bon Ton Roula »<sup>137</sup>, qui était, elle aussi, un blues, très rythmique et mâtiné de rumba, chanté en anglais, sans accordéon, et mentionnant déjà le fait d'« aller au zydeco ». Mais ce n'est pas en tant que bluesmen que les lieux de concerts programmèrent le duo qu'ils formèrent en 1954, puisqu'ils les présentaient comme « les deux français fous » (*the Two Crazy Frenchmen*), ce qui dénote une époque finissante où les programmeurs de Louisiane et du Texas, contrairement aux maisons de disques, ne classifiaient pas les artistes selon leur « race » mais mettaient en avant la promesse de danses endiablées pour attirer le public et les présentaient avant tout comme français. Ce duo n'enregistra jamais de disques ensemble sous ce nom et, après cette tournée, chacun reprit sa carrière de son côté. En 1955, Chenier signa chez Specialty et enregistra un rock à l'accordéon, « Ay-Tete Fee »<sup>138</sup>, interprétée moitié en français et moitié en anglais, qui lui valut un succès national. De nombreux autres artistes créoles se produisaient dans les clubs du Texas et de Louisiane à l'époque, comme Sydney Babineaux, Albert Chevalier, Herbert Sam, Delton Broussard, ou George Alberts. Ils étaient inconnus des maisons de disques mais étaient très populaires localement et c'est une scène incroyablement dynamique que les passionnés de folk partis écumer le Texas et la Louisiane, en quête de musiques inconnues du grand public, découvrirent à la fin des années 1950.

Le folkloriste et producteur Robert Burton « Mack » McCormick, originaire de Pittsburg mais installé à Houston depuis 1946, arpentaient le quartier de Frenchtown, pour y entendre et y enregistrer ce qui s'y jouait<sup>139</sup>. En 1960, McCormick sortit l'album *A Treasury of Field Recordings*<sup>140</sup>, fruit de ses visites dans les bars et les clubs de Houston. L'une des chansons de l'album disait « Le Zydeco, that means snap beans in French » (« Le zydeco, ça veut dire les haricots verts en

<sup>136</sup> Chenier est appelé « Cliston Chanier » sur le disque. Cliston Chanier, « Cliston's Blues », Imperial X5352, 1954.

<sup>137</sup> Clarence Garlow, « Bon Ton Roula », Macy's Recordings 5002, 1949.

<sup>138</sup> L'orthographe du titre dénote les difficultés des producteurs anglophones à comprendre le français et le peu de cas qu'ils faisaient de cette langue. La chanson fut réenregistrée quelques années plus tard sous le titre « Hey 'Tite Fille (Hey Little Girl) ». Clifton Chenier, « Ay-Tete Fee », Specialty SP-552-45, 1955.

<sup>139</sup> Mary Manning, « Robert Burton « Mack » McCormick », *Texas State Historical Association Handbook of Texas*, 30 juillet 2020, consulté le 10 octobre 2021 sur [www.tshaonline.org/handbook/entries/mccormick-robert-burton-mack](http://www.tshaonline.org/handbook/entries/mccormick-robert-burton-mack)

<sup>140</sup> Various, *A Treasury Of Field Recordings - Volume 1 Traditional Music And Song compiled by Mack McCormick*, 77 Records 77-LA-12-2, 1960.

français »). Travaillant sur la transcription de ce texte dans les notes accompagnant l'album, McCormick se retrouva à devoir orthographier le nom de cette musique. Interviewé par Tisserand, McCormick explique qu'il avait, à l'époque, observé et même photographié les nombreuses orthographes phonétiques visibles sur les pancartes annonçant les concerts devant les bars de Frenchtown et écouté avec attention les Créoles lorsqu'ils prononçaient ce mot. Après une longue réflexion, il décida que le nom commencerait par « zy », quand bien même il ne l'avait jamais vu orthographié avec un y, car cela donnait au mot « un aspect futuriste, à la Buck Rogers ». Le succès de cette orthographe fut immédiat et, deux ans plus tard, non seulement tous les clubs de Frenchtown l'utilisaient à l'exclusion de toute autre, mais, au grand agacement de McCormick, pour qui ce mot désignait uniquement la musique des bars de Frenchtown, le secteur touristique de Louisiane se l'était aussi approprié. En 1965, Clifton Chenier, qui avait enregistré « Zodico Stomp » dix ans plus tôt, utilisa cette nouvelle orthographe pour son titre « Zydeco Et Pas Sale »<sup>141</sup>, et affirma être celui qui avait baptisé ainsi cette musique, en s'inspirant du nom que les anciens donnaient à l'endroit où ils allaient danser. Des musiciens créoles de Louisiane de la génération précédente, comme Canray Fontenot et Bébé Carrière, refusaient cette nouvelle dénomination brandie par les chambres de commerce de Louisiane, les producteurs et les stars du zydeco, car elle englobait toutes la musique des Créoles de Louisiane, alors qu'aux yeux de ces anciens, les Créoles de Louisiane jouaient de la musique créole ou « la la », et non du « zydeco ». Si certains défenseurs de la langue française préféraient le mot « zodico » ou « zarico », pour McCormick, le terme « zydeco » n'avait pas vocation à parler de la musique créole dans son ensemble, mais était un mot anglais que l'on trouvait sur des publicités en anglais annonçant « Zydeco Saturday night »<sup>142</sup>. Ces commentaires de McCormick sont intéressants en ce qu'ils révèlent à la fois le caractère américain du zydeco, qui n'était plus une « musique française » et était d'ailleurs très souvent chanté en anglais, et le rôle majeur qu'eurent les folkloristes dans l'orientation que prit la musique des francophones dans les années 1960.

Ce fut, en particulier, le cas de Chris Strachwitz, auquel les amateurs de musique folk et les chercheurs doivent beaucoup, tant il a permis de retrouver et d'enregistrer nombre de chansons dont il n'y aurait probablement aucune trace sans ses efforts. Jeune immigré arrivé d'Allemagne, Strachwitz cherchait, à la fin des années 1950, à enregistrer des artistes de blues et de jazz et, en particulier, le bluesman texan Lightnin' Hopkins, ce qui le conduisit à Houston en 1959 et en 1960, où il enregistra de nombreux artistes de zydeco<sup>143</sup>. La même année, il fonda Arhoolie Records, et se spécialisa dans la réédition et l'enregistrement d'artistes cadiens, créoles et de blues.

---

<sup>141</sup> Clifton Chenier, « Zodico Stomp », Specialty LP 2139, 1955 et « Zydeco Et Pas Sale », Bayou Records, 45-702, 1965.

<sup>142</sup> Tisserand, *Kingdom*, 19-21, 27.

<sup>143</sup> Notamment Paul McZiel, Sydney Babineaux, Albert Chevalier, Herbert Sam, Peter King et George Alberts.

En 1963, Hopkins le persuada de venir dans un club de Houston écouter son cousin par alliance : Clifton Chenier. Chenier était toujours très populaire à Houston, mais sa carrière sur disque était au point mort depuis 1960. Après avoir tourné dans tous le pays et partagé la scène avec les plus grandes stars, sa popularité s'était effondrée face à la concurrence du rock and roll<sup>144</sup>. Quand Strachwitz entendit Chenier, il fut subjugué par son style et lui proposa d'enregistrer un album, l'encourageant à chanter en français et à limiter les instruments à son accordéon et un frottoir, dans un style le plus dépouillé possible. Cette vision était à l'opposé des convictions de Chenier, qui voulait vendre des disques et pensait qu'un groupe complet de rhythm and blues chantant en anglais lui vaudrait un plus grand succès. Chenier savait que pour attirer les foules africaines-américaines en Louisiane et au Texas, il fallait jouer les tubes du moment. Strachwitz, lui, connaissait les goûts de la jeunesse blanche hippie des grandes villes, qui composait le public grandissant des fans de musique folk et de blues<sup>145</sup>. Ces derniers recherchaient l'authenticité et n'associaient pas cette notion à des big bands jouant des reprises de rock. Strachwitz se plaçait dans le sillage des revivalistes du blues et de leur perception idéalisée de la culture africaine-américaine, qui promouvaient l'authenticité des formes les plus isolées de « musique noire » et contribua, en tout cas au début de sa carrière de producteur, au compartimentage de la musique populaire et à la définition de ce que devait être une musique française authentique : un style brut, simple, « antimoderne »<sup>146</sup> et défini par ses racines françaises et africaines<sup>147</sup>.

Après d'âpres discussions, Chenier et Strachwitz se mirent d'accord sur un album « pour moitié en français et pour moitié rock and roll »<sup>148</sup>. Plusieurs chansons de cet album, sorti en 1965 et intitulé *Louisiana Blues and Zydeco*, rencontrèrent un grand succès, en particulier « Louisiana Blues »<sup>149</sup>, un blues en langue française, dont le titre avait été choisi par Strachwitz car il ne comprenait pas le titre en français<sup>150</sup>, et « Zydeco Et Pas Sale », une chanson qui mentionnait Hip et Taïaut, les deux chiens de la chanson « Ils la Volet Mon Trancas », enregistrée par Joe Falcon en 1934, Falcon ayant lui-même connu cette chanson grâce à un musicien créole au début du XXe siècle. Chenier y ajouta les haricots si typiques de la musique créole de Louisiane et, pour le rythme, s'inspira d'une juré que son père, accordéoniste lui aussi, jouait dans son enfance et qu'il appelait « Zydeco est pas salé ». Il en accéléra le tempo, « afin que les gens puissent danser

---

<sup>144</sup> Tisserand, *Kingdom*, 101-108.

<sup>145</sup> *Ibid.*, 109-111 ; Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 85-87.

<sup>146</sup> Terme employé par Strachwitz, cité dans Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 85.

<sup>147</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 85.

<sup>148</sup> Tisserand, *Kingdom*, 110. Cette description est celle de Strachwitz se remémorant les paroles de Chenier, lors d'une interview avec Tisserand. Il est impossible de savoir si ce sont là les mots exacts de Chenier, mais il est intéressant de constater que, en tout cas pour Strachwitz, les chansons en langue française étaient définies par opposition au rock and roll et, sans doute, à la modernité de la langue anglaise.

<sup>149</sup> Clifton Chenier, « Louisiana Blues », *Louisiana Blues and Zydeco*, Arhoolie Records F1024, 1965.

<sup>150</sup> *Ibid.*, 110.

dessus »<sup>151</sup>, et créa ainsi l'hymne et la formule du zydeco pour les décennies suivantes : une musique à danser énergique et rythmée, dominée par l'accordéon et le frottoir, chantée en partie en français et inspirée à la fois de la musique francophone des générations précédentes, du blues et du rock, trois genres eux-mêmes hybrides. Paul « Little Buck » Senegal, qui fut le guitariste de Chenier pendant douze ans, résume ainsi le rôle qu'eut ce dernier : « il est l'auteur et le créateur du zydeco [...]. Ce n'est pas lui qui a fait pousser la canne à sucre, mais c'est lui qui l'a raffinée »<sup>152</sup>. Il faut sans doute nuancer ce propos d'un musicien ayant accompagné Chenier pendant une grande partie de sa carrière. En effet, une chanson telle que « Papier dans Mon Soulier », enregistrée par Boozoo Chavis dix ans plus tôt, contenait déjà tous les ingrédients du zydeco et s'apparente, elle aussi, à une juré accélérée. Il est néanmoins intéressant de s'attarder sur la métaphore utilisée par Senegal, qui évoque l'activité agricole qui structura la vie de la communauté créole jusqu'à leur départ vers les grandes villes et leurs emplois industriels. Si la canne à sucre est rarement évoquée dans les chansons créoles en général et de zydeco en particulier, l'évocation brève de la vie rurale qu'avaient quittée les Créoles venus s'installer au Texas se retrouve dans un certain nombre de chansons, essentiellement à travers la référence aux haricots, tout particulièrement dans les textes écrits par des Créoles émigrés à Houston après-guerre, comme Clifton Chenier ou Boozoo Chavis, ce dernier n'ayant d'ailleurs jamais vraiment quitté Lake Charles, bourgade de Louisiane située non loin de la frontière avec le Texas. C'est sans doute un des éléments qui expliquent que l'on se souvienne de Chenier plus que de Chavis comme étant le père du zydeco : persuadé d'avoir été floué par sa maison de disques après la sortie de « Papier dans Mon Soulier », Chavis retourna vivre à Lake Charles et n'enregistra quasiment plus pendant vingt ans, préférant se consacrer à l'élevage, avant de devenir une star du zydeco dans les années 1980. La condition du succès dans ce genre musical, dont les héros évoquaient souvent la vie agricole qu'ils avaient quitté quelques années plus tôt et que les folkloristes présentèrent comme l'expression authentique d'une culture aux antipodes de la modernité, était donc de quitter la ruralité. Sans doute, également, Chavis n'avait-il pas l'ambition de réussir dans la musique de Chenier, ni la flamboyance et le sens du spectacle de ce dernier, qui le conduisirent à élaborer un personnage mémorable et haut en couleur, qui ravissait les foules en arrivant sur scène avec une couronne sur la tête, des dents plaquées d'or et un accordéon chromé brillant de mille feux. Surtout, Chavis ne rencontra pas Strachwitz, sans lequel Chenier aurait peut-être continué à s'entêter dans la reprise de tubes de rhythm and blues à l'accordéon, chantés en anglais. Le Ménestrel fait remarquer que Strachwitz connut son plus grand succès commercial grâce aux disques de zydeco de Chenier, alors que son

---

<sup>151</sup> Clifton Chenier, cité par Canray Fontenot. *Ibid.*, 14.

<sup>152</sup> Tisserand, *Kingdom*, 105.

but était de ne pas « faire du commercial »<sup>153</sup>, ce qui illustre l'ambiguïté de la notion de musique « non commerciale », enregistrée par des artistes désireux de réussir et par des folkloristes-producteurs qui cherchaient à faire connaître cette musique à un public le plus large possible et, bien souvent, à l'instar de McCormick, Strachwitz et bien d'autres, fondèrent des maisons de disques qui avaient besoin de vendre des disques pour survivre. Ce paradoxe illustre également la manière dont les folkloristes, censés, en théorie, collecter et étudier les musiques populaires, jouèrent bien souvent un rôle actif et décisif dans l'orientation que prirent ces musiques, comme on peut également le constater dans les blues de cette époque. Si sceptique, au début, à l'idée de chanter en français simplement accompagné de son accordéon et d'un frottoir, Chenier devint un ardent défenseur de cette formule et se l'appropriâ comme si elle avait toujours été la sienne. Influencé par Strachwitz dans le but de plaire à la jeunesse blanche hippie passionnée de musique folk, le zydeco eut également un succès immense auprès de la communauté à laquelle il était associé, contrairement aux blues mis en avant par le mouvement de *folk revival* à partir de la fin des années 1950. Chenier fit les belles heures de festivals tels que celui de l'université de Berkeley en 1966 et se produisit dans des clubs blancs ségrégués des grandes villes des Etats-Unis, mais lui et ses successeurs devinrent aussi des stars auprès des Créoles, dans les campagnes et les villes de Louisiane et dans les villes du Texas et de Californie. Une des raisons de ce succès était que, bien qu'il fût vendu aux Blancs comme une musique folk intemporelle, le zydeco était un genre nouveau, contrairement au blues, et que Chenier en jouait partout, dans tous les lieux qui constituaient le cœur de la vie des Créoles : à la sortie des usines, dans les bars ouvriers et devant les églises. Les concerts devant les églises de Houston, puis de Los Angeles et San Francisco, lancés à la fin des années 1950, à l'initiative d'un paroissien de Houston qui avait, comme Chenier, émigré d'Opelousas<sup>154</sup> quelques années avant, voyaient affluer des centaines de personnes originaires de Louisiane et « leur permettaient de former à nouveau une communauté et de trouver de nouvelles expressions pour les valeurs et l'esthétique qu'ils avaient laissées derrière eux »<sup>155</sup>. Le succès commercial de cette musique censée être « antimoderne » montre que, malgré l'influence considérable des producteurs dans la catégorisation de la musique, certains artistes, comme leur musique et leur public, résistaient aux tentatives visant à les classer dans des segments définis.

---

<sup>153</sup> Le Ménestrel, *Negotiating Difference*, 86.

<sup>154</sup> Opelousas est située au nord de Lafayette, dans la paroisse de Saint-Landry en Louisiane (voir cartes pages xi et xii).

<sup>155</sup> Tisserand, *Kingdom*, 113.



## Conclusion

La période retenue comme cadre temporel de cette étude vit donc disparaître les conditions qui avaient permis l'émergence d'une culture francophone commune dans le sud-ouest de la Louisiane dans le dernier tiers du XIXe siècle. La musique enregistrée dans les années 1920 et 1930, si elle connut un vif succès et servit de référence et d'inspiration pour tous les musiciens francophones des décennies suivantes, correspondait donc bien plus à la fin d'une période qu'à l'avènement d'une nouvelle ère culturelle. Dès la fin des années 1920, et encore plus après la Seconde Guerre mondiale, les crises et les mutations qui affectèrent les secteurs de la canne à sucre et du coton, l'industrialisation de la région liée au développement de l'industrie pétrolière, les phénomènes migratoires et les changements démographiques, linguistiques et culturels qui affectèrent les paroisses francophones rurales et la ségrégation raciale institutionnelle entraînèrent la séparation de la communauté francophone entre Cadiens et Créoles. Ces mutations profondes, aidées par la lecture raciale que les industries musicale et touristique firent de la culture locale, conduisirent également à la divergence de la musique des francophones. Cette séparation était bien plus réelle dans la société et les lieux où se jouait la musique que dans la musique elle-même. En effet, nombre de caractéristiques musicales et de références textuelles de cette culture autrefois partagée furent préservées par la fixation sur disque des chansons des années 1920-1930, par la continuation de traditions rurales familiales et par l'influence de musicologues revivalistes, et continuèrent d'entrer dans la composition des chansons qui furent créées tout au long de la période choisie pour cette étude. A partir des années 1950, l'industrialisation et l'émigration renouvelée vers les grandes villes donnèrent lieu, dans ces nouvelles populations urbaines désormais séparées entre Noirs et Blancs, à un besoin de se retrouver et de célébrer leur identité en intégrant des éléments de chansons anciennes aux nouveaux styles qui se créaient à l'époque, et notamment des références à la ruralité. Cependant, des décennies de ségrégation raciale et l'exacerbation du racisme dans les années 1960 leur firent interpréter cette identité comme typiquement cadienne ou typiquement créole, et non plus comme « française ».

Malgré des différences marquées, l'histoire musicale des anglophones qui vivaient dans les plaines alluviales du bassin inférieur du Mississippi présente de nombreux points communs avec celle des francophones de Louisiane. Noirs et Blancs anglophones n'avaient jamais fait communauté, du fait même que la couleur de peau était l'élément principal d'identification dans la société anglo-américaine. Pourtant, au début du XXe siècle, la musique traversait, comme dans la communauté francophone, les frontières raciales, avant d'être séparée entre musique noire et musique blanche.

## TROISIÈME PARTIE

# HISTOIRE ET CULTURE DES NOIRS ANGLOPHONES DU DELTA DU MISSISSIPPI ET DE LOUISIANE

---



## **Introduction**

Pour pouvoir interpréter les caractéristiques du blues et, en particulier, les références à l'environnement contenues dans les chansons, il est non seulement indispensable de comprendre le contexte dans lequel ce genre émergea à la fin du XIXe siècle dans les zones de plantations du Sud des États-Unis, mais aussi de se pencher sur le siècle qui précéda son apparition. Le premier chapitre de cette partie sera donc consacré à une histoire environnementale, économique, politique, sociale et culturelle des Noirs anglophones de Louisiane et du Mississippi depuis leur arrivée dans les plaines alluviales de ces deux États jusqu'en 1920, tandis que le second chapitre examinera les conditions qui présidèrent à l'explosion commerciale du blues au début du cadre temporel de cette thèse et les bouleversements économiques, politiques, environnementaux, technologiques et démographiques qui affectèrent les Africains-Américains et leur musique dans les décennies suivantes.



# Chapitre 1

## De l'arrivée dans les plaines alluviales du Mississippi et de Louisiane à 1920

---

Si, à la fin du XIXe siècle, les cultivateurs noirs de Louisiane et du Delta du Mississippi se trouvaient dans une situation économique, sociale et politique comparable, il n'en avait pas été de même dans le quart de siècle qui suivit la guerre de Sécession. Les caractéristiques environnementales et culturelles différentes de la Louisiane et du Delta du Mississippi au XIXe siècle et au début du XXe siècle expliquent en grande partie pourquoi le Delta devint l'épicentre du blues et produisit tant d'artistes restés célèbres, mais aussi le succès que rencontra rapidement ce genre dans le reste du Sud.

Ce chapitre commencera par décrire le processus de colonisation des plaines alluviales de Louisiane et du Mississippi et l'état bien différent de développement dans lequel elles se trouvaient avant la guerre de Sécession, ainsi que les expressions culturelles des esclaves anglophones à cette époque. Il se penchera ensuite sur la guerre de Sécession et sur les décennies qui suivirent, marquées par la Reconstruction et par l'espoir immense d'indépendance et de dignité qu'elle fit naître pour les Africains-Américains du Sud, mais aussi par des possibilités économiques et politiques et des perspectives de réussite très différentes pour les travailleurs agricoles de Louisiane et du Delta du Mississippi, liées au développement tardif de celui-ci. Seront également examinés les différents facteurs qui conduisirent à la fin de cette parenthèse d'opportunités économiques et politiques, dès les années 1870 pour les Africains-Américains de Louisiane et à partir de la fin des années 1880 pour ceux du Delta, ainsi que le paysage culturel foisonnant et de plus en plus ouvert sur l'extérieur qui caractérisait cette période. La fin de ce chapitre mettra en lumière le contexte dans lequel se développa le blues dans les deux premières décennies du XXe siècle, au moment où l'espoir des Africains-Américains d'accéder à l'indépendance économique et politique se voyait détruit par la reprise en main brutale de la société par les élites blanches et par le développement des plantations industrielles.

# 1. Les plaines alluviales de Louisiane et du Mississippi avant la guerre de Sécession

## 1.1. L'anthropisation de la Louisiane avant la guerre de Sécession

Colonisée dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, la Louisiane vit le déboisement des berges fertiles de ses fleuves et leur mise en culture se développer considérablement à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, à une époque où le territoire du Mississippi et sa plaine alluviale, le Delta, étaient encore vierges d'occupation euro-américaine. Pendant la période coloniale, l'agriculture de ce qui est la Louisiane actuelle était en grande partie vivrière et concentrée au sud de la rivière Rouge et à l'est, le long du Mississippi, le tabac constituant la première agriculture commerciale, suivie, à partir des années 1730, par la canne à sucre, dont la production resta modeste pendant un demi-siècle. Dès la fin de l'époque coloniale, dans les années 1790, l'invention de l'égreneuse pour le coton et de la technique de granulation pour la canne rendirent possible le développement rentable de ces deux cultures, qui couvrirent bientôt des hectares de terres alluviales<sup>1</sup>. Attirés par le potentiel agricole de la Louisiane, par l'activité florissante et la position commerciale stratégique de La Nouvelle-Orléans et par l'invitation de la couronne espagnole, soucieuse de peupler la colonie pour faire tampon avec les Anglais, des milliers de colons anglo-américains affluèrent dans le sud-ouest de la Louisiane actuelle et dans les paroisses dites de Floride, situées à l'est du Mississippi. La vente de la Louisiane aux États-Unis, en 1803, stimula encore cette immigration massive d'Américains blancs anglophones, qui arrivèrent avec leurs esclaves d'autres États, et en firent également venir illégalement d'Afrique malgré l'interdiction d'importer des esclaves votée en 1807<sup>2</sup>. Les traités qui avaient été négociés par la France et l'Espagne avec les tribus autochtones pendant la période coloniale, que les États-Unis étaient censés respecter après l'acquisition de la Louisiane, furent mis à mal à partir des années 1820. En 1830, l'*Indian Removal Act*, voté sous la Présidence d'Andrew Jackson, accéléra l'expulsion des tribus de Louisiane et ouvrit de vastes surfaces à la colonisation<sup>3</sup>. Le nord de la Louisiane, jusque-là très peu colonisé, vit une accélération de son peuplement, essentiellement par des fermiers anglophones modestes, qui y plantèrent du coton. Dans le même temps, le développement des plantations de coton le long du Mississippi<sup>4</sup> et de la rivière Rouge et de canne dans le sud de l'État fit arriver des milliers d'esclaves dans cette partie de la Louisiane et amplifia, dès les années 1840, la domination économique et politique des planteurs, en particulier

---

<sup>1</sup> Light T. Cummins, « The Final Years of Colonial Louisiana », in Bennett H. Wall et John C. Rodrigue (dir.), *Louisiana, a History* (Malden : Wiley Blackwell, 2014), 90-95.

<sup>2</sup> Judith K. Schafer, « The Territorial Period », in Wall et Rodrigue (dir.), *Louisiana*, 116-17.

<sup>3</sup> Schafer, « The Territorial Period », 148.

<sup>4</sup> Géologiquement, le nord-est de la Louisiane fait partie du Delta du Mississippi, l'essentiel de la surface de cette plaine alluviale exceptionnellement riche se trouvant dans l'État voisin du Mississippi. Les paroisses concernées sont celles de Carroll, Madison, Concordia et Tensas (voir carte page xii).

anglophones, au détriment des petits fermiers francophones, de leur langue et de leur vision moins binaire des rapports interraciaux<sup>5</sup>. À partir de cette période, des milliers d'hectares de forêt primaire furent défrichés par les esclaves. L'accroissement des terres mises en culture s'intensifia considérablement à partir des années 1850, d'autant que les méthodes de culture appauvrissaient rapidement les sols<sup>6</sup>. L'anthropisation rapide des écosystèmes et le déboisement massif des forêts étaient également dus à la construction des premières lignes de chemin de fer à partir des années 1840 et au creusement de canaux à travers les forêts marécageuses de cyprès, comme celui de New Basin Canal, à La Nouvelle-Orléans, sur le chantier duquel des milliers d'immigrés irlandais furent employés dans les années 1840. La tâche était, en effet, considérée comme bien trop dangereuse pour risquer d'exposer les esclaves, qui représentaient un précieux capital, à l'épuisement et aux épidémies de choléra et de fièvre jaune. Les esclaves étaient réservés à l'exploitation de la canne et surtout du coton, qui nécessitait une main d'œuvre considérable<sup>7</sup>. Dans les années qui précédèrent la guerre de Sécession, la taille des plantations augmenta encore, et, avec elle, le nombre d'esclaves, qui atteignait 331 000 en 1860, presque 10 fois plus qu'en 1812, sur une population totale de Louisiane de 700 000 habitants, contre 80 000 en 1812<sup>8</sup>. Dans beaucoup de paroisses, la population blanche de l'État était désormais constituée en grande partie d'Anglo-Américains, dont les esclaves, étaient, eux-aussi, anglophones. Au moment de la guerre de Sécession, les plaines alluviales de Louisiane et l'ensemble de son territoire étaient donc largement colonisés et avaient déjà commencé à être déboisés, mis en culture et traversés par canaux et lignes de chemin de fer depuis plusieurs décennies. La grande plaine alluviale du Delta du Mississippi offrait, dans la même période, un paysage bien différent.

## **1.2. Le Delta du Mississippi : Une colonisation tardive, orientée dès le début vers l'agriculture de plantations**

Comme le souligne l'historien John Willis, l'histoire du Delta du Mississippi a rarement correspondu au reste de l'histoire du Sud<sup>9</sup>. Dans la première moitié du XIXe siècle, au moment où les rives du Mississippi se couvraient progressivement de plantations en Louisiane, les caractéristiques physiques du Delta le rendaient peu attractif aux yeux des colons : les terres du Delta, qui allait pourtant devenir, à la fin du XIXe siècle, le plus gros producteur de coton du monde, étaient considérées comme peu attractives, en raison des forêts impénétrables et peuplées

---

<sup>5</sup> Judith K. Schafer, « The Territorial Period », 135-38, 139-48.

<sup>6</sup> Saikku, *This Delta, This Land*, 108-10.

<sup>7</sup> Judith K. Schafer, « The Territorial Period », 151-52, 160-61.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 166.

<sup>9</sup> John C. Willis, *Forgotten Time: The Yazoo-Mississippi Delta after the Civil War* (Charlottesville & Londres : University Press of Virginia, 2000), 4.



d'animaux sauvages qui les recouvraient, des crues annuelles du Mississippi et de ses affluents, qui transformaient régulièrement les zones basses en mer intérieure, des moustiques et des maladies qui affligeaient le peu de colons qui s'y étaient aventurés<sup>10</sup>. Lorsque les Britanniques colonisèrent le territoire qui est aujourd'hui l'État du Mississippi, en 1765, celui-ci était habité par les Chactas et les Chicachas<sup>11</sup>, qui s'y étaient installés quelques décennies auparavant. Ceux-ci occupaient et cultivaient les zones étroites et surélevées qui s'étendaient de part et d'autre du Mississippi, dont les crues régulières avaient, au fil des millénaires, créé ces digues naturelles par dépôts successifs de sédiments. En dehors de ces cultures et du défrichement qu'elles avaient nécessité, l'exploitation de l'environnement naturel de la région par les populations autochtones avait peu altéré les ressources naturelles de cette portion du bassin inférieur du Mississippi<sup>12</sup>. Mais, à partir des années 1780, Les États-Unis de Jefferson se lancèrent dans une politique agressive visant à réduire le pouvoir des tribus autochtones afin de réaliser le rêve d'un peuple de petits fermiers. Le territoire du Mississippi fut créé en 1798 et le Mississippi admis dans l'Union en 1817. Entre 1825 et 1830, l'État fut ouvert à la colonisation. Les sols des terres cultivées commençant déjà à s'épuiser dans les autres États du Sud, les colons se tournèrent avidement vers ces terres nouvelles et, plus précisément, vers les espaces déjà défrichés par les autochtones et protégés des crues le long du Mississippi et de ses affluents. S'ensuivit une colonisation brutale, appuyée par le gouvernement fédéral, qui vida la région de ses habitants autochtones par une série de traités entre 1820 et 1832. Si les terres agricoles ainsi conquises permettaient aux colons de ne pas avoir à se confronter à la perspective effrayante de devoir défricher des forêts immenses et denses aux sols marécageux et remplies de panthères et d'alligators, le Mississippi ne constituait pas pour autant un eldorado hospitalier. Les difficultés du terrain, les maladies et la crise financière de 1837 tarirent considérablement l'enthousiasme des pionniers et la colonisation s'interrompit pour ne reprendre qu'une décennie plus tard<sup>13</sup>. L'intérêt pour les riches sols bordant les fleuves du Delta reprit de plus belle à la fin des années 1840. Malgré l'environnement et le climat hostiles de la région, cette période vit les ventes de terres dans le Delta s'envoler, au profit de gros planteurs venus d'autres États. En effet, si les sols épais et fertiles du Delta et ses conditions climatiques optimales pour l'agriculture faisaient rêver tous les fermiers, petits et grands, les obstacles physiques considérables que présentait la région nécessitaient énormément de capitaux et d'esclaves, en particulier pour le défrichement et le drainage, si bien que les plus riches planteurs

---

<sup>10</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 4-6, 9.

<sup>11</sup> *Choctaws* et *Chickasaws* en anglais.

<sup>12</sup> Pour une histoire de l'occupation du territoire du Mississippi par les populations autochtones avant 1780, voir Saikku, *This Delta*, 35-40, 78 et Daniel H. Usner Jr., *American Indians in the Lower Mississippi Valley: Social and Economic Histories* (Lincoln & Londres : University of Nebraska Press, 1998).

<sup>13</sup> Saikku, *This Delta*, 75-79, 85-90, 96-98, 104 ; Cobb, *The Most Southern Place*, 7. Sauf exceptions, afin d'éviter la multiplication des notes de bas de page, celles-ci réfèrent les sources des données utilisées depuis la dernière note.

eux-mêmes devaient s'endetter pour exploiter ces terres, totalement inaccessibles financièrement aux colons pauvres. En conséquence, le Delta ne connut pas la période euro-américaine d'agriculture vivrière qui caractérisa les autres États du Sud<sup>14</sup>, et notamment la Louisiane. Ainsi, ce sont les caractéristiques naturelles exceptionnelles du Delta qui façonnèrent les caractéristiques économiques et démographiques de la région et l'orientation de l'économie du Delta, dès le départ, vers les marchés nationaux et internationaux. À son tour, cette inclusion détermina les modes d'exploitation de la nature et des humains dans le Delta, leur intensité et leur brutalité.

Cette orientation immédiate de l'économie du Delta vers une agriculture de plantation eut pour effet une nette augmentation de la population blanche et surtout de la population noire dans le Delta pendant la décennie 1850-1860. Pour autant, à la veille de la guerre de Sécession, le Delta demeurait très peu peuplé, avec 50 000 habitants en 1861, dont 43 500 Noirs, pour un territoire de 18 000 km<sup>2</sup>, tandis que les villes les plus importantes ne comptaient que quelques centaines d'habitants. Chose difficile à imaginer au vu des étendues agricoles immenses et sans un seul arbre à perte de vue qui caractérisent le Delta aujourd'hui, à cette époque, 90 % de la surface du Delta était couverte d'épaisses forêts composées d'arbres immenses. Alors que, depuis les années 1840, le reste du territoire des États-Unis, et notamment la Louisiane, subissait un déboisement massif, dans le Delta, même les zones colonisées et les propriétés qui s'y trouvaient étaient aux trois-quarts recouvertes de forêt primaire, seuls les bords des fleuves étant défrichés. Au-delà de ces zones très restreintes, dans l'intérieur du Delta, les terres appartenaient à des propriétaires, qui les avaient acquises lors du boom foncier des années 1850, mais restaient inexploitées et, en l'absence de routes et de voies navigables, inaccessibles et inexploitable aux yeux des colons<sup>15</sup>.

## **2. Expressions culturelles connues des esclaves anglophones**

### **2.1. Un métissage culturel précoce**

Au moment où éclata la guerre de Sécession, l'immense majorité de la population noire du Delta n'était là que depuis une dizaine d'années. Au contraire, dans les plaines alluviales de Louisiane, des centaines, puis des milliers d'esclaves avaient été amenés de force par leurs propriétaires anglophones dès le début du XIXe siècle, et cette population noire anglophone avait ensuite été renouvelée et augmentée sans cesse par les planteurs jusqu'à l'abolition de l'esclavage. Les esclaves anglophones de Louisiane avaient donc eu l'occasion de « faire communauté », d'entrer en contact avec les tribus autochtones locales avant leur expulsion et de travailler dans l'environnement spécifique des plaines alluviales depuis plusieurs décennies lorsque l'esclavage fut

<sup>14</sup> Saikku, *This Delta*, 252, Cobb, *The Most Southern Place*, 28.

<sup>15</sup> Willis, *Forgotten Time*, 8-11, 41-42, Saikku, *This Delta*, 109.

aboli. Pourtant, si la population noire du Delta était arrivée plus récemment, elle n'arrivait pas sans passé. Dans le Delta comme en Louisiane, les esclaves noirs anglophones qui furent amenés dans les plantations concentrées sur les bords des fleuves étaient arrivés avec leurs propriétaires depuis des États déjà colonisés, comme le Kentucky, le Tennessee, l'Alabama, les Carolines du Nord et du Sud ou la Géorgie, dans lesquels ils avaient eu de nombreux échanges culturels avec des esclaves issus d'autres cultures ouest-africaines que la leur, avec des Européens aux origines variées, et avec des membres de diverses tribus autochtones, aux côtés desquels ils avaient parfois travaillé dans les plantations, et avec lesquels ils avaient parfois été en contact étroit par le biais du marronnage ou après avoir été capturés par certaines tribus<sup>16</sup>. La culture des esclaves qui travaillaient dans les plantations du Delta et de Louisiane était donc variée et fortement métissée.

Levine apporte des informations précieuses sur les points communs qui existaient entre cultures africaines, européennes et autochtones et qui permirent l'émergence d'une culture syncrétique. Il souligne le fait que, malgré toutes les différences de rythmes, d'harmonies et de styles, rien dans la tradition musicale européenne avec laquelle les esclaves entrèrent en contact n'étaient incompatible avec leurs propres cultures et même que certains traits importants, comme la gamme diatonique et les pratiques de type *call and response* étaient communes. Les esclaves gardèrent donc « une bonne partie de l'intégrité de leur patrimoine musical en le fusionnant avec des éléments compatibles de la musique euro-américaine. Le résultat de cette fusion fut un hybride avec une forte base africaine »<sup>17</sup>, dans lequel, au moment où les chants commencèrent à être collectés, au milieu du XIXe siècle, figuraient parfois des mots d'origine africaine mais pas de chansons africaines. Levine mentionne également certaines expériences partagées, sur le sol américain, qui contribuèrent à ces éléments culturels communs. Il démontre que, dès la période coloniale, les esclaves participaient à des échanges musicaux nombreux, y compris avec des Blancs, en particulier dans le cadre religieux. Dès le XVIIIe siècle, des offices communs étaient organisés dans tout le Sud, où les voix des hommes et des femmes noirs, parfois présents en grand nombre, étaient remarquées pour leur justesse et leur puissance par les Blancs<sup>18</sup>. Cette interaction entre les styles musicaux africains-américains et euro-américains fut renforcée par les vagues de conversions successives de la fin du XVIIIe siècle et de la première moitié du XIXe

---

<sup>16</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 8-9 ; Levine, *Black Culture*, 3 ; Willis, *Forgotten Time*, 3 ; Daniel H. Usner, Jr., *Indians, Settlers, and Slaves in a Frontier Exchange Economy: The Lower Mississippi Valley before 1783* (Chapel Hill & Londres : University of North Carolina Press, 1992). Les contacts entre esclaves noirs et tribus indiennes dans les États déjà colonisés d'où venaient les esclaves qui furent amenés dans le Delta ont été expliqués à l'auteur de la présente étude par Daniel Usner, lors d'une interview à La Nouvelle-Orléans en avril 2017. Sur ces contacts et sur le marronnage, voir aussi Sylviane A. Diouf, *Slavery's Exiles* et Christina Snyder, *Slavery in Indian Country: The Changing Face of Captivity in Early America* (Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2010).

<sup>17</sup> Levine, *Black Culture*, 24.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 5-6, 21.

siècle, qui prenaient la forme de *camp meetings*<sup>19</sup> auxquels participaient Blancs et Noirs, souvent de manière séparée, mais non sans que les chants des uns et des autres arrivent aux oreilles de tous les présents<sup>20</sup>. Si tous les esclaves n'étaient pas évangélisés au moment de la guerre de Sécession<sup>21</sup>, le processus de fertilisation croisée qui découla des *camp meetings* et des vagues de ferveur évangéliste, absentes de la Louisiane francophone à cette époque, contribua grandement à la naissance des musiques religieuses et séculières africaine-américaine et euro-américaine.

## 2.2. Les chants religieux des esclaves

On en sait beaucoup plus sur les chants religieux des esclaves que sur leurs chansons séculières. Il est possible que ceux-ci aient plus volontiers chanté des chansons en apparence innocentes aux Blancs qui, à leur tour, se montrèrent plus avides de ce type de chants, dont ils comprenaient plus aisément les paroles. En effet, les Blancs qui, à partir du milieu du XIXe siècle, se mirent à collecter, par centaines, les chansons des Noirs, étaient fascinés par les spirituals et prêtaient rarement attention aux chants des rameurs et des travailleurs agricoles<sup>22</sup>. Levine, dans un jugement de valeur étonnant de la part d'un chercheur, explique cette préférence par le fait que « les spirituals n'étaient pas seulement quantitativement mais qualitativement la création musicale la plus importante des esclaves ». Il ajoute que les chansons séculières étaient « aussi variées, limitées et fugaces que la vie elle-même » et que « les chansons religieuses semblaient bien supérieures parce que les esclaves y exprimaient beaucoup de leurs sentiments et de leurs certitudes les plus profondes ». Il en conclut que « ce sont les spirituals plutôt que les chansons séculières que l'historien doit étudier pour comprendre la vision du monde des esclaves »<sup>23</sup>. Le point de vue de Levine est ici problématique pour deux raisons : tout d'abord, s'il est normal que des chercheurs puissent être émus par certains genres plus que par d'autres, il semble fâcheux qu'ils établissent des hiérarchies entre les productions culturelles qu'ils étudient. Levine justifie l'idée que les spirituals seraient « bien supérieurs » aux chants de travail par la richesse de ce qu'ils expriment, mais on peut s'interroger sur les critères, sans doute inconscients, qui le poussèrent à hiérarchiser ainsi les productions musicales des Noirs. Dans sa volonté de réhabiliter la « culture noire » longtemps méprisée, et de convaincre ses contemporains de sa richesse, Levine ne cherchait-il pas à prouver que les chants religieux des Noirs pouvaient rivaliser avec ceux des

---

<sup>19</sup> Rassemblements religieux de plusieurs jours organisés par les églises méthodistes et évangéliques dans les zones récemment colonisées d'où les églises étaient absentes. Ces réunions, pratiquées en plein air et sous tente, pouvaient rassembler des centaines de personnes dans une ambiance souvent exaltée et propice aux conversions massives.

<sup>20</sup> Levine, *Black Culture*, 21-22.

<sup>21</sup> Adam Gussow estime même que trois-quarts d'entre eux ne l'étaient pas. Adam Gussow, *Beyond the Crossroads: The Devil and the Blues Tradition* (Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 2017), 27-30.

<sup>22</sup> Levine, *Black Culture*, 18.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 19.

Blancs, voire les surpasser, et que les Noirs étaient donc aussi civilisés que les Blancs ? Ce faisant, il semble appliquer à la musique des Noirs les critères évolutionnistes qui furent appliqués à leur culture et aux cultures populaires en général par beaucoup des observateurs et des intellectuels qui l'ont précédé (critères qu'il condamne par ailleurs dans son livre<sup>24</sup>) et qui l'amènent à présenter les chants de travail comme plus rudimentaires et moins nobles que les spirituals. Outre le fait que Levine semble pris au piège de la grille de lecture élitiste qu'il cherche à remettre en cause, ce jugement de valeur pose également un problème scientifique : si les spirituals sont une source d'une richesse indéniable pour comprendre la vision que les esclaves avaient de leur vie et du monde, affirmer que ce sont ces chants plutôt que les chants de travail et les chansons séculières en général « que l'historien doit étudier pour comprendre la vision du monde des esclaves », c'est considérer que le rapport au travail, à l'environnement naturel, aux relations sociales, justement exprimé dans les chansons séculières, n'entrent pas dans la « vision du monde » et ne font pas partie de la « culture » au même titre que la cosmologie et le sentiment religieux. On mesure, en lisant les lignes écrites par Levine en 1977, à une époque où ses travaux incarnaient un renouveau par rapport aux sujets d'études considérés comme dignes d'intérêt jusque-là, le chemin historiographique parcouru ces 50 dernières années. Pour espérer appréhender la vision du monde, y compris naturel, des esclaves, leur vision de leurs interactions avec celui-ci et les traces que cette vision du monde a pu laisser dans les genres musicaux qui ont émergé au siècle suivant, il convient donc d'étudier autant les chansons séculières que les spirituals.

Pour ce qui est du contenu, les hymnes religieux des Noirs anglophones sélectionnaient souvent dans l'Ancien Testament les mêmes images que celles choisies par les Blancs – la liberté, la Terre promise, la captivité en Égypte – auxquelles des sens différents étaient donnés<sup>25</sup>. Malgré des similitudes thématiques, structurelles et mélodiques, on trouvait dans les spirituals des Noirs, qui commençaient à supplanter les hymnes traditionnels, davantage d'images bibliques et une plus grande identification avec le peuple d'Israël, caractérisée par une constante réactivation des histoires de l'Ancien Testament, dont les héros semblaient vivants dans le temps et l'espace présents des esclaves<sup>26</sup>. Les victoires de ces héros étaient temporelles autant que spirituelles et ils accomplissaient leurs faits d'armes dans un environnement dont les caractéristiques, la mer, les rivages, les fleuves, les montagnes, les arbres, les animaux, étaient décrits avec force et précision, rendant les scènes bibliques encore plus réelles, là où les Blancs insistaient plutôt sur l'autre monde, sur Jésus et le rejet du temps présent. Chez les esclaves, le monde et la renaissance qui suivraient le Jugement dernier adviendraient, non pas dans un futur lointain, mais en ce monde,

---

<sup>24</sup> Levine, *Black Culture*, 20.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 22.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 37.

comme l'indiquent ces descriptions apocalyptiques très détaillées : « Vous verrez le monde en feu [...] les étoiles qui tombent [...] les éclairs fourchus [...] Vous entendrez le tonnerre gronder [...] et verrez les Justes marcher et mon Jésus arriver [...] » pour faire apparaître un monde où « le soleil ne vous brûlera plus [...] les fouets ne crépiteront plus [...] il n'y aura plus de tempêtes [...] ». Dans les spirituals, les esclaves affirmaient constamment rencontrer Jésus, « dans le désert<sup>27</sup> », tandis qu'eux-mêmes se voyaient prier « dans la vallée solitaire » et respirer l'air pur des sommets montagneux<sup>28</sup>. Le sacré, pour les esclaves, « n'était pas un rejet du monde présent » mais une manière « d'incorporer dans ce monde tous les éléments du divin [...]. L'homme, la nature et Dieu était des aspects distincts mais inséparables d'un même tout sacré ». Ici, le lien que fait Levine entre l'asservissement et la vision sacrée des esclaves est des plus convaincants :

Privés de la possibilité de s'adapter au monde extérieur du Sud [...] d'une manière qui fasse sens et dont tous les êtres humains ont besoin, par l'intégration personnelle, l'accès à un statut et un sentiment de valeur individuelle, les esclaves créèrent un monde nouveau en transcendant les limites étroites de celui dans lequel ils étaient obligés de vivre [...]. Les spirituals étaient le registre d'un peuple qui trouvait le statut, l'harmonie, les valeurs, l'ordre dont il avait besoin pour survivre, en créant intérieurement un univers étendu [...]<sup>29</sup>.

Ce désir et cette affirmation de liberté et de pouvoir sur sa vie s'exprimaient également par un processus de recreation permanent via l'improvisation, qui caractérisait les spirituals comme les chansons séculières. Les textes, les rythmes et la mélodie s'affranchissaient des hymnes enseignés par les évangélistes et des textes bibliques et évoluaient en fonction du contexte matériel et émotionnel, social et individuel du moment. En cela, les spirituals n'étaient pas uniquement un moyen de soulager des âmes en peine, ils étaient un moyen de résistance à l'asservissement, dans l'esprit et dans la pratique même qu'en avaient les esclaves. L'antiphonie<sup>30</sup>, prenant la forme du *call and response*, permettait à l'individu de créer son propre chant et de voir non seulement l'expression de ses sentiments, de ses idées et de sa créativité mais son existence même reconnues et validées par le groupe qui lui répondait. Cette résistance par le chant religieux était si vitale qu'elle impliquait une pratique souvent clandestine, qui, par sa prise de risque têtue, renforçait encore le refus de laisser l'esclavage dissoudre leur humanité. Levine mentionne ainsi plusieurs exemples de

---

<sup>27</sup> L'appellation « désert », utilisée dans la Bible en français, correspond au mot *wilderness* dans la Bible en anglais. Bien que le mot « désert » puisse revêtir plusieurs sens en français, ceux-ci ne coïncident pas avec les dénnotations et les connotations du mot *wilderness* en anglais, puisque ce dernier désigne à la fois les étendues hostiles décrites dans la Bible et la naturalité de la Frontière américaine. Dans une période – le XIXe siècle – où la Frontière et sa naturalité occupaient de plus en plus de place dans les discours politiques justifiant la conquête du territoire américain et les qualités attribuées aux colons blancs, l'usage, dans la Bible, de ce terme également utilisé pour décrire une nature sauvage qu'il fallait conquérir et défricher, tâche qui incombait aux esclaves, rendait les épreuves endurées par les héros bibliques et leurs exploits encore plus réels, temporels et propices à l'identification pour les esclaves.

<sup>28</sup> Levine, *Black Culture*, 38-39.

<sup>29</sup> *Ibid.*, 32-33.

<sup>30</sup> L'antiphonie désigne un style de chant dans lequel deux chœurs ou un soliste et un chœur se répondent. On en trouve des exemples dans les traditions de nombreuses cultures, et notamment dans des cultures d'Afrique de l'Ouest et dans des chants religieux de l'Angleterre et de l'Écosse médiévales et modernes.

services religieux accomplis en secret, la nuit, aux marges de la plantation, souvent en pleine nature, au milieu des arbres, pour échapper à la surveillance des Blancs<sup>31</sup>.

Par ailleurs, le contenu même des chansons permettait de résister moralement à l'esclavage. Ainsi, nombre de spirituals exprimaient la conviction d'être le peuple élu et la certitude que les oppresseurs iraient en enfer. Si la damnation ne semblait pas préoccuper les esclaves, le Jugement dernier, lui, était souvent décrit dans les chants des esclaves, et était associé à la joie, à la libération et au soulagement, comme dans deux des spirituals cités par Levine. Le premier, « Nobody knows the Trouble I've Had », est pourtant empreint de désespoir, mais, en quelques vers, l'atmosphère de la chanson est transformée par la joie de profiter de la liberté de savourer la douceur que la nature a mis sur le chemin : « un matin, je marchais [...] et je vis des baies [...] je cueille une baie et j'en suce le jus [...] aussi sucré que du miel sur le rayon d'une ruche ». Un autre spiritual plein de tristesse, « Sometimes I Feel Like a Motherless Child », est soudain éclairé par les vers suivants : « Parfois je me sens comme un aigle dans les airs [...] j'étends mes ailes et [...] Je vole, je vole, je vole »<sup>32</sup>. Dans ces deux chants, des éléments du salut, de la béatitude et du paradis sont placés sur le chemin des esclaves dans leur vie temporelle, ce que renforce le passage au présent du récit, et ces signes indiquant la possibilité de la libération et la bienveillance de Dieu à leur égard s'incarnent dans des éléments naturels. Enfin, le contenu des spirituals était également un moyen de résistance par le double sens que véhiculaient souvent les paroles. Au-delà de la source d'inspiration terrestre que constituaient les histoires des héros bibliques, les paroles des spirituals permettaient également une communication secrète entre esclaves, évoquant souvent l'arrivée d'un Seigneur libérateur (les *Yankees*), la fuite vers la liberté ou la traversée du Jourdain, comme l'explique Frederick Douglass dans son autobiographie<sup>33</sup>. L'image de ce fleuve biblique semblait sans doute particulièrement pertinente aux personnes asservies dans les plantations concentrées sur les bords des fleuves du Sud et était souvent mentionnée dans les spirituals, où le fleuve semble représenter la frontière entre l'esclavage et la liberté. Son franchissement était probablement une référence codée à la fuite vers les États du Nord. Cet art du double sens se retrouvera ensuite dans toute la tradition africaine-américaine, et particulièrement dans le blues.

Les esclaves prirent ainsi dans la religion chrétienne tout ce qu'elle avait de potentiellement égalitaire et émancipateur, et donc de subversif, en refusant d'être « les destinataires passifs d'une religion définie [...] par des intermédiaires [...] blancs »<sup>34</sup>, d'où leur préférence pour des prêcheurs issus de leurs rangs. Ces pasteurs étaient en général très écoutés par les esclaves, mais leur position était complexe, entre proximité avec les esclaves, statut social plus

---

<sup>31</sup> Levine, *Black Culture*, 41.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 34, 39-41.

<sup>33</sup> Frederick Douglass, *Life and Times of Frederick Douglass* (New York : Collier, 1962 [1892]), 159-60.

<sup>34</sup> Levine, *Black Culture*, 44.

élevé conféré par leurs fonctions et participation forcée au contrôle social auquel servait la religion. S'ils jouaient un rôle dans le maintien du statu quo, leurs sermons différaient cependant nettement de ceux des prêtres blancs, préférant déployer « les visions apocalyptiques et les exploits héroïques des Écritures ». A l'approche de la guerre de Sécession, les autorités blanches du Sud interrompaient fréquemment les offices lorsque les chants leur semblaient propices à la rébellion, et des esclaves furent jetés en prison en raison des chants de liberté qu'ils entonnaient<sup>35</sup>.

### 2.3. Les chants séculiers des esclaves

Chez les esclaves, la musique et la danse – qui étaient le plus souvent associés, comme dans les autres groupes ethniques de la région à l'époque – présentaient une très grande diversité, et en particulier dans la musique séculière. Levine, en s'appuyant sur des témoignages de contemporains blancs de l'esclavage et sur les interviews d'anciens esclaves réalisées pendant le New Deal dans le cadre de la Work Projects Administration (WPA), met en lumière une utilisation de la musique pour tous les usages et dans tous contextes, ainsi qu'un large répertoire de chansons non religieuses : des chansons satiriques sur le groupe ou sur les Blancs, des chansons absurdes, des chansons pour enfants, des berceuses, des chansons pour jouer, travailler et aimer. Cette prépondérance de la musique dans les activités quotidiennes, que l'on retrouve en Afrique, était régulièrement commentée par des Blancs étonnés, et souvent admiratifs des qualités musicales des esclaves. Ces témoignages de Blancs portaient en particulier sur les chants dont les esclaves accompagnaient tous les travaux qu'ils avaient à effectuer, que ce soit les travaux agricoles, les travaux effectués par les domestiques, ou les tâches nécessitant un rythme coordonné, comme ramer ou abattre des arbres<sup>36</sup>. Les paroles des chansons étaient souvent adaptées à l'activité spécifique qu'elles accompagnaient<sup>37</sup>, décrivant le contexte dans lequel l'activité prenait place (le temps qu'il faisait par exemple) et l'activité elle-même, comme dans cette chanson de bûcherons de la fin des années 1850 : « Un matin froid et glacé / Les nègres se sentent bien / Prends ta hache sur ton épaule / Nègre, et parle au bois »<sup>38</sup>.

---

<sup>35</sup> Levine, *Black Culture*, 43-50.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 5-7.

<sup>37</sup> Contrairement aux travailleurs blancs francophones de Louisiane et du Canada, qui créaient rarement de nouvelles chansons pour rythmer leurs travaux de force, mais utilisaient des ballades et des rondes en adaptant éventuellement le rythme. Elizabeth Brandon, « The Socio-Cultural Traits », 64.

<sup>38</sup> Levine, *Black Culture*, 7. Le dernier vers est surprenant : c'est bien « talk to the wood » et non « take » qui est employé. La date de la chanson rend improbable une erreur due à un anglais mal maîtrisé et, sauf à envisager une erreur de transcription de cette chanson connue grâce à un enregistrement du WPA réalisé en Virginie, cet emploi de « talk » est donc volontaire. La suite de l'interview de l'ancienne esclave ayant mentionné cette chanson, Fanny Berry, que cite Levine, éclaire cet emploi du mot « talk » : elle explique qu'au moment où les esclaves chantaient le mot « TALK », ils donnaient en même temps un coup de hache dans le bois, d'où le choix de l'auteur de la présente étude de traduire « wood » par « bois », qui désigne à la fois le matériau et le groupement d'arbres, plutôt que par « forêt ». « Parler au bois » est donc ici une expression métaphorique et doublement performative, puisque les esclaves parlaient



Les chansons ne servaient cependant pas uniquement à rythmer le travail. De nombreuses chansons critiques ou moqueuses à l'égard d'autres esclaves ou à l'égard des Blancs existaient et certaines d'entre elles furent répertoriées dès les années 1830, tandis que d'autres apparaissent dans les récits d'esclaves fugitifs du XIXe siècle<sup>39</sup>. Les chansons construisaient un espace dans lequel les esclaves pouvaient commenter les agissements des Blancs avec une liberté dont ils ne jouissaient pas ailleurs. Ces commentaires reposaient souvent, comme dans les spirituals et dans les styles africains-américains ultérieurs, sur des double-sens et des chansons en apparence anodines ou sans queue ni tête aux oreilles des Blancs étaient utilisées pour communiquer avec les autres esclaves et évoquer des événements qui se passaient autour d'eux ou qui les avaient affectés, mais aussi pour formuler des rêves de partir dans une nation indienne, de trouver une femme et d'avoir une plantation. Cette satire ne se limitait pas aux paroles des chansons, mais caractérisait également les danses qui les accompagnaient souvent<sup>40</sup>. Ce goût pour la danse, assumé et revendiqué dans les témoignages d'anciens esclaves recueillis par la WPA, choquait les Blancs aisés, habitués aux mouvements nettement plus contraints des danses de salon. Si les esclaves avaient appris une partie de leurs danses des Blancs (en particulier le quadrille, le cotillon et la valse), leurs styles de danse restaient distinctifs et caractérisés, comme leurs chants, par la flexibilité et l'improvisation, par des types de pas récurrents, en partie amenés d'Afrique, et par des imitations d'animaux comme l'aigle ou le busard. La danse, comme les chansons, permettait l'expression de l'individu et la cohésion sociale du groupe. Elle était chargée de sens multiples et pouvait devenir un instrument de satire : les esclaves parodiaient leurs maîtres et maîtresses, notamment le dimanche, où ils s'habillaient pour se moquer des Blancs et de leurs manières, mais aussi de leurs marches et de leurs entraînements militaires<sup>41</sup>.

#### 2.4. La culture des esclaves à la veille de la guerre de Sécession

Pour Levine, au milieu du XIXe siècle, la culture des esclaves méritait, plus qu'à aucun autre moment dans l'histoire, le qualificatif d'« afro-américaine » car elle « devait beaucoup à l'Afrique » mais était « influencée de manière indélébile par plus de 200 ans de contacts avec les

---

au moment où ils prononçaient le mot « parle » et que la parole, symbolisée par le verbe « talk », se transformait en action à chaque coup de hache. Fanny Berry semble suggérer que cette synchronisation rendait l'abattage de l'arbre efficace et rapide. Ce chant de travail apparaît ainsi révélateur à deux égards : par le rapport à la nature exprimé par l'idée qu'on peut parler au bois par un matin froid et glacé, et par le caractère performatif de la chanson elle-même. Ce qui est chanté devient réel et transforme le réel : parler coupe les arbres. Ce dernier point confirme l'idée d'une puissance du chant déjà constatée dans les spirituals.

<sup>39</sup> Voir, par exemple, Douglass, *Life and Times*, 146-47.

<sup>40</sup> Levine, *Black Culture*, 8-10, 12-13, 17.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 16-17. La danse caricaturant les Blancs qui se rendaient au bal est connue sous le nom de *cake walk*.

Blancs sur le sol américain »<sup>42</sup>. On peut s'interroger sur la date choisie par Levine, tant il semble que la culture des esclaves devint autre chose que celle avec laquelle ils étaient arrivés d'Afrique bien avant le milieu du XIXe siècle, et peut-être même dès les premières décennies de l'arrivée des premiers esclaves. Surtout, Levine semble définir « afro-américain », non pas comme le résultat de l'évolution culturelle de personnes porteuses de traits culturels africains sur le sol américain, mais comme l'hybridation « à l'équilibre » des cultures européenne et africaine. Or l'évolution culturelle des esclaves et de leurs descendants fut, bien sûr, le fruit de cette rencontre avec les Blancs, mais elle résulta aussi de leurs interactions avec d'autres personnes d'origine africaine sur le sol américain, ainsi qu'avec des autochtones, avec un travail et un mode de relations sociales conditionnés par le système esclavagiste, et avec une terre, un sol, un climat, une faune et une flore inconnus, avec lesquels ils étaient tout particulièrement en contact par le travail extérieur harassant auquel ils étaient contraints et par l'expérience du marronnage vécue par nombre d'entre eux. Pour ces esclaves, la guerre de Sécession marqua un tournant décisif, non seulement par l'émancipation à laquelle elle aboutit, mais aussi par les conditions environnementales, économiques, sociales et politiques nouvelles qui suivirent le conflit.

### 3. La guerre de Sécession

Quatre années de conflit laissèrent le Sud dans un état de dévastation difficile à imaginer. Outre les centaines de milliers de morts et d'infirmes, l'économie des États anciennement confédérés était exsangue : dans le Delta du Mississippi, où la guerre était venue interrompre une colonisation à peine commencée, et dans la Louisiane voisine, les plantations situées le long des fleuves étaient en ruine, d'autant que beaucoup d'entre elles s'étaient retrouvées sur la ligne de front. La production du coton et du sucre avaient été interrompue et les terres agricoles envahies par l'eau, à la suite de la destruction des digues, et par une végétation qui avait rapidement reconquis les espaces défrichés<sup>43</sup>. Privés de leur main d'œuvre gratuite et du capital financier qu'elle représentait, les planteurs se trouvaient dans l'impossibilité de remettre les terres en culture et de payer leurs dettes, d'autant que les Noirs, mettant en pratique leur liberté de mouvement si longtemps espérée, refusaient de retourner cultiver les champs de leurs anciens maîtres et ne cessaient de se déplacer, d'un État à l'autre et d'une plantation à l'autre, à la recherche de contrats intéressants et d'employeurs respectueux. Ces derniers étaient très rares au lendemain de la guerre : la réaction de la majorité des Blancs, ulcérés par la victoire du Nord et par ce qu'ils voyaient comme la confiscation de leur propriété et scandalisés de voir leurs anciens esclaves

---

<sup>42</sup> Levine, *Black Culture*, 135.

<sup>43</sup> Saikku, *This Delta*, 110, 115 ; Cobb, *The Most Southern Place*, 36-46 ; Schafer, « The Territorial Period », 212-13.

ignorer leurs ordres, fut la violence plutôt que la négociation. Les comités de vigilance qui avaient sévi avant-guerre continuaient de terroriser les Noirs et ces derniers se voyaient retenus par la force dans certaines plantations ou maintenus dans l'ignorance de leur émancipation. La plupart des planteurs proposaient des rémunérations dérisoires et des conditions de travail sordides et cherchaient par tous les moyens à ré-enchaîner les Noirs par l'obtention, dès la fin de la guerre, de diverses lois auprès de législateurs toujours acquis à leur cause. En Louisiane comme dans le Delta, le vote de lois sur le vagabondage permettait de contraindre les Africains-Américains à rester sur place et à travailler pour leurs anciens maîtres. De nombreux anciens esclaves se retrouvaient prisonniers dans les pénitenciers et étaient contraints de travailler gratuitement, si bien que les conditions de travail et d'existence étaient souvent pires qu'à l'époque de l'esclavage<sup>44</sup>.

Les Noirs réagissaient en quittant les plantations, mais aussi en faisant valoir leurs droits auprès du Freedmen's Bureau, créé en 1865 par le Congrès des États-Unis. La réponse des planteurs à ces tentatives d'émancipation était, la plupart du temps, l'intimidation, la violence et le meurtre, comme le rapporta Henry Adams, un ancien esclave de Louisiane, qui témoigna, dans un rapport pour le Sénat, que des centaines de Noirs qui avaient tenté de quitter les plantations en 1865 avaient été tués<sup>45</sup>. En 1867, le Congrès des États-Unis, à majorité républicaine, averti de ces violences, vota une série de mesures visant à affaiblir le pouvoir politique des élites locales. Le *Reconstruction Act* de 1867 privait de droits civiques la plupart des anciens confédérés, accusés de trahison, et donnait le droit de vote à tous les adultes de sexe masculin, y compris africains-américains, à condition qu'ils jurent de n'avoir jamais aidé la Confédération. Dans ces nouvelles conditions, les élections de 1867 dans le Mississippi et de 1868 en Louisiane virent la victoire écrasante des républicains<sup>46</sup>. Cette nouvelle configuration politique, ajoutée au manque de main d'œuvre, ouvrit une période inédite d'opportunités économiques et d'affirmation politique pour les Africains-Américains du Sud. Mais la situation particulière du Delta du Mississippi fit que les possibilités qui s'offrirent aux Noirs dans cette région dépassèrent de loin ce que leurs homologues du reste du Sud, et notamment de Louisiane, pouvaient espérer.

#### **4. 1867-1888 : Une période inégalée pour les Africains-Américains, en particulier dans le Delta**

L'obtention du droit de vote en 1867 permit non seulement aux républicains de l'emporter aux élections de 1867 et 1868, mais aussi à des Noirs d'accéder à des responsabilités politiques,

---

<sup>44</sup> Willis, *Forgotten Times*, 17-24, 26 ; Cobb, *The Most Southern Place*, 46 ; Saikku, *This Delta*, 128-29 ; Schafer, « The Territorial Period », 213-14 ; Greta de Jong, *A Different Day: African American Struggles for Justice in Rural Louisiana, 1900-1970* (Chapel Hill & London : University of North Carolina Press, 2002), 13.

<sup>45</sup> De Jong, *A Different Day*, 15.

<sup>46</sup> Schafer, « The Territorial Period », 215-16 ; De Jong, *A Different Day*, 15.

parfois importantes, comme en Louisiane, où des Africains-Américains devinrent vice-gouverneur, trésorier et superintendant à l'éducation de l'État. À une échelle plus modeste mais tout aussi révolutionnaire pour le quotidien des Noirs comme des Blancs, d'anciens esclaves devinrent sheriffs, maires ou percepteurs. Les lois votées pendant la Reconstruction donnaient également aux Noirs l'accès à des services publics comme l'école, les hôpitaux et les aides sociales pour les plus pauvres, financés par des impôts nouveaux dont devaient s'acquitter les élites blanches du Sud<sup>47</sup>. En outre, l'obtention du droit de vote dans des États où la population noire était nombreuse, voire largement majoritaire, et les besoins de main d'œuvre des élites agricoles modifièrent le rapport de force des Africains-Américains lors de la négociation de leurs contrats avec les planteurs. En Louisiane, beaucoup de Noirs conditionnaient leur signature à la garantie qu'ils pourraient aller à l'école et apprendre à lire et écrire. Ils obtenaient également des contrats de métayage, dans le cadre desquels ils étaient payés en part de la récolte. Ce statut leur offrait une indépendance limitée, mais leur laissait espérer une autonomie bien plus grande que lorsqu'ils étaient esclaves, d'autant qu'ils négociaient fermement pour obtenir le droit de cultiver des terres comme ils l'entendaient, avec leur famille, sans supervision ni travail en brigades<sup>48</sup>. Ce phénomène était encore plus marqué dans le Delta. Dans une région sauvage, peu peuplée et peu attractive comme le Delta, les planteurs avaient besoin non seulement de garder leur main d'œuvre, mais aussi d'attirer des travailleurs en grand nombre pour espérer relancer et développer leur activité. Les rumeurs de mauvais traitements se répandaient au-delà du Delta et les planteurs, au bord de l'asphyxie financière, se rendaient compte qu'ils étaient en train de faire du Delta un repoussoir et qu'ils allaient devoir changer d'attitude, faute de quoi les Africains-Américains, désormais appuyés plus nettement par le Congrès, refuseraient de signer des contrats avec eux. L'étude conduite par John Willis des contrats signés dans le Delta après la guerre de Sécession révèle une volonté farouche des anciens esclaves de décider de leur avenir, de refuser toutes conditions qui se rapprochaient de l'esclavage et de ne surtout pas se laisser amadouer par le paternalisme dont les planteurs avaient usé jusque-là. Ces contrats, pour la signature desquels les anciens esclaves exigeaient la présence d'un représentant du Freedmen's Bureau, contenaient des revendications précises et résolues, similaires en tous points à celles des Noirs de Louisiane. Beaucoup de planteurs, se rendant compte qu'ils ne pouvaient plus payer leurs taxes foncières, même lorsqu'ils étaient très fortunés, n'eurent d'autre choix que de se plier à ces conditions<sup>49</sup>. Les planteurs du Delta acceptèrent dans un premier temps des contrats de métayage, mais des contrats de location,

---

<sup>47</sup> De Jong, *A Different Day*, 15-16, 18.

<sup>48</sup> Désigne une organisation des travailleurs en larges équipes (« *gang labour* » en anglais). « Le travail en brigades [...], si souvent représenté sur des gravures (et plus tard des photos) par ces lignes d'ouvriers agricoles [...] produisant le même geste au même rythme, [...] est l'une des illustrations de la division fine des tâches en vue de faciliter leur surveillance ». Benoît Daviron, *Biomasse : une histoire de richesse et de puissance* (Versailles : Éditions Quæ, 2019), 66.

<sup>49</sup> Willis, *Forgotten Times*, 25 ; De Jong, *A Different Day*, 15-16.

plus rares et plus intéressants, quoique plus risqués, étaient également proposés. Le rêve de beaucoup d'anciens esclaves était de devenir propriétaires, en passant dans un premier temps par un statut de métayer ou de locataire<sup>50</sup>, dont ils espéraient qu'il leur permettrait de mettre suffisamment d'argent de côté pour pouvoir acheter un petit lopin de terre. Mais les terres disponibles étaient rares dans la région anglophone de la Louisiane et dans la partie colonisée du Delta. On y trouvait d'immenses plantations, où la seule perspective pour les Noirs était, malgré leurs efforts et leur combattivité, d'être exploités et escroqués par les planteurs et les marchands, qui profitaient du fait qu'ils ne savaient, pour la plupart, pas compter, ce qui oblitérait toute possibilité d'économiser suffisamment d'argent pour devenir un jour propriétaires. Non seulement les Africains-Américains se trouvaient maintenus dans un état de dépendance et de pauvreté, mais ils subissaient des agressions physiques et verbales plus violentes que jamais<sup>51</sup>. La réaction des Blancs à la Reconstruction s'exprimait, en effet, par des attaques souvent meurtrières menées par des groupes suprémacistes blancs, afin de dissuader les Noirs de participer à la vie politique. Des Africains-Américains de Louisiane s'armèrent même pour répondre à ces attaques et firent plus d'une fois usage de leurs armes face aux comités de vigilance, notamment en 1868 et en 1873. Cette auto-défense armée, individuelle ou collective, se heurtait à la supériorité numérique des suprémacistes blancs, qui disposaient, en outre, d'armes plus puissantes. Ce climat de violence extrême conduisit à l'assassinat de 1 300 Noirs en Louisiane entre 1866 et 1876<sup>52</sup>. Dans le Delta, en revanche, un ensemble de facteurs permit aux Africains-Américains d'obtenir bien plus que des droits rapidement remis en cause et des contrats de métayage sans perspective de progression sociale. Loin des plantations des bords des fleuves, c'est dans les épaisses forêts primaires de l'intérieur du Delta, dont les terres avaient été acquises par des planteurs pendant les années 1850, que les anciens esclaves purent enfin, le temps d'une génération, toucher le rêve d'indépendance et de dignité qui avaient été le leur et celui de leurs aïeux.

---

<sup>50</sup> La location, aussi appelée fermage, et le métayage sont deux modes d'exploitation agricole différents. Dans un contrat de métayage, l'agriculteur ne paie pas de loyer sur les terres qu'il exploite. Le propriétaire et le métayer se partagent la récolte dans des proportions fixées par contrat. Ce partage se fait, en principe, en nature. Dans le cas du fermage, le propriétaire perçoit uniquement un loyer dont le montant est déterminé dès la conclusion du contrat, le locataire ayant le contrôle total de la gestion de son exploitation. Dans le Delta du Mississippi, le métayer donnait la moitié de sa récolte à son propriétaire. Le propriétaire ayant intérêt à ce que le volume de la récolte soit élevé, il intervenait dans le choix des semences et des méthodes de culture et surveillait ses métayers pour qu'ils tirent le maximum de leurs terres. En étant locataire, le cultivateur était libre d'exploiter les terres comme il l'entendait et pouvait garder l'intégralité des bénéfices de la vente de la récolte, ce qui était particulièrement intéressant s'il parvenait à obtenir une grosse récolte ou en cas de hausse des prix du coton. En outre, dans les décennies qui suivirent la guerre de Sécession, les propriétaires louaient leurs terres à bas prix car ce type de contrat leur assurait un revenu fixe et régulier. Le métayage, lui, offrait beaucoup moins de liberté et ne permettait pas de dégager des bénéfices aussi importants mais, en cas de mauvaise récolte ou de baisse des prix, il répartissait le risque financier entre le propriétaire et l'exploitant. Les métayers qui possédaient leurs propres bêtes, outils et semences pouvaient garder une plus grande part de la récolte, les planteurs faisant payer très cher ces équipements. Voir Willis, *Forgotten Times*, 33-37, Cobb, *The Most Southern Place*, 99-103 et De Jong, *A Different Day*, 16.

<sup>51</sup> Willis, *Forgotten Times*, 33-40.

<sup>52</sup> De Jong, *A Different Day*, 16-17.

#### 4.1. Une conjonction favorable de facteurs économiques et environnementaux

Comme l'explique Willis, entre la fin des années 1860 et la fin des années 1880, l'alliance unique, dans l'intérieur du Delta, d'une forêt primaire sauvage, dense, très difficile à domestiquer et recouvrant un sol incroyablement fertile, de propriétaires terriens ruinés par la guerre de Sécession, et de travailleurs agricoles, majoritairement noirs, désireux de donner corps à leur rêve d'indépendance et de réussite, permit à une génération d'Africains-Américains de devenir propriétaires terriens<sup>53</sup>. De nombreux planteurs, ruinés par les destructions de la guerre et par des récoltes insuffisantes en raison du manque de main d'œuvre stable et des aléas climatiques, se retrouvaient dans l'impossibilité de payer leurs taxes foncières et voyaient leurs terres saisies et vendues aux enchères. Refusant de subir la loi des républicains, déjà honnis pour avoir affranchi leurs esclaves, et espérant bien mettre fin à la Reconstruction, les propriétaires terriens s'organisèrent en associations de contribuables, les *taxpayers' leagues*<sup>54</sup>. Mais, financièrement, ils ne pouvaient se permettre d'attendre qu'advienne le changement politique pour lequel ils militaient. Ils cherchèrent donc à louer ou même parfois à vendre leurs terres les plus éloignées et les plus sauvages, dans l'espoir d'utiliser l'argent récolté pour payer leurs taxes. Pourtant, au début des années 1870, la main d'œuvre manquait toujours pour déboiser, cultiver et entretenir leurs biens fonciers de l'arrière-pays. Il ne fut, en effet, pas facile d'attirer des locataires dans des étendues sauvages régulièrement inondées. Les planteurs furent contraints de se rendre à l'évidence : s'ils voulaient trouver des travailleurs pour exploiter leurs terres, il fallait encourager l'initiative des Noirs plutôt que la réprimer. Les propriétaires terriens du Delta acceptèrent donc de faire des concessions, importantes au regard de ce qui se pratiquait ailleurs à l'époque, à des locataires de plus en plus aguerris à la négociation. Au moment où, dans le reste du Sud et en Louisiane, les métayers africains-américains voyaient s'envoler leurs espoirs de réussite économique et subissaient escroqueries et violences de la part des Blancs, dans l'intérieur du Delta, les Noirs réussissaient à obtenir des exonérations de loyer et des paiements en liquide en échange de la réparation ou de la construction de bâtiments et de clôtures situées sur les terres qu'ils louaient. Le principal facteur qui déterminait le montant du loyer était la couverture forestière. Les terres défrichées produisaient tout de suite mais étaient beaucoup plus chères et inaccessibles à des travailleurs noirs endettés par les mauvaises récoltes des années précédentes, la baisse continue des prix du coton et des contrats jusque-là peu avantageux. Ce type de terres était majoritaire dans les plaines alluviales du reste du Sud, et notamment en Louisiane, où la colonisation, le déboisement et l'arrivée du chemin de fer et des grandes compagnies forestières avaient été bien

---

<sup>53</sup> Willis, *Forgotten Times*, 41.

<sup>54</sup> *Ibid.*, 46, 115.

plus précoces que dans le Delta<sup>55</sup>. Les propriétaires terriens du Delta, de leur côté, proposaient des contrats très intéressants pour le défrichage de leurs terres boisées. Dans ces nouvelles conditions, les anciens esclaves s'avéraient désireux d'endurer les difficultés du terrain pour déboiser et cultiver un sol aussi fertile sans supervision et, avec l'argent gagné en déboisant, acheter leurs propres terres. L'exploitation forestière, dans une période où le développement économique, démographique et urbain nécessitait énormément de bois de construction, était lucrative et permettait d'envisager d'avoir rapidement suffisamment de fonds pour acheter des terres. Les locataires étaient donc autant bûcherons que fermiers et certains se spécialisèrent même dans le bois. Contrairement au reste du Sud et à l'idée que le métayage, si répandu au XXe siècle dans le Mississippi, avait toujours existé, l'arrière-pays du Delta était donc peuplé de beaucoup plus de locataires que de métayers. En revanche, comme en Louisiane, le métayage était majoritaire dans la région des plantations, le long des fleuves, où les Noirs, lourdement endettés et strictement surveillés, ne jouissaient d'aucune forme d'indépendance, en dehors de la possibilité de changer de plantation dans l'espoir de trouver de meilleurs contrats. Mais sur les terres peu accessibles de l'intérieur du Delta, ce type de surveillance était impossible et d'anciens esclaves déterminés à ne plus dépendre des planteurs s'y installèrent de plus en plus nombreux, libres d'exploiter les ressources comme ils l'entendaient, avec la perspective de devenir propriétaires à court terme grâce à l'exploitation du bois et aux rendements élevés du coton sur un sol inexploité et incroyablement riche<sup>56</sup>.

Une autre liberté dont disposaient désormais les Noirs était celle de voter, ce que les planteurs du Delta comme de Louisiane tentaient par tous les moyens d'empêcher. Mais, après la victoire écrasante des républicains aux élections de 1867, ils se rendirent compte que, dans un Delta peuplé d'Africains-Américains à plus de 80 % et vu leur besoin de main d'œuvre et la liberté de partir de leurs métayers et locataires, ils ne pouvaient pas contrôler la région à coup de fraudes électorales et d'intimidations. Pour reprendre le pouvoir aux républicains et mettre fin à la Reconstruction, il leur fallait trouver des Noirs parmi ceux qui avaient le mieux réussi et, en jouant sur leur désir d'ascension sociale et sur leur exaspération face à l'augmentation des taxes et aux nombreux cas de corruption parmi les élus républicains, chercher des accords électoraux avec eux afin de présenter des binômes démocrates biraciaux susceptibles de remporter des voix noires. Ce type d'accord fleurit dans les zones de plantations du Delta en vue des élections de 1875 mais, dans l'intérieur du Delta, l'indépendance et le républicanisme des Noirs étaient bien trop forts pour espérer ce genre d'arrangements et il était plus simple de continuer de profiter de leur éloignement en se débarrassant des urnes qu'ils envoyaient dans les chefs-lieux des comtés, quitte

---

<sup>55</sup> Saikku, *This Delta*, 108-11.

<sup>56</sup> Willis, *Forgotten Times*, 49, 53-54.

à empoisonner les assesseurs suspicieux. En 1875, les planteurs démocrates alliés à des Noirs remportèrent des victoires électorales importantes. Commença alors une période de reprise en main de la région, que les planteurs nommèrent la « Rédemption ». Ce processus était entamé depuis plusieurs années dans les autres États du Sud, et notamment la Louisiane. Cependant, malgré les succès électoraux des démocrates dans le Delta, il n'était pas possible de restaurer l'hégémonie totale qui avait été la leur et de recourir au meurtre et à la violence comme en Louisiane. En effet, ils ne contrôlaient pas l'intérieur du Delta et avaient besoin des Noirs pour le mettre en culture et leur fournir des rentrées d'argent régulières via les loyers qu'ils payaient. De plus, le manque de main d'œuvre dans les plantations était toujours préoccupant. Les planteurs poursuivirent donc la collaboration électorale avec les Noirs près des fleuves et, dans l'intérieur du Delta, la négociation de contrats permettant aux Noirs de devenir locataires et propriétaires<sup>57</sup>.

Les années 1870-1880 virent ainsi, pour la première fois, des Noirs accéder aux responsabilités dans le Mississippi, quand bien même celles-ci étaient plus réduites que celles de leurs colistiers blancs, à qui ces arrangements permettaient d'accéder aux postes les plus élevés et d'y rester. Malgré cette reconquête du pouvoir par les planteurs, l'idée d'être administrés par des Noirs irritait profondément beaucoup de Blancs. En effet, si la plupart des élus noirs n'avaient pas de très grandes responsabilités, certains représentèrent leur comté au Sénat du Mississippi dans les années 1870 et 1880, tandis que d'autres étaient en charge du maintien de l'ordre public ou des affaires judiciaires. Dans le même temps, dans les marges encore sauvages et peu accessibles de l'intérieur du Delta, il était possible d'échapper à l'ancien monde des plantations et une génération d'Africains-Américains se mit à y gravir l'échelle sociale agricole en devenant locataires puis propriétaires. Au milieu des années 1880, 45 % des Noirs étaient propriétaires de leurs terres dans le Delta alors qu'ils n'étaient que 8 % dans le reste du Sud. Ces Noirs accédèrent à la propriété grâce au rapport de force que leur donnait la crise de la main d'œuvre, à leur volonté d'exploiter des forêts quasi impénétrables mais au sol plus riche qu'aucun autre, et dont le bois fournissait de quoi s'enrichir, et au travail familial qui réduisait les coûts, les enfants fréquentant très peu les écoles de piètre qualité ouvertes aux Noirs du Mississippi. Le Delta devint une terre promise pour laquelle des dizaines de milliers de personnes choisirent de tout quitter, même au début du XXe siècle et encore pendant la Première Guerre mondiale<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Willis, *Forgotten Times*, 114-19 ; De Jong, *A Different Day*, 17 ; Schafer, « The Territorial Period », 217-22.

<sup>58</sup> Willis, *Forgotten Times*, 61, 116-17, 175, 184.



#### 4.2. Un Delta de plus en plus accessible et attractif

Dès le milieu des années 1870, la conjonction de facteurs qui avaient permis cette ascension sociale commença à être modifiée, en premier lieu par l'arrivée du train dans l'intérieur du Delta. A une époque où les routes étaient rares et non-pavées, les riches planteurs blancs, dont la plupart habitaient en ville, où ils exerçaient des professions libérales, décidèrent de développer le rail afin d'accéder plus facilement à leurs propriétés. Mais les lignes qu'ils firent construire ne reliant que leurs plantations et ne permettant pas le développement local, cette première tentative fut un échec. L'idée fit cependant son chemin auprès d'autres investisseurs, car elle répondait à un besoin pour tous les exploitants agricoles qui se trouvaient loin des fleuves. De nouvelles lignes furent créées et devinrent très vite rentables, notamment la ligne de Deer Creek, dont la majorité des actionnaires étaient noirs. Un autre changement majeur fut l'endiguement des fleuves à la suite des énormes inondations de 1874. Ces travaux, en partie financés par le gouvernement et non plus seulement par les exploitants dont les propriétés bordaient les fleuves, prirent plusieurs années, mais changèrent l'attractivité de l'intérieur du Delta<sup>59</sup>.

Désormais mieux protégé par des digues plus hautes et désenclavé par l'arrivée du chemin de fer, l'arrière-pays, où seuls les Noirs avaient, jusque-là, pris le risque de s'installer, commença, dans les années 1880, à attirer les capitaux, au moment où les compagnies ferroviaires vendaient les terres qu'elles avaient achetées très peu cher après la guerre de Sécession. Le milieu des années 1880 fut marqué par l'arrivée des grandes compagnies forestières du Midwest et de l'étranger, attirées par ces prix fonciers très bas, par l'immensité de la ressource et par la promesse d'une activité très lucrative, aidée par un réseau ferroviaire qui permettait le transport de grandes quantités de bois. Le Delta, qui avait échappé à la déforestation massive qu'avait connue la Louisiane dans les décennies précédentes, se voyait désormais déboisé à un rythme soutenu. Le volume de passagers à destination du Delta explosa. De nouveaux fermiers arrivaient sans cesse, défrichaient de nouvelles zones et mettaient en culture les terres. Le train fabriquait de nouvelles villes dans le Delta et en faisait grossir d'autres rapidement, comme Cleveland, Leland, Greenville et Clarksdale. L'explosion démographique se nourrissait de l'arrivée de nombreux Blancs, notamment des bûcherons, mais surtout de l'afflux massif de Noirs, dont la population augmenta de 60 % dans les années 1880. Au fil des années 1880, puis 1890, le peuplement passa des bords des fleuves aux couloirs ferroviaires qui traversaient l'intérieur du Delta, remettant en cause les sièges historiques des gouvernements locaux, jusque-là situés près des fleuves. Malgré ces bouleversements, une grande partie du Delta restait couverte par la forêt primaire. Alors que seuls 13 % de la surface du Delta était cultivée, cette région était la première productrice de coton de

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, 55, 95-101, 181.

l'État. Les fermiers noirs de l'intérieur du Delta maintinrent une relative prospérité pendant une grande partie des années 1880 et ceux qui vendaient du bois continuèrent à trouver des marchés jusqu'à la fin du XIXe siècle<sup>60</sup>. Des communautés de colons noirs, regroupant parfois des centaines de foyers, cultivaient les terres et se soutenaient mutuellement. Celle de Mound Bayou, fondée en 1887, devint très prospère et grossit rapidement, jusqu'à compter 4 000 habitants au début du XXe siècle. Mound Bayou devint un refuge pour les Noirs persécutés de tout le Sud, où la solidarité et la réussite leur permettaient de développer une confiance qu'ils n'avaient jamais connue jusque-là<sup>61</sup>. Ces changements technologiques, économiques et démographiques se faisaient également sentir dans le domaine culturel et ouvrirent le Delta à la vie culturelle foisonnante qui se faisait jour dans le reste du pays et du Sud à cette époque.

#### 4.3. Une vie culturelle de plus en plus ouverte sur l'Amérique

Outre le nombre d'immigrés et les marchandises que le train permettait de transporter, il était aussi un moyen de dissémination des informations et de la culture. Dans les années 1880, l'ouverture de lignes reliant le Delta à La Nouvelle-Orléans et au Texas, mais aussi à Birmingham ou Mobile, plus à l'est, et à Atlanta, au nord<sup>62</sup>, permettait aux musiciens de circuler et d'emmener leur musique et leur style de jeu et de chant avec eux, et d'en découvrir d'autres en chemin. Le train permettait également aux troupes itinérantes new-yorkaises de venir jouer leurs spectacles dans tout le Sud, et désormais au cœur du Delta. Comme le souligne l'historien Karl Miller, les *minstrel shows* et les *medicine shows*<sup>63</sup> étaient déjà très populaires avant la guerre de Sécession auprès des Blancs et le devinrent auprès des Noirs après l'Émancipation. Dans les *minstrel shows*, apparus dans les années 1830, des acteurs grimés de noir parodiaient la manière de danser et de chanter des esclaves. A partir des années 1850, alors que l'esclavage était de plus en plus contesté, les *minstrel songs* se tournèrent vers la description nostalgique d'un passé idéalisé qui passait toujours par le *blackface* et la caricature des attitudes et du langage des esclaves. Cette tradition continua après l'Émancipation, déplorant la perte d'un sud mythique dans des chansons pastorales et nostalgiques de l'isolement d'avant la modernité, où, loin de la politique, les Noirs étaient heureux d'être esclaves<sup>64</sup>.

---

<sup>60</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 78, 82-83 ; Willis, *Forgotten Times*, 55-56, 106-10 ; Saikku, *This Delta*, 123-24.

<sup>61</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 86 ; Willis, *Forgotten Times*, 69-74.

<sup>62</sup> Willis, *Forgotten Time*, 103-104.

<sup>63</sup> Spectacles itinérants très populaires au XIXe siècle et au début du XXe siècle, où un pseudo-docteur vendait des élixirs et maintenait l'attention des badauds grâce à des chansons et des tours divers. De nombreux artistes de blues ont fait partie de ces troupes, comme Gus Cannon, Jim Jackson, Son House et Blind Willie McTell. Patrick Joseph O'Connor, « Minstrel and Medicine Shows - Creating a Market for the Blues », *Overland Review* (University of Arkansas), volume 32: 1.2, 2005. Consulté le 2 novembre 2021 sur [www.kansashistory.us/oconnorminstrel.html](http://www.kansashistory.us/oconnorminstrel.html)

<sup>64</sup> Miller, *Segregating Sound*, 4.

TO  
CHARLES B. HICKS.

**THE**  
**DEAR OLD HOME WE LOVED**  
**SO WELL**

COMPANION TO THE OLD HOME AINT WHAT IT USED TO BE.  
AS SUNG BY THE ORIGINAL GEORGIA MINSTRELS

**SONG & CHORUS**  
WORDS & MUSIC  
BY **C. A. WHITE**.  
*AUTHOR OF THE OLD HOME AINT WHAT IT USED TO BE*  
**BOSTON.**

**White, Smith & Company.**  
298 & 300 Washington St.

CHICAGO: GEO. F. ROOT & SONS.  
NEW YORK: WEA POND & CO.  
SAN FRANCISCO: M. GRAY.

R. LELAND W. CO.,  
CHAS. SHUF. MUSIC CO.,  
THE SING STORE,  
W. H. CHURCHILL & CO.

Fig. 11 : Affiche annonçant un spectacle de la troupe des Georgia Minstrels en 1874. Lithographie de John H. Bufford, *The Dear Old Home We Loved So Well*, (White, Smith & Co., 1874). African American Sheet Music : Brown University Digital Collection. [library.brown.edu/cds/sheetmusic/afam/slideshow.html](http://library.brown.edu/cds/sheetmusic/afam/slideshow.html)

On peut s'étonner que des Noirs aient apprécié des spectacles dans lesquels ils étaient grossièrement caricaturés et dépeints comme idiots et incapables de gérer leur vie sans l'aide des Blancs. Miller permet de comprendre que les habitants du Sud trouvaient dans la musique « une grande variété de sens qui n'avaient pas grand-chose à voir avec les catégories culturelles dont nous avons hérité pour en parler »<sup>65</sup>. D'après lui, les spectacles venus du Nord étaient consommés avidement car ils étaient synonymes de nouveauté, offrant la possibilité inédite d'aller au spectacle, d'entendre des sons qui n'étaient pas associés à un passé douloureux et qui, malgré la caricature grotesque dont les Noirs faisaient l'objet, étaient ce qui se rapprochait le plus, dans la culture grand public américaine qui arrivait enfin dans le Sud, d'une représentation de la culture noire. Il est également possible que ces spectacles aient été perçus comme symboles de sophistication urbaine, de culture élevée ou de terres lointaines et exotiques et que les chansons de *minstrel* aient été appréciées car on les trouvait tout simplement belles ou source de plaisir<sup>66</sup>. En outre, dès les années 1840, on trouvait des acteurs noirs de *minstrel* et même, à partir des années 1860, des troupes de *minstrel* noires et également des auteurs noirs, qui écrivaient pour les troupes blanches à succès et inséraient de nombreux double-sens dans les textes des représentations<sup>67</sup>, si bien que les Noirs pouvaient à la fois retrouver des traces, mêmes caricaturales, de leur culture représentées sur la scène des théâtres, mais aussi éprouver le plaisir de saisir des allusions ou des moqueries que seuls eux pouvaient comprendre. Pour Miller, les chansons de *minstrel*, par leur popularité immense auprès des publics noir comme blanc, déterminèrent tous les styles musicaux des décennies suivantes, qu'ils soient interprétés par des Blancs ou des Noirs, y compris le blues<sup>68</sup>.

Les Africains-Américains ne reniaient pas pour autant les spirituals, qui continuèrent dans les deux décennies qui suivirent la guerre de Sécession de constituer un aspect de leur culture auquel les Noirs ayant connu l'esclavage étaient très attachés, mais leur centralité était remise en cause par les plus jeunes, d'autant que la musique commerciale était désormais de plus en plus au cœur de la culture des habitants du Sud, noirs comme blancs. En outre, la scolarisation des enfants noirs, bien que très incomplète dans le Delta, avait un impact sur la culture. Beaucoup d'espoirs étaient placés dans l'accès à l'école et l'apprentissage de la lecture en particulier, comme moyen de gagner dignité et respectabilité, de pouvoir enfin lire la Bible par eux-mêmes, mais aussi de ne pas se faire duper lors de la signature des contrats. Le rapport à l'oralité des générations qui n'avaient pas connu l'esclavage fut modifié par les valeurs et les pratiques inculquées par l'école. Celle-ci enseignait l'importance de la responsabilité et de la réussite individuelles, et, malgré la

---

<sup>65</sup> Miller, *Segregating Sound*, 18.

<sup>66</sup> *Ibid.*

<sup>67</sup> Robert Toll, *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America* (New York : Oxford University Press, 1974), 199.

<sup>68</sup> Miller, *Segregating Sound*, 9.

cohésion qui continuait à caractériser la communauté noire, ce paradigme individualiste faisait son chemin dans la vision du monde et des relations des Noirs et dans leurs productions culturelles<sup>69</sup>. Les changements vécus depuis l'Émancipation avaient commencé à faire germer une identité nouvelle, à laquelle les spirituels ne permettaient pas de donner libre cours.

Les années 1880 marquèrent donc le début d'une révolution technologique, industrielle, environnementale et culturelle qui affecta profondément l'eau, les forêts, la terre, ainsi que la vie économique, politique et musicale des habitants du Sud et du Delta en particulier. Dans cette période où le Delta était encore « suspendu entre plantations et Frontière »<sup>70</sup>, les locataires pleins d'ambition et les propriétaires terriens noirs continuaient de pouvoir espérer accéder à une vie digne et indépendante, mais leur réussite et l'audace des nombreux nouveaux arrivants agaçaient de plus en plus les Blancs du Delta, mais aussi ceux des collines de l'est du Mississippi, au sol et aux habitants plus pauvres et aux politiciens plus radicaux et racistes. La violence à l'encontre des Noirs, si elle était plus contenue dans le Delta qu'en Louisiane, ne cessait pas pour autant. La reconquête du pouvoir politique par les démocrates ne changeait, en effet, rien au fait que les planteurs avaient toujours besoin de main d'œuvre et, se souciant de l'attractivité du Delta, soutenaient les Noirs qui réussissaient et continuaient de chercher à faire alliance avec eux, tout en les abandonnant lorsqu'ils n'étaient plus intéressants politiquement et en continuant de pratiquer la fraude électorale pour diminuer l'impact des électeurs de l'intérieur du Delta<sup>71</sup>. Malgré ces nombreux obstacles, les Noirs continuaient d'affluer de tout le Sud dans la Terre promise du Delta, qui, dans les années 1880, offrait toujours des perspectives d'indépendance économique qui n'existaient nulle part ailleurs<sup>72</sup>. Mais la crise agricole nationale qui démarra en 1888 et la fin de la Frontière<sup>73</sup> et des possibilités qu'elle offrait mirent brutalement fin à ces espoirs.

## **5. 1888-1918 : de la Terre promise au cauchemar**

### **5.1. 1888-1898 : crise agricole, fin de la Frontière et fin des espoirs des Noirs**

Dans les deux décennies qui avaient suivi la guerre de Sécession, le prix du coton n'avait cessé de baisser, mais, dans le Delta, la vente de bois, le travail de toute la famille, la forte productivité du sol et le recours au crédit avaient compensé cette chute des prix. En 1877-88, le prix du coton tomba au niveau de son coût de production. Leurs terres étant désormais déboisées,

---

<sup>69</sup> Levine, *Black Culture*, 143-62.

<sup>70</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 78.

<sup>71</sup> Willis, *Forgotten Times*, 58-60, 150.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 58-60, 117-18.

<sup>73</sup> Bien que la Frontière américaine se soit officiellement trouvée plus à l'ouest à cette époque, l'intérieur du Delta, resté sauvage et inexploité jusqu'à la fin des années 1860, présentait toutes les caractéristiques généralement associées à ce concept.

les cultivateurs de l'intérieur du Delta furent contraints, comme les métayers des bords des fleuves de Louisiane et du Delta, d'aller demander des crédits aux marchands et d'accepter la mise en hypothèque de leurs terres et des taux d'intérêt très élevés, surtout en comparaison de ceux demandés aux Blancs, sous peine de voir tous leurs biens vendus aux enchères. Des centaines de milliers de fermiers dans tout le pays eurent recours au crédit le temps que les prix du coton remontent, mais les cours continuèrent à baisser les années suivantes, obligeant les agriculteurs à contracter d'autres prêts pour rembourser les précédents. En outre, dans le Delta, la crainte que la région reste sous-développée avait disparu et les planteurs préféraient louer leurs terres à de gros exploitants forestiers plutôt qu'à des Noirs libres de les cultiver à leur guise. Ils n'avaient plus besoin de proposer des contrats avantageux aux Africains-Américains pour les convaincre de travailler leurs terres, d'autant que l'afflux de travailleurs venus du reste du Sud, où les sols commençaient à s'épuiser, provoqua une explosion démographique dans les plantations dans les années 1890. Cette immigration massive fit perdre aux cultivateurs du Delta le levier dont ils disposaient auparavant dans les négociations. Touchés eux aussi par la baisse des prix et désireux d'étendre leurs propriétés vers l'intérieur des terres pour compenser leurs pertes, les planteurs du Delta privilégiaient désormais, comme leurs homologues de Louisiane l'avaient toujours fait, les contrats de métayage qui permettaient de contrôler strictement le travail et s'avéraient plus rentables. Derrière le folklore d'un Vieux Sud mythique souvent mis en avant, ce sont les méthodes du capitalisme industriel moderne et l'organisation verticale très contrôlée du taylorisme qui furent appliquées dans les plantations à partir des années 1890, en Louisiane comme dans le Delta, d'autant que des entrepreneurs du Nord rachetaient des plantations, en particulier en Louisiane, et réorganisaient le travail pour augmenter les profits et rentabiliser leur investissement. Dans le Delta, les contrats proposés, les prix du coton, les conditions de crédit et la hausse des prix du foncier ne permettaient plus aux Noirs de devenir locataires, puis propriétaires. Les locataires les plus désespérés fuyaient leurs créanciers, laissant la récolte sur pied pour sauver leurs autres biens de la saisie. Quant aux propriétaires noirs, beaucoup perdirent leurs terres dans les années 1890, ou contractèrent des dettes impossibles à rembourser. La détérioration de la situation économique des Noirs du Delta fut donc profonde et rapide : en quelques années, ils furent escroqués par leurs créanciers et piégés dans l'endettement visant à les rendre à nouveau les plus dépendants possible et à récupérer leurs terres, leurs animaux et leur équipement<sup>74</sup>.

La crise économique frappait également de plein fouet les petits agriculteurs blancs du nord de la Louisiane et des collines de l'est de l'État du Mississippi. A la fin des années 1880, le mécontentement se faisait sentir partout, à tel point que certains craignaient une alliance entre

---

<sup>74</sup> Willis, *Forgotten Times*, 65-66, 121-27 ; Cobb, *The Most Southern Place*, 90-91, 96-98 ; Saikku, *This Delta*, 118-23 ; De Jong, *A Different Day*, 22.

pauvres blancs et noirs<sup>75</sup>. Les politiciens de l'est du Mississippi, proches du Ku Klux Klan, utilisèrent l'arrivée de milliers de Noirs dans le Delta, la concurrence déloyale du travail gratuit dans les fermes carcérales<sup>76</sup> et le mode de vie à leurs yeux dépravé de l'aristocratie du Delta pour détourner l'exaspération des Blancs pauvres et la diriger contre les Noirs et les habitants du Delta. Les planteurs du Delta, qui, soucieux de développer la région après l'Émancipation, avaient cherché à juguler l'extrémisme des leaders populistes de l'est et à limiter les lynchages dans leurs comtés, changèrent de stratégie à la fin des années 1880. La dépression agricole incitait les conservateurs du Delta à vouloir amplifier leur pouvoir au détriment des Noirs, par la fraude électorale et financière, mais aussi en essayant de neutraliser l'Alliance des fermiers de couleur (Colored Farmers' Alliance) et les Noirs devenus « trop confiants ». Quand les membres de cette organisation de défense des fermiers noirs se montrèrent bien décidés à ne pas céder aux intimidations dans le comté de Leflore, signant un manifeste de « 3 000 hommes en armes » en 1889, la psychose d'une révolte noire, ancienne dans les États esclavagistes, provoqua l'afflux de centaines de Blancs armés, venus du reste du Mississippi pour soutenir les Blancs minoritaires dans le Delta. Les leaders de l'Alliance furent capturés et lynchés. Ces événements, qui rappelaient ce qui s'était passé en Louisiane 15 ans plus tôt, donnèrent un souffle nouveau au racisme dans le Delta et limitèrent considérablement les possibilités de réussite et d'affirmation des Africains-Américains. Dans la région des plantations, il était toujours possible de contrôler les Noirs en associant des candidats noirs aux candidats blancs lors des élections, mais ce contrôle social était beaucoup plus difficile dans l'arrière-pays où les Noirs dominaient et où seules des troupes venues de l'extérieur et une violence extrême avaient pu les contenir. La crainte que les Noirs mettent au pouvoir des élus hostiles aux planteurs se concrétisa en 1889 avec la victoire des républicains aux deux chambres de l'État. Face à des Africains-Américains qui s'organisaient et devenaient de plus en plus militants, les lynchages devinrent plus fréquents<sup>77</sup>. Les planteurs, emmenés par les démocrates, soucieux de contenir politiquement à la fois les Noirs dans le Delta et les politiciens blancs des collines, et se rendant compte que la violence ne pouvait tenir lieu de politique et donnait une mauvaise image du Delta, obtinrent, en 1890, un changement dans la constitution de l'État, qui permettait de modifier l'accès au droit de vote. Un test de lecture fut d'abord introduit, mais il aurait exclu du vote des milliers de blancs pauvres, dont la participation aux élections était nécessaire pour contrebalancer l'influence des Noirs. Fut alors ajouté un test de compréhension d'un passage de la Constitution, qui permettrait aux Blancs illettrés d'être maintenus sur les listes électorales. Mais les militants républicains mirent en place des cours du soir qui permirent à des

---

<sup>75</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 85.

<sup>76</sup> *Ibid.*, 142-43.

<sup>77</sup> Willis, *Forgotten Times*, 127-37, 154-57.

centaines d'Africains-Américains d'apprendre rapidement à lire et à écrire. Le résultat fut que, dans un État comptant 85 % de Noirs, un nombre suffisant d'entre eux savaient lire pour pouvoir voter et faire remporter les élections aux républicains. De nouveaux obstacles furent mis en place en vue des élections de 1892 : pour voter, il fallait désormais payer une taxe et être à jour de tous ses impôts, prouver qu'on résidait dans l'État depuis deux ans et dans la même circonscription depuis un an et avoir un casier judiciaire vierge. Ces conditions exclurent du vote des milliers de Noirs et les élections de 1892 furent largement remportées par les Blancs démocrates<sup>78</sup>. À la fin du siècle, il apparaissait clairement que l'époque des compromis était révolue et que les démocrates avaient repris le contrôle du Delta par la manipulation des listes électorales et l'instauration d'un climat de terreur où le lynchage devint la méthode systématique pour affirmer la suprématie blanche, comme c'était le cas dans le reste du Sud et en Louisiane depuis le milieu des années 1870. Le Mississippi devint l'État où le plus grand nombre de lynchages avait lieu<sup>79</sup>. Pour rester en vie, les Noirs durent sacrifier leur indépendance, leur propriété et leur voix politique. La légitimation de la ségrégation raciale par la Cour suprême des États-Unis en 1896 acheva d'entériner la reprise en main du Sud par les élites blanches commencée en 1875. Les Noirs se retrouvèrent annihilés économiquement et politiquement, et replongés dans des conditions proches de l'esclavage. En 1900, les deux-tiers des propriétaires du Delta étaient encore noirs, mais ils étaient vieillissants et criblés de dettes<sup>80</sup>. Les spéculateurs et les planteurs voulaient récupérer les terres, mêmes les plus reculées et les plus mauvaises, car la remontée des prix du coton les rendait attractives, d'autant qu'elles étaient désormais protégées par des digues plus fiables. Pour défricher les terres, plus besoin de proposer des contrats attractifs : les grands exploitants forestiers étaient là<sup>81</sup>. La déforestation qui avait déjà mis à nu les terres de Louisiane dans les décennies précédentes, frappa tardivement mais radicalement le Delta. Cette région fut déboisée avec une intensité et une brutalité inédites. Au même moment, le Delta, lieu de tous les espoirs quelques années plus tôt, bascula dans une société répressive et violente, une décennie après la Louisiane, mais avec une brutalité économique et physique bien plus grande.

La fin du XIXe siècle marqua ainsi la fin simultanée de la Frontière et de la Terre promise du Delta pour les Noirs. Les épreuves associées à cette Frontière faisaient désormais partie du passé, mais les possibilités qu'elle offrait aussi, notamment le marché lucratif du bois. L'économie du Delta, loin de l'image d'une région isolée et repliée sur elle-même, était désormais complètement intégrée aux marchés national et international. Malgré le fait que seul un tiers du Delta était défriché en 1900, les Noirs n'avaient plus aucune chance de louer ou d'acheter des

---

<sup>78</sup> Willis, *Forgotten Times*, 140-44.

<sup>79</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 91-92.

<sup>80</sup> Willis, *Forgotten Times*, 178.

<sup>81</sup> *Ibid.*, 157-58 ; Cobb, *The Most Southern Place*, 82, 91 ; Saikku, *This Delta*, 128.



terres correctes sur les deux-tiers restants, au moment où la demande mondiale de coton explosait et où des consortiums britanniques achetaient d'énormes surfaces pour répondre aux besoins d'une industrie textile britannique en pleine expansion<sup>82</sup>. Alors que les Noirs du Delta se retrouvaient dans la même situation que leurs homologues de Louisiane et se voyaient oblitérés politiquement, économiquement et physiquement, l'environnement était lui aussi asservi et détruit, dans un contexte où le développement du capitalisme agricole dans les plantations ne pouvait s'opérer que par l'exploitation intensive des ressources humaines et naturelles. De manière flagrante et particulièrement aigüe dans le Delta, le destin de la nature et celui des humains furent donc intimement liés dans le dernier quart du XIXe siècle.

## **5.2. 1900-1920 : rêves brisés, catastrophes environnementales, développement des plantations industrielles et première Grande Migration**

Au début du XXe siècle, les planteurs blancs étaient, dans le Mississippi comme en Louisiane, fermement établis au sommet d'une hiérarchie qui contrôlait les ressources naturelles et le capital, pratiquait le lynchage racial et privait les Noirs de leurs droits civiques. Les agriculteurs noirs avaient tellement d'arriérés de paiement depuis la dernière décennie que le boom du coton ne leur bénéficia pas et les seules terres qu'ils pouvaient désormais acheter étaient mauvaises ou inaccessibles. La bonne santé du secteur du coton en ce tout début de XXe siècle était cependant synonyme d'emplois, mais, malgré les perspectives de remise à flot financière, au moins partielle, les cultivateurs noirs s'en allaient souvent au bout d'une saison car les contrats proposés, même en location, ne permettaient plus d'accéder à la propriété et à l'indépendance, qui était, de loin, le critère le plus important aux yeux des anciens esclaves et de leurs enfants. Face aux incertitudes soulevées par une main d'œuvre volatile, les rares planteurs qui pratiquaient encore la location décidèrent d'adopter les pratiques qui étaient désormais celles de la majorité des propriétaires terriens du Sud, en ne proposant plus que des contrats de métayage dans lesquels les terres attribuées étaient petites, le travail très supervisé et les dépenses agricoles des métayers méticuleusement scrutées. Beaucoup de cultivateurs noirs voyaient tous leurs revenus absorbés par le paiement des intérêts de leurs dettes et de leurs dettes elles-mêmes, qui s'en trouvaient à peine diminuées. L'endettement était donc un moyen de réinstaurer un état de servitude et de travail gratuit qui s'accompagnait fréquemment de violences physiques. Des rumeurs de péonage<sup>83</sup> se répandirent dans le Delta et en Louisiane à partir des années 1900, comme ailleurs dans le

---

<sup>82</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 100.

<sup>83</sup> Forme de travail forcé dans les grands domaines agricoles, caractérisée par la dépendance de l'ouvrier endetté auprès de son employeur. Le terme a été beaucoup utilisé pour désigner le travail forcé dans les grandes propriétés agricoles d'Amérique latine au XIXe siècle (de l'espagnol *peón*).

Sud<sup>84</sup>. Les catastrophes environnementales et la révolution technologique qui se produisirent à partir du début du XXe siècle désavantagèrent encore les cultivateurs noirs et accélérèrent le développement des plantations industrielles à la supervision extrême.

### 5.2.1. *Le boll weevil*

Le *boll weevil*<sup>85</sup>, un coléoptère ravageur du coton que tant de blues mentionnent, commença à détruire les récoltes de Louisiane et du Mississippi dès la première décennie du XXe siècle. L'arrivée de très nombreux fermiers appauvris dans le Delta, où le parasite ne sévissait pas encore, leva en grande partie les craintes d'un manque de main d'œuvre et les derniers scrupules des planteurs. Les grandes plantations très supervisées avaient déjà commencé à apparaître dans le Mississippi et en Louisiane, mais l'arrivée du *boll weevil* dans la région, en 1903 pour la Louisiane et en 1909 pour le Delta, intensifia cette tendance. Dans le Delta, la dichotomie entre l'arrière-pays et les zones de plantations le long des fleuves était en train de disparaître rapidement et les planteurs étaient désormais partout. L'arrivée de l'automobile et le pavement des routes à partir de 1909 accentuèrent l'intégration du Delta à la région des plantations et la supervision des propriétés qui s'y trouvaient, en permettant aux planteurs, toujours désireux d'habiter en ville, d'inspecter leurs propriétés et de vérifier que les contremaîtres sur place tiraient la plus grande productivité possible des employés agricoles. Le peu d'argent gagné par les métayers était en grande partie dépensé dans les magasins des plantations, qui, dans les années 1910, étaient devenus de véritables petits supermarchés proposant toute sorte de biens de consommation, dont les métayers de Louisiane et du Mississippi étaient de plus en plus dépendants<sup>86</sup>. Le seul moyen de conserver un semblant de liberté était de refuser de travailler pour le même planteur plus d'un an. Les planteurs continuaient donc d'importer sans discontinuer des travailleurs, envoyant des agents dans les zones touchées par le *boll weevil* pour débaucher les métayers de leurs concurrents en payant leurs dettes, continuant ainsi, de fait, à acheter la main d'œuvre noire comme au temps de l'esclavage, ce qui révoltait les métayers noirs<sup>87</sup>. Dans le Delta, ces travailleurs avaient beaucoup de mal à s'adapter aux méthodes très dures et migraient encore plus que les autres d'une plantation à l'autre<sup>88</sup>. Confrontés à l'insatisfaction et à la mobilité grandissantes des Noirs, les planteurs se gardaient bien d'ébruiter l'arrivée du *boll weevil* dans le Delta et de donner des signes d'inquiétude,

---

<sup>84</sup> Willis, *Forgotten Times*, 160-62 ; De Jong, *A Different Day*, 22-24.

<sup>85</sup> Charançon du cotonnier, en français. Le choix a été fait de garder le mot en anglais car non seulement les amateurs de blues francophones n'emploient quasiment jamais « charançon du cotonnier », mais ils ignorent bien souvent l'appellation française de cet insecte car il n'a jamais sévi sur le sol français métropolitain, ni aux Antilles françaises. Ils risquent de ne pas comprendre la référence si elle n'est pas donnée sous la forme utilisée dans les chansons.

<sup>86</sup> Willis, *Forgotten Times*, 162-63, 166-67 ; De Jong, *A Different Day*, 22.

<sup>87</sup> De Jong, *A Different Day*, 45.

<sup>88</sup> Willis, *Forgotten Times*, 168.

car une migration de masse aurait occasionné plus de dégâts que l'insecte lui-même<sup>89</sup>. Mais les grandes crues du Mississippi de 1912 et 1913, la propagation du *boll weevil* et le début de la Première Guerre mondiale transformèrent ces migrations internes au Sud en un énorme mouvement vers les villes, notamment du Nord : la première Grande Migration.

### 5.2.2. Les crues catastrophiques du Mississippi en 1912 et 1913

Depuis des siècles, les crues du Mississippi avaient entravé les efforts des cultivateurs et suscité l'angoisse des habitants des plaines alluviales du Bassin inférieur du Mississippi, qui redoutaient chaque année de tout perdre. En 1879, le Congrès américain décida de standardiser la construction des digues et de les rendre plus hautes et plus solides en en confiant la conception et la construction au Corps des ingénieurs de l'armée américaine (US Army Corps of Engineers). La stratégie à adopter pour réduire les dégâts occasionnés par le fleuve donna lieu à des débats enflammés entre des ingénieurs civils qui prônaient une politique d'aménagement visant à cohabiter avec les crues du fleuve en lui permettant de se répandre de manière contrôlée, par le biais de bassins de débordement, et les ingénieurs de l'armée qui défendaient un contrôle total du fleuve, parfaitement en phase avec l'exigence d'hégémonie des planteurs. Ces débats passionnants sont exposés en détail dans l'ouvrage de référence de John Barry, *Rising Tide: The Great Mississippi flood of 1927 and How it Changed America*<sup>90</sup>. À l'issue de cette bataille, c'est la politique des « *levees only* », qui visait à endiguer fermement le Mississippi, qui l'emporta. Les crues record de 1912 et de 1913 battirent en brèche cette croyance et les digues elles-mêmes. En 1912, malgré la réquisition de milliers de travailleurs noirs des plantations pour consolider les digues et parfois même servir de sac de sable humains<sup>91</sup>, les plaines alluviales de Louisiane et le Delta se retrouvèrent sous les eaux, faisant des milliers de sans-abris et empêchant quasi toute récolte deux années de suite. Pour autant, et malgré les critiques, le Corps des ingénieurs de l'armée maintint avec autorité la politique d'endiguement comme réponse unique aux crues.

### 5.2.3. Guerre mondiale, crise et développement des plantations industrielles

Après des récoltes très amoindries par les premières attaques du *boll weevil* et deux inondations historiques, le début de la Première Guerre mondiale coupa l'accès au marché européen et fit s'effondrer les prix du coton, plongeant le secteur dans une crise majeure. Métayers, locataires et petits propriétaires se retrouvèrent étranglés par la dette, d'autant que le *boll*

---

<sup>89</sup> James C. Giesen, « The Truth about the Boll Weevil: The Nature of Planter Power in the Mississippi Delta », *Environmental History*, 14, n°4 (octobre 2009) : 683-704.

<sup>90</sup> Barry, « Part One: The Engineers », *Rising Tide*, 21-92.

<sup>91</sup> Barry, *Rising Tide*, 131.

*weevil* était désormais partout dans la région et réduisait considérablement la production. Les grandes plantations voyaient, elles aussi, leur productivité diminuer en raison du parasite, mais aussi de la surexploitation des sols. Ce qui s'était produit dès le dernier quart du XIXe siècle en Louisiane et dans le Sud mais semblait impossible dans le Delta était en train d'arriver : le sol miraculeusement riche et épais, fruit des dépôts de sédiments de milliers de crues au fil des milliers d'années de formation de la plaine alluviale, donnait des signes d'épuisement. Pour les planteurs, relancer la productivité était un impératif qui nécessitait de contrôler encore plus strictement la manière dont étaient cultivés les champs, de diversifier les cultures et d'employer les pesticides, les engrais chimiques et les nouvelles méthodes de labour utilisées depuis le début du XXe siècle en Louisiane et dans les autres Etats qui avaient été confrontés à l'épuisement des sols avant le Delta. Ces innovations semblaient à même de sauver le Delta, mais seuls les plus riches fermiers pouvaient les mettre en œuvre. En outre, pour optimiser l'efficacité de ces techniques, mieux valait posséder de grandes parcelles très contrôlées, où l'application de ces méthodes se ferait de manière quasi scientifique. Il ne fallait donc plus laisser aucune latitude aux cultivateurs, qui devaient devenir des opérateurs appliquant scrupuleusement les consignes. Plus que jamais auparavant, les planteurs favorisèrent, à partir des années 1910, l'emploi d'ouvriers salariés ou de métayers, sans aucune autonomie de choix, dans le Delta comme en Louisiane<sup>92</sup>. Conséquence de cette politique, mais aussi de la crainte des cultivateurs noirs d'être ruinés par le *boll weevil* s'ils demeuraient locataires, en 1920, 74 % des fermiers du Delta étaient métayers, et seulement 19 % locataires. La proportion de propriétaires, déjà en baisse, chuta encore entre 1910 et 1920, malgré le rebond du prix du coton en 1916. Au contraire, cette augmentation des prix bénéficia aux grandes plantations, qui s'étendirent énormément dans cette période<sup>93</sup>.

#### 5.2.4. *La première Grande Migration*

Si le péonage, la violence, le travail des enfants et l'absence de perspectives étaient le lot commun des Noirs de Louisiane et du Delta, les changements dans l'organisation de l'agriculture du Delta intervinrent plus tard qu'en Louisiane et furent beaucoup plus brutaux. La rapidité de cette restructuration et de la dégradation de la situation des Noirs du Delta joua un grand rôle dans la frustration de leurs espoirs. Face à la dégradation des conditions de travail dans les plantations hyper-productivistes et à l'accumulation simultanée de catastrophes naturelles, le désir de quitter l'enfer du Sud, qui jusqu'ici ne s'était exprimé que dans des migrations d'une plantation à l'autre et dans les chansons de blues, s'incarna soudain : les grandes industries du Nord, qui tournaient à plein régime pendant la guerre mais étaient privées de l'afflux de migrants européens

---

<sup>92</sup> De Jong, *A Different Day*, 22-26.

<sup>93</sup> Willis, *Forgotten Times*, 163-64.

par le conflit, envoyaient des agents recruter dans le Sud. Parallèlement, le *Chicago Defender*, auquel des centaines de Noirs du Sud étaient abonnés, les invitait à rejoindre les emplois de Chicago et publiaient des témoignages d'anciens métayers venus s'y installer. Certains habitants du Sud recevaient également des nouvelles de proches ayant trouvé un bon emploi et un bon logement dans le Nord. Les élites blanches du Sud avaient beau mettre en garde les Noirs contre l'amère désillusion qui les attendaient dans le Nord, comment ces conditions auraient-elles pu être pires que celles du Sud ? La migration des travailleurs noirs, facilitée par le train, prit rapidement des allures d'hémorragie incontrôlable. Dès mars 1914, des planteurs de canne et des notables de la paroisse de l'Assomption, en Louisiane, empêchèrent par les armes le départ en train d'une soixantaine d'Africains-Américains. Dans le Delta, les planteurs mobilisaient les forces de police pour empêcher des Noirs de monter dans les trains. Les planteurs les remplaçaient en vérité sans problème, grâce à l'afflux ininterrompu de Noirs qui croyaient encore aux promesses du Delta, si bien que, malgré les départs par centaines, puis par milliers, le solde migratoire du Delta restait positif. Lorsque la conscription vint s'ajouter aux migrations préexistantes, le problème prit des proportions encore plus inquiétantes pour les planteurs. Malgré le renforcement des lois sur le vagabondage dans les paroisses cotonnières et sucrières de Louisiane, celles-ci perdirent entre 15 et 30 % de leurs habitants noirs entre 1910 et 1920<sup>94</sup>. Dans la même période, la proportion de natifs du Mississippi à Chicago passa de 5 à 20 %<sup>95</sup>.

La contribution des Africains-Américains à la victoire militaire contre l'Allemagne ne conduisit pas à la moindre amélioration de leur statut à leur retour. L'amertume et la révolte des Noirs se traduisirent par une migration massive vers les villes du Sud et les grandes villes du Nord, mais elles s'exprimèrent aussi par l'émergence d'un réseau militant de défense des droits des Noirs qui réussit à s'implanter et à se développer en Louisiane dès le milieu des années 1910 mais resta absent du Mississippi. La migration vers les villes, où les Noirs étaient moins constamment surveillés que sur les plantations, permit aux Africains-Américains de s'organiser en associations de lutte pour les droits civiques. Dès 1914, la première branche de la NAACP de Louisiane vit le jour à Shreveport, bientôt suivie par La Nouvelle-Orléans, Alexandria, Bâton-Rouge et Monroe<sup>96</sup>, alors qu'il fallut attendre les années 1940 pour voir cette organisation réussir à s'implanter dans le Delta<sup>97</sup>. Si la réaction des suprémacistes blancs de Louisiane mit en échec ces tentatives d'organisation, elles n'en servirent pas moins de ferment pour les luttes syndicales et sociales intenses qui suivirent la crise de 1929 en Louisiane. Mais la frustration, la conscience de l'injustice

---

<sup>94</sup> De Jong, *A Different Day*, 70-74.

<sup>95</sup> Saikku, *This Delta*, 119, 130 ; Willis, *Forgotten Times*, 171-72.

<sup>96</sup> De Jong, *A Different Day*, 67-68.

<sup>97</sup> Thomas L. Bynum, *NAACP Youth and the Fight for Black Freedom, 1936-1965* (Knoxville : University of Tennessee Press, 2013), 113.

qui leur était faite et la résistance des Africains-Américains s'exprimaient également par la culture. Les productions culturelles qui devinrent populaires dans le Delta et en Louisiane à l'issue des années 1890 et plus encore dans les premières décennies du XXe siècle reflètent les bouleversements sociaux et politiques de la société de cette région mais aussi les mutations économiques que connurent l'agriculture et l'industrie de la musique.

### 5.3. L'apparition de nouveaux styles musicaux à la fin du XIXe siècle

À la fin du XIXe siècle, la convergence de plusieurs processus bouleversa le paysage culturel du Sud. Tout d'abord, comme l'explique Miller, « l'expansion du rail permit de proposer quantité de nouveaux produits de consommation, y compris dans des zones auparavant très reculées du Sud », dont les habitants eurent soudain accès aux tendances nationales dans tous les domaines. Par ailleurs, « une économie du théâtre en pleine mutation » poussa des spectacles à succès du Nord à partir sur les routes du Sud et à aller se produire dans des villes et des bourgades de toute la région, grâce aux trains bon marché<sup>98</sup>. Le public touché par les troupes de théâtre, qui proposaient déjà des *minstrel shows* et des *medicine shows* dans les décennies précédentes, devint considérable et, dans les années 1890, les représentations de ces troupes itinérantes remplacèrent les spectacles locaux auparavant proposés par les théâtres. Aux *minstrel* et aux *medicine shows* vinrent s'ajouter de nouveaux styles : les *coon songs*<sup>99</sup>, les ballades sentimentales, les farces musicales et les chansons qui accompagnaient les spectacles de *vaudeville* et les mélodrames. Les représentations, bien que bon marché, étaient trop chères pour beaucoup de Noirs et de Blancs, mais certains arrivaient à y assister, dans des théâtres du Sud où les concerts à public mixte mais séparé étaient courants. De plus, tous pouvaient profiter des parades publicitaires gratuites que ces troupes organisaient dans les rues des villes et bourgades où elles se produisaient, l'après-midi qui précédait la représentation, participant ainsi à la culture commune que ces spectacles étaient en train de créer dans tout le pays<sup>100</sup>.

Les musiciens de rue noirs comme blancs qui entendaient ces chansons les intégraient immédiatement à leur répertoire, probablement en partie parce que ces airs nouveaux leur plaisaient, mais aussi car ils étaient soucieux de proposer des chansons nouvelles et un répertoire le plus large possible afin d'augmenter leurs chances de séduire tous les publics, dans la rue, les cafés, les fêtes privées ou dans le cadre de spectacles itinérants, et de gagner leur vie par ce travail

---

<sup>98</sup> Miller, *Segregating Sound*, 25-26.

<sup>99</sup> Ce genre musical, qui caricaturait les Noirs en les dépeignant comme brutaux et dangereux, est présenté en détail dans les pages suivantes.

<sup>100</sup> Miller, *Segregating Sound*, 30-31.

plutôt que par le labeur agricole<sup>101</sup>. En outre, pour Miller, « La performance musicale pouvait être un moyen de revendiquer une appropriation ou de légitimer sa participation dans une société qui leur interdisait l'accès à la plupart des autres domaines »<sup>102</sup>. Les musiciens du Sud s'approprièrent les chansons entendues lors des spectacles itinérants et les interprétaient ensuite avec leur accent et leur style. Comme, à l'époque, toute interprétation avait nécessairement lieu en public, les auditeurs s'imprégnaient ainsi de nouvelles chansons, venues du Nord mais passées par le filtre culturel du Sud. Pour Miller, « [l]es Noirs américains ne se sont jamais limité à une vie culturelle qui ne s'inspirait que de traditions et de coutumes liées à leur communauté, si riches qu'elles aient été et soient encore »<sup>103</sup>. Cette adoption enthousiaste des chansons commerciales « augmentait le sentiment de lien avec le Nord, le Midwest et la nation des auditeurs, et peut-être tout particulièrement pour des segments de la population du Sud affligés par la ségrégation, le métayage et le travail dans les usines, et qui imaginaient le Nord [...] comme une nouvelle Terre promise potentielle »<sup>104</sup>. Loin de se trouver affaiblie ou corrompue par la musique commerciale, la culture musicale du Sud, déjà hybride, continua ainsi le processus d'appropriation et d'intégration créative qui avait prévalu pendant les décennies précédentes, en absorbant les chansons commerciales pour donner naissance à de nouveaux styles, dont le blues.

### 5.3.1. *Coon songs et ballades sentimentales*

Les deux styles de chansons commerciales les plus populaires dans le Sud au tournant du XXe siècle étaient la ballade sentimentale et la *coon song*, à tel point que beaucoup de ces chansons se retrouvèrent dans les catalogues des *race records* et des *hillbilly records* dans les années 1920 et, comble de l'ironie, dans les enregistrements de folkloristes comme John Lomax, persuadés, tout comme les maisons de disques, que ces chants incarnaient l'essence primitive et pure de l'une des deux « races » qu'ils cherchaient à définir et à cataloguer. Miller souligne que, « [a]lors que les *minstrel shows* avaient vendu un fantasme d'intimité et d'harmonie interraciales sous l'esclavage, les ballades sentimentales et les *coon songs* parlaient un langage fait de séparation raciale à l'ère de la ségrégation »<sup>105</sup>. Les ballades de la *Tin Pan Alley* étaient des histoires d'amour perdu ou de mère décédée, qui permettaient l'expression d'une nostalgie pour le Sud d'avant l'abolition de l'esclavage<sup>106</sup>. Les *coon songs*, elles, venaient fournir une nouvelle manière de tourner les Noirs en dérision. Débarrassées de la nostalgie qui marquait les *minstrel songs*, les *coon songs* développèrent l'usage de stéréotypes noirs déjà présents dans les *minstrel shows*. L'image du ménestrel était

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, 19.

<sup>102</sup> *Ibid.*, 18.

<sup>103</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>104</sup> *Ibid.*, 16.

<sup>105</sup> *Ibid.*, 34.

<sup>106</sup> *Ibid.*, 34, 35-38.

remplacée par le vulgaire et insultant « *coon*<sup>107</sup> », dans des chansons comiques interprétées par des Blancs et des Noirs, dans un dialecte noir douteux et sur des rythmes syncopés rappelant le ragtime, très populaire à l'époque. Elles dépeignaient des Noirs voleurs et idiots et un monde africain-américain brutal et bestial dont les Blancs étaient absents, en dehors de la police et autres représentants de l'autorité. L'affection interracial entre maîtres et esclaves et le mythe de l'harmonie du vieux Sud avaient disparu pour laisser place à des scènes violentes et outrancières, qui allaient jusqu'à mettre en scène le meurtre de personnes noires et dont le côté scandaleux faisait la popularité. Au moment où le lynchage des Noirs devenait courant dans le Sud et constituait même un spectacle familial recherché, les *coon songs* « fournissaient aux Blancs du sud l'équivalent musical de la violence raciale et aidaient à normaliser et à relativiser la violence réelle contre les Noirs du Sud » et à « tourner en dérision les militants noirs qui se dressaient contre cette violence »<sup>108</sup>.

Pourtant, à la grande surprise du sociologue blanc Howard Odum, qui étudia les chansons africaines-américaines du Sud dans les années 1910, ces chansons, que beaucoup d'intellectuels noirs dénonçaient comme humiliantes et dangereuses, étaient très populaires auprès des Noirs. Comme ils l'avaient fait avec tous les autres genres musicaux avec lesquels ils avaient été en contact, ils firent de ces *coon songs* un moyen d'exprimer leurs désirs et leurs idées et, plutôt que de rejeter le genre à cause de ses éléments offensants, ils l'adoptèrent car certaines de ses facettes leur plaisaient. Tout d'abord, comme l'explique Miller, les *coon songs* marquaient « un niveau plus élevé de participation des Noirs et de visibilité dans l'industrie nationale de la musique ». Certains auteurs, compositeurs et interprètes noirs parmi les meilleurs, dont beaucoup étaient venus du Sud pour s'installer à New York, écrivaient ou chantaient des *coon songs* et vivaient de la publication des partitions et de leurs succès à Broadway et dans les spectacles itinérants : les *coon songs* étaient donc, paradoxalement, le symbole d'un triomphe noir sur la ségrégation. En outre, les *coon songs* « incorporaient des aspects importants de la créativité noire, et notamment le ragtime, qui permettaient aux auditeurs d'entendre ces chansons comme une nouvelle référence en matière d'expression noire authentique ». Enfin, dans la grande tradition du double-sens qui caractérise la chanson noire américaine depuis ses origines, les auteurs noirs utilisaient le genre « pour parler d'enjeux politiques et culturels africains-américains avec les clients noirs sans perturber les attentes

---

<sup>107</sup> *Coon*, abréviation de *raccoon*, le raton laveur en anglais, est une insulte raciste désignant les Noirs américains au moins depuis les années 1830. « Political Animals », Graphic Arts Collection, Special Collections, Firestone Library, Princeton University. Consulté le 2 novembre 2021 sur [graphicarts.princeton.edu/2020/09/05/political-animals-note-this-post-includes-offensive-racial-slurs/](http://graphicarts.princeton.edu/2020/09/05/political-animals-note-this-post-includes-offensive-racial-slurs/)

<sup>108</sup> Miller, *Segregating Sound*, 41-43.



des publics blancs »<sup>109</sup>. Ainsi, les hommes noirs violents présentés dans les *coon songs* pouvaient-ils aussi être perçus comme des héros par les Noirs présents dans le public.

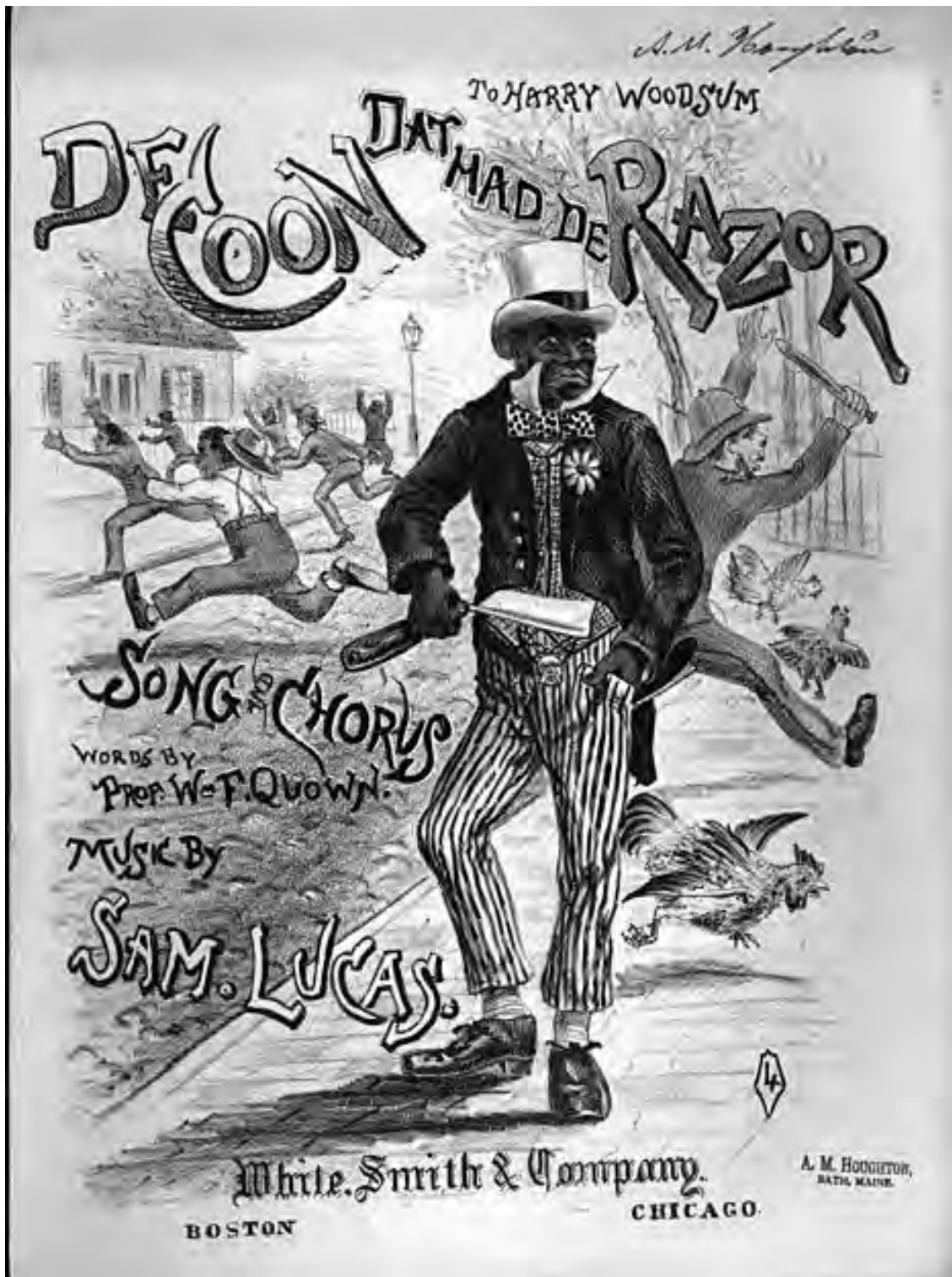


Fig. 12 : Visuel accompagnant la partition d'une *coon song*, 1885. Auteur du dessin inconnu. *De Coon Dat Had De Razor* (White, Smith & Co., 1885). African American Sheet Music : Brown University Digital Collection. [library.brown.edu/cds/sheetmusic/afam/slideshow.html](http://library.brown.edu/cds/sheetmusic/afam/slideshow.html)

<sup>109</sup> *Ibid.*, 45, 48.

Le paysage musical des Africains-Américains au tournant du XXe siècle ne se résumait donc pas, loin de là, au blues naissant. Les artistes itinérants blancs et noirs jouaient essentiellement les mêmes chansons et, si les publics étaient séparés, la musique, elle, ne l'était pas et était revendiquée par les Noirs comme par les Blancs, même s'ils ne lui donnaient pas le même sens. Connaître l'existence et les caractéristiques de ces autres styles musicaux très populaires chez les Africains-Américains du bassin inférieur du Mississippi dans les années qui précéderent l'explosion du blues des années 1920 est crucial pour analyser les chansons de blues en évitant le piège d'une interprétation qui attribue les caractéristiques trouvées – et notamment le rapport à l'environnement – aux origines africaines de chanteurs noirs qui auraient été isolés du reste de la nation, comme tant de folkloristes, produits d'une société raciste et ségrégationniste, l'ont affirmé jusqu'à très récemment, et comme nombre de fans de blues le croient toujours.

### 5.3.2. *Le blues*

Dans les premières années du XXe siècle, le blues était déjà bien installé comme musique la plus populaire au sein des couches les plus pauvres de la population du Sud, comme en attestent les témoignages du musicien W.C. Handy en 1903 et du sociologue Howard Odum dans l'étude des chansons qu'il collecta dans le Mississippi et en Géorgie entre 1905 et 1908<sup>110</sup>. Handy, originaire d'Alabama mais installé à Clarksdale, dans le Delta, au début du XXe siècle, après avoir longtemps arpenté les États-Unis dans des troupes de *minstrel shows*, était un musicien de formation classique, surnommé le « Père du blues », non pas parce qu'il en aurait été l'inventeur, mais parce que, une fois devenu célèbre à Memphis, il fit connaître ce nouveau genre, qu'il avait découvert dans le Delta quelques années plus tôt, et publia la première partition à 12 mesures caractéristiques du blues, « Memphis Blues », en 1912. Dans son autobiographie, Handy explique que le blues était le genre de prédilection « des ouvriers noirs, des pianistes de *bonky-tonk*<sup>111</sup>, des vagabonds et autres représentants du clan des défavorisés mais nullement découragés, du Missouri au Golfe [du Mexique] »<sup>112</sup>. Il raconte également deux anecdotes révélatrices du succès du blues dès le tout début du XXe siècle, auprès des Noirs comme des Blancs. Le premier souvenir qu'il évoque est celui d'une rencontre dans la gare de Tutwiler, au sud-est de Clarksdale, en 1903 : il y découvre un homme noir qui jouait en appuyant « un couteau sur les cordes de sa guitare d'une manière popularisée par les guitaristes hawaïens qui utilisaient des *steel guitars* [...] Le chanteur

---

<sup>110</sup> Odum, *op. cit.*

<sup>111</sup> À la différence des *juke-joints*, les *bonky-tonks* se trouvaient plutôt en ville et attiraient surtout la classe ouvrière urbaine. La musique qui s'y jouait incluait du jazz et du ragtime plus fréquemment que dans les *juke-joints*. Katrina Hazzard-Gordon, *Jookin': The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture* (Philadelphia : Temple University Press, 1990), 102 et seq.

<sup>112</sup> W.C. Handy, *Father of the Blues: An Autobiography* (New York : Da Capo Press, 1969 [1941]), 99.

répétaient les vers trois fois, s'accompagnant à la guitare de la plus étrange des musiques que j'aie jamais entendues ». L'autre événement marquant dont Handy se remémore est un concert avec son respectable *brass band* à Cleveland, dans le Delta, la même année. Alors qu'il occupait la scène d'une fête organisée par des Blancs, on lui demanda s'il accepterait de laisser un groupe local de couleur jouer quelques danses. Handy, l'érudit de la musique, fut tout sauf conquis par la musique jouée par ces trois hommes, sur des instruments à cordes très usagés, musique qui lui sembla certes « envoûtante » mais surtout rudimentaire : « le genre de musique qu'on associe aux rangées de canne et aux chantiers sur les digues, où les gens battent des pieds et roulent des yeux ». Pourtant, en voyant la pluie de pièces de monnaie qui tomba sur la scène pendant leur prestation, il comprit que quelque chose était en train de se passer autour de cette musique. En businessman averti, il se mit à intégrer des caractéristiques du blues dans ses compositions et sa popularité augmenta considérablement, et instantanément<sup>113</sup>. Les compositeurs commerciaux noirs installés dans les villes du Nord adoptèrent le blues comme « le nouveau son du Sud noir » dans les années 1910 pour la même raison : c'était la promesse d'énormes rentrées d'argent<sup>114</sup>. Dans cette première période du blues, qu'on nomme période du blues classique ou du *vaudeville blues*, qui dura jusqu'à la fin des années 1920, des stars du circuit des *minstrel shows* et du *vaudeville* adoptèrent ce genre, garantie d'un succès énorme partout où elles passaient dans le Sud, et bientôt au-delà. La plupart des vedettes du blues étaient alors des femmes, et des citadines, qui plus est, loin de l'image d'un blues rural et masculin. Ces stars adulées que furent Gertrude « Ma » Rainey, la « Mère du blues », qui intégra des blues dans son spectacle de chansons et de sketches comiques dès 1902, ou, à partir de 1918, Bessie Smith, « l'Impératrice du blues », qui, comme « Ma » Rainey, fut parmi les premiers artistes de blues noirs à être enregistrés commercialement, en 1923, contribuèrent elles aussi grandement à disséminer et à populariser le blues, même si la version qu'elles en donnaient étaient assez différente de celle qui se développa simultanément dans le Delta et supplanta commercialement le blues dit classique à la fin des années 1920.

Le blues apparut donc dans un paysage culturel nouveau et foisonnant et dans le contexte d'un Sud profond qui, après quelques années de flottement pendant lesquelles les Noirs avaient pu espérer acquérir l'indépendance dont ils rêvaient, avait remplacé les chaînes de l'esclavage par l'asservissement par la dette, la fraude et la violence physique, dans un univers de fermes agricoles carcérales et de plantations industrielles. C'est une convergence de conditions économiques, technologiques, politiques, sociales, environnementales, culturelles et psychologiques qui permit l'apparition du blues dans les années 1890. Ces conditions se renforcèrent dans les décennies

---

<sup>113</sup> Handy, *Father*, 74, 76-77 ; Robin Banerji, « WC Handy's Memphis Blues: the song of 1912 » [en ligne], *BBC World Service*, 30 décembre 2012. Consulté le 1<sup>er</sup> février 2020, disponible sur [www.bbc.com/news/magazine-20769518](http://www.bbc.com/news/magazine-20769518).

<sup>114</sup> Miller, *Segregating Sound*, 147.

suivantes, ce qui explique le succès considérable du blues à partir du début du XXe siècle et plus encore à partir de 1920. Comme l'explique Cobb, à la fin du XIXe siècle, « [l]e blues fit son apparition presque simultanément sur les plantations et dans les camps de bûcherons et les camps de travailleurs des digues [...] partout où des Noirs venus pour trouver une vie meilleure se retrouvaient enfermés [...] dans des conditions de vie et de travail quasi intolérables »<sup>115</sup>. Le passage tardif et brutal du Delta d'une Frontière pleine de promesses à une terre de frustrations et d'oppression explique que le blues se soit développé si rapidement dans cette région, qui fut le foyer principal d'émergence des artistes de blues dans les années où ce genre se constitua. Le Delta fut pendant cinquante ans l'aimant vers lequel des milliers de Noirs anglophones de tout le Sud convergèrent et devint également l'épicentre du blues. Les nombreuses lignes de chemin de fer qui sillonnaient le Delta et le reliaient aux autres États, faisant de lui une région très connectée au reste du pays, contrairement à l'image de zone isolée de tout entretenue par les maisons de disques et les folkloristes, permirent une diffusion très rapide de ce genre qui trouvait un public de plus en plus nombreux partout dans le Sud, et attira très tôt l'attention des auteurs et des producteurs du Nord. Ailleurs dans le Sud, et notamment en Louisiane, les perspectives des Noirs avaient été rapidement confisquées par les planteurs blancs après 1865, contrairement au Delta. En outre, les Noirs de Louisiane étaient, en partie, de culture francophone, ce qui peut expliquer que, malgré son succès en Louisiane, le blues ne s'y développa pas autant que dans le Delta et que la Louisiane produisit beaucoup moins de stars de ce genre. L'influence de la scène culturelle de La Nouvelle-Orléans et du jazz dans la culture des Noirs de Louisiane contribua sans doute aussi à réduire « l'écosystème » permettant au blues de se développer. Enfin, le fait que la frustration des Noirs de Louisiane ait pu s'exprimer par la création d'organisations de lutte pour les droits civiques comme la NAACP dans le milieu des années 1910 et dans un rapport de la jeunesse semble-t-il moins conflictuel avec l'Église<sup>116</sup> que dans le Delta dans les décennies suivantes explique sans doute également que le blues s'y soit moins développé. Dans le Delta, le blues était le seul canal par lequel les Noirs pouvaient exprimer leurs frustrations et leurs espoirs.

C'est l'intensité des espoirs nés de l'Émancipation qui explique l'intensité de la frustration exprimée dans le blues et le succès qu'il rencontra rapidement partout dans le Sud. Ce nouveau genre permettait de laisser libre court à une immense déception, celle d'une promesse trahie et de vies de travail volées, et au sentiment qu'un moment unique était terminé et ne se représenterait peut-être jamais, en particulier dans le Delta. Le blues exprimait aussi le désir grandissant de

---

<sup>115</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 278.

<sup>116</sup> Greta De Jong, parlant des années 1940, décrit le rapport des Noirs protestants et catholiques de Louisiane à l'institution religieuse. Si elle note l'existence de chansons qui moquaient les prêtres, comme dans le Delta, elle souligne que tous les Africains-Américains de Louisiane appartenaient à une Église, ce qui n'était pas du tout le cas dans le Delta au même moment. De Jong, *A Different Day*, 53-55. Le scepticisme religieux des Africains-Américains du Delta dans l'entre-deux guerres sera développé dans le chapitre suivant.

quitter l'enfer du Delta et du Sud en général. Pour interpréter les paroles des chansons de blues dans toute leur richesse et leur polysémie, il est cependant important de ne pas résumer le blues au sentiment de dépression auquel renvoie l'étymologie du mot blues et auquel beaucoup l'ont réduit, confortant ainsi l'image rassurante des Noirs comme victimes désespérées, passives, impuissantes et vaincues. La frustration bien réelle des Noirs exprimée dans le blues s'accompagnait aussi d'une affirmation de vitalité et d'indépendance têtues, en particulier de la jeunesse noire, qui passait par l'improvisation, l'ironie, le second degré et la provocation, et faisait de ce genre un mode d'expression bien plus subversif et incisif que l'image classique du chanteur solitaire et dépressif ne le laisse deviner. Cette polysémie du blues est une autre raison pour laquelle il est important de garder à l'esprit les chansons commerciales qui ont précédé et accompagné la naissance du blues et les clichés sur les Noirs qu'elles répandaient dans toute la nation, afin d'envisager la possibilité que certains aspects des paroles des chansons de blues, loin de devoir être prises uniquement au premier degré, soient une référence à ces caricatures véhiculées sur les Noirs.

Les influences culturelles constitutives du blues reflètent la richesse et la complexité du lieu et de la période dans lesquels il est né : on y retrouve un réservoir de références et des structures déjà présentes dans les spirituals, dans les *ring shouts*<sup>117</sup>, et dans les *field hollers*<sup>118</sup>, des influences irlandaises venues du contact étroit et prolongé entre les ouvriers noirs et irlandais qui composaient l'essentiel de la force de travail sur les chantiers des digues<sup>119</sup>, et des références aux *minstrel songs* et aux chansons commerciales à succès des troupes itinérantes venues du Nord. Ces éléments multiples, contemporains et plus anciens, furent passés au filtre de l'expérience et de l'interprétation d'une génération de métayers pauvres, opprimés, frustrés et avides de liberté, pour créer un genre nouveau et singulier, affirmant, par la musique, le chant et la danse, que tout leur appartenait, le passé, le présent et l'avenir, la culture blanche comme noire, rurale et citadine, sudiste et nordiste, religieuse et séculière, que rien n'était incongru ou indécent. Par la musique, ils créaient et agrandissaient sans cesse un espace vital et salutaire où les contraintes et les limites étaient subverties, où l'expression de soi et le talent individuel étaient reconnus comme essentiels et hautement valorisés, mais où tout le monde pouvait devenir propriétaire<sup>120</sup> et où, par le biais de l'improvisation, la liberté était infinie. Plus subversif encore, les artistes de blues laissaient entrevoir la possibilité de vivre sans travailler pour des Blancs, de gagner l'autonomie tant désirée

---

<sup>117</sup> Rituels religieux clandestins dans lesquels les participants formaient un cercle et dansaient en traînant les pieds, en tapant des mains et en chantant jusqu'à atteindre une transe extatique. Pratiqués depuis l'époque de l'esclavage, ils furent interdits dans les années 1880. Voir Levine, *Black Culture*, 21, 37-38, 141, 165-66.

<sup>118</sup> Chants de travail entonnés par des travailleurs isolés, très répandus dans les plantations et sur les digues. Voir Levine, *Black Culture*, 218-21, 246.

<sup>119</sup> Mizelle, *Backwater Blues*, 4.

<sup>120</sup> En effet, tous les artistes de blues étaient libres de se servir dans le réservoir de lignes mélodiques et de paroles et de les réutiliser, comme l'explique Lawrence Levine. Levine, *Black Culture*, 206-07.

en faisant carrière dans la musique, en allant de fêtes privées en *juke joints*<sup>121</sup>, grâce au train qui emmenait partout. Le blues était donc l'expression d'une conscience de soi, de sa place dans la société et dans la géographie du pays en pleine évolution.

### 5.3.3. *Évolution de la conscience de soi et expression individuelle*

Le blues dénote à la fois une évolution dans la vision que les Africains-Américains avaient d'eux-mêmes et les divisions de classes apparues dans la communauté noire à la fin du XIXe siècle. De manière complexe et contradictoire, le blues indique à la fois l'influence d'une culture beaucoup plus individualiste, fondée sur l'idée de réussite individuelle, de respectabilité et d'ascension sociale et le rejet des préceptes de cette même culture. L'aspect individuel du blues n'a, en soi, rien d'inédit dans la musique des Noirs du Sud et il arrivait fréquemment à l'époque de l'esclavage qu'un individu travaillant seul chantât en accomplissant son travail. Comme l'explique John Szwed, le *field holler* était, avec la berceuse, une des deux formes principales de musique solo au XIXe siècle<sup>122</sup>. Les *field hollers* étaient des chants pratiqués seul pour accompagner son travail, exprimer ce qu'on ressentait, décrire l'environnement, commenter la situation de travail, un âne qui refuse de boire, par exemple, signaler sa présence ou le fait qu'on arrêtait le travail à d'autres membres du groupe qui y répondaient depuis un champ éloigné, ou encore appeler le porteur d'eau. L'existence de ces chants individuels fut attestée dans les plantations de coton et sur les chantiers des digues dans tout le Sud, y compris dans les rizières et les champs de canne de Louisiane<sup>123</sup>. Ces modes d'expression et de communication, très complexes mélodiquement, pouvaient consister en des cris ou des appels sans paroles, modulés plus ou moins longuement, des phrases isolées ou des chants riches de plusieurs vers. En 1954, Ray Browne, qui fut à l'origine des études universitaires sur la culture populaire aux États-Unis, expliquait que, au moment où il écrivait, ce type de chant, dont on a très peu de traces, avait presque disparu<sup>124</sup>. L'anthropologue américain Harold Courlander souligne l'existence d'appels solitaires en Europe, en Asie et en Afrique et note que ces *hollers* existaient également dans les villes des États-Unis, en particulier parmi les vendeurs de rue. Avec la fin de l'esclavage et du travail en brigades, le nombre de Noirs

---

<sup>121</sup> Établissements proposant musique, danses, boissons ailleurs prohibées et jeux. Aussi appelés *barrelhouses*, ils avaient la réputation d'être des lieux de perdition auprès des Blancs et des Noirs de la classe moyenne. Ils étaient souvent situés près des gares et aux carrefours routiers et étaient fréquentés par les ouvriers noirs après leur semaine de travail. D'abord ruraux, les *juke joints* se répandirent dans les villes quand le Sud s'urbanisa et quand les Africains-Américains rejoignirent les villes du Nord à partir des années 1910. Pour plus de détails, voir notamment page 265 de la présente thèse et Hazzard-Gordon, *op. cit.*

<sup>122</sup> John F. Szwed, « Musical Adaptation among Afro-Americans », *Journal of American Folklore*, 82 (1969) : 116 ; Levine, *Black Culture*, 218.

<sup>123</sup> Harold Courlander, *Negro Folk Music, USA* (New York : Dover Publications, 1963), 80-88 ; Levine, *Black Culture*, 218.

<sup>124</sup> Ray B. Browne, « Some Notes on the Southern Holler », *Journal of American Folklore*, 67 (1954) : 73.

qui chantaient seuls ou en petits groupes augmenta et l'utilisation des *hollers* également<sup>125</sup>. Un grand nombre de musicologues et de bluesmen décrivent les premières chansons de blues comme des *hollers* auxquels a été ajoutée une instrumentation. Pour le bluesman Bukka White, « C'est là que le blues a commencé, dans les champs [...], [dans] un de ces camps de bûcherons ou de ces campement sur les digues »<sup>126</sup>. L'ethnomusicologue David Evans explique, quant à lui, que, vers la fin du XIXe siècle, ces « expressions vocale libres et presque sans forme furent posées sur un accompagnement instrumental et se virent attribuer une structure musicale, un champ thématique plus étendu et un contexte social nouveau »<sup>127</sup>, donnant ainsi naissance au blues. Au-delà du cas des berceuses et des *hollers*, les voix individuelles occupaient une place importante dans la musique avant l'essor du blues, que ce soit à l'église ou dans les chants de travail, dans lesquels l'autorité et le talent d'un meneur de chant étaient cruciaux. Mais, comme l'explique Levine, dans ces deux cas, la contribution des solistes se faisait dans le cadre d'une situation antiphonique communautaire. Dans le blues, le *call and response* était toujours là, mais c'était le chanteur qui se répondait à lui-même verbalement ou à l'aide de son instrument. L'essor du blues ne fit donc pas appel à des formes musicales complètement nouvelles : « Ce qui était nécessaire n'était pas de nouveaux types de musique mais de nouvelles formes de conception de soi-même »<sup>128</sup>.

Il n'est en effet pas anodin qu'un nouveau genre musical, individuel non seulement par sa performance mais aussi par son contenu, ait émergé au moment où les idées du leader noir Booker T. Washington se répandaient parmi les intellectuels et dans la classe moyenne noirs. Né esclave en 1856, diplômé de l'université noire de Hampton, en Virginie, et de l'Institut Théologique National, ouvert par l'Église baptiste en 1865, Washington avait pour ambition de permettre aux Noirs de réussir, comme lui, à force de travail et de rigueur morale et grâce à l'accès à l'éducation, plutôt qu'en se révoltant contre les inégalités dont ils étaient victimes. En 1881, il avait été nommé premier directeur de l'Institut Tuskegee, un établissement d'enseignement supérieur pour les Noirs. Orateur et négociateur habile, il se constitua un réseau d'hommes politiques, d'entrepreneurs, de membres du clergé et d'intellectuels noirs et blancs et fut bientôt identifié comme un des plus importants porte-parole de la communauté noire. En 1895, le « Compromis d'Atlanta », qu'il proposa lors de l'Exposition internationale des États producteurs de coton, reçut le soutien des élites blanches et noires et, grâce à l'investissement financier de riches philanthropes blancs du Nord en particulier, marqua le début de la construction, dans tout le Sud, de nombreuses écoles fondant leur enseignement sur ses préceptes. Cet accord proposait

<sup>125</sup> Courlander, *Negro Folke Music*, 87-88, Levine, *Black Culture*, 218, 220.

<sup>126</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 279. White, né en 1906, avait été élevé dans une ferme de l'est du Mississippi.

<sup>127</sup> David Evans, « Blues », in Charles Reagan & William Ferris (dir.), *Encyclopedia of Southern Culture* (Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1989), 996.

<sup>128</sup> Levine, *Black Culture*, 217-21.

que les Noirs se soumettent à la suprématie politique des Blancs, en échange de quoi les élites blanches du Sud s'engageaient à fournir aux Noirs une éducation et à respecter leur droit à des procès équitables<sup>129</sup>. Dès les années qui avaient suivi la guerre de Sécession, les Noirs nouvellement émancipés s'étaient vu inculquer l'idée que l'individu pouvait et devait façonner son propre destin par les professeurs blancs du Nord, puis par des professeurs noirs sortis de Hampton ou Tuskegee, qui arrivaient en nombre dans le Sud pour créer des écoles. Celles-ci étaient cependant très rares dans le Delta avant la fin du XIXe siècle et étaient encore dépourvues d'enseignants formés dans les premières décennies du XXe siècle<sup>130</sup>. Le Delta fut néanmoins inondé, lui aussi, par cette idéologie, relayée par « la presse populaire et par les discours sans fin des orateurs noirs comme blancs, des prêcheurs, des hommes d'affaires et des leaders de toute sorte »<sup>131</sup>. Cette insistance sur l'individu et la condescendance et le mépris affichés par les professeurs blancs, puis noirs, envers la culture des Africains-Américains – leur manière « horriblement » sonore, démonstrative et « barbare » de pratiquer leur religion, leur façon de parler l'anglais, leur illettrisme<sup>132</sup> – changèrent la conscience que les Noirs avaient d'eux-mêmes et le regard qu'ils portaient sur leur culture, même dans les régions les plus rurales du Sud, où beaucoup de traditions persistèrent au XXe siècle. Au début du XXe siècle, les divisions de classe au sein de la communauté noire se creusaient de plus en plus, entre une minorité qui s'était élevée et prenait les Blancs respectables comme modèles pour la communauté et une majorité dont les pratiques culturelles et le langage étaient de plus en plus stigmatisés mais dont la situation et les perspectives professionnelles, économiques et sociales ne cessaient de se dégrader.

À la pointe du combat pour abolir ces pratiques indignes se trouvait le clergé noir, dont le rôle dans la communauté fut, pendant longtemps, et en particulier pour la génération née vers 1880, beaucoup plus structurant que celui de l'école<sup>133</sup>. Cette deuxième génération de Noirs libres du Delta, que l'historien et bluesman Adam Gussow, s'appuyant sur l'étude réalisée à Clarksdale par des chercheurs de l'Université Fisk, nomme la « *Church generation* » ou encore la « *Blues is the Devil's music generation* »<sup>134</sup> est celle qui construisit les églises dans le Delta, et qui aspirait à l'ordre et à la respectabilité, contrairement à la génération des pionniers noirs du Delta, que Gussow appelle

<sup>129</sup> Joseph Bundy, « Booker T. Washington » [en ligne], *e-WV, The West Virginia Encyclopedia*, 2015. Consulté le 2 février 2020 sur [www.wvencyclopedia.org/articles/890](http://www.wvencyclopedia.org/articles/890) ; Louis R. Harlan (dir.), *The Booker T. Washington Papers*, vol. 3 (Urbana : University of Illinois Press, 1974), 583–587.

<sup>130</sup> Cobb décrit les écoles du Delta pour les Noirs à cette époque dans *The Most Southern Place on Earth* : à Clarksdale, la plupart des enseignants étaient des prostituées. A Leland, il n'y avait que trois enseignants pour 350 élèves et, à Indianola, des élèves servaient d'instituteurs. Beaucoup de parents du Delta se plaignaient du fait que les officiels blancs refusaient d'ouvrir les écoles noires jusqu'à la fin de la récolte du coton. Cobb, *The Most Southern Place*, 116.

<sup>131</sup> Levine, *Black Culture*, 222.

<sup>132</sup> *Ibid.*, 141.

<sup>133</sup> *Ibid.*, 150-51.

<sup>134</sup> « La génération pour laquelle le blues était le diable ». Gussow, *Beyond the Crossroads*, 62-63 ; John W. Work, Lewis W. Jones & Samuel C. Adams, *Lost Delta Found: Rediscovering the Fisk University-Library of Congress Coahoma County Study, 1941-42* (Nashville : Vanderbilt University Press, 2005), 234-36.



la « *River generation* ». Lors d'une interview réalisée par l'auteur de la présente étude en 2017, à l'université d'Oxford, dans le Mississippi, le Professeur Gussow expliqua que, pour cette seconde génération de Noirs émancipés du Delta, l'Église devint l'institution dominante et que beaucoup d'hommes noirs devinrent prêcheurs, ce qui leur garantissait un statut important dans la communauté et la sécurité financière. C'est cette génération qui, dans les années 1900-1920, condamnait toute musique séculière, là où les générations précédentes ne séparaient pas nettement musiques religieuse et séculière. Désormais, même si la perméabilité entre ces deux types de musique restait grande chez beaucoup d'Africains-Américains, notamment les plus pauvres, les chansons séculières étaient considérées comme dangereusement terrestres et dépravées, véhiculant, comme la culture populaire dont elles s'étaient imprégnées, l'image de Noirs « criminels, lubriques et voraces », qui datait des *minstrel shows* et des *coon songs*, alors que les Noirs auraient dû viser l'élévation morale et sociale, l'irréprochabilité et la sainteté et que leurs pensées auraient dû être toutes entières tendues vers l'au-delà, seul lieu du salut<sup>135</sup>. Levine mentionne ainsi l'exemple d'un ancien esclave à qui Helen Ludlow, de l'université de Hampton, avait demandé de chanter des chants de travail et qui, dès les années 1870, avait refusé, déclarant qu'aucun converti ne chantait ces chansons « à décortiquer le maïs » car elles étaient « malsaines »<sup>136</sup>. Quant au ragtime et au blues, ces styles étaient la musique du diable, en raison des lieux de perdution où ils se jouaient, les *juke joints*, des danses suggestives auxquelles ils donnaient lieu et de leurs paroles grivoises. Le folkloriste John Lomax, dans les années 1930, se heurta au refus d'ouvriers agricoles ou de prisonniers de chanter des « Boll Weevil Blues », car c'étaient des chansons pour les « nègres terrestres »<sup>137</sup>, pas pour les gens qui avaient de la religion et ne voulaient pas aller en enfer. Les injonctions impérieuses à se conformer au modèle du groupe dominant et la promesse offerte par l'école d'être enfin respecté, conjuguées au désir de laisser derrière soi des pratiques associées à l'esclavage, à l'illettrisme et à l'absence de dignité, avaient donc fait leur chemin profondément dans les consciences, y compris de la classe ouvrière noire, au moment où le blues apparut et plus encore lorsqu'il explosa littéralement, à partir des années 1920. Cependant, si beaucoup de Noirs adhèrent avec ferveur à ces injonctions, un grand nombre d'entre eux étaient très ambivalents quant aux changements culturels profonds exigés d'eux et ne désiraient pas renoncer à des pratiques culturelles, et religieuses en particulier, auxquelles ils étaient très attachés. Ce fut le cas, en particulier, des *ring shouts*, ces chants religieux passionnés des esclaves, associés à des danses collectives proches de la transe, qui furent interdits dans les années 1880. Un certain

---

<sup>135</sup> Interview d'Adam Gussow par l'auteur, avril 2017. Voir aussi Gussow, *Beyond*, 77 et Levine, *Black Culture*, 177.

<sup>136</sup> « *Corn-shucking songs* » et « *wicked* » en anglais. M.F. Armstrong et Helen W. Ludlow, *Hampton and its Students by Two of its Teachers* (New York : G.P. Putnam's sons, 1874), 113, cité par Levine, *Black Culture*, 177.

<sup>137</sup> « *Wordly niggers* ». John A. Lomax, « 'Sinful Songs' of the Southern Negro », *Musical Quarterly*, 20 (1934), 181, cité par Levine, *Black Culture*, 178.

nombre de Noirs continuèrent de pratiquer les *shouts* clandestinement. Dans les années 1920, la honte inculquée par l'école et le clergé et la peur qu'on se moquât d'eux incitaient les Noirs à refuser de chanter ces *shouts* aux folkloristes<sup>138</sup>. Cette persistance clandestine de pratiques culturelles anciennes ne concernait pas que les *shouts*, mais énormément d'éléments culturels, y compris linguistiques, qui subsistèrent dans les zones rurales, mais également dans les grands centres urbains, loin des oreilles de ceux qui les désapprouvaient. Levine explique que ces aspects de la culture survécurent mais « dans un cadre culturel de plus en plus complexe, évoluant rapidement, très conscient de lui-même, et d'une hétérogénéité souvent déroutante »<sup>139</sup>.

Nourri de ces éléments culturels multiples, le blues symbolise un autre type de réaction aux injonctions à se conformer au modèle de respectabilité et de réussite des classes dominantes blanches et noires : la dissidence ouverte, par l'expression de soi désinhibée et la provocation, à ce climat perçu comme étouffant et à ces discours sur la réussite morale et sociale qui étaient en décalage total avec ce que vivaient les métayers pauvres. Aux divisions de classe que reflétait l'émergence du blues s'ajoutait un fossé générationnel de plus en plus profond. La longue carrière de nombreuses stars du blues a tendance à déformer la vision du blues qu'ont les personnes nées après les années 1960, et pour lesquelles un artiste de blues est un vieil homme, mais le blues, dans les premières décennies du XXe siècle, était une musique de jeunes. Le blues était la musique des enfants de la *Church generation*, que leurs parents fouettaient quand ils voulaient aller écouter du ragtime ou du blues, ou s'acheter une guitare, cet « instrument du diable ». Gussow souligne que l'historien et militant des droits civiques W.E.B Du Bois avait anticipé cette division générationnelle et l'effet des injonctions étouffantes des religieux dès 1897, lorsqu'il écrivait :

J'ai vu tant de sermons et d'essais tonner leurs mises en garde contre les résultats terribles du plaisir et la fin horrible qui attend les dépravés qui cherchent le plaisir. J'ai entendu des rafales de « ne faites pas cela » lancées à nos jeunes – ne dansez pas, ne jouez pas aux cartes, n'allez pas au spectacle, ne buvez pas, ne fumez pas, ne chantez pas de chansons, ne jouez pas à vous embrasser, ne jouez pas au billard, [...] – que je n'ai pas été surpris [...] de trouver dans la vie fiévreuse d'une grande ville, des centaines de jeunes garçons et filles noirs qui ont écouté toute leur vie ces mises en garde – « Ne faites pas ça ou vous irez en enfer » – et ont pris le mors aux dents en disant : « Eh bien, allons en enfer »<sup>140</sup>.

Beaucoup d'artistes de blues devenus célèbres à partir des années 1920 avaient en commun d'avoir des parents très religieux. Dans son autobiographie, W.C. Handy se remémorait que l'un de ses grands-pères lui avait dit avoir joué du violon pour gagner de l'argent dans des bals, lorsqu'il était esclave, mais avait abandonné l'instrument lorsqu'il s'était converti, car le violon, si

---

<sup>138</sup> Levine, *Black Culture*, 165.

<sup>139</sup> *Ibid.*, 152.

<sup>140</sup> W.E.B. Du Bois, « The Problem of Amusement » (1897), in Dan Green et Edward Driver (dir.), *On Sociology in the Black Community* (Chicago : University of Chicago Press, 1995), 225-226, cité par Gussow, *Beyond the Crossroads*, 77-78.

propice à entraîner les gens dans des danses frénétiques, était considéré, avant la guitare, comme l'instrument du diable. Handy évoque aussi l'époque où, adolescent dans les années 1880, il avait économisé pour s'acheter une guitare – instrument bon marché très récemment arrivé sur le sol américain – et la réaction ulcérée de son pasteur de père, face à l'arrivée de ce « jouet du diable », dans son foyer<sup>141</sup>. Cette expérience est loin d'avoir été un cas isolé : Skip James était lui aussi fils de pasteur baptiste, tout comme Bessie Smith et John Lee Hooker<sup>142</sup>. D'autres artistes de blues célèbres, ainsi que des artistes de jazz, comme Jelly Roll Morton, avaient des parents très religieux qui désapprouvaient leur attirance pour la musique profane. Ce fut le cas de Muddy Waters, Mississippi Fred McDowell, Koko Taylor, Pops Staples et Mary Johnson, entre autres<sup>143</sup>.

Les artistes de blues des premières décennies du XXe siècle, en rébellion contre la vision rigide et étouffante de pasteurs et de parents qui condamnaient toute musique séculière comme terrestre, n'étaient pas pour autant opposés à la musique religieuse. Son House, né dans le Delta en 1902, avait été pasteur baptiste avant de se tourner vers le blues en 1927. Il n'était pas rare que des bluesmen enregistrent des disques religieux dans les années 1920 et 1930. Ce fut le cas de Charley Patton, Blind Willie McTell, Barbecue Bob ou Blind Lemon Jefferson, par exemple. Lorsque l'on compare leurs enregistrements religieux à leurs enregistrements de blues, on constate que les paroles sont différentes, mais le style similaire<sup>144</sup>. Le blues avait d'ailleurs, pour son public de plus en plus nombreux, des fonctions très proches de celles de la religion. Dans les concerts de blues, la conversation qui avait lieu entre l'artiste et le public ressemblait à ce qui se passait dans les églises, notamment par la dimension participative et les échanges verbaux avec le public, d'où fusaient fréquemment des appels identiques aux réactions des fidèles dans les églises. Levine donne l'exemple d'un concert du bluesman Bobby Bland où celui-ci s'adressait au public comme un prêcheur et où des réponses entendues maintes fois dans les églises montaient du public : « *Tell it like it is* », « *Lord, have mercy* » ou « *All right, brother* ». Des témoins des concerts de Bessie Smith, qui enregistra « *Preaching the Blues* » en 1927, dans lequel elle répétait « Laisse-moi convertir ton âme », rapportent que ses chansons faisaient l'effet d'hymnes et que l'air était rempli d'Amens<sup>145</sup>. Szwed souligne que le bluesman « présente des expériences difficiles au groupe, et la réussite de sa performance dépend du partage collectif de ces expériences [...] La musique religieuse est dirigée collectivement vers Dieu ; le blues est dirigé individuellement vers le collectif. Les deux

---

<sup>141</sup> Handy, *Father of the Blues*, 4-5, 9-13, 134 ; Levine, *Black Culture*, 177-78.

<sup>142</sup> Ainsi que Sunnyland Slim, Big Joe Duskin, « Big Mama » Glover, John Cephas, Chief Ellis, H. Bomb Ferguson, Ida Goodson, Sterling « Mr. Satan » Magee, Johnny Ace et Sam Cooke.

<sup>143</sup> Mais aussi de Jessie Mae Hemphill, Cedell Davis, Eddy Clearwater, Jack Owens, Nappy Brown, Nat D. Williams et Lonnie Pitchford. Liste constituée par Gussow, *Beyond the Crossroads*, 21.

<sup>144</sup> Levine, *Black Culture*, 179.

<sup>145</sup> *Ibid.*, 235.

accomplissent des fonctions cathartiques similaires mais dans des cadres différents »<sup>146</sup>. En réalisant à nouveau la fusion du sacré et du séculier qui avait existé des décennies plus tôt et en permettant au public de vivre collectivement et intimement ces émotions et ce soulagement intenses, les artistes de blues jouaient donc le rôle de prêtres séculiers, pour reprendre l'expression employée par Richard Middleton<sup>147</sup>. C'est sans doute bien plus cette concurrence que le caractère profane du blues qui inquiétait les pasteurs et la génération de Noirs très religieux qui voyaient leurs enfants de plus en plus séduits par le blues à mesure qu'avancait la décennie 1910 et les menaçaient de brûler en enfer pour essayer de les en détourner. Non seulement les artistes de blues offraient le partage collectif, le soulagement et le charisme séduisant dont les pasteurs auraient voulu avoir le monopole, mais ils ne cessaient de parler de départ, au moment où l'émigration, de plus en plus intense à partir de la Première Guerre mondiale, affaiblissait de nombreuses congrégations et mettait en danger la survie financière des prêtres, dont la foi de leurs fidèles et la fréquentation des églises étaient l'unique – et parfois très profitable – gagne-pain<sup>148</sup>.

#### 5.3.4. *Les lieux du blues*

Il est intéressant de constater que Du Bois, dont il faut préciser qu'il vivait en ville depuis plusieurs années lorsqu'il écrivit « The Problem with Amusement »<sup>149</sup>, en 1897, identifie cette rébellion comme un phénomène urbain, cinq ans avant que des témoins attestent du succès du blues auprès des classes populaires noires dans tout le Sud, y compris les campagnes. Or, au même moment, se développaient des églises nouvelles, les *Pentecostal Holiness churches*, en particulier dans les centres urbains où les Noirs commençaient à arriver. Levine indique que ces nouvelles Églises insistaient sur la guérison, la prophétie, la possession par les esprits et les danses religieuses. Musicalement, elles revitalisaient la musique religieuse en puisant dans la tradition des spirituals du passé et dans les rythmes de la musique noire séculière du présent. Non seulement les sons du ragtime, du blues et du jazz se mirent à retentir dans les églises, avec des paroles religieuses, mais aussi leurs instruments. Face à la concurrence de ces nouvelles dénominations, les églises baptistes et méthodistes des grandes villes se mirent à accueillir des pratiques plus ouvertes aux goûts de leurs fidèles. L'émergence de nouvelles églises, en particulier dans les villes, peut être interprétée comme le reflet du sentiment de suffocation des Noirs pauvres venus des campagnes, qui profitèrent du contexte plus ouvert des villes, notamment dans le Nord, pour affirmer plus audacieusement leur désir d'une autre forme de religiosité que celles proposées par les églises

---

<sup>146</sup> Szwed, « Musical Adaptation », 116-17.

<sup>147</sup> Richard Middleton, *Pop Music and the Blues* (London : Gollancz, 1972), 22-25, cité par Levine, *Black Culture*, note n°51, 479.

<sup>148</sup> Gussow, *Beyond the Crossroads*, 52-58.

<sup>149</sup> Voir citation page 261 de la présente thèse.

baptistes et méthodistes, obsédées par la respectabilité, qui avaient banni toute expression trop fervente ou enthousiaste. Cette remise en cause du carcan religieux du Sud par des migrants venus des campagnes vers les villes, s'exprimant grâce à un nouveau genre musical, le blues, et à un renouveau des pratiques religieuses, pourrait avoir ensuite fait le trajet dans l'autre sens, vers les campagnes. Cette hypothèse est étayée par les explications de Levine sur les migrations après la guerre de Sécession. En effet, celui-ci indique que les mouvements de population étaient loin d'être à sens unique, et qu'ils commencèrent bien avant la Grande Migration vers le Nord qui démarra pendant la Première Guerre mondiale. Dès l'Émancipation, des dizaines de milliers de Noirs utilisèrent leur liberté de mouvement pour chercher de meilleures conditions de travail et de vie. À partir des années 1890, ces migrations s'intensifièrent grâce au train, en particulier vers les villes du Nord. Une fois installés là-bas, beaucoup de Noirs retournaient régulièrement dans le Sud, en particulier les artistes appartenant à des troupes itinérantes, dont beaucoup étaient venus du Sud dès la fin du XIXe siècle et y revenaient lors de leurs tournées<sup>150</sup>. Les migrations et les allers-retours de milliers de Noirs et de Blancs de la campagne à la ville et du Sud au Nord, en faisant se rencontrer la musique de la ville et de la campagne, la musique locale et la musique commerciale, la musique des Noirs et des Blancs, de l'église et de la rue, donnaient donc naissance à des nouveautés musicales, dans lesquelles il serait impossible et sans doute erroné de chercher à démêler les influences du Nord et du Sud, de la ville et de la campagne, des Noirs et des Blancs.

Dans les premières décennies du XXe siècle, le blues, loin de l'image d'une musique rurale traditionnelle, voire primitive, exprimait l'aspiration de nombreux métayers africains-américains et d'une part grandissante de la jeunesse à quitter les plantations industrielles modernes où ils travaillaient et leur fascination pour les villes, grandes et lointaines comme Chicago ou Détroit, mais aussi les villes locales dont la population avait explosé depuis l'arrivée du train, comme Clarksdale. Il serait faux de dire que le blues était un phénomène urbain et non rural. Bien plutôt, cette musique était révélatrice d'un regard nouveau, d'une projection au-delà des limites de son environnement immédiat, vers des espaces lointains où il était désormais possible de se rendre facilement, et d'un désir de changement et de mouvement, à la fois exaltant, troublant et effrayant. Cette musique était à la fois la musique de la migration, mais aussi et surtout la musique de ceux qui n'étaient pas encore partis. Il n'est d'ailleurs pas anodin que le train soit si présent dans les chansons de blues et que le carrefour soit un des lieux récurrents des chansons de blues. On ne peut s'empêcher de voir dans cette image de l'individu se retrouvant à un croisement, la nuit, et devant y faire un choix qui va changer sa vie, une référence au désir de changement et de mouvement et au tiraillement de se trouver à la croisée des chemins. Levine souligne l'importance du blues dans cette période déconcertante pour les individus :

---

<sup>150</sup> Levine, *Black Culture*, 180, 262-63 ; Gussow, *Beyond the Crossroads*, 74-75, 77.

Le blues donnait aux individus une place inédite pour exprimer leur individualité mais les gardait comme membres du groupe, en terrain familier, en contact avec leurs pairs et leurs racines. C'était un style de chansons créé par des générations prises dans le flux du changement, qui désiraient [...] s'embarquer vers l'avenir sans perdre leur passé, qui avaient besoin de s'affirmer seul tout en restant membre d'un groupe, qui avaient vitalement besoin de communiquer avec le groupe et d'être rassurés par lui au moment où elles s'aventuraient vers des territoires et des manières de vivre inconnus<sup>151</sup>.

Si des milliers de Noirs partaient du Sud, dans la période où le blues se constitua, ils étaient bien plus nombreux à ne pas encore être partis ou à ne pas pouvoir partir. Pour Levine, « [l']idée de l'émigration était aussi importante psychologiquement que le *fait* d'émigrer en lui-même »<sup>152</sup>, d'autant que les Noirs qui avaient le plus de raisons de partir ne le pouvaient pas, enchaînés qu'ils étaient par les dettes. Pour les métayers pauvres contraints de rester dans le Sud, le thème de la liberté de mouvement, que l'on trouvait déjà dans les spirituals d'avant l'abolition de l'esclavage, était le symbole de la dignité, du libre-arbitre, de la possibilité d'agir sur son destin.

L'ailleurs vers lequel ces métayers pauvres se projetaient en pensée remplissait donc une fonction vitale, mais il existait un autre lieu, plus immédiatement accessible, où leur désir de libération et leurs émotions pouvaient s'exprimer, et le blues s'épanouir : les *juke joints*. Ces établissements se développèrent dans les zones rurales du Sud, dans les plantations même, dès après l'Émancipation, mais aussi partout dans le Sud où des camps de travailleurs étaient créés. Ces clubs, où les travailleurs pouvaient avoir une vie sociale et se détendre après une semaine de travail éreintant, étaient considérés avec effarement par les gens respectables tant ils cumulaient les vices : l'alcool y coulait à flot et on y trouvait joueurs, prostituées, proxénètes et musiciens, sur les airs variés desquels des couples s'adonnaient à des danses des plus lascives (la danse fut d'ailleurs interdite par l'Église méthodiste en 1919). Chaque weekend, ces établissements louaient les services de musiciens, capables de jouer tous les styles en vogue du moment, avant l'arrivée du phonographe et du jukebox. Contrairement aux bals de maison où se jouait la musique francophone sous contrôle parental dans la même période, c'est dans des lieux de perdition considérés comme « l'antre du diable »<sup>153</sup> que fleurit le blues à partir du début du XXe siècle.

Alors qu'à partir des années 1890, les Noirs s'enfonçaient dans la pauvreté et subissaient terreur et humiliations, la dissonance entre la réalité de leur situation et les discours moralistes sur la responsabilité et la réussite individuelles, associés au mépris culturel et de classe des élites blanches et noires, était de plus en plus insupportable à toute une génération de Noirs pauvres. C'est dans ce contexte que se développa le blues, une musique d'expression de soi, qui reflétait l'ambition d'une vie meilleure mais prenait le contrepied des valeurs de respectabilité prônées par

---

<sup>151</sup> Levine, *Black Culture*, 238.

<sup>152</sup> *Ibid.*, 264.

<sup>153</sup> Gussow, *Beyond the Crossroads*, 36.

les classes moyennes. Les artistes de blues revendiquaient à la fois le fait de garder les aspects non-policés de la culture noire et de la culture rurale du Sud, condamnés par les classes moyennes et le clergé, tout en étant avides de modernité et de vie urbaine, loin de l'oppression du Sud. Ces artistes rencontrèrent un écho puissant auprès des noirs pauvres et de la jeunesse, qui s'amplifia avec la Première Guerre mondiale. Celle-ci avait constitué pour les Africains-Américains une occasion de démontrer leur héroïsme et leur loyauté et d'espérer une reconnaissance et une intégration plus grande dans la nation. Mais les soldats noirs furent traités comme des êtres inférieurs dans l'armée et la discrimination, les humiliations et la violence ne firent qu'augmenter à leur retour de la guerre. Entre avril et octobre 1919, des attaques meurtrières dirigées contre les Noirs firent des centaines de morts et de blessés dans 22 villes des États-Unis, de Chicago, Washington ou Philadelphie à Macon et Clarksdale, dans le Mississippi, ou encore Elaine dans l'Arkansas. Cette période sanglante fut appelée « l'Été rouge » (*the Red Summer*) par James Weldon Johnson, un des leaders de la NAACP. Ces émeutes raciales furent particulièrement aiguës dans les grandes villes, où près de 500 000 Africains-Américains avaient immigré pendant la guerre<sup>154</sup>. Ils étaient accusés à la fois d'être des briseurs de grève car les patrons avaient fait appel à de nombreux immigrés noirs pendant les grèves de 1917, et, paradoxalement, d'être manipulés par des militants bolcheviks qui les incitaient à réclamer l'égalité avec les Blancs<sup>155</sup>. Cette violence extrême à l'encontre d'Africains-Américains qui avaient cru que la nation reconnaîtrait leur contribution et leur sacrifice eut de nombreuses conséquences politiques et culturelles. L'amère désillusion<sup>156</sup> de l'après-guerre conduisit beaucoup de Noirs à se tourner vers des mouvements politiques, culturels ou spirituels qui affirmaient la fierté de la « race » noire, insistaient sur son histoire et sur ses racines africaines et prônaient un développement séparé des Noirs et des Blancs<sup>157</sup>. Dans ce contexte, le blues apparut pour beaucoup comme le moyen non seulement d'exprimer le sentiment de trahison et de colère qui était le leur, mais aussi d'affirmer la valeur de l'individu noir, que la société refusait de reconnaître. Le blues, en faisant de l'expression des expériences quotidiennes, des problèmes, des aspirations et des doutes des individus le sujet de chansons, affirmait que la vie de chaque noir comptait, était intéressante et valait la peine d'être partagée. Cette pertinence du blues comme mode d'expression le mieux adapté au contexte et aux besoins de l'époque explique l'explosion de ce genre musical au moment où commence le cadre temporel de cette thèse, mais n'est pas la seule raison de ce succès retentissant.

---

<sup>154</sup> De Jong, *A Different Day*, 67.

<sup>155</sup> Stanley B. Norvell et William M. Tuttle, Jr., « Views of a Negro during 'The Red Summer' of 1919 », *The Journal of Negro History* 51, n°3 (1966) : 209-218 ; Cameron McWhirter, *Red Summer: The Summer of 1919 and the Awakening of Black America* (New York : Henry Holt and Company, 2011), 159-60 ; Levine, *Black Culture*, 269.

<sup>156</sup> L'autobiographie d'Ida B. Wells décrit le racisme dans le mouvement ouvrier à cette époque et le sentiment de trahison et d'abandon des Noirs à l'égard des syndicats. Ida B. Wells et Alfreda M. Duster (dir.), *Crusade for Justice: The Autobiography of Ida B. Wells* (Chicago : University of Chicago Press, 1991).

<sup>157</sup> Levine, *Black Culture*, 269.

# Chapitre 2

## 1920-1970

---

Le processus de modernisation des plantations commencé au tournant du siècle n'était que la première étape d'une révolution technologique et culturelle qui allait se faire sentir dans tous les domaines, que ce soit l'agriculture, le contrôle du fleuve, les transports ou la diffusion de la musique et des idées. Entre 1920 et 1970, la vie et la conscience des Africains-Américains se trouvèrent transformées, tout comme la manière dont les gens faisaient et recevaient la musique populaire et le type de musiques dans lesquelles ils se reconnaissaient, mais aussi le rapport à l'environnement qui était le leur et la manière dont ils en parlaient.

Ce chapitre, consacré à l'histoire des Africains-Américains de Louisiane et du Delta du Mississippi dans la période où furent enregistrées les chansons étudiées dans cette thèse, a pour but d'éclairer les caractéristiques du discours produit dans les chansons de blues de cette période et les références à l'environnement qu'elles contiennent, ainsi que de mieux en comprendre l'évolution. Il commencera par explorer l'expérience des Africains-Américains pendant la période d'explosion commerciale du blues, marquée par le renforcement de l'exploitation et du contrôle de la main d'œuvre noire et de l'environnement naturel des plaines alluviales du Bassin inférieur du Mississippi, mais aussi par la révolution technologique, commerciale et sociale du phonographe, de la radio et du juke-box, par les catastrophes environnementales et économiques de la fin des années 1920, et par le New Deal et ses effets contrastés sur la vie et l'état d'esprit des Africains-Américains et sur l'environnement du Sud. La Seconde Guerre mondiale et ses conséquences économiques, politiques, démographiques et environnementales seront ensuite présentées, avant d'aborder, pour finir, les années 1950 et 1960, marquées par la mécanisation de l'agriculture et l'industrialisation des plaines alluviales de Louisiane et du Mississippi, le mouvement pour les droits économiques et civiques et le déchaînement de violence raciste qui l'accompagna, ainsi que par l'apparition de nouveaux styles musicaux, qui supplantèrent le blues comme musique de prédilection des Africains-Américains.



## 1. 1920-1942 : plantations industrielles, *race records*, crise environnementale et économique, New Deal et explosion du blues

### 1.1. Des ressources naturelles et humaines de plus en plus exploitées

Dans les années 1920, l'immense majorité des Noirs du Sud était employée dans de grandes exploitations agricoles ou forestières, ayant en commun un travail intensif, très surveillé et contraint, et peu ou pas payé. En Louisiane, la main d'œuvre agricole, quelque soit son statut, se retrouvait sans aucune autonomie, comme l'auraient été des salariés agricoles. Dans le Delta, les quelques Noirs qui avaient réussi à devenir ou rester propriétaires de terres ingrates rejoignirent, dans les années 1920, la cohorte des métayers des plantations<sup>1</sup>. Les cultivateurs ne touchaient pas d'argent pendant la majeure partie de l'année car ils n'étaient payés qu'une fois la récolte effectuée. Ils étaient donc totalement dépendants de leurs employeurs pour se nourrir, se loger et se vêtir. Les écoles, de piètre qualité et fermées jusqu'à la fin de la récolte, n'offraient guère d'espoir d'évolution sociale aux enfants de ces cultivateurs ruinés. En outre, le climat social continuait de se dégrader. Une tentative de syndicalisation des travailleurs noirs et blancs employés dans l'industrie du bois de Louisiane et du Mississippi fut réprimée dans le sang, sans que les autorités locales et fédérales jugent nécessaire d'ouvrir une enquête. Les lynchages étaient fréquents en Louisiane et restaient impunis. Dans le Delta, même si les planteurs étaient réticents à adopter la rhétorique sanguinaire qui avait valu au politicien James K. Vardaman un soutien croissant dans le reste de l'État, les Noirs restaient à la merci d'une de ces exécutions lentes et sadiques, qui terrorisaient durablement la population africaine-américaine. Tout autant que les décennies précédentes, les années 1920 étaient marquées par une impuissance terrible de la population noire, qui subissait violence, arrestations arbitraires, pauvreté extrême et maladies liées à la malnutrition, comme la pellagre et le rachitisme. De nombreux planteurs allouaient des lopins de terre si petits à leurs métayers que cultiver un potager était impossible, ce qui les rendait d'autant plus dépendants des produits vendus par les magasins des plantations. Dans ces magasins à la clientèle captive, les prix étaient élevés et les aliments que les Noirs pouvaient s'offrir, à crédit, se résumaient souvent à des haricots, de la graisse, de la mélasse et parfois du porc salé<sup>2</sup>. Avec l'implantation généralisée du *boll weevil*, des sols qui s'épuisaient<sup>3</sup> et un endettement endémique, beaucoup n'espéraient plus la récolte miracle qui leur permettrait de se renflouer financièrement.

---

<sup>1</sup> De Jong, *A Different Day*, 24-26 ; Saikku, *This Delta*, 130-31 ; Cobb, *The Most Southern Place*, 113.

<sup>2</sup> De Jong, *A Different Day*, 26-27, 29, 31-35, 83-84 ; Cobb, *The Most Southern Place*, 113-14, 119-20. La pellagre est due à une carence en vitamines du groupe B et en tryptophane, se traduisant par des problèmes de peau, des diarrhées et des symptômes neurologiques pouvant aller jusqu'à la démence.

<sup>3</sup> Saikku, *This Delta*, 133-37.

Le Delta s'accrochait, en effet, à la monoculture du coton car des hivers plus froids que dans le reste du Sud limitaient les dégâts occasionnés par le *boll weevil* et permettaient aux planteurs de continuer de cultiver cette plante avec succès. Le Delta était désormais le dernier bastion de l'empire sudiste du coton : ailleurs, les cultures se diversifiaient, tandis que la culture du coton se déplaçait vers l'Arizona et la Californie. Le Delta était aussi la dernière région où les cultivateurs noirs étaient majoritaires, alors que le reste du Sud se vidait de ses métayers noirs, partis rejoindre le Nord, les exploitations pétrolières de Louisiane et du Texas ou le Delta, si bien que, dans les années 30, les métayers blancs étaient majoritaires dans le reste du Sud. Mais, pour continuer à cultiver le coton de manière profitable, battre de vitesse le *boll weevil* et compenser la productivité déclinante des sols, il fallait accélérer la croissance du coton, si bien que les planteurs du Delta commencèrent, dans les années 1920, à recourir aux engrais azotés, déjà largement utilisés depuis la fin du XIXe siècle en Louisiane<sup>4</sup>. L'achat d'engrais constituait un poste très important dans le budget d'un agriculteur et n'était accessible qu'à des fermiers ayant les reins solides financièrement, ce qui incitait de plus en plus d'entre eux à chercher des solutions pour réduire les coûts liés à la main d'œuvre. Le tracteur, inventé au début du XXe siècle, représentait un investissement très lourd, mais de plus en plus tentant pour les gros fermiers, en particulier à partir de 1922, avec le lancement de la production de masse du Fordson, plus compact, plus efficace et moins onéreux que les premiers modèles<sup>5</sup>. Cette volonté des planteurs de maintenir et même d'augmenter la production de coton malgré les limites posées par l'épuisement des sols et les maladies inhérentes à la monoculture, secondée par la recherche désespérée de terres non infestées de la part des derniers locataires, se traduisait également par une extension des terres agricoles dans le Delta. Plus de 65 % de la surface du Delta était défrichée en 1930, et 70 % en 1935. Il était plus que jamais indispensable de protéger la région des inondations, capable d'anéantir la production et de faire fuir la main d'œuvre. Les travaux d'endiguement et la participation de l'État fédéral se renforcèrent après la crue de 1916, dont les dégâts incitèrent les autorités à adopter le *Flood Control Act* de 1917, par lequel Washington s'engageait à financer toute nouvelle digue à hauteur des deux-tiers de son coût<sup>6</sup>. Malgré la montée des eaux record de 1922-1923 et les inondations consécutives à la rupture de plusieurs digues qu'elle occasionna dans le Delta et en Louisiane, les élites locales, le gouvernement fédéral et l'armée continuèrent à défendre les digues comme seule solution pour protéger l'économie des plaines alluviales<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, 130-133.

<sup>5</sup> Randy Leffingwell, *Classic Farm Tractors: History of the Farm Tractor* (Osceola : Motorbooks International, 1999), 331 ; Rod Beemer et Chester Peterson, *Ford N Series Tractors* (Osceola : MBI, 1997), 24.

<sup>6</sup> Saikku, *This Delta*, 136-37, 153.

<sup>7</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 121 ; Barry, *Rising Tide*, 156-57 ; *Madera Tribune*, Volume XXIX, n° 150, 29 avril 1922. Consulté le 22 novembre 2021 sur [cdnc.ucr.edu/?a=d&d=MT19220429.2.11&e=-----en--20--1--txt-txIN-----1](http://cdnc.ucr.edu/?a=d&d=MT19220429.2.11&e=-----en--20--1--txt-txIN-----1)

La période qui suivit la Première Guerre mondiale vit donc le capitalisme agricole franchir une nouvelle étape : le caractère industriel de l'agriculture ne se traduisait plus seulement par la rationalisation de la production et la supervision extrême d'une armée énorme de travailleurs, qu'il fallait à tout prix maintenir dans la crainte et l'impuissance, mais aussi attirer et garder. Dans le courant des années 1920, les travailleurs noirs, s'ils restaient indispensables, commençaient également à apparaître comme des variables dont il serait, à terme, possible de se passer, grâce aux miracles de la mécanisation, au grand soulagement de planteurs éternellement angoissés par la perspective d'un manque de main d'œuvre prête à accepter les conditions qu'ils proposaient. Ces conditions étaient si rudes et les revenus si maigres que, avant même la Grande Crue du Mississippi de 1927, les Africains-Américains lorsqu'ils n'étaient pas privés de leur liberté, ne cessaient de se déplacer d'une plantation à l'autre, ou de partir vivre dans les villes proches avant de retourner travailler dans les champs au moment de la récolte du coton. Pourtant, grâce à l'envol des prix du coton à partir de 1916 et à l'espoir de travailler une terre plus fertile qu'ailleurs, le Delta continua d'attirer de très nombreux Africains-Américains pendant le premier tiers du XXe siècle, si bien que la population noire du Delta augmenta même de 17 % pendant la Grande Migration, entre 1910 et 1920, et resta constante entre 1920 et 1930, contrairement à ce qui se passait dans le reste du Sud. Ces chiffres peinent à rendre compte de la réalité. Si le solde migratoire resta stable, voire positif, dans cette période, ce n'est pas parce que les Noirs restaient. Il restait stable *malgré* l'hémorragie continue de travailleurs noirs, dont 100 000 quittèrent le Delta entre 1915 et 1920. Il est difficile d'imaginer l'ampleur des mouvements migratoires à cette époque pour qu'un tel nombre de départs ait été compensé en permanence par de nouvelles arrivées de travailleurs qui, eux-mêmes, partaient après quelques récoltes tant ils étaient déçus de ce qu'ils trouvaient dans le Delta, et étaient immédiatement remplacés par d'autres<sup>8</sup>.

Il n'est donc pas étonnant que les blues de cette période aient tant évoqué la frustration, l'instabilité et l'appel de la migration, comme l'avaient fait ceux des deux décennies précédentes. Mais l'énorme différence, c'est que, pour la première fois, les chansons des artistes de blues des années 1920 se retrouvaient enregistrées sur disque, et cette révolution technologique engendra non seulement un véritable raz de marée de popularité, qui balaya le Sud et tout le pays, mais changea également profondément l'identité de ce genre musical. À un moment où la production de masse des voitures, des tracteurs, des engrais et des pesticides révolutionnait les déplacements et l'agriculture, la popularité immense du blues, aujourd'hui vendu comme musique authentiquement rurale et locale, était, elle aussi, le fruit d'une révolution technologique et industrielle et de changements dans le modèle économique et commercial des entreprises du phonographe.

---

<sup>8</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 107, 112, 115.

## 1.2. L'ère du disque

Le phonographe et les disques existaient déjà depuis une vingtaine d'années lorsque les premiers artistes de blues furent enregistrés. Jusqu'aux années 1920, les maisons de disques ne s'étaient jamais intéressées aux musiques des populations marginalisées de leur pays. Karl Miller apporte un éclairage précieux sur les premières décennies de cette industrie, dont il souligne à quel point elle fut mondialisée dès ses débuts. L'enthousiasme soulevé par l'invention du phonographe retomba assez rapidement aux États-Unis et, les ventes intérieures stagnantes, les entreprises du secteur<sup>9</sup> qui cherchaient à développer le marché national commencèrent, au milieu des années 1900, à promouvoir les vertus éducatives du disque, qui permettraient aux Américains d'apprécier, chez eux, la musique « sérieuse », c'est-à-dire la musique classique occidentale. L'industrie du phonographe ciblait également les écoles publiques, arguant de la nécessité d'éduquer les enfants au patrimoine culturel de la tradition occidentale. Outre que ces disques de musique classique étaient peu coûteux à produire, ils permettaient aux entreprises du phonographe de se faire mieux accepter dans les milieux cultivés, hautement suspicieux de la transformation de l'art en produit de consommation<sup>10</sup>. Dans le même temps, le public des campagnes préférait toujours, et de loin, le plaisir procuré par la musique des artistes de rue, des musiciens itinérants et des groupes locaux, tous absents des catalogues des maisons de disques<sup>11</sup>. À l'opposé, les vendeurs en charge de la branche internationale des entreprises du phonographe, considérant qu'il était inutile de chercher à élever des publics trop arriérés pour être sensibles à la musique occidentale, prirent la décision de promouvoir la technologie américaine comme moyen d'écouter des styles locaux des pays où ils cherchaient à s'implanter. Chaque entreprise développa des réseaux visant à découvrir des talents locaux sur tous les continents et le succès fut rapidement au rendez-vous. Les ingénieurs envoyés pour enregistrer dans ces pays, n'y connaissant rien aux musiques locales et les trouvant hideuses, avaient pour seul critère que cette musique se vende. C'est justement parce qu'ils considéraient les populations locales comme incapables d'apprécier la musique « civilisée » que la décision fut prise de se conformer aux goûts du public, si différents et incompréhensibles fussent-ils, pour juger de ce qui devait être gravé sur disque<sup>12</sup>.

Cette nouvelle philosophie commerciale coïncidait avec l'essor, dans les universités, de ce que Miller appelle le « paradigme du folklore ». L'*American Folklore Society*, fondée en 1888 d'une

---

<sup>9</sup> Essentiellement Columbia, La Victor Talking Machine Company et sa filiale britannique Gramophone, ainsi que la National Phonograph Company de Thomas Edison, toutes établies à New York.

<sup>10</sup> Miller, *Segregating Sound*, 158-64.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 166-67. Au début du XXe siècle, la tendance des catalogues à refléter uniquement ce qui se passait sur les scènes new-yorkaises était renforcée par l'absence de dispositifs mobiles permettant d'enregistrer des artistes au-delà du périmètre dans lequel se trouvaient les sièges des maisons de disques. *Ibid.*, 160.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 167-78.

alliance entre anthropologues et spécialistes de littérature et de philologie qui voulaient promouvoir le folklore au sein de l'université, traçait le portrait de cultures raciales distinctes et fixes, suivant ainsi de près les typologies raciales en vogue auprès des scientifiques européens et américains au XIXe siècle et les lois ségrégationnistes qui, à partir des années 1880, imposaient la séparation des « races » et construisaient « une vision blanche fantasmée de l'infériorité et de l'isolement des Noirs dans le Sud »<sup>13</sup>. Dès les années 1890, anthropologues et philologues virent dans le phonographe un outil précieux pour collecter, étudier et conserver le folklore et les langues des ethnies qui n'avaient, d'après eux, pas encore été touchées par le progrès, avant que ces traditions ne disparaissent en raison de leur exposition à la culture occidentale et, en particulier, à la musique commerciale. Cette légitimation permit aux maisons de disques d'investir leur technologie d'une valeur éducative et anthropologique, si bien qu'elles commencèrent à désigner sous l'appellation de musiques « traditionnelles » ou « folkloriques » les musiques qu'elles enregistraient partout dans le monde dans un but commercial. Le succès de la stratégie commerciale des entreprises du phonographe à l'international les incita à modifier la manière dont elles promouvaient leurs produits aux États-Unis et le concept de « musique locale » commença à y faire son chemin dans la première décennie du XXe siècle. Elles entreprirent de cibler les publics d'immigrants qui arrivaient en masse aux États-Unis en leur proposant de retrouver sur disque la musique et la langue de leur pays d'origine. Quand la Première Guerre mondiale éclata, les entreprises du secteur, craignant une interruption du commerce international, accélérèrent considérablement leur quête de nouveaux marchés et leurs efforts en direction des publics susceptibles d'acheter de la musique « ethnique » sur le sol des États-Unis<sup>14</sup>.

En août 1920, cette nouvelle logique franchit un cap décisif pour les musiques étudiées dans cette thèse : Mamie Smith and Her Jazz Hounds enregistrèrent « Crazy Blues »<sup>15</sup> pour Okeh Records, un label créé en 1918 et, au départ, spécialisé dans les musiques à destination des publics immigrés européens. Premier disque de blues enregistré par une chanteuse noire accompagnée de musiciens noirs<sup>16</sup>, « Crazy Blues » marqua le début de l'industrie des *race records*, ciblant les Africains-Américains, qui allait être suivie par les *hillbilly records* et les *old-time records*, qui, eux, visaient le marché rural blanc<sup>17</sup>. Les universitaires et l'industrie musicale contribuèrent à orchestrer une démarcation de la musique qui correspondait aux distinctions qui émergeaient à l'ère de la ségrégation raciale. Les deux institutions tournèrent leur attention vers les États du Sud, persuadées que là se trouvaient les groupes ethniques isolés de la modernité et des influences

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, 2-3.

<sup>14</sup> *Ibid.*, 178-80.

<sup>15</sup> Mamie Smith and Her Jazz Hounds, « Crazy Blues », Okeh 4169, 1920.

<sup>16</sup> Jusque-là, les chanteuses et les musiciens auxquels les maisons de disques avaient confié les premiers blues qu'elles voulaient enregistrer étaient exclusivement blancs. Levine, *Black Culture*, 225.

<sup>17</sup> Miller, *Segregating Sound*, 182-84.

extérieures dont les uns voulaient étudier et répertorier la culture ancienne et intacte et à qui les autres voulaient vendre leur propre musique. Ce faisant, elles développèrent leur propre définition de la musique du Sud, finalement assez peu différente de l'image exotique, pastorale et nostalgique présentée par les *minstrel shows* qui avait fait de la caricature des Noirs, et des Sudistes en général, leur fonds de commerce. Malgré leurs différences de point de vue et leurs désaccords, les universitaires et les responsables des maisons de disques avaient en commun d'être des Blancs urbains éduqués du Nord qui avaient bien plus de préjugés que de connaissances sur le Sud. Comme ils le firent avec les francophones de Louisiane, ils façonnèrent une vision ségréguée de la musique anglophone du Sud, qui en exagérait l'isolement et les différences raciales : pour eux, les Noirs anglophones faisaient de la musique de Noirs et les Blancs anglophones de la musique de Blancs<sup>18</sup>. Cette vision raciale de la musique ne correspondait pas à la réalité de la musique du Sud, dont nous avons vu qu'elle était aussi bien jouée par des musiciens blancs que noirs. Ces musiciens s'approprièrent tous les genres musicaux, par goût et pour s'assurer un public le plus large possible, garant de leur succès financier. Des chansons religieuses aux ballades sentimentales, en passant par les airs de Broadway, les *coon songs*, les blues, et la musique jouée au violon, toutes ces chansons étaient, pour citer Miller, « les sons de l'expérience du Sud »<sup>19</sup>. Malgré le fait que la vision des maisons de disques et des folkloristes ne correspondait pas à la réalité du Sud et malgré la résistance des musiciens, qui continuaient, sur scène, à chanter les airs qui leur plaisaient, cette vision finit, comme dans le sud-ouest de la Louisiane, par transformer la perception que les musiciens avaient de leur musique et de son identité et par modifier les attentes du public. Cependant, les attentes du public avait déjà commencé à changer, avant même que les maisons de disques ne viennent enregistrer dans le Sud, sous l'effet de trois décennies de violence et de ségrégation raciales et de la popularité croissante du blues. Ceci était particulièrement vrai dans le Delta, dernière région à majorité noire du Sud, et région la plus répressive également. Alors que, vers 1900, les goûts musicaux des Noirs et des Blancs, en particulier en matière de danse, étaient assez proches (tous aimaient les danses carrées<sup>20</sup>), en 1920, leurs préférences commençaient à se différencier nettement, en particulier dans le Delta. Le blues circulait depuis une vingtaine d'années et était devenu une mode commerciale nationale depuis environ 8 ans, avec la publication des premières partitions de blues par W.C. Handy en 1912. Alors que les publics blancs affectionnaient le *fox-trot*, le blues était devenu le style préféré des danseurs noirs<sup>21</sup>. Cette préférence pour le blues était encore plus marquée dans le Delta et les musiciens devaient s'y

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, 4, 86-89.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 3.

<sup>20</sup> Appelées *square dances* en anglais, ces danses s'inspiraient en partie du quadrille européen et, bien que très pratiquées par les Noirs jusqu'au début du XXe siècle, sont perçues comme typiques de la musique country blanche.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 76.

adapter. William Ferris cite ainsi l'exemple du violoniste noir Tom Dumas, originaire des collines de l'est du Mississippi à majorité blanche et arrivé dans le Delta en 1922, qui fut hué par le public car il proposait des danses carrées au violon, que le public considérait comme « de la musique de Blanc »<sup>22</sup>. Cet exemple suggère une évolution de la conscience des Noirs du Delta par rapport à l'époque de l'esclavage, pendant et après laquelle le violon avait été un instrument majeur de la musique jouée par les Noirs, comme en attestent de nombreux récits, et notamment celui de Solomon Northup dans *Twelve Years a Slave*, mais aussi celui de Dumas lui-même, auquel le *Clarksdale Press Register* consacra un article en 1974 et qui expliquait que son violon avait été offert à son arrière-grand-père alors que celui-ci était esclave du président Andrew Jackson<sup>23</sup>. Confrontés à la ségrégation et à une violence extrême de la part des Blancs, les Noirs du Delta s'étaient progressivement forgé, grâce au blues, une identité musicale spécifique, en opposition à la musique blanche, rejetant un instrument et des danses que leurs aînés avaient pourtant pratiqués avec enthousiasme.

Cette division raciale de la musique du Sud que la ségrégation commençait à engendrer fut considérablement renforcée par les folkloristes et par les maisons de disques, que ce soit par les contraintes stylistiques imposées aux artistes ou par la manière dont les maisons de disques ciblaient le public des disques qu'elles produisaient. Cobb souligne que, dans les années 1920 et 1930, les maisons de disques ne cherchaient pas à vendre du blues aux populations blanches, ni de la country aux Noirs. En outre, la création de catégories musicales qui associaient genre musical et « race » conduisit à l'exclusion des artistes blancs comme noirs de pans entiers de la musique. Il faut cependant remarquer que la latitude des artistes blancs était plus grande que celle des Noirs, puisqu'ils pouvaient enregistrer des blues, comme le montre, entre autres, l'enregistrement en 1933 de la chanson « Mississippi Delta Blues » par Jimmie Rodgers<sup>24</sup>, célèbre musicien blanc dit de country originaire de l'est du Mississippi, adoré par les publics blancs comme noirs et fortement influencé par les chants de travail des ouvriers africains-américains avec lesquels il avait posé des rails de chemin de fer dans sa jeunesse. De même, Bob Wills, star texane de la country, qui avait passé son enfance à jouer de la musique avec des Noirs, enregistra plusieurs blues dans les années 1930<sup>25</sup>. Les artistes noirs engagés par les maisons de disques n'étaient, eux, autorisés à enregistrer que de la « musique de Noirs », c'est-à-dire essentiellement du blues, étant donné que c'était le genre « noir » le plus populaire et le plus vendeur. Ceux qui reçurent la visite de folkloristes se virent dans un premier temps contraints de ne chanter que des chansons

---

<sup>22</sup> William Ferris, *Blues from the Delta* (New York : Da Capo Press, 1978), 96-97.

<sup>23</sup> « Present from a President: Legendary violin offered for sale » [en ligne], *The Clarksdale Press Register*, 11 décembre 1974, page 3A. Consulté le 28 mars 2020 sur [pressregister.newspapers.com/clip/33303544/the-clarksdale-press-register/](http://pressregister.newspapers.com/clip/33303544/the-clarksdale-press-register/)

<sup>24</sup> Jimmie Rodgers, « Mississippi Delta Blues », Victor 23816, 1933.

<sup>25</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 299.

traditionnelles anonymes considérées comme authentiques, pures et non frelatées par la musique commerciale et les influences blanches, qui ne correspondaient plus du tout à ce qu'ils aimaient jouer et écouter, avant que les folkloristes ne se mettent à voir dans le blues une expression authentique de l'identité noire<sup>26</sup>.

Le succès de « Crazy Blues » fit apparaître clairement qu'il existait un marché inexploité pour la musique chantée par des Noirs et les maisons de disques s'empressèrent de fournir aux 15 millions de clients noirs potentiels des disques répondant à ce qu'ils pensaient être les attentes de leur « race ». Pour cela, Okeh, Columbia et Victor lancèrent des expéditions dans le Sud, afin d'y enregistrer les chanteurs les plus talentueux et populaires, afin d'étoffer l'offre, et donc les ventes, des prometteurs *race records*. Entre 1920 et 1942, plus de mille musiciens noirs furent enregistrés et 5500 disques de blues furent produits. En 1926, Les sociologues Howard Odum et Guy Johnson calculèrent que les trois principales maisons de disques produisant des *race records* vendaient entre 5 et 6 millions de disques par an<sup>27</sup>, ce qui, rapporté à la population noire, était considérable. Ce succès énorme s'expliquait par le fait que le blues était non seulement populaire auprès des Africains-Américains ruraux du Sud, mais aussi auprès de ceux qui habitaient désormais dans les villes. Les Noirs établis dans les grands centres urbains du Nord retrouvaient, via ces disques, les sons, l'atmosphère et les paysages qui avaient bercé leur jeunesse. Mais ce succès n'était pas seulement dû à une forme de nostalgie, il s'expliquait également par la pertinence contemporaine du blues : les expériences et les sentiments décrits par les artistes de blues ruraux, confrontés à l'oppression implacable d'une agriculture industrielle déshumanisée, au déracinement, aux relations sentimentales qui ne résistaient pas à l'instabilité économique et géographique, étaient largement partagés par les ouvriers de l'industrie dans les grandes villes.

Ce succès phénoménal du blues signifiait également que, si l'on jouait de la guitare et que l'on avait quelque talent, se consacrer à cette musique pouvait devenir, encore davantage que dans les deux décennies précédentes, une manière bien plus sûre, enthousiasmante et digne de gagner sa vie que le statut désespérant de métayer. C'est ce que le bluesman louisianais Black Ace Turner expliquait dans une interview réalisée par l'écrivain Paul Oliver en 1965 : « je jouais dans les fêtes de maisons [à Shreveport] et je gagnais un dollar cinquante pendant que les autres gens gagnaient ça pour toute une journée de labeur. Je trouvais trois ou quatre fêtes, et je me faisais *beaucoup* d'argent. Un dollar cinquante pour s'amuser ! »<sup>28</sup>. Dans le Delta, parmi les migrants qui continuaient d'affluer dans l'espoir de pouvoir travailler les dernières terres prometteuses du Sud, certains avaient d'autres ambitions : se former à la nouvelle musique si populaire qu'était le blues,

---

<sup>26</sup> Sur l'inclusion du blues dans le folklore, voir Miller, *Segregating Sound*, 248.

<sup>27</sup> Levine, *Black Culture*, 225-26.

<sup>28</sup> Paul Oliver, *Conversation with the Blues* (Cambridge : Cambridge University Press, 1997 [1965]), 53.



auprès des meilleurs. Dans les années 1920, les bluesmen cherchaient tout particulièrement à se faire embaucher à la plantation Dockery, située au bord de la rivière Sunflower, dans le comté de Sunflower, alors habité par 35 000 Africains-Américains, car le sol y était riche et que Dockery avait la réputation de bien traiter ses ouvriers. Mais un autre aspect de l'attractivité de cette plantation tenait au fait qu'elle était au cœur d'une zone où l'on pouvait travailler aux côtés des plus célèbres musiciens du Delta blues, et notamment Charley Patton, dont les parents étaient arrivés dans le Delta en 1890 et à la plantation de Dockery en 1897<sup>29</sup>. Patton y rencontra, très jeune, Henry Sloan, un guitariste africain-américain considéré comme un des précurseurs du blues, qui l'initia à la guitare<sup>30</sup>. Quand Sloan quitta le Delta pour Chicago, en 1918, Patton avait acquis la réputation d'être le meilleur musicien de la région. A son tour, il rencontra et influença Willie Brown, Tommy Johnson et Son House, d'autres bluesmen qui habitaient et travaillaient dans la région, sur la ligne de chemin de fer qui desservait Dockery. A partir du milieu des années 1920, de jeunes musiciens, parfois itinérants – Robert Johnson, Howlin' Wolf, « Pops » Staples, Honeyboy Edwards ou encore Bukka White – vinrent grossir les rangs de cette pépinière du blues<sup>31</sup>. Pour les Africains-Américains du Delta, cela signifiait que, le samedi après-midi, « tout le monde allait en ville et ces types comme Charley Patton, Robert Johnson et Howlin' Wolf jouaient dans la rue, debout près des rails, les gens leur lançant des pièces, les Blancs aussi bien que les Noirs [...]. [I]ls annonçaient où ils joueraient le soir, et c'est là que la foule allait »<sup>32</sup>. Les disques étaient financièrement inaccessibles pour beaucoup de cultivateurs, mais il était possible de les écouter chez des voisins ou dans les bars, les restaurants et les commerces, et les endroits où se jouaient les derniers disques de Patton étaient pleins à craquer. Le samedi soir, les métayers allaient écouter et voir les stars du blues jouer dans les *juke joints* ou les fêtes de maison.

Encore plus que dans la première génération de bluesmen, les artistes de blues des années 20 et du début des années 30, enhardis par la popularité grandissante de leur attitude et du contenu de leurs chansons, rejetaient les valeurs de respectabilité et de travail des Blancs et de la classe moyenne noire. La posture anti-travail des artistes de blues, leur mépris de l'autorité et le mode de vie alternatif qu'ils incarnaient, fait d'« errance, d'hédonisme et de sexe »<sup>33</sup>, étaient libérateurs pour eux-mêmes et pour le public. Si les artistes de blues des années 1920 passaient avec fluidité du blues à la musique religieuse, les Africains-Américains respectables voyaient dans

---

<sup>29</sup> Palmer, *Deep Blues*, 50.

<sup>30</sup> *Ibid.*, 51-52. On ne dispose d'aucun enregistrement de Sloan.

<sup>31</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 280-81 ; Palmer, *Deep Blues*, 58-59, 61.

<sup>32</sup> Roebuck « Pops » Staples, cité dans Palmer, *Deep Blues*, 61-62. Roebuck Staples, né en 1914 à Winona, dans le Mississippi, grandit sur une plantation située près de Drew, dans le comté de Sunflower, dans le Delta (Comté dont le siège était Indianola). Il vécut de 1922 à 1934 sur cette plantation très proche de celle de Dockery et Staples apprit la guitare auprès de Charley Patton, Robert Johnson et Son House. Ses souvenirs sont donc précieux pour connaître la vie des Africains-Américains du Delta et l'atmosphère musicale des années 1920 et du début des années 1930.

<sup>33</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 281, 283.

leur posture et leur succès une réelle menace pour les valeurs de leur communauté et pour la jeunesse. Leurs craintes que l'écho que les artistes de blues pouvaient rencontrer auprès des pauvres et de la jeunesse ne leur fasse perdre le contrôle social qu'ils avaient exercé jusque-là n'étaient pas infondées. La remise en cause du carcan moral du Sud qu'incarnaient les bluesmen n'avait, en effet, rien d'un phénomène minoritaire. Pour l'historien William Barlow, le blues n'était pas « le résultat d'incidents isolés liés au génie de quelques individus mais plutôt un mouvement culturel très large, qui occupait le temps et l'énergie d'un grand nombre de travailleurs agricoles noirs dans la *cotton belt* du Sud ». Comme Gussow, Barlow voyait dans le blues « l'expression de la conscience naissante d'une jeune génération avide de liberté personnelle et de mobilité sociale, qui voulait une plus juste rétribution de son travail »<sup>34</sup>, dans une période qui n'offrait que frustration économique et oppression politique. Les bluesmen étaient une remise en cause vivante du système des plantations : ils se levaient à l'heure qu'ils voulaient, n'étaient enchaînés à aucun lieu, et prouvaient qu'on pouvait vivre sans travailler pour un Blanc. L'« alternative romantique »<sup>35</sup> à la vie de métayer qu'ils proposaient et la manière dont ils se moquaient avec irrévérence des valeurs du travail, de la famille et de l'Église étaient hautement subversives et exerçaient une puissante attraction sur les jeunes des classes ouvrière et moyenne. Leur personnage savamment entretenu de mauvais garçons libres comme l'air, buveurs d'alcool et habiles avec les mots, de séducteurs affichant leur puissance sexuelle et refusant la castration, symbolique et réelle<sup>36</sup>, et l'impuissance à laquelle étaient réduits les hommes noirs dans le Sud, remplissait une fonction d'affirmation, cathartique et vitale, pour nombre de Noirs du Sud et d'ailleurs. Cette attitude, déjà présente mais plus minoritaire au début du siècle, était désormais pleinement en phase avec les mentalités de la jeunesse et de la classe ouvrière noires dans la période de l'entre-deux-guerres, en particulier dans le Delta. Pour mesurer la déferlante culturelle que constitua le blues, et la manière dont il s'enracina durablement dans la jeunesse et la classe ouvrière noires, il faut penser au phénomène culturel que constitua et constitue encore le hip hop, genre culturel qui compte de nombreux points communs avec le blues dans ses premières décennies<sup>37</sup>. L'immense popularité du blues dès la seconde moitié des années 1920 se mesure à la place qu'il occupait dans la vie de nombreux ouvriers agricoles du Sud. C'est ce genre musical, plus que tout autre, qui prit en charge la description de la catastrophe sans précédent que constitua la crue du Mississippi de 1927, qui

---

<sup>34</sup> William Barlow, *Looking Up at Down: The Emergence of Blues Culture* (Washington : Temple University Press, 1989), 6.

<sup>35</sup> Barry Lee Pearson, *"Sounds So Good To Me": The Bluesman's Story* (Philadelphia : 1984), cité par Cobb, *The Most Southern Place*, 288.

<sup>36</sup> Les lynchages étaient fréquemment précédés de tortures et de mutilations, en particulier des parties génitales.

<sup>37</sup> En particulier, le contexte de crise dans lequel il apparut, la posture de mauvais garçons d'artistes affichant leur refus de travailler et leur puissance sexuelle, la longueur et l'expressivité des textes et les commentaires sur l'actualité qu'ils proposaient, la condamnation horrifiée du genre par les gens respectables et leur crainte qu'il corrompe la jeunesse, ainsi que le succès considérable rencontré par ces deux courants culturels et musicaux.

plongea l'économie du Sud et la population noire dans une crise inédite, marqua durablement le blues et modifia les conditions économiques et politiques du Sud.

### 1.3. La Grande Crue du Mississippi de 1927

L'ampleur de la crue de 1927 et la manière dont elle influença l'économie, la politique, la politique environnementale et la culture, à l'échelon local, régional et national, en font un événement majeur, et unique, de l'histoire des États-Unis. La crue, qui s'étira sur des mois et dont les effets se firent sentir pendant des années, est la seule catastrophe à avoir affecté un aussi vaste périmètre, loin devant l'ouragan Katrina et l'inondation qui suivit<sup>38</sup>. Il est, en revanche, impossible de comparer le nombre de victimes, car le comptage des personnes décédées suite à la crue de 1927 n'incluait pas les Noirs. Cependant, les témoins oculaires firent état d'innombrables morts et des millions de personnes furent déplacées, définitivement ou temporairement<sup>39</sup>.

Le contrôle de la nature était crucial pour le développement de l'économie agricole du Sud et des plaines alluviales du Delta et de Louisiane en particulier. Empêcher les crues destructrices du Mississippi passait par la construction de digues de plus en plus hautes et de plus en plus standardisées grâce à l'intervention financière et technique du gouvernement fédéral. La Mississippi River Commission et les ingénieurs de l'armée mirent tout leur poids pour privilégier cette seule méthode de contrôle des crues, malgré des critiques nombreuses après l'échec patent de ce choix lors des crues de 1912, 1913, 1922 et 1923<sup>40</sup>. Cet entêtement et la croyance dans la possibilité de dompter un fleuve aussi puissant et à l'hydrologie aussi complexe sont pour beaucoup dans la catastrophe de 1927. Pour comprendre cette dernière, il faut s'imaginer, comme le souligne l'historien Richard Mizelle, non pas un événement brutal comme peuvent l'être un tremblement de terre ou un cyclone, mais « une catastrophe au ralenti, qui s'intensifia crescendo avec le temps, à mesure que les digues cédaient les unes après les autres »<sup>41</sup>. Dès l'automne et l'hiver 1926, des pluies exceptionnelles affectèrent l'ensemble du bassin du Mississippi et firent gonfler le Mississippi et tous ses affluents du nord au sud. Barry, dans *Rising Tide*, décrit avec minutie les huit mois de pluies quasi continues qui précédèrent la rupture finale des digues<sup>42</sup>. Dès février 1927, des digues commencèrent à céder et les affluents du Mississippi à déborder, en raison de l'excès d'eau refluant depuis le Mississippi, faisant des dizaines de victimes et des milliers de sans-abris et entraînant la mobilisation de la Garde nationale dans l'État du Mississippi à la mi-mars. Début avril, on comptait déjà 35 000 réfugiés, essentiellement le long des affluents du

---

<sup>38</sup> La crue du Mississippi de 1927 affecta sept États, contre quatre pour l'ouragan Katrina.

<sup>39</sup> Barry, *Rising Tide*, 173-209 ; Mizelle, *Backwater Blues*, 8.

<sup>40</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 79-80 ; Barry, *Rising Tide*, 88, 100.

<sup>41</sup> Mizelle, *Backwater Blues*, 31.

<sup>42</sup> Barry, *Rising Tide*, 13-31, 173-76, 181.

Mississippi. Les planteurs et les autorités locales envoyèrent des travailleurs noirs des plantations par milliers sur les digues pour les réparer et les renforcer jour et nuit. Dans le Delta, des Africains-Américains étaient interpellés et emmenés de force sur les digues par la police. Les prisonniers du pénitencier de Parchman furent réquisitionnés à la mi-avril. L'organisation du travail reposait sur des camps de 100 à 200 ouvriers noirs, encadrés par un ou deux contremaîtres blancs. Ces camps, appelés *concentration camps* lorsqu'ils étaient équipés de tentes et de cuisines permettant aux travailleurs de rester sur place 24 heures sur 24, comme à Greenville, dans le Delta<sup>43</sup>, étaient des endroits sordides et brutaux. Dans le camp de Greenville, 10 000 ouvriers noirs travaillaient sous une pluie continue, sous le contrôle de gardes blancs qui les battaient et les menaçaient de leur pistolet. Comme depuis des centaines d'années, tout reposait sur le travail forcé de travailleurs noirs privés de leurs droits élémentaires et traités comme des animaux. Barry rapporte le témoignage d'un ouvrier se souvenant d'avoir vu un de ses collègues tomber dans le fleuve en crue, sans que le travail soit interrompu ou son corps recherché. Mi-avril, la pluie redoubla partout dans le bassin moyen et inférieur du Mississippi et la digue de Mounds Landing, qui protégeait tout le Delta, et en particulier Cleveland et Greenville, la puissante capitale du coton, commença à laisser passer des geysers d'eau. Dans la nuit du 20 au 21 avril, les ouvriers, dont beaucoup avaient accouru volontairement pour sauver la digue, conscients du risque que la digue se brise, essayèrent de fuir, mais furent forcés de continuer sous la menace d'armes à feu. Au petit matin, la digue céda, dans un bruit de détonation. Pour imaginer l'ampleur de la catastrophe, il faut essayer de se figurer la rupture d'un de nos barrages hydroélectriques modernes : un mur d'eau de 40 mètres de haut sur 1 km de long déferla sur le Delta, emportant tous les arbres, les maisons, les rails, le bétail et les gens sur son passage. La quantité d'eau était telle qu'elle recouvrit une surface de 75 km de large sur 150 km de long. Des corps d'animaux et d'êtres humains flottaient par centaines sur cette nouvelle mer intérieure<sup>44</sup>. Le bilan officiel de la Garde nationale se contentait de dire qu'aucune vie n'avait été perdue parmi les gardes et la Croix-Rouge comptabilisa deux morts : au sens propre, la vie des Noirs ne comptait pas. Pourtant, des journaux locaux soulignaient que des milliers d'ouvriers travaillaient sur la digue au moment où elle céda et qu'il avait été impossible de retrouver les corps<sup>45</sup>. Les 185 000 habitants du Delta durent fuir leurs habitations. 70 000 se retrouvèrent dans des camps de réfugiés de la Croix-Rouge pendant des mois. La Croix-Rouge approvisionna en nourriture 87 000 personnes en dehors des camps et 30 000 personnes fuirent le Delta<sup>46</sup>. Mais l'inondation n'était pas terminée : elle n'avait pas encore atteint la Louisiane. Dans cet État, les efforts se concentraient sur la digue du Bayou

---

<sup>43</sup> Barry, *Rising Tide*, 183-84.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 185-201.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 202. Article paru dans le *Memphis Commercial-Appeal*, cité par Barry sans plus de références.

<sup>46</sup> *Ibid.*, 202-06 ; Mizelle, *Backwater Blues*, 33.

des Glayses, qui, si elle cédait, entraînerait la rupture des autres digues et provoquerait l'inondation de toute la zone dans laquelle se concentrait la production sucrière, qui n'avait jamais été sous les eaux auparavant. Le 12 mai 1927, la digue céda et, dans les jours qui suivirent, les digues de Louisiane s'effondrèrent les unes après les autres. La Louisiane fut recouverte de plusieurs mètres d'eau à son tour, et 150 000 personnes se retrouvèrent sans abri. En juin, une nouvelle crue plongea la région dans la détresse. Il fallut attendre la mi-août pour voir l'eau se retirer de toutes les terres qu'elle avait recouvertes. Au total, la catastrophe affecta plus de 930 000 personnes dans le bassin inférieur du Mississippi. La Croix-Rouge établit 154 « camps de concentration » dans 7 États, dans lesquels 325 000 personnes, majoritairement noires, vécurent, pendant 4 mois pour certaines. Elle fournit nourriture et vêtements à 312 000 personnes en dehors des camps. La majorité de ceux-là étaient blancs. La plupart des 300 000 restants s'enfuirent. Officiellement, la crue fit entre 250 et 300 morts dans les 7 États qu'elle toucha. Le coût direct et indirect de la crue est estimé à 1 milliard de dollars<sup>47</sup>.

Une autre conséquence de la crue fut qu'elle propulsa sur le devant de la scène nationale Herbert Hoover, chargé par le Président Coolidge de la gestion des secours à partir du 22 avril et omniprésent ensuite dans les journaux et sur les radios, ce qui contribua grandement à son élection à la présidence des États-Unis en 1928<sup>48</sup>. Mizelle souligne que le Sud devint un véritable théâtre de guerre : une grande partie des secours étaient assurés par du personnel et de l'équipement militaires, y compris des vaisseaux et des avions de guerre, et les tentes, lits et couvertures des camps de la Croix-Rouge étaient fournis par l'armée et envoyés par convois militaires, de même que les sacs de sable et les vaccins. Surtout, Hoover fit de la réponse à la crue un moment de mobilisation patriotique, en ayant continuellement recours à des métaphores militaires : c'était une guerre entre l'homme et la nature qui était engagée et il en appelait, dans le cadre d'une campagne médiatique savamment orchestrée, à la mobilisation et à l'unité nationales<sup>49</sup>. Mais Hoover avait beau être présenté par les médias comme le sauveur des Noirs, les Africains-Américains, eux, vivaient une toute autre expérience que celle d'une grande et belle unité nationale, tout particulièrement dans le Delta. Hoover pensait que le gouvernement ne devait pas se mêler des relations raciales dans le Sud afin d'éviter de s'aliéner les élites locales. En conséquence, la Croix-Rouge fournissait nourriture et matériel mais ne contrôlait pas la façon dont ces moyens étaient distribués. A Greenville, la gestion de l'approvisionnement des victimes par la Croix-Rouge fut confiée à William Alexander Percy, issu d'une des plus puissantes familles du Delta, et dont le père était à la fois planteur, banquier et homme politique et une figure morale

---

<sup>47</sup> Barry, *Rising Tide*, 284-86.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 273, 285-87.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 273 ; Mizelle, *Backwater Blues*, 90.

de poids dans le Delta<sup>50</sup>. Dans le « camp de concentration » de Greenville, la capitale mondiale du coton, sous l'autorité de W.A. Percy, les Noirs furent purement et simplement remis en esclavage.

Fidèles à leur éternelle obsession, les planteurs des environs considéraient que « la dispersion de [leur] main d'œuvre aurait fait bien plus de mal au Delta que la crue »<sup>51</sup>. Ils obligèrent donc le plus de Noirs possible à vivre dans les camps de la Croix-Rouge, interdisant l'approvisionnement en nourriture à ceux qui refusaient d'y vivre et d'y travailler. Contrairement à ce qui se passait dans les autres camps de la Croix-Rouge du Sud et dans les camps réservés aux Blancs, dans le Delta, et en particulier à Greenville, les Noirs devaient travailler gratuitement à réparer les digues et décharger les barges envoyées par la Croix-Rouge, alors qu'ailleurs, les réfugiés noirs, s'ils étaient forcés eux aussi à effectuer ces tâches, étaient néanmoins payés<sup>52</sup>. Si un Blanc de Greenville avait besoin d'aide pour nettoyer la boue ou effectuer des réparations, tout Noir pouvait être réquisitionné et forcé à travailler par des hommes en armes. Des Africains-Américains étaient tirés de leur lit ou arrêtés dans la rue et emmenés de force. Ceux qui refusaient étaient arrêtés pour vagabondage, fouettés et parfois tués. A la demande de Percy, un système d'étiquetage ressemblant à celui qui avait existé à l'époque de l'esclavage fut mis en place : pour recevoir de la nourriture, les Africains-Américains qui avaient été métayers avant la crue devaient porter une étiquette à leur chemise, sur laquelle figurait leur nom et celui de leur propriétaire terrien. Mais les Noirs qui n'avaient pas été les employés d'un Blanc avant la crue devaient, eux aussi, porter une étiquette sur laquelle figurait le nom d'un garant blanc. Toute personne noire prise hors du camp de la Croix-Rouge sans excuse valable était arrêtée et les Africains-Américains venus des collines de l'est du Mississippi pour travailler dans le Delta se voyaient interdits de retourner auprès de leurs familles<sup>53</sup>. La suppression de la liberté de mouvement, si importante aux yeux des Noirs, ré-instituait le contrôle total des descendants des propriétaires d'esclaves sur la main d'œuvre noire. Le plus humiliant était sans doute de savoir que, pour survivre, ils n'avaient pas le choix : si la menace de la violence et de la prison était révoltante et terrifiante, comme le souligne Mizelle, le danger le plus immédiat était celui de la famine et de la maladie car, les récoltes étant détruites, il n'y avait aucun moyen d'assurer sa subsistance et celle de sa famille. Les rations offertes par la Croix-Rouge étaient d'une qualité infâme en comparaison de ce qui était distribué aux Blancs, et les quantités de nourriture distribuées aux Noirs suffisaient à peine à survivre<sup>54</sup>. Dans le camp de Greenville, il n'y avait ni cantine ni couverts, si bien que les Africains-Américains

---

<sup>50</sup> LeRoy Percy représenta le Mississippi au Sénat des États-Unis de 1910 à 1913. Il incarnait l'aile relativement progressiste des planteurs et se présentait comme un allié des Noirs, favorable à leur éducation et à leur droit de vote, et comme un rempart au populisme raciste et violent des politiciens des collines de l'Est alliés au Ku Klux Klan, qui lui ravirent son siège de sénateur en 1913, avec la victoire de Théodore Bilbo.

<sup>51</sup> W.A. Percy, *Lanterns on the Levee: Recollections of a Planter's Son* (Baton Rouge : LSU Press, 2005 [1941]), 258.

<sup>52</sup> Barry, *Rising Tide*, 312-17.

<sup>53</sup> *Ibid.*, 315 ; Mizelle, *Backwater Blues*, 35-38 ; Cobb, *The Most Southern Place*, 123.

<sup>54</sup> Mizelle, *Backwater Blues*, 39 ; Barry, *Rising Tide*, 313.

devaient manger avec les doigts, debout ou accroupis. Les tentes ne disposaient pas de sol, ni de lits, et les réfugiés noirs devaient donc dormir à même la terre humide de la digue. Autour de la digue, les milliers de cadavres d'animaux en putréfaction répandaient en permanence une odeur insoutenable. La malnutrition, la promiscuité, la mauvaise qualité de l'eau, l'épuisement et le stress intense étaient un terrain idéal pour les maladies, et les planteurs eux-mêmes craignaient une épidémie, mais refusèrent de déplacer les réfugiés, de peur qu'ils ne reviennent jamais<sup>55</sup>. Si le contrôle strict des camps de la Croix-Rouge par la Garde nationale permettait aux planteurs d'empêcher les Noirs de sortir, il permettait tout autant d'empêcher les agents recruteurs venus du Nord ou d'autres régions du Sud de rentrer<sup>56</sup>. C'est donc à une main d'œuvre captive, travaillant gratuitement et à qui il était interdit de trouver un nouvel emploi que la Croix-Rouge permettait de survivre, dans l'intérêt unique des planteurs du Delta.



Fig. 13: Camp de réfugiés à Yazoo City, dans le Delta. « Yazoo City 5-13-27 ». Auteur inconnu. Tirage par l'Illinois Central Railroad Company, 13 mai 1927. Mississippi Department of Archives and History.

<sup>55</sup> Barry, *Rising Tide*, 306-10.

<sup>56</sup> *Ibid.*, 312 ; Mizelle, *Backwater Blues*, 35-36 ; Cobb, *The Most Southern Place*, 122-23.

Les Africains-Américains rescapés de la crue et des camps écrivaient aux journaux Africains-Américains comme le *Chicago Defender* ou le *Pittsburg Courier*, pour décrire les traitements qu'ils subissaient et demander de l'aide. La célèbre journaliste et militante des droits civiques Ida B. Wells, originaire du Mississippi, mais aussi W.E.B. Du Bois, des pasteurs noirs et la NAACP, dénoncèrent les conditions sordides et les mauvais traitements imposés aux rescapés noirs dans les camps de la Croix-Rouge et collectèrent de l'argent. Les journaux africains-américains de tout le pays, qui couvraient la crue dans les moindres détails, mirent en lumière le rôle de la Croix-Rouge comme complice des exactions contre les Noirs dans ses camps, orientèrent les dons financiers de leurs lecteurs vers d'autres organisations, et notamment la NAACP et des Églises, et fournirent un contre-récit à celui de Hoover, qui remplissait les médias d'interviews affirmant que les Noirs se portaient mieux après la crue qu'avant<sup>57</sup>. Un demi-siècle avant que les concepts d'injustice environnementale et de racisme environnemental apparaissent aux États-Unis, la crue de 1927 mit en relief l'inégalité profonde face aux catastrophes environnementales qui existait dans le Sud, et plus encore dans le Delta. Comme lors de l'ouragan Katrina à La Nouvelle-Orléans, en 2005, les quartiers noirs furent les premiers à être inondés<sup>58</sup> et les principales victimes des conséquences d'une catastrophe environnementale<sup>59</sup> furent les pauvres et les Noirs. En outre, comme à La Nouvelle-Orléans, l'aide aux victimes révéla le racisme et la soumission aux intérêts élitaires locales des institutions nationales en charge des secours. La crue mit en lumière la survivance d'un système économique entièrement dépendant de l'exploitation de la main d'œuvre noire et prêt aux pires atrocités pour se maintenir. Face à la désorganisation complète de l'activité cotonnière provoquée par la crue, les élites du Delta choisirent de rétablir les conditions d'asservissement physique et économique qui avaient prévalu pendant l'esclavage et jouèrent de tout leur poids politique pour s'assurer le contrôle de la gestion de l'aide fédérale aux victimes.

En Louisiane, la crise économique et sociale provoquée par la crue de 1927 eut des conséquences politiques tout autres, qui tenaient pour beaucoup aux aspirations de la population blanche pauvre. Beaucoup de travailleurs blancs pauvres de Louisiane, ainsi que des membres progressistes de la classe moyenne blanche, partageaient la colère des Noirs contre les élites agricoles, marchandes et industrielles et contre les dirigeants conservateurs de l'État, dont les politiques servaient uniquement les intérêts des plus riches. Cette insatisfaction profonde d'une part importante de la population blanche avait conduit à des réformes politiques et éducatives pendant les mandats des gouverneurs Newton Blanchard et John Parker, dans les années 1900 et

---

<sup>57</sup> Mizelle, *Backwater Blues*, 40, 77-78.

<sup>58</sup> *Ibid.*, 9 ; John Dollard, *Caste and Class in a Southern Town*, 3e éd. (New York : DoubleDay Anchor Books, 1957 [1937]), 2.

<sup>59</sup> Qui avait également en commun avec l'inondation de La Nouvelle-Orléans consécutive à l'ouragan Katrina d'avoir été en grande partie provoquée par des choix d'aménagement du territoire faits au mépris des contraintes naturelles et des dynamiques hydrologiques complexes propres au fleuve Mississippi.



1920. Mais c'est véritablement sous Huey Long, élu gouverneur en mai 1928, que des changements importants virent le jour. L'historienne Greta de Jong explique que Long, « originaire de la paroisse de Winn, une zone principalement peuplée de petits fermiers blancs, dont le ressentiment à l'égard des planteurs était ancien, [...] rassembla un soutien massif en promettant de limiter le pouvoir de la minorité aisée et d'améliorer le sort de ceux qui l'étaient moins »<sup>60</sup>. Une fois élu, il imposa brutalement sa politique et mit effectivement en place des mesures fortes pour améliorer le sort des pauvres, dont beaucoup bénéficièrent aussi aux Noirs, quand bien même la justice raciale n'était pas la préoccupation de Long. Il est cependant à noter que, contrairement aux autres leaders démocrates qui défendaient les Blancs pauvres dans d'autres États du Sud, il n'avait pas joué la carte du racisme pendant sa campagne électorale<sup>61</sup>. L'introduction d'un impôt progressif sur le revenu, qui augmentait la contribution des plus riches et diminuait celle des plus pauvres, permit d'accroître le budget des écoles, de fournir gratuitement des manuels scolaires, d'améliorer considérablement le réseau routier et de réduire les coûts de l'électricité, du gaz et du téléphone, dans une démarche qui préfigurait la réponse de l'Administration Roosevelt à la crise de 1929, en particulier le Second New Deal, à partir de 1935, et qui améliora la situation économique des classes populaires noires de Louisiane<sup>62</sup>.

Dans le Mississippi voisin, il existait également des représentants du Parti démocrate qui, comme Long, voulaient mettre en place des mesures économiques et sociales visant à améliorer le sort des Blancs pauvres des collines de l'est de l'État au détriment de la riche classe des planteurs du Delta, honnis pour leur vie fastueuse et débauchée. Mais ces mesures ne furent qu'en partie mises en place et ne rayonnèrent aucunement sur la classe ouvrière noire. Contrairement à Long, James Vardaman, puis Théodore Bilbo, qui furent élus gouverneurs démocrates du Mississippi entre 1917 et 1928, étaient membres du Ku Klux Klan et soufflaient sur les braises de la haine raciale depuis le début du siècle. Ils se firent élire sur un programme qui mêlait revendications économiques et sociales en faveur des Blancs pauvres, haine des élites du Delta et promesse de régler leur compte aux Noirs, qu'ils présentaient comme des animaux et des violeurs de femmes blanches. Mais l'ironie tragique du sort des Noirs du Mississippi, concentrés dans le Delta, est que ce sont ceux qui se présentaient comme leurs protecteurs contre la violence raciale des Blancs de l'est, les planteurs du Delta, qui mirent en échec les politiques sociales des leaders populistes de l'est. Les élites agricoles et industrielles du Delta n'étaient pas moins désireuses de maintenir la suprématie blanche dans la région que leurs homologues de l'est, mais ils employaient des tactiques très différentes pour y parvenir, en raison de la dépendance des plantations et du secteur

---

<sup>60</sup> De Jong, *A Different Day*, 86.

<sup>61</sup> Glen Jeansonne, « Huey Long and Racism », *Louisiana History: The Journal of the Louisiana Historical Association* 33, n°3 (1992) : 265-82, 265.

<sup>62</sup> De Jong, *A Different Day*, 86-87.

industriel à une main d'œuvre noire nombreuse et stable. Les planteurs voyaient avec inquiétude la résurgence du Ku Klux Klan après la Première Guerre mondiale car la terreur qu'installaient les lynchages dans la population noire incitait leurs travailleurs à partir en grand nombre et compromettait la prospérité du Delta. L'hégémonie politique des planteurs sur l'État, autrefois totale, déclinait depuis le début du siècle et aucun de leurs représentants ne parvint à accéder au poste de gouverneur entre 1919 et 1943. Pourtant, grâce à la *poll tax* votée par l'État en 1890, qui avait privé du droit de vote les Noirs mais aussi des milliers de Blancs pauvres, et grâce à une surreprésentation du Delta dans les élections à la proportionnelle<sup>63</sup>, ils se maintenaient à des postes clés dans les deux chambres législatives de l'État. En particulier, les présidents successifs de la Chambre des Représentants de l'État du Mississippi furent quasiment tous des membres des élites du Delta entre 1916 et 1940, ce qui conférait à ces dernières un pouvoir considérable et leur permettait de mettre en échec les tentatives de réformes fiscales visant à financer la construction et l'amélioration des écoles, des hôpitaux et autres services publics<sup>64</sup>. Les Noirs du Mississippi ne bénéficièrent donc, contrairement à leurs homologues de Louisiane, d'aucune amélioration de leur situation pendant la crise terrible provoquée par la Grande Crue de 1927, en dehors d'une protection toute relative contre les violences raciales les plus extrêmes.

La catastrophe de 1927 eut un impact économique, politique et culturel considérable sur les années qui suivirent et constitua à la fois le paroxysme de phénomènes à l'œuvre depuis des décennies et un tournant décisif dans de nombreux domaines. Sur le plan des relations sociales et raciales, ce qui se passa dans les « camps de concentration » de la Croix-Rouge du Delta fut d'une gravité telle qu'elle acheva de détruire ce qui restait d'illusions quant à la protection offerte par les élites blanches « éclairées » du Delta, et beaucoup d'Africains-Américains qui n'avaient pas pris la décision de migrer franchirent le pas dès qu'ils le purent<sup>65</sup>, solution qui demeura néanmoins impossible pour beaucoup de fermiers noirs emprisonnés par la dette. Plus de 50 blues furent enregistrés sur la crue de 1927<sup>66</sup> et sur la vie dans les camps de travail où étaient parqués des milliers de Noirs en charge de réparer les digues après 1927. Certains de ces *Levee Camp Blues* furent enregistrés avant la crue, comme « Levee Camp Moan », de « Ma » Rainey, en 1925, mais les conditions de travail atroces des travailleurs noirs employés sur les chantiers de rénovation des digues à partir de 1928 donnèrent un nouveau souffle à cette tradition. Les conditions imposées dans les camps, révélées par la presse africaine-américaine, conduisirent à une campagne de la

---

<sup>63</sup> La pondération se faisait en fonction de la population des comtés et incluait les Noirs dans ce calcul, alors même qu'ils n'avaient pas le droit de vote, ce qui avantageait les comtés très peuplés et très majoritairement noirs du Delta.

<sup>64</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 146-52.

<sup>65</sup> Mizelle, *Backwater Blues*, 99.

<sup>66</sup> A ce sujet, voir Stéphanie Denève, « Representing Environmental Emergency as Social Emergency: The Great Mississippi Flood of 1927 in Blues Songs from Louisiana and Mississippi », *E-rea* [En ligne], 18.2 (2021). doi : <https://doi.org/10.4000/erea.11658>. Ces chansons seront largement abordées dans la quatrième partie de cette thèse.

NAACP qui marqua une étape importante de la lutte des Noirs pour la justice économique et sociale<sup>67</sup>. Il me semble probable que cette campagne acharnée et de grande ampleur des journalistes noirs et des membres de la NAACP eut aussi pour effet de créer un précédent dans la mémoire collective des Noirs du Delta et de doter la communauté africaine-américaine nationale de militants plus expérimentés, plus connus, plus nombreux et mieux organisés qu'auparavant, qui s'avèrent sans doute décisifs dans la formation de la génération suivante de militants, qui anima les luttes qui suivirent la Seconde Guerre mondiale. Enfin, la catastrophe de 1927 démontra l'échec d'une politique d'aménagement du Mississippi têtue, à l'œuvre depuis plusieurs décennies sous l'égide de l'armée et fondée exclusivement sur l'élévation constante de digues emprisonnant le fleuve. La faillite de cette politique conduisit le Congrès américain à voter, en 1928, un nouveau *Flood Control Act* qui prévoyait l'aménagement de bassins et de déversoirs pour permettre au Mississippi de déborder de manière contrôlée, tout en insistant sur la rénovation des digues, sans lesquelles aucune activité économique intensive et aucune urbanisation ne pouvait être envisagées dans les plaines alluviales. Ces travaux d'aménagement très ambitieux et coûteux reposaient sur l'allocation de ressources fédérales colossales et sur le travail d'une main d'œuvre majoritairement noire. Comme la Croix-Rouge lors de la crue de 1927, le Corps des ingénieurs de l'armée, qui gérait cette manne financière, évita de s'occuper de politique raciale locale. A nouveau, les politiciens et les entrepreneurs locaux firent main basse sur les ressources fédérales et mirent en place un système qui dépouillait les travailleurs noirs de revenus<sup>68</sup>. La réponse fédérale à la crue de 1927 inaugura donc une grande tradition de détournement de fonds publics par les élites du Sud, qui prirent conscience à cette occasion que les programmes fédéraux, loin d'être nécessairement synonymes d'ingérence gouvernementale, pouvaient être utilisés pour renforcer l'ordre politique et économique existant<sup>69</sup>. Ce système ne cessa plus d'être utilisé par les planteurs, et en particulier lors du New Deal, à partir de 1933.

#### 1.4. La crise de 1929

La Louisiane et le Delta n'étaient pas remis des conséquences économiques, sociales et sanitaires de la crue de 1927 quand frappa la Grande Dépression. Cette situation convalescente, à laquelle s'ajoutaient la fragilité d'une agriculture encore peu diversifiée en Louisiane et de la monoculture dans le Delta, la tradition de recours massif au crédit chez les planteurs comme chez les métayers, ainsi qu'« une main-d'œuvre excédentaire, des salaires bas, des impôts peu élevés et

---

<sup>67</sup> Mizelle, *Backwater Blues*, 123-28.

<sup>68</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 185.

<sup>69</sup> *Ibid.*, ix ; 185, Mizelle, *Backwater Blues*, 33, 89-90.

des services gouvernementaux minimaux »<sup>70</sup>, rendait la région particulièrement vulnérable à une crise financière. L'effondrement des cours mondiaux des matières premières et la contraction des marchés étrangers frappèrent de plein fouet les producteurs de coton. L'historien Roger Biles explique que la récolte de coton, qui avait généré 1,5 milliard de dollars en 1929, n'en rapporta que 46 millions en 1932. En un seul jour d'avril 1932, un quart des terres de l'État du Mississippi furent vendues aux enchères. L'effondrement des rentrées d'argent liées au prélèvement de la taxe foncière incita les gouvernements locaux à amputer les budgets des services publics, déjà squelettiques dans le Sud, et à prélever des taxes plus élevées sur les ventes de terres<sup>71</sup>. Les métayers, qui avaient traditionnellement cherché à améliorer leurs conditions de vie en migrant d'une plantation à l'autre ou en quittant le monde rural pour les villes, ne trouvaient pas plus de travail dans les centres urbains que dans les autres plantations, ce qui n'empêcha pas 40 % de la main d'œuvre agricole noire de l'État du Mississippi de quitter leur propriétaire en 1930<sup>72</sup>. Écrasés par la perte de revenus qu'engendrait la crise, à laquelle vint s'ajouter la terrible sécheresse de 1930-31, dont certains blues de l'époque font état<sup>73</sup>, les cultivateurs noirs mourraient littéralement de faim. Sans système d'aides sociales, eux et leurs familles se retrouvaient souvent réduits à faire les poubelles, mendier ou voler<sup>74</sup>, comme en témoigna dans son journal le planteur de Greenville Henry Ball en février 1932 : « Les Noirs meurent de faim. Ils se pressent tous les jours autour de nous, en demandant du travail et de la nourriture »<sup>75</sup>. Quant aux cultivateurs blancs, ils s'en sortaient à peine mieux. Certains, en particulier dans le Midwest, se révoltaient, s'opposaient aux évictions en construisant des barricades, se rassemblaient pour empêcher les mises aux enchères de fermes et menaçaient les agents envoyés par les créanciers<sup>76</sup>. Dans le Sud, les planteurs redoutaient que la situation insupportable dans laquelle se trouvaient les travailleurs agricoles, blancs comme noirs, n'aboutisse à une explosion sociale : « Si rien n'est fait pour le fermier américain, nous aurons une révolution dans les campagnes dans l'année qui vient », mettait en garde Edward O'Neal, Président de l'*American Farm Bureau Federation*, en janvier 1933<sup>77</sup>.

---

<sup>70</sup> Tony Badger, « South, Great Depression in the », *Encyclopedia of the Great Depression*, mai 2020. Consulté le 1er juin 2020 sur : [www.encyclopedia.com/economics/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/south-great-depression](http://www.encyclopedia.com/economics/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/south-great-depression)

<sup>71</sup> Roger Biles, *The South and the New Deal* (Lexington : The University Press of Kentucky, 1994), 16, 18. Biles souligne que peu de villes disposaient de services d'aide aux victimes et que, traditionnellement réticentes à l'idée de dépenser de l'argent pour soigner les indigents, elles laissaient cette tâche à l'initiative privée. Voir aussi Badger, « South ».

<sup>72</sup> Badger, « South ».

<sup>73</sup> Ecouter, par exemple, Charley Patton, « Dry Well Blues », Paramount 13070-B, 1930 ou Son House, « Dry Spell Blues », Paramount 12990-A, 1930. La même année, le guitariste Blind Willie Johnson, accompagné de la chanteuse Willie B. Richardson, sortit « The Rain Don't Fall on Me » (Columbia 14537-D).

<sup>74</sup> Biles, *The South*, 18.

<sup>75</sup> Henry Waring Ball Diary, vol. 14 (19 février 1932). Numéro de microfilm : 36368. Mississippi Department of Archives and History, Jackson, États-Unis.

<sup>76</sup> Biles, *The South*, 38.

<sup>77</sup> Theodore Saloutos, « Edward A. O'Neal: The Farm Bureau and the New Deal », *Current History* 27 (juin 1955) : 358.

## 1.5. L'impact de la crise sur la culture

La crise de 29 marqua la fin brutale, bien que temporaire, de l'expansion des *race records* et des possibilités d'enregistrement pour beaucoup d'artistes du Sud. Les maisons de disques, en proie à de graves difficultés financières, ne se déplaçaient plus sur le terrain. H.C. Speir, commerçant à Jackson, la capitale du Mississippi, et grand découvreur de talents, se rendit à Lula, dans le Delta, pour rencontrer Charley Patton et Son House en 1930, et organisa, début 1931, un concours de blues remporté par un Skip James encore inconnu. Il proposa ensuite ces artistes à la Paramount, qui accepta de les enregistrer à condition qu'ils se déplacent à New York, pour les deux premiers, et dans le Wisconsin, pour le dernier. Mais le public déjà peu fortuné des *race records*, frappé de plein fouet par la crise, n'avait plus les moyens d'acheter des disques et les ventes furent décevantes<sup>78</sup>, à tel point que Skip James abandonna toute idée de carrière pour devenir directeur de chœur dans l'église de son père, à Bentonia, au sud du Delta, avant de vivre de divers petits boulots dans les décennies qui suivirent<sup>79</sup>. Il ne fut redécouvert qu'en 1964.

Si certains abandonnèrent le blues, beaucoup d'autres continuèrent de rencontrer le succès localement, affinant leur technique et leur style, et se firent d'autant plus connaître que la nouvelle technologie de la radio, rapidement florissante car peu onéreuse, diffusait leurs chansons. Les disques enregistrés dans cette période, mais surtout après la crise, portent, dans leurs paroles et dans leurs titres, la trace évidente de la Grande Dépression. La crise donna lieu, notamment, à de nombreux *Hard Time Blues* interprétés par des artistes de tout le Sud. Charlie Spand, originaire de Columbus, à l'est du Mississippi,registra plusieurs chansons au début de la crise, en particulier « Room Rent Blues », dans laquelle il décrivait à quel point il était difficile de survivre sans recourir à des activités illégales : « Je n'ai pas d'argent, je n'ai pas de travail, si rien ne se passe, il faudra que je vole »<sup>80</sup>. Les artistes de blues n'avaient pas attendu la Grande Dépression pour évoquer la difficulté de trouver un emploi, et Ramblin' Thomas, originaire de Logansport, en Louisiane,registra « No Job Blues »<sup>81</sup> dès 1928. Mais la crise de 29 plongea les Noirs du Sud dans une détresse encore plus profonde que les décennies précédentes, comme en témoigne le poignant « Hard Times Killing Floor Blues »<sup>82</sup> enregistré par Skip James en 1931. Le texte très sombre de cette chanson, porté par le falsetto de Skip James, précise que « les temps sont plus

---

<sup>78</sup> Les ventes nationales de disques passèrent de 104 millions en 1927 à 6 millions en 1932. Heath Lawrance, « How the Great Depression Gave America the Blues », *History Magazine*, 2008 [en ligne]. Reproduit sur le site de Heath Lawrance à l'adresse [sites.google.com/thegreatdepressionblues/home](http://sites.google.com/thegreatdepressionblues/home), consulté le 11 juillet 2020.

<sup>79</sup> Stephen Calt, *I'd Rather Be the Devil: Skip James and the Blues* (Chicago : Chicago Review Press, 2008 [1994]), 32-33, 157-58, 181-82, 228.

<sup>80</sup> « Ain't got no money, ain't got no job, Now if something don't happen, I'll have to steal or rob ». Charlie Spand, « Room Rent Blues », Paramount 12930-A, 1930.

<sup>81</sup> Ramblin' Thomas, « No Job Blues », Paramount 12609-A, 1928.

<sup>82</sup> Skip James, « Hard Times Killing Floor Blues », Paramount 13065, 1931.

difficiles que jamais » et décrit les effets de la crise sur l'individu et le groupe. Il annonce aux membres du public les dangers mortels et, à l'entendre, inéluctables, qui les attendent, tout en soulignant qu'il se moque bien du chemin que prendront les gens à la dérive. On pourrait y voir le symptôme d'un individualisme en progression chez les ouvriers africains-américains en cette période de crise, mais ces paroles semblent surtout refléter la personnalité de James, décrit par ses contemporains comme solitaire et misanthrope<sup>83</sup>.

Les temps difficiles sont ici et partout où vous allez,  
Les temps sont plus difficiles qu'ils ne l'ont jamais été.  
Et les gens dérivent de porte en porte,  
Mais impossible pour eux de trouver un paradis, je me moque bien d'où ils vont.  
Entendez-moi vous dire, les gens, avant que je m'en aille,  
Ces temps difficiles vont vous tuer, comme ça, sans raison.  
Vous m'entendez chanter ma chanson solitaire et triste,  
Ces temps difficiles peuvent nous durer si longtemps.  
Si un jour je me relève de ce plancher mortel,  
Plus jamais je ne tomberai aussi bas, Seigneur, Seigneur,  
Plus jamais je ne tomberai aussi bas.  
Vous dites que vous aviez de l'argent, vous avez intérêt à être sûr,  
Car ces temps difficiles vous conduiront de porte en porte.  
Je chante cette chanson et ensuite j'arrête de chanter,  
Je chante cette chanson et ensuite j'arrête de chanter,  
Les temps difficiles vous conduiront de porte en porte<sup>84</sup>.

Le blues, contrairement à d'autres styles plus enjoués des années 1920, comme le ragtime et le jazz, apparaît particulièrement approprié pour exprimer les sentiments éprouvés par les travailleurs jetés sur les routes par la crise, mais aussi les frustrations engendrées par l'oppression et l'injustice croissantes que subissaient les Noirs dans cette période. Les blues de cette période témoignent d'une grande amertume face à l'injustice économique et sociale, comme l'illustre la chanson de 1932 « There Is No Justice »<sup>85</sup>, de Lonnie Johnson, originaire de La Nouvelle-Orléans, qui raconte l'histoire d'un homme emprisonné à tort. Surtout, les blues de cette époque expriment une violence accrue, que l'on retrouve dans le jeu des *Dozens*, documenté pour la première fois par

---

<sup>83</sup> Les interviews de James citées par Stephen Calt, son biographe, le confirment. Calt, *I'd Rather*, 32-35.

<sup>84</sup> « Hard time here and everywhere you go / Times is harder than ever been before / And the people are driftin' from door to door / Can't find no heaven, I don't care where they go / Hear me tell you people, just before I go / These hard times will kill you just dry long so / Well you hear me singin' my blue lonesome song / These hard times can last us so very long / If I ever get off this killin' floor / I'll never get down this low no more / Lord, Lord, I'll never get down this low no more / And you say you had money, you better be sure / 'Cause these hard times will drive you from door to door / Sing this song and I ain't gonna sing no more / Sing this song and I ain't gonna sing no more / Hard times will drive you from door to door ». Pour le sens de « dry long so », voir Stephen Calt, *Barrelhouse Words, A Blues Dialect Dictionary* (Chicago : University of Illinois Press, 2009), 80. Quant à « killing floor », cette expression, qui a eu plusieurs sens selon les époques, désignait, dans les années 1930, un abattoir, comme expliqué dans *Barrelhouse Words*, 143. Il est à noter que c'est souvent dans les abattoirs que les Noirs qui migraient vers l'Illinois trouvaient des emplois. Voir Chicago Metropolitan Agency for Planning, « Chapter 2: Study Area History and Contributions », *Black Metropolis National Heritage Area Feasibility Study*, 5. Consulté le 15 juin 2020 sur [www.cmap.illinois.gov/documents/10180/131224/Chapter+2+History+and+Contributions.pdf/](http://www.cmap.illinois.gov/documents/10180/131224/Chapter+2+History+and+Contributions.pdf/)

<sup>85</sup> Label original non trouvé. Chanson présente sur l'album *Mr. Johnson's Blues 1926-1932*, Mamlisch S3807, 1976.

le sociologue John Dollard lors de son étude sur Indianola, dans le Delta, en 1935<sup>86</sup>. Ce jeu, très pratiqué par les Noirs dans les années 1930, reposait sur la capacité à lancer et à recevoir, sans perdre son sang-froid, des insultes humiliantes, dont la pire affirmait qu'on avait eu des relations sexuelles avec la mère d'un rival. Pour Levine, il n'est guère étonnant que cet humour fondé sur l'insulte ait été si populaire pendant les années pleines de colère de la Grande Dépression. Il y voit aussi un entraînement à l'autodiscipline indispensable à la survie à une époque où les Noirs subissaient des flots d'insultes et où leur dignité était sans arrêt attaquée sans qu'ils puissent répondre. Ce besoin d'expulser et d'exorciser la violence grandissante à laquelle ils étaient confrontés dans les années 1930 s'exprimait aussi dans les contes populaires. Il se traduisait par le remplacement des *tricksters*, ces personnages farceurs et rusés qui volaient des personnages plus forts qu'eux<sup>87</sup>, par la figure héroïque du *bad man* aux pouvoirs surnaturels, qui affrontait frontalement ses ennemis et n'hésitait pas à les torturer et à les tuer sans une once de pitié et au mépris de toute morale chrétienne<sup>88</sup>. Ce type de héros rappelait les personnages noirs violents des *coon songs* et, par son côté satanique, se rapprochait de la figure du bluesman qui avait pactisé avec le diable. L'utilisation de la figure du diable dans les chansons de blues est une des illustrations les plus marquantes de cette affirmation de soi pleine de défi, dans le contexte d'une économie politique où les Noirs étaient réduits, par la violence et la dette, à un statut de sous-hommes, dont la seule valeur était la force de travail : affirmer qu'on avait vendu son âme au diable n'était pas seulement une provocation envers la société religieuse bien-pensante ou une évocation métaphorique des contrats signés avec le propriétaire blanc dans l'enfer de la plantation. C'était revendiquer le fait de posséder son corps et son âme, puisqu'on ne peut pas vendre ce qu'on ne possède pas, comme le souligne Adam Gussow<sup>89</sup>.

Comme les contes populaires et les jeux des Africains-Américains, les blues devinrent plus agressifs dans les années 1930. La plupart du temps, c'est une masculinité exacerbée qui y était exprimée, et qui permettait de restaurer, pour les individus comme pour la communauté, la virilité des hommes noirs, bafouée par une société blanche qui les contraignait à l'impuissance économique, politique et amoureuse, et où le moindre soupçon d'agressivité sexuelle pouvait coûter la vie à un Noir. Les hommes noirs ne devaient surtout pas ne serait-ce que regarder une Blanche, alors que les Blancs pouvaient, eux, avoir des relations sexuelles avec des femmes noires et que les planteurs ne se gênaient pas pour le faire<sup>90</sup>. Les témoignages recueillis dans les années

---

<sup>86</sup> Dollard, *Caste and Class*, 273-74 ; John Dollard, « The Dozens: Dialect of Insult », *The American Imago* 1 (1939) : 3-25.

<sup>87</sup> Le lapin Brer Rabbit se montrait plus intelligent que le renard et l'esclave John the Wily Slave que le maître.

<sup>88</sup> Levine, *Black Culture*, 349-358, 407-420.

<sup>89</sup> Gussow, *Beyond the Crossroads*, 86.

<sup>90</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 157.

1930 par les sociologues John Dollard et Hortense Powdermaker dans le Delta<sup>91</sup> sont remplis de stéréotypes racistes qui dépeignaient des hommes noirs bestiaux, constituant un danger permanent pour les Blanches et la pureté de la « race ». Quant aux femmes noires, elles étaient considérées comme lascives, toujours ouvertes aux propositions sexuelles<sup>92</sup> et donc toujours disponibles pour les hommes blancs. Les Blancs profitaient largement de leur position sociale et de l'impuissance des Noirs à se défendre pour abuser des femmes noires. De ces relations naissaient souvent des enfants, qui n'étaient pas reconnus par leurs pères et dont la mère devait parfois quitter la ville<sup>93</sup>, contrairement à ce qui a été décrit précédemment pour la Louisiane francophone. L'obsession du viol potentiel des blanches par des Noirs venait en partie de la peur que ceux-ci se vengent de la violence sexuelle subie par les femmes noires mais s'expliquait aussi par la volonté de préserver un strict système de castes, fondé sur des interdits qui garantissaient, dans les faits autant que symboliquement, la suprématie de la « race » blanche. L'affirmation virile très fréquente dans les chansons et les contes africains-américains de l'époque reprenait les stéréotypes dégradants véhiculés par les Blancs, déjà présents dans les *minstrel shows* et les *coon songs*. Pour Cobb, en choisissant d'incarner ce stéréotype, les bluesmen « ne faisaient que renforcer leur statut de héros populaires, car leur agressivité sexuelle menaçante et leur assurance, ajoutées à leur mépris pour les basses besognes, faisaient d'eux des symboles de la résistance à l'autorité blanche »<sup>94</sup>. Cette affirmation de soi, parfois pleine d'humour mais parfois violente aussi, pouvait avoir pour objet les femmes noires, comme en témoigne « Me and the Devil Blues »<sup>95</sup>, de Robert Johnson, où il annonçait, en 1937, son intention de « battre [sa] femme, jusqu'à ce qu'il soit satisfait ». Quant à Lonnie Johnson, il chantait, dès mai 1929, qu'il allait acheter un fusil pour tuer sa femme, dans « Low Land Moan »<sup>96</sup>, « juste pour le plaisir de la voir tomber ». Il est probable que la femme serve ici à évoquer le planteur ou un représentant de l'ordre, et « le plaisir de la voir tomber », en suggérant qu'il s'agit de tuer quelqu'un qui est positionné en surplomb du narrateur, va dans le sens de cette interprétation. Cependant, l'impuissance à laquelle étaient réduits les hommes noirs peut les avoir conduits à se sentir en position d'infériorité par rapport aux femmes noires. La violence à l'encontre des femmes dans le blues pouvait à la fois être un fantasme de revanche contre les Blancs, la reproduction ironique d'un cliché sur les Noirs et l'évocation bien réelle d'une violence faite aux femmes. Ce fantasme d'agressivité pouvaient aller jusqu'à suggérer une violence incontrôlable et criminelle, comme dans « Mr. Furry's Blues » (1928), de Furry Lewis,

<sup>91</sup> Dollard, *Caste and Class*, 161-162 ; Hortense Powdermaker, *After Freedom: A Cultural Study in the Deep South* (New York : Viking Press, 1968 [1939]), 167-68.

<sup>92</sup> Winthrop D. Jordan, *The White Man's Burden: Historical Origins of Racism in the United States* (London : Oxford University Press, 1974), 82, cité par Cobb, *The Most Southern Place*, 156.

<sup>93</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 158.

<sup>94</sup> *Ibid.*, 294.

<sup>95</sup> Robert Johnson, « Me and the Devil Blues », Vocalion 04108-A, 1938.

<sup>96</sup> Lonnie Johnson, « Low Land Moan », Okeh 8677, 1929.



originnaire de Greenwood, dans le Delta : « Je pense que je vais m'acheter un cimetière à moi /Je vais tuer tous ceux qui m'ont fait du tort ». <sup>97</sup>

Cette vie culturelle permettait aux Africains-Américains, comme les spirituals autrefois, de trouver un soutien émotionnel et psychologique, pour l'individu et pour le groupe, dans la musique et les contes populaires et de lutter contre les effets destructeurs de l'oppression qu'ils subissaient. Elle s'épanouissait dans une sphère dont les Blancs étaient exclus, contrairement à ce qu'on pouvait voir encore au tournant du siècle dans le Sud. L'écrivain de Greenville David Cohn décrivait, en 1948, cette vie culturelle jalousement gardée, qui se manifestait par une persistance des rites vaudous<sup>98</sup>. Ces rites, tout comme la violence fantasmée à l'égard des Blancs exprimée dans les fictions des contes et des chansons, permettaient de rétablir « une impression de contrôle et de protection qui était complètement absente de leur vie quotidienne »<sup>99</sup>. Mais là où les spirituals espéraient une victoire dans ce monde, les contes et le blues glorifiaient une vengeance qui était impensable dans le monde réel. On retrouve ce glissement dans le gospel, qui se développa considérablement dans les années 1930. Si les chansons de gospel gardaient des spirituals la vision d'un dieu bienveillant, intime et proche et une force contagieuse, pleine d'espoir et d'optimisme, elles n'envisageaient plus de victoire ou de salut dans ce monde, ou très rarement. Les guerriers de l'Ancien Testament, dont les exploits emplissaient les spirituals, avaient cédé la place à l'image d'un Jésus doux et protecteur, plus proche de la cosmologie des Blancs, veillant sur ses enfants et leur assurant la paix et la justice dans l'au-delà<sup>100</sup>. Les formes culturelles qui se développèrent pendant la Grande Dépression illustrent donc la volonté têtue de ne pas se laisser détruire par la pauvreté et l'oppression, que ce soit à l'échelle de l'individu, qui affirmait son existence et donnait de la force à son public, ou du groupe, qui l'enveloppait, l'encourageait, validait son existence et le soutenait. Mais elles trahissent également une forme d'escapisme qui souligne l'absence totale de solutions à la crise et de perspectives d'amélioration dans le monde réel pour les Africains-Américains. C'est sans doute pourquoi l'arrivée au pouvoir de Franklin Delano Roosevelt, en 1933, suscita de grands espoirs dans la communauté noire.

### 1.6. 1933-1942 : le New Deal et ses conséquences

La réponse du Président Hoover à la crise n'avait pas empêché le pays de s'enfoncer dans le marasme économique et n'avait satisfait ni les habitants du Sud ni les électeurs américains en général. Les élections présidentielles de novembre 1932 furent remportées par le démocrate

---

<sup>97</sup> «I believe I'll buy me a graveyard of my own / I'm gonna kill everybody that have done me wrong ». Furry Lewis, « Furry's Blues », *Vocalion* 1115, 1928.

<sup>98</sup> David L. Cohn, *Where I Was Born and Raised* (Notre Dame, Indiana : University of Notre Dame Press, 1967 [1948]), 80.

<sup>99</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 173.

<sup>100</sup> Levine, *Black Culture*, 174-76.

Franklin Delano Roosevelt, qui bénéficiait d'une grande popularité dans le Sud, où il avait fait une campagne d'autant plus séduisante qu'il avait choisi le Texan John Garner comme vice-président<sup>101</sup>. Roosevelt dut trouver des moyens rapides de répondre à la crise et à la colère grandissante qui s'exprimait, en particulier dans le monde rural. La crise économique et les programmes du New Deal transformèrent durablement l'agriculture du Sud. Ces programmes avaient non seulement pour but d'apporter une aide sociale d'urgence, des emplois et une formation aux travailleurs pauvres, mais aussi de réformer profondément l'économie agricole du Sud, en subventionnant la mécanisation de l'agriculture, la diversification des cultures et la réduction des surfaces cultivées pour mettre fin à la surproduction et faire remonter les prix.

#### *1.6.1. Des avancées notables mais limitées pour les Africains-Américains*

Le New Deal suscita un immense espoir parmi les Noirs du Sud, car les agences nouvellement créées étaient censées traiter Noirs et Blancs à égalité<sup>102</sup>, ce qui permettait d'espérer que les Noirs seraient enfin considérés comme des citoyens. Le New Deal eut bel et bien des effets bénéfiques pour les habitants du Delta et de Louisiane. Entre 1933 et 1939, environ 8 600 jeunes Noirs participèrent au programme du Civilian Conservation Corps (CCC), dont le but était d'aménager les berges des fleuves pour réduire l'impact des crues. Ils étaient payés 30 dollars par mois, dont ils devaient reverser 25 dollars à leurs parents. En outre, ils recevaient l'éducation qui faisait défaut à beaucoup d'entre eux, ainsi qu'une formation professionnelle dans divers métiers qui leur permettait d'envisager une autre carrière que celle de métayer ou d'ouvrier non qualifié. Dans la paroisse de Pointe Coupée, en Louisiane, des Noirs se voyaient proposer des cours de journalisme, d'histoire et d'entraînement au débat, en plus des cours de lecture et d'écriture. Le taux d'assiduité à ces cours était de 90 %. C'est d'ailleurs dans le domaine de l'éducation, en particulier des adultes, que les progrès apportés par le New Deal furent les plus nets. En 1937, près de 10 000 Noirs de Louisiane étaient inscrits aux cours d'alphabétisation de la Works Progress Administration (WPA) et ils étaient plus de 25 000 en 1939<sup>103</sup>. Les programmes de prêts de la Farm Security Administration (FSA), bien qu'ils n'aient pas pu bénéficier à tous les Africains-Américains, permirent néanmoins à des centaines d'entre eux de se libérer de leur dépendance à l'égard des planteurs et des marchands pour l'obtention de crédits, et ainsi de se construire des maisons décentes et même d'accéder à la propriété foncière. Le nombre d'Africains-Américains propriétaires de leurs terres passa de 15 à 19 % entre 1935 et 1939 en Louisiane. Dans le Delta, les prêts de la FSA permirent à plusieurs dizaines de cultivateurs noirs

---

<sup>101</sup> Biles, *The South*, 34-35.

<sup>102</sup> De Jong, *A Different Day*, 88.

<sup>103</sup> *Ibid.*, 88, 90.

du comté de Holmes de devenir propriétaires terriens indépendants. Ces derniers constituèrent le noyau dur du Holmes County movement, dont le rôle dans les mobilisations pour les droits civiques fut déterminant<sup>104</sup>. Les programmes d'aide réduisirent également la pauvreté et la faim autour de Greenwood et les travailleurs embauchés par la WPA, pour des salaires plus dignes que ceux proposés par les planteurs, non seulement sortirent de la pauvreté, mais pavèrent les routes et bâtirent des bibliothèques. Sous l'impulsion du New Deal, les villes et les États du Sud créèrent, pour la première fois, des départements d'aide sociale et des programmes d'indemnisation chômage<sup>105</sup>. L'État du Mississippi reçut plus d'un demi-milliard de dollars de Washington. Dès 1934, les aides fédérales étaient devenues la source de revenu principale de l'État, dont la trésorerie passa dans le vert pour la première fois fin 1935. Le New Deal rendit ainsi solvable l'État le plus pauvre des États-Unis. Cobb souligne également que, dans le Delta, « le peu d'argent qui finit par ruisseler vers les Africains-Américains changea la donne pour beaucoup de familles vivant au bord de la famine et du désespoir »<sup>106</sup>. Ces progrès étaient néanmoins bien loin de ce qu'avaient espéré les Africains-Américains.

#### 1.6.2. *Un New Deal aux mains des grands propriétaires blancs*

Malgré ces avancées, l'argent du New Deal et le soutien aux prix du coton et du sucre bénéficièrent surtout aux planteurs, en réduisant leur endettement pour la première fois depuis des années<sup>107</sup>. Si le New Deal faisait beaucoup d'heureux parmi les élites, l'impact de la révolution de l'aide sociale espérée par les progressistes et par les couches les plus pauvres de la population du Sud fut considérablement limité par la résistance de ces élites agricoles et patronales à l'idée même d'aide sociale et par leur lobbying auprès des administrateurs locaux et fédéraux afin d'empêcher l'application de mesures qui auraient donné trop d'autonomie financière aux Africains-Américains. Les planteurs, en contournant ou en affaiblissant les programmes du New Deal qui les arrangeaient le moins, tout en adhérant à ceux dont ils pouvaient tirer avantage, retrouvèrent en quelques années la prospérité perdue pendant la crise de 29 et purent, grâce à la manne financière versée par le gouvernement fédéral et aux politiques de soutien aux prix, accomplir une véritable révolution agricole : dans le Delta, les surfaces consacrées au coton diminuèrent de près de 40 % entre 1930 et 1940 et la productivité progressa de 40 % grâce à la mécanisation et aux engrais, si bien que, malgré la réduction des surfaces, la production augmenta régulièrement. L'*Agricultural Adjustment Act* (AAA), un programme de réduction des surfaces cultivées voté en mai 1933 afin de diminuer la surproduction et de faire remonter les prix,

---

<sup>104</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 196.

<sup>105</sup> Badger, « South ».

<sup>106</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 196.

<sup>107</sup> *Ibid.*, 195.

contribua grandement à cette métamorphose de l'agriculture, dans le Delta comme en Louisiane. Afin de désamorcer toute résistance à l'intervention du gouvernement fédéral dans les affaires du Sud, et selon une méthode déjà éprouvée lors de la réponse à la crue de 1927, ce programme confiait les aides financières aux planteurs et chargeait ceux-ci de leur redistribution à leur main d'œuvre. Ce choix trahissait également la conviction des élites, y compris des progressistes du Nord, que les Noirs ne sauraient pas gérer l'argent s'ils le recevaient directement. Une fois que les planteurs et les marchands s'étaient remboursés des dettes des travailleurs, il ne restait souvent plus rien des subventions fédérales qui auraient dû être versées aux métayers et locataires en échange de l'arrachage des parcelles. En outre, la diminution des surfaces agraires laissait de nombreux métayers et locataires sans terre et sans moyen de subsistance. La réduction des surfaces cultivées permettait donc aussi aux planteurs de se débarrasser de leurs locataires et métayers et de les remplacer par des salariés, et, en particulier, par des journaliers. La diminution des surfaces agricoles faisait remonter les prix et, sur des terres cultivées par des salariés, les propriétaires n'avaient à partager avec personne les profits engrangés et l'argent versé par le gouvernement. Dans les années 1930, le nombre de métayers baissa de 9,4 % dans le Delta et le nombre de locataires, dont le statut plus favorable les rendait plus vulnérables aux évictions, de 66,2 %. Le New Deal, en versant aux planteurs des subventions pour la réduction des surfaces agraires, en prenant en charge à leur place la nécessité de subvenir a minima aux besoins des travailleurs, tout en leur confiant la gestion de cette aide sociale, en faisant monter les prix et en induisant une baisse des salaires, permit aux propriétaires terriens, y compris le pénitencier de Parchman, dans le Delta, de s'enrichir considérablement tout au long des années 1930<sup>108</sup>.

Ces liquidités accélérèrent la mécanisation de la production agricole en facilitant l'acquisition de tracteurs et de motoculteurs. Entre 1930 et 1940, le nombre de tracteurs fut multiplié par deux dans les paroisses de Louisiane où se trouvaient les grandes plantations de sucre et de coton. Conjugée à la réduction des surfaces cultivées, cette mécanisation conduisit à l'éviction de 15 000 familles noires dans ces paroisses<sup>109</sup>. Entre 1934 et 1935, les planteurs du seul comté de Coahoma, dans le Delta, dépensèrent 250 000 dollars en tracteurs<sup>110</sup>. Les tracteurs et les motoculteurs faisaient le travail de dizaines de familles noires et diminuaient considérablement le besoin de main d'œuvre, d'autant que des migrants continuaient d'affluer dans le Delta. Les planteurs forçaient leurs métayers à utiliser des tracteurs et leur en faisaient payer l'utilisation quand bien même ceux-ci auraient préféré utiliser une mule. De nombreux métayers, locataires et journaliers « emplissaient les routes, en quête d'un travail. Leur chemin finissait par les conduire

---

<sup>108</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 186-92, 197.

<sup>109</sup> De Jong, *A Different Day*, 96.

<sup>110</sup> *Ibid.*, 189.

vers les villes, où ils venaient submerger des structures d'aide déjà saturées »<sup>111</sup>. Si la diminution du besoin de main d'œuvre provoquée par l'AAA conduisit certains vers les villes et vers d'autres États, elle découragea, en revanche, la mobilité annuelle d'une plantation à l'autre qui avait si longtemps caractérisé le Delta et la Louisiane. Les métayers et les locataires étaient moins que jamais en position de force pour négocier car ils n'étaient pas sûrs de retrouver un endroit à cultiver et que la réduction des terres cultivées avait fait augmenter les loyers des bonnes terres. Dans ces conditions, il était aisé pour un planteur de faire signer à ses métayers et locataires des contrats par lesquels ils acceptaient de lui confier la gestion des fonds fédéraux alloués ou qui stipulaient que l'argent reçu ne pouvait être dépensé que dans les magasins des plantations. Dans ces magasins, les marchands profitaient de la situation pour pratiquer des prix encore plus exorbitants qu'auparavant et des taux d'intérêt allant jusqu'à 30 %<sup>112</sup>. Ainsi, malgré l'augmentation des prix du coton, qui aurait dû les avantager, comme les planteurs du Delta monopolisaient les subsides de l'AAA et empêchaient les cultivateurs d'avoir accès aux prêts bancaires que le New Deal leur garantissait pourtant, de plus en plus d'entre eux avaient besoin d'aides d'urgence, que les planteurs n'avaient pas besoin de leur verser sur leurs deniers puisque le gouvernement fédéral s'en chargeait désormais. Mais les propriétaires terriens du Delta et de Louisiane, s'ils encourageaient leurs métayers et leurs salariés à avoir recours aux aides fédérales pendant les mois sans récolte, se plaignaient que ces aides démobilisaient la main d'œuvre et faisaient pression sur les représentants des autorités fédérales pour qu'elles soient suspendues pendant la récolte, seule étape de la culture du coton, avec le désherbage, pour laquelle des milliers de bras étaient toujours nécessaires. Désormais, les programmes sociaux du New Deal assuraient la subsistance de la main-d'œuvre pendant tout le cycle de labour, de plantation et de croissance du coton. A la fin de l'été, quand le coton arrivait à maturité, les planteurs, avec l'aide d'administrateurs complaisants<sup>113</sup>, se contentaient d'embaucher et de payer cette main-d'œuvre pendant deux mois. Les planteurs obtinrent également que les projets de la Works Project Administration, créée en 1935 pour fournir des emplois aux chômeurs, en investissant, notamment, dans une politique de grands travaux, soient suspendus pendant la récolte.

### *1.6.3. Des travailleurs pauvres qui s'organisent*

Dans tout le pays, les attentes immenses qui avaient accompagné le New Deal et la déception de le voir confisqué par les classes dirigeantes conduisirent au développement du mouvement ouvrier. Dans le Sud rural, sous l'impulsion de militants communistes du SCU, le

---

<sup>111</sup> Biles, *The South*, 43.

<sup>112</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 189-90 ; De Jong, *A Different Day*, 96-97.

<sup>113</sup> Badger, « South ».

Syndicat des métayers fondé en 1931 en Alabama (Share Croppers' Union), des cultivateurs pauvres de Louisiane formèrent le LFU, le Syndicat des cultivateurs de Louisiane (Louisiana Farmers' Union), qui était interracial et comptait de nombreux Noirs parmi ses membres, dont beaucoup de femmes. Le LFU dénonçait l'attribution des ressources fédérales aux élites et exigeait non seulement plus de justice économique, mais aussi de meilleures écoles, des droits civiques pour les Noirs, et la protection de leur vie et de leurs biens. En 1936, après une longue lutte et malgré les tentatives d'intimidation et la violence des planteurs, le LFU obtint que les administrateurs fédéraux du New Deal prêtent entre 400 et 500 dollars aux familles déplacées par l'AAA dans la paroisse sucrière de Saint-Landry, afin qu'elles puissent avoir leurs propres terres. Le syndicat obtint également des augmentations de salaire importantes pour les ouvriers agricoles de Louisiane et les encouragea à signer des pétitions et à remplir des plaintes contre les employeurs qui violaient la loi. Entre 1936 et 1938, le LFU passa de 400 à près de 900 membres à jour de leurs cotisations, et comptait sans aucun doute beaucoup plus de membres et de sympathisants. Le syndicat apprenait à ses membres à lire et à tenir une comptabilité, afin qu'ils ne se fassent plus escroquer par les planteurs et les propriétaires des magasins des plantations. Si les tentatives de démocratisation de la politique agricole du gouvernement fédéral furent globalement un échec, localement, le LFU obtint des victoires et permit à des cultivateurs noirs de bénéficier de programmes du New Deal, et en particulier de prêts, dont ils auraient, sans cela, été exclus, ce qui résulta en une augmentation du nombre de propriétaires terriens noirs en Louisiane. En 1934, des socialistes fondèrent le STFU en Arkansas. Le Syndicat des fermiers locataires du Sud (Southern Tenant Farmers' Union) était une organisation interracial qui luttait contre les évictions de masse provoquées par l'AAA. Ce syndicat attira des milliers de cultivateurs dans plusieurs États du Sud et fusionna avec le SCU au sein du NFU (le National Farmers' Union, dont tous les membres étaient blancs) en 1936, pour former une alliance forte de 60 000 membres, qui parvint à peser sur les politiques du New Deal pour mieux prendre en compte les besoins des fermiers pauvres<sup>114</sup>. Le STFU avait essayé de s'implanter dans le Delta en 1934, mais y avaient rencontré des cultivateurs trop terrifiés par la perspective du lynchage pour prendre le risque de leur parler. Ces militants avaient dû renoncer à avoir une présence dans le Delta du fait des menaces qui pesaient sur leur vie<sup>115</sup>. Le mouvement syndical qui donna confiance à des centaines de cultivateurs en Louisiane et les conduisit, malgré les menaces, à revendiquer leurs droits et à obtenir des victoires, limitées mais non négligeables, resta donc complètement absent du Delta pendant les années 1930.

---

<sup>114</sup> De Jong, *A Different Day*, 86, 97-110.

<sup>115</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 201.

A partir du milieu des années 1930, la colère, quand bien même elle ne s'exprimait pas par la création de syndicats, montait parmi les métayers et les locataires du Delta, y compris parmi les 10 % de Blancs. Certains planteurs, comme W. A. Percy, qui avait toujours été conscient de l'importance de ne pas traiter les cultivateurs trop mal, afin de maintenir la paix sociale dans le Delta, mirent en garde Oscar Johnston, directeur financier de l'AAA et expert de l'administration Roosevelt sur le coton, du risque de dégradation des relations sociales dans le Delta. Percy n'était pas le seul à ne pas être satisfait du programme agricole du New Deal. Au sein de l'AAA, de jeunes avocats progressistes de Washington appelaient de leurs vœux une réforme bien plus ambitieuse de l'agriculture, qui aurait permis aux plus pauvres de s'élever, en particulier dans le Sud, où régnaient ce qu'ils dénonçaient comme des structures sociales d'un autre âge et des inégalités criantes. Mais Johnston, également PDG de l'énorme Delta and Pine Land Company, et l'aile conservatrice de l'administration de l'AAA arguèrent du fait que des mesures visant à l'élévation sociale des pauvres risquaient, en braquant les élites, de compromettre les chances de succès du programme. Ils rejetèrent l'idée d'un contrôle fédéral accru et ne firent rien pour contrer les pratiques malhonnêtes<sup>116</sup>. La situation économique du Delta à la fin des années 1930 était donc extrêmement contrastée, entre une élite qui s'était encore enrichie grâce au New Deal et des ouvriers agricoles, noirs dans leur immense majorité, enfermés dans le chômage et dépendant grandement des aides sociales fédérales. Les études de terrain conduites par Dollard et Powdermaker offrent un éclairage précieux sur les structures raciales du Delta à l'issue de la Grande Dépression et à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Powdermaker décrit une société fondée sur un système de castes qui non seulement favorisait les Blancs outrageusement, mais maintenait volontairement et par tous les moyens les Noirs dans l'endettement, y compris en interdisant aux professeurs d'apprendre aux métayers africains-américains à calculer leur part de la récolte<sup>117</sup>. Et lorsqu'à force de travail et de courage, certains Noirs parvenaient à s'élever, ils devaient faire preuve de la plus grande prudence et surtout « rester à [leur] place ». Mais faire profil bas ne suffisait souvent pas, et ceux dont l'ascension sociale devenait trop visible risquaient de finir lynchés ou de tout perdre après que leur bétail avait été empoisonné<sup>118</sup>. A la fin des années 1930, les Africains-Américains n'avaient que très difficilement accès à des écoles dignes de ce nom, surtout dans le Delta. Dans les campagnes, l'école se déroulait souvent dans des églises désaffectées, sans professeurs formés, sans chauffage et sans moyens, l'argent destiné aux écoles noires étant régulièrement détourné vers les écoles blanches par les officiels, tout comme en Louisiane. En outre, l'année scolaire ne pouvait démarrer qu'une fois la récolte du coton terminée,

---

<sup>116</sup> De Jong, *A Different Day*, 96 ; Cobb, *The Most Southern Place*, 191, 193 ; Biles, *The South*, 42-44.

<sup>117</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 155.

<sup>118</sup> Cobb avance le chiffre de 53 % d'illettrisme en 1940 dans le Delta. Cobb, *The Most Southern Place*, 197 ; Powdermaker, *After Freedom*, 91, 94 ; Cobb, *The Most Southern Place*, 155-56.

alors que l'automne était parfois bien avancé. Les planteurs donnaient bien plus volontiers des fonds aux églises africaines-américaines, perçues comme pouvant préserver le statu quo, qu'aux écoles. Les Noirs qui réussissaient à faire faire des études à leurs enfants étaient rares et y parvenaient au prix de sacrifices énormes<sup>119</sup>. La frustration et parfois la rage des jeunes noirs éduqués sont palpables dans les témoignages recueillis par Powdermaker à Indianola entre 1932 et 1934 : ils n'avaient plus à subir les coups de fouet, mais ils ne pouvaient toujours pas voter, devaient toujours s'écarter pour laisser passer les Blancs et subir humiliations et menaces. Quant à l'ascension sociale que leur permettait leur éducation, elle n'était possible qu'au sein de la communauté noire, mais pas au sein de la société dans son ensemble<sup>120</sup>. La jeunesse noire éduquée, justement parce qu'elle avait fait des études, avait beaucoup plus de mal que ses aînés à accepter sa dépendance à l'égard des Blancs et l'obligation de les traiter avec soumission<sup>121</sup>. Cette prise de conscience et de confiance est sans doute en grande partie imputable au fait que les Noirs étaient devenus moins dépendants de la charité des planteurs au fil des années 1930, car les aides qu'ils recevaient venaient désormais de Washington et avaient permis à un grand nombre de familles de s'en sortir mieux après l'avènement du Second New Deal en 1935, en particulier grâce aux prêts accordés par la Farm Security Administration (FSA). Dans le Delta, il n'existait toujours pas d'échelle sociale agricole et les planteurs avaient toujours un contrôle absolu sur leurs métayers et leurs journaliers, mais, tout au moins, les Noirs étaient-ils moins nombreux à mourir de faim. Cependant, le contrôle total du marché du travail et de l'aide sociale par les planteurs, le fait qu'ils ne craignaient plus la pénurie de main d'œuvre et l'échec des tentatives d'implantation des syndicats faisaient que les Noirs du Delta étaient plus vulnérables que jamais. Un travailleur social décrit l'état physique et psychologique déplorable dans lequel se trouvaient les paysans sans terre du Delta à cette époque, et l'absence de draps, de couvertures, de serviettes, de meubles et de vêtements qui caractérisait la plupart des foyers<sup>122</sup>. L'écrivain David Cohn dépeint un Delta où il n'y avait quasiment pas de lits d'hôpitaux pour les Noirs à l'issue des années 1930, et où tout problème de santé devenait une question de vie ou de mort<sup>123</sup>.

Dans le même temps, en Louisiane, les Africains-Américains qui s'étaient syndiqués et tentaient d'organiser la lutte pour de meilleures conditions de vie et de travail, après leurs succès initiaux du milieu des années 1930, étaient confrontés à une violence et à des représailles économiques croissantes de la part des élites blanches dans les paroisses rurales. Les Noirs

---

<sup>119</sup> Dollard, *Caste and Class*, 248 ; Powdermaker, *After Freedom*, 301-2 ; Cobb, *The Most Southern Place*, 178-80.

<sup>120</sup> Powdermaker, *After Freedom*, 321-22, 332-33, 345-46.

<sup>121</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 182.

<sup>122</sup> Harold C. Hofsommer, « Survey of Rural Problem Areas: Leflore County, Mississippi, Cotton Growing Area of the Old South », Bureau of Agricultural Economics Report, Record Group 83, National Archives, septembre 1940, cité par Cobb, *The Most Southern Place*, 189. Voir aussi Biles, *The South*, 43.

<sup>123</sup> David Cohn, *Where I was Born and Raised*, 193-94.



syndiqués étaient harcelés par la police et par des milices et risquaient l'éviction, la prison et la mort, mais nombre d'entre eux répondaient, parfois avec succès, par l'auto-défense armée, qui était encouragée par les militants communistes. Cette tactique n'était pas nouvelle en Louisiane et avait été utilisée dès la fin du XIXe siècle, les cultivateurs noirs ayant appliqué les préconisations de leaders du mouvement pour les droits civiques tels qu'Ida B. Wells et W.E.B. Du Bois<sup>124</sup>. Malgré cette résistance, la contre-révolution voulue par les élites du Sud était en marche et, au début des années 1940, une alliance de lobbyistes du Sud et d'entrepreneurs du Nord réussit à restreindre, au Congrès, les prêts accordés par la FSA et à mettre fin à l'expérience « socialiste » du gouvernement. La FSA vit ses budgets amputés et perdit toute capacité à aider les fermiers pauvres à partir de 1942, avant de disparaître en 1946. Le syndicat LFU, après un pic d'adhésions en 1940, vit son influence décliner nettement, puis s'éteindre dans les années suivantes, en raison de la terreur que faisaient régner les Blancs et de la défection de nombreux mécènes progressistes, qui orientaient désormais leur argent vers le soutien à l'effort de guerre. Sans les aides de la FSA et désormais désorganisés, beaucoup d'agriculteurs noirs de Louisiane furent déplacés de leurs terres et devinrent journaliers, ne trouvant du travail que pendant la récolte du coton et du sucre et dépendant, le reste du temps, de l'aide sociale<sup>125</sup>. Malgré leurs luttes acharnées, ils se retrouvaient donc dans la même situation que les travailleurs du Delta. Cependant, l'expérience des luttes menées en Louisiane dans les années 1930, mais aussi de la résistance moins organisée qui y avait eu lieu depuis le début du siècle, eut un rôle décisif dans l'émergence précoce d'un mouvement de lutte pour les droits civiques après 1945. Avant cela, cette expérience radicalement différente vécue par les Noirs de Louisiane et du Delta influença également la manière dont ils perçurent le New Deal, l'existence d'alternatives à leur situation et la manière dont ils exprimèrent cette perception dans leurs productions culturelles, qui sortirent transformées de cette période.

#### *1.6.4. Les conséquences du New Deal sur la vie culturelle*

L'impact du New Deal sur la vie des Africains-Américains se mesure aux nombreux blues, enregistrés par des artistes de tout le Sud, qui mentionnent Roosevelt ou les programmes du New Deal. Parmi eux, on trouve les Louisianais Memphis Minnie et Lead Belly, Charlie McCoy et Big Joe Williams, tous deux du Delta, et le groupe The Mississippi Sheiks<sup>126</sup>. Ces chansons n'étaient pas toutes élogieuses et montraient l'espoir suscité par le New Deal, la difficulté à bénéficier de ses programmes et, parfois, la déception et l'amertume d'en être exclu et de devoir compter sur la

---

<sup>124</sup> De Jong, *A Different Day*, 57-62, 111-13.

<sup>125</sup> De Jong, *A Different Day*, 113-14.

<sup>126</sup> À Indianola, Powdermaker consigna également un couplet chanté par une écolière africaine-américaine qui venait de prendre son déjeuner, offert grâce à des subsides fédéraux : « Dieu sait bien comment nous sommes nourris / Sans le Président, nous serions tous morts ». Powdermaker, *After Freedom*, 138.

charité des Blancs plutôt que sur un emploi dans les travaux publics de la WPA, comme dans « Charity Blues »<sup>127</sup> de Charlie McCoy. La confiscation des aides par les planteurs et l'oppression violente des Noirs du Delta leur fit, semble-t-il, percevoir les bienfaits du New Deal avec davantage de circonspection que certains artistes de blues d'autres États. L'implantation réussie de syndicats de cultivateurs en Louisiane, où la LFU avait l'oreille de Washington, avait permis de profiter du New Deal et de l'attention que le gouvernement portait à ce qui se passait dans le Sud pour infléchir le rapport de force avec les planteurs, et arracher des cours d'alphabétisation, des augmentations de salaires et des prêts à taux avantageux. Dans le Delta, l'absence d'organisation des travailleurs agricoles pour tenter de peser sur les politiques fédérales faisait que, aux yeux de beaucoup de Noirs et de Blancs, c'était Washington, plutôt que les planteurs, qui était responsable de leur éviction et du fait qu'ils se retrouvaient sans travail et sans logement, avec de maigres aides sociales pour survivre<sup>128</sup>. Les rêves de violence meurtrière exprimés dans les chansons et les contes populaires semblent confirmer cette absence d'alternative politique aux yeux des classes laborieuses du Delta, déjà observable dans les années 1910-20 et qui pourrait expliquer le fait que le blues y ait eu tant d'importance.

Pourtant, les programmes du New Deal, s'ils ne révolutionnèrent pas la situation économique et politique des Noirs du Delta, transformèrent la vie matérielle et culturelle des habitants de cette région. En une décennie, grâce aux subsides fédéraux, le Delta rattrapa son retard sur le reste du Sud et passa d'une région où la culture du coton se faisait à la main à une région où se concentrait la moitié des tracteurs de l'État du Mississippi<sup>129</sup>. Cette mécanisation accélérée s'accompagna, partout dans le Sud, d'un déclin des chants de travail, qui, depuis les années 1920, consistaient souvent en l'adaptation de chansons de blues populaires<sup>130</sup>. Comme l'expliquait un agriculteur noir du Mississippi dans les années 1940, « [y] a rien dans un tracteur qui donne envie à un homme de chanter. Ce machin fait tellement de bruit, et tu es tellement loin des autres. Tu peux rien faire d'autre que de rester assis là et de conduire ». Un autre expliquait qu'il n'y avait « plus le temps de chanter » dans les champs<sup>131</sup>. La mécanisation changeait donc radicalement l'expérience du travail, en le rendant très solitaire et en empêchant tout lien avec les quelques autres ouvriers agricoles présents dans le champ et tout chant individuel ou collectif qui aurait permis de ré-humaniser et de s'appropriier le travail. La musique et le chant étaient donc de plus en plus associés à un contexte de loisir personnel plutôt que de travail collectif et il n'est pas

---

<sup>127</sup> Charlie McCoy, « Charity Blues », Decca 7046, 1934.

<sup>128</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 253, 271.

<sup>129</sup> *Ibid.*, 197.

<sup>130</sup> Work et al., *Lost Delta Found*, 260.

<sup>131</sup> *Ibid.*, 252.

anodin qu'ait émergé dans les années 1930 la figure du bluesman solitaire, exprimant ses sentiments à la guitare, sans qu'il y ait nécessairement besoin de les partager avec d'autres.

La mécanisation changeait également le rapport à la nature des travailleurs agricoles. Désormais, non seulement les tracteurs assuraient plus souvent le labour que les hommes et les mules, mais le désherbage s'effectuait souvent avec des machines thermiques et, à la fin des années 1930, des avions survolaient les champs pour épandre les différents intrants<sup>132</sup>. Cette mécanisation diminuait le contact des cultivateurs avec la nature mais aussi l'utilité de leurs connaissances en matière de sols, de météorologie, de croissance, d'entretien et de soin des plantes et des animaux et la pertinence des éléments naturels en tant que thème principal ou secondaire de chansons et en tant que source de métaphores. L'avènement d'une agriculture scientifique, dans un contexte où l'urbanisation s'accélérait et où les villes devenaient de plus en plus attractives et accessibles, grâce au bus, à la voiture et aux programmes massifs de pavement des routes financés par le New Deal, éloignait de plus en plus les Africains-Américains, en particulier les plus jeunes, de préoccupations liées au monde agricole ou forestier. En 1941-42, des chercheurs noirs de l'université Fisk étudièrent, en collaboration avec la Bibliothèque du Congrès américain, le mode de vie et les habitudes de cent familles résidant sur la plantation King and Anderson, située dans le comté de Coahoma, tout près de Clarksdale<sup>133</sup>. Cette étude décrit à la fois des aspects de la vie des Noirs du Delta qui étaient partagés par tous les Africains-Américains du Sud à cette époque, mais révèle également des spécificités, en particulier dans le domaine religieux. Sur ces cent familles, près d'un tiers possédaient une automobile, le plus souvent d'occasion. Les autres pouvaient compter sur les bus *Greyhound* et sur les camions envoyés à la plantation tous les samedis matins par les marchands de Clarksdale, soucieux que cette manne de clients, avides de distractions et de nouveaux produits – dont ils avaient entendu la promotion à la radio ou lors des passages de représentants de commerce dans la plantation – puissent venir consommer dans leurs boutiques<sup>134</sup>. Ces inventions mécaniques, perçues comme libératrices, car elles permettaient d'avoir plus de temps pour les loisirs et de se rendre à la ville et d'en revenir beaucoup plus facilement que le train, firent d'ailleurs leur entrée dans les chansons des artistes de blues, qui justement incarnaient ce style urbain et moderne. Robert Johnson conclut « Me and the Devil Blues », en 1937, par « Vous pouvez enterrer mon corps au bord de l'autoroute / Pour que mon

---

<sup>132</sup> *Ibid.*, 232. On appelle intrant ce qui est ajouté au cours du processus de production, en l'occurrence, les engrais et les pesticides.

<sup>133</sup> Cette plantation s'étendait sur une bande de près de 25 kilomètres et était « quasiment dénuée d'arbres » et traversée par l'autoroute. Les seuls arbres ou arbustes qui existaient sur la plantation ornaient les jardins des maisons occupées par les contremaîtres blancs de la plantation. *Ibid.*, 232. L'enquête extrêmement précieuse conduite par Work et ses collègues fut égarée dans les archives de la Bibliothèque du Congrès pendant des décennies et ne fut redécouverte et publiée qu'au début des années 2000, dans un recueil intitulé *Lost Delta Found*.

<sup>134</sup> *Ibid.*, 34, 233.

vieil esprit malin / puisse monter dans un bus *Greyhound* et partir»<sup>135</sup>. Les bluesmen de cette époque, et Robert Johnson en particulier, arboraient des tenues vestimentaires volontairement citadines et très élégantes, et tenaient à se faire photographier ainsi pour leurs pochettes de disques, ce qui est très significatif : c'est bien la modernité citadine et non la tradition rurale et agricole que Johnson voulait incarner lorsqu'il posa, habillé d'un costume-cravate et d'un chapeau élégants pour la photo qui le rendit célèbre. De même, le célèbre bluesman de Louisiane, Huddie William Ledbetter, plus connu sous son nom de scène, Lead Belly, mettait un point d'honneur à s'habiller en costume citadin.



Fig. 14 : Robert Johnson, photographié en studio par les frères Hooks, 1935. « Robert Johnson–Studio Portrait » (Memphis : Hooks Bros., 1935). Copyright 1989, Delta Haze Corporation.

Des membres de 72 des 100 familles étudiées se rendaient à Clarksdale trois fois par semaine et les autres au moins deux fois par mois<sup>136</sup>. A partir du milieu des années 1930, le contexte de loisir dans lequel s'inscrivait désormais le blues était donc clairement devenu citadin pour beaucoup de Noirs, ou en tous cas sous influence de la ville. Tout comme les spirituals, les chants de travail déclinaient parmi les jeunes en raison de leur association avec l'esclavage et avec

---

<sup>135</sup> « You may bury my body hoo / Down by the highway side / So my old evil spirit / Can get a Greyhound bus and ride ». Robert Johnson, *op. cit.*

<sup>136</sup> Work et al., *Lost Delta Found*, 233.

une image perçue comme dégradante et révolue, du noir marchant derrière une mule dans un champ ou sur une digue<sup>137</sup>. Attirés par la ville et avides de modernité, ils avaient tendance à repousser les formes culturelles associées à l'oppression dans les plantations, pour se tourner vers les formes identifiées comme citadines, ce qui était le cas du blues, comme le révèlent les entretiens réalisés par les chercheurs de l'Université Fisk. Dans cette étude, Samuel Adams constate que le blues « est devenu l'idiome naturel du prolétaire noir [...], du noir urbanisé »<sup>138</sup>. Ce que beaucoup de personnes ont décrit et idéalisé comme « blues rural » ou « *country blues* » depuis le *blues revival* des années 1960, était perçu par les Noirs qui travaillaient dans les plantations dans les années 1930 et par les musiciens eux-mêmes comme un phénomène moderne et citadin, si petites que puissent sembler aujourd'hui les villes auxquelles il était associé. En dehors des plus âgés, aucun des Noirs interviewés n'exprimait de nostalgie pour l'isolement rural, déjà relatif, d'avant la motorisation.

Dès le milieu des années 1930, Helena, une ville de 8 000 habitants située sur la rive ouest du Mississippi, dans l'Arkansas, était devenue « la capitale du blues dans le Delta », et de très nombreux bluesmen s'y produisaient dans les bars et à la radio et parfois s'y installaient<sup>139</sup>. La plupart étaient, en réalité, très mobiles : tout comme les métayers de l'époque, qui allaient de plantation en plantation et se rendaient régulièrement en ville, les musiciens allaient de scènes de concert en émissions de radio, se déplaçant quotidiennement dans tout le Delta, principalement entre Helena, Clarksdale et Memphis, à la pointe nord du Delta, dans le Tennessee. Clarksdale comptait 12 000 habitants à cette époque, dont 10 000 Africains-Américains et était le siège de l'influence urbaine à la fin des années 1930 et au début des années 1940. Le samedi, un public venu de toutes les campagnes alentour grâce aux nouveaux moyens de transport ou au train, se pressait de plus en plus nombreux pour aller écouter la nouvelle génération de superstars du blues, qui avaient tous travaillé et travaillaient parfois encore dans des plantations voisines une partie du temps, et notamment celle de Dockery : Howlin' Wolf, Robert Johnson, Muddy Waters, Sonny Boy Williamson II, Willie Dixon, Elmore James, John Lee Hooker, qui avaient tous entre 20 et 30 ans à l'époque. Ils découvraient en ville les dernières chansons populaires en vogue par l'intermédiaire de deux autres inventions mécaniques arrivées dans le Delta dans les années 1930 et symboles de modernité : la radio et le jukebox. Le jukebox était présent partout en ville, dans les restaurants, les salles de billard et les magasins<sup>140</sup>. Cette invention était particulièrement enthousiasmante pour des habitants dont beaucoup n'avait pas encore l'électricité dans leurs

---

<sup>137</sup> Levine, *Black Culture*, 217.

<sup>138</sup> Work et al., *Lost Delta Found*, 258-59.

<sup>139</sup> Palmer, *Deep Blues*, 118.

<sup>140</sup> Work et al., 251 ; Gussow, *Beyond the Crossroads*, 106.

logements<sup>141</sup>. Quant à la radio, elle révolutionna, elle aussi, la manière d'écouter de la musique pour des dizaines de millions d'Américains à l'époque, mais aussi les possibilités offertes aux musiciens de se faire connaître. Les chercheurs de l'université Fisk établirent que, en 1941, la moitié des familles noires possédaient un poste de radio<sup>142</sup>. En plus du phonographe, déjà présent dans les années 1920, la radio, les jukebox, puis le cinéma, renforçaient également la diffusion d'idées, d'expériences, d'attitudes et d'expressions venues d'ailleurs. Ces inventions rendaient quotidiens les contacts avec des idées et des courants culturels extérieurs au Sud, mais n'étaient pas pour autant les outils d'une modernisation qui se serait faite au détriment de la culture locale. Comme le souligne Levine, les nouveaux médias permettaient également de préserver ce qui aurait pu être détruit par la vie urbaine, car, si les enregistrements influençaient la culture du Sud, ils en demeuraient tributaires comme source<sup>143</sup>. En outre, si la vie urbaine et l'invention du tracteur réduisaient les contacts avec la nature, on apprend au détour d'une note écrite par les auteurs de *Lost Delta Found* que les chercheurs de Fisk déploraient le fait qu'ils trouvaient peu d'hommes à la maison lorsqu'ils rendaient visite à des familles pour les interviewer car beaucoup passaient leurs journées en ville ou à la chasse pour assurer la subsistance de leur famille<sup>144</sup>. Ainsi, en dépit du fait que les influences urbaines changeaient les habitudes culturelles des habitants du Delta, elles n'abolissaient pas les pratiques rurales vivrières traditionnelles comme la pêche ou la chasse.

De plus, le mouvement entre villes et campagnes ne se faisait pas dans un seul sens : en 1941-42, environ 1150 ouvriers agricoles de la plantation King and Anderson vivaient encore sur place, mais beaucoup d'autres habitaient désormais Clarksdale, qui était essentiellement peuplée de cette main d'œuvre agricole à l'époque. Ils venaient dans les campagnes le temps de la récolte du coton, mais aussi à d'autres périodes de l'année, pour profiter des distractions qu'offraient des zones rurales « où le couvre-feu citadin et la prohibition ne pouvaient les atteindre »<sup>145</sup>. De plus, pour les musiciens du Delta comme de Louisiane, jouer dans les *juke joints* ruraux, devant des publics locaux ou venus des villes alentour pour l'occasion, représentait une source de revenus plus indispensable que jamais à l'heure où l'invention du jukebox leur faisait perdre beaucoup des

---

<sup>141</sup> En l'absence d'électricité, les Africains-Américains alimentaient leur radio grâce à une batterie, comme l'explique l'ancien militant pour les droits civiques David Dennis Sr., originaire de Louisiane, dans une conférence organisée par le National Blues Museum de St Louis et le St Louis' Home of Education, Arts and Culture et intitulée « History in the First Person: Music Moved the Movement: Civil Rights and the Blues ». consultée le 11 juillet 2020 sur [hecmedia.org/posts/history-in-the-first-person-music-moved-the-movement-civil-rights-and-the-blues](https://hecmedia.org/posts/history-in-the-first-person-music-moved-the-movement-civil-rights-and-the-blues).

<sup>142</sup> Work et al., *Lost Delta Found*, 233.

<sup>143</sup> Levine, *Black Culture*, 232.

<sup>144</sup> Work et al., *Lost Delta Found*, note 46, 320.

<sup>145</sup> *Ibid.*, 232, 234. La fin de la prohibition proclamée par l'administration Roosevelt en 1933 ne s'appliqua pas dans le Mississippi, qui demeura un État « sec » jusqu'en 1966 et qui avait anticipé de 10 ans la loi interdisant l'alcool, en imposant la tempérance dès 1908. Stephen Lusk, « Alcohol Prohibition Isn't Dead in Mississippi » [en ligne], *Foundation for Economic Education*, 17 mars 2018. Consulté le 24 juin 2020, sur <https://fee.org/articles/alcohol-prohibition-isn-t-dead-in-mississippi/>

contrats qu'ils avaient auparavant dans les fêtes<sup>146</sup>. Ce sont donc des échanges intenses et permanents entre milieux rural et urbain qui avaient lieu dans le Delta et plus généralement dans le Sud à cette époque. Beaucoup d'Africains-Américains, notamment les musiciens, se rendaient également à Memphis, à la pointe nord du Delta, et y baignaient dans la modernité et les influences d'une ville bien plus grande que Clarksdale, où se faisaient sentir les tendances et les idées des grands centres urbains du Nord. Le blues était le résultat de cette pollinisation croisée entre villes et campagnes. C'était la musique sinon de la modernité, du moins du désir de modernité en milieu rural, une musique jouée par des ruraux qui imitaient les citadins et par des citadins qui s'inspiraient des ruraux, dans un Delta du Mississippi qui, comme le confirme Gussow, n'était donc ni la région « reculée et pré-moderne, étouffée par le sadisme blanc et voilé par des lunes vaudou », ni un endroit « aussi à la page que Harlem ou Chicago, même si les courants d'attitudes et de sentiments véhiculés par la musique populaire aidaient à diminuer la distance entre les deux »<sup>147</sup>. Un des chercheurs de l'université Fisk décrit cet entre-deux complexe et dynamique :

Les jeunes et les enfants essayent de trouver leur chemin dans la vie entre un passé qui se désintègre et un présent fascinant [...] Ils cueillent du coton, jouent à leurs jeux, suivent leurs parents dans la routine de la vie, et vont à l'école. Ils chantent les chansons qui sont populaires à la radio et dans les jukebox et en apprennent d'autres chantées par leurs aînés à la maison ou dans les champs<sup>148</sup>.

Les nouveaux médias jouèrent un rôle clé dans le processus de synthèse depuis longtemps à l'œuvre non seulement dans la musique africaine-américaine mais aussi dans la musique du Sud et dans la musique américaine en général. Pour Levine, le résultat était que « la musique noire n'avait plus de lieu, elle existait partout où les Noirs se trouvaient »<sup>149</sup>. Ces nouveaux médias font sans doute partie des éléments qui contribuèrent au sentiment d'appartenance à une communauté noire nationale consciente d'elle-même qui s'affirma pendant et surtout après la Seconde Guerre mondiale. Un autre élément qui contribua à l'évolution de la conscience raciale, sociale et politique des Noirs du Sud, y compris du Delta, fut le recul de l'illettrisme dans les années 1930, dont les chercheurs de l'université Fisk constatèrent les résultats en 1942 : 30 % des familles qu'ils étudièrent lisaient le journal de la ville de Clarksdale. Il existait à Clarksdale un lycée agricole depuis le milieu des années 1920, où les enfants de la campagne côtoyaient ceux de la ville et où ils

---

<sup>146</sup> Work et al., *Lost Delta Found*, note 46, 320.

<sup>147</sup> Gussow, *Beyond the Crossroads*, 62.

<sup>148</sup> Work et al., *Lost Delta Found*, 34-35.

<sup>149</sup> Levine, *Black Culture*, 201.

découvraient des technologies utilisées dans les villes et des professeurs formés en ville<sup>150</sup>. Ces contacts, ainsi que l'accès, via les journaux et les livres, « à des choses qui peuvent être prouvées », pour citer un Afro-Américain de 63 ans interviewé par Adams, accroissaient « l'horizon mental des gens »<sup>151</sup>. Il en résultait des changements d'attitudes à l'égard d'un certain nombre d'idées et d'institutions qui avaient peu été remises en cause jusque-là.

L'Église, tout d'abord, était une institution à la fois dominante et déclinante dans le Delta. Le nombre élevé d'églises autour de Clarksdale et partout dans le Delta et leur fréquentation assidue par de nombreux Africains-Américains ne doivent pas occulter le fossé de générations et de classes qui se creusait depuis les années 1920. La classe moyenne noire avait perdu beaucoup de ses membres suite à la crise de 29 et ceux qui restaient n'avaient plus guère d'influence<sup>152</sup> mais les Noirs qui avaient fait partie de la classe moyenne continuaient d'avoir le plus grand respect pour l'Église, qui avait toujours une importance cruciale dans leur vie et dans celle des Africains-Américains nés au XIXe siècle. En revanche, chez les ouvriers et les jeunes attirés par la ville et la modernité et avides de liberté, le scepticisme progressait rapidement. C'est une église « affectée par l'impact de l'urbanisation » et qui « perdait du terrain et n'était plus centrale dans la vie du groupe » que les chercheurs de Fisk décrivent au début des années 1940. 20 % des familles qu'ils interrogèrent n'étaient affiliées à aucune Église et les membres des autres familles, s'ils étaient inscrits sur les registres d'une église, ne participaient pas nécessairement à la vie religieuse de leur congrégation, en particulier les plus jeunes, que les activités proposées par l'église n'intéressaient plus. Les jeunes interrogés par Adams et Powdermaker se racontaient avec jubilation des histoires qui raillaient les pasteurs pour leur inculture, les relations sexuelles qu'ils entretenaient avec des femmes de la congrégation et leur rapport à l'argent. Surtout, l'institution était perçue comme servant à justifier les épreuves endurées par les Noirs et à les convaincre de les supporter en attendant le salut, sans jamais les remettre en cause, servant ainsi les groupes sociaux et raciaux dominants<sup>153</sup>. De Jong cite, elle aussi, des attitudes moqueuses envers les prêtres de la part de la jeunesse noire de Louisiane, tout en soulignant que tous les Africains-Américains de Louisiane étaient membres d'une Église et, malgré leur pauvreté, donnaient énormément d'argent à ces institutions qui avaient beaucoup fait pour essayer de limiter les dégâts occasionnés par l'oppression et l'exploitation, fournissant même des prêts dans les années 1920 et 1930<sup>154</sup>.

---

<sup>150</sup> Work et al., *Lost Delta Found*, 233 ; Rob Cristarella et al., *Coahoma County, Mississippi, Field Trips, 1941-42: A Guide* [en ligne], American Folklife Center, Library of Congress, 2016. Consulté le 24 juin 2020 sur [www.loc.gov/static/collections/alan-lomax-manuscripts/documents/fisk\\_guide\\_master.pdf](http://www.loc.gov/static/collections/alan-lomax-manuscripts/documents/fisk_guide_master.pdf)

<sup>151</sup> Work et al., *lost Delta Found*, 244.

<sup>152</sup> *Ibid.*, 237.

<sup>153</sup> Work et al., *lost Delta Found*, 237-46 ; Powdermaker, *After Freedom*, 269-70.

<sup>154</sup> De Jong, *A Different Day*, 53-56.



Dans les observations de Powdermaker sur la vie à Indianola entre 1932 et 1934, celle-ci remarquait l'importance de l'Église pour l'estime de soi des Africains-Américains, et le respect des aînés pour l'institution, mais était surprise par le scepticisme religieux des jeunes Noirs<sup>155</sup>. Le sociologue Charles Johnson, dans son étude sur le Sud à la fin des années 1930, notait que « l'attitude la moins favorable à l'Église se trouvait dans le comté de Coahoma, dans le Mississippi »<sup>156</sup>, c'est-à-dire dans les zones de plantations autour de Clarksdale où s'était développé le blues. Les artistes de blues, par leur mode de vie, leur posture provocatrice et le contenu de leurs chansons, incarnaient parfaitement ce scepticisme croissant, ce rejet de l'hypocrisie de l'Église et ce désir d'affirmation et de liberté. Ils ne cherchaient plus à concilier chants religieux et blues comme les bluesmen des années 1920 et arboraient, au mieux, de l'indifférence à l'égard de la religion, quand ce n'était pas une attitude ouvertement iconoclaste. Plus encore que la génération précédente, les artistes de blues qui connurent le succès à partir de la deuxième moitié des années 1930 assumaient l'irrévérence et la sécularité de leurs idées, de leurs aspirations et de leur mode de vie. En cela, cette génération montante de libres penseurs, cette « nouvelle classe des diaboliques »<sup>157</sup>, contribuait à affaiblir et à réformer les institutions qui avaient, jusque-là, contrôlé la population noire par la crainte de l'enfer. Face à cette remise en cause qui n'était pas nouvelle mais s'exprimait de plus en plus clairement, les Églises baptistes et méthodistes, après avoir cru pendant des années qu'elles pourraient étouffer ces aspirations en faisant preuve d'une rigidité accrue, furent obligées de s'adapter pour essayer de séduire cette jeunesse revêche. Elles cessèrent de brandir la menace de l'enfer, devenue totalement inefficace et ridicule auprès des nouvelles générations. En 1941, une église baptiste de Clarksdale organisa même une « *Heaven and Hell party* » pour « laisser les jeunes s'amuser comme ils veulent »<sup>158</sup>.

C'est dans ce contexte d'un Sud et d'une culture africaine-américaine en pleine mutation que des folkloristes travaillant pour la Bibliothèque du Congrès américain partirent étudier et enregistrer les cultures populaires des campagnes américaines à partir de 1933, dans le cadre des programmes du New Deal. Parmi eux, John Lomax figure comme un des folkloristes les plus célèbres et les plus influents de cette époque, ses campagnes d'enregistrement dans le Sud, et notamment en Louisiane et dans le Delta, ayant permis de conserver des milliers de chansons populaires qui, sinon, ne nous seraient sans doute jamais parvenues, mais aussi de façonner la représentation que des millions de personnes se sont faites de la musique du Sud, jusqu'à aujourd'hui. Les travaux de Lomax reposaient sur des présupposés qui orientèrent la collecte et l'enregistrement des chansons et ont durablement contribué à forger une image partiellement

<sup>155</sup> Powdermaker, *After Freedom*, 269-70.

<sup>156</sup> Charles S. Johnson, *Growing Up in the Black Belt: Negro Youth in the Rural South* (New York : Schocken, 1967), 164.

<sup>157</sup> Expression utilisée par une dame âgée interrogée par les chercheurs de Fisk. Work et al., *Lost Delta Found*, 279.

<sup>158</sup> Work et al., *Lost Delta Found*, 83, 243.

fausse et datée du Sud, et de la culture africaine-américaine en particulier. Sa quête de chansons traditionnelles authentiques permettant d'avoir accès à l'essence de chaque culture et de chaque « race » était, en elle-même, problématique, dans un Sud où la musique était le résultat d'échanges culturels multiples et anciens que seul l'avènement récent de la ségrégation raciale avait permis d'interrompre, et encore, pas complètement. En outre, contrairement à son fils Alan, qui lui succéda à la tête de l'Archive of American Folksongs de la Bibliothèque du Congrès, John Lomax considérait que les chansons authentiques d'une communauté ne pouvaient survivre que si elles étaient isolées des influences corruptrices de la modernité<sup>159</sup>. Déçu par ce qu'il trouvait dans un Sud qu'il avait cru en partie préservé des ravages de la musique commerciale, il partit en quête de communautés toujours plus reculées, sans se rendre compte que cet isolement était récent et que seule la ségrégation l'avait rendu possible. Malgré leurs idées progressistes et leur amour de la musique, Lomax et d'autres folkloristes du New Deal « devinrent partie prenante de la préservation et de la justification rhétorique de la ségrégation [...]. Ils permirent de naturaliser la ségrégation en insistant sur le fait que les aspects importants de la culture populaire africaine-américaine ou blanche étaient ceux qui ne montraient pas de trace de miscégenation culturelle »<sup>160</sup>. Même dans ce Sud reculé qu'étaient le Delta et la Louisiane, les Africains-Américains préféraient chanter les tubes du moment plutôt que des chants de travail et des spirituals du XIXe siècle ou des blues supposés primitifs et ruraux, qu'ils refusaient d'ailleurs souvent de chanter à Lomax. C'est finalement dans les pénitenciers, comme ceux de Parchman, dans le Delta, et d'Angola, en Louisiane, que Lomax crut trouver l'isolement nécessaire à la survivance de chansons authentiquement noires. Mais même en ces lieux où des hommes étaient parfois enfermés depuis de longues décennies, les prisonniers écoutaient la radio le soir et ils connaissaient et préféraient les chansons récentes. La différence était que, dans une prison, Lomax pouvait utiliser l'autorité des gardiens blancs pour forcer les prisonniers à lui chanter le type de chansons dont il voulait absolument qu'elles soient la quintessence de l'âme noire, quand bien même les Noirs n'étaient pas d'accord avec cette définition. Sa collaboration avec le célèbre bluesman Lead Belly est, de ce point de vue, particulièrement révélatrice. Découvert en 1933 à Angola, lors de la première campagne d'enregistrements pour la Bibliothèque du Congrès de Lomax, Lead Belly, natif du nord de la Louisiane, avait passé des années à chanter dans les rues, les fêtes privées, les saloons, les *juke joints* et partout où il trouvait un public prêt à payer pour l'entendre. Son répertoire immense allait des ballades britanniques aux blues, aux spirituals et aux tubes commerciaux du moment, notamment du chanteur de country Jimmie Rodgers. Lead Belly avait également appris

---

<sup>159</sup> Jerrold Hirsch, « Modernity, Nostalgia, and Southern Folk Studies: The Case of John Lomax », *Journal of American Folklore* 105 (1992) : 183-207 ; Miller, *Segregating Sound*, 85.

<sup>160</sup> Miller, *Segregating Sound*, 119.

l'accordéon dans son enfance et ne manquait pas d'en jouer pour plaire au public lorsqu'il se produisait en Louisiane francophone<sup>161</sup>. Impressionné par son vaste répertoire, Lomax entreprit de le faire sortir de prison afin de l'emmener avec lui sur les routes et de l'enregistrer<sup>162</sup>. Vu son immense culture musicale, Lead Belly voulait enregistrer d'autres morceaux que des blues, mais Lomax rejetait toute chanson associée aux Blancs et toute chanson commerciale, qui auraient pollué la représentation qu'il se faisait d'une musique noire authentique<sup>163</sup>. Sans doute pourrait-on attribuer cette rigidité à un romantisme nostalgique en quête d'une authenticité et d'une pureté supposées sur le point d'être détruites par la modernité et la société de consommation. Pour autant, rien ne semble pouvoir justifier la mise en scène imposée par Lomax à Lead Belly et décrite par Jennifer Stoeber dans *The Sonic Color Line*. Lomax exigea de Lead Belly, qui avait toujours arboré dans son métier d'artiste des costumes élégants et citadins, de jouer sur scène et de se soumettre à des séances photo accoutré d'une salopette de métayer et d'un bandana, pieds nus, ou d'un costume rayé de prisonnier, alors même que plus aucun prisonnier ne portait ce genre de vêtements humiliants en Louisiane depuis 1930<sup>164</sup>. L'authenticité folklorique si chère au cœur de Lomax n'était en cela guère différente des clichés des *coon songs*, présentant un mâle noir violent, primitif et rural. Miller cite l'exemple d'une autre folkloriste blanche du New Deal, Elisabeth Gordon, qui collecta des chansons en 1936 pour la WPA et transcrivit plusieurs chansons de Carrie Richardson, une femme âgée qui vivait dans le Mississippi. Gordon rapporta que, tandis qu'elle notait les paroles, la chanteuse lui demanda « je suppose que vous voulez 'gwine' plutôt que 'goin', n'est-ce pas ? ». Richardson était donc parfaitement consciente des attentes des folkloristes, qui cherchaient moins à consigner les chansons telles qu'elles étaient chantées qu'à « créer une vision stylisée de la culture populaire noire »<sup>165</sup> et à faire couleur locale, en incitant les Africains-Américains à s'exprimer dans un dialecte qui correspondait à la caricature des Noirs véhiculée par la culture populaire blanche depuis l'esclavage. Cette vision contribua à façonner l'image du blues comme style noir intemporel issu de la ruralité profonde et résultat de capacités et de tempéraments raciaux ancestraux, plutôt que comme le phénomène culturel, social et politique complexe et récent qu'il était, fait d'influences noires et blanches, rurales et citadines, d'aspirations à la mobilité et à la modernité, de va-et-vient, de frustrations, d'hésitations et de doutes existentiels.

---

<sup>161</sup> « Les Français de Louisiane aiment l'accordéon, mais nous les Noirs [anglophones], on préfère la guitare. Je jouais la sécurité et je leur jouais des deux », expliquait-il. Jared Snyder, « Leadbelly and His Windjammer: Examining the African American Button Accordion Tradition », *American Music*, vol. 12, n° 2 (été 1994) : 156. <https://doi.org/10.2307/3052520> L'idée avancée par John Lomax, selon laquelle Lead Belly aurait appris l'accordéon de musiciens créoles de Louisiane, a été démentie depuis, notamment par Snyder.

<sup>162</sup> *Ibid.*, 241-45, 262.

<sup>163</sup> Ce qui ne l'empêcha pas d'obtenir des copyrights sur plusieurs chansons de Lead Belly, qui lui assurèrent des revenus pendant des années. *Ibid.*, 242.

<sup>164</sup> Jennifer L. Stoeber, *The Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening* (New York : NYU Press, 2016), 193.

<sup>165</sup> Miller, *Segregating Sound*, 268.



Fig. 15 : Lead Belly vers 1940 (collection Michael Ochs Archives/Getty Images)

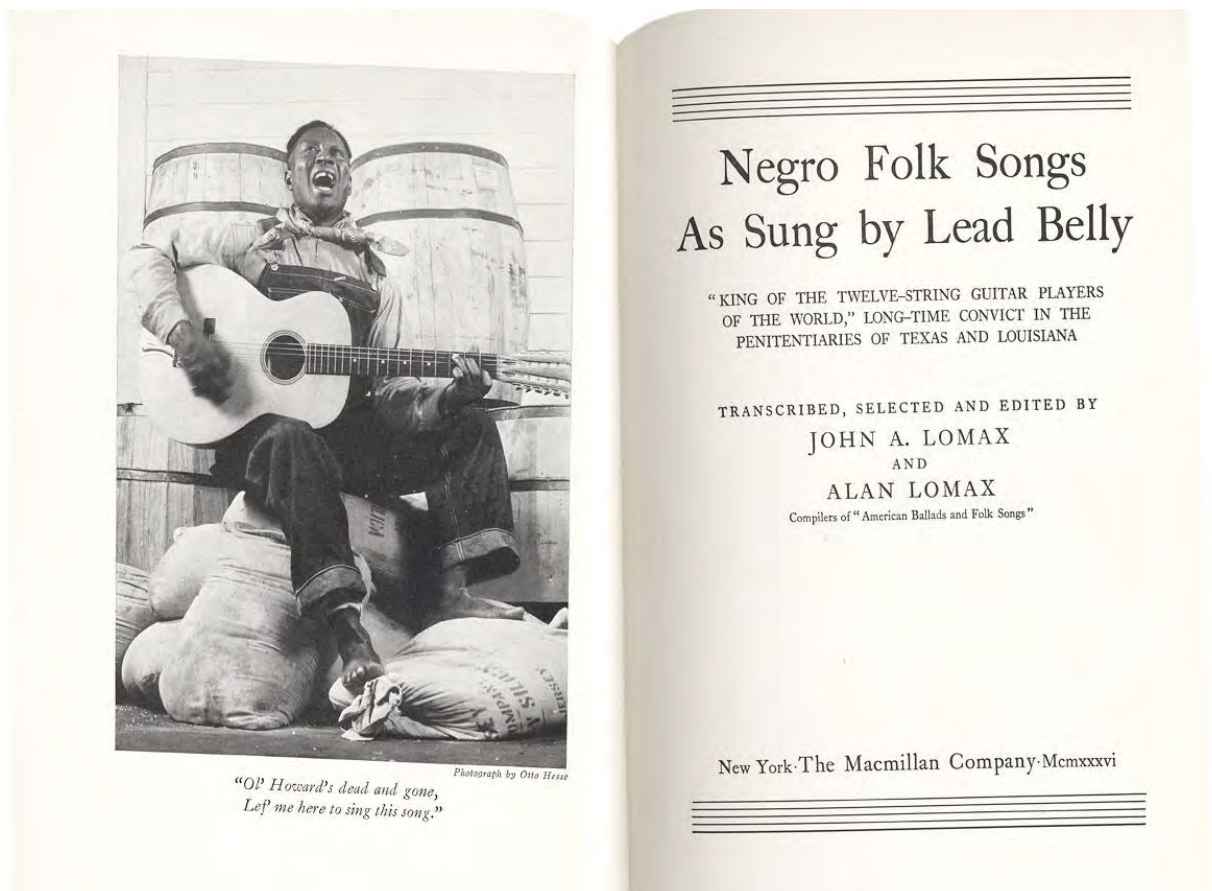


Fig. 16 : Lead Belly mis en scène par John Lomax dans John and Alan Lomax, *Negro Folk Songs as Sung by Lead Belly* (New York : MacMillan, 1936).

A la fois indispensable et problématique, l'héritage laissé par les folkloristes du New Deal est donc ambigu. Le bilan du New Deal, dans sa globalité, est tout aussi contrasté, puisqu'il finança une véritable révolution agricole et permit à beaucoup de Noirs du Sud de ne plus mourir de faim, mais laissa intact le système politique du Sud et ne transforma donc pas en profondeur leur situation économique, sociale et politique. À l'orée des années 1940, les planteurs contrôlaient fermement l'économie et la société et supervisaient strictement le travail de leurs ouvriers agricoles, pour la plupart lourdement endettés, et plus de 50 % des chefs de famille étaient illettrés<sup>166</sup>. Cependant, pendant le New Deal, et malgré ses grandes imperfections, les Noirs eurent accès à des emplois via la WPA, à davantage d'éducation et de temps libre, et à des aides sociales, si insuffisantes qu'elles aient été. Dans certains endroits, les cultivateurs pauvres se saisirent de l'intervention du gouvernement fédéral dans le Sud pour ouvrir une brèche dans l'ordre établi qui y avait régné jusque-là et desserrer, au moins temporairement, l'étau de l'oppression et de l'exploitation, en particulier en Louisiane. Dans cet État, des centaines de Noirs entrèrent en résistance organisée dans la deuxième moitié des années 1930, par le biais des syndicats, totalement absents, en revanche, du Delta.

Cette période coïncida également avec l'arrivée de nouveaux moyens de communication et de transport qui révolutionnèrent la vie des travailleurs et les mirent en contact avec les influences culturelles et politiques de la ville. Le blues incarnait, à l'époque, une modernité, une attitude et une pensée en phase avec les préoccupations et les aspirations de beaucoup d'Africains-Américains, que ce genre avait sans doute contribué à façonner dans les décennies précédentes et dont il était devenu l'expression la plus parfaite et la plus répandue. Les enregistrements sur disques et les passages en radio avaient fait passer le blues dans une autre dimension, lui conférant, en le faisant entrer dans la vie de millions d'Africains-Américains, une influence et une portée considérables. Par ailleurs, la population noire dans son ensemble se tournait de plus en plus vers Washington pour y trouver du soutien et se prenait, même dans le Delta, à espérer un avenir meilleur, pour la première fois depuis longtemps. Si, en apparence, la suprématie des planteurs était plus assurée que jamais au début des années 1940, les changements majeurs apportés par les programmes du New Deal et les attentes nouvelles, bien qu'encore peu exprimées publiquement, des Africains-Américains, menaçaient la stabilité à venir du Sud. La Seconde Guerre mondiale renforça encore cette tendance, mais changea également les attentes musicales de beaucoup d'Africains-Américains.

---

<sup>166</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 197-98.

## 2. 1942-1970 : Grande migration, Guerre mondiale, révolution agricole, mouvement pour les droits civiques et nouveaux styles musicaux

### 2.1. Guerre mondiale et accélération de l'exode rural

Au début des années 1940, les travailleurs et la jeunesse noirs étaient de moins en moins disposés à accepter les emplois peu qualifiés et mal payés et le statut humiliant imposés aux Africains-Américains. Leur frustration et leurs attentes nouvelles poussèrent de plus en plus d'entre eux à franchir le pas de migrer vers les grandes villes du Nord comme Chicago et Détroit, mais aussi de l'Ouest, comme Los Angeles, Portland ou Seattle, où l'industrie en plein développement proposait des emplois très rémunérateurs. En décembre 1941, l'entrée en guerre des États-Unis renforça grandement cette seconde Grande Migration et induisit de profonds changements économiques et démographiques dans le Delta et en Louisiane, en raison du développement spectaculaire de l'industrie de la défense, sous l'égide de l'Administration Roosevelt. Dans les grands centres urbains, les usines automobiles, reconverties dans la fabrication d'avions, de tanks et de camions, se mirent à embaucher massivement, convaincant des centaines de milliers d'habitants noirs et blancs du Sud rural de migrer. La construction d'installations militaires et de bases aériennes en Louisiane et dans le Delta créa également de nouveaux emplois, bien mieux payés que le travail agricole. Au départ rapide et massif de nombreux Africains-Américains, hommes et femmes, vers les usines d'armement du Nord et de l'Ouest ou vers des villes du Sud, s'ajoutait le fait qu'une partie des travailleurs agricoles partaient au combat. En Louisiane, la population noire diminua, parfois de plus de 30 % dans les paroisses cotonnières, tandis que celle des paroisses comprenant une ou plusieurs villes de plus de 10 000 habitants explosa. Dans le Delta, la population agricole chuta de près de 20 % au cours des années 1940, tandis que la population urbaine augmentait de 38 %. La population noire diminua de 10 %, réveillant le spectre d'une pénurie de main d'œuvre. Cobb décrit un Delta où les augmentations de salaires induites par la guerre permettaient désormais aux ouvriers noirs de travailler moins, d'acquérir des voitures et de profiter de leur temps libre, narguant littéralement les planteurs. En outre, les « jardins de la victoire » (*victory gardens*) que tous les Américains étaient encouragés à cultiver chez eux augmentèrent considérablement l'indépendance alimentaire des Africains-Américains du Sud. Les locataires et les métayers se trouvaient en position d'obtenir des concessions de la part de leurs propriétaires, obligés d'accepter, par exemple, qu'ils ne payent pas de loyer pour être sûrs qu'ils restent sur place et soient là au moment de la récolte du coton<sup>167</sup>. Les

---

<sup>167</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 198-203 ; De Jong, *A Different Day*, 116, 119-22 ; *The Pelican State Goes to War, Louisiana in World War II*, The National WWII Museum, New Orleans, 2017. Consulté le 28 novembre 2021 sur [www.nationalww2museum.org/sites/default/files/2017-11/PelicanState\\_EntireGuide.pdf](http://www.nationalww2museum.org/sites/default/files/2017-11/PelicanState_EntireGuide.pdf)

planteurs durent également se résoudre à augmenter massivement les salaires. Les salaires dans les plantations de sucre et de coton de Louisiane furent multipliés par deux entre 1940 et 1945 et ceux des cueilleurs de coton du Delta par trois, avant de diminuer à nouveau en 1945, sans retomber aux niveaux d'avant-guerre, grâce à une mesure de plafonnement des salaires imposée par Washington dans le cadre de l'effort de guerre, mesure en faveur de laquelle les planteurs avaient pesé de tout leur poids<sup>168</sup>. Les planteurs du Sud avaient également beaucoup de mal à supporter que les femmes noires quittent leur service pour des emplois en ville, y compris dans les usines d'armement, et que celles à qui leurs maris soldats envoyaient de l'argent refusent désormais de travailler pour eux<sup>169</sup>. Ils déployaient toute leur puissance politique et sociale dans l'espoir de contenir cette hémorragie, en faisant appel au sens de la responsabilité des pasteurs et des enseignants noirs pour convaincre les Noirs de travailler dans les champs le weekend, sans succès. Dans la droite ligne de la stratégie utilisée après la crue de 1927 et pendant le New Deal, les planteurs du Delta usèrent de leur influence sur les agences fédérales pour garder le contrôle de la main d'œuvre noire, obtenant, en 1942, que les bureaux de conscription retardent l'appel des Noirs sous les drapeaux tant qu'ils restaient dans les plantations mais hâtent la conscription de ceux qui auraient pu accéder à la propriété via le programme de la FSA<sup>170</sup>. Cependant, les Africains-Américains, libérés de la dépendance à l'égard des élites rurales par l'augmentation des salaires, étaient de plus en plus conscients du levier dont ils disposaient auprès d'élites locales qui avaient désespérément besoin de main d'œuvre et auprès d'un gouvernement fédéral qui avait cruciallement besoin d'eux pour l'effort de guerre.

## 2.2. Des Africains-Américains de plus en plus conscients politiquement

Au début des années 1940, l'engagement des Africains-Américains du Sud dans la guerre était loin d'aller de soi. L'amertume laissée par leur participation à la Première Guerre mondiale, qui avait été suivie d'un redoublement de violence à leur égard au lieu de la reconnaissance sociale tant espérée, le positionnement initialement pacifiste du Parti communiste, influent au sein des syndicats de métayers, et l'hypocrisie que les Noirs percevaient dans l'appel à aller défendre la démocratie en Europe alors que rien n'était fait pour les sauver, eux, de la dictature des planteurs, alimentaient un profond sentiment anti-guerre chez beaucoup d'entre eux. En mai 1940, des entrepreneurs noirs et des rédacteurs en chef de divers journaux africains-américains de La Nouvelle-Orléans avertirent Roosevelt que les « pratiques anti-américaines à l'encontre des Noirs

---

<sup>168</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 200 ; De Jong, *A Different Day*, 122.

<sup>169</sup> Kelly A. Spring, « Working in the Defense Industry during World War II », *National Women's History Museum*, 2017. Consulté le 26 juin 2020 sur [www.womenshistory.org/resources/general/working-defense-industry](http://www.womenshistory.org/resources/general/working-defense-industry)

<sup>170</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 199-200.

de cet État » risquaient de se traduire par un refus de participer à l'effort de guerre, ce que confirmaient les observateurs du gouvernement fédéral présents sur place<sup>171</sup>. Parallèlement, les organisations de défense des droits des Noirs connaissaient une forte croissance dans les campagnes comme dans les villes de Louisiane, qui se traduisit par l'ouverture de 30 sections de la NAACP dans cet État pendant la guerre. Les ouvriers étaient nombreux dans la NAACP, si bien que les revendications concernaient l'égalité dans l'accès à l'emploi et les salaires autant que les droits civiques. Dans les villes du pays, cet activisme se traduisait par la menace de manifestations monstres si le gouvernement n'accédait pas à ces revendications. Sous la pression, le Congrès américain interdit, en 1941, la discrimination raciale dans la sélection et l'entraînement des conscrits et la ségrégation dans les entreprises sous contrat avec l'État<sup>172</sup>. Dans le Delta, c'est vers le STFU, le syndicat des locataires agricoles du Sud, que les Noirs se tournèrent pour obtenir une amélioration de leur situation économique. Le fait que les locataires noirs du Delta aient commencé à oser parler à des syndicalistes dans les années 1940, alors qu'ils avaient, jusque-là, préféré les ignorer par peur des représailles, est un tournant majeur dans la prise de conscience et de confiance des travailleurs les plus opprimés de cette région. Cette confiance nouvelle était d'ailleurs clairement perceptible dans les contes, histoires et chansons que les travailleurs noirs partagèrent avec les chercheurs de l'université Fisk en 1941-42. Tout comme ils avaient commencé à remettre en cause l'Église, une nouvelle génération de travailleurs agricoles africains-américains contestait désormais la suprématie blanche. Les chercheurs de Fisk collectèrent nombre de poèmes et d'histoires qui tournaient les Blancs en ridicule, montraient avec délectation des Noirs prenant le dessus sur des Blancs et remettaient en cause la ségrégation raciale. En outre, la certitude d'une supériorité des Noirs sur les Blancs en matière de chant revient interview après interview : « Je n'aime pas du tout la musique blanche, ça ne vaut rien », « les Noirs ont une plus belle voix, et aussi, ils sont de la même couleur que moi », « la musique, ça c'est une chose que les Noirs font mieux que les Blancs » ou « Quand un noir chante, il chante avec plus d'émotions. Rien de ce que font les Blancs n'est sincère »<sup>173</sup>. On assiste ici à un changement très net par rapport au début du siècle, et même aux années 1930, où des Noirs témoignaient de leur admiration pour le chanteur blanc du Mississippi Jimmie Rodgers. Après des décennies de ségrégation imposée par les planteurs et les maisons de disques, l'époque où Noirs et Blancs du Sud écoutaient et chantaient indifféremment un répertoire commun semblait révolue et ces témoignages exprimaient de façon inédite un désir d'affirmation et d'indépendance chez les Noirs du Delta. Quand bien même cette remise en cause se faisait dans le cadre protégé d'entretiens

---

<sup>171</sup> De Jong, *A Different Day*, 117.

<sup>172</sup> *Ibid.*, 125-26.

<sup>173</sup> Work et al., *Lost Delta Found*, 260-65.



réalisés dans leurs foyers par des chercheurs noirs, et que l'affirmation d'une supériorité noire se cantonnait à la musique, ils trouvaient l'audace de critiquer ouvertement les Blancs et d'affirmer la valeur de leur culture, dans ce qui apparaît comme les prémices du mouvement de *Black Pride*.

A mesure que la guerre avançait, cette aspiration à ne plus subir l'oppression et l'exploitation se faisait de plus en plus sentir. Les soldats noirs, comme nous l'avons vu pour les Créoles de Louisiane, avaient un statut de sous-citoyens dans l'armée, où ils servaient dans des unités ségréguées et étaient cantonnés à des emplois subalternes. Mais, dans les États du Sud, où la population blanche était habituée à une hiérarchie sociale rigide, c'était à un statut de sous-hommes que les militaires noirs se trouvaient réduits. En Louisiane, ils étaient traités « comme des chiens » et les civils blancs refusaient de les servir à la cantine de leur caserne ou de les laisser monter dans le bus. Ces traitements indignes faisaient l'objet de plaintes auprès du gouvernement et des organisations pour les droits civiques, d'articles dans la presse mais aussi de stratégies d'action directe. De Jong donne l'exemple de soldats noirs qui détruisirent les panneaux indicateurs qui désignaient les salles d'attente ségréguées dans une gare de la paroisse de Sabine, en Louisiane. L'attitude des Africains-Américains venus d'autres États pour travailler dans les bases militaires inspirait les Noirs du Sud et des Blancs se plaignaient que les Noirs locaux ne s'écartaient plus pour les laisser passer, que les militaires noirs semblaient penser que leur uniforme leur donnait le droit de s'asseoir où bon leur semblait dans les bus et que des femmes noires autrefois dociles se montraient hautaines à leur égard<sup>174</sup>. Dans le Delta, lors des réunions du STFU, les militants insistaient non seulement sur la nécessité de se syndiquer et d'exiger une législation sur le paiement à l'heure, mais désormais aussi sur l'importance de réclamer le droit de vote. Certains exigeaient l'égalité totale entre Noirs et Blancs et la légalisation des mariages interraciaux et dénonçaient le système des plantations. Les élites blanches, qui envoyaient des espions dans ces réunions, étaient très inquiètes de cet essor du militantisme et encore plus alarmées par la tenue de réunions interraciales, comme celle qui eut lieu en 1943 à Greenville. Fait intéressant, des pasteurs noirs du Delta encourageaient désormais la résistance à l'oppression des planteurs. En 1945, une grève, certes brève, mais inimaginable quelques années plus tôt, fut organisée par les travailleurs noirs du comté de Coahoma pour protester contre la limitation des salaires des cueilleurs de coton<sup>175</sup>. En 1944, 2 000 Africains-Américains employés dans les chantiers navals de La Nouvelle-Orléans s'étaient mis en grève et avaient obtenu le soutien des autorités fédérales et le licenciement de contremaîtres racistes et violents<sup>176</sup>. Les Blancs du Sud de tout rang social réagissaient violemment à cette perte de contrôle, à l'image de leurs élites, qui

---

<sup>174</sup> De Jong, *A Different Day*, 127-29.

<sup>175</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 201.

<sup>176</sup> De Jong, *A Different Day*, 126.

craignaient d'entrer dans la crise la plus grave qu'elles aient connue depuis la guerre de Sécession et voyaient à nouveau Washington comme l'allié des Noirs et donc comme leur pire ennemi. Elles s'inquiétaient aussi de la sympathie affichée par Eleanor Roosevelt pour la cause des Noirs et des efforts qu'elle déployait pour convaincre le Parti démocrate de courtiser leurs voix. Or, si le gouvernement veillait à ce que les Noirs puissent à nouveau voter, c'en serait fini de leur empire, en particulier dans le Delta, où la population noire était toujours largement majoritaire. Et si la ségrégation prenait fin, les mariages interethniques deviendraient légaux, et c'en serait fini de la « race » blanche. Certains planteurs se déclaraient prêts à organiser des comités de vigilance pour défendre leur « civilisation et leur mode de vie » et empêcher toute personne de « mettre des idées dans la tête des Noirs ». Mais il était trop tard : quand la guerre se termina, les vétérans africains-américains, dont certains avaient servi dans des unités intégrées à Hawaï, vinrent grossir les rangs de ceux qui avaient commencé à contester le système des plantations et l'ordre social du Sud<sup>177</sup>. Des lois fédérales votées en 1944 pour s'assurer de l'adhésion des classes populaires, et des Noirs en particulier, à l'effort de guerre, augmentèrent également l'indépendance financière, le niveau de formation et les possibilités d'action des Africains-Américains. L'une d'elles interdit le système d'élections primaires réservées aux Blancs qui avait, jusque-là, empêché les Noirs du Sud de participer au choix des candidats que les partis présentaient aux élections. Cette loi, dont l'application dans les faits était loin d'être acquise, créa de grandes attentes dans la population noire et donna lieu, dans les deux décennies suivantes, à des campagnes pour les droits civiques répétées, difficiles, mais finalement victorieuses, qui permirent à des dizaines de milliers de Noirs de s'inscrire sur les listes électorales<sup>178</sup>. Une autre loi, la *G.I. Bill* de 1944, dont nous avons vu qu'elle avait permis aux francophones de Louisiane d'obtenir des bourses d'étude, un accès prioritaire aux emplois de fonctionnaires et des prêts fédéraux à taux bas, avait pour but de faciliter la réinsertion dans la vie civile des anciens combattants<sup>179</sup>. Les Noirs subissaient des discriminations dans l'accès à ces prérogatives et beaucoup ne savaient pas comment en bénéficier, mais les campagnes d'information organisées par les associations pour les droits civiques à partir de 1946 permirent à nombre d'entre eux d'acheter une ferme ou de monter leur entreprise, de faire des études et de pouvoir prétendre à des emplois qualifiés, contribuant ainsi à l'élargissement de la classe moyenne noire et à l'indépendance économique à l'égard des élites blanches du Sud. Pour De Jong, ce sont ces anciens métayers qui fournirent les leaders du mouvement pour les droits civiques en Louisiane, plutôt que la classe moyenne noire plus ancienne, qui devait sa sortie de la pauvreté à l'appui économique et politique des élites blanches

---

<sup>177</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 202, 211.

<sup>178</sup> De Jong, *A Different Day*, 142.

<sup>179</sup> Voir page 196 de la présente thèse.

et qui avait en commun avec les ouvriers agricoles d'être dépendante de ces élites et de risquer de tout perdre si elle contestait l'ordre social<sup>180</sup>.

Quant à ceux qui demeuraient salariés agricoles, ils disposaient d'un rapport de force et d'un degré de confiance inédits, qui inquiétaient au plus au point les élites du Sud. Le travail forcé de milliers de prisonniers de guerre, qui avait permis, à partir de la fin 1943, d'assurer le désherbage et la récolte et de tirer les salaires vers le bas, avait pris fin en 1946<sup>181</sup>. Les planteurs, en particulier dans le Delta, toujours caractérisé par la monoculture du coton, étaient à nouveau dépendants de la main d'œuvre noire. Avant même la fin de la guerre, une partie des élites du Delta, cherchant à enrayer le départ massif des Noirs, avait proposé d'améliorer la qualité des écoles noires, d'augmenter les salaires des enseignants et de renforcer leur formation. Mais beaucoup d'autres planteurs préféraient ne rien changer en surveillant de près les essais des prototypes de moissonneuses mécaniques, qui permettraient enfin de se passer d'une grande partie de la main d'œuvre<sup>182</sup>. La machine tant attendue arriva en 1944 dans les paroisses sucrières de Louisiane, où 356 moissonneuses accomplissaient déjà le travail de 21 000 personnes. La mécanisation de la moisson de la canne et du labour et le remplacement croissant de l'agriculture cotonnière par l'élevage et les cultures céréalières, plus faciles à mécaniser, soulagèrent les élites agricoles de Louisiane de l'angoisse d'une pénurie de main d'œuvre dès la fin de la guerre<sup>183</sup>. Il fallut attendre 1947 pour voir une machine capable de moissonner le coton arriver en Louisiane et dans le Delta. Les paysages ruraux étaient parsemés, encore plus que depuis 1940, de maisons de locataires et de métayers abandonnées. Les élites du Delta avaient plus de mal que celles de Louisiane à convertir leurs pratiques et seuls 7 % du coton du Delta était cueilli mécaniquement en 1950, car les planteurs voulaient conserver une partie de leurs ouvriers, en raison du besoin périodique de désherber les champs<sup>184</sup>. Ce sont les années 1950 qui virent s'accomplir la révolution économique dont les prémices avaient commencé à se faire sentir après-guerre.

### 2.3. Révolution agricole, industrialisation, et disparition des emplois agricoles

Dans les années 1950, la politique fédérale joua, à nouveau, un rôle majeur dans la transformation de l'agriculture du Sud. Les quotas de production imposés en 1953 et le Soil Bank Program de 1956, qui payaient les fermiers pour retirer des terres de la production, eurent pour

---

<sup>180</sup> De Jong, *A Different Day*, 38, 146, 149-52.

<sup>181</sup> *Ibid.*, 135 ; John Ray Skates, Jr., « German Prisoners of War in Mississippi, 1943-1946 » [en ligne], *Mississippi Historical Society*, septembre 2001. Consulté le 30 novembre 2021 sur [www.mshistorynow.mdah.ms.gov/issue/german-prisoners-of-war-in-mississippi-1943-1946](http://www.mshistorynow.mdah.ms.gov/issue/german-prisoners-of-war-in-mississippi-1943-1946)

<sup>182</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 203-205.

<sup>183</sup> De Jong, *A Different Day*, 136.

<sup>184</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 204.

effet une forte réduction des surfaces cultivées en coton. De nouvelles cultures furent introduites, notamment le soja, dont les surfaces augmentèrent de 539 % dans le Delta entre 1949 et 1959. Le recours aux moissonneuses et aux herbicides se généralisa, réduisant grandement le nombre d'emplois agricoles. Entre 1950 et 1960, la population agricole rurale du Delta diminua de 54 % et sa population urbaine augmenta de 39 %. Les planteurs se mirent à craindre, dès la fin des années 1940, que la région ne se vide de ses habitants blancs, qui migraient dans des proportions presque aussi élevées que les Noirs<sup>185</sup>. Cette émigration mettait en péril l'espoir des élites d'un Delta débarrassé de sa majorité noire, de plus en plus revendicative et écoutée par le gouvernement, et rendue inutile par la disparition de beaucoup d'emplois agricoles. À mesure que les années 1950 passaient, les élites du Sud voyaient le Parti démocrate de Truman, qui avait succédé à Roosevelt en 1945, puis d'Eisenhower, élu en 1953, et la Cour suprême elle-même, « se gauchiser », en devenant de plus en plus sensibles aux questions de droit syndical et de droit de vote des Noirs. Essayer de profiter des programmes fédéraux pour s'enrichir et prendre le risque que Washington s'immisce dans les affaires du Sud devenait trop dangereux pour l'ordre établi de la région. Les élites du Delta, longtemps réticentes à toute idée d'industrialisation, se mirent à voir l'implantation d'usines, en particulier agro-alimentaires, et la création d'emplois industriels comme une solution pour conserver l'attractivité de la région, la main d'œuvre blanche et leur suprématie. Les élites de Louisiane arrivèrent à la même conclusion. En 1948, des propriétaires terriens et des entrepreneurs des paroisses cotonnières et sucrières fondèrent le Louisiana Delta Council, dont le but était d'attirer les investisseurs en vue de diversifier l'activité économique des paroisses rurales et d'établir des règles qui les protégeraient de toute ingérence dans la gestion de leurs affaires, qu'elle vienne de l'État fédéral, des syndicats ou des organisations de défense des Noirs<sup>186</sup>. Le développement de programmes de formation professionnelle et l'assurance de s'implanter dans des États résolument anti-syndicats étaient séduisants pour des entreprises désireuses de quitter le Nord, où les travailleurs, de plus en plus organisés, demandaient trop de droits<sup>187</sup>. Ces intérêts mutuels bien compris entre élites locales et industriels du Nord permettaient aux uns de ne plus dépendre ni des Africains-Américains ni du gouvernement fédéral pour le développement économique de la région et aux autres de développer leurs activités sans avoir à se soucier des droits des travailleurs. Entre 1947 et 1954, plus de 630 usines furent établies en Louisiane. Si le développement rapide du secteur industriel dans tout le Sud offrait aux Noirs des emplois mieux payés que dans l'agriculture, ils n'en demeuraient pas moins maintenus dans un statut très inférieur à celui des ouvriers blancs, qui se traduisait par des salaires bien plus bas, des

---

<sup>185</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 207.

<sup>186</sup> De Jong, *A Different Day*, 147-48.

<sup>187</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 207 ; De Jong, *A Different Day*, 148.

intimidations permanentes et des perspectives de promotion quasi nulle, si bien que la pauvreté demeurait élevée<sup>188</sup>. Il n'est donc guère surprenant que les Noirs employés dans ces nouvelles industries aient prêté une oreille attentive aux discours des syndicats qui essayaient de s'implanter en Louisiane et dans le Delta, et notamment le IWA (International Woodworkers of America), le syndicat des travailleurs du bois. Ce secteur tournait à plein régime pour accompagner la construction d'usines et l'urbanisation et les salariés y étaient majoritairement noirs. Les comptes-rendus des militants révèlent l'hostilité et la violence extrêmes auxquelles ils furent confrontés en Louisiane de la part des élites économiques et politiques. La ténacité des militants de l'IWA finit pourtant par payer au début des années 1950, avec l'ouverture de sections syndicales dans plusieurs menuiseries de Louisiane et l'obtention, au terme d'une grève, d'une augmentation modeste des salaires en 1953, dans le Nord-Est de la Louisiane, à quelques kilomètres de Vicksburg, dans le Delta du Mississippi. Cette victoire, même limitée, était plus que ce que les élites blanches locales pouvaient supporter et, dans les années qui suivirent, elles firent tout ce qui était en leur pouvoir pour dissuader tout militantisme, qu'il porte sur les droits économiques ou civiques, et pour détruire les acquis sociaux obtenus dans les années d'après-guerre<sup>189</sup>.

## 2.4. Déchaînement réactionnaire et mouvement pour les droits civiques

Les classes dirigeantes du Sud étaient depuis longtemps parcourues par plusieurs courants de pensée, entre fanatiques de la suprématie blanche la plus violente et dirigeants qui, à l'image d'un Huey Long en Louisiane ou de la famille Percy dans le Delta, étaient soucieux d'éviter des excès de violence contreproductifs. La révolution culturelle que représenta la conversion à l'industrie des élites de Louisiane et du Delta dans le domaine économique s'accompagna également d'un changement important dans la culture politique des Blancs. Les planteurs du Delta avaient longtemps été opposés au racisme violent des fermiers blancs pauvres des collines situées à l'est et avaient essayé de contenir l'influence de leurs leaders, Vardaman et Bilbo. Le discours de ces derniers n'était pas uniquement fondé sur la haine des Noirs mais aussi sur la haine des planteurs du Delta, à la richesse indécente, qu'ils voulaient taxer pour financer les écoles blanches, et aux mœurs indignes de bons chrétiens, qui les conduisaient à s'adonner à l'adultère avec des femmes noires. Ce n'était pas ce dernier point qui avait inquiété les planteurs avant-guerre, mais le risque de voir leurs profits partir en impôts et les lynchages s'exporter des collines vers le Delta. Mais dans les années qui suivirent la Seconde Guerre mondiale, le militantisme des Africains-Américains menaçait gravement l'empire économique et politique des planteurs. Ne craignant plus

---

<sup>188</sup> De Jong, *A Different Day*, 148-49.

<sup>189</sup> *Ibid.*, 164-67.

de faire fuir les Noirs, dont ils étaient désormais bien moins dépendants, les planteurs oublièrent le libéralisme dont ils s'étaient targués pendant un siècle et rallièrent les « Dixiecrates »<sup>190</sup> en 1948, avant de fonder le premier Citizens' Council, en juillet 1954, deux mois après l'arrêt de la Cour suprême des États-Unis qui avait déclaré illégale la ségrégation dans les écoles. La mission des Citizens' Councils était de défendre, par tous les moyens nécessaires, les droits des anciens États esclavagistes à ne pas appliquer les lois votées à Washington, que ce soit en matière de droits syndicaux ou de droits civiques, l'opposition aux organisations du mouvement ouvrier allant de pair avec le racisme et participant tout autant à la défense de l'ordre social du Sud<sup>191</sup>. En 1955, les représailles économiques et les menaces à l'encontre des Noirs qui avaient signé une pétition réclamant l'intégration des écoles conduisirent les signataires, y compris des membres de la classe moyenne noire, à devoir fuir le Delta. Ceux qui encourageaient les Noirs à s'inscrire sur les listes électorales risquaient non seulement de perdre leur emploi, mais aussi la vie, comme ce fut le cas du Révérend Lee, assassiné en 1955. L'année 1955 fut aussi marquée par un assassinat resté tristement célèbre, celui du jeune Emmett Till, tué à 14 ans, alors qu'il rendait visite à ses grands-parents dans le Delta, pour avoir montré la photo de la petite amie blanche qu'il avait à Chicago et courtisé une blanche dans un magasin. Son assassinat et l'acquiescement de ses meurtriers firent l'objet d'une campagne nationale de la NAACP et furent largement couverts par les journaux du Nord, provoquant une vague d'indignation dans tout le pays, à l'exception du Sud<sup>192</sup>.

Pour défendre leur empire, les élites du Delta n'hésitaient plus à reprendre la rhétorique et les méthodes populaires dans les collines acquises au KKK, même si, officiellement, leur lutte portait sur les droits constitutionnels des États du Sud. Les divisions traditionnelles de classe entre Blancs pauvres des collines et élites blanches du Delta s'effaçaient face à la défense d'intérêts supposés communs : unir la « race » contre le risque communiste et celui de « l'abâtardissement »<sup>193</sup>. Mais derrière le triomphe apparent des idées réactionnaires des collines, c'était la philosophie économique des élites du Delta qui l'emportait : l'appel à l'unité raciale entre Blancs plutôt qu'aux intérêts de classe était une aubaine pour leurs intérêts économiques, car le consensus anti-Noirs, anti-Washington et anti-communiste leur permettait de contrer l'influence des politiciens qui les désignaient comme l'ennemi quelques années auparavant et étaient bien décidés à leur faire payer des taxes. L'époque où les planteurs avaient craint une alliance entre pauvres

<sup>190</sup> Le mouvement des « Dixiecrates » est un parti issu d'une scission du Parti démocrate. Fondé en 1948, après la décision du Président Truman d'abolir la ségrégation raciale dans l'armée américaine en raison des services rendus à la nation par les soldats africains-américains pendant la guerre, il regroupait des politiciens sudistes revendiquant le maintien des « droits » des États du Sud, c'est-à-dire de la ségrégation raciale. Sarah McCullow Lemmon, « The Ideology of the 'Dixiecrat' Movement », *Social Forces* 30, n°2 (déc. 1951) : 162-71.

<sup>191</sup> Ted Ownby, Charles Reagan et al., *The Mississippi Encyclopedia* (Jackson : University Press of Mississippi, 2017), 225 ; De Jong, *A Different Day*, 167.

<sup>192</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 213-18.

<sup>193</sup> Neil R. McMillen, *The Citizens' Council: Organized Resistance to the Second Reconstruction, 1944-1964* (Urbana, 1971), 16-18, cité par Cobb, *The Most Southern Place*, 213.

blancs et noirs était loin. A la fin des années 1950, le Mississippi était devenu le lieu d'un « consensus politique profondément réactionnaire »<sup>194</sup>, reposant sur un conservatisme politique, social, fiscal et économique forcené, dont les Noirs et les Blancs pauvres étaient les victimes. Beaucoup d'agriculteurs blancs du Delta, appauvris par la mécanisation, devinrent sensibles aux discours qui désignaient les Noirs comme responsables de tous leurs maux. Les meurtriers d'Emmett Till faisaient partie de ces Blancs pauvres, bien utiles aux planteurs car « ils permettaient de maintenir les Noirs à leur place »<sup>195</sup> sans se salir les mains. Dans le Delta, le mouvement ouvrier et le mouvement des droits civiques, confrontés à une politique systématique de la terreur couverte par les autorités locales, furent écrasés dans le sang, malgré leur vigueur.

Le passage à l'offensive des élites du Delta fit des émules en Louisiane, où plusieurs Citizens' Councils furent fondés à partir de 1956. Les conservateurs louisianais profitaient, eux aussi, du climat de la Guerre froide pour accuser les syndicalistes et les Noirs d'être des agents communistes préparant l'invasion des États-Unis par l'URSS. Cette propagande faisait hésiter les personnes qui auraient eu envie de rejoindre un syndicat ou une association de défense des droits civiques et provoquait des dissensions au sein même de ces organisations, qui, en acceptant de purger de leurs rangs les communistes qui faisaient partie de leurs militants les plus aguerris depuis les années 1930, se retrouvèrent très affaiblies. En 1956, le procureur général de Louisiane exigea de la NAACP qu'elle livre la liste de ses membres sous peine de se voir interdire toute activité. La NAACP refusa, mais certaines de ses sections locales cédèrent et fournirent des listes de noms, ce qui conduisit 11 000 des 13 000 membres de cette organisation à la quitter entre 1955 et 1956, de peur d'être identifiés. A la fin de la décennie, la NAACP avait quasiment disparu de Louisiane. Profitant de l'affaiblissement des syndicats et des associations de défense des Noirs, les élites locales réussirent à effacer les avancées sociales et politiques de l'après-guerre. Elles obtinrent à la fois une remise en cause du droit de grève et l'éviction de dizaines de milliers de Noirs des listes électorales. Si certains Noirs finissaient par céder face à la répression, d'autres y répondaient par l'autodéfense armée, qui était une longue tradition en Louisiane<sup>196</sup>.

Malgré cette résistance, au début des années 1960, alors que le Nord des États-Unis était agité par la question des droits civiques, les écoles n'étaient toujours pas intégrées dans le Mississippi et en Louisiane, les planteurs et les industriels blancs faisaient toujours la loi et leur emprise semblait être sortie indemne des soubresauts de l'après-guerre. Mais, à partir de 1955-1956, une nouvelle stratégie commença à gagner en adhésion et en visibilité dans tout le pays : celle de la « résistance passive » prônée par Martin Luther King et illustrée par le boycott des

---

<sup>194</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 228.

<sup>195</sup> Expression employée par l'avocat de la défense. *Ibid.*, 221.

<sup>196</sup> De Jong, *A Different Day*, 167-71.

autobus de Montgomery en Alabama. Cette stratégie ne convainquit pas tous les Noirs du Sud, malgré les ateliers sur les tactiques non-violentes organisés par le Congress of Racial Equality (CORE) et la Southern Christian Leadership Conference (SCLC), l'organisation de Martin Luther King. Une autre raison de la réticence des Noirs du Sud était que la question des droits économiques était passée à l'arrière-plan des revendications, sans doute parce que les militants du CORE et du Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC), fers de lance de la lutte pour la déségrégation et l'inscription sur les listes électorales, étaient issus des classes moyennes et considéraient le racisme comme un problème moral et non économique, comme le souligne De Jong. En outre, en pleine Guerre froide, militer pour les droits des travailleurs pouvait vous faire passer pour un dangereux communiste. Inversement, dans un climat de polarisation raciale extrême, les militants syndicaux n'osaient plus défendre les Noirs de peur de perdre leurs adhérents blancs. En Louisiane, le CORE accepta des entorses à son idéal de non-violence et recentra ses revendications sur l'égalité économique, ce qui permit de gagner la confiance de davantage d'Africains-Américains à partir du milieu des années 1960 et d'étendre son implantation et sa campagne pour l'inscription sur les listes électorales, démarrée en 1962<sup>197</sup>.

C'est également à partir de 1962, alors que les autorités du Mississippi défiaient l'État fédéral en refusant de mettre fin à la ségrégation à l'université du Mississippi à Oxford, que le mouvement pour les droits civiques reprit de plus belle dans le Delta, sous l'impulsion du CORE et du SNCC. Leurs tentatives visant à convaincre les Noirs du Delta de s'inscrire sur les listes électorales rencontrèrent d'abord peu de succès, mais les distributions de denrées alimentaires qu'ils organisèrent<sup>198</sup> leur valurent un soutien croissant, sans réussir pour autant à convaincre les Noirs de s'inscrire sur les listes électorales<sup>199</sup>. A la fin de l'été 1963, les militants pour les droits civiques eurent l'idée d'organiser un faux scrutin, intitulé *The Freedom Election*, dont les deux candidats étaient des militants pour les droits civiques. Quarante-vingt mille « bulletins de la liberté » furent recueillis, ce qui prouva à la face du pays que les Africains-Américains du Mississippi voulaient voter. Plus de 60 000 d'entre eux laissèrent leurs coordonnées en vue de futures campagnes pour aider à l'inscription sur les listes électorales, ce qui marqua un tournant dans la confiance et l'affirmation des travailleurs noirs de cette région : pour la première fois, des Africains-Américains pauvres du Delta osaient prendre part au mouvement pour les droits civiques, jusque-là dominé par la classe moyenne. De ce succès découlèrent d'autres, comme l'envoi à la convention démocrate de 1964 d'une délégation pour l'État du Mississippi presque

---

<sup>197</sup> De Jong, *A Different Day*, 173-76.

<sup>198</sup> 68 % de la population noire du Delta vivait sous le seuil de pauvreté en 1970, d'après le *US Bureau of the Census*. Cobb, *The Most Southern Place*, 251.

<sup>199</sup> John Dittmer, « Politics of the Mississippi Movement, 1954-1964 », in Charles W. Eagles (dir.), *The Civil Rights Movement in America* (Jackson : University Press of Mississippi, 1986), 78-79.



entièrement composée d'Africains-Américains. Mais, à mesure que les Noirs gagnait en confiance et en organisation, la majorité des Blancs réagissaient en réaffirmant leurs prérogatives, y compris par la violence meurtrière, dans le Delta comme en Louisiane. Dans de nombreuses paroisses de Louisiane, les Noirs subissaient menaces et licenciements de la part de leurs employeurs lorsqu'ils étaient soupçonnés de s'être inscrits sur les listes électorales ou de vouloir le faire. Quant aux officiels en charge de l'inscription sur les listes électorales, ils multipliaient les obstacles administratifs et faisaient arrêter les militants pour les droits civiques sous des prétextes fallacieux. Certains étaient membres du Ku Klux Klan, qui continuait de prendre en charge le volet illégal de la stratégie de maintien de la suprématie blanche, en attaquant et en incendiant les lieux où se retrouvaient les militants des droits civiques et en assassinant certains d'entre eux en 1964<sup>200</sup>. Dans le Delta, des militants furent harcelés, aspergés d'urine et d'insecticide, battus et assassinés et ces exactions continuèrent même après l'adoption par le Congrès américain du *Civil Rights Act* en 1964 et du *Voting Rights Act* en 1965<sup>201</sup>. Suite au *Civil Rights Act*, qui mettait fin à la ségrégation dans les lieux publics, le maire de Greenwood déclina toute responsabilité s'il arrivait malheur à ceux qui essaieraient de rendre mixte les établissements jusque-là réservés aux Blancs. Les restaurants devinrent des clubs privés, dont seuls des Blancs pouvaient être membres. En 1965, le comté de Leflore et la ville de Greenwood refusèrent d'abolir la ségrégation raciale dans les écoles. Mais c'était surtout le vote des Noirs que la minorité blanche du Delta voulait empêcher. Malgré les manœuvres des tenants de la suprématie blanche, les Noirs s'inscrivirent massivement sur les listes électorales après 1965. Dès 1967, 22 Africains-Américains furent élus à des responsabilités locales dans l'État du Mississippi, malgré les intimidations et les fraudes. A la fin des années 1960, face à des Noirs dont le poids électoral devenait important et qui ne pliaient plus face à la violence et menaçaient d'y répondre, les leaders blancs furent contraints de renoncer à leur rhétorique suprémaciste. En Louisiane, le gouverneur John J. McKeithen, élu en 1964 et en 1968, reprit la ligne sociale de son mentor, Huey Long, ainsi que son positionnement pragmatique en matière de relations raciales : constatant que la montée de la violence des Blancs et l'autodéfense armée des Noirs risquaient de plonger la Louisiane dans la guerre civile et que le processus de déségrégation et d'accès aux droits civiques était inévitable, il décida de l'accompagner et de l'encadrer, en nommant des Africains-Américains à des postes importants et en fournissant même une protection militaire aux manifestants lors d'une manifestation en 1967<sup>202</sup>. Dans le Delta, les politiciens blancs se mirent à rendre visite aux leaders noirs locaux, ne manquant pas de se faire photographier serrant la main d'un acteur important de la communauté noire. Les quartiers noirs

---

<sup>200</sup> De Jong, *A Different Day*, 179, 186-92.

<sup>201</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 233-38.

<sup>202</sup> Michael L. Kurtz, « The Decline of Racism », in Wall and Rodrigue (dir.), *Louisiana, a History*, 384-87.

des villes et les routes de campagne bénéficièrent de travaux de rénovation totalement inédits. Dans les documents officiels, les Noirs se voyaient de plus en plus souvent désignés par « Mr. » ou « Mrs. », et ils étaient beaucoup moins souvent victimes de violences policières et d'arrestations arbitraires. Le mouvement pour les droits civiques eut donc un réel effet sur la vie des Africains-Américains et sur la vision qu'ils avaient d'eux-mêmes<sup>203</sup>.

Cependant, si l'estime de soi des Africains-Américains avait été transformée par le mouvement pour les droits civiques, il n'en allait pas de même de leur vie quotidienne. Les écoles publiques, censées être intégrées, n'accueillaient que des Noirs et des Blancs pauvres, les élites blanches ayant fait construire à la hâte des écoles privées pour leurs enfants<sup>204</sup>. L'échec du mouvement pour les droits civiques à changer réellement l'ordre social conduisit des dizaines de milliers de Noirs à quitter la Louisiane dans les années 1960, si bien qu'en 1970, ils ne constituaient plus que 30 % de la population de l'État. Les petits fermiers, en particulier, incapables de rivaliser avec les grandes entreprises agricoles, quittèrent massivement les paroisses rurales dans les années 1960. Dans le Delta également, la concentration de l'activité agricole sur d'immenses exploitations, ainsi que la mécanisation et la réduction considérable des surfaces cultivées, avaient beaucoup diminué le besoin en journaliers et fait disparaître totalement les métayers : on n'en comptait plus un seul dans le Delta en 1967, alors qu'ils étaient 17 563 en 1959. L'obligation légale d'un salaire minimum d'un dollar de l'heure pour les ouvriers agricoles, imposée en 1967, décida les propriétaires terriens à généraliser l'utilisation des herbicides chimiques, qui leur coûtaient désormais bien moins cher que des ouvriers. En 1967, le Delta perdit 12 000 travailleurs agricoles noirs sur les 25 000 qui restaient et offrait le paysage de champs remplis par la fumée des baraquements des cultivateurs partis, brûlés par leurs propriétaires pour récupérer le maximum de terres cultivables. C'était la marque visible que la révolution de l'agriculture du Delta était entrée dans sa phase finale. C'était également la dernière phase de l'exode rural, qui conduisit, à la fin des années 1960, des dizaines de milliers de Noirs du Delta et de Louisiane à rejoindre des grandes villes bien moins hospitalières que dans les années 1940. Ceux qui restèrent étaient souvent des personnes âgées et des journaliers trop brisés pour migrer. Au tournant des années 1970, 68 % des Noirs du Delta vivaient sous le seuil de pauvreté, dans un État du Mississippi qui n'avait pas mis en place les services publics développés par McKeithen en Louisiane dans les années 1960. Le militantisme qui avait insufflé fierté et espoir aux Noirs du Delta quelques années plus tôt avait disparu pour une existence où le seul espoir de survie résidait

---

<sup>203</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 238-250. La dramaturge Endesha Ida Mae Holland explique que la lutte pour les droits civiques changea son regard sur elle-même et sur sa communauté et la débarrassa du sentiment d'infériorité avec lequel elle avait vécu jusque-là. Endesha Ida Mae Holland, « Memories of the Mississippi Delta », *Michigan Quarterly Review* 26 (hiver 1987) : 246.

<sup>204</sup> De Jong, *A Different Day*, 209.

dans les bons alimentaires du gouvernement, et quelques heures de travail en tant que saisonnier, deux maigres ressources entièrement contrôlées par les Blancs, qui obligeaient les Noirs à prouver leur pauvreté, mais aussi leur docilité, et à leur emprunter de l'argent en échange de rations si maigres que les adultes ne mangeaient pas, ce qui entraînait toutes sortes de maladies et une mortalité infantile très élevée<sup>205</sup>. Cette précarité et cette dépendance extrêmes rappelaient les pires moments du XIXe siècle. La période de luttes de l'après-guerre et le mouvement pour les droits civiques des années 1950 et 1960 ne révolutionnèrent donc pas la situation des Noirs de Louisiane et encore moins celle des Noirs du Delta. Le gouvernement fédéral, tout comme les organisations de défense des droits civiques, avaient abandonné l'ambition de redistribuer le pouvoir économique, laissant les Noirs du Sud à la merci d'élites qui avaient su opérer les mutations et les concessions nécessaires pour se maintenir au sommet de la hiérarchie sociale. L'espoir immense et le besoin de « faire collectif » associés au mouvement de luttes pour les droits civiques, s'ils n'aboutirent pas à un changement radical de la situation des Africains-Américains, transformèrent cependant profondément le paysage culturel et musical du Sud et du pays tout entier.

## 2.5. Apparition de nouveaux styles musicaux

Dans le domaine culturel, le quart de siècle qui suivit l'entrée en guerre des États-Unis vit de nouvelles formes musicales émerger et bientôt supplanter le blues. Dans le premier tiers du XXe siècle, les influences des villes et des campagnes s'étaient mêlées dans un va-et-vient permanent. Avec la première Grande Migration, les grandes villes du Nord avaient commencé à se remplir d'Africains-Américains venus du Sud rural, tandis que, dans les campagnes du Delta et de Louisiane, des jeunes ruraux avides de liberté utilisaient le blues pour exprimer leurs frustrations, leurs tiraillements et leurs désirs de mobilité, de modernité et de changement. La seconde Grande Migration, elle, accomplit ce désir et emmena le blues avec elle dans les grandes villes. Dès le tout début des années 1940, de nombreux bluesmen du Delta partirent s'installer, pour certains à Memphis, comme Bukka White ou B.B. King, ou à Helena et West-Memphis, en Arkansas, comme Sonny Boy Williamson II et Howlin' Wolf, et pour d'autres dans l'Illinois, à Saint-Louis et Chicago, et y rencontrèrent le succès. Muddy Waters, « Honeyboy » Edwards et Otis Rush rejoignirent Willie Dixon, Lil Green ou la Louisianaise Memphis Minnie, qui avaient émigré à Chicago dès les années 1930. Quant à John Lee Hooker, il s'installa à Memphis au milieu des années 1930 alors qu'il était âgé d'une vingtaine d'années, et rejoignit Detroit en 1943.

---

<sup>205</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 256-57, 263-64, 275-76 ; Kurtz, « The Decline », 388-90.

Memphis et West-Memphis constituèrent, pour beaucoup d'artistes, une étape, parfois longue de plusieurs années, avant leur départ pour Chicago ou Detroit dans les années 1950<sup>206</sup>.

Le blues qui se développa dans les grandes villes avait un son plus lourd et faisait la part belle aux longs solos de guitare électrique. Il ne parlait plus guère de mules et de digues, et privilégiait le thème de la relation, souvent malheureuse, aux femmes. Le succès rencontré par ce nouveau style de blues, souvent appelé le *Chicago blues*, même lorsqu'il était pratiqué à Memphis, fut immense, partout dans le pays, et notamment dans le Delta et en Louisiane, où l'électrification permettait désormais d'imiter ce blues urbain. En outre, de nouveaux styles déferlèrent sur le pays : le *jump blues*, populaire dans les années 1940 et 1950, joué sur un tempo plus élevé et énergique que le blues, le rhythm and blues, puis le rock and roll à partir des années 1950. Ces styles musicaux étaient des héritiers directs du blues, notamment via les influences du boogie-woogie, style populaire dès les années 1920, joué à l'origine au piano et qui reprenait la structure du blues sur un rythme plus rapide. Auprès des jeunes africains-américains, ces nouveaux styles urbains, énergiques, exubérants et très dansants prirent le dessus sur le blues du Delta après la Seconde Guerre mondiale et même sur le *Chicago blues* à partir des années 1950-60. Malgré le succès considérable de ce blues urbain dans les années 1940 et 1950, il ne fut pas, pour la jeunesse et la classe ouvrière noires avides de liberté du Sud, la bande son des années 1960.

Plusieurs raisons expliquent que le blues ait cessé d'être le canal à travers lequel les Africains-Américains exprimaient leurs sentiments et leurs aspirations. Il apparaissait désormais comme daté par son contenu et trop associé à une époque où les Noirs devaient accepter humiliations et violences sans broncher. Comme les spirituals et les chants de travail avant lui, le blues semblait désormais trop connoté et les jeunes le rejetaient en même temps qu'ils rejetaient l'époque où il était né et l'oppression du travail dans le Sud ségrégationniste. Les réactions du public des années 1950 aux textes du bluesman Big Bill Broonzy sont, à cet égard, éloquentes. Le chanteur rapporte dans son autobiographie qu'il s'entendit un jour dire : « On n'est plus à l'époque de l'esclavage ! Alors pourquoi tu n'apprends pas jouer autre chose ? [...] la manière que tu as de jouer et de parler de mules, de coton, de digues et de chants de travail, mais c'est fini cette époque-là, Big Bill »<sup>207</sup>. Mais même le blues de Chicago, qui ne parlait plus de vie rurale et dont le jeu était plus en phase avec l'environnement urbain de beaucoup d'Africains-Américains, ne parvenait pas à incarner les attentes de la jeunesse, qui ne s'en saisissait donc pas comme mode d'expression. Les jeunes n'avaient pas envie de se révolter avec la musique de leurs parents. Il n'est pas automatique qu'une génération renie la musique de ses parents, comme les trois générations qui avaient trouvé dans le blues le véhicule idéal pour s'exprimer entre les années

---

<sup>206</sup> Palmer, *Deep Blues*, 13, 166, 202, 207.

<sup>207</sup> William Broonzy & Yannick Bruynoghe, *Big Bill Blues* (Boston : Da Capo Press, 1964), 30.

1890 et les années 1940 et comme le rap le montrent. En 2022, la jeunesse se révolte toujours par le biais de cette musique qui porte la contestation sociale depuis les années 80. Mais le rap est plus protéiforme et plus souple que ce qu'était devenu le blues dans les années 1950 : la formalisation du blues au fil des décennies conduisit à une formule à succès si reconnaissable et figée que cette musique, qui avait permis à une époque d'improviser sur toute sorte de thèmes, était désormais vécue comme un carcan répétitif et lassant, et associée à une posture plaintive dont la jeunesse ne voulait plus. En outre, les vedettes du genre avaient vieilli : les idoles juvéniles des années 1930, devenues des stars à Chicago, avaient désormais tous plus de 45 ans et chantaient à l'infini des plaintes souvent identiques : un homme déverse ses regrets, son incompréhension et parfois son aigreur sur une femme qui l'a quitté ou qu'il n'aime plus, parle de sa pauvreté et de la vénalité de cette femme et fait pleurer sa guitare électrique pendant de longues minutes. Si le thème de la femme cruelle et vénale avait permis, à une époque, de critiquer de manière codée les propriétaires et les créanciers blancs, il semble que la métaphore ait été déconnectée de son signifié avec les années. En tout cas, elle n'apparaissait pas pertinente et claire à la jeunesse des années 1960. Malgré le succès énorme de « The Thrill Is Gone » dans sa première version en 1951, puis dans la version mondialement connue de B.B. King en 1969<sup>208</sup>, le titre de cette chanson dit quelque chose de l'histoire d'amour de la communauté noire avec le blues : le frisson avait disparu. La jeunesse des années 1960 était en quête d'un autre genre de frisson, vécu collectivement et fièrement, et rejetait la musique qu'elle associait à l'impuissance économique et politique des Noirs.

De plus, les bluesmen de Chicago semblaient plus préoccupés par leur réussite et leur respectabilité chèrement gagnée que par l'émancipation de la communauté noire. B.B. King, par exemple, expliquait qu'« être un chanteur de blues, c'est être noir deux fois. Pendant que le mouvement pour les droits civiques se battait pour qu'on respecte les Noirs, moi je me battais pour qu'on respecte le blues »<sup>209</sup>. B.B. King écrivit pourtant une longue chanson politique, « Why I Sing the Blues »<sup>210</sup>, dans laquelle il disait avoir connu l'esclavage, la pauvreté, la prison, le ghetto, les rats qui grouillaient et la ségrégation, mais cette chanson ne sortit qu'en 1969, après le mouvement pour les droits civiques. En outre, les épreuves qu'il décrivait et qui constituaient l'histoire commune des Noirs, étaient présentées à la première personne, comme des expériences individuelles et même solitaires qui rendaient plus que jamais nécessaire non pas de se révolter mais de chanter le blues. Enfin, il reconnaissait lui-même dans cette chanson qu'il était vieux désormais. D'autres bluesmen, peu nombreux, de cette génération ont parlé de la révolte des Africains-Américains. Ce fut le cas de John Lee Hooker lorsqu'il chanta « The Motor City Is

---

<sup>208</sup> Roy Hawkins, « The Thrill Is Gone », Modern Records 826, 1951 ; B.B. King, « The Thrill is Gone », Bluesway 45-61032, 1969.

<sup>209</sup> B.B. King, *Blues All Around Me: The Autobiography of B.B. King* (New York : Avon Books, 1996), 216-17.

<sup>210</sup> B.B. King, « Why I Sing the Blues », ABC Records 45-BL-61024, 1969.

Burning»<sup>211</sup>, chanson de 1967 dans laquelle il décrivait, à cinquante ans, les émeutes qui avaient eu lieu à Détroit cette année-là. Mais cette chanson, si elle documentait un aspect de la lutte des Noirs, ne pouvait en devenir un des hymnes. John Lee Hooker s’y présentait comme le témoin atterré et impuissant des émeutes : « Ma ville brûle et je ne peux rien y faire [...] Je ne sais pas quel est le problème et je ne peux pas rester pour le découvrir, j’embarque ma femme et mes enfants et je me fais la belle [...] J’espère juste que ça ne vous arrivera jamais ». Au-delà des instruments et du jeu utilisés et au-delà des thèmes abordés dans le blues, c’est la manière dont le blues les abordait qui le rendait désormais inadapté aux attentes des classes populaires et de la jeunesse noires.

Le blues naquit du besoin d’affirmation de l’individu face à la négation de l’individualité par la ségrégation. Dans le blues, un individu commente des événements et en donne sa perception via des sous-entendus, il exprime ses sentiments et s’affirme lui-même, souvent avec irrévérence vis-à-vis des valeurs bien-pensantes des Blancs et de la classe moyenne noire. L’artiste de blues dit « je » et ce « je » est universel car le public se reconnaît dans les expériences et les sentiments décrits et les références voilées à l’oppression. Comme le souligne Lévine, le blues constituait une forme de résistance fondée sur le ressenti individuel et la métaphore qui ne menait pas nécessairement à l’action<sup>212</sup>. Les artistes de blues qui furent les héros des décennies 1920-1940 ne contestaient pas frontalement le système, car, à l’époque où le blues est né et où il devint le style de prédilection des ouvriers et de la jeunesse noirs, c’était tout simplement impossible. Les artistes de blues évitaient le système, le contournaient, l’évoquaient à mots couverts, ridiculisaient ses valeurs de respectabilité, de travail et de tempérance, trouvaient un *modus vivendi* sans travailler, ce qui était une énorme victoire, et une provocation insupportable pour les gens respectables, mais ne proposaient qu’une survie individuelle à la marge et par la marge. L’alternative à la dépendance du métayage proposée par le blues était la réussite et l’indépendance financière à l’égard des Blancs par la musique, mais, aux yeux des Noirs des années 1960, c’était une tactique individualiste impuissante à changer la société. En outre, la contestation souvent métaphorique du blues était trop indirecte et voilée pour les besoins de l’époque. Ainsi, B.B. King avait-il sorti, en 1962, une chanson qui peut être interprétée comme évoquant le mouvement pour les droits civiques : « I’m Gonna Sit In till You Give In »<sup>213</sup>. King y dit à une femme que rien ne le dissuadera de chercher à obtenir son amour et qu’il fera un *sit-in* devant sa porte jour et nuit, jusqu’à ce qu’elle cède. Cette chanson pourrait passer pour une apologie du harcèlement sexuel, mais il semble clair que, dans la grande tradition du blues, elle s’adresse à une femme pour masquer sa véritable cible : les tenants de la ségrégation raciale. Mais, aux yeux de la jeunesse, cette

---

<sup>211</sup> John Lee Hooker, « The Motor City Is Burning », Bluesway 45-61010, 1967.

<sup>212</sup> Lévine, *Black Culture*, 240.

<sup>213</sup> B.B. King, « I’m Gonna Sit In till You Give In », ABC-Paramount 10316, 1962.

manière de contester l'ordre établi était absconse, frileuse et peu stimulante. Le blues ne convenait tout simplement pas comme bande son d'un mouvement social et politique à vocation majoritaire et dominante, un mouvement qui avait besoin de pouvoir dire « nous », de s'affirmer en tant que communauté et non en tant qu'individu. « Nous étions jeunes, et il était important pour nous d'avoir des chansons qui nommaient ce que nous voyions dans notre monde, et ce que nous voulions voir advenir », expliquait, en 2006, la chanteuse et productrice Bernice Johnson Reagon. Ce besoin de « faire congrégation »<sup>214</sup>, pour reprendre ses mots, trouva son lieu naturel dans les églises, qui avaient réussi à se réformer pour mieux correspondre aux attentes des nouvelles générations. Dans les années 1950, les ministres du culte n'étaient plus ces hommes dont la jeunesse tournait autrefois en ridicule les mœurs et la cupidité. Si certains pasteurs noirs étaient réticents à soutenir le mouvement pour les droits civiques de peur des représailles, d'autres s'étaient émancipés des élites blanches et avaient choisi leur camp, celui de la lutte, risquant même leur vie, là où une génération plus tôt, on raillait leur pleurerie. De cette dimension renouvelée de l'Église et du besoin de collectif incarné dans le lieu qu'était l'église découla l'adaptation de chants d'église, et de gospel, en particulier, pour accompagner le mouvement pour les droits civiques, comme l'utilisation de « We Shall Overcome » l'illustre. Reagon explique également que les jeunes prenaient des chansons dans le hit-parade et les utilisaient comme chants de lutte, en changeant les paroles. Elle cite Ray Charles, l'artiste dont le plus de chansons furent transformées en *Freedom songs* et attribue cette popularité à « sa voix, la manière dont il utilisait son piano, et un mélange très fort d'énergie à la fois *bluesy* et religieuse. Nous avons inventé un nouveau mot pour décrire ce nouveau genre. Nous l'avons appelé 'la soul' »<sup>215</sup>.

Au moment où le blues était délaissé par la jeunesse noire et où le rock se voyait aseptisé par les maisons de disques et perdait les caractéristiques crues et provocatrices, héritées en grande partie du blues, qui l'avaient rendu si attirant pour la jeunesse noire et blanche dans les années 1950, le blues connut un net regain de popularité, en grande partie grâce à la *Brit Invasion*, ces groupes britanniques qui inondèrent l'Amérique à partir de 1964. Les membres des Beatles, des Rolling Stones, des Who, des Animals ou des Kinks insistaient, à chaque interview, sur la dette qu'ils avaient à l'égard des artistes de blues du Delta des années 1930 et 40, citant Muddy Waters, Howlin' Wolf, Jimmy Reed ou T-Bone Walker. Certains artistes, comme Muddy Waters, Big Bill Broonzy ou Sister Rosetta Tharpe, avaient d'ailleurs fait des tournées au Royaume-Uni et en Europe dans les années 1950. Les Rolling Stones conditionnèrent leur présence sur les plateaux de télévision à celle de Howlin' Wolf, qui devint le premier bluesman noir à apparaître à la télévision

---

<sup>214</sup> Bernice Johnson Reagon, dans une interview par Maria Daniels pour la radio publique éducative WGBH Boston en juillet 2006, reprise dans « Music in the Civil Rights Movement » [en ligne], *American Experience*, PBS. Consulté le 8 juillet 2020 sur [www.pbs.org/wgbh/americanexperience/eyesonthepize-music-civil-rights-movement/](http://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/eyesonthepize-music-civil-rights-movement/)

<sup>215</sup> *Ibid.*

américaine en 1965. À partir de là, le blues fit l'objet d'une curiosité et d'un intérêt considérables de la part de l'Amérique blanche. En effet, cet appétit nouveau pour le blues rural était le fait de jeunes blancs éduqués, souvent d'origine assez favorisée, et non de la jeunesse noire. Dans le Sud, des expéditions de jeunes citadins blancs amateurs de musique folk partaient en quête des bluesmen perdus comme Son House ou Skip James. Un peu avant la *Brit Invasion*, des fans de blues blancs s'étaient mis à la recherche de Mississippi John Hurt, qu'ils retrouvèrent à Avalon, dans le Mississippi, et convainquirent de venir à Washington puis de se produire au festival de musique folk de Newport en 1963, aux côtés, entre autres, de John Lee Hooker. Son House et Skip James se produisirent à Newport en 1964<sup>216</sup>. Ces bluesmen âgés devinrent extrêmement populaires auprès de l'intelligentsia progressiste blanche et étaient très demandés dans les salles de concerts et sur les campus. Les soutenir et les aimer était également une manière de prendre parti pour la fin de la ségrégation dans le Sud, d'où ils étaient originaires. Pour la jeunesse blanche éduquée des villes, le blues rural, qui semblait archaïque et dépassé à la jeunesse noire, était au contraire symbole d'authenticité. Les classes moyennes blanches progressistes des grandes villes, malgré toute leur sympathie pour la cause des Noirs, n'en étaient pas moins porteuses de décennies de préjugés et de stéréotypes. À l'instar des musicologues et des maisons de disques des années 1920 et 30 avant eux, elles situaient l'authenticité noire dans un passé lointain, préindustriel et désamorcé plutôt que dans la modernité fiévreuse et revendicative du présent et assignaient les Africains-Américains à des rôles dont ils ne voulaient plus et à des paysages qui n'existaient plus.

## Conclusion

A la fin des années 1960, l'environnement de la Louisiane et du Delta avait complètement changé : la forêt originelle dense et immense du Delta avait complètement disparu, le Mississippi était partout endigué, apparemment avec succès, et la culture du coton avait été remplacée par le soja, le sorgho, la noix de pécan et le riz, cultures très consommatrices d'eau qui provoquaient des pénuries<sup>217</sup> qui auraient semblé impossibles dans une région aussi humide et régulièrement inondée quelques décennies auparavant. L'agriculture, hautement industrialisée et mécanisée, n'employait plus de large main d'œuvre, le métayage était mort, beaucoup de ceux qui avaient fait naître et grandir le blues et de ceux qui l'avaient aimé étaient partis dans les grandes villes et le blues ne subsistait dans le Delta et en Louisiane que comme musique d'un temps passé à laquelle seuls les Africains-Américains âgés qui n'avaient pas migré et les folkloristes blancs et leurs étudiants portaient de l'intérêt. Comme pour la musique francophone, les folkloristes et le

---

<sup>216</sup> Tony Russell, *The Blues from Robert Johnson to Robert Cray* (New York : Schirmer Books, 1997), 121, 123. Cobb, *The Most Southern Place*, 304-305.

<sup>217</sup> Saikku, *This Delta*, 240-42.



mouvement de renaissance folk qui démarra au milieu des années 1950 jouèrent un rôle déterminant non seulement dans la manière dont nous nous souvenons aujourd'hui des musiques des différentes communautés étudiées dans cette thèse de doctorat, mais également dans l'inflexion même que prirent ces musiques, en particulier dans le rapport à l'environnement naturel qu'elles se mirent à exprimer, comme la partie suivante, consacrée à l'interprétation des chansons, va permettre de le découvrir.

QUATRIÈME PARTIE

PRÉSENTATION  
ET INTERPRÉTATION  
DES RÉSULTATS

---



## Introduction

Dans cette partie seront décrits et interprétés les résultats de l'étude comparative des échantillons de chansons. Les résultats de l'étude quantitative et de l'étude qualitative des chansons sont présentés, sous forme de tableaux et de graphiques, dans le livret intitulé « Résultats », qui accompagne cette thèse de doctorat. La première étape de ce travail a consisté en une comparaison purement quantitative, qui avait pour but de confirmer ou d'infirmer l'impression qui avait été à l'origine ce travail de recherche, selon laquelle les chansons de blues évoquaient l'environnement naturel plus souvent que les chansons francophones de Louisiane. Cette étude quantitative nécessitait d'établir, pour chacun des quatre échantillons, le pourcentage de chansons qui mentionnaient l'environnement dans leurs paroles et le pourcentage qui le mentionnaient dans leur titre. La comparaison de ces pourcentages révèle des tendances très nettes au fil de la période choisie pour cette étude, comme l'illustrent les figures 2 et 3 du livret de résultats. Si certaines des tendances qui ont émergé de ce travail préliminaire se prêtent déjà à l'interprétation, cette étude quantitative soulève surtout de nombreuses questions, que cette introduction va présenter et auxquelles cette partie a pour but de répondre, en mettant en œuvre une comparaison qualitative qui repose sur une analyse fine des textes et de leur contexte, du type de références à l'environnement utilisées et de la manière dont ces références sont insérées dans les chansons. Voici, tout d'abord, la présentation des résultats de l'étude quantitative, les premières conclusions auxquelles ils permettent d'aboutir et les questions qu'ils suscitent.

La première observation globale concernant les résultats de l'analyse quantitative de 745 chansons est qu'ils confirment l'impression qui avait motivé cette étude : les chansons de blues, qu'elles soient de Louisiane ou du Mississippi, évoquent fréquemment l'environnement naturel et le font plus souvent que les chansons cadiennes et créoles. Cette différence est très nette en ce qui concerne la période allant des années 1920 à 1945 : plus de 61 % des chansons de blues, du Mississippi comme de Louisiane, mentionnent l'environnement naturel dans leurs paroles ou dans leur titre, alors que la proportion de chansons faisant référence à l'environnement dans les chansons des francophones oscille entre 21,6 et 27,3 %, selon que l'on se réfère à l'échantillon créole ou à l'échantillon cadien. Ces résultats soulèvent deux autres remarques. Tout d'abord, si cette étude est bel et bien partie de l'observation que les chansons de blues semblaient mentionner souvent l'environnement naturel, je n'aurais jamais osé affirmer que près des deux-tiers d'entre elles y faisaient référence avant 1945. Le recours à une étude statistique s'appuyant sur des échantillons larges permet donc d'aller bien au-delà de ce qu'une approche fondée sur une simple impression aurait permis, et d'affirmer beaucoup plus précisément et fermement que les chansons de blues de Louisiane et du Mississippi évoquaient très fréquemment l'environnement avant 1945.

L'autre observation que permet cette étude statistique est que les chansons des francophones de Louisiane, bien qu'elles traitent de la nature nettement moins souvent que les blues, la mentionnent beaucoup plus que ce qu'un premier aperçu avait permis de remarquer. Même en considérant qu'une chanson qui traite réellement de la nature est une chanson qui évoque des éléments naturels dans ses paroles et pas seulement dans son titre, plus d'un quart des chansons cadiennes étudiées (26 %) et près d'un cinquième des chansons créoles (19 %) mentionnent tout de même la nature avant 1945. On est loin des plus de 61 % de blues qui l'évoquent dans la même période, mais ce constat fait naître d'autres questions sur la manière dont les chansons des francophones prennent en compte l'environnement naturel et balaye l'impression initiale que ces chansons parlaient très rarement de l'environnement.

Les statistiques effectuées pour les périodes qui suivent dessinent un tableau très différent, puisqu'on assiste à une augmentation continue de la proportion de chansons faisant référence à la nature et l'annonçant dans leur titre dans l'échantillon cadien après 1945 et à une diminution également continue de celle-ci dans l'échantillon de blues de Louisiane, au point que les deux courbes qui les représentent finissent par se croiser dans les années 1960. Dans le même temps, la proportion de chansons mentionnant l'environnement dans l'échantillon de blues du Mississippi s'effondre entre 1945 et 1959, passant de 61,4 % à 32,8 %, tout en restant supérieure à celle des échantillons francophones, avant de remonter de façon presque aussi spectaculaire dans les années 1960, pour atteindre 57,8 %. Ces spécificités des chansons de blues du Mississippi auraient échappé à une étude diachronique moins fine s'appuyant sur seulement deux périodes (avant 1945 et après 1945), qui aurait fait apparaître une diminution, mais un maintien à un niveau assez élevé, de la proportion de chansons de blues du Mississippi évoquant l'environnement (de 61,4 % à 44 %), assez similaire à ce qu'on peut observer dans l'échantillon de blues de Louisiane. Enfin, dans l'échantillon de chansons créoles, cette proportion reste constante à un niveau relativement bas, tout au long de la période choisie pour cette étude.

Ces résultats mettent également en relief la proximité, dans la période 1920-1945, entre blues de Louisiane et du Mississippi, d'une part, et entre chansons cadiennes et créoles, d'autre part. En effet, la proportion de chansons faisant référence à l'environnement naturel dans les blues de Louisiane de cette période (65,4 %) est très proche de celle établie pour les blues du Mississippi (61,4 %). Il convient de garder à l'esprit que, si grands que soient les échantillons, ils ne représentent pas *tous* les blues enregistrés dans cette période, et un écart de 4 % se rapproche probablement de la marge d'erreur possible pour une étude de ce type. De même, la proportion de chansons cadiennes mentionnant l'environnement naturel (27,3 %) avant 1945 est assez proche des 21,6 % de chansons créoles qui y font référence. Le nombre de chansons francophones ayant été enregistrées dans cette période est plus faible que le nombre de blues, et les échantillons de

chansons cadiennes et créoles sur lesquels s'appuie cette étude constituent donc, relativement, une part plus importante du nombre total de chansons enregistrées que les deux échantillons de blues. Cependant, si beaucoup de Cadiens furent enregistrés par les maisons de disques dans cette période, il n'en va pas de même pour les Créoles, comme nous le rappelle le fait que des artistes créoles actifs dans cette période ne furent enregistrés que dans les années 1960-70. Il est donc difficile d'affirmer que l'écart de 5,7 % entre chansons cadiennes et créoles est plus significatif que l'écart de 4 % observé entre blues de Louisiane et du Mississippi, d'autant que l'écart entre chansons créoles et cadiennes tombe à 5 % si l'on intègre à la période 1920-1945 les chansons interprétées par des chanteurs créoles actifs dans les années 1930 et seulement enregistrés dans les années 1960-1970. Dans tous les cas, ces écarts sont faibles et permettent de conclure que, dans la période 1920-1945, les chansons francophones de Louisiane présentaient le trait commun d'évoquer relativement rarement la nature et que les blues de Louisiane et du Mississippi, eux, avaient en commun d'évoquer fréquemment l'environnement naturel. En d'autres termes, avant 1945, les Créoles de Louisiane, généralement identifiés comme des personnes de couleur par opposition aux Cadiens blancs, avaient bien plus de traits communs avec les Cadiens en ce qui concerne la fréquence de l'évocation de la nature dans leurs chansons qu'avec les Noirs anglophones qui habitaient la même région. Ce résultat vaut la peine d'être noté en soi, mais il est également intéressant parce que la différence avec les blues de Louisiane et du Mississippi est suffisamment marquée pour démentir toute idée qu'il existerait une sensibilité noire à la nature exprimée dans les chansons, indépendamment de la culture, de la langue et de l'expérience.

Enfin, si l'on compare les pourcentages de chansons évoquant l'environnement dans leurs paroles ou dans leur titre et les pourcentages de chansons le mentionnant dans leurs paroles, il apparaît que le pourcentage de chansons de blues mentionnant la nature dans leurs paroles est quasi identique au pourcentage global avant 1945. Cela signifie que lorsque la nature est évoquée dans le titre d'une chanson de blues, elle est quasi toujours présente dans les paroles. Il arrive un peu plus fréquemment après 1945 que les blues mentionnant la nature ne le fassent que dans le titre et pas dans les paroles, d'où un pourcentage plus faible de chansons évoquant l'environnement dans leurs paroles que de chansons l'évoquant dans leurs paroles ou dans leur titre. Ce phénomène affecte tous les échantillons après 1945, mais plus particulièrement l'échantillon de chansons cadiennes et celui de blues du Louisiane. Cela suggère que la nature, lorsqu'elle est mentionnée, est intégrée à la narration avant 1945, mais pas aussi systématiquement ensuite, l'environnement pouvant être évoqué dans le titre mais pas du tout dans les paroles. De ce point de vue, on constate une évolution de la présence de l'environnement dans les titres tout-à-fait différente entre les chansons des francophones, des Cadiens en particulier, et les chansons de blues des Noirs anglophones, comme l'illustre la figure 3. En effet, le pourcentage de blues de

Louisiane évoquant l'environnement dans leur titre est divisé par deux après 1945, passant de presque un tiers à 15 % après 1945 et à 17 % dans les années 1960. Ce pourcentage diminue également pour les blues du Mississippi, passant de 27 % à 16 % après 1945, avec une légère remontée dans les années 1960, où il atteint 20 %. En revanche, le pourcentage de chansons évoquant l'environnement dans leur titre est multiplié par plus de deux dans les chansons cadiennes si l'on compare les chansons d'avant 1945 avec celles des années 1960-70 et par presque deux si l'on compare la période 1945-1959 et la période 1960-70, passant de 16,7 % à 31,3 % des chansons. La proportion de chansons créoles évoquant l'environnement dans leur titre augmente très légèrement après 1945, tout en restant faible, passant de 8 % avant 1945 à 10 % ensuite.

Les résultats obtenus soulèvent de nombreuses questions : pourquoi les Noirs anglophones évoquaient-ils la nature aussi fréquemment dans leurs chansons de blues avant 1945 ? Comment cela se traduisait-il dans les paroles de ces chansons ? Existait-il néanmoins des différences qualitatives entre blues du Mississippi et blues de Louisiane dans le traitement de la nature ? Pourquoi les communautés dites cadienne et créole, pourtant voisines des Noirs anglophones géographiquement, vivant dans un milieu naturel aux caractéristiques proches et, qui plus est, imprégnées de musique blues, évoquaient-elles beaucoup plus rarement l'environnement naturel dans leurs chansons ? S'agit-il d'une différence purement quantitative ou la manière dont l'environnement était évoqué différait-elle également ? La proximité statistique entre chansons créoles et cadiennes d'une part, et entre blues de Louisiane et du Mississippi, d'autre part, est-elle confirmée par le contenu des chansons ? Seul un examen attentif du type d'éléments naturels mentionnés dans les chansons et du traitement qui en est fait permettra de répondre à ces questions. Les résultats obtenus pour la période 1945-70 suscitent d'autres questions : comment expliquer l'effondrement des références à la nature dans les blues du Mississippi et la diminution beaucoup plus douce de celles-ci dans l'échantillon de blues de Louisiane ? Comment expliquer qu'après avoir eu beaucoup moins recours aux références naturelles dans les années 1940 et 1950, les chanteurs de blues du Mississippi évoquent à nouveau très fréquemment l'environnement naturel dans les années 1960 ? Pour autant, le font-ils de la même manière que leurs prédécesseurs l'avaient fait dans les chansons d'avant 1945 ? Les tendances observées dans les chansons des francophones dans la période 1945-1959 sont une infime progression, de 4,2 %, dans l'échantillon cadien et de 3,4 % dans l'échantillon créole. C'est la période suivante, à partir de 1960, qui permet de conclure véritablement à une progression du nombre de chansons cadiennes évoquant l'environnement, qui, en outre, mentionnent deux fois plus souvent l'environnement dans leur titre qu'auparavant, et à une stagnation quasi au même niveau tout au long de la période 1920-1970 pour les chansons créoles. Les courbes présentées dans la figure 2 suggèrent une grande proximité initiale avant 1945 et une véritable séparation des Cadiens et des Créoles après 1945. À

nouveau, ce résultat pose la question du contenu des chansons : au-delà de la différence statistique qui se fait jour après-guerre entre chansons créoles et cadiennes, cette séparation est-elle confirmée par les textes des chansons ?

Afin d'obtenir une vision plus précise de la manière dont les chansons étudiées évoquent l'environnement, les différents types d'éléments naturels mentionnés ont été répertoriés, comptés et reportés dans les tableaux présentés aux pages 7 à 12 du livret de résultats. Ces résultats seront commentés, comparés et interprétés, d'abord pour la période 1920-1945, puis pour la période 1945-1970. Le premier chapitre de cette partie, consacré à la période 1920-1945, commencera par décrire, pour chaque style musical, la place occupée par les éléments naturels dans l'espace des chansons qui mentionnent l'environnement, le nombre et le type d'éléments naturels mentionnés et la variété et la précision de ces références. Ensuite sera examiné le traitement réservé à ces éléments naturels dans les chansons et le type de relations entre ces éléments et les individus ou les groupes humains, en observant notamment si l'environnement est présenté comme passif ou actif ou si une utilisation symbolique de ces éléments est constatée. À l'issue de cette description, la présence et le traitement des éléments naturels dans les chansons créoles, cadiennes et de blues seront comparés. Enfin, ce chapitre présentera les questions et les hypothèses que les différences et les similitudes mises en relief par cette comparaison auront fait naître, ainsi que les réponses que cette thèse de doctorat y apporte. Le chapitre suivant, qui porte sur la période 1945-1970, sera organisé de manière légèrement différente puisque, s'appuyant sur les résultats et les conclusions qui seront ressortis de l'étude de la période 1920-1945, il évaluera l'évolution des tendances qui y auront été observées, en commentant et en interprétant les résultats pour chaque style musical et en les mettant en lien avec les changements intervenus après-guerre dans les lieux et les modes de vie, dans le niveau de vie, la culture, les attentes et la définition que chaque communauté avait d'elle-même ou que d'autres avaient d'elles et de leur musique. Afin de s'assurer que les tendances à l'œuvre dans chaque genre sont bien visibles et pour éviter des répétitions, les résultats pour les périodes 1945-1959 et 1960-1970 seront présentés et interprétés à la suite pour chaque communauté, dans une approche principalement diachronique. Une comparaison finale des quatre échantillons sur toute la période 1945-1970 permettra, en adoptant une approche plus synchronique, de souligner les différences entre l'évolution des différents genres musicaux étudiés dans cette période et de mettre en relief les tendances communes à l'œuvre dans les musiques des communautés étudiées dans le quart de siècle qui suivit la Seconde Guerre mondiale, et en particulier le rôle du mouvement de « renaissance folk », des producteurs de disques, du tourisme et des mouvements de fierté identitaire dans l'émergence ou la réémergence de la nature dans les chansons.





# Chapitre 1

## Description et interprétation des résultats : 1920-1945

---

Ce chapitre décrira tout d'abord les éléments naturels présents dans chaque style musical, en observant la place occupée par l'environnement naturel dans l'espace même des chansons, ainsi que le nombre et le type d'éléments naturels mentionnés : quelle place pour l'environnement physique (cours d'eau, phénomènes météorologiques, etc.), pour le monde végétal et pour les animaux ? Quels éléments sont le plus souvent cités dans chacune de ces trois catégories ? Avec quelle précision ? (référence générique ou référence précise à des espèces et des sous-espèces). Ce chapitre s'attachera ensuite à décrire la manière dont ces éléments sont traités et intégrés aux chansons : les éléments végétaux et animaux sont-ils associés à la nourriture ? L'environnement est-il présenté comme passif ou agissant sur les humains ? Observe-t-on des cas d'identification à des éléments du monde naturel ? L'utilisation des éléments naturels est-elle symbolique ? Une fois cette description faite, la présence et le traitement des éléments naturels dans les différents échantillons seront comparés. Enfin, les questions et les hypothèses soulevées par les similitudes et les différences qui seront ressorties de cette comparaison seront présentées, ainsi que les réponses que cette thèse de doctorat y apporte : dans quelle mesure les différences observées dans la place et le traitement de l'environnement dans les chansons sont-elles dues à une exposition différente aux éléments selon les communautés ? À des différences culturelles ? À l'histoire vécue sur le sol américain ? Au contexte économique, social et idéologique de ces chansons ?

### 1. Échantillon créole

Parmi les 105 chansons de cet échantillon, 23 mentionnent l'environnement naturel. Avant 1945, seules 8 chansons l'évoquent sur les 37 trouvées pour cette période. Ces 8 chansons contiennent 15 références à l'environnement et 10 types différents d'éléments naturels. L'étude des éléments naturels mentionnés dans ces 8 chansons fait apparaître que les chansons créoles parlent rarement de l'environnement physique et avec peu de variété. Les éléments les plus

souvent évoqués sont le soleil et la lune, avec deux références au soleil et une à la lune, utilisées comme marqueurs de passage du temps dans des phrases identiques d'une chanson à l'autre (le soleil est en train de se coucher / de se lever / la lune est en train de se coucher / de se lever). Trois autres éléments de l'environnement extérieur sont mentionnés une seule fois (le pétrole, un canal, un champ). En dehors du canal (« grand fossé »), l'eau est absente de l'échantillon avant 1945. Les plantes sont également peu représentées, et avec peu de variété : seuls les haricots, dans l'expression consacrée « les haricots sont pas salés » apparaissent plus d'une fois. L'autre élément végétal, la banane, n'est mentionné qu'une fois. Les animaux sont les éléments naturels les plus cités, mais le nombre d'animaux différents mentionnés est limité (on en dénombre 3) et les différentes espèces d'une même famille ne sont pas indiquées. Les animaux qui sont le plus souvent évoqués sont les chiens, avec 4 références. Les autres animaux, un lapin et des chameaux, ne sont cités qu'une seule fois. En outre, les chameaux, uniquement mentionnés dans un titre de chanson, font, semble-t-il, référence à un nom de famille connu dans la région de Basile, en Louisiane<sup>1</sup>. Si l'on se penche sur les 26 chansons créoles anciennes enregistrées par 4 interprètes dans les années 1960-1970, on constate que, parmi celles-ci, les 6 chansons qui mentionnent l'environnement contiennent 11 références supplémentaires, qui ne modifient pas significativement les résultats, puisqu'elles assoient la position du soleil, de la lune et des chiens en tête des références, dans des phrases similaires à celles trouvées dans les chansons enregistrées avant-guerre. Elles ajoutent cependant 2 références à l'eau douce (des petites et des grandes rivières, dans la même chanson), 2 références au maïs, dans des chansons différentes, et 2 espèces animales supplémentaires, notamment la vache « Caillette », citée dans 2 chansons différentes.

Dans la plupart des 8 chansons d'avant 1945 évoquant l'environnement naturel dans l'échantillon créole, les références à l'environnement prennent une ligne ou deux dans un texte où la nature n'est ni le thème principal ni un thème important. Ainsi, la chanson « Là-bas chez Moreau »<sup>2</sup>, enregistrée par John Lomax en 1934, parle-t-elle, comme beaucoup de chansons francophones de l'époque, d'un amoureux éconduit par sa bienaimée et par ses parents, qui revient chercher son linge chez elle avant de partir. Le très long texte de cette chanson mentionne l'environnement, mais uniquement à travers les phrases « Oh, soleil après coucher / Oh lune après lever ». Deux chansons font néanmoins exception et consacrent une grande partie de leur texte à des éléments naturels. Il s'agit de « Hier Après-midi le Char A Tué Fido »<sup>3</sup>, de Jimmy Peters, que Lomaxregistra en 1934 et dont on retrouve les paroles, quelques peu modifiées, dans « Fi-Do » (aussi appelée « Dixieland »)<sup>4</sup>, de Canray Fontenot. Cette chanson raconte

<sup>1</sup> Raymond E. François, *Yé Yaille, Chère – Traditional Cajun Dance Music* (Ville Platte : Swallow Publications, 1990), 65.

<sup>2</sup> Cleveland Benoît et Darby Hicks, « La-bas chez Moreau », Library of Congress, 1934.

<sup>3</sup> Jimmy Peters, « Hier Après-midi le Char A Tué Fido », Library of Congress, 1934.

<sup>4</sup> Canray Fontenot, « Fi-Do (Dixieland) », *Louisiana Hot Sauce, Creole Style*, Arhoolie Records 381, 1992.

comment un bon chien appelé Fido est mort, après avoir été écrasé par une voiture. L'autre chanson où la nature occupe une place relativement importante est « Tous les Samedis »<sup>5</sup>, de Paul Junius Malveaux et Ernest Lafitte (1934), qui contient à elle seule plusieurs des éléments naturels identifiés dans les 8 chansons d'avant-guerre mentionnant l'environnement (un champ, un lapin et un chien pour attraper ce dernier) et qui sera étudiée plus en détail lorsque nous en viendrons au traitement des références naturelles dans les chansons créoles. Ainsi, non seulement peu de chansons créoles font référence à la nature avant 1945, mais celle-ci n'occupe une place importante que dans 2 chansons. En outre, les 8 chansons qui font référence à l'environnement naturel dans cette période contiennent des références peu nombreuses et peu variées. Les végétaux, en particulier, sont très peu présents (3 occurrences) et très peu variés (2 types de végétaux sont mentionnés). L'environnement physique et les animaux sont rarement évoqués, à l'exception du soleil et des chiens. Les chansons d'artistes créoles ayant été actifs dans les années 1930 qui furent enregistrées dans les années 1960-70, si elles étaient incluses dans cet échantillon d'avant 1945, confirmeraient ces tendances et ajouteraient quelques références absentes de l'échantillon, à l'eau douce, au maïs et aux vaches.

Si l'on s'attarde maintenant sur la manière dont les éléments naturels sont traités et intégrés aux chansons, on observe que les références aux animaux et aux plantes concernent essentiellement la nature domestiquée et la nourriture et sont intégrées à des paroles décrivant la pauvreté, l'exclusion et le sexe. Les éléments végétaux, lorsqu'ils apparaissent, sont toujours associés à la nourriture et servent à signaler la pauvreté, parfois extrême, puisqu'elle est synonyme de manque de nourriture. C'est le cas de l'expression « les haricots sont pas salés », récurrente dans les chansons créoles depuis les premiers enregistrements jusqu'au célèbre style zydeco, popularisé par Clifton Chenier à partir des années 1960. D'innombrables auteurs, journalistes et musiciens expliquent que le zydeco tire son nom de ces fameux « zaricots », qui n'étaient pas salés car il n'y avait pas de viande en salaison à mettre dedans, ce que Wilfred Charles explique très clairement dans « Dego »<sup>6</sup>, enregistrée en 1934 par John Lomax et alternativement intitulée « Zydeco », qui est la première chanson enregistrée où cette expression apparaît : « Les haricots sont pas salés / Pas mis de la viande, pas mis rien / Juste des haricots dans la chaudière ». Dans « J'ai Fait Tout le Tour du Pays », également enregistrée par Lomax en 1934, Jimmy Peters décrit ses vêtements déchirés, sa pauvreté extrême et sa faim (« Donnez-moi les haricots / Les haricots sont pas salés »), qui ne lui laissent aucune chance d'avoir accès à la femme qu'il aime. Dans *Creoles*

---

<sup>5</sup> Paul Junius Malveaux et Ernest Lafitte, « Tous les Samedis », Library of Congress, 1934.

<sup>6</sup> Wilfred Charles, « Dego », Library of Congress, 1934.

of *Color of the Gulf South*<sup>7</sup>, Barry Ancelet avance l'hypothèse que le mot *zarico* viendrait, en réalité, de langues d'Afrique de l'Ouest, dans lesquelles les mêmes phonèmes, présents également dans le créole de l'île de Rodrigue, dans l'Océan indien, se retrouvent pour désigner une danse sensuelle entre un homme et une femme mimant la plantation du haricot, mais aussi les relations sexuelles. Ces autres sens éclaireraient les nombreux usages ultérieurs du type « let's go zydeco! », « come zydeco with me », « zydeco toute la nuit » ou « jumping at the zadacoe » dans les chansons créoles de Louisiane enregistrées après la Seconde Guerre mondiale par Clarence Garlow, Clifton Chenier ou Boozoo Chavis, zydeco désignant donc visiblement une danse et le lieu où elle se pratique. Les expressions « Zydeco with me », « zydeco toute la nuit » font penser à des expressions similaires utilisées dans le blues et le rock, comme « rock and roll all night long » ou « come rock with me », dans lesquelles le mot *rock* désignait tout autant une danse que l'acte sexuel. Ceci donne du poids à l'hypothèse d'Ancelet concernant les connotations sexuelles liées au haricot et au mot zydeco. En outre, les haricots ne seraient pas la seule référence codée au sexe présente dans les chansons créoles, puisque le café et les confiseries (*candy*), parfois mentionnés comme quelque chose que l'on espère d'une femme, comme dans « Là-bas chez Moreau »<sup>8</sup>, sont également riches de connotations sexuelles, comme l'expliquent Ancelet et Caffery. Ancelet souligne que l'insertion de la phrase « les haricots sont pas salés » au milieu de chansons qui n'ont en apparence rien à voir, pourrait faire référence à la frustration sexuelle, ce qui éclairerait grandement la présence de cette phrase dans des chansons sur l'amour contrarié, notamment lorsque que le personnage de Moreau, identifié par plusieurs auteurs comme un proxénète, est mentionné dans les chansons<sup>9</sup>. Dans la plupart des chansons créoles, la félicité domestique n'est clairement pas au rendez-vous. Dans « Tous les Samedis », de Paul Junius Malveaux et Ernest Lafitte, c'est un animal fidèle, le chien, qui, tout comme l'alcool, console le narrateur frappé par la pauvreté, la faim et les infidélités de sa bienaimée : « J'avais un p'tit chien / Son nom, c'était Puppy / J'ai vu un lapin / C'est parti à travers du clos<sup>10</sup> / J'ai vu un lapin, j'ai dit / 'C'est le tien, toi, Puppy'. / Dans le loïn, je l'entendais / Je l'entendais dire / 'Oyaouyaouyaou' / J'ai dit 'Attrape-moi ce lapin' / Parce que, moi, j'ai beaucoup faim ». Cette familiarité avec les animaux domestiques est renforcée par l'usage fréquent, non pas du nom de l'espèce, mais du nom propre donné à l'animal : les chiens s'appellent Puppy ou Fido, ce qui fait écho à deux chansons enregistrées dans les années 1960-70,

<sup>7</sup> Ancelet, « Zydeco/Zarico », 129-143.

<sup>8</sup> Cleveland Benoît et Darby Hicks, *op. cit.*

<sup>9</sup> Voir Caffery, *Traditional Music*, 175, 187-88. Prendre du bon temps chez Moreau impliquait sans doute aussi de danser, d'écouter de la musique et d'en jouer. Moreau est évoqué dans « La-bas chez Moreau », de Cleveland Benoît et Darby Hicks (qui espèrent y trouver du café et des bonbons) et « S'en Aller chez Moreau », de Jimmy Peters, enregistrées par Lomax pour la Bibliothèque du Congrès en 1934, ainsi que dans « Bon Soir Moreau », en 1966. Canray Fontenot et Alphonse « Bois Sec » Ardoïn, « Bon Soir Moreau », *Les Blues du Bayou*, Melodeon MLP 7330, 1966.

<sup>10</sup> Un clos est un champ en français de Louisiane.

« Bon Soir Moreau », de Canray Fontenot, et « Coosh-Coosh après Brûler », d'Inez Catalon, où la vache est désignée sous le nom de Caillette, sans que le mot « vache » soit mentionné<sup>11</sup>. Ce phénomène souligne la place qu'occupaient les animaux de la ferme dans la vie quotidienne des Créoles dans les premières décennies du XXe siècle et suggère une humanisation de ces animaux, que l'on retrouve dans les contes populaires de Louisiane et d'ailleurs. On assiste même, dans « Tous les Samedis », à ce qui ressemble à un dialogue entre l'homme et l'animal, puisque le narrateur parle au chien Puppy et que celui-ci lui répond. Ce dialogue et l'imitation du chien ne procèdent pas d'une identification à l'animal, d'une animalisation de l'être humain, mais confirment plutôt une humanisation de l'animal. Cette nature, si domestiquée et modestement présentée soit-elle, n'a cependant rien d'étriqué. La chanson de Malveaux et Lafitte donne aussi une indication très brève et non descriptive, mais très suggestive, sur les dimensions de l'espace qui s'étend autour de lui, visiblement vaste, puisque le narrateur entendait son chien « dans le loin ». Cet environnement situé au-delà de la ferme ne semble évoqué dans aucune des autres chansons créoles d'avant 1945. On trouve cependant dans une chanson d'Amédée Ardoin<sup>12</sup> une référence environnementale bien éloignée de la ferme. Il s'agit de « La Valse des Chantiers Pétrolifères », enregistrée en 1934, dans laquelle un homme évoque son départ pour un puits de pétrole (« J'm'en vais à puits d'huile »), mais seulement pour rendre une femme jalouse, en lui disant qu'au « puits d'huile », il trouvera de nombreuses femmes avec qui danser. La référence à l'environnement est insérée sans autre précision ou description, dans une chanson qui ne traite pas du tout d'environnement, mais d'amour malheureux.

En conclusion, les chansons créoles qui mentionnent l'environnement avant 1945 sont très peu nombreuses et présentent un nombre et une variété de références très faibles. Ces références, qu'elles soient cantonnées à un vers, ce qui est le cas la plupart du temps, ou qu'elles occupent un couplet entier, évoquent, pour la majeure partie d'entre elles et à l'exception notable de « La Valse des Champs Pétrolifères », la vie et les paysages ruraux, à travers les animaux domestiques ou les cultures vivrières. La canne à sucre, secteur dans lequel beaucoup de Créoles étaient encore métayers ou ouvriers agricoles dans la première partie du XXe siècle, est absente de l'échantillon avant 1945. Les éléments présents sont fréquemment utilisés pour indiquer la présence ou l'absence de nourriture, la pauvreté, la faim et la frustration amoureuse. Les animaux sauvages sont absents de l'échantillon en dehors d'un lapin, tout comme dans les chansons enregistrées dans les années 1960-70. Les éléments naturels sont passifs, puisque tous les végétaux sont présentés sous l'angle de la nourriture et que la plupart des animaux sont destinés à être

---

<sup>11</sup> Fontenot et « Bois Sec » Ardoin, *op. cit.* ; Catalon, *op. cit.*

<sup>12</sup> L'influence de ce musicien créole de couleur est considérée comme ayant été déterminante dans le style des chanteurs et accordéonistes francophones, qu'ils soient identifiés comme cadiens ou créoles.

attrapés, mangés ou écrasés par une voiture pour le chien Fido, présent dans plusieurs chansons. Seul le chien Puppy, dans une chanson, est présenté comme actif et en relation directe avec le narrateur. Il en est de même dans les chansons d'artistes « de la vieille école » enregistrées dans les années 1960-70, où les animaux sont écrasés ou traits. Quant aux éléments de l'environnement physique, ils ne sont jamais décrits comme agissants, y compris le soleil, qui est la référence la plus citée. Aucune mention n'est faite de phénomènes climatiques et l'eau, qu'elle soit douce ou salée, est absente de l'échantillon, en dehors d'une référence indirecte (le canal). Les chansons enregistrées dans les années 1960-70, en dehors d'une chanson qui mentionne des rivières, présentent les mêmes caractéristiques. Les chansons créoles d'avant 1945, lorsqu'elles mentionnent l'environnement, n'évoquent donc jamais les impacts que la nature peut avoir sur les humains mais la décrivent comme un réservoir de ressources indispensable à la survie d'individus visiblement très pauvres. En revanche, les animaux domestiques font l'objet d'un traitement particulier : ils sont présentés comme faisant partie d'une sphère intime et familière et sont souvent humanisés, au point qu'un dialogue s'instaure même avec un chien dans une chanson.

## 2. Échantillon cadien

Parmi les 163 chansons de cet échantillon, 54 mentionnent l'environnement naturel, dont 21 avant 1945, sur les 77 chansons trouvées pour cette période. L'environnement est une caractéristique importante dans un tiers de ces 21 chansons. On trouve, dans ces 21 chansons, 34 références à l'environnement naturel et 29 types d'éléments naturels différents. Les références à l'environnement physique que sont les bayous, les bois, le vent et le brouillard sont les éléments les plus souvent cités avant 1945. Parmi eux, l'élément le plus fréquemment cité est l'eau douce, sous forme de trois références à des bayous (2 Bayou Teche et un Bayou Pon Pon imaginaire), d'une référence à un ruisseau (« la coulée ») et d'une référence au bord de l'eau. Les autres éléments cités (le soleil, le ciel, le brouillard, l'hiver, une île, le pétrole et la montagne) n'apparaissent qu'une fois. Aucune inondation ni aucun cyclone n'est mentionné dans cette période. Les références à des éléments végétaux sont peu variées et peu nombreuses, l'élément végétal le plus souvent mentionné étant le bois, sous forme de forêts (« grand bois »), d'un mûrier ou de l'action de couper du bois et des copeaux qui en résultent. Viennent ensuite trois références à des fleurs de jasmin, en bouquet et dans un jardin, toutes contenues dans la même chanson (« Aux Illinois », de Joe Segura<sup>13</sup>). Les autres végétaux mentionnés (patate, citrouille, pécan, pistache) n'apparaissent qu'une fois dans cette période. Les plantes non vivrières cultivées en Louisiane, que ce soit le coton ou la canne à sucre, sont absentes des chansons cadiennes de cette

---

<sup>13</sup> Joe Segura, « Aux Illinois », Library of Congress, 1934.

période. Enfin, les références aux animaux sont, elles aussi, assez peu nombreuses et peu variées : les grenouilles-taureaux (« ouaouarons ») sont l'espèce la plus mentionnée et apparaissent dans trois chansons. Viennent ensuite deux références à des chiens et deux références à des lapins. Les autres espèces citées (les moustiques, un cheval, un éléphant) ne le sont qu'une fois. En résumé, on constate donc que l'environnement constitue un aspect important des chansons cadiennes dans un tiers des chansons qui le mentionnent, c'est-à-dire un peu plus souvent que ce qu'on avait pu observer dans l'échantillon créole. Les éléments les plus souvent cités sont l'eau douce (5 références), en particulier les bayous, qui sont nommés précisément, les arbres (3 références) et les grenouilles (3 références) ainsi que les fleurs, les chiens et les lapins (2 références dans chaque cas). Quelques autres éléments sont mentionnés, une seule fois, en particulier des éléments de l'environnement physique et des végétaux.

Concernant le traitement de ces références naturelles dans les chansons cadiennes d'avant 1945, les espèces végétales et animales, assez rarement mentionnées, sont, pour la plupart, domestiques ou destinées à être chassées (en particulier les grenouilles), consommées (pour les lapins, la citrouille, le maïs, les cacahuètes et les noix de pécan), coupées (le bois pour faire des copeaux, le mûrier) ou cueillies (les fleurs en bouquet, le jasmin blanc). Les fleurs en bouquet et le jasmin blanc sont inclus dans la même chanson de Joe Segura, « Aux Illinois », enregistrée par Lomax en 1934 et dont diverses variantes ont été collectées par d'autres folkloristes. Selon Joshua Caffery, le directeur du Center for Louisiana Studies à l'université de Lafayette, cette chanson, qui décrit comment un jeune grenadier est séduit par une femme tentatrice, est très probablement inspirée d'une chanson de soldats napoléoniens, dont beaucoup étaient stationnés en Louisiane et dans ce qu'on appelait « le Pays des Illinois » à l'époque coloniale, beaucoup plus au nord. Caffery souligne la symbolique sexuelle liée aux fleurs et aux jardins dans les chansons traditionnelles françaises. Le narrateur exprime sa déception et son chagrin, car, après que la belle lui a « fait présent d'un beau bouquet / tout garni de jasmin blanc », c'est-à-dire qu'elle s'est offerte à lui, elle ne semble guère intéressée par l'anneau d'or qu'il veut lui donner, c'est-à-dire par le mariage<sup>14</sup>.

L'échantillon ne contient pas d'animaux de la ferme avant 1945 et, si le lait est évoqué, la vache dont il provient n'est pas mentionnée. Les moustiques et l'éléphant complètent ce tableau dans le cadre d'une chanson comique, « A Mosquito Ate Up My Sweetheart (Les Maringouins Ont Tout Mangé ma Belle) », des frères Segura (Dewey et Eddie Segura). Dans « La Chanson des Savoy », interprétée par Fenelon Brasseaux et Isaac et Cleveland Sonnier, le narrateur errant, qui a faim et soif, évoque son cheval qui est aussi las que lui. Dans deux chansons, interprétées dans un style proche des chansons créoles et sur un ton comique, les animaux et les plantes sont

---

<sup>14</sup> Caffery, *Traditional Music*, 172-174.



directement mentionnés en tant que nourriture. C'est le cas de « Les Filles à Albert Moreau » de Joe Segura (1934), dans laquelle le chanteur évoque le fait d'être privé « de la bouillie de peau de lapin », « peau de lapin » signifiant « presque rien », ce qui suggère la pauvreté extrême du régime alimentaire, et de « Joe Féraïlle », du même interprète, enregistré lors de la même session que la chanson précédente par Lomax<sup>15</sup>. Dans cette chanson, le personnage de Joe Féraïlle troque sa femme contre des noix de pécan et des cacahuètes, qu'il échange ensuite contre un baril de maïs, qu'il mange ensuite sous forme de pain de maïs avec du lait caillé, avant d'échanger à nouveau sa femme contre un baril de patates douces. Il existe peu de cas d'identification ou de comparaison à des éléments naturels parmi les chansons cadiennes étudiées et toutes sauf une sont comiques. Dans « A Mosquito Ate Up My Sweetheart », des frères Segura, deux personnages sont comparés à des animaux, mais aussi à des objets après avoir été piqués par des moustiques : « Ton papa ressemble à un éléphant / Et ta maman ressemble à une automobile / Ton petit frère ressemble à un ouaouaron / Ta petite sœur ressemble à un coin de banquette ». Cette chanson fut reprise en 1949 sous le titre « Valse de Holly Beach »<sup>16</sup> par un autre grand nom de la chanson cadienne, Nathan Abshire. Le texte, très drôle, offre un contraste remarquable avec les chansons cadiennes habituellement enregistrées par les maisons de disques, qui, pour beaucoup, déplorent avec amertume le rejet par l'être aimé. C'est également la seule chanson enregistrée avant 1960 où un élément naturel, les moustiques, est présenté comme agissant sur les humains. Cette chanson est inspirée d'un conte pour enfants, comme une autre chanson de l'échantillon, « Saut Crapaud »<sup>17</sup> de Columbus Frugé (1929), qui constitue un des rares exemples où un élément naturel est le sujet central d'une chanson cadienne et le seul exemple de communication avec un animal.

Malgré l'existence de ces exemples, dans la plupart des chansons cadiennes enregistrées avant 1945, la nature, lorsqu'elle est évoquée, sert principalement de toile de fond qui fournit un bref élément contextuel mais périphérique dans une histoire en général centrée sur les relations amoureuses contrariées, comme l'illustre « Rosalia »<sup>18</sup>, d'Eddie Segura et Didier Hebert :

Oh Rosalie [...]  
 Depuis l'âge de 14 ans t'as empoisonné mon cœur  
 Mon p'tit nèg, est-ce dans ton lit qu'il t'a empoisonné ?  
 Je vais les voir aller-ler dans la coulée, Rosalie.  
 Quand j'ai quitté la maison pour m'en aller si loin de toi  
 J'ai été voir la belle, j'l'ai trouvé, jolie, malade  
 Moi, j'ai dit, ça fait de la peine de quitter le lit,  
 Mais je suis obligé de partir, mais moi tout seul, chérie.

<sup>15</sup> Segura Brothers, « A Mosquito Ate Up My Sweetheart », Columbia 40507-F, 1928 ; Felon Brasseaux et Isaac et Cleveland Sonnier, « La Chanson des Savoy », Library of Congress, 1934 ; Joe Segura, « Les Filles à Albert Moreau » et « Joe Féraïlle », Library of Congress, 1934.

<sup>16</sup> Nathan Abshire, « Valse de Holly Beach », Khoury's Recordings 611, 1949.

<sup>17</sup> Columbus Frugé, « Saut Crapaud », Victor 22184, 1929.

<sup>18</sup> Eddie Segura et Didier Hebert, « Rosalia », Columbia 40512, 1928.

Dans cette chanson de 1928, la référence à la coulée semble insérée presque au hasard dans une chanson qui traite de séparation. « Lanse des Belaire », enregistrée par Dennis McGee en 1930, fournit un autre exemple du traitement de la nature dans les chansons cadiennes<sup>19</sup>.

Bye bye cher 'tit monde pour toujours de mes jours,  
J'm'en irai à la maison moi tout seul mon joli cœur.

Garde donc mais ça t'as fait avec moi, joli cœur,  
Malheureuse rappelle-toi ça t'as fait avec moi, chère.

Rappelle-toi ma chérie j'm'assisais mais dans la fenêtre,  
D'ma cuisine pour te voir passer, aussi bien.

J'ai coupé la branche de mon mûrier, chère,  
Pour te voir passer, chère, quand toi t'es partie.

Malheureuse chaque fois chère tu m'as fait rêver à toi,  
Déjà, j'le prends dur de t'voir, joli cœur.

Tu connais le bon Dieu va t'punir pour tout ça  
Tu m'as fait faire, chérie malheureuse, chère p'tite black<sup>20</sup>.

Malheureuse, tu devrais pas faire mais tout ça,  
Jolie p'tite black oh tu m'as tourné l'dos.

Dans cette chanson, Dennis McGee mentionne un élément naturel, le mûrier, comme un bien lui appartenant, puisqu'il emploie le possessif « mon mûrier ». Cet arbre est peut-être une des rares choses qu'il possède, et le fait qu'il indique que, pour voir passer la femme qu'il aimait, il a été jusqu'à sacrifier la branche de son mûrier semble avoir pour but de souligner à quel point il tenait à celle qui l'a trahi. La nature est ici présentée comme une entité passive, qu'on coupe lorsqu'elle gêne le regard, et bien secondaire comparée à l'obsession suscitée par l'être aimé. Les chansons cadiennes collectées par Irène Whitfield en 1939 confirment ces observations. On y trouve néanmoins une référence à un ouragan dans une chanson intitulée « Madame Baptiste, Tirez-Moi Pas »<sup>21</sup>. D'après les témoignages recueillis par Whitfield, la chanson raconte l'histoire d'un voleur de poules qui a vraiment existé, tout comme Madame Baptiste Lagneaux, habitante de Duson en Louisiane. Dans une des versions de cette chanson très courte, le voleur suggère à Madame Baptiste d'ouvrir sa porte et de regarder de l'autre côté, « l'ouragan qui vient », pour

---

<sup>19</sup> Dennis McGee, « Lanse des Belaire », Brunswick 557, 1930. Les vers faisant référence à la branche coupée d'un mûrier furent repris et insérés de la même manière dans une chanson différente sur l'amour malheureux par Iry Lejeune : « The Waltz of the Mulberry Limb » (T.N.T. 105, 1953).

<sup>20</sup> Selon plusieurs Cadiens rencontrés en 2017, cette expression ne fait pas référence à une femme noire, mais correspond à la couleur des cheveux d'une femme, comme dans l'expression « jolie blonde », fréquente dans les chansons cadiennes et créoles. La possibilité que McGee, qui chantait dans un duo biracial avec Amédée Ardoin et insérait parfois des mots anglais dans ses chansons, fasse allusion à une femme noire n'est pourtant pas absurde et le fait que des commentateurs cadiens la rejettent pourrait refléter le désir de certains défenseurs de l'identité cadienne d'effacer de leur histoire la mixité raciale qui prévalut pendant des siècles chez les francophones de Louisiane.

<sup>21</sup> Whitfield, *Louisiana French Folk Songs*, 107.

détourner son attention et pouvoir piller son poulailler. Le cyclone n'est donc ni décrit, ni pris au sérieux par celui dont cette chanson plutôt comique exprime le point de vue. Quant à Madame Baptiste, la chanson ne dit pas si elle exprime crainte ou désarroi à la nouvelle qu'un ouragan viendrait, même si le narrateur estime visiblement que c'est un événement suffisamment important pour distraire la propriétaire des poules qu'il convoite.

L'environnement est presque toujours présenté comme passif dans les chansons cadiennes d'avant 1960. Ainsi, dans « Rice City Stomp »<sup>22</sup>, enregistrée par les Hackberry Ramblers en 1937, qui est une des chansons où l'évocation de la nature va plus loin qu'un contexte brièvement évoqué de romance ou de séparation, la nature est présentée comme un réservoir de ressources où l'on se sert. Les paroles décrivent en effet la vie des Cadiens, qui consiste à aller couper du bois et chasser les grenouilles : « C'est la vie des Cadiens, sont partis couper du bois, pour emmener sa hache à main, pour chasser les ouaouarons ». Dans plusieurs chansons d'avant les années 1960, la nature ressemble à un décor peint devant lequel se déroule l'histoire d'amour qui est le sujet de la chanson. C'est notamment vrai dans les chansons inspirées de vieilles chansons françaises comme « Sur le Borde de l'Eau »<sup>23</sup>, enregistrée en 1929 par Alcide « Blind Uncle » Gaspard :

Un jour, je me promène, tout le long de mon jardin,  
Tout le long de mon jardin sur le bord de l'île,  
Tout le long de mon jardin sur le bord de l'eau,  
Sur le bord d'un vaisseau.

Je m'aperçois d'une barge de trente matelots x2  
De trente matelots sur le bord de l'île,  
De trente matelots sur le bord de l'eau,  
Sur le bord d'un vaisseau.

Les deux plus jeunes des trente,  
Chantaient une chanson,  
Chantaient une chanson sur le bord de l'île,  
Chantaient une chanson sur le bord de l'eau,  
Sur le bord d'un vaisseau.

La belle chanson qu' tu chantes, j'aimerais la savoir x2  
J'aimerais la savoir sur le bord de l'île,  
J'aimerais la savoir sur le bord de l'eau,  
Sur le bord d'un ruisseau.

Ma belle, rentrez dans ma barge, je vous la montrerai x2  
Je vous la montrerai sur le bord de l'île,  
Je vous la montrerai sur le bord de l'eau,  
Sur le bord d'un vaisseau.

La belle fut embarquée et s'est mise à pleurer,  
Elle s'est mise à pleurer sur le bord de l'île,  
Elle s'est mise à pleurer sur le bord de l'eau,  
Sur le bord d'un vaisseau.

---

<sup>22</sup> Hackberry Ramblers, « Rice City Stomp », Bluebird 2017, 1937.

<sup>23</sup> Blind Uncle Gaspard, « « Sur le Borde de l'Eau », Vocalion 5333, 1929.

Cette chanson se distingue du reste des chansons enregistrées par les maisons de disque et du reste du répertoire enregistré par Gaspard, par sa longueur, par le français qui y est utilisé, très similaire au français de France, et par son contenu. Elle est représentative des ballades et des chansons de marins très anciennes qui se transmettaient chez les francophones de Louisiane à la veillée, souvent par les femmes. Les références à la nature y sont suffisamment génériques pour avoir pu sembler parfaitement compatibles avec l'environnement de Louisiane, ce qui explique sans doute la pérennité de cette chanson. Si les éléments naturels que sont l'île et l'eau reviennent dans chaque couplet, ils constituent, par leur répétition à l'identique, une référence très figée et stylisée. On pourrait attribuer cette caractéristique au fait qu'il s'agit d'une chanson qui n'est pas née en Louisiane, mais l'environnement local bien réel des bayous est évoqué de manière toute aussi stylisée et abstraite dans les chansons qui évoquent l'environnement louisianais. Les éléments de l'environnement physique comme le Bayou Teche, le brouillard et les bois sont des lieux où l'on va mourir, où l'on se perd, où des amants devaient se retrouver mais où la femme n'est pas venue car elle a écouté ses parents. Dans toutes les chansons qui précèdent les années 1950 où ces motifs apparaissent, un homme espère retrouver la femme qu'il aime mais l'attend en vain. C'est le cas dans « La Valse de Créole »<sup>24</sup> de Dudley et James Fawvor (1929), où le narrateur déclare la femme qu'il attend « perdue dans le grand bois », et dans « Dans le Grand Bois »<sup>25</sup>, des Hackberry Ramblers (1938). Alternativement, il espère la retrouver au Bayou Teche, mais l'attend, là aussi, en vain, pour les mêmes raisons : la femme a écouté ses parents plutôt que d'aller retrouver « son nèg' » au Bayou Teche<sup>26</sup>. Dans « La Valse de la Ru Canal »<sup>27</sup>, le narrateur affirme avoir rencontré une jeune fille, « dans le brouillard, hier matin », et continue son propos en évoquant l'interdiction qui lui est faite par des parents d'approcher leur fille trop jeune, rencontrée lors d'un bal et à laquelle il s'adresse pour lui dire qu'il est tout seul à la maison et l'implorer de désobéir à ses parents et de le rejoindre. Dans une autre chanson, le narrateur, constatant que la femme qu'il aime s'éloigne de lui, évoque l'idée d'aller « mourir au Bayou Teche »<sup>28</sup>. Les grands bois, le brouillard et le Bayou Teche ne sont pas décrits mais la simple évocation de ces éléments de l'environnement sauvage joue visiblement un rôle important dans la narration.

En conclusion, les références à l'environnement dans les chansons cadiennes d'avant 1945 sont en général brèves et, le plus souvent, ni l'environnement physique, ni les espèces animales ou végétales n'y sont décrits. La nature est présentée comme passive, soit parce qu'elle constitue le

---

<sup>24</sup> Dudley et James Fawvor, « La Valse de Créole », Okeh 90003, 1929.

<sup>25</sup> Hackberry Ramblers, « Dans le Grand Bois », Bluebird 2059, 1938. L'inclusion aléatoire des chansons dans l'échantillon, garante de l'équilibre des thèmes et motifs contenus dans les textes, a fait que cette chanson n'a pas été incluse dans l'échantillon mais découverte plus tard.

<sup>26</sup> Columbus Frugé, « Bayou Teche », 1929.

<sup>27</sup> Moïse Robin & Leo Soileau, « La Valse de la Ru Canal », Paramount 12830, 1929.

<sup>28</sup> The Segura Brothers, « My Sweetheart Run Away », Okeh 90000, 1928.

décor brièvement mentionné d'une histoire d'amour, soit parce qu'elle est présentée comme chassée, consommée ou coupée. Dans une seule chanson, un élément naturel – des moustiques – est présenté comme agissant sur les humains. Dans une autre chanson, « Saut Crapaud », un humain s'adresse à un animal. Ces chansons comiques constituent deux des rares cas où des éléments naturels occupent une grande place dans les paroles. Les éléments de l'environnement non domestiqué que sont les bois, les bayous et le brouillard, bien qu'ils ne soient jamais décrits, occupent néanmoins un rôle important dans la narration de plusieurs chansons. Enfin, on note l'utilisation des références aux fleurs et aux jardins pour suggérer l'acte sexuel dans des chansons grivoises anciennes inspirées de chansons de soldats français enregistrées par les folkloristes, références semble-t-il absentes des enregistrements effectués par les maisons de disques.

### 3. Échantillons de blues

En raison des caractéristiques très proches des blues de Louisiane et du Mississippi, les résultats de l'étude de ces deux échantillons seront présentés et interprétés ensemble, tout en gardant une grande attention aux différences qui peuvent exister entre les deux. Parmi les 181 chansons de l'échantillon de blues de Louisiane, 117 mentionnent l'environnement naturel, dont 34 avant 1945, sur les 52 chansons trouvées pour cette période. Parmi les 296 chansons de l'échantillon du Mississippi, 161 mentionnent l'environnement naturel, dont 113 avant 1945, sur les 184 chansons trouvées pour cette période. Vingt-et-une des chansons mentionnant l'environnement avant 1945 dans *chacun* des échantillons de blues ont été analysées dans l'étude qualitative, car 21 chansons évoquaient l'environnement dans l'échantillon cadien dans cette période.

L'environnement naturel est une caractéristique importante, occupant une grande partie des paroles ou jouant un rôle clé dans l'histoire, dans quasiment toutes les 147 chansons d'avant 1945 mentionnant l'environnement contenues dans les échantillons de blues de Louisiane et du Mississippi. On trouve 63 références à l'environnement naturel dans les 21 blues de Louisiane retenus pour l'analyse qualitative et 100 dans les 21 blues du Mississippi retenus (contre 15 références dans l'échantillon créole et 34 dans l'échantillon cadien). Quarante-huit types d'éléments naturels différents sont cités dans les 21 blues de Louisiane et 81 dans les 21 blues du Mississippi (contre 10 dans l'échantillon créole et 29 dans l'échantillon cadien).

Si l'on regarde plus en détail la quantité et le type de références à l'environnement dans les deux échantillons de blues, il apparaît que, avant 1945, l'environnement physique constitue une grande partie des références naturelles dans les deux échantillons, mais encore plus notablement dans les chansons du Mississippi, qui contiennent deux fois plus de références à l'environnement

physique que celles de Louisiane et présentent une plus grande variété d'éléments. L'eau sous toutes ses formes (mer, océan, rivières, eau, boue, étang, marais) est l'élément le plus cité dans les deux échantillons avant 1945, avec 13 références dans les 21 chansons de Louisiane et 17 dans les 21 chansons du Mississippi, suivie du soleil, des saisons et des éléments météorologiques : les deux échantillons mentionnent plusieurs fois le vent, la pluie et le froid, auxquels s'ajoutent la neige, la tempête, les nuages sombres, la sécheresse et la fraîcheur dans l'échantillon de blues du Mississippi, qui décrit davantage les catastrophes environnementales que les blues de Louisiane. Les éléments du relief sont aussi mentionnés dans les deux échantillons (montagnes, collines, vallées), là aussi avec un peu plus de variété et de fréquence dans l'échantillon du Mississippi. Les deux échantillons mentionnent, une fois, la terre, la campagne et les champs. Dans les 21 chansons de blues du Mississippi étudiées, on trouve 7 indications géographiques (3 noms d'États, le Mississippi, la Louisiane et l'Arkansas, et 3 points cardinaux, l'ouest, le nord et le sud) alors que l'on n'en retrouve que 2 dans les 21 chansons de blues de Louisiane analysées (L'État du Mississippi et le sud). Enfin, bien que cette référence n'ait pas été comptabilisée comme référence à l'environnement naturel, il est à noter que l'échantillon de blues du Mississippi contient 5 références au monde (« *world* ») avant 1945, quand l'échantillon de Louisiane en contient une seule.

À nombre de chansons égal, les blues du Mississippi d'avant 1945 mentionnent également deux fois plus d'éléments végétaux que les blues de Louisiane et avec une plus grande variété. Dans les deux échantillons, le bois (arbres, feuilles, rondins, bois) est l'élément le plus fréquemment cité (3 fois dans l'échantillon de Louisiane et 7 fois dans celui du Mississippi), suivi du coton (3 fois dans l'échantillon de Louisiane et 4 fois dans celui du Mississippi) et du maïs (mentionné 2 fois dans chaque échantillon). Enfin, les chansons du Mississippi évoquent également des haies, des ronces, des fleurs, des racines et des herbes. Dans les deux échantillons, on ne trouve quasiment aucune référence à des végétaux présentés comme nourriture et, en dehors du maïs, aucune espèce végétale comestible n'est mentionnée. Pour ce qui est des références animales, à nombre de chansons égal, l'échantillon de blues du Mississippi en contient davantage mais les références animales constituent néanmoins les références naturelles les plus citées dans les blues de Louisiane. L'animal le plus souvent cité dans les deux échantillons est le chien (4 fois dans les 21 chansons de Louisiane, et 6 dans les 21 blues du Mississippi) mais les espèces suivantes sont différentes dans les deux échantillons : alors que les blues de Louisiane parlent également beaucoup de cochons (4 fois), d'animaux de basse-cour (3 fois) et de chats (2 fois), dans les blues du Mississippi, les animaux les plus fréquemment cités avec les chiens sont les animaux aquatiques (6 références), suivis des oiseaux (5 références), du *boll weevil* (4 références), des serpents (2 références), et ensuite seulement des animaux de la ferme. L'échantillon de Louisiane parle cependant deux fois d'insectes et de mammifères nuisibles (punaises de lit et des

céréales, rats), et pas seulement du *boll weevil*. Les deux échantillons contiennent également des abeilles, des bourdons et un frelon et des références à des animaux ne faisant pas partie de la faune du bassin inférieur du Mississippi (grizzly, singe, éléphant, lion). Enfin, l'échantillon de Louisiane contient deux références à des maladies virales : la rougeole et la coqueluche.

Dans les deux échantillons, les espèces sont très précisément mentionnées, en particulier dans les blues du Mississippi. Si l'on prend l'exemple des chiens, les blues du Mississippi évoquent à la fois des chiens génériques, un bulldog, des chiens de berger et des chiens de chasse. Les animaux aquatiques et les oiseaux y sont, eux aussi, très précisément nommés : on trouve une seule référence générique à des oiseaux, mais, à côté de cela, on trouve des coucous, des buses, des oies sauvages, des colombes, des poissons-chats, des perches, des baleines, des têtards, des crevettes, et même une sirène. Les serpents, cités une fois dans l'échantillon de Louisiane, apparaissent deux fois dans l'échantillon du Mississippi, sous forme de serpent générique et de serpent à sonnette. Les chansons de blues de Louisiane contiennent autant de types d'animaux que celles du Mississippi mais moins de sous-espèces différentes. Les blues de Louisiane sont tout de même précis, puisqu'ils citent différents types d'insectes nuisibles et distinguent mâles, femelles et petits lorsqu'ils parlent des cochons, des poules, des oies et des chats. Les blues de Louisiane et du Mississippi d'avant 1945 présentent donc des références riches, variées et précises à l'environnement physique et aux animaux. Cependant, les blues du Mississippi présentent des références plus nombreuses, plus variées et plus précises aux catastrophes environnementales et à la météorologie, situent plus souvent et plus précisément leurs évocations dans la géographie du Sud, et contiennent des références à la fois plus nombreuses et plus précises aux éléments végétaux et animaux. Les virus, en revanche, n'apparaissent que dans l'échantillon de Louisiane.

Observons maintenant le traitement réservé à ces références à l'environnement naturel dans les blues de cette période. Dans les blues de Louisiane et du Mississippi d'avant 1945, les éléments naturels, loin d'être un simple décor, constituent souvent le thème même de la chanson et sont présentés comme agissant sur la vie des humains. L'impact du vent, de la pluie, du soleil, de la sécheresse, du froid, des inondations et des infestations d'insectes ravageurs tels que le *boll weevil*, est décrit en détail, dans des évocations souvent longues et très précises, qu'il affecte les humains, les paysages ou les récoltes. Voici une série d'exemples portant sur la Grande Crue du Mississippi de 1927, la grande sécheresse de 1930 et le *boll weevil*. Ces chansons permettent d'apprécier le traitement de l'environnement dans les blues de cette époque.

La Grande Crue du Mississippi de 1927 fit l'objet de plus de 50 blues entre 1927 et 1930. Nombre de ces chansons décrivent les effets des pluies ininterrompues puis de la crue qu'elles

provoquèrent, sur les digues et surtout sur les humains. « When the Levee Breaks »<sup>29</sup>, enregistrée en 1929 par Memphis Minnie, originaire de Louisiane, et Kansas Joe McCoy, du Mississippi, commence précisément par la pluie et les conséquences qu'elle aura sur les digues, et donc sur les habitants, car si la digue cède, l'eau du fleuve entrera dans leurs maisons et ils n'auront plus nulle part où vivre : « If it keeps on rainin', levee's goin' to break / And the water gonna come in, and all these people have no place to stay ». La chanson évoque les efforts vains pour consolider la digue (« I works on the levee mama both night and day ») et souligne également l'intense traumatisme, l'impuissance et la solitude des survivants réfugiés sur les digues (« Well all last night I sat on the levee and moaned / [...] / Now look here Mama, what am I to do? / I ain't got nobody to tell my troubles to »). Enfin, comme quasiment toutes les chansons consacrées à la crue de 1927 et aux catastrophes environnementales en général, la chanson décrit la réaction de la population du Delta à l'inondation, la migration, qui constituait la réponse habituelle des Noirs du Sud en cas de catastrophe environnementale, lorsque c'était possible<sup>30</sup> : « Oh cryin' won't help you, prayin' won't do no good / When the levee breaks, mama, you got to move ».

La même année, le chanteur du Delta Charley Patton donne une vision saisissante de l'ampleur de l'inondation, dans « High Water Everywhere »<sup>31</sup>, une longue chanson en deux parties.

Première partie :

Well, backwater done rose all around  
 Sumner now, drove me down the line  
 Backwater done rose at Sumner,  
 drove poor Charley down the line  
 Lord, I'll tell the world the water,  
 done struck Drew's town  
 Lord, the whole round country,  
 Lord, river has overflowed  
 Lord, the whole round country,  
 man, is overflowed  
 (Parlé : You know I can't stay here,  
 I'll go where it's high, boy)  
 I would go to the hilly country,  
 but they got me barred  
 Now, look-a here now at Leland  
 river was risin' high  
 Look-a here boys around Leland tell me,  
 river was raisin' high  
 (Parlé : Boy, it's risin' over there, yeah)  
 I'm gonna move to Greenville  
 Bought our tickets, good-bye

Éh bien, l'eau qui reflue du fleuve est montée  
 partout  
 Sumner maintenant, elle m'a obligé à partir  
 L'eau est montée à Sumner,  
 a obligé le pauvre Charley à partir  
 Seigneur, je vais dire au monde que l'eau a  
 frappé la ville de Drew  
 Seigneur, dans tout le pays,  
 Seigneur, le fleuve a débordé  
 Seigneur, tout le pays,  
 Est recouvert d'eau, mon gars  
 (Parlé : Tu sais que je peux pas rester ici,  
 Je vais aller quelque part en hauteur, mec)  
 Je voudrais aller dans le pays des collines,  
 mais ils m'ont interdit d'y aller  
 Maintenant, regardez par ici, Leland,  
 Le fleuve montait très haut  
 Regarde par ici, me disent les gars de Leland,  
 la rivière montait très haut  
 (Parlé : Mec, c'est en train de monter là-bas)  
 Je vais partir à Greenville  
 J'ai acheté nos billets, au revoir

<sup>29</sup> Kansas Joe et Memphis Minnie, « When the Levee Breaks », Columbia 14439-D, 1929.

<sup>30</sup> Ce ne fut, en l'occurrence, pas le cas lors de la Grande Crue de 1927, pendant laquelle des milliers de Noirs furent retenus par la force dans des camps de réfugiés, par des planteurs qui craignaient plus que tout une fuite de leur main d'œuvre. Voir Denève, « Representing Environmental Emergency ».

<sup>31</sup> Charley Patton, « High Water Everywhere », Paramount 12909, 1930.



Look-a here the water now, Lordy,  
 Levee broke, rose most everywhere  
 The water at Greenville and Leland,  
 Lord, it done rose everywhere  
 (parlé : Boy, you can't never stay here)  
 I would go down to Rosedale  
 but they tell me there's water there  
 Now, the water now, mama,  
 done took Shaw's town  
 Well, they tell me the water,  
 done took Shaw's town  
 (Parlé : Boy, I'm goin' to Vicksburg)  
 Well, I'm goin' to Vicksburg,  
 over that higher mound  
 I am goin' up that water,  
 where land don't never flow  
 Well, I'm goin' over the hill where,  
 water, oh, don't ever flow  
 (Parlé : Boy, Sharkey County and Issaquena's  
 drowned and inched over)  
 Bolivar County was inchin' over in  
 Tallahatchie's shore  
 (Parlé : Boy, went to Tallahatchie and got it  
 over there)  
 Lord, the water done rushed all over,  
 down old Jackson road  
 Lord, the water done raised up,  
 over the Jackson road  
 (Parlé : Boy, it got my clothes)  
 I'm goin' back to the hilly country,  
 won't be worried no more.

Regarde l'eau maintenant, Seigneur,  
 La digue s'est rompue, l'eau est montée presque  
 partout  
 L'eau à Greenville et Leland,  
 Seigneur, elle est montée partout  
 (Parlé : Impossible de rester ici, mec)  
 J'irais bien à Rosedale  
 mais ils me disent qu'il y a de l'eau là-bas  
 Maintenant, l'eau, maintenant, *mama*,  
 A pris la ville de Shaw  
 Eh bien, on me dit que l'eau  
 a pris la ville de Shaw  
 (Parlé : mec, je pars à Vicksburg)  
 Si c'est ça, je pars à Vicksburg  
 Sur les hauteurs  
 Je vais monter au dessus de toute cette eau,  
 Là où la terre n'est jamais inondée  
 Eh bien, je vais sur cette colline, là où  
 l'eau, oh, ne va jamais  
 (Parlé : Mec, les comtés de Sharkey et  
 d'Issaquena sont noyés et s'éloignent)  
 Le comté de Bolivar était en train d'avancer  
 sur cette rive de la Tallahatchie  
 (Parlé : mec, à Tallahatchie, là-bas aussi)  
 Seigneur, l'eau a tout recouvert à toute vitesse  
 sur la vieille route de Jackson  
 Seigneur, l'eau est montée,  
 sur la route de Jackson  
 (Parlé : Mec, l'eau a eu mes vêtements)  
 Je retourne dans le pays des collines,  
 je ne serai plus jamais inquiété.

## Seconde partie :

Backwater at Blytheville, backed up all around  
 Backwater at Blytheville, done struck Joiner town  
 It was fifty families and children  
 (Parlé : « Tough luck, they can drown »)  
 The water was risin' up at my friend's door (x2)  
 The man said to his women folk,  
 « Lord, we'd better go »  
 The water was risin', got up in my bed  
 Lord, the water was rollin', got up to my bed  
 I thought I would take a trip, Lord, out on the  
 big island (?)  
 Oh, I hear the horn blow, blowing up on my  
 shore/door (?)  
 (Parlé : You know, I couldn't hear it)  
 I heard the lifeboat, Lord, was sinking down  
 I couldn't get no boat, so I let 'em sink on down  
 So high the water was risin', islands sinkin' down  
 Man, the water was risin', airplanes all around,  
 (Parlé : boy, they's all around)

L'eau à Blytheville, s'est accumulée tout autour  
 L'eau à Blytheville, a frappé la ville de Joiner  
 Il y avait cinquante familles et des enfants  
 (Parlé : « Pas de chance, ils peuvent bien se  
 noyer »)  
 L'eau montait à la porte de mon ami (x2)  
 L'homme dit aux femmes : « Seigneur, on ferait  
 mieux de partir ».  
 L'eau montait, je me suis dressé dans mon lit  
 Seigneur, l'eau grondait, elle est montée jusqu'à  
 mon lit  
 Je me suis dit que j'allais faire le voyage,  
 Seigneur, là-bas sur la grande île (?)  
 Oh, j'entends la sirène hurler, hurler sur ma rive  
 /contre ma porte  
 (Parlé : « Tu sais moi je l'ai pas entendue »)  
 J'ai entendu que le bateau de sauvetage,  
 Seigneur, était en train de couler  
 Impossible d'avoir un bateau, alors je les ai  
 laissé couler  
 L'eau montait si haut, que les îles sombraient  
 L'eau montait, partout des avions tournaient  
 (Parlé : mec, ils sont partout)

It was fifty men and children come to sink and  
 drown  
 Oh, Lordy, women and grown men drown /  
 women is groaning down (?)  
 Oh, women and children sinkin' down  
 (Parlé : Lord, have mercy)  
 I couldn't see nobody's home and wasn't no one  
 to be found<sup>32</sup>.

Cinquante hommes et enfants ont coulé et  
 se sont noyés  
 Oh , Seigneur, des femmes et des hommes adultes  
 se noient / les femmes gémissent (?)  
 Oh, les femmes et les enfants coulent  
 (Parlé : Seigneur, aie pitié)  
 Je voyais plus de maison, et plus personne.

Patton cite de nombreuses villes frappées par l'inondation et décrit l'eau qui envahit les rues, la digue qui cède et condamne Greenville, où il pensait se réfugier, et toutes les autres villes où il espérait aller. En énumérant tous les endroits du Delta, parfois éloignés de dizaines de kilomètres, que l'eau a envahis, Patton dessine l'image d'un piège qui se referme sur des habitants qui n'ont nulle part où aller, à des dizaines de kilomètres à la ronde. Il donne même à voir les avions qui avaient été envoyés par l'armée américaine dans le cadre de l'opération de secours orchestrée par Herbert Hoover<sup>33</sup> et qui « sont partout ». Ces détails très précis et quasi cinématiques créent une hypotypose qui plonge l'auditoire dans l'horreur et l'urgence vécues par les habitants du Delta et permet de souligner l'impact de l'inondation sur la vie matérielle, le psychisme et les décisions de la population, en particulier dans la deuxième partie de la chanson : l'eau monte à la porte de la maison d'un ami, monte et gronde jusqu'au propre lit du narrateur. Le narrateur et les habitants veulent gagner les collines, mais encore faut-il pouvoir trouver un bateau. Surtout, on apprend que des gens l'empêchent d'y accéder et donc de quitter le Delta (« I would go to the hilly country but they got me barred »). Bien qu'ils soient simplement identifiés par le pronom « they », l'auditeur au fait de la situation des Noirs emprisonnés dans le camp de Greenville comprend immédiatement qu'il s'agit d'une référence à la Garde nationale du Mississippi. À la fin de la seconde partie, glaçante, 50 hommes, femmes et enfants sombrent et se noient, tandis qu'autour, le narrateur ne voit plus aucune maison et ne retrouve plus personne.

Trois ans après que des pluies ininterrompues et la rupture de digues inadaptées eurent provoqué la Grande Crue du Mississippi et alors que la Grande Dépression avait commencé depuis plus d'un an, la région connut, en 1930, la pire sécheresse de son histoire. Charley Patton enregistra pour Paramount une chanson intitulée « Dry Well Blues » en août 1930<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Le texte des deux parties de cette chanson, souvent difficile à comprendre, a donné lieu à différentes transcriptions par des amateurs et des spécialistes, comme David Evans, dont la transcription choisie ici est en grande partie inspirée, à quelques nuances près et sans certitude que tous les choix d'Evans soient justes. David Evans, « High Water Everywhere », 60-63. Le choix a été fait de présenter le texte de cette longue chanson dans son intégralité, afin qu'apparaisse la place occupée par la catastrophe environnementale dans l'espace de la chanson. La traduction de ce texte est ici présentée intégralement, en raison du fait que les remarques émises ensuite n'évoquent pas tous les vers avec précision. Dans d'autres cas, la description qui suit la chanson en expliquera le texte quasiment vers par vers, rendant inutile une traduction séparée.

<sup>33</sup> Voir page 280 de la présente thèse.

<sup>34</sup> Patton, *op. cit.*

When I livin' in Lula, I was livin' at ease (x2)  
 Lord, your drought come and caught us, and parched up all the/our trees  
 Aw, it just stayed over in Lula, bid that old town goodbye  
 Stayed in Lula, bidding you the town goodbye  
 For when I come to know the day, oh, the Lula well was gone dry  
 Lord, there're citizens around Lula, aw, was doin' very well  
 Citizens around Lula, aw, was doin' very well  
 Lord, they all got together, and, they done bored a well  
 I ain't got no money and I sure ain't got no hope (x2)  
 The old/odd weather done come in, scorched all the cotton and corn  
 Oh look down the country, Lord, it'll make you cry  
 The whole country, Lord, it'll make you cry  
 Most everybody, Lord, have a water bar' (barrel?)  
 Lord, the Lula womens, Lord, puttin' Lula young men down

Lula womens, oh, puttin' Lula men down  
 Lord, you oughta been there, Lord,  
 The womens all leavin' town.<sup>35</sup>

Dans cette chanson, la narration se concentre sur ce qui arrive aux habitants des alentours de la ville de Lula, dans le Delta du Mississippi, au nord de Clarksdale. La sécheresse est clairement nommée et présentée comme l'œuvre de Dieu et ses conséquences viennent bouleverser la vie du narrateur qui, jusque-là, s'en sortait bien financièrement. La brutalité du phénomène est soulignée, de sa brusque venue à la manière dont il a à la fois saisi le narrateur et ceux qui appartiennent au même groupe que lui (il dit « nous ») et desséché tous les arbres. Il est difficile d'identifier avec certitude si Patton dit « les arbres » ou « nos arbres » ici. Les humains et les arbres sont, en tous cas, associés dans la même phrase, tous victimes de la même catastrophe. Patton décrit ensuite comment la sécheresse s'est installée à Lula et a conduit à la perte de la ville (« it just stayed over in Lula, bid that old town goodbye »). Vient ensuite le puits qui donne son titre à la chanson et dont on apprend qu'il est à sec. Patton fait ensuite un flashback sur les habitants qui l'avaient creusé, des citoyens qui connaissaient une certaine aisance financière auparavant et dont on a appris au début de la chanson que le narrateur en faisait partie. Le narrateur parle ensuite de lui-même, soulignant qu'il n'a plus d'argent et clairement plus d'espoir. Puis il revient sur la manière dont ce drôle de temps est arrivé et a grillé tout le coton et le maïs et, s'adressant à ceux qui l'écoutent, dit que les larmes viendront inévitablement aux yeux de quiconque regardera le paysage désolé de toute la région. La fin du vers suivant est difficile à comprendre et il est possible que Patton avale la seconde syllabe du mot « barrel ». Il serait en effet cohérent qu'il explique que, justement à cause du puits qui est à sec, les gens ont été obligés de puiser dans les citernes où ils conservaient l'eau de pluie. Enfin, le dernier couplet montre l'effet de cette crise sur les relations amoureuses, les femmes rabaissant les jeunes hommes de Lula et quittant toutes la ville.

---

<sup>35</sup> Les paroles de cette chanson sont expliquées au fur et à mesure du commentaire qui suit.

Patton nous livre ici un texte d'une densité et d'une richesse exceptionnelles, typique de son style personnel, mais aussi du goût des chanteurs de blues de l'époque pour des chansons très détaillées, consistant bien moins en une narration chronologique qu'en une suite d'images, d'informations et de ressentis propres à permettre aux auditeurs de se représenter la situation évoquée et à susciter l'émotion et l'empathie. En effet, plutôt que de décrire d'abord les effets de la sécheresse sur les arbres, les puits, les champs de coton et les récoltes et ensuite d'en énoncer les conséquences sur la population et sur lui-même, le narrateur va et vient sans arrêt entre la description des effets de cette sécheresse sur l'environnement et de ses effets sur les humains, ce qui, d'une part, immerge l'auditeur dans la catastrophe et, d'autre part, montre à quel point le destin de la nature et celui des hommes semblent inextricablement liés. On découvre également les stratégies collectives et individuelles utilisées par les habitants pour garantir leur approvisionnement en eau en 1930 (la construction d'un puits, les citernes d'eau). Tout comme Patton va et vient sans arrêt entre les humains et leur environnement, il fait également plusieurs allers-retours entre le point de vue de l'individu et celui du groupe et entre son point de vue sur lui-même et sur le groupe. La chanson, qui avait commencé par une évocation de la vie du narrateur, se termine sur une vision plus large de ce qui arrive à la communauté. En outre, il change d'échelle géographique, passant de Lula à la région toute entière. Ces choix stylistiques et ce regard qui se pose partout, qui se rapproche puis prend du recul, contribuent à immerger l'auditeur dans un tableau où tout semble imbriqué et interdépendant et où tout est bouleversé par cette catastrophe : les humains, les arbres, les champs, l'individu, le groupe, le local, le régional.

Son House, qui connaissait bien Patton pour avoir souvent partagé la scène avec lui, enregistra, en deux parties, sa propre vision de la sécheresse, intitulée « Dry Spell Blues »<sup>36</sup>, en août 1930, lors de la même session pendant laquelle Patton enregistra « Dry Well Blues ».

Première partie :

The dry spell blues have fallen, drive me from door to door (x2)  
 The dry spell blues have put everybody on the killing floor  
 Now the people down south sure won't have no home (x2)  
 Because the dry spell have parched all this cotton and corn  
 Hard luck's on everybody and many people are blue (x2)  
 Now besides the shower ain't got no help for you  
 Lord, I fold my arms and I walked away (x2)  
 Just like I tell you somebody's got to pay  
 Pork chops forty-five cents a pound, cotton is only ten (x2)  
 I can't keep no woman no, no, nowhere I been  
 So dry old boll weevil turned up his toes and died (x2)  
 Now ain't nothing to do bootleg moonshine and rye.

---

<sup>36</sup> House, *op. cit.*

Seconde partie :

It has been so dry, you can make a powder house out of the world (x2)  
Then all the money mens, like a rattlesnake in his coil  
I have throwed up my hands, Lord, and solemnly swore (x2)  
Well, ain't no need of me changing towns, it's the drought everywhere I go  
It's a dry old spell everywhere I been (x2)  
I believe to my soul this old world is about to end  
Well I stood in my backyard, wrung my hands and screamed (x2)  
And I couldn't see nothing, couldn't see nothing green  
Oh Lord have mercy if you please (x2)  
Let your rain come down and give our poor hearts ease  
These blues, these blues is worthwhile to be heard (x2)  
For it's very likely bound to rain somewhere.

Dans ces deux chansons entièrement consacrées à la sécheresse de 1930, Son House se concentre sur les effets de la catastrophe. Il ne consacre aucun vers à suggérer ou décrire la vie des habitants avant la catastrophe et ne décrit pas non plus la sécheresse pour elle-même. Il commence la première partie de son « Dry Spell Blues » par le fait que la dépression (les « blues ») due à la sécheresse, vécue comme une malédiction, s'est abattue et l'a contraint à aller de porte en porte et a conduit tout le monde à l'abattoir (le « killing floor » du troisième vers). L'emploi du mot « spell », qui, en anglais, désigne un épisode, mais aussi un mauvais sort, oriente tout de suite la chanson vers la notion de malédiction, de fatalité, de coup du sort, ce que l'emploi de « hard luck », la malchance dont il dit qu'elle s'abat sur tout le monde, vient confirmer un peu plus loin. House, en ne décrivant pas le contexte dans lequel la sécheresse est arrivée, postule visiblement que ses auditeurs sauront de quoi il parle. En prédisant que les habitants du Sud se retrouveront à coup sûr à la rue, il fait appel à l'expérience partagée de son public et place son récit dans le cadre des catastrophes et de la malchance qui affligeaient régulièrement les habitants du Sud depuis des décennies. On trouve d'ailleurs, dans les premiers vers, une grande ressemblance avec les paroles de la célèbre chanson « Hard Time Killing Floor Blues », enregistrée par Skip James en 1931 et qui parlait de la crise de 1929 : « You know the people, they are are driftin' from door to door ». Ces paroles étaient donc dans l'air du temps à l'époque et commencer par elles était, pour House, une manière d'annoncer que sa chanson allait parler de crise. Il insiste sur le fait que la sécheresse n'a pas touché que lui, mais a frappé tout le monde, et, lorsqu'il évoque le fait que les gens vont inmanquablement se retrouver à la rue, son échelle est tout de suite le Sud, plutôt qu'un endroit en particulier. House se veut donc moins le chroniqueur d'un événement particulier ayant touché un endroit précis, comme Patton, que le témoin et la victime des malédictions récurrentes qui affectent les habitants du Sud. Si les premiers mots de la chanson indiquent clairement qu'elle va parler des blues suscités par cet épisode de sécheresse, c'est seulement au sixième vers, lorsqu'il donne la cause de cette détresse sociale, qu'il décrit la sécheresse, qui a « grillé tout le coton et le

mais », en utilisant un vocabulaire et une tournure de phrase très proches de ce qu'on trouve dans la chanson de Patton enregistrée au même moment. House évoque ensuite la détresse économique dans laquelle le plonge la sécheresse, qui le décide à partir : « les côtelettes de porc sont à 45 cents, le coton ne vaut que 10 cents », c'est-à-dire que le prix du coton est si bas que sa vente ne permet pas de se nourrir. Cette crise économique préexistait à la grande sécheresse de 1930, mais cette dernière compromet tous les efforts des métayers visant à produire un maximum de coton afin d'en compenser le prix très bas. Comme Patton et beaucoup d'autres bluesmen de l'époque, House souligne ensuite l'impossibilité de construire une vie amoureuse durable (« I can't keep no woman, no, nowhere I been ») et présente cette situation comme la conséquence directe de sa précarité économique et du fait qu'il n'arrive pas à mettre de la nourriture sur la table en raison de la sécheresse. Avant de conclure cette première partie par le peu de choix qui lui reste, en dehors de faire de la contrebande d'alcool (« bootleg moonshine and rye »), il a recours à une hyperbole proche du *tall tale* : « Il fait si sec que ce vieux *boll weevil* mange désormais les pissenlits par la racine ». L'emploi de « *old* » pour désigner le *boll weevil*, l'expression « *turn up his toes* », qui lui attribue des orteils, et le fait de l'incorporer dans la liste des victimes de la sécheresse, apportent une note comique et complice avec le public et permet de donner une idée de l'intensité de la sécheresse pour qu'elle ait même tué l'indestructible *boll weevil*, ennemi des cultivateurs de coton depuis des années. L'insecte est ici présenté comme une vieille connaissance et il est même humanisé. Ce n'est pas la première fois que le *boll weevil* fait l'objet d'une personnification de la part d'un chanteur de blues et l'analyse du « Boll Weevil Blues » de Lead Belly permettra de mieux comprendre la familiarité avec laquelle House parle de cet insecte, qui faisait partie de la vie des gens du Sud. L'évoquer, et, qui plus est, l'évoquer en le personnifiant, est une manière pour House de s'appuyer sur l'expérience et la culture communes de son auditoire, y compris blanc.

La deuxième partie du « Dry Spell Blues » commence, elle aussi, par une hyperbole qui frappe l'imagination : « il fait si sec qu'on peut faire une poudrière avec le monde », ce qui montre bien que les talents de conteur de Son House – et de bien d'autres artistes de blues – ne se limitent pas à des métaphores du monde naturel, et que ceux-ci rivalisaient d'inventivité et faisaient feu de tout bois pour impressionner leur auditoire et fournir les évocations les plus brillantes et les plus marquantes des différentes catastrophes qui frappaient le Sud et même le monde, dans la grande tradition des *disaster songs*, ces chansons consacrées aux catastrophes de tous ordres, qui existaient depuis plusieurs décennies. House revient bien vite à ce qui semble le préoccuper le plus : la situation de précarité économique terrible dans laquelle la sécheresse le plonge, ainsi que tous ceux qui l'entourent. Et cette fois, c'est à une comparaison avec un animal qu'il a recours pour parler des créanciers, les « *money mens* », qui attendent comme des serpents à sonnette enroulés, menaçants et perfides. Il parle ensuite de lui, de son désespoir et de son

expérience, tout en élargissant la perspective géographique sur la sécheresse, dans un mouvement qui véhicule très bien l'impression que cette catastrophe affecte une zone si large que c'est le monde entier qui semble sur le point d'arriver à sa fin car la sécheresse frappe partout où il est allé, à tel point qu'il en conclut que cela ne sert à rien de migrer, comme les métayers noirs le faisaient si souvent, d'une plantation à l'autre ou d'une zone à l'autre du Delta ou du Sud, dans l'espoir de trouver de meilleures conditions de travail. House, en mêlant l'échelon individuel et une échelle spatiale très large, se présente comme un témoin privilégié qui, par ses voyages, a vu ce que son public n'a pas forcément vu, mais reste en même temps un des leurs, effondré et désespéré, hurlant dans sa cour, d'où il ne voit « rien, absolument rien de vert ». House, qui avait été prêcheur avant de se consacrer au blues, conclut la chanson par une prière à Dieu, lui demandant, au nom de tous, de faire tomber la pluie et de soulager ainsi leurs pauvres cœurs. En soulignant que « ces blues valent la peine d'être entendus », il les présente comme une prière et se met donc lui-même en position de ministre du culte, qui annonce finalement qu'il va probablement finir par pleuvoir quelque part. Dans les chansons que Patton et House consacrèrent à la sécheresse de 1930, la catastrophe climatique est présentée comme l'œuvre de Dieu, détruisant les récoltes, plongeant les habitants du Delta et du Sud tout entier dans la crise économique et contraignant les métayers à une migration vaine. En affirmant que ces blues doivent être entendus, House émet également une parole politique qui reflète bien l'état d'esprit des Noirs du Sud à l'époque, qui, frappés par des catastrophes environnementales à répétition, espéraient que le reste de la nation les entendrait et leur viendrait en aide, tout en assurant en même temps la promotion de sa chanson, qui méritait d'être entendue par un large public.

Les chansons de blues qui furent consacrées au *boll weevil*, qui ravageait les champs de coton depuis le début du siècle, offrent un autre type de traitement de l'environnement naturel, comme l'illustrent « Mississippi Bo Weevil Blues », enregistré par Charley Patton en 1929, mais qu'il chantait probablement depuis 1910<sup>37</sup>, et « The Boll Weevil », enregistré par le chanteur de Louisiane Lead Belly, en 1939<sup>38</sup>.

#### « Mississippi Bo Weevil Blues », Charley Patton

Sees a little boll weevil keeps movin' in the, Lordie!  
 You can plant your cotton and you won't get half a bale, Lordie  
 Bo weevil, bo weevil, where's your native home? Lordie  
 « A-Louisiana raised in Texas, least is where I was bred and born », Lordie  
 Well, I saw the bo weevil, Lord, a-circle, Lord, in the air, Lordie  
 The next time I seed him, Lord, he had his family there, Lordie

<sup>37</sup> Robert K. D. Peterson, « Charley Patton and His Mississippi Boleweevil Blues », *American Entomologist* 53, n° 3 (automne 2007) : 142-144. Consulté le 29 juillet 2021, sur [www.montana.edu/historybug/documents/Peterson\\_2007.pdf](http://www.montana.edu/historybug/documents/Peterson_2007.pdf)

<sup>38</sup> Charley Patton, « Mississippi Bo Weevil Blues », Paramount 12805, 1929 ; Lead Belly, « The Boll Weevil », Musicraft Album 31 226-A, 1939.

Bo weevil left Texas, Lord, he bid me "fare ye well", Lordie  
 (Parlé : Where you goin' now?)  
 I'm goin' down the Mississippi, gonna give Louisiana hell, Lordie  
 (Parlé : How is that, boy?)  
 Suck all the blossoms and he leave your hedges square, Lordie  
 The next time I seed you, you know you had your family there, Lordie  
 Bo weevil meet his wife, « We can sit down on the hill », Lordie  
 Bo weevil told his wife, « Let's trade this forty in », Lordie  
 Bo weevil told his wife, says, « I believe I may go North », Lordie  
 (Parlé : Hold on, I'm gonna tell all about that)  
 « Let's leave Louisiana, we can go to Arkansas », Lordie  
 Well, I saw the bo weevil, Lord a-circle, Lord, in the air, Lordie  
 Next time I seed him, Lord, he had his family there, Lordie  
 Bo weevil told the farmer that « It ain't got ticket fare », Lordie  
 Sucks all the blossom and leave your hedges square, Lordie  
 Bo weevil, bo weevil, where's your native home? Lordie  
 « Most anywhere they raise cotton and corn », Lordie  
 Bo weevil, bo weevil, « Oughta treat me fair », Lordie  
 The next time I did you had your family there, Lordie.

« The Boll Weevil », Lead Belly

Well the boll weevil and the little black bug  
 Come from a-Mexico they say  
 Came all the way to Texas  
 Just a-lookin' for a place to stay  
 Just a-lookin' for a home, just a-lookin' for a home  
 (Doo-doo-wop-wop)  
 Well the first time that I seen the boll weevil  
 He was a-sittin' on the square  
 Well the next time that I seen him  
 He had his family there  
 Just a-lookin' for a home, just a-lookin' for a home  
 (Doo-doo-wop-wop)  
 Well the farmer took the boll weevil  
 And he put him on the red hot sand  
 Well the weevil said this is a-mighty hot  
 But I take it like a man  
 This will be my home, this will be my home  
 Well the farmer took the boll weevil  
 And he put him on a keg of ice  
 Well the weevil said to the farmer  
 This is mighty cool and nice  
 This will be my home, this will be my home  
 (Doo-doo-wop-wop)  
 Well if anybody should ask you  
 Who it was who sang this song  
 Say a guitar picker from a-Oklahoma city  
 With a pair of blue jeans on  
 Just a-lookin' for a home, just a-lookin' for a home  
 (Doo-doo-wop-wop)



On constate à nouveau dans ces deux chansons que le phénomène environnemental qu'est l'infestation des champs par le *boll weevil* occupe tout l'espace de la chanson, du début à la fin, et fait l'objet d'une évocation longue et détaillée. Cette fois, on assiste également à une personnification qui donne même lieu, chez Patton, à un dialogue au style direct entre le narrateur et l'animal. Bien que la chanson de Lead Belly semble emprunter beaucoup au texte de Patton – la description de la progression géographique de l'insecte, arrivé d'abord au Texas depuis le Mexique, le fait qu'il arrive seul mais est vite rejoint par toute sa famille – elle est très différente par le fait qu'elle ne décrit pas les ravages du *boll weevil*, contrairement à la chanson de Patton qui les décrit précisément. Ce dernier explique en effet que l'insecte « sucera toutes les fleurs et équarrira tes haies » et donne à voir dès le début son effet sur les quantités de coton produites (« You can plant your cotton and you won't get half a bale »). Lead Belly, lui, se concentre sur le potentiel métaphorique de cet insecte qui, comme les Africains-Américains de l'époque, est en migration permanente, à la recherche d'un foyer, et qui survit à toutes les tentatives de destruction mises en œuvre par le fermier. À la fin de la chanson de Patton, l'insecte avertit même que le cultivateur a intérêt à le traiter de manière juste, ce qui était une des revendications principales des métayers noirs à l'égard des planteurs et une des raisons les plus souvent invoquées pour quitter une plantation. La description du parcours du *boll weevil* dans la chanson de Patton, qui cite tous les États où il compte aller s'installer et semer la zizanie (Texas, Louisiane, Mississippi et Arkansas) et le montre discutant avec sa femme et envisageant d'aller au Nord quand bien même il n'a pas d'argent pour se payer le billet, est à la fois juste d'un point de vue documentaire et jubilatoire, à n'en pas douter, pour l'auditoire, tant l'identification avec les métayers noirs toujours en mouvement et envisageant de partir pour le Nord est évidente. Alors que la migration donnait lieu à de nombreuses hésitations, présentait des risques angoissants – illustrés par la métaphore du carrefour dans de nombreux blues – et s'avérait souvent impossible pour les cultivateurs noirs criblés de dettes, la chanson de Patton présente cette migration comme possible si l'on adopte l'état d'esprit résolu et conquérant du *boll weevil*. Dans ces deux textes, comme dans toutes les chansons sur le *boll weevil* enregistrées par les maisons de disques et les folkloristes dans les décennies suivantes, le *boll weevil* présente des traits familiers du *trickster*, ce personnage incroyablement rusé qui joue des tours à plus fort que lui, que l'on trouve à la fois dans les contes africains, autochtones et européens<sup>39</sup> et dans ceux de Louisiane et du Mississippi<sup>40</sup>, souvent incarné par un petit animal dont la ruse compense la faiblesse physique. C'est également ce qu'incarnaient les bluesmen de l'époque dans la société du Sud : beaucoup adoptaient la posture

---

<sup>39</sup> On pense au personnage du lièvre ou de l'araignée dans certains contes ouest-africains, au lièvre et au coyote dans les cultures des Amérindiens d'Amérique du Nord et au personnage de Renart dans le Roman de Renart.

<sup>40</sup> Voir tous les contes mettant en scène le personnage de Br'er Rabbit ou de Compère Lapin.

du *trickster*, libre, provocateur, mobile et incontrôlable, vivaient sans travailler et donc sans dépendre d'un Blanc, et rendaient fou les Noirs bien-pensants de la classe moyenne, les pasteurs noirs et les Blancs, par leur mode de vie, leur succès auprès des femmes, de la classe ouvrière et de la jeunesse noires et le fait qu'ils encourageaient la population noire à migrer. Dans les deux chansons, on sent une note d'envie et d'admiration à l'égard de cet insecte libre comme l'air, qui se déplaçait où il voulait et quand bon lui semblait, était « partout chez lui », et qui, s'il ruinait les métayers noirs, mettait également en échec les planteurs blancs pourtant si puissants. Dans le recueil de John Lomax, *American Ballads and Folk Songs*<sup>41</sup>, on trouve même une chanson sur le *boll weevil* dans laquelle l'insecte résiste au *Paris Green* que lui donne le fermier, le Vert de Paris désignant l'insecticide très toxique à base d'arsenic inventé au XIXe siècle et utilisé, sans grand succès, pour tenter d'enrayer la progression de l'insecte à partir du début du XXe siècle. Les chansons sur le *boll weevil* présentent donc des caractéristiques à la fois documentaires et symboliques typiques des blues de l'époque et très précieuses pour l'historien cherchant à analyser le rapport à l'environnement et les représentations de celui-ci. Elles décrivent à la fois l'impact des éléments naturels sur les humains et les tentatives de réponses de celui-ci à ces phénomènes et illustrent l'usage métaphorique d'un animal, que l'on retrouve dans de très nombreux autres blues.

L'identification à un élément naturel et, en particulier, à un animal est un des ressorts les plus fréquents des chansons de blues de cette époque. On trouve des identifications des chanteurs aux mules, au poisson-chat, au serpent, au chat, au bourdon, aux oiseaux, au chien, tandis que ceux qui provoquent la frustration, le désespoir ou la colère du narrateur sont, eux aussi, animalisés parfois et présentés sous les traits de chiens, de serpents à sonnette, de mules ou de rats. Les chansons chantées par des femmes contiennent également nombre de références à des rats, des punaises de lit, des têtards, souvent pour désigner des hommes peu fiables ou des rivales, ainsi que des références aux prouesses sexuelles de leurs compagnons, dépeints sous les traits d'abeilles, notamment. Dans « Flood and Thunder Blues »<sup>42</sup> de James Crawford, qui enregistra cette chanson en 1928, après la Grande Crue du Mississippi de 1927, qui avait vu la réinstauration du travail forcé dans le Delta du Mississippi, dans des conditions proches de celles qui avaient prévalu pendant l'esclavage, le chanteur insère, au milieu de sa description du ciel, des nuages, des éclairs, des pluies incessantes, de la détresse des gens et des morts, la phrase « Black cats whinin' / White dogs want to bite » (« les chats noirs gémissent et les chiens blancs veulent mordre »). À n'en pas douter, les Africains-Américains identifiaient immédiatement ceux qui gémissaient pendant l'inondation comme étant des réfugiés noirs emprisonnés sur les digues et ceux qui les harcelaient comme étant des policiers blancs, d'autant que les chiens étaient associés aux chasseurs

---

<sup>41</sup> John A. Lomax et Alan Lomax, *American Ballads and Folk Songs* (New York : MacMillan, 1934), 112-117.

<sup>42</sup> James Crawford, « Flood and Thunder Blues », Gennett 6536, 1928.

d'esclaves dans la mémoire collective. Paul Oliver explique que les esclaves utilisaient déjà leurs chants de travail pour faire des commentaires voilés, souvent insultants, sur ceux qui supervisaient leur travail et que cette pratique se poursuivit jusqu'aux années 1950 chez les métayers qui travaillaient dans de grandes plantations ou dans les fermes pénitentiaires<sup>43</sup>.

Il est fréquent qu'une multitude de métaphores se succèdent et se mêlent dans la même chanson, ou qu'un même signifiant puisse désigner des signifiés multiples, selon la chanson, ou dans la même chanson. Ainsi, la référence au rondin (*log*) revêt-elle souvent des connotations sexuelles, comme dans « Hammer Blues » et « Green River Blues », de Patton (1929), et dans « Crosscut Saw Blues », de Tommy McLennan (1941)<sup>44</sup>, où le narrateur affirme qu'il est une tronçonneuse qui n'attend que de découper le rondin de sa partenaire (« I'm a cross-cut saw / Drag me across your log / Babe, I'll cut your wood so easy ») mais est aussi associée au fait d'être sans domicile, à l'errance et au dépouillement. Les deux types de connotations sont sans doute réunis dans « Muddy Creek Blues »<sup>45</sup> de Mary Johnson (1929), où celle-ci s'adresse à un têtard qu'elle menace d'égorger avec un rasoir et qui semble être la femme qui lui a volé son homme : « I'd rather be in a muddy creek, floating like a log than to be in St Louis, treated like a a poor watchdog »<sup>46</sup>. Freddy Spruell utilisait déjà cette formule en 1926, dans « Muddy Water Blues »<sup>47</sup> :

I'd rather drink muddy water, rather sleep in a real hollow log (x2)  
 Baby now before I'd stay with you, let you treat me like your driving dog  
 [. . .]  
 Put your hat on my dresser, put your shoes daddy now under my bed (x2)  
 You yearn for my pillow daddy, just to hold your little old worried head  
 I'd rather drink muddy water, I'd rather wade in muddy water too (x2)  
 Now before I'd stay with you, and take these lowdown dirty things you do

Spruell peut bien sûr s'adresser à une femme infidèle et à l'homme qui a pris sa place dans son lit, mais la référence au fait d'être traité comme un chien, ainsi que les images d'eau boueuse que le narrateur se dit prêt à boire et dans laquelle il est prêt à patauger plutôt que de tolérer davantage de coups bas, peuvent aussi évoquer la fuite de la plantation, loin d'un planteur ou d'un superviseur violent et mesquin, ayant usé de son autorité pour coucher avec la femme du narrateur, le mot « Daddy » représentant sans doute cette figure d'autorité paternaliste. Le pouvoir des hommes blancs sur les femmes noires, y compris mariées, et l'impossibilité pour les hommes noirs de se venger ou de leur rendre la pareille en ayant accès à des femmes blanches, ne se

<sup>43</sup> Oliver, *Blues Fell this Morning, Meaning in the Blues* (Cambridge : Cambridge University Press, 1990 [1960]), 114-115.

<sup>44</sup> Charley Patton, « Hammer Blues », Paramount 12998, 1930 ; Charley Patton, « Green River Blues », Paramount 12972, 1930 ; Tommy McLennan, « Crosscut Saw Blues », Bluebird B-8897-A, 1941.

<sup>45</sup> Mary Johnson, « Muddy Creek Blues », Brunswick 7093, 1929.

<sup>46</sup> « J'aimerais mieux être dans un ruisseau boueux, flottant comme un rondin, que d'être à Saint-Louis, traitée comme un pauvre chien de garde ».

<sup>47</sup> Papa Freddy, « Muddy Water Blues », Okeh 8422-A, 1926.

limitaient pas à l'époque de l'esclavage. Les hommes noirs continuaient d'être contraints à l'humiliation et à l'impuissance et à une castration symbolique, qui devenait réelle s'ils se rebellaient contre l'ordre du Sud, où les lynchages avaient plus que jamais cours dans les premières décennies du XXe siècle. Dans ce contexte, préférer « dormir dans un rondin creux », plutôt que de rester et d'être traité comme un chien, fait probablement référence à l'errance de celui qui prenait la décision de quitter le cauchemar des plantations pour conquérir sa liberté et sa dignité et se retrouvait à dormir dehors, dans la nature, comme les esclaves marrons en leur temps, mais aussi comme nombre de métayers qui quittaient les plantations du Delta de nuit et faisaient des kilomètres à pied en pleine nature pour rejoindre une gare en évitant d'être pris par la police<sup>48</sup>.

Une même référence peut donc désigner plusieurs signifiés, comme c'est également le cas avec le serpent. Comme nous l'avons vu dans « Dry Spell Blues » de Son House, le serpent à sonnette peut désigner le créancier, tapis et prêt à frapper le métayer accablé par la sécheresse, mais cet animal sert aussi à figurer la dépression dans la chanson « Lonesome Swamp Rattlesnake »<sup>49</sup> de l'artiste du Delta J.D. Short (1930) : « Way lonesome, out in some swamp I know / Well, that lonely rattlesnake, creeped up to my door / Have you ever been lonely, honey? It feels so blue / When that rattlesnake crawl, ain't nobody can tell you what to do »<sup>50</sup>. Si le serpent à sonnette semble toujours avoir des connotations négatives, le serpent peut, lui, se voir doté de connotations positives. Parler d'identification à un serpent dans le blues fait immédiatement penser à la chanson « Crawling King Snake », rendue célèbre par John Lee Hooker en 1949, mais, avant lui, d'autres artistes de blues avaient utilisé cette image. Big Joe Williams, en 1941, enregistra un « Crawling King Snake » aux paroles différentes de la version de Hooker :

Well, I'm a crawlin' king snake, woman, I'm gon' joint all 'round your door  
 Said, I'm a crawlin' king snake, baby, baby, I'm gon' joint all 'round your door  
 I'm gon' be your crawlin' king snake, 'til the day I die  
 You couldn't see me, baby, not when I's walkin' by  
 Gon' be your crawlin' king snake, mama, if I have to die  
 I'm going back to St. Louis, I'm gonna sit right down  
 I'm gon' throw my poison on every pretty woman in town<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Cobb mentionne ce type de scène lorsqu'il évoque la Première Grande Migration. Il explique que les départs nocturnes étaient les plus sûrs et que de nombreux Noirs marchaient des kilomètres pour rallier des gares où ils auraient moins de chance d'être attendus par des hommes armés. Cobb cite la phrase d'un homme de Greenville qui fait écho aux mots de Freddy Spruell et de nombreux autres artistes de blues : « je vais sortir ma famille de ce maudit Sud. Par ici, un Noir vaut moins que le chien d'un Blanc ». Cobb, *The Most Southern Place*, 117.

<sup>49</sup> Jaydee Short, « Lonesome Swamp Rattlesnake », Paramount 13043, 1930.

<sup>50</sup> « Tout seul, quelque part dans un marais que je connais / Eh bien ce serpent à sonnette solitaire s'est approché sans bruit de ma porte / Est-ce que tu as déjà été toute seule, chérie ? C'est tellement déprimant / Quand ce serpent à sonnette rampant arrive, personne ne peut te dire ce qu'il faut faire ».

<sup>51</sup> Joe Williams, « Crawling King Snake », Bluebird B-8738-A, 1941. « Je suis un serpent-roi qui rampe, femme, je vais me découper en morceaux partout devant ta porte (x2) / Je vais être ton serpent-roi qui rampe, jusqu'à ce que je meurs / Je serai invisible à tes yeux, bébé, quand je passerai / Je vais être ton serpent-roi qui rampe, si je dois mourir / Je retourne à Saint-Louis, je vais m'asseoir là / Je vais cracher mon poison sur toutes les jolies femmes de la ville ». Le

Dès 1936, Isaiah Nettles chantait, dans « It's Cold in China »,

So cold in China, eeee, birds can't hardly sing  
You can get my lovin' if you let that old black snake go  
Black snake crawlin', crawlin' in my room  
Some high brown woman better come and get this black snake soon<sup>52</sup>.

Dans ces deux chansons, le serpent noir apparaît comme une métaphore suggérant à la fois le sexe de l'homme, la puissance sexuelle et le désir qui remplit le narrateur. Dès 1926, c'est une femme, la star texane Victoria Spivey, qui, une fois installée à Saint-Louis dans le Missouri, avait, la première, enregistré un « Black Snake Blues »<sup>53</sup> dans lequel, accompagnée du musicien de La Nouvelle-Orléans Lonnie Johnson au piano, elle chantait « The black snake been sucking on my rider's tongue, hear me cry » (« Le serpent noir est venu sucer la langue de mon cavalier, écoutez-moi pleurer »). Dans cette chanson, le serpent noir qui l'a fait pleurer est une femme, qui lui a volé son amant. Cette chanson, comme des dizaines d'autres, utilise également l'image, hautement chargée de connotations sexuelles, du cavalier et de sa monture, puisqu'elle parle de son amant en l'appelant « *my rider* ». On trouve la même identification, porteuse des mêmes connotations mais inversées, chez Charley Patton dans « Pea Vine Blues »<sup>54</sup>, en 1930, puisqu'il désigne son amante sous le nom de « *rider* ». Patton enregistra la même année un « Pony Blues », qu'il chantait apparemment dès les années 1910, et dans laquelle le poney, la jument noire et le Shetland tout nouveau et déjà débourré, qu'il suggère à son interlocuteur ou interlocutrice de seller puis d'enfourcher, semblent faire référence à l'organe sexuel du narrateur : « Baby, saddle my pony, saddle up my black mare / Come a storm last night an' tore the wire down / Got a brand new Shetland, man, already trained / Brand new Shetland, baby, already trained / Just get in the saddle, tighten up on your reins »<sup>55</sup>. Quant à Skip James, il alterne les deux positions, lorsqu'il parle de chevaucher sa jument noire tout en l'appelant ensuite sa cavalière, dans « If You Haven't Any Hay Get on Down the Road », en 1931 : « if you haven't any hay, get on down the road,

---

« serpent-roi » est un genre de serpents inoffensif, proche de la couleuvre, qui contient 21 espèces. Le verbe *joint* signifie « découper » en menuiserie, mais il existe également un serpent mythique dans le Sud des États-Unis, le « *joint snake* », qui aurait la capacité de se découper en morceaux et de se réassembler ensuite. Ce sens m'a été rapporté lors du Clarksdale Blues Festival de 2017 et est confirmé par plusieurs sources, notamment « The Joint Snake », *Ann Arbor Register*, vol. 13, n° 48 (Kendall Kittredge & Howard Holmes, 1<sup>er</sup> décembre 1887). Consulté le 15 janvier 2022 sur <https://aadl.org/node/496693>

<sup>52</sup> Isaiah Nettles, « It's Cold in China », Vocalion 03166, 1936. « Il fait si froid en Chine, que les oiseaux arrivent à peine à chanter / Tu peux avoir mon amour si tu laisses ce vieux serpent noir sortir / Le serpent noir rampe, rampe dans ma chambre / Une femme à la peau marron clair a intérêt à venir attraper ce serpent noir bientôt ».

<sup>53</sup> Victoria Spivey, « Black Snake Blues », Okeh 8338, 1926.

<sup>54</sup> Charley Patton, « Pea Vine Blues », Paramount 12877, 1930.

<sup>55</sup> Charley Patton, « Pony Blues », Paramount 12792, 1929. « Bébé, selle mon poney, selle ma jument noire / Une tempête est arrivée la nuit dernière et a arraché la clôture en grillage / J'ai un tout nouveau Shetland, déjà débourré (x2) / Monte simplement sur la selle, tire sur tes rênes ».

saddle up my black mare / You'll find me riding, mama, Lord, Lord, in this world somewhere »<sup>56</sup>. S'il était besoin de clarifier le fait que la référence au cavalier est sexuelle, Robert Johnson affirme en 1937, dans « *Traveling Riverside Blues* »<sup>57</sup>, « Lord, I'm goin' to Rosedale, gon' take my rider by my side / We can still barrelhouse baby, on the riverside / Now you can squeeze my lemon 'til the juice run down my leg »<sup>58</sup>. L'image du citron, que Johnson invite sa cavalière à presser, montre que les artistes de blues utilisaient avec délectation toutes les possibilités métaphoriques du monde naturel pour parler de sexe et que ces images, loin d'être figées, étaient utilisées avec flexibilité. Les artistes de blues devaient être appréciés pour leur capacité à revisiter créativement les métaphores, à être celui ou celle qui les ré-explorait avec le plus de talent et de suggestivité. Il est intéressant de constater que la Louisianaise Memphis Minnie, alors installée en ville, parle, elle, de « my chauffeur », ce qui signifie que l'image de la monture est passée du cheval à la voiture. Robert Johnson, friand de métaphores osées, n'hésitait pas à comparer son amante à une vache dans « *Milkcow's Calf Blues* »<sup>59</sup>, de façon tout aussi explicite et détaillée, et à se comparer à un veau qui a besoin de téter, avant de dépeindre un rival sous les traits d'un taureau. Les références aux virus dans l'échantillon de Louisiane semblent également relever de cette utilisation des éléments de l'environnement pour évoquer la sexualité et ses aléas. La phrase « *The cat's got the measles, dog's got the whooping cough* », dans la chanson grivoise du même nom de Papa Charlie Jackson<sup>60</sup>, est difficile à interpréter mais elle est insérée dans un texte entièrement consacré à la séduction et à la sexualité, si bien que l'on peut se demander si la rougeole qui affecte le chat et la coqueluche qui touche le chien pourraient être des références à des maladies vénériennes ou si elles suggèrent l'excitation. Les abeilles, avec leur dard et leur miel, sont, elles aussi, très nombreuses dans les chansons de blues, en particulier chez les artistes de Louisiane, qui semblent grandement les préférer aux métaphores équinées, absentes de l'échantillon de blues de cette région<sup>61</sup>. Les abeilles sont utilisées pour leur potentiel métaphorique sexuel, par les artistes de blues masculins et féminins. Memphis Minnie a recours à cette métaphore en 1930 dans « *Bumble Bee* »<sup>62</sup>, tout comme Bertha Lee Pate, dans « *Yellow Bee* » en 1934, où, accompagnée à la guitare par son mari Charley Patton, elle file la métaphore de l'abeille tout le long de la chanson :

---

<sup>56</sup> Skip James, « *If You Haven't Any Hay Get on Down the Road* », Paramount, 13066, 1931. « Si tu n'as pas de foin, continue ta route, selle ma jument noire / tu me trouveras chevauchant, chérie, Seigneur, Seigneur, quelque part dans ce monde ».

<sup>57</sup> Robert Johnson, « *Traveling Riverside Blues* », *King of the Delta Blues Singers*, Columbia CL 1654, 1961.

<sup>58</sup> « Seigneur, je vais à Rosedale, je vais prendre ma cavalière à mes côtés / On peut encore faire la fête, bébé, au bord de la rivière / Alors presse mon citron jusqu'à ce que le jus coule le long de ma jambe ».

<sup>59</sup> Robert Johnson, « *Milkcow's Calf Blues* », Vocalion 03665, 1937.

<sup>60</sup> Papa Charlie Jackson, « *The Cat's Got the Measles* », Paramount 12259, 1925.

<sup>61</sup> On remarque aussi l'utilisation répétée de l'image du matou, investie de connotations amoureuses et sexuelles, dans l'échantillon de blues de Louisiane, alors qu'il est absent des 296 chansons de blues du Mississippi étudiées.

<sup>62</sup> Memphis Minnie, « *Bumble Bee* », Vocalion 1476, 1930.

Yellow bee, yellow bee, please come back to me (x2)  
 He made the best old honey any yellow bee I ever seen  
 Well he buzzed me this morning been looking for him all day long (x2)  
 Had me to the place once, hate to see my yellow bee leave home  
 Well I can't stand here worried, worried, worried  
 Come here yellow bee ah you know your stuff  
 Ah buzz me yellow bee till I gets enough  
 Yellow bee makes honey black bee make the comb (x2)  
 If you want to feel blue try build him a honey comb [...]  
 Ah buzz me Papa Charlie till I gets enough  
 A stinger long as my right arm (x2)  
 Had me to the place once, hate to see my yellow bee leave home<sup>63</sup>.

L'image du poisson et de la pêche, semble, elle aussi, être utilisée pour ses connotations sexuelles, en particulier le thème du poisson-chat, présent dans de nombreuses chansons de blues. En 1927, le bluesman du Delta Jim Jackson, déclare dans « Jim Jackson's Kansas City Blues »<sup>64</sup> : « Si seulement j'étais un poisson-chat, nageant dans la mer, j'aurais une femme bonne, qui chercherait à me pêcher » (« I wish I was a catfish, swimming down in the sea / I'd have some good woman, fishing after me »). Ces paroles sont utilisées, avec quelques variations, dans de nombreuses autres chansons, notamment « Catfish Blues »<sup>65</sup>, de Robert Petway (1941). On retrouve la même image du poisson dans « Salty Dog »<sup>66</sup>, interprétée en 1924 par le bluesman louisianais Papa Charlie Jackson et qui constitue un des tous premiers enregistrements commerciaux de blues :

Oh won't you let me be your salty dog,  
 I don't want to be your man at all,  
 Your salty dog, your salty dog.  
 Oh honey baby, let me be your salty dog,  
 Salty dog, oh your salty dog.  
 There's just one thing that worries my mind,  
 All of these browns and none is mine [...]  
 Lil' fish big fish swimmin' in the water,  
 Come on here and give me my quarter,  
 Your salty dog, your salty dog.  
 Like lookin' for a needle in the sand,  
 Tryin' to find a gal that ain't got no man,  
 Your salty dog, your salty dog<sup>67</sup>.

<sup>63</sup> Bertha Lee, « Yellow Bee », Vocalion 02650, 1934. « Abeille jaune, abeille jaune, reviens-moi s'il te plaît (x2) / Il faisait le meilleur miel de toutes les abeilles que j'ai jamais vues / Il m'a 'buzzée' ce matin, je l'ai cherché toute la journée (x2) / Il m'a fait venir une fois, je déteste voir mon abeille jaune quitter la maison / Je ne peux pas rester là à m'inquiéter, à m'inquiéter, à m'inquiéter / Viens ici abeille jaune ah tu sais ce que tu fais / Ah 'buzze'-moi abeille jaune, jusqu'à ce que j'en ai assez / L'abeille jaune fait le miel, l'abeille noire fait le rayon (x2) / Si tu veux déprimer, essaie de lui construire un rayon de miel / [...] / Ah 'buzze'-moi Papa Charlie jusqu'à ce que j'en ai assez / Un dard long comme mon bras droit (x2) / Il m'a fait venir une fois, je déteste voir mon abeille jaune quitter la maison ».

<sup>64</sup> Jim Jackson, « Jim Jackson's Kansas City Blues », Vocalion 1144, 1927.

<sup>65</sup> Robert Petway, « Catfish Blues », Bluebird B-8838, 1941.

<sup>66</sup> Papa Charlie Jackson, « Salty Dog », Paramount 12236, 1924.

<sup>67</sup> Dans *Barrelhouse Words*, Stephen Calt consacre une entrée à l'expression « salty dog », dont l'origine remonte au XVII<sup>e</sup> siècle, où l'adjectif *salty* désignait une chienne en chaleur (*salty bitch*) et où *salt* signifiait lubrique. Calt, *Barrelhouse Words*, 207-208. On peut aussi se demander si *salty* ne pourrait pas également dériver du mot « saleté », présent en

L'image du poisson est ici insérée dans une série de références à la nature, qui toutes renvoient à la séduction, à la sexualité et à la difficulté de trouver une femme qui ne soit pas déjà prise. Le rêve de nager dans l'eau, s'il peut être interprété comme sexuel et si nombre de chanteurs l'associent à l'expression du désir de rencontrer une femme, semble aussi exprimer le rêve de pouvoir se mouvoir librement. Les métaphores érotiques mettent souvent en jeu des espèces associées au mouvement, comme le poisson, le cheval, le poney ou l'insaisissable abeille, avant que ne soient privilégiées des métaphores mettant en jeu d'autres moyens de transports, comme la voiture.

Les métaphores animales utilisées dans le blues ne se résument donc pas à la sexualité, et certaines ne participent pas de ce registre, mais quasi toutes ont en commun avec les chansons érotiques ce désir de liberté et de pouvoir sur sa vie. C'est le cas, en particulier, des métaphores reposant sur l'image d'un oiseau qui déploie ses ailes, que l'on trouve surtout dans des chansons interprétées par des femmes dans cette période, en particulier Lucille Bogan, qui, en 1923, chantait « Chirpin' the Blues »<sup>68</sup> (« gazouiller le blues ») où elle rêvait d'avoir des ailes comme la colombe de Noé pour atterrir exactement sur l'homme qu'elle aime : « If I had wings just like Noah's dove, I would hoist my wings and land right on the man I love ». Si, dans cette chanson, la comparaison avec un animal est liée à la relation amoureuse, elle ne l'est plus chez Bessie Smith<sup>69</sup>, l'artiste de blues la plus populaire de cette époque, surnommée « L'impératrice du blues », en 1927, dans « Homeless Blues » : « Wish I was an eagle, but I'm a plain old black crow / I'm gonna flap my wings and leave here, and never come back no more » (« J'aimerais être un aigle, mais je suis un vulgaire corbeau noir / je vais battre des ailes et partir d'ici, et je ne reviendrai jamais »).

Enfin, les éléments naturels peuvent aussi être utilisés pour suggérer l'intensité des ennuis ou de la dépression, rampante ou brutale, qui s'abattent sur le narrateur ou la narratrice. C'est le cas de l'image du serpent à sonnette, évoquée plus haut, mais aussi de la pluie, de la grêle et des nuages noirs. Pour Robert Johnson, « le blues [lui] est tombé dessus comme de la grêle » dans

---

français et en créole de Louisiane. Au septième vers, l'adjectif « *brown* » désigne à la fois une chienne et une femme noire. On trouve aussi cet usage dans « Jim Jackson's Kansas City Blues », où Jackson dit avoir plusieurs chiens ou chiennes, dont deux jaunes hauts sur pattes, trois de couleur noire et un de couleur marron (« I got me a bulldog, two shepherds and two greyhounds / Two high yellows, three blacks and one brown »), ainsi que dans beaucoup des blues qui parlent de seller sa jument, la couleur de celle-ci étant souvent décrite comme jaune, marron ou noire. D'après Calt, ces trois couleurs font référence aux différentes couleurs de peau des Africains-Américains, selon leur degré de métissage, beaucoup d'hommes noirs n'ayant pas accès aux femmes métis à la peau plus claire. Cela pourrait éclairer l'utilisation de l'adjectif « *yellow* » dans « yellow bee » de Bertha Lee Pate, présentée à la page précédente. Celle-ci s'adresse à son époux, Charley Patton, qui était métis. Calt, *Barrelhouse Words*, 38, 270-71. Le mot « quarter » a probablement aussi plusieurs sens, qui n'ont, pour l'instant, pas pu être identifiés avec certitude. Traduction : Oh, tu ne veux pas me laisser être ton chien en rut ? / Je ne veux pas du tout être ton homme / Ton chien en rut, ton chien en rut (x2) / Il y a juste une chose qui me tourmente / Toutes ces marrons et aucune n'est à moi / [...] / P'tit poisson, gros poisson, qui nagent dans l'eau / Viens ici et donne-moi ma pièce (mon baiser ?) / C'est comme chercher une aiguille dans une botte de foin / D'essayer de trouver une fille qui n'est pas avec quelqu'un.

<sup>68</sup> Lucille Bogan, « Chirpin' the Blues », Okeh 8071, 1923.

<sup>69</sup> Bessie Smith, « Homeless Blues », Columbia 14260-D, 1927. Bessie Smith était née dans le Tennessee et fut l'une des grandes stars du *classic blues*. Elle effectua de longues tournées dans le Sud avec des troupes itinérantes, sur le circuit des *tent shows* et des *vaudeville shows*.



« Hellhound on My Trail », en 1937 (« Blues falling down like hail »). On trouvait déjà ce type d'image dix ans plus tôt chez la chanteuse Ora Brown, dans « Jinx Blues », où le blues tombait à verse (« Blues fall like showers of rain »). En 1929, dans « Blue Harvest Blues » de Mississippi John Hurt, le narrateur mentionne des nuages sombres au-dessus de lui et partout autour de lui. Il ajoute que le moment de la moisson va arriver et le prendra au dépourvu (« Dark clouds above me, clouds all around poor me / Harvest time's coming and will catch me unprepared »)<sup>70</sup>.

Le traitement des éléments naturels dans les blues de Mississippi et de Louisiane d'avant 1945 s'appuie donc sur une utilisation descriptive et minutieuse des éléments extérieurs, de leur impact physique, économique, psychologique et conjugal sur les humains et de la manière dont ceux-ci répondent à ces événements dans les chansons consacrées aux catastrophes environnementales. Par ailleurs, on trouve dans beaucoup de chansons une utilisation symbolique des animaux, en particulier<sup>71</sup>, qui servent, très souvent, à suggérer très explicitement l'acte sexuel. L'utilisation des éléments naturels à des fins métaphoriques ne se limite cependant pas à cet usage, ceux-ci étant aussi utilisés pour insulter et humilier les figures d'autorité ou pour suggérer le désir de liberté et ce que le narrateur se dit prêt à assumer pour retrouver sa liberté et sa dignité. Les éléments naturels peuvent également être convoqués pour donner à voir les sentiments intenses de découragement ou de dépression auxquels étaient confrontés les travailleurs noirs, dont les artistes de blues se font l'écho. Ces évocations du monde naturel remplissent fréquemment, du début à la fin, les textes des chansons de cette époque, qui sont d'une richesse descriptive et symbolique parfois étourdissante tant les références sont nombreuses et se superposent en couches successives ou simultanées de sens, une même référence pouvant revêtir des sens différents selon les chansons, ou les suggérer tous à la fois dans la même chanson. Les éléments animaux et végétaux ne sont quasiment jamais utilisés pour faire référence à l'alimentation ou suggérer la faim, contrairement à ce que l'on trouve dans les chansons francophones de la même époque. Ce n'est qu'une des différences qui ressort de la comparaison de la manière dont les chansons cadiennes, créoles et de blues étudiées utilisent les éléments naturels.

#### **4. Comparaison du traitement des éléments naturels dans les quatre échantillons avant 1945**

La comparaison du contenu des chansons créoles, cadiennes et de blues de Louisiane et du Mississippi fait tout d'abord ressortir des points communs. Tous les échantillons mentionnent

---

<sup>70</sup> Robert Johnson, « Hellhound on My Trail », Vocalion 03623, 1937 ; Ora Brown, « Jinx Blues », *Tiny Parham*, Audubon AAC, 1967 ; Mississippi John Hurt, « Blue Harvest Blues », Okeh 8692, 1929.

<sup>71</sup> Il est à noter que certains éléments végétaux ou dérivés de végétaux, comme le pain de maïs, furent également utilisés pour suggérer l'acte sexuel. Oliver, *Blues Fell this Morning*, 111.

les chiens et, à l'exception de l'échantillon créole<sup>72</sup>, les animaux de la ferme, ce qui reflète le fait que, malgré l'urbanisation qui intervint dans cette période, l'environnement et le travail agricoles continuaient d'inspirer une grande partie des artistes étudiés, dont beaucoup avaient été ou étaient encore métayers, petits éleveurs ou petits fermiers et visaient un public qui vivait du travail agricole ou en avait vécu jusqu'à récemment. Le maïs est également présent, sous l'angle alimentaire, dans tous les échantillons sauf l'échantillon créole. Cependant, les chansons anciennes des Créoles Bee Fontenot et Inez Catalon, enregistrées dans les années 1970, contiennent des références au pain de maïs, dont on peut supposer qu'elles existaient dans les années 1920 à 1945, mais qu'elles ne furent pas enregistrées à l'époque. Dans tous les échantillons, le soleil est cité, bien que peu dans l'échantillon cadien. Il est, en revanche, très présent dans les échantillons de blues et dans l'échantillon créole, où il apparaît comme un marqueur important du passage du temps. La forte présence de l'eau dans le cadre géographique choisi est également reflétée dans tous les échantillons, bien que très faiblement dans l'échantillon créole. Elle est en revanche abondamment citée dans les trois autres échantillons. Des espèces typiques des écosystèmes d'eau douce des plaines alluviales sont également très présentes dans l'échantillon de blues du Mississippi et, dans une moindre mesure, dans l'échantillon cadien, mais pas dans l'échantillon de blues de Louisiane ni dans l'échantillon créole. Si l'on observe les 22 chansons créoles retranscrites par Whitfield, qui furent écartées de la comparaison en raison d'un possible biais, l'eau, qu'elle soit douce ou salée, est tout aussi absente, et on trouve une mention d'une écrevisse et une mention d'un poisson, les deux sous l'angle alimentaire, ce qui confirme les tendances observées dans les chansons créoles retenues pour l'étude. Enfin, l'utilisation qui est faite de ces références dans les échantillons francophones est parfois sexuelle, comme dans le blues, bien que plus rarement.

Au-delà de ces points communs, les différences sont nombreuses entre les chansons enregistrées par des francophones de Louisiane et celles enregistrées par des Noirs anglophones de Louisiane et du Mississippi avant 1945, que ce soit par le nombre, la variété et le type de références à l'environnement ou par la manière dont ces références sont utilisées dans les chansons, ce qui confirme les tendances esquissées par l'étude quantitative des chansons de cette période. Les chansons des francophones de Louisiane, qu'ils soient identifiés comme Créoles ou Cadiens, accordent peu de place à l'environnement naturel, celui-ci apparaissant dans un seul vers et constituant très rarement le thème des chansons ou un élément central des paroles, souvent consacrées aux thèmes de la pauvreté, des relations amoureuses malheureuses et de la séparation. En outre, les chansons francophones qui évoquent l'environnement contiennent des références

---

<sup>72</sup> Les chansons des artistes créoles âgés enregistrées dans les années 1960-70 contiennent néanmoins plusieurs références à des animaux de la ferme, dont une partie date possiblement de chansons plus anciennes.

peu nombreuses et peu variées à celui-ci, en particulier les chansons créoles. Les catastrophes environnementales ou les phénomènes météorologiques et leurs conséquences sur les humains et les réactions de ceux-ci à ces événements ne sont jamais évoqués. Les cultures non-vivrières (coton, canne à sucre) ne sont jamais mentionnées. Les chansons de blues de la même période, non seulement évoquent très souvent l'environnement, mais en font souvent le thème central de chansons dont les paroles sont souvent en grande partie ou entièrement consacrées à un ou plusieurs éléments ou phénomènes environnementaux, et contiennent des références nombreuses, variées et précises à la nature. De plus, la manière dont ces éléments sont traités dans les chansons cadiennes et créoles, d'une part, et dans les chansons de blues, d'autre part, est très différente. L'environnement naturel, lorsqu'il est évoqué dans les chansons des francophones, est un élément brièvement mentionné et périphérique qui constitue un décor abstrait, stylisé et passif ou un réservoir de ressources destinées à être chassées, consommées, cuisinées ou coupées, pour les végétaux. Les références végétales et animales sont le plus souvent présentées comme des aliments et servent à suggérer la frugalité du régime alimentaire, voire la famine, ou possiblement la frustration sexuelle, et les identifications du narrateur à un élément de la nature sont très rares. On constate, dans les chansons francophones, et en particulier créoles, une humanisation des animaux, présentés comme faisant partie de la sphère intime des humains. En revanche, on n'y observe aucune animalisation des êtres humains, y compris dans les chansons interprétées par des artistes créoles actifs dans les années 1930-40 qui furent enregistrées dans les années 1960-70. Au contraire, dans les chansons de blues, l'environnement naturel est présenté comme actif, les effets des catastrophes environnementales sur les humains, les paysages et l'agriculture sont décrits, ainsi que les conséquences de ces catastrophes sur la situation économique, psychologique et amoureuse de ceux qui les subissent et les décisions que ceux-ci sont amenés à prendre en réponse à ces événements environnementaux. Les éléments végétaux et animaux, souvent décrits très précisément, ne sont quasi jamais présentés sous l'angle alimentaire ou culinaire et ne servent jamais à indiquer la pauvreté. L'identification du narrateur à un animal est un phénomène très fréquent dans les chansons de blues : ce sont les humains qui sont animalisés et non les animaux qui sont humanisés. Si l'on observe les noms de scène des artistes de blues, nombre d'entre eux contiennent une référence à un élément naturel : c'est le cas, notamment, de Robert Nighthawk, Howling' Wolf, Pinetop Perkins, Muddy Waters ou encore David Honeyboy Edwards. Ce phénomène d'identification à un élément naturel, qui ne concernait d'ailleurs pas que les artistes de blues du cadre géographique de cette étude<sup>73</sup>, est quasi totalement absent chez les francophones de Louisiane, en dehors de l'accordéoniste créole Alphonse « Bois Sec » Ardoin,

---

<sup>73</sup> On peut citer, par exemple, le chanteur Boll Weevil Jackson, un des premiers artistes de blues enregistrés, et dont le lieu de naissance est incertain : certains le situent en Alabama et d'autres dans les Carolines.

actif dans les années 1930 et 1940, mais qui ne fut enregistré que dans les années 1960. En revanche, à partir des années 1930, apparurent de nombreux groupes cadiens dont le nom exprimait un attachement au lieu et à la communauté à laquelle ils s'identifiaient. On peut ainsi citer « The Jolly Boys of Lafayette », « The Hackberry<sup>74</sup> Ramblers » et « The Sons of Acadians ».

La comparaison entre les blues du Mississippi et de Louisiane, les chansons cadiennes et les chansons créoles d'avant 1945 révèle donc des points communs mais aussi de nombreuses différences, que ce soit dans le nombre de chansons faisant référence à l'environnement, la quantité, la variété et la précision des références contenues dans ces chansons, ou la manière dont ces références étaient utilisées. Ce constat posé, il convient d'essayer de comprendre d'où proviennent ces caractéristiques et ces usages très différents des références à la nature.

## **5. Interprétation**

Plusieurs types de facteurs peuvent expliquer les différences observées. En constatant que les catastrophes environnementales et les phénomènes météorologiques sont largement évoqués dans les chansons de blues et ne le sont jamais dans les chansons francophones, on peut s'interroger sur la possibilité qu'un degré différent d'exposition aux éléments puisse être à l'origine de cette différence. Les différences observées peuvent également amener à s'interroger sur la place traditionnellement occupée par la nature dans les cultures de ces communautés depuis leur arrivée sur le sol américain et même avant cela. C'est, en tous cas, une question qui m'a été posée plusieurs fois lors des diverses conférences auxquelles j'ai pris part : « mais ne peut-on pas trouver, dans les cultures ouest-africaines, une tradition de parler de la nature qui expliquerait que le blues mentionne aussi souvent les éléments naturels ? ». Cependant, le contenu des chansons doit également être mis en relation avec le contexte économique, politique et social dans lequel celles-ci ont été créées et interprétées. En outre, les traditions et le contexte ont également pu déterminer des fonctions différentes des chansons dans chaque communauté et amener artistes et publics à se retrouver dans des types de lieux différents selon les communautés, ce qui pourrait expliquer les différences de thèmes et de contenu observées.

### **5.1. Une exposition plus grande à l'environnement naturel ?**

Dès le début de la colonisation, les Africains-Américains durent défricher les forêts denses et marécageuses qui recouvraient les plaines inondables du bassin inférieur du Mississippi, drainer

---

<sup>74</sup> Hackberry est une commune de la paroisse de Cameron, située à l'extrême sud-ouest de la Louisiane, au bord du lac Calcasieu.

et cultiver la terre, construire les digues, élever les animaux à la ferme et les défendre contre les prédateurs. Au début du XXe siècle, certaines parties de la Louisiane et la grande majorité du Delta du Mississippi étaient encore densément boisées. Les travailleurs noirs étaient donc en contact permanent avec l'environnement naturel et ses dangers par le biais du travail forcé. En outre, l'environnement naturel s'invitait également dans tous les autres aspects de la vie des Africains-Américains : dans les baraquements sommaires où ils étaient logés, qui, dans les premières décennies du XXe siècle, n'avaient toujours pas de vitres aux fenêtres et qui étaient souvent envahis par le froid, la chaleur, la pluie et les serpents, et dans leurs rares écoles<sup>75</sup>. Lorsque survenait une catastrophe environnementale, ils étaient, là aussi, aux premières loges : après l'émancipation comme à l'époque de l'esclavage, les planteurs envoyaient les Noirs consolider les digues sous une pluie battante au péril de leur vie lors des cyclones et des crues du Mississippi et les logements de ces derniers se situaient dans des zones inondables à la merci d'une montée des eaux, ce que la Grande Crue de 1927 vint tragiquement confirmer. Les Africains-Américains étaient donc particulièrement exposés aux éléments. Cependant, les relevés des cyclones intervenus entre l'est du Texas et l'ouest du fleuve Mississippi aux XVIIIe, XIXe et XXe siècles montrent que les francophones ne furent pas épargnés par le vent, les pluies et les inondations, loin de là, et que des vies humaines, des habitations, du bétail et des récoltes entières de canne à sucre, de riz et de coton étaient régulièrement détruits dans le sud-ouest de la Louisiane, y compris le long du Bayou Teche. Entre 1900 et 1945, plusieurs cyclones dévastateurs s'abattirent sur cette zone<sup>76</sup>. En 1919, le virus de la mosaïque détruisit presque entièrement la récolte de canne. En 1924, l'anthrax frappa humains et animaux, tuant 20 000 bêtes, à une époque où les labours et le transport de la récolte dépendaient entièrement des animaux de trait. À cette catastrophe vinrent s'ajouter une sécheresse terrible, la même année, suivie de plusieurs mois de pluies torrentielles<sup>77</sup>. Les populations francophones, qu'elles aient vécu de l'élevage, de la pêche ou de l'agriculture furent affectées par ces événements. Pourtant, aucune chanson des échantillons francophones étudiés n'évoque ces événements avant 1945 et une seule mentionne, en passant, un ouragan dans les chansons collectées par Irène Whitfield. En outre, les classes populaires francophones, qui furent à l'origine des chansons étudiées dans cette thèse, travaillaient dur dans les champs, elles aussi, et vivaient dans des logements modestes, mais aucune chanson ne rend compte de ce travail, ni ne mentionne les cultures qui avaient occupé et occupaient encore de nombreux francophones, en particulier la canne à sucre. Certes, à la fin des années 1920, lorsque les chansons francophones furent pour la première fois enregistrées, les paysages du sud-ouest de la

---

<sup>75</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 178-179.

<sup>76</sup> David Roth, « Louisiana Hurricane History », National Weather Service, Camp Spring MD, 2010. Consulté le 17 juin 2021 sur <https://w2.weather.gov/media/lch/events/lahurricanehistory.pdf>

<sup>77</sup> Landry, « A Creole Melting Pot », 70-73.

Louisiane avaient été considérablement anthropisés, par l'abattage massif des forêts, beaucoup plus avancé que dans le Delta du Mississippi, et par la découverte du pétrole en Louisiane en 1916, qui avait fait fleurir les derricks et les infrastructures pétrolières et conduit de plus en plus de Créoles et de Cadiens à quitter les emplois agricoles qu'ils occupaient auparavant. Pourtant, les chansons francophones, qui semblent célébrer la période qui précéda l'industrialisation et l'urbanisation, mais aussi évoquer la dureté de la vie des francophones, ne mentionnent que très peu les paysages et les cultures de cette période et ne font jamais référence aux aléas environnementaux à répétition qui affligèrent la région.



Fig. 17 : Une jeune fille danse au son de violonistes cadiens dans un camp de réfugiés de Lafayette, lors de la crue de 1927. « Unidentified girl dances to the music of Cajun twin fiddles at a Lafayette refugee camp during the 1927 flood », 1927. Center for Louisiana Studies Archive, University of Louisiana at Lafayette.

L'exposition aux éléments ne détermine donc pas la manière dont les habitants du bassin inférieur du Mississippi parlaient de la nature dans leurs chansons. Il n'y a pas de déterminisme environnemental. C'est dans le sens que ces gens donnaient à la nature et dans la manière dont ils interprétaient leur exposition aux éléments qu'il faut chercher des explications aux différences observées entre chansons de blues et chansons francophones.

## 5.2. Des cultures différentes ?

L'attribution des différences observées aux racines supposées de ces genres – l'Europe et le Canada pour les uns et l'Afrique pour les autres – est une tendance profondément ancrée, chez les fans de musique et les journalistes comme chez les universitaires. À ses débuts, cette thèse,

était, elle aussi, influencée par cette approche généalogique et évolutionniste de la musique du Sud des États-Unis et en quête des racines culturelles anciennes susceptibles d'expliquer les caractéristiques des musiques américaines du XXe siècle. Ce modèle « divergent », parfois utilisé dans les études comparées portant sur les migrations, consiste à chercher dans la région d'origine des différentes communautés et dans les caractéristiques et pratiques culturelles de cette région des éléments permettant de rendre compte de leurs différentes manières d'interagir avec leur région d'arrivée. Les références stylisées à la nature dans les chansons cadiennes pourraient ainsi s'expliquer par la tradition pastorale européenne. Les nombreuses chansons cadiennes qui évoquent de manière quasi obsessionnelle la séparation au détriment de tout autre thème pourraient également rappeler l'exode des Acadiens du Canada et les nombreuses familles et couples qui furent séparés lors du Grand Dérangement au XVIIIe siècle.

La vision de la nature comme passive dans les chansons cadiennes peut également être rattachée à une longue tradition de maîtrise et de transformation de la nature, dont on trouve les traces en Acadie et, avant cela, dans l'ouest de la France. Les Acadiens étaient réputés pour les polders qu'ils avaient construits en Acadie, ce qui pourrait éclairer le rapport à la nature des Cadiens deux siècles plus tard, polders qu'ils adaptaient à leurs besoins grâce à d'habiles techniques d'ingénierie, comme le souligne l'historien canadien A. J.B. Johnston dans « Défricheurs d'eau: An Introduction to Acadian Land Reclamation in a Comparative Context » :

Contrairement à la plupart des colons d'origine européenne en Amérique du Nord aux XVIIe et XVIIIe siècles, les Acadiens n'ont pas défriché beaucoup de terres forestières pour développer leur agriculture. L'approche qu'ils préférèrent consistait plutôt à convertir les marais littoraux [...] en zones arables pour les cultures et/ou le bétail. Au cours de la période de 120 ans qui s'écoula entre le début de la colonisation permanente de l'Acadie dans les années 1630 et le début de la Déportation, plusieurs générations d'Acadiens [...] ont endigué et dessalé plus de 5261 hectares (13 000 acres) de marais littoraux [...] Un certain nombre de chercheurs ont établi un lien convaincant avec l'ouest de la France, d'où sont venus les premiers colons au milieu du XVIIe siècle [...] Cela fait sens car, dans l'ouest de la France, dans des régions comme le Marais poitevin, existait un savoir-faire en matière d'utilisation des zones humides qui remontait à plusieurs siècles. Les gens de cette région ne pratiquaient pas exactement le même type d'assèchement que les Acadiens [...] mais les compétences de base et même certains des outils spécifiques utilisés par les Acadiens existaient déjà dans l'ouest de la France avant la colonisation du Canada atlantique<sup>78</sup>.

Cette vision centenaire de la nature comme quelque chose qu'il faut maîtriser et transformer pourrait expliquer en partie pourquoi, dans les chansons cadiennes, la nature est presque toujours évoquée comme un réservoir de ressources dans lequel puiser, soit de la nourriture soit du bois,

---

<sup>78</sup> A. J.B. Johnston, « Défricheurs d'eau : An Introduction to Acadian Land Reclamation in a Comparative Context », *Material Culture Review / Revue de la culture matérielle* 66 (juin 2007). Consulté le 19 juin 2021, sur <https://journals.lib.unb.ca/index.php/MCR/article/view/18101/19438>

ou comme un arrière-plan passif, plutôt que comme un monde vivant et actif avec lequel les humains s'identifient et interagissent, comme semblent le suggérer les chansons de blues.

Concernant les descriptions minutieuses des éléments naturels dans les chansons de blues, la manière dont elles présentent les éléments naturels comme actifs, l'identification à des animaux et l'usage métaphorique de ceux-ci, beaucoup de personnes, fans de blues ou pas, universitaires ou pas, m'ont posé la question des racines africaines de ces caractéristiques. Sous-jacente à cette interprétation, se trouve l'idée que les Africains-Américains auraient conservé une sensibilité et une proximité avec la nature typique des « peuples premiers » et considérée comme une forme de sagesse par beaucoup de fans de blues, sagesse dont les Blancs seraient dépourvus ou qu'ils auraient perdue. On trouve, chez des universitaires reconnus des interprétations qui, elles aussi, ont recherché en Afrique l'explication des traits observés dans le blues. Ainsi, dans *Fonctions sociales du blues*, Robert Springer a-t-il étudié la persistance de fonctions morales, éducatives et documentaires dans les chansons de blues, fonctions héritées de la tradition orale ouest-africaine. Si l'on suit cette ligne de pensée, il convient d'expliquer comment ces traits culturels anciens ont survécu après plusieurs siècles de vie sur le sol américain. La survie de ces traits chez les Cadiens et chez les Africains-Américains a été expliquée, dans les deux cas, par le déracinement brutal et l'isolement de ces communautés, pour des raisons très différentes : la traite des esclaves qui arracha les Africains de l'Ouest à leurs terres et à leurs cultures d'origine, d'une part, et le Grand Dérangement au cours duquel les Acadiens furent chassés du Canada, d'autre part. Bien que l'oppression de la minorité cadienne en Louisiane ne puisse être mise sur le même plan que l'extrême violence physique et morale subie par les Africains-Américains, ces deux groupes partagent une histoire d'exclusion, d'acculturation forcée et de persécution par les Blancs anglophones. Bien que ces processus aient été très différents et ne se soient pas déroulés simultanément, comme l'illustre le fait que les Noirs parlaient anglais bien avant les Cadiens, ce déracinement et ces persécutions expliqueraient le fort attachement de ces deux communautés à des caractéristiques culturelles symbolisant ce qu'elles ont été forcées de laisser derrière elles, tandis que leur isolement géographique, culturel et ethnique expliquerait la survie de certaines de ces caractéristiques culturelles. On pourrait y voir la raison pour laquelle les chants cadiens évoquent souvent une nature idéalisée, chérie et parfois presque abstraite, ainsi que les traces d'un animisme perceptible dans les chansons de blues, qui prévalait encore chez les esclaves du Mississippi dans les années 1810, selon l'historien D. Clayton James<sup>79</sup>. Les colonies indépendantes créées par des esclaves marrons au milieu des forêts et des marécages pourraient également avoir permis la préservation de certains traits culturels africains. Les interactions avec les autochtones vivant dans la même région, soit par le biais de contacts avec des esclaves autochtones, soit en

---

<sup>79</sup> D. Clayton James, *Antebellum Natchez* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1993), 249-250.



raison du fait que les esclaves en fuite se réfugiaient parfois parmi les tribus, soit parce que ces dernières pratiquaient elles-mêmes l'esclavage, pourraient aussi expliquer la survivance de l'animisme dans le blues, qui porterait des traits hérités de ces cultures autochtones. À l'inverse, l'absence apparente de cet animisme hérité de l'Afrique dans les chansons créoles s'expliquerait par la forte influence de la culture cadienne sur la musique francophone de Louisiane.

L'utilisation du modèle divergent dans la comparaison apparaît donc fructueuse et l'exposé de ce type d'interprétations fait souvent briller les yeux de ceux qui l'adoptent et des publics auxquels ils exposent ces théories, tant cette quête des origines et leur dévoilement semblent fascinants et éclairants. En particulier, toute interprétation évoquant un lien entre le blues et les musiques autochtones captivera, à coup sûr, le grand public. Une des raisons qui rendent ce modèle explicatif si séduisant est qu'il confirme, en partie, l'intuition de beaucoup de gens, en particulier chez les fans de blues, et leur désir de pouvoir lier ce genre à l'Afrique et aux autochtones. En d'autres termes, cette théorie est à peu près sûre de remporter un franc succès car elle confirme les biais et la fascination pour les peuples dits « premiers » dont beaucoup d'entre nous avons hérité. En témoigne le succès du film de Martin Scorsese, *Du Mali au Mississippi*<sup>80</sup>, dans ce début des années 2000 où les Occidentaux, après avoir été nourris de *world music* depuis les années 1980<sup>81</sup>, se voyaient désormais offrir *the real thing*, la musique originelle et authentique, non frelatée par des Blancs, des musiciens noirs d'Afrique de l'Ouest, qui ressemblait en bien des points au blues. Ce schéma explicatif se heurte néanmoins à de nombreux écueils. En se focalisant sur certains groupes définis comme racialement purs et en les comparant avec leurs ancêtres supposés, ils évitent une comparaison avec des groupes habitant la même région au même moment. L'historien Joshua Caffery fait remarquer que le thème de la séparation, si présent dans les chansons cadiennes, l'est non seulement tout autant dans les chansons créoles mais semble également avoir existé de longue date et que rien ne prouve que l'omniprésence de ce thème n'est pas due à une influence africaine<sup>82</sup>. Quant à l'animisme, s'il existait chez les esclaves originaires d'Afrique et chez les autochtones, il existait tout autant chez les Européens<sup>83</sup>. L'idée que la maîtrise de la nature serait spécifique aux Acadiens<sup>84</sup>, et donc à des personnes d'origine européenne, est démentie par le fait que les Africains-Américains, dans le dernier tiers du XIXe

---

<sup>80</sup> Martin Scorsese, *Feel Like Going Home*, 110 minutes, PBS, 2003.

<sup>81</sup> Jacob Desvarieux, l'immense guitariste du groupe antillais Kassav', dont la mort prématurée vient d'être annoncée au moment où cette note est écrite, définissait la *world music* comme « une musique anglo-saxonne avec un chanteur du tiers-monde, chantant parfois dans sa langue ». *Le Monde* avec AFP, « Jacob Desvarieux, leader du groupe antillais Kassav', est mort », *Le Monde*, 31 juillet 2021. Consulté le 31 juillet 2021 sur [www.lemonde.fr/disparitions/article/2021/07/31/jacob-desvarieux-leader-du-groupe-antillais-kassav-est-mort\\_6090102\\_3382.html#xtor=AL-32280270](http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2021/07/31/jacob-desvarieux-leader-du-groupe-antillais-kassav-est-mort_6090102_3382.html#xtor=AL-32280270)

<sup>82</sup> Caffery, *Traditional Music*, 208.

<sup>83</sup> Levine, *Black Culture*, 77.

<sup>84</sup> Sans compter que, parmi les Blancs francophones réunis sous l'étiquette « *Cajuns* » ou « Cadiens », de nombreuses personnes n'avaient aucune ascendance acadienne.

siècle, défrichèrent massivement les forêts de l'intérieur du Delta et le firent non pas parce que des Blancs les y obligeaient, mais en tant que locataires sans supervision, puis propriétaires de leurs terres<sup>85</sup>. Quant à l'influence autochtone comme explication de la présence plus grande de la nature dans le blues, elle est très difficile à prouver. Beaucoup de fans de blues sont avides de théories révélant les origines « indiennes » de cette musique, comme celle qui sous-tend le film *Rumble, The Indians Who Rocked the World*, de Catherine Bainbridge et Alfonso Maiorana, sorti en 2017<sup>86</sup>. Le propos de ce film consiste à souligner que Charley Patton et Jimi Hendrix avaient des origines indiennes, or ils jouaient du blues, donc le blues a des origines indiennes, d'autant que Patton est le père du *Delta blues* (ce qui est faux, puisque Patton s'était lui-même grandement inspiré de Henry Sloan, un bluesman côtoyé sur la plantation de Dockery au tout début du XXe siècle et qui ne fut jamais enregistré). Cette quête de racines autochtones du blues, tout comme la quête des racines du blues au Mali de Scorsese, est révélatrice d'une vision fantasmée et anhistorique, qui, à l'instar de tant de folkloristes depuis un siècle, place la vérité et l'authenticité de cette musique dans un passé intact d'avant le contact avec les Blancs. En d'autres termes, c'est, paradoxalement, une vision ségrégationniste et primitiviste de la musique que reproduisent inconsciemment ces fans. Il est difficile de démontrer d'éventuelles influences autochtones sur la musique, les rythmes, les paroles et la manière de chanter des artistes de blues. Cependant, il est tout à fait possible, et même probable, que ce genre ait intégré des influences autochtones, que ce soit dans les rythmes, les types de chants ou les paroles utilisées, étant donné les contacts nombreux et les unions qui eurent lieu entre autochtones et Noirs, bien avant l'invention du blues. Les enfants issus de ces unions, dont la plupart eurent lieu avant la colonisation du Mississippi, d'où les tribus autochtones avaient été expulsées dans les années 1830, étaient sans doute porteurs d'une double culture, dont il est difficile de savoir à quel point elle s'est transmise aux générations suivantes. Charley Patton, dont il a souvent été dit, y compris par des chercheurs respectés, qu'il avait des origines autochtones<sup>87</sup>, affirme dans plusieurs chansons qu'il est allé au « Territo » et à la « Nation », c'est-à-dire les territoires correspondant à l'actuel Oklahoma, vers lesquels les autochtones furent déportés à partir des années 1830 par les États-Unis. D'autres chansons de blues associent l'Oklahoma à la liberté, dans une réminiscence probable d'un passé récent plutôt que de l'époque, plus lointaine, où des autochtones avaient accueilli des esclaves noirs en fuite dans leurs tribus.

---

<sup>85</sup> Saikku, *This Delta*, 30 ; Willis, *Forgotten Times*, 2-3, 37-38, 58-60.

<sup>86</sup> Catherine Bainbridge et Alfonso Maiorana, *Rumble, The Indians Who Rocked the World*, Rezolution Pictures, 2017.

<sup>87</sup> Voir notamment les notes de David Evans dans le livret de l'album *Screamin' and Hollerin' the Blues: The Worlds of Charley Patton*. David Evans, « Charley Patton: The Conscience of the Delta », *Screamin' and Hollerin' the Blues: The Worlds of Charley Patton* (Revenant 212, 2001) : 6-34. Le long article d'Evans contenu dans ce livret est, par ailleurs, très intéressant car il souligne que Patton et sa famille refusaient toute identification raciale qui les auraient enfermés dans une catégorie (Evans affirme que le père de Patton était probablement un propriétaire d'esclave blanc et sa mère une « Indienne noire », dont la mère était membre d'une tribu autochtone).

D'après Chris Smith, ces références évoqueraient, en effet, la période entre 1865 et 1907<sup>88</sup>, pendant laquelle « les anciens esclaves des autochtones d'Oklahoma devinrent membres des tribus et acquirent les mêmes droits fonciers et civiques » que les autres membres des tribus, ce qui « offrait la perspective d'une autonomie et d'une indépendance politique sur la Frontière »<sup>89</sup>. Plutôt que l'évocation d'une harmonie ancienne entre des Africains-Américains et des autochtones persécutés par le même oppresseur, ces références à la Nation indienne reflèteraient donc la préoccupation des Africains-Américains de la fin du XIXe et du début du XXe siècle de trouver un endroit où ils pourraient avoir des terres et des droits civiques, ce que l'Oklahoma avait pu représenter pour ceux qui avaient été esclaves des autochtones dans ce territoire, mais était beaucoup plus difficile pour des immigrants venus d'autres États. C'est peut-être pour cela que les chansons de blues mentionnent le rêve, ou plutôt le souvenir du rêve d'aller en Oklahoma et d'y épouser une femme indienne pour obtenir les mêmes droits à la terre que les autochtones, mais n'évoquent jamais une installation réussie là-bas, comme Papa Charlie Jackson dans « The Faking Blues »<sup>90</sup> en 1925, où le narrateur contemple ce rêve depuis le bord du fleuve et décide finalement de rentrer en ville. Quant à Patton, il dit, dans « Down the Dirt Road Blues »<sup>91</sup> en 1929, « je suis allée dans la Nation indienne, mais je ne pouvais pas rester là-bas » (« I been to the Nation, Lord, but I couldn't stay there »), sans expliquer pour quelle raison. Il est possible que les tribus n'aient pas été aussi accueillantes que ce que les tenants d'une vision romantique des autochtones aimeraient à croire, pratiquant souvent l'esclavage avant l'Émancipation, y renonçant à contrecœur ensuite, pour les Cherokees, les Chactas et les Chicachas, et interdisant, dans beaucoup de tribus, les mariages interethniques, sauf chez les Séminoles et les Creeks<sup>92</sup>.

Un autre exemple de cette quête des origines est la théorie selon laquelle le blues et, en particulier, le chant blues, serait influencé par les chants musulmans, car beaucoup d'esclaves étaient, sinon musulmans, du moins originaires de régions d'Afrique dont les cultures étaient imprégnées par l'Islam<sup>93</sup>. En outre, il apparaît que, au moment de l'abolition de l'esclavage, plus

---

<sup>88</sup> Date à laquelle l'Oklahoma accéda au statut d'État.

<sup>89</sup> Chris Smith, « Going to the Nation: The Idea of Oklahoma in Early Blues Recordings », *Popular Music*, vol. 26, n° 1 (2007) : 83. [www.jstor.org/stable/4500301](http://www.jstor.org/stable/4500301).

<sup>90</sup> Papa Charlie Jackson, « The Faking Blues », Paramount 12281, 1925.

<sup>91</sup> Charley Patton, « Down the Dirt Road Blues », Paramount 12854, 1929.

<sup>92</sup> Smith, « Going to the Nation », 86, 92. Par ailleurs, l'application des lois ségrégationnistes dites « Jim Crow » était largement aussi stricte et les suprémacistes blancs aussi violents en Oklahoma qu'ailleurs, comme le massacre de Tulsa, en Oklahoma, en 1921, l'illustre très clairement. Stéphanie Le Bars, « À Tulsa, le plus important lynchage de l'histoire américaine sort de l'oubli », *Le Monde*, 23 décembre 2019. Consulté le 8 septembre 2021 sur [https://www.lemonde.fr/international/article/2019/12/23/a-tulsa-le-plus-important-lynchage-de-l-histoire-americaine-sort-de-l-oubli\\_6023815\\_3210.html](https://www.lemonde.fr/international/article/2019/12/23/a-tulsa-le-plus-important-lynchage-de-l-histoire-americaine-sort-de-l-oubli_6023815_3210.html)

<sup>93</sup> Voir, notamment, Sylviane A. Diouf, *Servants of Allah: African Muslims Enslaved in the Americas* (New York : New York University Press, 1998), Gerhard Kubik, *Africa and the Blues* (Jackson : University Press of Mississippi, 1999), et Fatima El Shibli, « Islam and the Blues », *Souls*, 9:2, (2007) : 162-170, DOI: 10.1080/10999940701382615. Le Musée international des cultures musulmanes (International Museum of Muslim Cultures) de Jackson, dans le Mississippi

des deux-tiers des Noirs n'étaient pas évangélisés<sup>94</sup>. Toutes ces influences, qu'elles soient ouest-africaines, musulmanes ou autochtones, ont très probablement joué un rôle dans la culture des Africains-Américains, mais, si les théories qui les mettent en avant semblent valoriser l'image d'une culture et d'une musique métissées, elles semblent surtout viser à la reconnaissance de communautés méprisées à l'époque contemporaine et, en concentrant leurs efforts sur la découverte des origines anciennes de la musique, suggèrent que le sens du blues est à trouver dans un passé reculé plutôt que dans le présent ou le passé récent de ceux qui le pratiquaient et l'écoutaient. Le passé où il faudrait trouver la clé du blues est toujours un passé d'avant la corruption par les Blancs, un passé d'avant la dilution et l'acculturation. Cette vision repose sur des catégories qui semblent héritées de la ségrégation raciale qui s'appliqua dans la société à partir de la fin du XIXe siècle et dans la musique avec l'avènement des *race records* dans les années 1920. Karl H. Miller et Sara Le Menestrel ont démontré à quel point les musiques du Sud, qu'elles aient été francophones ou anglophones, avaient, dès le XIXe siècle, intégré des caractéristiques musicales et textuelles de tous les styles de musique présents sur le sol américain, qu'ils soient traditionnels ou commerciaux, y compris des traits présents, par exemple, dans la musique hawaïenne ou mexicaine<sup>95</sup>. Non seulement les musiciens cadiens et créoles, et parfois le public, connaissaient les chansons des autres communautés francophones et bien souvent les pratiquaient, mais ils connaissaient et appréciaient également la musique des anglophones et s'en inspiraient grandement. De même, comme la partie précédente l'a montré, de nombreux musiciens de blues africains-américains avaient fait partie de troupes de *vaudeville* ou de *medicine shows* et avaient une connaissance très fine des airs de Broadway, des ballades sentimentales de la *Tin Pan Alley*, des *coon songs* et de la musique country, que leurs publics connaissaient et appréciaient également.

Les tenants des explications généalogiques, en faisant le choix de se focaliser sur des traits ancestraux de la musique, n'interrogent pas le fait que les conclusions sur les Cadiens et les Africains-Américains auxquelles ils aboutissent correspondent aux discours dominants à l'époque où les chansons qu'ils prennent en exemple furent enregistrées. Avec le succès des *minstrel shows*, des ballades sentimentales de la *Tin Pan Alley* et des *coon songs*, les thèmes de la perte et de la séparation avaient inondé les populations du Sud et même la nation toute entière depuis le milieu du XIXe siècle, ce qui peut expliquer l'omniprésence de ces thèmes dans les chansons cadiennes tout autant que des réminiscences du Grand Dérangement. Il est fort possible que ces thèmes aient trouvé un écho chez nombre de personnes aux États-Unis car toute la population, à un

---

met d'ailleurs clairement l'accent sur les origines musulmanes du blues, en proposant une écoute comparative de chansons de blues, de chansons d'Ali Farka Touré et de chants de *muezzin*.

<sup>94</sup> Gussow, *Beyond the Crossroads*, 27-30.

<sup>95</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 38-41, 80 ; Handy, *Father*, 74.

moment ou un autre de son histoire, avait dû migrer et que cette migration avait quasiment toujours été associée à la séparation. Les thèmes de la perte et de la séparation se retrouvent dans toute la chanson populaire américaine de cette époque, y compris dans le blues. Il conviendra, en revanche, de tenter d'expliquer pourquoi ils sont si obsessionnellement présents dans les chansons francophones. En outre, l'interprétation qui attribuerait la présence d'éléments naturels idéalisés et figés à la persistance de la tradition pastorale européenne correspond également à l'image des Acadiens, les ancêtres canadiens français des Cadiens, promue par l'élite blanche francophone et les Chambres de commerce de Louisiane, précisément à partir des années 1920. Cette image visait à attirer les touristes et à définir les francophones comme des descendants blancs de Canadiens qui n'avaient rien à voir avec les Créoles et donc avec les Noirs, alors même que les liens entre francophones de toutes couleurs étaient nombreux, comme la deuxième partie de cette thèse de doctorat l'a souligné. Quant à la forte présence de la nature dans les chansons de blues, si on peut y trouver la trace de fonctions documentaires ou éducatives qui existaient dans les traditions ouest-africaines, elle coïncide aussi avec l'image à laquelle les Noirs se voyaient en permanence associés, depuis et malgré l'abolition de l'esclavage, que ce soit au travail, dans la presse, ou dans les *minstrel shows* et les *coon songs*.

Les références culturelles ne peuvent donc être comprises que dans leur relation dynamique avec le contexte qui leur est contemporain et bon nombre des caractéristiques des chansons étudiées dans cette thèse reflètent le discours qui dominait à l'époque sur l'identité des communautés ou la réaction de membres de ces communautés à ce discours. Les caractéristiques culturelles et les traditions existent, bien sûr. Cependant, plutôt que de voir dans la manière dont les uns et les autres parlent de la nature la marque de leurs racines européennes, pour les uns, ou africaines, pour les autres, il apparaît bien plus intéressant de se demander pourquoi certains traits qui rappellent parfois des traditions antérieures ont survécu ou sont réapparus et d'observer en quoi ils sont utilisés d'une manière similaire ou différente. Par exemple, les éléments naturels étaient déjà beaucoup utilisés, avec une grande précision, dans les spirituels et les chants de travail au XIXe siècle. Cela créa un réservoir d'images et de vers, dans lequel les artistes de blues ont en partie puisé pour créer leur propre poésie et évoquer des références partagées avec le public, tout en créant leur propre vision de la nature et leurs propres images. Pourtant, les spirituels étaient passés de mode au début du XXe siècle. Alors pourquoi cet aspect a-t-il été conservé ? Pourquoi l'insertion de nombreuses références naturelles dans leurs chansons semblait-elle pertinente aux Noirs du XXe siècle ? Pour comprendre pleinement le sens qui fut donné aux références à l'environnement dans les blues et dans les chansons francophones d'avant 1945, il convient d'étudier les conditions de vie des classes populaires d'où étaient issus les artistes et le public

auquel ils s'adressaient, ainsi que l'idéologie de l'époque où les chansons ont été créées et écoutées.

### **5.3. Des chansons fruits de l'histoire vécue sur le sol américain et de leur contexte économique, social et idéologique**

#### *5.3.1. Une association forcée entre les Noirs et l'environnement naturel*

Comme indiqué précédemment, dès le début de la colonisation, les Africains-Américains durent, sous la contrainte, consacrer leur vie à défricher les forêts marécageuses denses et remplies d'animaux sauvages qui recouvraient les plaines alluviales du bassin inférieur du Mississippi, drainer les marécages insalubres, construire les digues qui protégeaient les plantations des inondations et s'occuper de toutes les tâches agricoles. Le travail de défrichement continua au XXe siècle, dans les forêts primaires qui recouvraient le Delta et qui subsistaient, dans une moindre mesure, dans certaines parties de la Louisiane. En outre, ils habitaient des logements rudimentaires sans aucune isolation et construits dans les zones les plus basses des plantations. Les esclaves, puis les travailleurs noirs, étaient donc en contact permanent avec l'environnement naturel et ses dangers, par la précarité extrême de leurs conditions de vie et par le biais du travail forcé, qu'ils devaient effectuer « du lever au coucher du soleil », comme en témoignent de nombreuses chansons de blues. Ce travail intense et contraint, au contact permanent d'un environnement naturel extrêmement difficile, fut la condition sur laquelle reposa le développement de cette région. En effet, les formidables obstacles physiques de l'environnement des plaines alluviales du bassin inférieur du Mississippi, en particulier dans le Delta encore sauvage dans la seconde moitié du XIXe siècle, nécessitaient des capitaux, un travail et une main-d'œuvre considérables. Une autre condition qui exigeait des ressources financières et humaines substantielles et dont dépendait le développement de l'agriculture commerciale le long du Mississippi était la domestication du fleuve, qui menaçait chaque année de détruire vies humaines, propriétés et exploitations agricoles. La façon dont les propriétaires terriens faisaient face à un environnement hostile et aux catastrophes qui les touchaient régulièrement était d'ignorer le danger pour des raisons économiques et de prévenir les catastrophes par le contrôle des inondations, et plus particulièrement par l'érection progressive de digues par leurs esclaves, puis par les descendants libres de ces derniers. L'exploitation et le contrôle des ressources naturelles exceptionnelles du bassin inférieur du Mississippi étaient donc inséparables de l'exploitation et du contrôle d'une main-d'œuvre servile massive. Lorsque la construction et l'entretien des digues passa sous le contrôle du gouvernement fédéral en 1879, qui confia cette tâche au Corps des ingénieurs de l'armée américaine, ce furent encore les Africains-Américains qui constituèrent

majoritairement la main d'œuvre en charge de la construction et de l'entretien de ces digues. L'idée de contrôler totalement le fleuve incarnait la foi dans le progrès et la technologie typique du XIXe siècle et correspondait parfaitement aux attentes de pouvoir hégémonique des planteurs<sup>96</sup>, que celui-ci s'appliquât aux ressources naturelles ou humaines : pour développer et protéger leurs plantations, il fallait contrôler la nature et, pour cela, il fallait pouvoir compter sur le travail sans relâche et l'obéissance d'une main d'œuvre considérable, d'abord d'esclaves, puis de travailleurs et de forçats noirs. Lors des inondations record de 1912 et 1913, qui détruisirent en partie les digues, recouvrirent d'eau les plaines alluviales du Mississippi, firent des milliers de sans-abris et empêchèrent toute récolte pendant deux ans dans le Delta du Mississippi, des milliers de travailleurs noirs des plantations furent réquisitionnés pour consolider les digues et parfois même servir de sacs de sable humains<sup>97</sup>. La main-d'œuvre majoritairement noire qui construisit le système de digues du bassin inférieur du Mississippi était supervisée par des contremaîtres armés, et vivait souvent dans des camps de travailleurs où la violence, le racisme et les crimes étaient monnaie courante<sup>98</sup> et le travail épuisant. Le destin de la main-d'œuvre africaine-américaine fut donc, depuis le début de la colonisation de cette région, indissociablement lié à celui de l'environnement du bassin inférieur du Mississippi et son exposition intense et forcée aux éléments fut régulièrement associée à l'exploitation, à la contrainte, à l'insécurité, à la violence, à la déshumanisation et à l'épuisement. La crue historique de 1927 poussa cette exploitation et cette violence à leur paroxysme, la nécessité absolue de consolider puis de reconstruire les digues et la peur de voir s'enfuir la main d'œuvre noire indispensable à l'économie des plantations poussant les planteurs du Delta à rétablir des conditions proches de l'esclavage – en privant les Noirs de leur liberté de mouvement et en forçant toute personne noire à travailler gratuitement sur les digues sous la menace de gardes armés – et à sacrifier des milliers de vies africaines-américaines. Dans « High Water Everywhere », Charley Patton, après avoir décrit l'impossibilité de trouver un endroit dans le Delta qui ne soit envahi par les eaux pendant la crue de 1927, explique qu'il a pensé trouver refuge hors du Delta, dans les collines, mais qu'on l'en a empêché (« they got me barred »), référence claire au fait que les Noirs du Delta se voyaient privés de leur liberté de déplacement par des oppresseurs qui, prudemment, ne sont pas explicitement identifiés, mais qui sont, sans aucun doute, les membres de la Garde nationale de l'État du Mississippi. Patton souligne ainsi l'enfermement et l'association forcée des Africains-Américains avec l'environnement naturel du Delta, puisqu'il leur est interdit de le quitter.

---

<sup>96</sup> Barry, *Rising Tide*, 21-92.

<sup>97</sup> *Ibid.*, 131.

<sup>98</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 126 ; Evans, *High Water Everywhere*, 8.

L'extraction, l'exploitation et le contrôle des ressources du sol dépendaient donc, en grande partie, de l'exploitation et du contrôle de l'énergie contenue dans des corps noirs, qui furent eux-mêmes, pendant près de deux siècles, extraits d'Afrique et achetés sur les marchés. Ces dernières années, de plus en plus de chercheurs, en particulier des spécialistes de l'Amérique latine, ont développé le concept d'extractivisme pour porter un regard renouvelé sur l'histoire du capitalisme et de la colonisation. On peut définir l'extractivisme comme un mode d'accumulation et d'accaparement des richesses par le biais d'« activités qui extraient de grandes quantités de ressources naturelles qui ne sont pas transformées (ou le sont très peu), principalement destinées à l'export. L'extractivisme ne se limite pas aux minerais ou au pétrole, il est également présent dans l'agriculture, la sylviculture et même la pêche »<sup>99</sup>. Certains de ces chercheurs vont plus loin et appliquent la notion d'extraction aux êtres humains. Ce point de vue, découvert en fin de thèse, permet de mettre un nom sur une des idées importantes de ce travail de recherche, celle de l'utilisation des Noirs comme ressources, au même titre que les ressources naturelles. Selon Macarena Gómez-Barris, « on peut considérer le capitalisme extractif comme un mode de production et de reproduction qui se nourrit au maximum des communautés noires et indigènes et des régions riches en biodiversité ». Prenant l'exemple de la culture de la canne dans la Caraïbe, elle souligne qu'« il y a dans les Caraïbes un extractivisme énergétique de la monoculture du sucre où les corps noirs sont la principale ressource », ce qui correspond, à peu de choses près, à ce que la présente thèse avance au sujet des Africains-Américains du Sud des États-Unis. Gómez-Barris ajoute que beaucoup d'« universitaires féministes décoloniales [...] essayent de montrer que les corps des femmes brunes et noires sont perçus comme des territoires d'extraction »<sup>100</sup>. Le concept d'extractivisme permettrait ainsi de faire le lien entre l'exploitation sexuelle des esclaves noires et l'exploitation des ressources humaines noires, leur corps ayant été utilisé pour produire d'autres esclaves, dans un mode de gestion de la ressource lié à l'interdiction de faire venir des esclaves d'Afrique à partir de 1808. Après l'abolition de l'esclavage, cette exploitation du corps des femmes noires, dont cette thèse a déjà souligné qu'il était perçu par les hommes blancs comme étant à leur disposition, s'est perpétuée, non plus en vue de la reproduction de la main d'œuvre, mais pour satisfaire le désir sexuel des planteurs et leur besoin de contrôle social. La découverte du travail de certains des universitaires ayant développé le concept d'extractivisme est trop récente pour pouvoir se réclamer de cette école de pensée, d'autant que les débats sur cette grille d'analyse sont

---

<sup>99</sup> Alberto Acosta, « Extractivism and neoextractivism: two sides of the same curse », in M. Lang et D. Mokrani (dir.), *Beyond Development, Alternative Visions from Latin America* (Amsterdam : Transnational Institute, 2013), 61. Consulté le 15 janvier 2022 sur [www.tni.org/files/download/beyonddevelopment\\_complete.pdf](http://www.tni.org/files/download/beyonddevelopment_complete.pdf)

<sup>100</sup> Macarena Gómez-Barris et Sarah Claire, « Extractivisme énergétique », *Socio-anthropologie*, 42 (2020) : 157-164. DOI : <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.7686>



nombreux<sup>101</sup>. Cependant, les points de vue développés par ces chercheurs sont indéniablement stimulants et certaines de leurs analyses viennent à la fois confirmer et éclairer des conclusions auxquelles cette thèse de doctorat avait abouti concernant le lien entre l'exploitation et le contrôle des Noirs américains et l'exploitation et le contrôle de l'environnement naturel des plaines alluviales du bassin inférieur du Mississippi.

Pourtant, entre l'abolition de l'esclavage et la fin du XIXe siècle, le rêve de devenir propriétaire terrien et de vivre sans travailler pour un Blanc s'était matérialisé dans le Delta, où 45 % des Noirs étaient propriétaires de leurs terres en 1880<sup>102</sup> et où certains avaient accédé à des responsabilités politiques<sup>103</sup>. Avec leurs enfants, ils avaient défriché, drainé, puis mis en culture les terres sauvages de l'intérieur du Delta (que les planteurs louaient et parfois même vendaient volontiers à l'époque, pour échapper à des impôts fonciers qu'ils ne pouvaient plus payer<sup>104</sup>), un travail titanesque qui avait pris plusieurs années, mais qu'ils avaient accompli pour eux-mêmes et non pour un Blanc. Dans cette période, les Noirs allaient écouter des *minstrels shows*, puis, à partir des années 1880, des *coon songs* et des ballades sentimentales, qui, pourtant, les ridiculisaient, mais qui marquaient leur participation à la vie culturelle de la nation et symbolisaient la réussite des Noirs, des compositeurs africains-américains étant souvent derrière les plus grands succès. Le blues apparut précisément au moment où les rêves d'accession à la propriété, de réussite et d'intégration à la nation s'effondraient, anéantis par la crise agricole de 1888, la voracité et la violence des planteurs et des marchands et l'instauration de la ségrégation raciale. Cette musique exprimait le désenchantement de la génération de ces enfants qui passèrent leur jeunesse à travailler la terre de leurs parents mais n'en héritèrent pas et de milliers de migrants venus dans le Delta en croyant y trouver une terre promise où ils pourraient devenir propriétaires et enfin s'émanciper réellement. Au lieu de cela, ils se retrouvèrent piégés dans un cycle infernal de travail ingrat, de violence, d'humiliations, d'exploitation et de dette et perdirent leurs droits civiques.

Les Noirs du Sud passaient donc une grande partie de leur temps au cœur de l'environnement naturel des plaines alluviales du Mississippi depuis des générations, et encore dans les premières décennies du XXe siècle, et cette expérience partagée par des dizaines de milliers de travailleurs était propre à fournir un réservoir d'images omniprésent dans la culture des Africains-Américains. Bien avant la création du blues, les spirituals et les chansons que les esclaves chantaient pour accompagner tous les travaux qui remplissaient chacune de leurs journées et parfois même leurs nuits, qu'il s'agisse de travaux agricoles ou de tâches nécessitant un rythme

---

<sup>101</sup> Les désaccords semblent surtout porter sur le concept de « néoextractivisme », utilisé pour décrire les politiques des gouvernements sud-américains à l'époque contemporaine.

<sup>102</sup> Willis, *Forgotten Times*, 184.

<sup>103</sup> *Ibid.*, 116-117.

<sup>104</sup> *Ibid.*, 12, 45-50.

coordonné, comme ramer ou couper des arbres, étaient remplies d'éléments naturels. Les paroles des chansons étaient souvent adaptées à l'activité exercée et décrivaient non seulement l'activité elle-même, mais aussi le contexte et l'environnement immédiat dans lequel elle se déroulait, et notamment le temps qu'il faisait, si bien que se développa un véritable art de parler des éléments. Le recours à des images du monde naturel était susceptible d'être compris par tous les Africains-Américains qui connaissaient ou avaient connu le même travail et avaient chanté ou entendu chanter des spirituals, des chants de travail et des *field hollers*<sup>105</sup>. À la fin du XIXe siècle, lorsque le blues apparut, et dans les premières décennies du XXe siècle, lorsqu'il explosa, les spirituals, associés à l'esclavage, furent progressivement abandonnés par les jeunes générations. Les chants de travail eux aussi déclinèrent dans les premières décennies du XXe siècle, de plus en plus de travailleurs utilisant les blues à succès du moment pour s'accompagner lorsqu'ils travaillaient<sup>106</sup>. Si les évocations de la nature ne subirent pas le même sort, c'est qu'elles avaient toujours autant de sens et de pertinence et qu'exceller dans leur évocation séduisait toujours autant les auditoires.

Le recours fréquent à ces évocations tenait à la fois au plaisir esthétique qu'en tiraient artistes et auditoires et au potentiel sémantique considérable que présentait l'environnement naturel, dans la grande tradition africaine-américaine du double-sens qui caractérisait la chanson noire américaine depuis ses origines. Ainsi, dans les spirituals, le Jourdain de la Bible pouvait-il aisément être transposé dans la vie quotidienne des esclaves et figurer le fleuve Mississippi ou l'un de ses affluents et était très souvent mentionné, comme dans « Deep River », « The Other Side of the Jordan », « Roll, Jordan, Roll », « My Army's Crossing Over », ou indirectement évoqué, comme dans « The Old Account Was Settled ». Le Jourdain semblait représenter la frontière entre l'esclavage et la liberté et sa traversée est considérée par de nombreux commentateurs comme une référence codée à la fuite vers les États du Nord. Dans « Roll, Jordan, Roll » et « My Army's Crossing Over », l'image du Jourdain qui « gronde » suggère le Jugement dernier à venir, lorsque les hommes mauvais qui ont imposé l'esclavage seront emportés par le fleuve en colère et punis. Dans « My Army's Crossing Over », le fleuve est présenté comme « dangereux », en lui-même et parce qu'une armée impressionnante au service des esclaves va le traverser, ce qui fait probablement référence à l'armée de l'Union qui traversa le Mississippi pour libérer les esclaves.

Cette tradition du double-sens se retrouvait aussi dans les *coon songs*, qui mettaient en scène des hommes noirs violents dont le portrait confirmait les préjugés des Blancs présents dans le public, mais qui étaient perçus comme des héros par les Noirs. Les compositeurs et chanteurs noirs de *coon songs* utilisaient des représentations complexes « pour parler d'enjeux politiques et

---

<sup>105</sup> Pour rappel, les *field hollers* étaient des chants de travail entonnés par des travailleurs isolés, très répandus dans les immenses plantations, mais aussi sur les digues.

<sup>106</sup> Levine, *Black Culture*, 231. Il est à noter que ceci met à mal la distinction établie entre « chants traditionnels » et chansons commerciales.

culturels africains-américains avec les clients noirs sans perturber les attentes des publics blancs »<sup>107</sup>, qui passaient à côté de certaines allusions et références. Avec les chansons estampillées *race records* qu'étaient les blues, le public-cible était exclusivement noir, et on pourrait penser que le recours à des sens cachés était donc moins nécessaire. Mais, d'une part, des chansons explicitement contestatrices n'auraient été acceptées ni par les maisons de disques, ni par les radios craignant les représailles, ni par les publics blancs qui assistaient aux performances des bluesmen dans les rues des villes le weekend, ni par des planteurs toujours inquiets d'une rébellion, et surtout d'une migration, des travailleurs noirs qui habitaient sur leurs plantations. Les doubles-sens permettaient aux artistes de pouvoir éventuellement se défendre en arguant du fait qu'il y avait méprise sur le sens de leur métaphore. Lorsque des chansons à double-sens étaient chantées par les travailleurs dans les plantations ou ailleurs, il est probable que les références indirectes aux gardes, aux policiers, aux contremaîtres ou aux surveillants étaient en partie comprises par ceux à qui elles étaient destinées, mais le chant en groupe garantissait un certain anonymat à l'individu qui faisait entendre ces paroles et les punitions étaient rares pour ce genre d'audace. En outre, comme le souligne Paul Oliver, il valait mieux, aux yeux de ces représentants de l'autorité, que la colère et la frustration s'expriment par des chansons que par la violence physique<sup>108</sup>. D'autre part, ces références à double-sens procuraient également une satisfaction immense au public qui les comprenait et cette connivence renforçait la cohésion et la solidarité au sein d'une communauté. Cette forme de connivence et d'« infra-résistance<sup>109</sup> » permise par le sous-texte des chansons était d'autant plus vitale que le fait que les Noirs étaient les seuls à véritablement comprendre la portée des paroles de blues procurait un sentiment de contrôle, de pouvoir et de supériorité absent du reste de leur existence. En effet, le développement des plantations industrielles depuis la fin du XIXe siècle avait non seulement privé les travailleurs agricoles noirs de leurs statuts de locataires et même parfois de propriétaires, mais leur infligeait un travail de plus en plus acharné et une surveillance de tous les instants et ne leur laissait plus aucune autonomie dans le choix des semences ou des méthodes de culture. Parallèlement, les lois dites Jim Crow avaient privé les Noirs de tout espoir d'expression et de représentation politiques. Ce développement requérait l'exploitation et le contrôle de plus en plus intenses et brutaux des ressources naturelles ou humaines, et ce contexte était marqué, en particulier dans le Mississippi, par le travail forcé, les lynchages et une exposition des Noirs aux éléments associée à un degré

---

<sup>107</sup> Miller, *Segregating Sound*, 45, 48.

<sup>108</sup> Oliver, *Blues Fell this Morning*, 115.

<sup>109</sup> Notion développée par les historiens français Michel Boivin et Jean Quellien à propos de la résistance en France sous l'Occupation, pour désigner des actes de résistance hors du cadre de réseaux organisés. Michel Boivin et Jean Quellien, « La Résistance en Basse-Normandie : définition et sociologie », in Christian Bougeard et Jacqueline Sainclivier (dir.), *La Résistance et les Français. Enjeux stratégiques et environnement social* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1995), 163-173. Voir aussi James C. Scott, « Infra-politique des groupes subalternes », *Vacarme*, vol. 36, n° 3 (2006) : 25-29.

difficilement imaginable de violence et de déshumanisation. Dans ce contexte, les évocations du monde naturel dans le blues fournissaient des occasions de décrire l'expérience et les sentiments de ceux qui y étaient associés de force.

Le fleuve, en particulier, était investi depuis longtemps d'une symbolique très forte. Avant même la Grande Crue de 1927, plusieurs chansons de blues mentionnaient déjà le fleuve, omniprésent dans la vie des gens du Sud, sous différents points de vue. Il était parfois associé à la possibilité de voyager librement, la seule liberté dont disposaient les Africains-Américains, qu'ils utilisaient aussi souvent qu'ils le pouvaient, soit en quittant un planteur cruel et malhonnête pour tenter leur chance dans une plantation voisine ou dans un autre État, soit en quittant définitivement le Sud pour rejoindre les villes du Nord. Dans « Mississippi Boweavil Blues » de Patton, le narrateur demande à l'insecte triomphant qui a ravagé les champs de coton du Sud où il va ensuite se rendre et l'animal répond : « Je descends le Mississippi, je vais en faire voir de toutes les couleurs à la Louisiane » (« I'm goin' down the Mississippi, gonna give Louisiana hell »). Cependant, même si, dans la chanson de Patton, le fleuve était associé à la possibilité de voyager à sa guise, il était aussi souvent contemplé avec désespoir. Dans « The Faking Blues » du bluesman louisianais Papa Charlie Jackson, sortie en 1925, le narrateur, qui a été trahi par une femme, envisage de traverser la rivière et de « partir pour la Nation, marier une squaw indienne », mais, après être « allé au bord du fleuve, avoir pris une chaise et [s'être] assis », il constate son impuissance et décide finalement de « revenir en ville » (Lord, I'm going to the Nation, marry me an Indian squaw / (...) Lord, I went to the river, took a chair, babe, and sat down / I thought about my fakin' jelly roll and come on back to town »<sup>110</sup>). Dans les chansons de blues, les histoires de mauvais traitements et de trahison infligés par des femmes servaient souvent à protester contre la malhonnêteté et la brutalité des planteurs et des marchands<sup>111</sup>. Dans ce contexte, l'idée de traverser la rivière pour rejoindre la nation indienne, dans l'Oklahoma, pourrait faire référence au fantasme de trouver le bonheur et la liberté à l'ouest du Mississippi. Dans ce cas, contrairement à ce que l'on pouvait trouver dans les notes d'espoir triomphant associées au fleuve dans les spirituals, le narrateur ne parvient pas à rassembler assez de courage pour traverser le fleuve et s'échapper vers la liberté, ce qui était très souvent le cas pour les métayers endettés qui rêvaient de migrer, mais ne le pouvaient pas. La phrase « Je vais sauter par-dessus bord et me noyer » revient dans plusieurs chansons de blues. C'est le cas dans « Irene »<sup>112</sup>, du Louisianais Lead Belly, enregistrée en 1934, où il dit : « j'ai parfois envie de me jeter dans le fleuve et de m'y

---

<sup>110</sup> La référence au « jelly roll » est une évocation du sexe masculin ici. Calt, *Barrelhouse Words*, 135. L'emploi de *faking* semble suggérer que le narrateur considère sa puissance sexuelle comme un simulacre, à moins que *faking* ne soit un euphémisme pour  *fucking*.

<sup>111</sup> Jim O'Neal, « Albert 'Brook' Duck », *Living Blues*, 154 (2000) : 33.

<sup>112</sup> Lead Belly, « Irene », Asch Recordings 343-2, 1943.

noyer » (« Sometimes I take a great notion to jump in the river and drown »), idée que l'on trouvait déjà en 1927, dans le « Wartime Blues »<sup>113</sup> du texan Blind Lemon Jefferson, où il chantait : « Je vais au bord du fleuve, je vais faire les cent pas / Si je ne trouve pas Parthena, je vais sauter par-dessus bord et me noyer » (« Well, I'm goin' to the river, gonna walk it up and down (x3) / If I don't find Parthena, I'm gonna jump overboard and drown »). Le fleuve semble impossible à traverser pour le narrateur découragé qui ne peut que marcher de long en large sur sa berge, et, bien que la seule échappatoire qu'il puisse imaginer soit encore le fleuve, il est devenu synonyme de mort. Il est tout-à-fait possible que les bluesmen aient sciemment contredit l'image pleine d'espérance à laquelle le fleuve était associé dans les spirituals qui étaient encore chantés par les anciens, fournissant ainsi un commentaire désabusé et cynique sur l'histoire de leur communauté et donnant à voir à leur public l'ampleur du marasme dans lequel les Noirs se trouvaient et le ridicule de ceux qui s'obstinaient à chanter l'espoir et à croire qu'ils seraient sauvés.

Ce sentiment d'impuissance, d'enfermement, de frustration et de désespoir, symbolisé par un fleuve infranchissable, était partagé par des dizaines de milliers de travailleurs du Sud. Dans ce contexte, évoquer la violence des éléments était l'occasion d'un commentaire politique et social qui n'apparaissait sans doute pas aussi vital aux autres communautés. Nous avons vu que l'exposition aux éléments, même si elle était sans doute plus intense pour les Africains-Américains que pour les autres communautés du bassin inférieur du Mississippi, ne semble pas être le facteur déterminant dans la quantité de références naturelles utilisées dans les chansons. Il apparaît que c'est bien plutôt l'interprétation des conditions et des raisons de cette exposition intense qui furent déterminantes dans le choix des artistes de blues de parler de l'environnement naturel, et des catastrophes naturelles en particulier. En d'autres termes, il semble que les chansons de blues aient souvent traité des catastrophes environnementales pour la valeur signifiante qu'elles véhiculaient. Lorsque les artistes de blues décrivaient la rudesse et la violence des éléments et la manière dont ils ruinaient les métayers, ils décrivaient une expérience partagée par des milliers de Noirs. Face au sentiment d'abandon éprouvé par les Africains-Américains depuis la fin de la Reconstruction, qui se faisait tout particulièrement sentir au cours des catastrophes environnementales, les chansons qui décrivaient ces événements et leurs conséquences économiques, psychologiques et conjugales tragiques apportaient une reconnaissance salutaire à ceux qui les subissaient dans l'indifférence générale de la nation. Cette valeur de témoignage et de soutien est particulièrement visible dans les blues consacrés à la Grande Crue du Mississippi de 1927. Dans « When the Levee Breaks »<sup>114</sup>, Memphis Minnie et Joe McCoy demandent « Que dois-je faire ? Je n'ai personne à qui raconter mes problèmes » (« Now look here mama, what am I to

---

<sup>113</sup> Blind Lemon Jefferson, « Wartime Blues », Paramount 12425, 1927.

<sup>114</sup> Memphis Minnie et Joe McCoy, *op. cit.*

do? / I ain't got nobody, tell my trouble to »). Alice Pearson exprime des sentiments similaires dans « Greenville Levee Blues » et « Water Bound Blues »<sup>115</sup>. Dans « Water Bound Blues », elle décrit comment elle a « grimpé en haut d'un vieil arbre solitaire » pour échapper à l'inondation (« I went and climbed a tall old lonesome tree »), la solitude de l'arbre faisant écho à celle des réfugiés enfermés dans les « camps de concentration » de la Croix-Rouge. Ces chansons étaient un moyen pour les artistes de blues du Sud, dont beaucoup avaient été métayers et l'étaient parfois encore, et dont certains, comme Pearson, avaient fait partie des réfugiés enfermés dans le camp de Greenville, dans le Delta, de documenter la situation du mieux qu'ils le pouvaient, d'exprimer leur solidarité et d'apporter du réconfort aux personnes les plus durement touchées par l'inondation. Les chanteurs profitaient également de leur statut pour être la voix des sans-voix et sensibiliser la diaspora africaine-américaine à travers le pays. Dans « Greenville Levee Blues », Pearson explique qu'elle vit sur la digue et dort à même le sol et qu'elle « dir[a] à tout le monde que Greenville est une bonne vieille ville », le dernier vers se voulant de toute évidence ironique (« Living on the levee, sleeping on the ground / I will tell everybody Greenville's a good old town »). Patton, dans « High Water Everywhere », déclare « je dirai au monde entier que l'eau a frappé la ville de Drew » (« I'll tell the world the water done struck Drew's town »), confirmant ainsi la volonté d'utiliser les chansons comme moyen de sensibiliser un large public à la situation d'urgence dans laquelle se trouvaient les réfugiés. Ces chansons montrent également que les artistes de blues s'adressaient à un public qui dépassait de très loin les confins des plaines alluviales du Sud. Le mot *world* revient dans plusieurs blues de cette période, alors qu'il est absent des chansons francophones de l'époque. Les chansons de blues illustrent la conscience que les Noirs étaient intégrés à une économie nationale et mondiale et que la Grande Migration démarrée dans les années 1910 et le développement de l'industrie du disque avaient repoussé très loin les limites de la communauté noire. Si les paysages et les problèmes du Sud remplissaient parfois tout l'espace des chansons de blues, suggérant avec force la place immense prise par l'environnement naturel dans la vie des Noirs du Sud et la relation intense et contrainte qui les liait à celui-ci, elles s'adressaient à une communauté qui n'avait plus de lieu géographique propre et n'était plus enchaînée aux plaines alluviales du Mississippi. Conscientes de leur portée, tournées vers l'extérieur, ces chansons parlaient au « monde » et créaient ainsi, pour les artistes et pour ceux qui les écoutaient, un espace bien plus grand que les paysages du Sud qu'elles décrivaient si minutieusement. En promettant à leurs auditeurs de dire au monde ce qui leur arrivait, elles élargissaient l'espace étouffant dans lequel ils étaient enfermés et entretenaient la conscience qu'un ailleurs existait et l'espoir qu'ils pourraient un jour le rejoindre et, en attendant, que leur cause y serait entendue. En cela, les

---

<sup>115</sup> Alice Pearson, « Greenville Levee Blues », Paramount 12547, 1927 et « Water Bound Blues », Paramount 12507, 1927.

artistes de blues se présentaient comme des messagers et avaient remplacé les prêtres qui permettaient d'être entendu de Dieu. Les chanteurs de blues étaient les journalistes qui allaient informer le monde de ce qui se passait dans le Sud. Ils étaient les députés que les Noirs n'avaient pas, qui allaient faire connaître au-delà du canton le sort de leurs administrés sinistrés.

D'autres motivations intervenaient dans le fait de consacrer des chansons à la crue de 1927 et, plus généralement aux catastrophes naturelles. Les maisons de disques, qui voyaient l'opportunité commerciale offerte par le thème de l'inondation, incitèrent les chanteurs à enregistrer des chansons sur des sujets liés à la catastrophe. Cependant, il ne faut pas sous-estimer le désir des artistes eux-mêmes de vendre des disques en écrivant sur la crue. Le succès des premières chansons sur les inondations interprétées par les stars du blues « Ma » Rainey et Bessie Smith incita probablement d'autres artistes à enregistrer des chansons sur ce thème. Gagner de l'argent avait toujours été l'une des principales préoccupations des artistes de blues : pour eux, la musique était un art et un travail qui leur permettait de vivre sans avoir à travailler pour un Blanc<sup>116</sup> et d'obtenir un statut social envié de leurs auditeurs et des autres musiciens de blues, à la fois en tant qu'artistes à succès et en tant que chroniqueurs les plus talentueux de ce qui se passait dans le Sud. Peu après la rupture de la digue de Greenville, qui plongea l'intégralité du Delta sous les eaux du fleuve, les artistes de blues s'empressèrent d'enregistrer des chansons sur cet événement, rivalisant pour créer la meilleure chanson sur l'inondation<sup>117</sup>. Pour vendre des disques, les compagnies cherchaient à adopter une posture d'authenticité en suggérant qu'elles présentaient les témoignages de véritables survivants de l'inondation. Elles sensationnalisèrent et fictionnalisèrent l'inondation, le fleuve, les chansons et les chanteurs eux-mêmes, créant ainsi des histoires fantastiques qui contribuèrent à façonner la représentation de la catastrophe dans l'imaginaire des Africains-Américains à l'intérieur et à l'extérieur de la zone inondée et dans leur mémoire collective. Loin de remettre en cause l'utilisation des chansons de blues comme sources, la manière dont ces chansons et les publicités qui accompagnaient leur diffusion fictionnalisèrent l'inondation nous aide à comprendre les représentations de la nature et des catastrophes environnementales à cette époque et dans le siècle qui suivit. La compétition entre les maisons de disques impliquait une forte publicité dans la presse africaine-américaine, avec des illustrations et des descriptions écrites spectaculaires. Evans décrit la publicité utilisée par Okeh Records pour promouvoir « High Water Blues »<sup>118</sup>, de Blue Belle, en août 1927. Bien que la chanteuse ait été en sécurité sur la terre ferme à Saint-Louis pendant l'inondation et que, dans la chanson, elle exprime seulement son désir de construire un bateau et de s'échapper, l'affiche publicitaire peint

---

<sup>116</sup> Miller, *Segregating Sound*, 54.

<sup>117</sup> Evans, « High Water Everywhere », 29.

<sup>118</sup> Blue Belle, « High Water Blues », Okeh 8483, 1927.

une jeune femme assise dans une barque sans rames se tient la tête entre les mains, tandis que d'énormes vagues s'élèvent au-dessus d'elle. La légende dit : « Les grandes vagues vertes s'élèvent très haut... comme des monstres géants aux yeux jaunes, elles ont menacé BLUE BELLE de mort... elle a élevé la voix dans une chanson... toute l'horreur de 'HIGH WATER BLUES' vous attend sur ce disque. Vous verrez la jeune fille frappée par l'inondation... elle se bat pour se mettre à l'abri... elle vous ensorcelle avec son blues sombre<sup>119</sup>.



Fig. 18 : Publicité d'Okeh Records pour « High Water Blues » de Blue Belle, mai 1927, reproduite dans [memphismagazine.com/ask-vance/singing-the-blues-during-the-floods/](http://memphismagazine.com/ask-vance/singing-the-blues-during-the-floods/)

Le succès des chansons portant sur la crue de 1927 renouvela le genre des *disaster songs*, qui existait bien avant cette catastrophe, puisque des chansons sur le naufrage du Titanic étaient sorties dès après le naufrage et que plusieurs chanteurs africains-américains, originaires de divers États, avaient enregistré leur propre version de « The Great Titanic », notamment Richard « Rabbit » Brown, de la Nouvelle-Orléans, en mars 1927<sup>120</sup>. Selon Jeff Place, auteur des notes sur cette chanson accompagnant le CD *Anthology of American Folk Music* : « les musiciens africains-

<sup>119</sup> *Ibid.*, 31.

<sup>120</sup> Richard (Rabbit) Brown, « Sinking of the Titanic », Victor 35840, 1927.



américains, en particulier, trouvaient remarquable et ironique que la politique de la compagnie ait écarté les Noirs du bateau maudit ; le naufrage était aussi attribué par certains à une punition divine »<sup>121</sup>. On remarque que, là aussi, le choix de parler d'une catastrophe était guidé, en partie, par le potentiel signifiant dont elle était porteuse. En outre, cet exemple d'une catastrophe qui eut lieu bien loin des plantations du Sud illustre l'appétit pour les nouvelles spectaculaires du monde dont faisaient preuve les artistes de blues et leur public et le fait que, dès le début du XXe siècle, les Africains-Américains du Sud étaient tout sauf isolés de ce qui se passait et se disait dans le reste du pays et du monde et dans les médias, et y portaient un grand intérêt.

L'association forcée entre les Africains-Américains et l'environnement naturel ne tenait cependant pas seulement au fait qu'ils étaient contraints de travailler et de vivre au contact de l'environnement des plaines alluviales du Mississippi et de subir, parfois très violemment, les aléas de la nature et la loi des planteurs qui les y exposaient. Une autre forme d'association forcée entre les Noirs et l'environnement naturel tenait au fait que ceux-ci se voyaient en permanence imposer par les Blancs une définition insultante et déshumanisante d'eux-mêmes, qui les identifiait à des animaux. Cette identification commença avec l'esclavage, pendant lequel les Noirs étaient vendus et marqués au fer rouge comme du bétail, et se poursuivit longtemps après son abolition. L'historien James Cobb indique qu'en 1930, « la *Staple Cotton Review*, un journal du Delta, vantait un plan permettant d'entretenir à la fois son bétail et ses locataires au même coût de quinze cents par jour et 'par tête' »<sup>122</sup>. En 1935, le sociologue John Dollard observa comment les résidents blancs d'Indianola, dans le Delta, aimaient plaisanter en disant que les Noirs étaient des singes<sup>123</sup>. Cette animalisation des Africains-Américains servait à rationaliser le traitement qu'ils recevaient de la part d'une société qui les considérait comme une propriété au même titre que le bétail, et à justifier le fait qu'ils étaient privés de droits civiques et de toute possibilité de progression sociale. Définir les Africains-Américains comme des animaux était un moyen de naturaliser leur infériorité et l'ordre social au sommet duquel siégeaient les élites blanches. C'était aussi l'expression d'une vision ancienne de l'Africain et de l'Africain-Américain comme une menace pour la civilisation blanche. Les Africains-Américains, parce qu'ils furent pendant longtemps beaucoup plus nombreux que la population blanche dans les zones de plantations des plaines alluviales du Sud, étaient perçus comme un danger permanent pour l'ordre économique, social et politique de la région, perceptible dans la comparaison avec des insectes grouillants. Les hommes noirs étaient également stéréotypés comme ayant un pénis énorme et un comportement sexuel bestial qui

---

<sup>121</sup> Jeff Place, « Supplemental Notes on the Selections », selection 22, in Harry Smith (dir.), *Anthology of American Folk Music*, 46-47 (New York : Smithsonian Folkways Recordings, 1997). Consulté le 23 juin 2021, sur [https://media.smithsonianfolkways.org/liner\\_notes/smithsonian\\_folkways/SFW40090.pdf](https://media.smithsonianfolkways.org/liner_notes/smithsonian_folkways/SFW40090.pdf)

<sup>122</sup> Cobb, *The Most Southern Place*, 185.

<sup>123</sup> *Ibid.*, 160.

menaçait constamment les femmes blanches, et, avec elles, la pureté de la « race » blanche et la perpétuation de la suprématie blanche. Ces stéréotypes prévalaient encore dans le Sud des années 1930, comme le montrent les témoignages recueillis par les sociologues John Dollard et Hortense Powdermaker<sup>124</sup>. Un autre stéréotype au sujet de la communauté noire était que les Africains-Américains étaient superstitieux, prompts à croire à la magie et au surnaturel, c'est-à-dire qu'ils étaient crédules et infantiles, et n'avaient pas accès à la pensée rationnelle, ce qui confirmait qu'ils étaient inaptes à faire des choix politiques et ne pouvaient donc se voir accorder le droit de vote. Dans une des premières études sur les stéréotypes jamais conduites, publiée en 1933, Daniel Katz et Kenneth Braly citent la superstition comme l'attribut le plus communément associé aux Noirs<sup>125</sup>, celle-ci mettant quasiment toujours en jeu des éléments du monde naturel. Ces stéréotypes dégradants étaient très largement présents dans la culture populaire, et notamment dans les *minstrel shows* et dans les ballades sentimentales et les *coon songs* qui connurent un grand succès dans les décennies précédant la naissance du blues.

Les Blancs n'étaient pas les seuls à regarder la classe ouvrière noire avec condescendance. Les Africains-Américains qui avaient réussi à sortir de la pauvreté, obsédés par la respectabilité et l'irréprochabilité, et en particulier les ministres du culte, désapprouvaient le mode de vie et les mœurs des ouvriers noirs. À partir de la fin du XIXe siècle, la classe moyenne africaine-américaine, inspirée par Booker T. Washington, exerça une forte pression sur les Africains-Américains pauvres pour qu'ils s'élèvent au-dessus de leur condition, par l'individualisme, la respectabilité, le travail acharné et la religion. Cette pression était particulièrement insupportable dans un contexte d'endettement sans issue et de lynchages. Depuis ses débuts, et encore plus dans les années 1930, le blues, surtout dans le Delta, était joué et écouté par des membres de la classe ouvrière, souvent très jeunes et souvent immigrés, qui se rebellaient, avec ironie et irrévérence, contre cette idéologie étouffante et contre leurs parents religieux. L'une des pires insultes qu'un chrétien évangélique puisse lancer à quelqu'un est de dire qu'il est terrestre (*worldly* en anglais), investi émotionnellement dans les choses de ce monde, au lieu d'avoir le regard fixé sur l'au-delà. Une façon de manifester son indépendance spirituelle était de descendre dans la fange, en jouant dans des *juke joints*, qui étaient des bouges infâmes aux yeux des personnes respectables, en s'adonnant à la boisson, en pleine prohibition, en refusant de travailler, en dansant et en permettant au public de danser de manière lascive, en s'identifiant à des animaux parfois dangereux ou répugnants de façon outrancière et en le revendiquant fièrement, notamment par leur nom de scène, comme le faisait « Signifying Mary ». Le nom de scène de Mary Johnson,

---

<sup>124</sup> Dollard, *Caste and Class*, 161-62 ; Powdermaker, *After Freedom*, 167-68.

<sup>125</sup> Daniel Katz & Kenneth Braly, « Racial stereotypes of one hundred college students », *The Journal of Abnormal and Social Psychology*, 28(3) (1933) : 280-290. <https://doi.org/10.1037/h0074049>

chanteuse de blues classique née à Yazoo City, venait, selon Paul Oliver, des paroles extrêmement crues qu'elle choisissait de chanter<sup>126</sup>. On peut aussi y voir une référence au personnage du « Signifying Monkey », singe farceur du folklore africain-américain<sup>127</sup>. Cette affirmation de soi, libertaire et provocatrice, reprenait et subvertissait les clichés véhiculés par les Blancs et par la classe moyenne noire. Les femmes noires avaient toujours été dépeintes sous les traits de panthères, d'animaux sensuels, lascifs et sexuellement ouverts, ce qui servit à justifier le fait que les hommes blancs pouvaient disposer de leur corps comme bon leur semblait, y compris après l'abolition de l'esclavage. Les chanteuses de blues, bien que moins nombreuses que leurs homologues masculins, cherchaient, elles aussi, à briser le carcan étouffant et hypocrite des bonnes mœurs en le tournant en dérision et à se réapproprier leur corps en se délectant de métaphores pornographiques.

Les sociologues Odum et Johnson renoncèrent à publier une grande partie des chansons qu'ils collectèrent au début du XXe siècle et raccourcirent ou censurèrent de nombreux textes qu'ils considéraient « vulgaires », « indécents » et « répugnants »<sup>128</sup>, des textes dont il n'est pas improbable que leurs interprètes les aient choisis justement pour provoquer et choquer les deux sociologues blancs et se moquer de leur pudibonderie<sup>129</sup>, ce qui illustrerait le fait que cet état d'esprit allait bien au-delà des chanteurs de blues connus et que la provocation était une attitude largement répandue dans la classe ouvrière noire. Certaines chansons, en constituant un véritable bestiaire, où toutes les références animales évoquent, sans aucune ambiguïté, le sexe masculin, prennent le parti d'assumer totalement l'animalisation et, en poussant le stéréotype à son paroxysme, permettent de s'en rendre maître et de s'en libérer. C'est le cas de « Mama, Don't You Think I Know »<sup>130</sup>, du bluesman louisianais Papa Charlie Jackson, enregistrée en 1925 et très proche du *hokum blues*, ce sous-genre comique du blues, très influencé par les *minstrel shows* et les *vaudevilles* et contenant de nombreuses allusions sexuelles. Le singe, auquel le narrateur s'identifie, nargue ici le chien et l'éléphant et revêt le rôle du *trickster*, plus petit et faible mais qui triomphe des plus forts, ici par la flexibilité de sa queue. Cette chanson devait être d'autant plus jubilatoire pour l'auditoire que les paroles font penser au conte du « Signifying Monkey » bien connu des

---

<sup>126</sup> Paul Oliver, *The Story of the Blues* (Boston : Northeastern University Press, 1997 [1969]), 99.

<sup>127</sup> Voir note sur la chanson « Mama, Don't You Think I know », de Papa Charlie Jackson, page suivante.

<sup>128</sup> Oliver, *Blues Fell this Morning*, 114.

<sup>129</sup> Cette hypothèse est d'autant plus probable qu'Odum relate lui-même que, un jour où une équipe de travailleurs noirs étaient occupée à construire une route en chantant en face de chez lui, il s'était hâté de s'asseoir sur un mur de pierres à l'extérieur de sa maison pour essayer de prendre en note les paroles de leur chant. Ce qu'il croyait être un chant de travail disait : « y a un Blanc assis sur un mur / Y a un Blanc assis sur un mur toute la journée / Qui perd son temps, qui perd son temps ». Levine, *Black Culture*, 205.

<sup>130</sup> Charlie Jackson, « Mama, Don't You Think I Know », Paramount 12305, 1925.

Africains-Américains<sup>131</sup>. Il est tout-à-fait possible que, dans cette chanson en tous cas, le chien fasse référence à l'homme blanc :

Take a long-tailed monkey, short-tailed dog,  
To do that dance they call falling off the log  
Now the monkey told the elephant : « you need no grunt, I know you're sore you got your tail  
in front »  
Now the monkey told the elephant : « you may be drinking wine, you can't switch your tail  
like I twist mine »<sup>132</sup>.

En 1929, Charlie Jackson livre une autre chanson remplie d'animaux et d'éléments du monde naturel, « Jungle Man Blues »<sup>133</sup> :

I slept with a panther  
I grabs the wildcat in a collar and asked the tiger what he had to say  
I wear a scorpion for my watch fob, a rattlesnake for my chain  
I scare the gorilla and make him change his big ugly name  
I make a tsetse catch a freight train, make a flea grab the mail  
I make a jumbo elephant grab an aeroplane and sail  
I was paddlin in a rowboat, drifting out in the sea  
I made a sea lion cub come back and shake glad hands with me  
Way down in the forest there's where I long to be  
Cause there's nothing in the jungle that's any badder than me<sup>134</sup>.

Cette chanson est particulièrement intéressante, en ce qu'elle reprend, comme la précédente, les stéréotypes dégradants émis par les Blancs à l'encontre des Noirs – des singes dans le premier cas, des êtres sauvages et mauvais venant de la jungle dans le second – mais pour mieux les subvertir et affirmer la supériorité du narrateur et de l'homme noir en général. L'homme de la jungle affirme son pouvoir et son autorité sur tous les animaux, auxquels il fait faire ce qu'il veut. Dans le dernier vers, cette toute puissance est présentée comme menaçante (« Il n'y a rien dans la jungle

---

<sup>131</sup> Le « singe signifiant » est un personnage du folklore africain-américain qui est dérivé de la mythologie yoruba, dans laquelle Legba, divinité phallique des carrefours, est représenté avec un singe à ses côtés. De nombreux contes et chants mettent en scène ce singe farceur et ses interactions avec ses amis, le lion et l'éléphant. Dans beaucoup de versions de cette histoire, le singe insulte le lion, sa mère ou sa grand-mère, mais affirme qu'il ne fait que répéter les mots de l'éléphant. Furieux, le lion s'en prend alors à l'éléphant, qui, en retour, le piétine. Le lion se rend compte ensuite que le singe l'a berné et ce dernier, selon les versions, s'en sort ou pas. Dans certaines versions, le lion se venge en émasculant le singe. Henry Louis Gates, « The Blackness of Blackness: A Critique on the Sign and the Signifying Monkey », in Julie Rivkin et Michael Ryan (dir.), *Literary Theory: An Anthology* (Malden : Blackwell Publishers, 1998), 988-89.

<sup>132</sup> Prenez un singe à la queue longue, un chien à la queue courte / Pour faire cette danse qu'on nomme « tomber du rondin » / le singe dit à l'éléphant : « inutile de grogner, je sais que tu es en colère d'avoir ta queue sur le devant » / Le singe dit à l'éléphant : « tu bois peut-être du vin, mais tu ne peux pas faire bouger ta queue comme je tortille la mienne ».

<sup>133</sup> Papa Charlie Jackson, « Jungle Man Blues », Paramount 12721, 1929.

<sup>134</sup> J'ai couché avec une panthère / J'ai attrapé la chatte sauvage par le col et demandé à un tigre ce qu'il avait à dire / Un scorpion me sert de montre à gousset et un serpent à sonnette de chaîne / Je fais peur à un gorille et je lui fais changer son grand nom affreux / Je force une mouche tsé-tsé à attraper un train de marchandises et une puce à prendre le courrier / Je force un éléphant géant à prendre un avion et à s'envoler / Je pagayais dans une barque, dérivant sur la mer / J'ai forcé un lionceau de mer à revenir et à me serrer joyeusement la main / Au fond de la forêt, c'est là que je veux être / Car il n'y a rien dans la jungle qui soit plus mauvais que moi.

de plus mauvais que moi »), le jugement et la désapprobation des gens respectables sur les Noirs pauvres et les bluesmen étant portés comme une fierté.

Les chansons de blues, comme les spirituals avant elles mais d'une manière toute différente, créaient un univers parallèle dans lequel, grâce au double langage, il était possible d'être libre, puissant et incontrôlable, comme un serpent, roi de sa tanière<sup>135</sup>, comme un insecte ravageur invincible, comme les eaux boueuses d'un fleuve<sup>136</sup>, comme la foudre<sup>137</sup>. En se présentant comme des forces de la nature incontrôlable, les artistes de blues montraient qu'ils étaient conscients du fait que, aux yeux des planteurs, ils n'étaient pas différents des autres ressources naturelles et prenaient le contrepied de l'obsession du contrôle des ressources qui animait les planteurs autant que de la haine de l'animalité de la société bien-pensante du Sud. Cela faisait partie de la même provocation ironique, goguenarde, jubilatoire et libératrice que de prétendre s'associer au diable, la « Bête » par excellence. Adam Gussow a exploré la figure du diable dans les chansons de blues dans *Beyond the Crossroads*. Pour lui, le diable auquel s'identifiaient beaucoup de bluesmen des années 1930 ressemblait autant, sinon davantage, à Legba, esprit africain et vaudou des carrefours, associé au sexe et joueur de tours, qu'au diable des saintes Écritures<sup>138</sup>. Le plus connu des bluesmen qui ont joué sur la figure sulfureuse du diable est Robert Johnson, qui prétendait avoir vendu son âme au diable à un carrefour la nuit en échange du don de jouer de la guitare. Certains commentateurs et beaucoup de fans en ont fait une figure gothique et torturée, en prenant au premier degré ce qui apparaît bien plus comme un personnage ambigu, insaisissable et charmeur, entretenu avec soin par un Johnson plein d'ironie, à la posture sophistiquée et provocatrice, dandy portant à la fois un costume élégant de citadin et une patte de lapin, qui fascinait le public et les femmes en particulier<sup>139</sup>.

Prétendre être superstitieux était une manière de tourner en dérision à la fois les stéréotypes insultants des classes moyennes, y compris africaines-américaines, et la peur de ces mêmes classes moyennes du pouvoir d'envoûtement qu'avaient le blues et les artistes de blues sur la jeunesse et la classe ouvrière noires. Dans la chanson « Snake Doctor Blues »<sup>140</sup>, enregistrée en 1932 par J.D. Short, le narrateur fait la liste de ses pouvoirs surnaturels, qui, tous, mettent en jeu des éléments naturels : il suggère qu'il est un oiseau ou, en tout cas, un être ailé et libre, qui vole avec aisance bien au-dessus du monde, faisant fi des éléments nocturnes déchaînés par quelque force maléfique, à minuit, heure où l'on vend son âme au diable. Ce « docteur-serpent » du titre est donc visiblement le narrateur, identifié dans le texte à un « satané serpent », et dispose de tous

---

<sup>135</sup> « I'm a crawling king snake, and I rule my den », chantait le fils de pasteur John Lee Hooker en 1949.

<sup>136</sup> Muddy Waters.

<sup>137</sup> Lightnin' Hopkins.

<sup>138</sup> Gussow, *Beyond the Crossroads*, 10-12.

<sup>139</sup> *Ibid.*, 14-15, 69, 161-62, 228.

<sup>140</sup> Jelly Jaw Short, « Snake Doctor Blues », Vocalion 1704, 1932 (Short travailla sous plusieurs pseudonymes).

les attributs du sorcier vaudou qui, avec « des racines et des herbes » a le pouvoir de voler une femme partout où il se pose.

I'm gonna fly easy man, and you know I ain't gonna fly very low  
I got many crooks in my bag as a darned snake can crawl  
The rain and snow might blow and the midnight wind might rise  
The evenin storm might rise and the midnight storm might roar  
He got roots and herbs, steal a woman, man, everywhere he land.

Cette affirmation de supériorité et de toute puissance bravache et provocatrice permet à la fois de savourer une liberté totale de se mouvoir et d'atterrir où l'on veut, dont les Noirs rêvaient à l'époque mais qui était très compliquée à mettre en œuvre dans les faits, de décrire un pouvoir dont beaucoup d'hommes noirs étaient privés, celui de choisir la femme qu'ils voulaient, d'exorciser l'impuissance et la frustration qui étaient celles des hommes noirs et, enfin, de se rire de la peur des Blancs, obsédés par la miscégenation et par le fait qu'un homme noir puisse user de son pouvoir sexuel pour leur voler une femme blanche. J.D. Short utilise à la fois des éléments réels du vaudou, qui avaient existé et existaient parfois encore chez les Africains-Américains plus âgés, et en renforce avec délectation le trait pour mieux se moquer de la peur des Blancs et des stéréotypes véhiculés sur les Noirs, mais aussi sans doute de la génération de Noirs pour qui le vaudou était à prendre très au sérieux. Ces paroles sont le signe d'une affirmation de puissance et de liberté et ne sont donc sans doute pas à prendre au premier degré comme une preuve de la croyance persistante des Noirs en la magie, d'autant que l'adoption des attributs du vaudou faisait souvent partie du personnage construit par les bluesmen.

S'identifier à des animaux, filer à l'infini des métaphores sexuelles à base de dards énormes et de grands serpents noirs, se prétendre superstitieux, c'était se moquer des Blancs et choquer les gens respectables, bien-pensants et hypocrites qu'étaient les prêtres et les classes moyennes de leur propre communauté, mais c'était aussi reprendre le pouvoir dont les hommes noirs étaient privés, dans une société castratrice au sens propre comme au figuré. Passer par la métaphore du monde naturel, et en particulier du monde animal, était donc une façon de subvertir la définition raciste et débilitante que les classes laborieuses africaines-américaines se voyaient imposer et, par ce processus créatif et libérateur et l'affirmation de soi triomphante qui l'accompagnait, de ré-humaniser sa vie et de retrouver, au moins temporairement, sa dignité et un contrôle sur son identité. Les métaphores du monde naturel, et notamment les métaphores animales étaient donc, paradoxalement, un moyen de reconquérir et d'affirmer son humanité. Le blues était un moyen puissant de réparer l'image et l'estime de soi de leur public, brisées par des humiliations et une oppression permanentes. En cela, le blues avait une fonction similaire à celle des Églises, dont

cette génération non seulement moquait en permanence les ministres du culte, mais qu'elle concurrençait, de surcroît.

Les artistes de blues ne décrivaient donc pas l'environnement et ne s'identifiaient pas à des animaux parce que cela leur aurait été « naturel » depuis l'Afrique. Ils utilisaient une multitude de symboles, parmi lesquels des figures héritées de la tradition ouest-africaine, comme le « singe signifiant » ou le dieu des carrefours, pour décrire la situation économique, sociale, politique, psychologique et relationnelle qui était celle des Africains-Américains du Sud à cette époque, en utilisant un double langage virtuose, complexe et libérateur, dont la pratique était héritée de l'époque de l'esclavage et des spirituals. Les Noirs ne chantaient d'ailleurs pas non plus parce qu'il leur aurait été naturel de chanter : lors de la Grande Crue de 1927, si certains témoignages concernant les chants dans les camps de réfugiés dépeignaient des centaines de Noirs chantant des spirituals, d'autres observateurs, notamment de la NAACP, « ne trouvaient [...] 'aucune musique' »<sup>141</sup> ou décrivaient la manière dont les officiers de la Garde nationale ordonnaient parfois aux réfugiés noirs de chanter des spirituals<sup>142</sup>. Les Africains-Américains étaient constamment définis par leur association forcée avec l'environnement naturel, soit parce qu'ils étaient utilisés comme bêtes de somme par les planteurs du Sud et exposés en permanence aux dangers de cet environnement, soit parce qu'ils étaient représentés comme des animaux dégoûtants, menaçants et corrompueurs. En décrivant l'environnement naturel et les catastrophes aux premières loges desquelles ils se trouvaient, ils décrivaient la vie qui était la leur, et l'injustice environnementale autant qu'économique, politique et sociale qu'ils devaient subir. En évoquant l'océan, d'autres régions et le monde lui-même, ainsi que la possibilité de s'y mouvoir librement, comme un poisson, une abeille, un oiseau ou un cheval, ils élargissaient l'espace étroit et étouffant des plantations du Sud, que tant de Noirs rêvaient de quitter, et indiquaient qu'un ailleurs existait et que la mobilité et la liberté étaient possible, le temps d'une chanson, qui donnerait peut-être assez de force à ceux qui l'entendaient pour partir vraiment. En s'identifiant à des éléments naturels et en particulier à des animaux, ils provoquaient la société bien-pensante qui les méprisait et, en subvertissant ses clichés avec audace, provocation et humour, reprenaient le pouvoir sur leur vie et sur la définition de leur identité, avec une virtuosité qui suscitait plaisir, admiration et fierté auprès de leur public. Les paroles étaient donc cruciales dans les chansons de blues, et pas seulement parce qu'il s'agissait de laisser libre cours à une expression de soi indispensable aux artistes et à leur public, comme on le dit souvent, mais parce que le langage et les images utilisées construisaient « un espace esthétique au sein duquel le chanteur et son public étaient libres »<sup>143</sup>, et

---

<sup>141</sup> Evans, « High Water Everywhere », 9-11.

<sup>142</sup> Barry, *Rising Tide*, 126-27.

<sup>143</sup> Gussow, *Beyond the Crossroads*, 118.

que cet espace était le seul où ils pouvaient l'être, dans un contexte où leur impuissance politique, économique et sociale était totale. Il est intéressant de constater que les éléments naturels pouvaient, eux aussi, être associés à la liberté dans les chansons cadiennes et créoles, mais l'oppression dont les francophones semblaient souffrir et désirer se libérer était d'un autre ordre.

### 5.3.2. *Les chansons francophones : un contexte, des enjeux et des fonctions différents*

En 1928 et 1929, lorsqu'eurent lieu les premiers enregistrements de chanson francophones de Louisiane, la communauté francophone était en pleine mutation. De la guerre de Sécession et des décennies terribles qui suivirent avait émergé une paysannerie francophone transformée, où des francophones de tous phénotypes, et dont beaucoup avaient perdu leurs terres, partageaient le même travail salarié dans les plantations de canne ou de coton, les mêmes bancs à l'église catholique locale, la même langue, et une culture musicale et culinaire très similaire, devenue un refuge mais aussi un lieu d'échanges pour ces anciens fermiers ruinés par la guerre et les catastrophes naturelles, méprisés par les autres groupes, abandonnés par leurs propres élites, et subissant une pression croissante visant à les assimiler à la norme anglo-américaine et à les séparer entre Blancs et Noirs<sup>144</sup>. Dans les années 1910 et 1920, les conditions qui avaient permis l'émergence et l'épanouissement d'une culture francophone partagée dans le sud-ouest de la Louisiane avaient commencé à être modifiées. Le secteur de la canne à sucre entra en crise, malgré une embellie pendant la Première Guerre mondiale, due à l'interruption des importations de sucres venues d'Europe. La conjonction d'une succession de déboires environnementaux (gel intense en 1910, crue du Mississippi au printemps 1912, virus affectant la canne et le bétail, sécheresses et inondations dans les années 1920) et de la concurrence internationale fragilisa la matrice qui avait permis l'émergence d'une culture commune et poussa des milliers de francophones, ouvriers agricoles ou métayers, à émigrer, en particulier vers la Californie et le Texas. Pour compenser le départ de la main d'œuvre créole, les propriétaires de plantations embauchèrent des travailleurs africains-américains anglophones et protestants, qui s'installèrent par milliers dans les paroisses francophones peu avant 1920<sup>145</sup>. Les efforts de l'Église catholique pour contrer l'influence des églises protestantes anglophones et continuer à fournir un clergé francophone et des offices non ségrégués contribuèrent à maintenir la cohésion d'une communauté dont les critères d'identification principaux étaient la langue et la religion<sup>146</sup>. Cette cohésion culturelle des francophones parvint donc à se maintenir malgré les changements économiques et démographiques qui avaient commencé à s'amorcer. Cependant, avec la découverte du pétrole en

---

<sup>144</sup> La constitution de Louisiane votée en 1898 proclamait la suprématie de la race blanche.

<sup>145</sup> Landry, « A Creole Melting Pot », 68-69.

<sup>146</sup> *Ibid.*, 39-40.



Louisiane en 1916, de nombreux francophones, en particulier de couleur, quittèrent leurs emplois agricoles pour aller travailler dans ce secteur autrement plus rémunérateur et dans les villes qui se développaient très rapidement. Des milliers d'anglophones blancs qui n'avaient connu que la ségrégation raciale et ne parlaient pas français<sup>147</sup> arrivèrent de tous les États-Unis, et en particulier du Texas et du Mississippi. Ces mouvements migratoires massifs bouleversèrent les équilibres linguistiques, culturels et religieux de la région et favorisèrent l'américanisation des paroisses francophones. Les francophones de Louisiane devenaient donc de plus en plus minoritaires et leur mode de vie était de moins en moins paysan : beaucoup d'entre eux travaillaient désormais dans l'industrie pétrolière ou avaient trouvé des emplois citadins dans les services. Beaucoup s'étaient installés dans les villes locales ou vivaient entre ville et campagne et leurs contacts avec la nature se limitaient désormais à l'entretien d'un potager, à la pêche et à la chasse. Ceux qui étaient encore agriculteurs étaient majoritairement ouvriers agricoles, depuis déjà plusieurs décennies, dans un secteur qui avait beaucoup souffert lors des crises à répétition de la décennie précédente. En outre, ils étaient de plus en plus exposés à l'idéologie et aux politiques ségrégationnistes. Si la francophonie, un statut social partagé et les efforts de l'église catholique pour résister à la ségrégation raciale et à l'anglicisation<sup>148</sup> permirent à la culture populaire née dans les dernières décennies du XIXe siècle de se maintenir et même de prospérer pendant le premier quart du XXe siècle, à la fin des années 1920, ces équilibres étaient sur le point de disparaître. C'est dans ce contexte que les premières chansons de francophones de Louisiane furent enregistrées.

De prime abord, ces chansons cadiennes et créoles, à l'époque appelées « chansons françaises »<sup>149</sup>, ne laissent pourtant pas directement deviner ces bouleversements. Les textes de ces chansons à danser, bien loin de la sophistication descriptive et symbolique des chansons de blues enregistrées au même moment, sont courts, peu élaborés, répétitifs, souvent en grande partie identiques et, de toute évidence assez secondaires comparés à la musique, alors que le verbe revêtait une importance cruciale dans les chansons de blues. En apparence, les textes des chansons francophones semblent indifférents à l'actualité, qu'elle soit économique, politique ou environnementale, puisque nulle part n'est fait mention d'événements tels que la destruction de la récolte de canne par le virus de la mosaïque en 1919, l'épidémie d'anthrax et la sécheresse de 1924, la Grande Crue de 1927 ou la crise de 1929. Au lieu de cela, les artistes, surtout cadiens, semblent ressasser immuablement et obsessionnellement des histoires d'amour contrarié, de trahison et de séparation et les Créoles parler de pauvreté. Le thème omniprésent de la quête désespérée d'une compagne pourrait être lié, en partie, à la démographie de la région pendant l'ère coloniale, où les

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, 74-75.

<sup>148</sup> *Ibid.*, 39-40.

<sup>149</sup> Rappelons ici que la différenciation entre « musique cadienne » et « musique créole » ne sera faite qu'après-guerre par les maisons de disques.

femmes étaient bien moins nombreuses que les hommes. En outre, les chansons francophones émanent, en partie, d'une tradition de chants non accompagnés d'instruments qui existait chez les catholiques de Louisiane, quel que soit leur groupe ethnique. Barry Ancelet explique que les *jurés* créoles et les danses rondes acadiennes étaient, à l'origine, des chansons interprétées et dansées dans les périodes où les instruments étaient proscrits, comme le Carême ou les périodes de deuil<sup>150</sup>, ce qui explique sans doute, en partie, le caractère très plaintif du chant et des paroles des chansons à danser des deux communautés, qui évoquent d'ailleurs souvent la mort. Ces chants, tout comme les ballades acadiennes anciennes, s'ils n'étaient plus chantés dans les bals de maison et les dancings, fournirent néanmoins un réservoir de textes dans lesquels les musiciens qui écrivaient de nouvelles chansons au XIXe et au XXe siècles, s'accompagnant désormais au violon puis à l'accordéon, puisaient paroles et références<sup>151</sup>.

Mais cette obsession du mariage et de la séparation ne saurait se résumer à la perpétuation de traditions anciennes. Le fait même que soient abordés dans les chansons des thèmes qui semblent davantage appartenir aux décennies passées qu'à l'actualité de ce que vivaient les francophones dit quelque chose du présent de la communauté. Des facteurs exogènes, liés au marché de la musique, et endogènes, liés à ce que vivait la communauté francophone à l'époque, expliquent les traits observés dans les chansons francophones de la fin des années 1920. Lorsque les maisons de disques commencèrent à s'intéresser à ce qu'elles considéraient comme des musiques « ethniques », elles avaient pour ambition de gagner de l'argent en vendant aux gens leur propre musique, et en particulier aux immigrants qui venaient de s'installer en ville, et à propos desquels elles tablaient sur le fait qu'ils auraient envie d'entendre la musique de « chez eux », c'est-à-dire des airs typiques de leur communauté. Les chanteurs, toujours soucieux de satisfaire leur public – ici les représentants de l'industrie musicale – et de gagner de l'argent, proposèrent donc aux maisons de disques des chansons en français qu'ils considéraient comme les meilleures et les plus convaincantes, c'est-à-dire les chansons qui avaient du succès dans les bals de maison cadiens et créoles de l'époque, plutôt que les chansons de blues et de *western swing* qu'ils jouaient dans d'autres lieux et qui faisaient fureur à l'époque<sup>152</sup>. Dans ces bals, la demande des parents et des grands-parents était d'entendre des chansons en français, des valse ou des mazurkas qui avaient fait les belles heures des fêtes francophones dans les décennies précédentes. De nombreuses chansons de blues ou de country étaient néanmoins adaptées par les artistes francophones, parfois pour devenir des valses, comme « Pin Solitaire » de Cléoma Breaux, inspirée de « The Trail of the

---

<sup>150</sup> Ancelet, « Zydeco », 136.

<sup>151</sup> Richardson, « Public and Private Domains », 79.

<sup>152</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 55.

Lonesome Pine » ou « Tous les Samedis »<sup>153</sup> de Paul Junius Malveaux et Ernest Lafitte, inspirée de « Anniversary Blues »<sup>154</sup>, une chanson de Jimmie Rodgers, et devenaient méconnaissables car, en plus d'un rythme et d'une instrumentation typiquement francophones, les paroles, traduites en français, n'avaient, le plus souvent, plus rien à voir avec le texte original et reprenaient, en grande partie, des thèmes et des références connus de la communauté, auxquels se voyaient ajoutées des variations improvisées sur le moment<sup>155</sup>. En outre, toute la nation avait été imprégnée par le thème de la perte depuis la fin du XIXe siècle, par le biais des ballades sentimentales qui avaient rencontré un grand succès, y compris auprès des francophones de Louisiane.

Ce contexte peut expliquer beaucoup des traits observés dans les chansons enregistrées à partir de la fin des années 1920. Les chansons jouées dans les bals de maison et enregistrées sur disques reflètent les préoccupations d'une communauté qui à la fois célébrait sa culture grâce aux premiers enregistrements et craignait de disparaître. Chez tous les francophones, ces bals remplissaient les mêmes fonctions : se distraire à la fin d'une dure semaine de travail, bien sûr, se retrouver entre membres d'une même communauté devenue minoritaire et pouvoir partager des conversations en français, des nouvelles, des souvenirs, des histoires drôles et des jeux, mais aussi rencontrer des membres du sexe opposé, la danse étant un élément central, très surveillé par les parents, de la cour en vue de trouver sa future épouse ou son futur époux. Cette dernière fonction explique que soit si souvent évoquée la difficulté à trouver une conjointe et à obtenir l'assentiment des parents de sa bien-aimé, surtout lorsqu'on était pauvre. Le prisme des chanteurs qui furent enregistrés, quasi exclusivement des hommes, doit, ici, être pris en compte : beaucoup de parents ne considéraient pas les musiciens comme de bons partis, eu égard à leur mode de vie nocturne et à leurs rentrées d'argent irrégulières, et les déconvenues sentimentales si fréquemment évoquées dans les chansons peuvent refléter ce point de vue particulier. La chanson « Don't Get Married »<sup>156</sup>, enregistrée en 1954 par Iry Lejeune, le reconnaît d'ailleurs explicitement :

---

<sup>153</sup> Cléoma Breaux, « Pin Solitaire », Decca 17024, 1936 ; Henry Burr et Albert Campbell, « The Trail of the Lonesome Pine », Columbia A1315, 1913 et 1920 ; Malveaux et Lafitte, *op. cit.*

<sup>154</sup> Jimmie Rodgers, « Anniversary Blues (Blue Yodel n°7) », Victor 22488, 1930. Chanson pour la composition de laquelle Rodgers s'était sans doute inspiré d'airs plus anciens qui circulaient dans le Sud, et certainement de blues.

<sup>155</sup> Certaines chansons font néanmoins exception, comme « Anuiont Et Bleue », de Roy Gonzales, une reprise de « I'm Lonely and Blue », de Jimmie Rodgers, ou « En Jour a Venir », des Sons of Acadians, adaptée d'un standard de jazz de 1925 : « Bye And Bye ». Dans cette chanson, Le texte est clairement inspiré de paroles de blues : « J'm'en vas dans l'chemin, j'me sens si bleu [...] Perdu ma fille, mon buggie aussi [...] J'vas à la rivière, c'est pour m'noyer ». Roy Gonzales, « Anuiont Et Bleue », Paramount 1456, 1929 ; Jimmie Rodgers, « I'm Lonely and Blue », Victor V-40054, 1929 ; Sons of Acadians, « En Jour a Venir », Decca 17057, 1939 ; Fletcher Henderson and his orchestra, « Bye And Bye », Columbia 292-D, 1925.

<sup>156</sup> Iry Lejeune, « Don't Get Married », Folk-Star GF-1195-A Records, 1954. Cette chanson est adaptée de « Jeunes Gens de la Campagne », que Dennis McGee et Ernest Frugé enregistrèrent en 1929, qui recommandait elle aussi de ne pas se marier, mais à des jeunes hommes, et ne mentionnaient pas le statut de musicien (Chanson présente sur l'album *The Early Recordings Of Dennis McGee*, Morning Star Records 45002, 1977).

Jeunes filles de la campagne,  
Mariez-vous autres jamais,  
'Gardez quoi, moi j'ai fait,  
Mis une femme dans l'embarras,  
Gardez-donc c'est pas la peine,  
T'essayes à les aimer,  
Je connais, donc, être musicien,  
Ça paiera pas comme ça.

Mais ces chansons n'auraient pas rencontré un tel succès auprès de leur public si elles avaient uniquement reflété les préoccupations des musiciens. La centralité de la question du mariage exprime tout autant l'angoisse, commune aux Cadiens et aux Créoles à la fin du XIXe siècle et au début du XXe, de ne pas trouver un mari ou une femme au sein de sa communauté, ce qui mettait en péril la transmission de la culture, de la langue et des terres et donc la survie de la famille et de la communauté. Les chansons enregistrées à la fin des années 1920 expriment donc les préoccupations d'une communauté qui se sentait en état de siège et dont la langue et la culture étaient en danger, à une époque où les anglophones devenaient majoritaires, où les mariages avec des non-francophones étaient de plus en plus nombreux et où il était interdit de parler français à l'école depuis 1921. Cette préoccupation hantait les francophones depuis des générations : dès la seconde moitié du XIXe siècle, cette question était déjà cruciale pour une société agraire appauvrie, pour qui la question de la terre était vitale. À cette époque s'appliquait le Code civil français, dont le volet concernant l'héritage obligeait à répartir ses terres en parts égales entre ses enfants, ce qui amenuisait le patrimoine foncier de génération en génération, sauf à faire un mariage permettant de bénéficier des terres de son conjoint. La question du mariage était particulièrement cruciale dans cette période pour les anciennes personnes libres de couleur, soucieuses de perpétuer leur culture et donc de sceller des alliances au sein de leur communauté. La difficulté à trouver une compagne et l'amertume de se voir éconduit étaient donc profondément ancrées dans l'expérience et la culture des francophones. Évoquer ces thèmes dans les années 1920 permettait de reproduire un motif typique de la culture francophone, ce qui convenait à la fois à la célébration nostalgique de cette culture dans les bals de maison et à la demande marketing des maisons de disques, et de parler d'un problème plus aigu que jamais, dans une période où les départs et les séparations provoqués par l'émigration étaient très nombreux et où trouver un conjoint ou une conjointe francophone devenait de plus en plus difficile. Bien qu'il soit difficile de le prouver, il n'est pas exclu que la persistance du thème de la séparation dans les chansons francophones de l'époque ait pu correspondre également au ressenti d'une communauté francophone de plus en plus divisée par la ségrégation raciale. Le chanteur créole Amédée Ardoin,

dans « La Valse des Champs Pétrolifères »<sup>157</sup> (1934), nargue celle qui l'a éconduit et humilié en lui disant que, « à puits d'huile », il trouvera bien d'autres femmes. Cette chanson, une des seules à faire explicitement mention d'un élément d'actualité – le développement des puits de pétrole et le départ de beaucoup d'hommes, en particulier créoles, vers les endroits où se développait l'industrie pétrolière – pourrait exprimer l'amertume des francophones de couleur à l'égard de leurs homologues identifiés comme blancs, de plus en plus imprégnés d'hostilité raciale, tout en étant, eux aussi, méprisés et moqués par des anglophones de plus en plus nombreux<sup>158</sup>. Il n'est donc pas surprenant que les thèmes de l'humiliation, de la trahison, de la perte, de la séparation, et des alliances de plus en plus compliquées, voire impossibles, aient pu trouver un tel écho dans la communauté francophone à l'époque.

Dans quelques chansons, la pauvreté et même la faim sont également mentionnées, en particulier par le biais de références alimentaires à des animaux et des végétaux. Il est fort possible que ces chansons, et le fait qu'on les retrouve particulièrement chez les Créoles, portent la trace du traumatisme associé au déclasserment considérable des anciennes personnes libres de couleur après la guerre de Sécession, dont beaucoup passèrent d'un statut social souvent relativement confortable, voire très aisé, à la pauvreté et à l'illettrisme en quelques décennies. Ce déclasserment conduisit également beaucoup d'anciens libres de couleur à se rapprocher, géographiquement, professionnellement, maritalement et culturellement, des anciens esclaves francophones et de leurs descendants, qui, eux aussi, vivaient dans la pauvreté et subissaient l'oppression raciale. On trouve également quelques chansons cadiennes où la pauvreté est explicitement évoquée, mais sans référence à des éléments naturels, comme « Les Blues du Texas »<sup>159</sup>, de Dennis McGee et Ernest Frugé (1930), où le narrateur décrit le chemin qu'il a fait, affamé, seul et à pied, pour se rendre au Texas. La référence aux haricots qui ne sont pas salés, qui n'apparaît que dans l'échantillon créole, est également une référence à l'expérience commune de la pauvreté et de la marginalisation induite par celle-ci, mais aussi, possiblement, par le déclasserment des Créoles lié au passage d'une société tripartite à l'époque coloniale, à une société biraciale à l'époque américaine. Nous avons également découvert, grâce à Barry Ancelet, que l'évocation des haricots

---

<sup>157</sup> Ardoin, *op. cit.*

<sup>158</sup> Cette idée a, en partie, émergé à la suite de la biennale de la Société européenne d'histoire environnementale organisée à l'été 2017 à l'université de Zagreb, en Croatie. Lors d'une visite de la ville, je découvris le « Musée des relations brisées » (Museum of broken relationships), qui expose des objets de la vie quotidienne ayant appartenu à des amants dont la relation a pris fin. Le guide zagrebois qui m'accompagnait expliqua que ce musée consacré aux ruptures était une métaphore de ce qui était arrivé à la Croatie pendant la guerre en ex-Yougoslavie, qui avait violemment séparé les Croates et les Serbes. En outre, la pratique, courante dans les chansons de blues de la même époque, de dénoncer le comportement des femmes pour parler des oppresseurs blancs vient appuyer l'hypothèse selon laquelle cette chanson pourrait en fait s'adresser aux personnes identifiées comme blanches dans la communauté francophone, qui traitaient les Créoles avec de plus en plus d'hostilité. Cette hostilité se traduisit d'ailleurs par l'agression violente d'Ardoin par des suprémacistes blancs cadiens quelques années plus tard.

<sup>159</sup> McGee et Frugé, *op. cit.*

pouvait également faire référence à la frustration sexuelle, ce qui expliquerait la présence de cette phrase dans des chansons sur l'amour contrarié. La polysémie des références n'est pas réservée aux chansons de blues et il est tout-à-fait possible que l'évocation des haricots qui ne sont pas salés mais aussi d'autres aliments ait pu faire référence à la fois à la pauvreté et à la frustration sexuelle et amoureuse qui en découlait, illustrant ainsi comment une référence antérieure à l'arrivée en Louisiane pouvait être adaptée au contexte contemporain ou récent. Enfin, comme nous l'avons vu dans la partie consacrée à l'histoire des francophones de Louisiane, l'évocation des haricots était également un moyen de se remémorer l'époque où les Créoles habitaient à la campagne et où la récolte, l'équeutage et la mise en bocaux de cet aliment central dans le régime alimentaire de cette communauté rurale pauvre mobilisait adultes et enfants de tout le voisinage et se faisait en musique, une danse mimant même l'équeutage des haricots<sup>160</sup>.

Une question demeure cependant : pourquoi les francophones de couleur n'évoquaient-ils pas plus souvent, à l'instar des artistes de blues, l'oppression raciale dont ils étaient désormais les victimes eux aussi ? Était-ce parce que les institutions francophones, et en particulier l'Église, continuaient d'essayer de résister à la ségrégation raciale et d'en protéger leurs membres dans les années 1920 ? Était-ce parce que les chansons enregistrées dans cette période reflétaient l'état de la communauté francophone dans les décennies précédentes plutôt que les tensions qui commençaient à la diviser à l'époque où elles furent enregistrées et l'oppression raciale de plus en plus souvent subie par les francophones de couleur, notamment en raison de l'arrivée massive de Blancs anglophones depuis la découverte du pétrole en Louisiane ? Ou était-ce parce que ces chansons, destinées à faire danser lors des bals et à la perpétuation de la culture francophone n'étaient pas faites pour parler de cela, tout comme elles ne parlaient pas des catastrophes environnementales ? Il est établi que des chanteurs comme Canray Fontenot ou « Bois Sec » Ardoïn jouaient aussi du blues dans les années 1930, dans d'autres contextes. Il est donc possible qu'ils aient choisi cette forme plutôt que les chansons françaises pour exprimer leurs sentiments face à la ségrégation et à l'oppression raciales. Cependant, l'importance très grande accordée au lever et au coucher du soleil dans plusieurs chansons créoles interroge. Dans « Coosh Coosh après Brûler », une chanson créole ancienne enregistrée dans les années 1970 par Barry Ancelet, Inez Catalon donne le point de vue d'une femme sur le même épisode que celui qui était décrit par Canray Fontenot dans « Bon Soir Moreau »<sup>161</sup>, en 1966. Dans la chanson de Fontenot, le narrateur, qui a pris « du bon temps toute la nuit » chez Moreau, constate qu'il est l'heure de partir car la lune est en train de se coucher (« la lune après coucher ») et que le soleil se lève (« le soleil après lever ») et qu'il n'a pas trait sa vache (« Caillette n'est pas tirée »). Catalon, elle, chante « Mon

---

<sup>160</sup> Tisserand, *Kingdom*, 15, 17-18.

<sup>161</sup> Inez Catalon, *op. cit.* ; Fontenot et « Bois Sec » Ardoïn, *op. cit.*

nèg est pas arrivé / Va voir quelle heure il est / Va voir quelle heure il est / Va voir quelle heure il est / Va voir quelle heure il est / Soleil est proche coucher / Couche-couche après brûler / Caillette est pas tirée ». L'inquiétude exprimée par la narratrice quant au fait que le soleil est sur le point de se coucher et que son homme n'est toujours pas rentré et le fait qu'elle vérifie l'heure à de multiples reprises dans la chanson semblent disproportionnés au regard des enjeux que sont une vache non traitée et un pain de maïs brûlé, quand bien même la nourriture était rare à cette époque, ce que confirme la chanson « Pain de Maïs »<sup>162</sup> de Bee Fontenot, où l'on apprend que le pain de maïs brûlé avait été fabriqué avec tout ce qui restait de farine dans le foyer. Bien que ces trois chansons aient été enregistrées dans les années 1960-70 et sont susceptibles, malgré leur caractère supposément « traditionnel », d'avoir intégré des événements tragiques vécus pendant le mouvement pour les droits civiques, elles peuvent éclairer la récurrence de l'évocation du lever et du coucher du soleil dans les chansons créoles d'avant 1945, mais aussi dans le blues. Celle-ci pourrait ne pas seulement correspondre au rythme des activités agricoles, elles-mêmes synonymes d'oppression et d'exploitation, mais aussi aux dangers qui menaçaient les personnes de couleur dans le Sud après le coucher du soleil : à l'époque de l'esclavage, un couvre-feu était imposé aux esclaves, or tous les Créoles ne descendaient pas de libres de couleur, puisque, avec le déclassement rapide de ces derniers et de leurs enfants à la fin du XIXe siècle, beaucoup s'étaient rapprochés d'anciens esclaves francophones. En outre, les personnes de couleur couraient toujours de graves dangers pendant la ségrégation raciale, en particulier le soir venu, et on imagine, dans ce contexte, l'angoisse des femmes qui ne voyaient pas revenir leur mari ou leurs fils à l'heure habituelle.

Le thème récurrent de la pauvreté dans les chansons francophones, ainsi que l'évocation de la chasse au lapin comme seul espoir de manger, ne semble pas tenir compte non plus de l'apparition de nombreux emplois dans l'industrie pétrolière et les services, plus rémunérateurs et moins soumis aux aléas environnementaux que l'agriculture. Ces omissions et l'insistance sur la pauvreté viennent confirmer le fait que les chansons enregistrées à partir de la fin des années 1920 évoquaient plutôt un état de la communauté francophone d'avant la ruée vers le pétrole et que cette pauvreté faisait partie des éléments qui définissaient la communauté francophone aux yeux de ses membres, ce qui confirme également que ces chansons sont celles de la communauté très appauvrie qui émergea dans le dernier tiers du XIXe siècle, c'est-à-dire dans un passé relativement récent, plutôt que des chansons traditionnelles issues des communautés francophones auto-suffisantes, voire prospères, qui avaient existé auparavant. En outre, si les salaires dans ces

---

<sup>162</sup> Bee Fontenot, « Pain de Maïs », in Various, *Les Haricots Sont Pas Salés - Musique Cajun De Louisiane*, Expression Spontanée ES 17, 1974 (enregistrée en 1972).

nouveaux emplois industriels et citadins étaient relativement élevés, dans les campagnes, ceux qui étaient restés dans des emplois agricoles étaient plus pauvres que jamais. Les chansons enregistrées à la fin des années 1920 reflètent donc la vie de ruraux pauvres et s'adressent sans doute à la fois à ceux qui ne se sont pas engagés dans la mobilité géographique et sociale pourtant typique de cette période mais ont connu le chagrin de voir partir ceux qu'ils aimaient et à ceux qui avaient quitté cette vie rurale récemment et avaient besoin de se souvenir d'où ils venaient, de la pauvreté qui avait été la leur et des relations qu'ils avaient perdues en choisissant de migrer. Un certain nombre de chansons mentionnent d'ailleurs explicitement le départ pour le Texas<sup>163</sup>, très souvent présenté comme déchirant et solitaire dans les chansons cadiennes, mais, semble-t-il, jamais associé à des références à l'environnement naturel<sup>164</sup>. Les chanteurs créoles, eux, semblent beaucoup moins nostalgiques et aigris que leurs homologues cadiens et certains, comme Ardoïn dans « La Valse des Champs Pétrolifères », semblent se projeter sans regret vers un avenir loin de la communauté et de la ruralité qui y est associée. Confrontés à la pauvreté et à la ségrégation, les Créoles, tout comme les Noirs anglophones qu'ils côtoyaient de plus en plus, étaient prêts à migrer pour trouver des conditions de vie meilleures dans des villes où le racisme était moins prégnant que dans les campagnes.

Si les chansons en rapport avec la migration vers le Texas ne mentionnent pas l'environnement, il existe, dans un assez grand nombre de chansons cadiennes, des références au départ vers l'inconnu qui, elles, sont intimement associées à l'environnement extérieur. Ces éléments de l'environnement extérieurs que sont les mèches<sup>165</sup>, les platins<sup>166</sup>, les bayous, les bois et le brouillard sont d'ailleurs les éléments naturels les plus cités dans les chansons cadiennes et sont toujours présentés comme des marges tantôt dangereuses, tantôt excitantes, associées à la fuite, à l'exclusion, à la perte de l'être aimé et à la mort, mais aussi à la liberté, à la transgression et à la rencontre amoureuse ou sexuelle, plus souvent espérée que réelle. Ces motifs, souvent nommés mais jamais décrits, étaient déjà présents dans les chansons françaises et les romans courtois du Moyen Âge et sont ici présentés dans un rapport complexe avec la famille, le couple et les attentes de la communauté. Si dans les très courtes paroles de « Dans le Grand Bois »<sup>167</sup>, des Hackberry Ramblers (1938), il est simplement fait mention d'une femme seule dans le grand bois que le

---

<sup>163</sup> La migration vers le Texas avait commencé dès la fin du XIXe siècle, beaucoup de francophones allant travailler dans les rizières du sud-est de cet État, qui manquaient de main d'œuvre, puis sur les chantiers de la ligne de chemin de fer de la Southern Pacific Railroad Line, qui reliait la rivière Sabine à Houston, et ensuite dans l'industrie pétrolière, à partir de 1901. Ces migrations n'étaient pas pendulaires et le triangle entre Beaumont, Port Arthur et Orange est d'ailleurs connu pour les très nombreux francophones qui s'y installèrent et y amenèrent leur culture. François Lagrande (dir.), *The French in Texas: History, Migration, Culture* (Austin : University of Texas Press, 2003).

<sup>164</sup> Angelas Lejeune et Ernest Frugé, « La Valse Du Texas », Brunswick 530, 1929 ; Joe Falcon et Cléoma Breaux, « Quand Je Suis Partis Pour Le Texas », Columbia 40503-F, 1929 ; McGee et Frugé, *op. cit.*

<sup>165</sup> Marécages, en français de Louisiane.

<sup>166</sup> Plans d'eau.

<sup>167</sup> Hackberry Ramblers, *op. cit.*



narrateur va rejoindre en cet endroit, dans toutes les chansons qui précèdent les années 1950 où ces motifs apparaissent, les amants ne se retrouvent pas. Dans « La Valse de Créole » de Dudley et James Fawvor (1929), la femme qui a quitté le narrateur est déclarée « perdue dans le grand bois » ; dans « Chere Eci et Cher Laba » (1948) et « Dans les Grand Meche » (1948), de Lee Sonnier, ainsi que dans « Dans la Platin » de Leroy « Happy Fats » Leblanc (1947), les « grands mèches » et le platin sont le lieu où l'on s'en va ou le lieu où est partie la femme qui a quitté le narrateur. Ils sont évoqués dans des expressions identiques : « tu m'as quitté pour t'en aller dans les grands mèches / dans le platin ». Dans « Bayou Teche »<sup>168</sup> de Columbus Frugé, enregistré en 1929, le narrateur déplore que sa « chérie » ne l'ait pas rejoint au Bayou Teche :

Si t'aurais voulu m'écouter, chère,  
 Toi tu s'rais, c'est là-bas, au Bayou Teche avec ton neg', chérie.  
 T'as écouté ton papa et ta maman, chère,  
 Les embrasse ton papa et ta maman, chère.  
 C'est la cause, ye yaille, que t'es pas avec ton neg',  
 Aujourd'hui, ye yaille.  
 Moi j'connais tu vas pleurer, t'lamenter, ye yaille,  
 Pour les misères toi t'as après faire avec ton vieux neg', chère.  
 J'su parti m'en aller pour te quitter toi tout seule  
 Dans les chemins à la traine avec ta valise, ye yaille.

Dans « My Sweetheart Run Away »<sup>169</sup>, enregistrée en 1928 par les Frères Segura, le Bayou Teche est même associé à la mort, puisque le narrateur éconduit déclare s'en aller « mourir au Bayou Teche ». Dans « Big Woods »<sup>170</sup> de Harry Choates, enregistrée en 1946 mais sortie en 1955, un homme espère, lui aussi, retrouver la femme qu'il aime dans les grands bois mais l'attend en vain et se retrouve seul car elle a préféré écouter ses parents. Enfin, dans « La Valse de la Ru Canal »<sup>171</sup>, enregistrée par Léo Soileau en 1929, le brouillard semble, lui-aussi, représenter un lieu trouble, à la marge de la société, où ce qui se passe n'est connu que de ceux qui s'y perdent. Le narrateur affirme avoir rencontré une jeune fille, « dans le brouillard, hier matin », et continue son propos en évoquant l'interdiction qui lui est faite par un père et une mère d'approcher leur fille trop jeune, rencontrée lors d'une danse et à laquelle il s'adresse pour lui dire qu'il est tout seul à la maison et l'implorer de désobéir à ses parents et de le rejoindre. Les éléments de l'environnement non domestiqué que sont les marais, les bois et le brouillard, très souvent décrits comme « grands », semblent donc, par contraste, définir et délimiter le lieu de la communauté, de la

<sup>168</sup> Dudley et James Fawvor, *op. cit.* ; Lee Snownier, « Chere Eci et Cher Laba » Fais-Do-Do F-1010-B, 1948 ; Lee Sonnier and his Acadian All-Stars, « Dans les Grand Mèche », Fais-Do-Do F-1002-A, 1948 ; Happy, Doc and the Boys, « Dans la Platin », Fais-Do-Do F 1005-B, 1947 ; Columbus Frugé, « Bayou Teche », Victor 222184, 1929.

<sup>169</sup> Segura Brothers, *op. cit.*

<sup>170</sup> Harry Choates, « Big Woods », Hummingbird 1011, 1955.

<sup>171</sup> Soileau, *op. cit.*

famille, de la vie domestique, de la sécurité et des attendus sociaux, et en particulier du mariage. La grandeur des étendues qui entourent l'espace de la communauté semble suggérer l'étroitesse de cette dernière, dans laquelle il est visiblement impossible pour un homme de faire ce qu'il veut avec la femme qu'il désire. Mais ce lieu des possibles et du désir que sont les grands espaces au-delà du foyer est presque toujours synonyme d'espoir déçu, de solitude, d'humiliation et finalement d'échec social. Dans les chansons où apparaissent ces marges non domestiquées, le narrateur ne trouve jamais ce qu'il cherchait, il part « sur les chemins », vers les « grands bois », mais en rentre toujours bredouille. La plupart du temps, la chanson se conclut par sa mort ou par le fait qu'il est « tout seul à la maison ». Dans les chansons qui convoquent les « grands bois », les « grands mèches » et autres grands espaces naturels, le narrateur semble donc aller et venir entre désir et déception, entre attraction et répulsion, dans un mouvement qui saute pour mieux reculer et le ramène quasiment toujours en arrière. Quant au Bayou Teche, pourtant proche du lieu de vie des chanteurs cadiens qui l'évoquent, il semble être un lieu symbolique associé à un amour perdu et inaccessible ou à la mort plus qu'un cours d'eau. Il est possible que cette mention fasse référence à des faits historiques marquant de l'histoire locale s'étant produits sur le Bayou Teche plutôt qu'à l'environnement pris pour lui-même. En effet, Le Bayou Teche fut une des voies empruntées par les Acadiens pour arriver en Louisiane lors de leur installation dans cette région à la fin du XVIIIe siècle. Nicholas Spitzer, dans l'interview réalisée en 2017, doutait que les Cadiens se soient souvenus du Grand Dérangement avant la fin des années 1920, période où, précisément, les élites blanches francophones de Louisiane firent de cet épisode l'élément fondateur du récit identitaire des Cadiens de Louisiane. Il est également possible que ces références au Bayou Teche évoquent la guerre de Sécession, ce cours d'eau ayant été le lieu d'âpres combats en 1862. Le Bayou Teche semble donc, à cette époque, être une référence symbolique, un lieu commun de la culture francophone, dans tous les sens du terme, inséré dans les chansons comme marqueur d'appartenance à la communauté. Il est difficile d'établir si les références au Bayou Teche de la fin des années 1920 sont déjà influencées par le récit identitaire mis en avant par les élites locales dans la même période et dépeignant la vie d'un peuple simple dans un cadre bucolique et figé. Après 1945, les efforts déployés dans les décennies précédentes en vue de construire et de promouvoir une identité cadienne se firent nettement sentir mais on en trouve déjà quelques traces dès les années 1930, associées à des marqueurs environnementaux.

La Grande Dépression arriva au moment où les chanteurs francophones venaient tout juste de commencer à enregistrer des disques. La crise entraîna un arrêt brutal des enregistrements par les maisons de disques et aucun chanteur francophone ne fut enregistré entre 1929 et 1934. Les premiers enregistrements qui eurent lieu ensuite, en 1934, furent l'œuvre du folkloriste John Lomax, qui insista auprès des personnes qu'il rencontrait pour qu'elles lui chantent des chansons

traditionnelles anciennes, consigne à laquelle les chanteurs n'obéissent pas nécessairement, mais qui a, de toute évidence, orienté le répertoire enregistré vers des chansons qui reflétaient davantage les décennies précédentes et un mode de vie en train de disparaître que la période à laquelle elles furent enregistrées. Rien dans les références à l'environnement naturel qui apparaissent dans ces chansons ne diffère de ce qui se trouvait dans les chansons enregistrées sur disque à la fin des années 1920. En revanche, les enregistrements pour les maisons de disques, qui reprurent en 1934 également, font apparaître une production française qui sortit transformée musicalement de la crise. Les années qui s'étaient écoulées depuis 1929 avaient vu exploser le blues et la country, mais avaient également vu l'avènement de l'amplification et des radios, par le biais desquelles les Blancs écoutaient surtout de la country et du *western swing* venu du Texas et les Noirs du blues. La façon de jouer des musiciens francophones s'en trouva transformée et commença à diverger entre les musiciens identifiés comme cadiens et ceux qui étaient identifiés comme créoles. Pour espérer enregistrer des disques, il valait également mieux pouvoir être rattaché à l'un de ces styles anglophones. Les textes, en revanche, sont encore très proches de ceux que l'on trouvait en 1928 et 1929 : on y trouve la même majorité d'histoires d'amour déçues, et les références à l'environnement, lorsqu'elles existent, sont du même type que quelques années auparavant. Dans une large mesure, les francophones racontaient les mêmes histoires, avec les mêmes mots, qu'avant la crise.

Cependant, quelques indices signalent des changements qui deviendront évidents après la Seconde Guerre mondiale. On peut citer, tout d'abord, l'exemple déjà mentionné de la « Valse des Champs Pétrolifères »<sup>170</sup>, d'Amédée Ardoin, dont le narrateur part sans regrets pour « puits d'huile ». Par ailleurs, un groupe cadien très influencé par le *western swing* et ses orchestres à cordes et qui fut le groupe phare des décennies suivantes auprès du public francophone blanc, les Hackberry Ramblers, enregistra en 1937 une chanson intitulée « Rice City Stomp »<sup>170</sup>, dont les paroles très courtes disaient « C'est la vie des Cadiens / Sont partis couper du bois / Pour emmener son hache à main / Pour chasser les ouaouarons [grenouilles] ». Ces paroles, malgré le mode de vie qu'elles décrivent, sont tout sauf traditionnelles. Aucune chanson enregistrée précédemment ou collectée par des folkloristes ne contient de référence aux Cajuns, aux Cadiens ou aux Acadiens. La seule notation relative à un groupe culturel que l'on trouve avant cette chanson est l'adjectif « créole », chez des artistes qualifiés à l'époque de « français » et aujourd'hui considérés comme cadiens : le duo Dennis McGee et Ernest Frugé, dans la chanson intitulée « Mon Cher Bébé Créole »<sup>170</sup>, en 1929. On trouve également le nom « Créole » dans le titre d'une chanson considérée comme appartenant à la communauté cadienne, « La Valse de Créole »<sup>172</sup>, interprétée en 1929 par deux anglophones chantant en français : Dudley et James Fawvor. La

---

<sup>172</sup> Dudley et James Fawvor, *op. cit.*

chanson des Hackberry Ramblers est également inédite par le mode de vie qu'elle décrit : non seulement aucune chanson n'avait, jusque-là, décrit l'activité de couper du bois et de chasser des grenouilles, mais, surtout, aucune n'avait intimement associé l'environnement et le fait d'être cadien. On se trouve donc en présence de ce qui est, semble-t-il, la première chanson identitaire du répertoire francophone, qui restera seule en son genre jusqu'à la fin des années 1940, mais qui n'en dénote pas moins un changement dans la conscience de soi des francophones identifiés comme blancs. L'image des Cadiens donnée par les Hackberry Ramblers est celle d'une communauté rurale et modeste vivant de la chasse à la grenouille et passant du temps dans les bois, qui ne correspondait plus à la réalité d'une population dont toute une partie vivait certes toujours à la campagne, mais dont beaucoup de membres travaillaient désormais dans des emplois de bureau ou dans l'industrie. Cette image correspondait en revanche parfaitement à l'image d'un peuple rustique et simple véhiculée par les Chambres de commerce de Louisiane. Dans les années 1920, les élites francophones, désormais bilingues et exclusivement blanches, s'étaient alliées aux chambres de commerce récemment créées et dirigées par des anglophones, pour entreprendre de développer la région, au travers d'infrastructures industrielles, d'autoroutes, et d'un tourisme fondé sur l'image d'une région peuplée d'Acadiens rustiques et blancs. Cette vision passéiste était le prolongement d'une tendance qui habitait la culture de l'Amérique blanche depuis l'abolition de l'esclavage, au travers des *minstrel songs* qui avaient dépeints un paradis perdu d'avant l'émancipation, où des esclaves heureux de leur sort vivaient en harmonie avec des maîtres bienveillants, puis des ballades sentimentales qui vantaient, à partir de la fin du XIXe siècle, un paradis rural d'avant l'exode rural et le développement des villes et des industries. L'héroïne emblématique du « pays cadien », tel que le construisaient et le promouvaient désormais les autorités de Louisiane, devint une Acadienne, l'Évangéline romantique et éplorée du poème de Longfellow, et le Grand Dérangement fut soudain désigné comme l'événement historique fondateur de cette région, rebaptisée officiellement « Cœur du Pays cadien » en 1927. De cette histoire et de cette culture forgées pour les besoins du tourisme et d'une identité plus conforme à la ségrégation, les Créoles étaient exclus. La communauté francophone n'absorba pas instantanément cette nouvelle définition de son identité, qui était mise en avant partout par les autorités locales, les commerces, les spectacles, les compagnies ferroviaires et le cinéma, avec le film *Évangéline*, sorti en 1919. Beaucoup de francophones de tous phénotypes continuaient encore, dans les années 1920, à assister avec enthousiasme aux concerts d'Amédée Ardoin et de Dennis McGee, un duo composé d'un Créole de couleur et d'un Cadien blanc. En outre, les musiciens étaient sûrement ceux qui étaient les plus libres d'évoluer de manière fluide entre les communautés et de maintenir une passerelle entre Cadiens et Créoles. Mais ils n'en étaient pas pour autant imperméables à ces influences, comme en témoigne la chanson des Hackberry

Ramblers, à un moment où ce qui avait fait l'unité de la communauté francophone était en train de disparaître. À partir de la deuxième moitié des années 1930 commencèrent d'ailleurs à apparaître des groupes aux noms inédits, qui illustrent ce virage identitaire, assumé autant par les maisons de disques, dont la stratégie marketing était de proposer des produits clairement identifiables, que par les chanteurs désireux de profiter de la promotion en cours de l'identité acadienne : The Sons of Acadians, menés par Doc Guidry, né en 1918 et qui n'avait connu qu'une Louisiane ségréguée où les Créoles étaient de plus en plus exclus et de plus en plus effacés de l'histoire de leur région, ou encore « The Evangeline Playboys », juste après la Deuxième Guerre mondiale.

## **Conclusion**

Les années 1920-1945 virent donc, avec l'intérêt nouveau des maisons de disques pour les musiques « ethniques », l'avènement de genres musicaux qui existaient depuis la fin du XIXe siècle. À bien des égards, l'utilisation qui était faite des éléments naturels dans ces différents styles musicaux reflétait l'état des communautés qui en étaient à l'origine et leur évolution. Cependant les chansons de cette période ne reflétaient pas toujours l'état de l'environnement à cette époque car la nature y était mise au service d'une utilisation symbolique qui permettait aux chanteurs de parler du sort de leur communauté : les Noirs anglophones, en ayant recours à la description des catastrophes naturelles et à des métaphores, en particulier animales, parlaient d'oppression et de liberté, tandis que les francophones, lorsqu'ils parlaient de la nature, s'en servaient pour suggérer la pauvreté de leur régime alimentaire et la centralité des thèmes du départ et de la séparation par rapport à tout autre sujet, décrivant ainsi les difficultés qu'ils avaient rencontrées depuis la guerre de Sécession et l'éclatement en cours de leur communauté, affaiblie par l'émigration et la ségrégation. Dans ce contexte, la nature, la plupart du temps secondaire dans les chansons francophones, était le signifiant d'un régime alimentaire plus que frugal, le décor ou l'accessoire des aventures malheureuses d'amoureux éconduits ou le symbole d'horizons inconnus et vastes au-delà de la communauté, à la fois attirants et dangereux, voire funestes. Parce qu'elle n'était pas associée à l'asservissement, à la violence et à la déshumanisation et qu'elle n'était pas le signe visible de leur oppression, la nature n'était pas investie de la même force symbolique chez les francophones que chez les Noirs anglophones. La plupart du temps, elle restait, dans les chansons francophones, un élément passif, fait pour être coupé, prélevé, chassé ou consommé ou servir d'arrière-plan figé, romantique et abstrait à des histoires d'amour déçu. Au contraire, dans les blues de cette époque, la nature est omniprésente et fait l'objet d'identifications multiples, car l'oppression des Africains-Américains passait justement par une association forcée avec la nature

et que leur libération passait par la recréation subversive et la construction d'un univers alternatif foisonnant, peuplé d'une multiplicité de références polysémiques, qui se mettait à exister par l'espace même que prenait l'environnement dans la chanson. En outre, l'expression de soi et le verbe ne revêtaient visiblement pas la même importance chez les francophones et chez les Noirs anglophones, pour qui la musique était, comme chez les francophones, le support de la danse mais aussi celui du verbe créatif et créateur. Le contexte où étaient joués les chansons était également très différent : des bals de maisons et des dancings, essentiels pour garder une communauté en état de siège soudée et permettre des mariages, où les parents surveillaient de près leurs filles, pour les francophones, des *juke joints* mal famés et libertaires où la musique permettait de se rebeller contre les attentes impossibles des gens respectables, qu'il soient blancs ou noirs, de reprendre le pouvoir sur sa vie et de soulever la chape de plomb de l'oppression, pour les Noirs anglophones. Dans les deux cas, ces lieux créaient une bulle temporaire face à l'oppression ambiante des élites blanches anglophones, mais la bulle francophone reposait sur la célébration nostalgique d'un passé et de lieux figés et la recherche d'une permanence rassurante, tandis que la bulle des Noirs anglophones était un lieu d'émancipation et de création d'un univers parallèle dans lequel la nature jouait un rôle crucial de signifiant et de support du brio des artistes de blues, qui célébraient l'impermanence, le mouvement et la projection hors du Sud. Dans les deux cas, cette bulle était rendue nécessaire par la pression des élites anglophones et de leurs propres élites à se conformer à la définition qu'elles avaient créée. Dans un contexte de ségrégation et de racisme, les francophones blancs choisirent la possibilité qui leur était offerte d'adhérer à ces attentes et d'incarner l'identité que créaient pour eux leurs élites politiques et économiques en échange de leur intégration à la nation américaine blanche, même si cela signifiait abandonner les Créoles avec qui ils avaient tant partagé depuis des décennies. Ces changements étaient perceptibles dans le contenu des chansons et les noms des groupes de musique dès la fin des années 1930. Les Noirs, eux, n'avaient pas ce choix, et la célébration d'une ruralité idéalisée, alors que la vie rurale était synonyme d'exploitation et d'oppression sur les plantations, qui plus est à l'heure de l'industrialisation et de l'urbanisation, n'avait pas grand sens. Dans le cadre de cette affirmation identitaire des francophones blancs et de cette mémorialisation en marche d'une histoire acadienne fantasmée, mises au service du commerce, du tourisme et de la ségrégation, la nature du sud-ouest de la Louisiane, pourtant de plus en plus abîmée et réduite par les installations industrielles grandissantes, commençait à faire partie de la définition des Cadiens, ce que les chansons enregistrées après la Seconde Guerre mondiale font clairement apparaître. Au contraire, chez les Noirs anglophones, en particulier du Mississippi, à partir des années 1940, la présence de la nature recula dans les textes de la plupart des chansons autant qu'elle reculait dans la réalité.



# Chapitre 2

## Description et interprétation des résultats : 1945-1970

---

Après la Seconde Guerre mondiale, des processus à l'œuvre au début des années 1940 se trouvèrent considérablement renforcés. La séparation culturelle, politique et géographique entre Cadiens et Créoles, dont l'expérience de la guerre avait été très différente et dont les perspectives à leur retour au pays différaient, elles aussi, était désormais consommée. Pour les Noirs anglophones, les mutations de la culture du coton, et en particulier la mécanisation, le départ vers des emplois industriels et la migration vers les grandes villes, créaient des conditions de vie bien différentes de celles qui avaient existé avant l'entrée en guerre des États-Unis. L'atmosphère idéologique et politique de l'après-guerre était, elle aussi, bien différente de celle qui avait régné avant la guerre. Le secteur de l'industrie musicale connaissait, quant à lui, de grands changements dans cette période. L'environnement naturel se trouvait de plus en plus anthropisé et les contacts des populations étudiées avec celui-ci étaient de plus en plus distendus. L'ensemble de ces facteurs induisirent, dans les chansons populaires, un rapport à la nature et une manière de l'investir qui différaient non seulement de ce qu'ils étaient avant-guerre mais aussi d'une communauté à l'autre. À l'exception des blues du Mississippi, les tendances à l'œuvre dans le contenu des chansons, mais aussi dans la société et dans l'industrie musicale dans les années 1950, se poursuivirent et se renforcèrent dans la décennie suivante. Par conséquent, la période 1960-1970 sera décrite et interprétée dans la foulée de la période 1945-1959, afin de ne pas séparer des éléments qui font davantage sens lorsqu'ils sont traités ensemble et d'éviter des répétitions. Une attention particulière sera portée aux blues du Mississippi pour comprendre l'augmentation du nombre de chansons faisant référence à l'environnement dans la période 1960-1970, que l'on ne retrouve pas dans les blues de Louisiane de la même époque.

### 1. Chansons créoles

Étant donné le très faible nombre de chansons mentionnant l'environnement entre 1945 et 1959 et les caractéristiques de 3 de ces chansons, leur description et leur interprétation seront menées conjointement.



## 1.1. 1945-1959

Entre 1945 et 1959, seules 5 chansons interprétées par des Créoles mentionnent l'environnement naturel, sur les 20 chansons originales trouvées pour cette période. Il a été particulièrement difficile de trouver des chansons dans cette période, la plupart des chanteurs d'avant-guerre ayant cessé d'enregistrer car la musique dite créole intéressait peu des maisons de disques entièrement tournées vers le rock and roll et le rhythm and blues, tandis que le zydeco n'émergea réellement que dans les années 1960. On trouve 12 références à l'environnement dans ces 5 chansons, dont 5 sont alimentaires, et 10 types d'éléments naturels différents. Parmi ces 5 chansons, 3 sont du même interprète, Clarence Garlow, et concentrent quasiment toutes les références à l'environnement pour cette période. En dehors de Garlow, on trouve une référence au brouillard dans « Anons au Bal Colinda », de Chalvin Godar, enregistrée par le folkloriste Harry Oster en 1956, dont le titre et les paroles rappellent les chansons francophones d'avant-guerre : « Hier matin dans le brouillard / Ta robe était déchirée / Pourquoi tu me dis pas, Colinda / Où t'as été hier soir ? ». Si le narrateur a vu cette femme le matin, c'est probablement qu'elle a dansé toute la nuit la Colinda, dont Joe Falcon, dans une interview de 1962, expliquait que ce nom, qu'il avait entendu maintes fois dans son enfance (Falcon naquit en 1900), était celui de la valse à deux temps et qu'il était d'origine créole. Cette danse est très sensuelle et, dans plusieurs chansons créoles ou cadiennes qui la mentionnent, il est dit qu'elle doit être dansée quand les vieilles femmes et les mères ne sont pas là<sup>1</sup>. Le brouillard est donc, comme avant-guerre, associé à la transgression des règles sociales strictes de la société francophone et à un moment trouble, qui échappe au narrateur : la robe de cette femme était-elle déchirée à force de danser ? À force d'étreintes passionnées avec un autre ou d'autres hommes que lui ? Ces étreintes étaient-elles consenties ?

---

<sup>1</sup> Bernard, *Swamp Pop*, 93-96. Chalvin Godar, « Anons au Bal Colinda », in Various, *A Sampler of Louisiana Folksongs*, Louisiana Folklore Society LSF 1201, 1957. La calinda était dansée dans toutes les anciennes colonies françaises de la Caraïbe, en particulier à Haïti, et, avant que cette colonie ne conquiert son indépendance en 1804, à Saint-Domingue. Comme expliqué dans la partie II de la présente thèse, beaucoup des ancêtres des Créoles de Louisiane arrivèrent de Saint-Domingue en 1809-1810. Cette danse est évoquée dans plusieurs chansons cadiennes, notamment « Allons Danser Colinda » de Happy, Doc And The Hadacol Boys (Fais-Do-Do F 1001-B, 1946) ou « Pine Grove Blues » de Nathan Abshire (O.T. 102, 1949). Les paroles de cette chanson font également penser aux chansons de blues ou de bluegrass dans lesquelles le narrateur évoque le fait qu'une femme s'est perdue dans les bois et demande « Where did you sleep/go last night? ». C'est le cas de la célèbre chanson « In the Pines » (également connue sous les titres « Where Did You Sleep Last Night? » et « Black Gal »), enregistrée par Lead Belly en 1944 (Musicraft 312) et reprise par le groupe Nirvana en 1994. Nirvana, « Where Did You Sleep Last Night? », Geffen Records NIRVPRO 1, 1994. Cette chanson apparut sur partition dès 1917 et fut chantée aussi bien par des Blancs que par des Noirs anglophones, dès le début du XXe siècle et possiblement dès le XIXe siècle. La robe déchirée en est absente et semble donc spécifique aux chansons francophones.

La dernière chanson qui évoque l'environnement naturel, « Country Bred »<sup>2</sup> de Clifton Chenier, le fait d'une manière qui, cette fois, prend acte des changements survenus dans la vie des Créoles de Louisiane depuis plusieurs décennies, puisque Chenier y explique, en anglais, qu'il a été élevé à la campagne mais vit désormais en ville. Cette référence est générique et ne s'accompagne d'aucune description, mais la simple mention de ses origines campagnardes et du fait qu'il habite désormais en ville trouva sans doute un fort écho auprès des nombreux Créoles désormais installés dans les villes de Louisiane, du Texas et de Californie. Les interviews de Créoles réalisées dans les décennies suivantes<sup>3</sup> indiquent que ce statut de citadin attaché à ses racines rurales est un marqueur fort de l'identité créole, encore aujourd'hui, et la chanson de Chenier en constitue la première trace dans le répertoire créole. Elle resta cependant seule en son genre dans les chansons créoles enregistrées avant 1970.

On trouve un cas d'identification à un animal parmi ces 5 chansons : dans « Bon Ton Roula »<sup>4</sup>, en 1949, Clarence Garlow parle d'une femme en disant que « [c]'est un sacré bon plat, mais [qu']elle a des manières de vieille écrevisse » (« She's one fine dish but she's got ways like an old crawfish »). Il est difficile d'établir si cette comparaison se limite aux manières de cette femme ou s'il s'agit d'une référence sexuelle, ce que l'identification de la femme à un plat, qui a été consommé, puisque le narrateur affirme qu'il est bon, pourrait suggérer, bien que cette phrase puisse simplement signifier qu'elle est agréable à regarder. Pour mémoire, aucune identification à un animal n'a été trouvée dans les chansons de l'échantillon créole enregistrées avant 1945, en dehors d'une référence à un cochon dans une chanson collectée par Irène Whitfield en 1939.

Les trois chansons de Clarence Garlow furent enregistrées à la fin des années 1940 et dans les années 1950 et connurent un grand succès. Leurs paroles diffèrent en de nombreux points de ce que l'on pouvait trouver dans les chansons francophones d'avant-guerre. En effet, dans ces chansons en anglais, résolument positives, humoristiques, bonne enfant et joviales, les éléments naturels sont utilisés pour décrire un mode de vie plaisant, décontracté et facile, dont la pauvreté a complètement disparu, dans un décor qui se veut typiquement louisianais et qui aurait pu être une publicité vantant les paysages de Louisiane et la culture, la gastronomie et la joie de vivre de ses habitants. Ainsi, dans « Bon Ton Roula », en 1949, Garlow chantait-il :

You want to have yourself some real fine fun  
Go down in Louisiana and you'll get you one  
You find her cutting cane all down the line  
I've got a cotton pick that she's really fine

---

<sup>2</sup> Clifton Chanier, « Country Bred ». Post X2010, 1954. Les producteurs anglophones commettaient fréquemment des erreurs dans les noms des chanteurs francophones.

<sup>3</sup> Voir, notamment, l'interview de Wilbert Guillory par Tisserand, mentionnée page 206 de la présente thèse ou les interviews de Boozoo Chavis dans Tisserand, *Kingdom*, 233-34.

<sup>4</sup> Garlow, *op. cit.*

You let the bon ton roulet  
You let the mule-ay pull-ay  
At the church bazaar or the baseball game  
At the French tra-la it's all the same  
If you want to have fun you got to go  
Way out in the country to the zydeco<sup>5</sup>.

Cette chanson, comme d'autres de Garlow, se veut être un concentré de vie francophone et plus particulièrement créole et contient bien plus d'éléments de tous ordres que n'importe quelle autre chanson créole enregistrée dans les décennies 1920 à 1940. En mettant en avant de façon répétée la « couleur locale », tout en ayant recours à l'anglais, et en mêlant rhythm and blues et musique créole, Garlow assurait la promotion de la musique et de la culture créoles, méconnue du public anglophone, et son propre succès, tout en donnant à la diaspora créole installée, comme lui, au Texas ou en Californie et aux Créoles restés en Louisiane une image de leur culture et de leur identité dont ils pouvaient être fiers. Décrite par Garlow, cette région était exotique par ses paysages, son agriculture, sa religion, et les sonorités de quelques mots français typiques glissés dans des paroles en anglais. Elle était sympathique, attachante et accueillante, par son humour, sa joie et son art de vivre, ses femmes et ses dancings zydeco, et elle était également parfaitement américaine, puisque « Au bazar de l'église ou au match de base-ball / Au tra-la français, c'est du pareil au même », chantait Garlow, en anglais. Le mulet constitue la seule référence au travail agricole et Garlow, loin de suggérer une activité ingrate et intense, incite l'auditeur à laisser le mulet tirer et à profiter de la vie. Fort du succès de cette chanson, Garlow réitérera plusieurs fois cette formule. Dans « Jumping at the Zadacoe »<sup>6</sup>, enregistrée en 1953, loin de la famine et de la pauvreté décrites ou suggérées dans de nombreuses chansons créoles d'avant-guerre et dans beaucoup de chansons de zydeco d'après-guerre, Garlow promet un festin, en anglais : « We'll kill a cow and butcher a sow and fry its skin » (« On tuera une vache, on égorgera une truie et on fera frire sa peau »). Dans « Crawfishin' »<sup>7</sup>, toujours en 1953, il chante « Bring some chicken / Crawfishin', crawfishin' / Meet me on the big bayou / Jumping in the big bayou / We'll cook crawfish and have a real good time » (« Amène du poulet / La pêche à l'écrevisse, la pêche à l'écrevisse / Retrouve-moi sur le grand bayou / On sautera dans le grand bayou / On cuisinera

---

<sup>5</sup> Si tu veux t'amuser vraiment / Descends en Louisiane / Tu la trouveras en train de couper de la canne à sucre tout là-bas / J'ai le pressentiment qu'elle est vraiment parfaite / Tu laisses le bon ton rouler / Tu laisses le mule-ay tirer-ay / Au bazar de l'église ou au match de base-ball / Au tra-la français, c'est du pareil au même / Si tu veux t'amuser, il faut que tu ailles / Au fin fond de la campagne, jusqu'au zydeco. Le *tra-la* désignait un dancing francophone.

<sup>6</sup> Aladdin Records, la maison de disques qui enregistra plusieurs chansons de Garlow en 1953, ne mit finalement pas cette chanson sur le marché. On la trouve sur l'album *Clifton Chenier with Clarence Garlow – Louisiana Stomp*, JSP Records JSP4212, 2009.

<sup>7</sup> Clarence « Bonton » Garlow, « Crawfishin' », Flair Records 1021, 1953.

des écrevisses et on prendra vraiment du bon temps »). Le bayou<sup>8</sup> est ici clairement utilisé comme marqueur de la Louisiane, alors qu'il était absent des chansons créoles d'avant 1945.

Dans les chansons de Garlow, la nourriture et la pêche ne sont plus associées à la survie mais aux loisirs et le plat à base d'écrevisses est synonyme d'activités de plein air et de plaisir festif. Non pas que les plats à base d'écrevisses n'aient pas été consommés dans le cadre de fêtes par le passé, bien au contraire, mais les Créoles n'en parlaient pas dans leurs chansons. Ils chantaient ces chansons lors des fêtes où se mangeaient divers plats, sans éprouver le besoin de consacrer des chansons à décrire ce que les gens étaient en train de manger et à vanter leur culture. Mais Garlow s'adresse à un public qui soit ne connaît pas ces traditions, soit s'en est éloigné par l'émigration et la vie urbaine. L'environnement naturel qui constituait le cadre quotidien et habituel des Créoles est devenu lointain et a désormais besoin d'être décrit, réactivé et remémoré. On ne s'y rend plus que pour les loisirs, pour des parties de pêche ou des fêtes le weekend. Les références à des éléments naturels typiques – le bayou, la pêche à l'écrevisse et les plats à base de crustacés ou de vache ou de truie qu'on tue pour l'occasion – viennent s'ajouter au dancing, aux jolies femmes et à l'église pour brosser un portrait de la vie créole proche de la carte postale qui intègre les éléments de l'environnement naturel à la description consciente d'une identité francophone et créole. La prise de conscience de cette culture, à la fois partagée et désormais plus lointaine, s'exprime également par le recours au « nous » collectif ou au « vous » qui invite, alors que le pronom personnel singulier prédominait auparavant. Garlow est, cependant, assez unique en son genre dans l'échantillon de 105 chansons utilisé dans cette étude, mais le grand succès qu'il rencontra dans la communauté créole montre que beaucoup de ses membres ont adhéré à la musique et aux paroles de ses chansons et a indéniablement contribué à ancrer cette image de la culture créole auprès des Créoles eux-mêmes et des autres Américains.

Si Garlow est le seul artiste<sup>9</sup> de l'échantillon créole à utiliser la chanson comme support d'une fierté identitaire et l'environnement naturel comme marqueur de cette identité, on retrouve cette tendance dans l'échantillon cadien, quasiment à la même époque et surtout dans les années 1960, où elle est exclusivement mise au service d'une identité cadienne. Il est intéressant de constater que la fierté identitaire associée à l'environnement naturel sauvage de la Louisiane fut exprimée de manière précoce dans des chansons créoles et non dans des chansons cadiennes, alors que ce sont les Cadiens qui faisaient l'objet, depuis les années 1920, d'une construction

---

<sup>8</sup> Le bayou au singulier, alors que la Louisiane est parcourue de nombreux bayous, portant chacun un nom différent.

<sup>9</sup> Le cas de Clifton Chenier, lorsqu'il évoquait ses racines rurales dans « Country Bred », est différent : alors que Garlow définissait l'identité francophone et créole par son association avec la nature sauvage de Louisiane, c'est l'identité de citadins que Chenier définissait dans « Country Bred », une chanson qui, par ailleurs, ne mentionne à aucun moment la Louisiane et ne mise aucunement sur la couleur locale, et dans laquelle tout citadin ayant des origines rurales peut se reconnaître. L'association avec la ruralité de Louisiane constituera, en revanche, un aspect important de l'identité des chanteurs de zydeco, synonyme d'authenticité et de crédibilité, à partir des années 1970-1980. À ce sujet, voir Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 203-64.

identitaire, dont les Créoles étaient exclus. La description de l'environnement naturel, de la gastronomie et de la musique de la Louisiane dans les films et les campagnes promotionnelles touristiques comme étant typiquement cadiens confisquait la culture et l'environnement naturel louisianais aux Créoles. Les chansons de Clarence Garlow expriment peut-être une réaction à cette appropriation de l'environnement naturel et de la culture créoles par les promoteurs de l'identité cadienne et rectifient ainsi la carte d'identité du sud-ouest de la Louisiane. Garlow, s'il énumère des éléments clés de la culture créole (la canne à sucre, le zydeco, le tra-la) fait la promotion de la Louisiane francophone en général, d'une manière qui n'exclut pas les Cadiens.

## 1.2. 1960-1970

Les chansons créoles des années 1960 contiennent peu de références à l'environnement naturel, d'autant que la plupart de ces références proviennent de 6 chansons considérées comme anciennes (sur les 10 chansons évoquant l'environnement dans cette période), interprétées par Inez Catalon, Bee Fontenot, Les frères Carrière et Canray Fontenot, accompagné de « Bois Sec » Ardoin, qui furent enregistrées dans les années 1960-1970. Si on les retire de l'échantillon, il ne reste plus que 22 chansons, dont 4 évoquent l'environnement naturel, et toutes les références à l'environnement physique (rivières, soleil, lune et vent) disparaissent, tout comme plusieurs références végétales et animales. Subsistent la canne à sucre et les haricots, mentionnés une seule fois, ainsi qu'une référence à des chiens, à un bœuf et à un serpent, ces 5 références figurant toutes dans des chansons de Clifton Chenier. On peut donc dire que, à l'exception de quelques chansons de Clifton Chenier, les chansons créoles créées dans les années 1960-70 n'évoquent quasiment jamais la nature. Si l'on regarde de plus près comment ces 4 chansons évoquent la nature, on constate que la référence à l'activité typique des Créoles de Louisiane jusque dans les années 1930, la culture de la canne à sucre, que l'on trouvait chez Garlow dans la décennie précédente, se retrouve dans « Tu le Ton Son Ton »<sup>10</sup>, enregistrée en 1970, où Chenier évoque brièvement l'environnement dans une scène suggestive et tendre : « J'vais voir ma p'tite femme / Oh dans les rangs de canne ». L'évocation de la culture de la canne à sucre, qui occupa de nombreux travailleurs agricoles créoles pendant un siècle, avant leur départ vers des emplois industriels et urbains de l'est de la Louisiane et du Texas, plusieurs décennies avant l'écriture de cette chanson, utilise le motif environnemental et rural comme un moyen de rappeler ce qui constituait les racines communes de nombreux Créoles. Cette évocation d'un passé rural apparaît plus tendre et complice que nostalgique. Si cette chanson évoque le travail agricole, aucune chanson de l'échantillon ne décrit ce travail, ni ne suggère sa durée ou sa difficulté (y compris dans

---

<sup>10</sup> Clifton Chenier, « Tu le Ton Son Ton », Bayou Records 45-715, 1970.

les chansons interprétées par des artistes de la « vieille école »). Pour autant, les chanteurs de zydeco qui émergèrent dans les années 1960 ne firent pas le choix de dépeindre la vie créole comme simple et facile, comme l'avait fait Clarence Garlow, et le succès considérable du zydeco orienta la musique créole vers une toute autre formule. Le plus célèbre chanteur créole de l'après-guerre, Clifton Chenier, s'il faisait danser les foules au rythme de ses airs de zydeco, ne tournait pas le dos aux références à la pauvreté utilisées par ses prédécesseurs, et en particulier le fait que les haricots n'étaient pas salés. Tout comme Boozoo Chavis, autre figure majeure du zydeco, qui sortit quelques disques dans les années 1950, avant de se consacrer à l'agriculture dans les années 1960 et une partie des années 1970 et de ne revenir à une carrière sur disque qu'à partir des années 1980, l'évocation de la pauvreté était, pour Chenier, une manière de rappeler d'où il venait et de souligner le chemin parcouru et la réussite qui était la sienne désormais, en tant que « King of the Zydeco ». Chenier introduisait aussi des paroles plus osées, assez peu communes dans les chansons créoles enregistrées sur disque jusque-là mais courantes dans le blues, que les Créoles avaient écouté et pratiqué depuis le début du siècle. Dans « I'm a Hog for You »<sup>11</sup>, sortie en 1971, le cochon est utilisé comme référence osée et comique (« J'suis un cochon pour toi / Moi cochon pour toi / Et j'va fouiller, fouiller, fouiller »). Une référence similaire au cochon était déjà présente dans les chansons créoles collectées par Irène Whitfield en 1939. Cette chanson offre, à elle seule, trois exemples d'identification à des animaux. Dans la première, l'identification à une bête de somme soumise est sous-entendue (« Tu vas mettre un carcan, dans mon cou »), dans la deuxième, l'identification avec un cochon est explicite (« je suis un cochon pour toi ») et dans la troisième, elle est plus indirecte, puisqu'elle passe par une comparaison (« j'vais faire comme un serpent »). Les trois références animales utilisées dans cette chanson servent donc à connoter les rapports amoureux et sexuels. Dans « Zydeco Et Pas Sale »<sup>12</sup>, Chenier utilise, dans le titre et le texte de la chanson, une phrase évoquant à la fois la pauvreté, la danse et les rapports amoureux, que l'on trouvait dans les chansons créoles d'avant-guerre. Il mentionne également « Hip et Taïaut », les deux chiens qui figuraient également dans les chansons francophones de Louisiane dans les années 1920 et 1930. Les deux références apparaissent donc comme des autoréférences culturelles et non comme des références à des végétaux ou des animaux pris pour eux-mêmes. En dehors de ces trois chansons de Clifton Chenier, et d'un instrumental intitulé « Frog Legs », du même auteur, l'environnement naturel brille par son absence dans les chansons créoles des années 1960 : les Créoles sont, pour beaucoup, installés en ville, même si certains pratiquent toujours l'élevage et que les années 1980 verront se développer la figure du cowboy créole. La musique zydeco est une musique née dans les quartiers créoles des villes industrielles de l'ouest de la

---

<sup>11</sup> Clifton Chenier, « I'm a Hog for You », Bayou Records 45-717, 1971.

<sup>12</sup> Chenier, *op. cit.*

Louisiane et de l'est du Texas et constitue essentiellement une musique à danser, dans laquelle la nature sert brièvement à faire référence aux origines rurales, à la pauvreté passée ou au sexe, mais n'est pas investie d'une valeur identitaire, parce que il n'y avait pas encore de mouvement de fierté créole à cette époque et que cette identité ne passait pas par une identification avec la nature. Peu tournés vers un passé idéalisé et nostalgique, les Créoles, tout en ne reniant pas leur langue et leur culture, s'identifiaient également de plus en plus aux Africains-Américains, en pleine lutte pour les droits civiques.

Chris Strachwitz, le producteur et fondateur, en 1960, du label Arhoolie Records, spécialisé dans l'enregistrement d'artistes cadiens, créoles et de blues, rencontra Clifton Chenier et, séduit par son style, lui fit signer un contrat en 1963. Il le convainquit de chanter en français une musique utilisant des paroles et des instruments créoles plutôt que d'essayer de devenir une star du rhythm and blues. Les folkloristes s'intéressèrent à Chenier, et l'invitèrent dans les festivals comme le Berkeley Blues Festival, en 1966, ou le Newport Folk Festival, en 1969, mais cet intérêt des amateurs de folk pour la musique de Chenier ne poussa pas celui-ci à intégrer davantage de références à l'environnement naturel dans ses chansons ou à opérer un retour aux sources en reprenant des chansons anciennes où la nature n'était, de toute façon, qu'assez rarement évoquée. En outre, l'influence du blues sur le zydeco, si elle est musicalement et vocalement certaine, et si elle apparaît dans certains aspects des textes, n'eut pas suffisamment d'impact sur les paroles pour que la nature soit plus présente que dans les chansons créoles des périodes précédentes, et en eut d'autant moins que l'environnement naturel n'était déjà plus très présent dans le blues depuis plusieurs décennies. Musique à danser née après l'exode rural, sans nostalgie et en prise avec le présent, le zydeco est le seul des styles étudiés qui, en ne parlant quasiment plus de la nature, semble refléter la réalité de l'environnement dans lequel vivent ses interprètes et une grande partie de son public à cette époque.

En revanche, il est intéressant d'observer la manière dont des artistes créoles comme Canray Fontenot et « Bois Sec » Ardoïn, d'une part, et Clifton Chenier, d'autre part, ont été associés à la nature de Louisiane par les producteurs de disques anglophones de l'époque. En 1966, le musicien de folk et folkloriste Ralph Rinzler convainquit Canray Fontenot et son comparse Alphonse « Bois Sec » Ardoïn de venir au Festival de folk de Newport, alors qu'ils ne s'étaient pas produits sur scène depuis des années. Le succès rencontré à Newport conduisit à l'enregistrement, la même année, d'un album intitulé *Les Blues du Bayou*. Si le titre de cet album associait la musique créole à l'environnement naturel de la Louisiane, le fait que ce style soit catégorisé dans le blues le séparait clairement des Cadiens et de la culture francophone traditionnelle et indiquait aussi clairement que ses interprètes étaient noirs, prolongeant ainsi l'ère des *race records*, alors même que les lois mettant fin à la ségrégation venaient d'être votées.

L'identité créole était effacée du bayou, que l'on pouvait donc continuer de se représenter comme l'habitat des Cadiens, dont on découvrait qu'il contenait aussi quelques Noirs qui faisaient, tout naturellement, du blues. Au dos de la pochette, le musicologue Richard Spottswood annonçait que la maison de disque Melodeon, qu'il avait fondée deux ans plus tôt, était fière de présenter le premier disque jamais enregistré par un groupe de « Cajuns noirs »<sup>13</sup>. Bien que dans la biographie des musiciens qui suit l'introduction de Spottswood, l'animateur de radio et folkloriste cadien Revon J. Reed utilise le terme « créole » lorsqu'il les qualifie de « Cajuns créoles », l'impression qui ressort de cette présentation est celle de descendants d'esclaves ayant empruntés des airs à leurs maîtres d'origine acadienne et française et au blues. Le statut de métayers pauvres des deux artistes est souligné et la description donne l'image d'habitants modestes de la Louisiane qui ne demandent rien, même pas des bons alimentaires (Revon Reed mentionne le fait que « Bois Sec » éleva quatorze enfants sans jamais recourir à l'aide sociale, contrastant de toute évidence cette attitude digne avec celle des Africains-Américains, souvent caricaturés comme « profitant » des aides sociales). Les deux interprètes sont présentés comme des personnes travailleuses, humbles et honnêtes, devant leur musique aux Acadiens et leurs inflexions poignantes au blues, ne revendiquant rien et restant à leur place. Ce ne sont pas « les habitants du bayou » ou les représentants de « la culture francophone du bayou ». Cette définition semble réservée aux descendants des « premiers colons français de la Louisiane au XVIIIe siècle », venus « d'Acadie (Nouvelle-Écosse) et, avant cela, du sud<sup>14</sup> de la France », c'est-à-dire aux Cadiens. Ainsi, bien que Spottswood décrive les chansons présentes sur cet album comme « musique noire indigène du pays du bayou » et associe donc l'environnement naturel typique de la Louisiane à ce style de musique, décrite comme une espèce endémique exotique liée à un écosystème spécifique, il ne présente pas ses interprètes comme les habitants naturels et originels du bayou. Au contraire, il convoque le même type d'image primitive et authentique que les redécouvreurs de vieux bluesmen du Mississippi quelques années avant, en veillant d'ailleurs à souligner la différence entre cette musique authentique et le zydeco, « si lourdement influencé par les chanteurs de R'n'B et de hillbilly ». Dans ce disque de « Blues du Bayou », enregistré par un folkloriste-producteur anglophone et commenté par des spécialistes anglophones ou cadiens de musiques traditionnelles ayant le point commun d'être tous blancs, les Créoles sont donc associés au bayou, gage d'authenticité de leur musique, mais ils n'en sont en aucun cas les maîtres.

Deux albums de Clifton Chenier sortis au début des années 1970 indiquent une influence de la vague folk sur son œuvre et un changement de posture du « Roi du zydeco ». Il s'agit de *King*

---

<sup>13</sup> Richard Spottswood, *Les Blues du Bayou*, Melodeon MLP 7330, Melodeon Records, 1966.

<sup>14</sup> Cette notation est, elle-même, erronée, puisque les colons français qui partirent en Acadie étaient, pour la plupart, originaire de l'ouest de la France.



of the Bayous (1970) et de *Bayou Blues* (1971)<sup>15</sup>. Les chansons contenues dans ces deux albums, qui sont, pour la plupart, des rééditions de chansons des années 1950 précédemment enregistrées en 78 ou 45 tours, ne font pas particulièrement plus référence à la nature que les autres chansons de Chenier et que les chansons créoles en général, mais ce sont les titres choisis pour ces deux albums qui attirent l'attention, l'un comme l'autre utilisant les bayous comme marqueurs de l'identité de la musique louisianaise<sup>16</sup>. Il est difficile de savoir ce que Chenier lui-même pensait de ces titres et quelle part il joua dans leur choix, bien qu'en homme d'affaires avisé, il ait sûrement validé cette association avec les bayous susceptible d'assurer des ventes accrues, dans une période où la mode folk demandait que les artistes soient associés à un terroir. Le marketing de ces deux compilations faisait donc effectuer à Chenier le chemin inverse de celui qui avait amené le zydeco à se développer dans les villes de l'ouest de la Louisiane et du Texas pour retourner « dans les bayous », l'une des chansons de l'album *King of the Bayous* s'intitulant d'ailleurs « Going La Maison » et une autre « I'm Coming Home ». Si Strachwitz, sur cet album paru chez Arhoolie, se garde, au-delà du titre quelque peu racoleur, de présenter la musique de Chenier comme rurale (La pochette présente une photo de Chenier et, au revers, un texte de Strachwitz décrit la musique créole en utilisant la métaphore du gombo aux multiples ingrédients), la pochette de *Bayou Blues*, elle, est un concentré de clichés sur la Louisiane et la musique francophone.

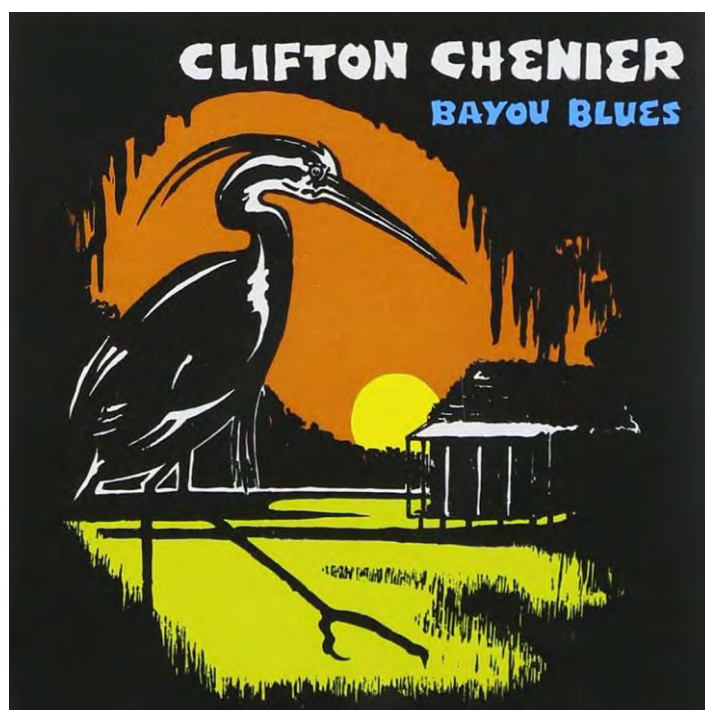


Fig.19 : Pochette de l'album *Bayou Blues*, de Clifton Chenier (Specialty SPS 2139, 1971)

<sup>15</sup> Clifton Chenier, *King of the Bayous*, Arhoolie Records 1052, 1970 et *Bayou Blues*, Specialty Records SPS 2139, 1971.

<sup>16</sup> On trouve également, dans les années 1970, des compilations de jazz et de blues estampillées « from the bayou ».

Au recto, un dessin représente un coucher de soleil sur une cabane au bord d'un bayou avec, au premier plan, un héron, tandis qu'au verso, un texte sans auteur décrit la culture et la musique de Louisiane en enchaînant les stéréotypes, visiblement destinés à un public anglophone fan de blues et plus familier des *juke joints* que des dancings créoles<sup>17</sup>. On y découvre que les habitants de cette « partie du monde au sud de Shreveport », le « pays cajun », qui se situe près du « cœur de Dixie », ne parlent « même pas anglais », et « se battent pour vivre comme ils l'ont toujours fait depuis avant la guerre de Sécession ». Le texte a ensuite le mérite de souligner que Blancs et Noirs jouent la même musique dans cette région, mais y voit un mélange de « valse remontant à la France du dix-huitième siècle, de country et de blues », avant de décrire la voix de Chenier comme un ouragan de Louisiane et l'accordéon comme trouvant sa place parmi les instruments « naturels » du blues, à l'instar de l'harmonica. L'auteur ajoute : c'est « le son du blues de Chicago, mais avec une chaleur subtropicale et un accent français ». En conclusion, le texte nous invite à « sauter dans une pirogue » et à nous laisser « dériver sur le bayou jusqu'au *juke joint* local »<sup>18</sup>. Dans ce mélange de références au Vieux Sud et au climat qui y règne, la musique et la voix de Chenier sont présentées comme reflétant le climat local et émanant du bayou, que l'on parcourt en pirogue, et l'accordéon lui-même est naturalisé, ce qui lui confère sa légitimité en tant qu'instrument servant à jouer du blues. Cette naturalisation de la musique sous l'influence du mouvement folk, apparue dès la seconde moitié des années 1950 dans les styles cadien et blues, se fit sentir un peu plus tardivement dans la musique créole et concerna essentiellement la présentation qui en était faite par les maisons de disques, plus que les chansons elles-mêmes. Dans les années 1960, la nature, peu présente dans la vie quotidienne des Créoles, était d'autant plus absente des chansons de zydeco qu'elle était en grande partie dénuée de valeur symbolique et identitaire, au contraire des chansons cadiennes de la même époque.

## 2. Chansons cadiennes

### 2.1. 1945-1959

Entre 1945 et 1959, période pendant laquelle la proportion de chansons cadiennes évoquant l'environnement naturel passe de 27,3 à 31,5 %, le nombre de références à l'environnement contenues dans les chansons le mentionnant augmente lui aussi légèrement par rapport à la période précédente<sup>19</sup>. Le nombre d'éléments naturels différents, lui, reste stable. Les

---

<sup>17</sup> Specialty était une maison de disques fondée en 1945 et spécialisée dans le rhythm and blues, le gospel et le rock and roll.

<sup>18</sup> Clifton Chenier, *Bayou Blues*, Specialty SPS 2139, 1971.

<sup>19</sup> Relativement au nombre de chansons parlant de l'environnement (21 avant 1945/17 entre 1945 et 59).

références à l'environnement ne sont donc ni plus, ni moins variées qu'avant-guerre. En revanche, si l'on regarde de plus près les éléments les plus souvent mentionnés, on observe que les références à l'environnement physique augmentent, avec cinq références au bayou, quatre aux marécages, deux à des cours d'eau et une à un étang dans les 17 chansons faisant référence à la nature. Les références au bayou sont plus fréquemment génériques qu'avant-guerre, bien que le Bayou Teche soit encore mentionné dans plus de la moitié des cas. La présence des bayous dans les chansons est donc plus grande mais moins précise après-guerre. Malgré le fait que le nom d'un bayou particulier ne soit pas précisé et qu'on pourrait s'attendre, en conséquence, à trouver des références plurielles aux bayous, c'est « LE bayou » qui est mentionné, ou plutôt « the bayou », la plupart du temps, puisque plusieurs des chansons mentionnant l'environnement sont en anglais, comme « Sugar Cane Festival » de « Happy Fats » Leblanc (1952) et « Jolie Fille » de Gene Rodrigue (1954)<sup>20</sup>. Les références au bayou ne sont donc plus seulement stylisées mais simplifiées et de plus en plus abstraites. « Dans les Grand Mèche »<sup>21</sup>, de Lee Sonnier and his Acadian All-Stars (1947), et « La Valse de Bayou Teche »<sup>22</sup>, de Nathan Abshire (1951), rappellent cependant les chansons d'avant-guerre, où les marécages et le bayou étaient associés, en français, à la séparation, à la déception amoureuse ou à la mort : Sonnier dit qu'il s'en « va pour toujours dans les grands mèches » et Abshire reprend la phrase « Aller mourir à Bayou Teche », déjà présente dans « My Sweetheart Run Away »<sup>23</sup> des Frères Segura, en 1928. En revanche, dans les années qui suivent, contrairement à toutes les chansons qui mentionnaient le Bayou Teche et les mèches avant les années 1950, plusieurs des chansons qui les évoquent sont désormais joyeuses et positives : en 1953, dans « Chere Cherie »<sup>24</sup> de Doc Guidry, le narrateur déclare, en français mais sur un air de country, « J'l'ai rencontrée dans les mèches / J'l'ai emmenée au Bayou Teche / On s'a mariés dans la chapelle su' un dimanche ». Les amoureux se retrouvent également sur le bayou dans « Jolie Fille » de Gene Rodrigue and the Bayou Boys, en 1954 (« down on the bayou where you meet the jolie fille ») et dans les « grands mèches » dans « Bon Ton Rouley »<sup>25</sup> de Lawrence Walker (1956).

Les références à des éléments végétaux, peu variées et peu nombreuses avant 45, voient leur nombre et leur diversité diminuer après-guerre et s'effondrer après 1960. Dans les années 1945-1959, l'élément végétal le plus souvent cité est le bois, comme avant 1945, sous forme d'arbres génériques. Les autres végétaux mentionnés sont majoritairement alimentaires et n'apparaissent qu'une fois, à l'exception du maïs, qui apparaît deux fois et est le deuxième élément

---

<sup>20</sup> Happy Fats and the Southerners, « Sugar Cane Festival », Bella Records BPT-2, 1953 ; Gene Rodrigue with the Bayou Boys, « Jolie Fille », Meladee Records 101, 1954.

<sup>21</sup> Sonnier, *op. cit.*

<sup>22</sup> Nathan Abshire, « La Valse de Bayou Teche », Khoury's Recordings 612, 1951.

<sup>23</sup> Segura Brothers, *op. cit.*

<sup>24</sup> Doc Guidry, « Chere Cherie », Decca 9-28678, 1953.

<sup>25</sup> Lawrence Walker, « Bon Ton Rouley », VEE-PEE records 102, 1956.

végétal le plus cité dans la période 1945-1959. Cette référence est alimentaire et reflète l'importance du maïs, de la farine de maïs et des pains et bouillies qui en étaient composés dans le régime alimentaire traditionnel des Cadiens, et aussi des Créoles de Louisiane. Si l'alimentation des francophones s'était diversifiée dans les années 1950, il est intéressant de constater que le maïs continue d'être mentionné dans cette période, et l'est même plus souvent qu'avant-guerre, comme un hommage au mode de vie rural et frugal qui fut longtemps celui de la majorité des Cadiens. Les plantes non vivrières cultivées en Louisiane, absentes de l'échantillon avant 1945, font leur apparition dans deux chansons en 1957, à une époque où leur culture avait considérablement diminué. Ces références disparaissent à nouveau dans les années 1960. Enfin, les références aux animaux sont, elles aussi, assez peu nombreuses et peu variées entre 1945 et 1959, comme elles l'étaient avant 1945 : aucune des quelques espèces mentionnées, pour la plupart domestiques, ne se détache, chaque animal n'apparaissant qu'une fois.

Les éléments naturels apparaissent souvent comme un moyen d'indiquer la pauvreté ou la prospérité, en particulier les animaux et les plantes, qui sont, la plupart du temps, mentionnés en tant que nourriture. Dans « La Valse de Hadacol »<sup>26</sup> de « Happy Fats » Leblanc, enregistrée à la fin des années 1940, le chanteur dit qu'après avoir dû se nourrir de pain et de lait pendant longtemps, il peut maintenant se gaver d'huîtres (« Asteur c'est bien, je m'bourre des huîtres »). Dans « La Chanson de Mardi Gras »<sup>27</sup>, par les frères Clément, le chanteur fait référence à la tradition de demander de la nourriture le jour du Mardi gras et demande « Donne-nous des gros poules gras, tout le temps autour la fin l'hiver [...] On fait un gros gumbo ouais, mon cher, ouais, mon cher ».

Comme avant 1945, il existe peu de cas d'identification ou de comparaison à des éléments naturels parmi les chansons cadiennes d'après-guerre. Dans « La Pestauche Ah Tante Nana » enregistrée par Sydney Brown en 1953, la pistache désigne manifestement les organes génitaux féminins<sup>28</sup>. Cette chanson existait avant Brown, mais c'est lui qui est à l'origine du changement qui en rendit le texte grivois. Précédemment, la chanson décrivait, comme dans la version de Brown, la période des semis, mais soulignait la productivité de l'arachide de l'Oncle Octave ou Gustave, parlant de « la pistache à quatre nanans »<sup>29</sup>, où le mot « nanans » désignait les fruits produits. Sous l'influence de Brown, la chanson rappelle les chansons créoles dans lesquelles la plantation du haricot était associée à des rites de fécondité et chargée de références sexuelles :

---

<sup>26</sup> Happy & the Doctor & the Hadacol Boys, « La Valse de Hadacol », Feature Records 1020-A, 1949.

<sup>27</sup> Clement Brothers, « La Chanson de Mardi Gras », in Various, *A Sampler of Louisiana Folksongs*, Louisiana Folklore Society LSF 1201, 1957.

<sup>28</sup> Sydney Brown, « Pestauche Ah Tante Nana », Goldband Records 1061, 1953. Comme dans les autres anciennes colonies françaises, la pistache, en français de Louisiane, désigne en fait la cacahuète, fruit de l'arachide.

<sup>29</sup> Wade Falcon, « 'Pestauche Ah Tante Nana' (The Peanut Song) - Sydney Brown », *Early Cajun Music*. Consulté le 9 mai 2021 sur [earlycajunmusic.blogspot.com/2016/04/pestauche-ah-tante-nana-peanut-song.html?m=1](http://earlycajunmusic.blogspot.com/2016/04/pestauche-ah-tante-nana-peanut-song.html?m=1)

S'en aller chez Nonc' Tave,  
Ça plante la belle récolte,  
Du coton et du maïs,  
Et la pistache à Tante Nana.

C'est ça qu'est si bon,  
Grillé dans l'bas du stove,  
Le temps mouillasseux,  
La pistache à Tante Nana.

Elle est belle et si mignonne,  
Tu dis on l'aime autant,  
Tu dois t'en aller,  
La pistache à Tante Nana.

S'en aller chez Nonc' Charles,  
Ça plante la belle récolte  
Du coton et du maïs,  
Et la pistache à Tante Nana.

L'autre identification d'un humain à un élément naturel se trouve dans « Beaumont Waltz »<sup>30</sup> de Harry Choates, dans laquelle il demande à une femme qui l'a maltraité « Hé petite, quoi t'as fait à ton pauvre vieux chien », ce qui apparaît comme le seul cas d'identification à un animal de tout l'échantillon et fait écho à l'enclos dans lequel devaient rester les hommes célibataires qui ne dansaient pas dans les dancings cadiens, et qu'on appelait « la cage aux chiens »<sup>31</sup>.



Fig. 20 : Dancing rural à Leleux, en Louisiane, vers 1938. Les hommes célibataires sont cantonnés dans une zone, appelée la « cage aux chiens », où ils attendent une partenaire de danse. Photo : Russell Lee, Farm Security Administration, Bibliothèque du Congrès des États-Unis.

<sup>30</sup> Harry Choates, « Beaumont Waltz », *Allied* 103, 1951.

<sup>31</sup> Ancelet et al., *Cajun Country*, 48-49.

En revanche, on trouve deux cas d'identification à l'extérieur du texte des chansons, puisque le groupe que « Happy Fats » Leblanc et Alex Broussard fondèrent en 1952 s'appelait « The Bayou Buckaroos »<sup>32</sup> et celui de Gene Rodrigue « The Bayou Boys », créé en 1954. La nature fait son entrée dans des noms de groupes cadiens et marque, pour la première fois, l'expression d'une identité associée à l'environnement naturel typique de la Louisiane plutôt qu'à un nom de lieu ou à l'histoire de la communauté cadienne, association que l'on trouvait dans les « Hackberry Ramblers », les « Jolly Boys of Lafayette », les « Evangeline Playboys » et les « Sons of Acadians » dans les années 1930, ou encore les « Acadian All Stars » de Lee Sonnier dans les années 1940 et 1950. Dans les années 1950, « Happy Fats » est d'ailleurs à l'origine de deux chansons remarquables car elles diffèrent très nettement de toutes les chansons cadiennes qui évoquaient la nature auparavant et préfigurent les chansons cadiennes des années 1960. Dans « Sugar Cane Festival »<sup>33</sup>, enregistrée en anglais en 1952, la référence au Bayou Teche n'est plus insérée au milieu d'un texte court n'ayant rien à voir avec la nature, comme c'était le cas avant les années 1950, mais est intégrée, en tant que cours d'eau, dont la beauté est soulignée, à une description et à une narration longue, cohérente et détaillée, dont voici le début :

Down where the beautiful Bayou Teche flows,  
There's a place I know I'm longing to go,  
From far away, they all come down to see,  
The fun and the frolic in the Bayou Country.

Oh, Sugar Cane Festival, Sugar Cane Festival,  
Yonder way down the bayou (x2)<sup>34</sup>.

Le texte de cette chanson, écrit par John Pusateri, natif de Louisiane émigré en Californie et ami de « Happy Fats », promeut, en anglais, le Festival louisianais de la canne à sucre qui se tient depuis 1937 autour de La Nouvelle-Ibérie, sur le Bayou Teche, dans un cadre idyllique où « tout le monde » converge pour profiter des joies et du plaisir offerts par le « Pays des / du bayou(s) ». Cette chanson pourrait tout-à-fait faire partie du matériel publicitaire de la Chambre de commerce de Louisiane à destination des touristes anglophones. Il n'a pas été possible, pour l'instant, de trouver si cette chanson était effectivement une commande ou s'il s'agissait d'un simple hommage de la part de « Happy Fats », dont cela n'aurait pas été la première chanson publicitaire, puisqu'il passa une bonne partie des années 1940 à promouvoir la boisson populaire Hadacol, via, notamment, la chanson « La Valse de Hadacol » et le nom d'un de ses groupes, les « Hadacol Boys ». Les journaux de l'époque soulignaient, en tous cas, qu'il avait veillé à sortir cette chanson

<sup>32</sup> Buckaroo est un mot apparu en Californie pour désigner un cowboy. Son origine est espagnole (*vaquero*).

<sup>33</sup> « The Bayou Buckaroos », « Happy Fats » and the Southerners, « Sugar Cane Festival », Bella BPT-2, 1952.

<sup>34</sup> Là où coule le magnifique Bayou Teche / Il y a un endroit où je sais que je brûle d'aller / De très loin, ils viennent tous pour voir / Le plaisir et les jeux dans le pays des bayous / Oh, le festival de la canne à sucre, le festival de la canne à sucre / Là-bas, tout au fond du bayou.

dans les semaines qui précédaient le festival<sup>35</sup>. Beaucoup de chanteurs de musique cadienne et country utilisaient leurs chansons et, parfois, le nom de leur groupe comme supports de marques diverses, ce qui garantissait leur passage en radio, les ventes de leurs disques et le succès de la marque. Ce fut également le cas des Hackberry Ramblers, qui se renommèrent les « Riverside Ramblers » après 1936, Riverside étant une référence à une célèbre marque de pneus et non un hommage aux cours d'eau de Louisiane. « Sugar Cane Festival » n'aurait donc pas été la première chanson promotionnelle enregistrée par un groupe cadien, en revanche, c'était la première qui avait pour sujet un des aspects les plus importants du tourisme local, les festivals, qui drainaient des milliers de touristes chaque année.

Cette chanson s'inscrit dans le style country dans son orchestration et le fait qu'elle soit chantée en anglais, mais elle adopte aussi les conventions textuelles de ce genre attaché au *story-telling*, où les détails comptent. Pourtant, malgré les nombreuses différences existant entre le traitement de la nature dans les chansons cadiennes précédentes et dans celle-ci, le Bayou Teche est, là aussi, idéalisé et stylisé. Il constitue, comme souvent dans les chansons cadiennes, un élément d'un décor, et si ce décor est, cette fois, plus élaboré, et que le bayou, pour la première fois, « coule », il n'en reste pas moins un cadre passif et bucolique au premier plan duquel se déroule la vie des humains, qui en apprécient la beauté et profitent des joies qui y sont associées mais ne semblent pas interagir avec lui. « Bayou Man »<sup>36</sup>, également enregistrée par « Happy Fats » en 1952 et écrite par Pusateri, marquait déjà une rupture avec la manière dont l'environnement naturel était évoqué dans l'immense majorité des chansons au cours des décennies précédentes, à l'exception de « Rice City Stomp »<sup>37</sup> des Hackberry Ramblers (1937), qui décrivait, dans un texte de quatre lignes, la « vie des Cadiens », qui chassaient la grenouille et portaient couper du bois, la hache à la main. Cette image est reprise, détaillée et transformée dans « Bayou Man » :

Bayou man, bayou man,  
 Wild and free to roam, bayou man.  
 Row, row, r-o-w, row,  
 Just going along.

Going to the swamps  
 Setting traps today,  
 'Cause the possum trail is moving far away,  
 And the coons are coming up from across the bay,  
 Tra-la-la, tra-la-la,  
 Just rowing along.

Bayou man, bayou man,

<sup>35</sup> « 'Happy Fats' Dedicates Tune to New Iberia Fair », *Rayne Tribune*, 12 septembre 1952. Consulté le 24 février 2022 sur <http://earlycajunmusic.blogspot.com/2015/01/sugar-cane-festival-happy-fats.html>

<sup>36</sup> « The Bayou Buckaroos », « Happy Fats » and the Southerners, « Bayou Man », Bella BPT-2, 1952.

L'inclusion aléatoire des chansons dans l'échantillon a fait que cette chanson n'y figure pas.

<sup>37</sup> Hackberry Ramblers, *op. cit.*

Bold and gay, a loving bayou man,  
Row, row, r-o-w, row,  
Just singing along.

When the season's over,  
This racoon-trapping man,  
Will serenade his gal,  
And ask her for her hand,  
In the church he'll wed,  
The fairest dame in the land.  
Tra-la-la, tra-la-la,  
Just rowing along<sup>38</sup>.

Le chanteur-narrateur, avant que l'on se rende compte, dans le dernier couplet, qu'il parle à la troisième personne, semble être l'« homme des bayous » ou même « du bayou », dont il est question dans cette chanson, d'autant plus que le public des chansons francophones est habitué à des récits souvent faits à la première personne. En outre, Leblanc étant un Cadien, connu et reconnu, on l'identifie donc spontanément à cet homme du bayou. Le premier couplet ne contient aucun adverbe ou complément circonstanciel de temps et semble décrire une vérité intemporelle, d'autant que le seul verbe conjugué, dans le troisième vers (« Rame, rame, r-a-m-e, rame »), semble indiquer un sujet, sous-entendu, à la première personne du singulier du présent simple. Dans le deuxième couplet, les actions humaines décrites le sont par des verbes sans sujet, et l'on continue de penser que c'est de lui-même que parle le narrateur. Dans la bouche de Leblanc, ce qui définit un Cadien, ce sont ses actions typiques de trappeur dans l'environnement typique du bayou, plus que l'affirmation d'un « je » tonitruant. Si les histoires racontées à la troisième personne sont fréquentes dans la musique country, cette identité effacée qui n'est clairement définie que dans le dernier couplet, avec la mise à distance induite par la troisième personne, associée à la clôture de la saison et de la parenthèse enchantée de cette vie dans le bayou et à l'absence du mot « *Cajun* », semble particulièrement correspondre au destin des Cadiens tel que beaucoup de ceux qui se définissaient ainsi le percevaient à l'époque. Les marqueurs de temps peu nombreux mais très nets employés dans la chanson (« *today* » dans le deuxième couplet et l'emploi d'une subordonnée de temps à sens futur et de l'auxiliaire « *will* » dans le dernier couplet) viennent cependant contredire toute idée que ce mode de vie pourrait appartenir au passé. Après avoir décrit le retour à la vie sociale et le mariage qui se produiront lorsque la saison de la chasse sera terminée, la conclusion de la chanson revient abruptement à l'activité consistant à parcourir le bayou à la rame.

---

<sup>38</sup> L'homme du bayou, l'homme du bayou / Sauvage et libre d'errer, l'homme du bayou / Rame, rame, r-a-m-e, rame / En se contentant d'avancer / Dans les marais / Poser des pièges aujourd'hui / Parce que la piste des opossums s'éloigne / Et les ratons arrivent depuis l'autre côté de la baie / Tra-la-la, tra-la-la / En se contentant de ramer / L'homme du bayou, l'homme du bayou / Audacieux et gai, un homme du bayou aimant / Rame, rame, r-a-m-e, rame / En se contentant de chanter / Quand la saison est terminée / Cet homme qui piège les ratons laveurs / Donnera la sérénade à sa belle / Et lui demandera sa main / Dans l'église, il épousera / La plus belle dame du pays / Tra-la-la, tra-la-la / En se contentant de ramer.



L'ensemble de ces éléments contribue à donner l'impression d'un mode de vie éternel et têtue, auquel les hommes du bayou reviennent toujours, ancré à la fois dans le passé par les activités qu'il décrit et dans le présent par les marqueurs temporels utilisés, et qui persistera dans le futur.

Avant que n'apparaisse la troisième personne dans le dernier couplet, « Happy Fats » semble affirmer clairement son identité d'homme du bayou et son appartenance à l'environnement naturel typique du sud-ouest de la Louisiane. La mise à distance permise par le passage à la troisième personne, loin de projeter le récit loin de celui qui parle et de son identité, permet d'objectiver l'existence et le mode de vie des habitants de la Louisiane. Il ne s'agit plus d'un homme racontant son histoire, mais d'un témoin privilégié qui, par son récit, atteste de l'existence de cet homme du bayou. En décrivant « l'homme du bayou » comme « sauvage et libre d'errer », il souligne encore davantage son appartenance au monde naturel et sa vie en harmonie avec celui-ci. Pour autant, et malgré l'emploi de « *wild* », il ne s'identifie pas à un animal et se présente de manière répétée comme un homme. L'homme du bayou se définit par son habitat naturel, vit en parfaite harmonie avec la nature du sud-ouest de la Louisiane, y est dans son élément, la connaît bien, sait y survivre toute une saison car il est un trappeur chevronné qui sait repérer la piste des animaux comme un Indien et poser des pièges pour les attraper. Il en est l'habitant naturel. Cette image dessine à la fois le portrait d'un homme autonome, parfaitement adapté à son environnement et qui y est chez lui et d'un homme affranchi des contraintes du travail et de la vie urbaine ainsi que des obligations familiales, chantant, insouciant, audacieux, gai et amoureux.

S'il est rustique et échappe aux contraintes de la modernité, l'homme du bayou dépeint par « Happy Fats » n'est pas pour autant un anticonformiste et il n'en respecte pas moins les coutumes et les bienséances de sa communauté : une fois la saison de la chasse terminée, il retournera de bonne grâce à la vie en société pour courtiser sa belle, demander sa main et se marier avec elle à l'église, c'est-à-dire qu'il fera les choses dans l'ordre et se conformera aux attentes traditionnelles de sa communauté et de l'Église. Ce respect clairement affiché des règles sociales ne fait cependant pas spécifiquement référence à la communauté francophone catholique et ces conventions ne choqueraient pas un américain protestant anglophone, d'autant qu'elles sont décrites en anglais, sans même d'insertion de marqueurs de francophonie comme chez d'autres chanteurs : c'est bien « his gal », plutôt que « his belle » ou « his blond » qu'il s'imagine courtiser. La désuétude moyenâgeuse de « serenade his gal » et de « the fairest dame in the land » semble appartenir tout autant à la tradition blanche anglophone et celte qu'à la tradition française. L'homme du bayou auquel semble s'identifier Leblanc est un Américain blanc typique, tel que les Américains blancs anglophones du Sud aimaient à s'idéaliser : indépendant, libre, baroudeur et solitaire mais sentimental et respectueux des valeurs de la famille et de la religion. Il n'est d'ailleurs

pas anodin que, pour cette chanson, ainsi que pour « Sugar Cane Festival », le groupe qui accompagne « Happy Fats » apparaisse sous le nom de « The Southerners » (Les Sudistes).

Dans cette chanson, la nature est décrite au présent, avec une immédiateté qui plonge l'imaginaire de l'auditeur dans le bayou, fait presque entendre et voir la répétition du mouvement des rames dans l'eau par la répétition de « row », présente des espèces typiques du Sud et convoque des images d'homme seul et libre dont l'embarcation glisse avec fluidité et aisance dans cet environnement. L'activité des animaux n'est qu'indirectement suggérée, puisque c'est la piste des opossums, telle que repérée par le trappeur, qui s'éloigne, et non les opossums eux-mêmes, et que le raton-laveur (*raccoon*) n'est pas actif, puisqu'il apparaît dans un adjectif composé où il est la proie de l'homme du bayou et sert à le définir (« this racoon-trapping man »). Bien sûr, il y a l'abréviation « *coon* », employée dans le deuxième couplet, qui peut donner l'impression qu'un animal est décrit comme actif, puisque les « *coons* » se rapprochent depuis l'autre côté de la baie. Le fait que le mot *opossum* soit lui aussi abrégé en « *possum* » peut laisser à penser que le mot « *coons* » n'est rien d'autre qu'une référence familière aux ratons-laveurs. Il faut cependant garder en mémoire que ce mot était une insulte très fréquemment utilisée contre les Noirs par les suprémacistes blancs dans le Sud à l'époque et que Leblanc enregistra dans la décennie suivante plusieurs chansons sur le label ouvertement ségrégationniste créé par J.D. Miller – Red Rebel Records – qui produisit une vingtaine de chansons aux paroles extrêmement violentes et choquantes dans les années 1960. Dans ce contexte, si horrible que puisse sembler l'idée que « Happy Fats » ait pu mentionner le fait de poser des pièges pour attraper des Noirs, avant d'ajouter joyeusement « tra-la-la, tra-la-la », il apparaît probable que cette référence soit bel et bien une provocation raciste. Le fait que les « *coons* » soient les seuls animaux présentés comme réellement actifs dans la chanson, puisqu'ils approchent, s'expliquerait alors par le fait que ce sont des hommes qui sont désignés par ce mot, des hommes que Leblanc s'empresse cependant de rabaisser et de déshumaniser.

L'histoire d'amour présentée dans cette chanson est sereine et confiante, mais située dans un futur à la fois certain et éloigné. La chanson se conclut par l'image de l'homme ramant à nouveau sur le bayou, comme quelqu'un qui, s'il aime une femme et se marie, n'en reste pas moins libre. On est très loin de l'angoisse existentielle et de l'amertume exprimées dans les chansons cadiennes d'avant-guerre, de l'échec sentimental et des humiliations quasi systématiques rencontrés par les narrateurs francophones des décennies 1920-1940, et de l'intérêt obsessionnel qu'ils vouaient aux femmes. Le bayou n'est plus cette marge où un homme attend en vain une femme qui ne viendra finalement pas parce qu'elle a trahi sa promesse ou que ses parents ne l'y ont pas autorisée. C'est d'ailleurs à sa belle elle-même qu'il demande sa main, et non à ses parents, ce qui suggère un changement très net dans les mœurs. Pour autant, la femme reste associée à des

attendus sociaux dont l'homme a besoin de se détacher pour accomplir sa liberté, dans le bayou. Le bayou et les marécages sont donc, pour Leblanc, le lieu où s'épanouissent naturellement les hommes blancs, libres, sûrs d'eux, indépendants et autonomes du bayou, sans doute des Cadiens, mais avant tout des Blancs américains. Les Noirs, en revanche, ne sont pas les bienvenus dans cet univers. Cette image de trappeur, d'homme de la Frontière, si elle était totalement anachronique en 1952, n'en correspondait pas moins à l'image que beaucoup de Blancs sudistes avaient de ce qu'ils avaient été et à celle qu'ils souhaitaient donner au reste du pays. Ils appartenaient naturellement à l'environnement autant que cet environnement leur appartenait, à l'exclusion de toute autre communauté. Cette chanson, tout comme « Sugar Cane festival », marqua un tournant annonciateur de la manière dont la nature fut évoquée dans les années 1960.

Les années 1945-1959 marquent donc une phase de transition entre deux périodes. On y retrouve beaucoup des motifs qui caractérisaient les chansons des années 1930-1940 : des chansons en français, où les références à l'environnement servent à évoquer les amoureux malheureux, perdus « dans les grands mèches » ou qui décident d'aller « mourir au Bayou Teche », et la pauvreté, à une époque où le boom économique d'après-guerre rendait ces références de plus en plus anachroniques, tout comme les évocations du coton et de la canne à sucre, mais sans doute indispensables dans une période où la communauté cadienne s'américanisait de plus en plus et se raccrochait aux lieux communs qui avaient fait son identité avant-guerre. Pourtant, de nouveaux éléments apparaissent, qui reflètent les changements profonds qui affectent les Blancs francophones : les chansons en anglais, plus longues et détaillées et très influencées par la musique country, dépeignent une vie plus joyeuse et commencent à esquisser le portrait d'une communauté consciente d'elle-même et désireuse de projeter une toute autre image d'elle-même et de l'environnement naturel du sud-ouest de la Louisiane, dont certains chanteurs font désormais la promotion, tout comme les chambres de commerce désireuses de développer le tourisme, en le présentant comme l'habitat naturel luxuriant d'hommes libres, auto-suffisants, joyeux et blancs.

## **2.2. 1960-1970**

Dans les années 1960, non seulement la proportion de chansons cadiennes faisant référence à l'environnement augmente considérablement, puisqu'une chanson cadienne sur deux contient désormais des références au monde naturel (contre un peu plus d'une sur 4 avant 1945 et un peu moins d'une sur 3 entre 1945 et 1959), mais le nombre de références à l'environnement contenues dans les chansons augmente de presque 50 %, relativement au nombre de chansons mentionnant l'environnement, tout comme le nombre de types de références différents, indiquant une densité et une variété de références beaucoup plus grandes. Les chansons pleines d'amertume

et de tristesse où un homme se lamentait d'avoir été abandonné par une femme et où un élément naturel était brièvement mentionné existent toujours, mais ce sont des reprises qualifiées de « *old-time* ». Ce qui se crée de neuf en matière de chanson cadienne est d'une toute autre teneur. Même dans « Madeline »<sup>39</sup>, où Adam Hebert reprend des paroles typiques de chansons plus anciennes, le ton est désormais enjoué et tendre : « Hé Madeleine, toi t'as couché dehors / He Madeleine, dehors dans l'gros brouillard / Hé Madeleine, toi tu vas me faire mourir / Hé ma Madeleine, et t'arrêtes pas de roulailler<sup>40</sup> ». Dans le second couplet, « dehors dans l'gros brouillard » est remplacé par « dehors dans l'gros vent d'nord », Hebert reprenant ainsi l'image du départ de l'être aimé vers des horizons vastes, incertains et troubles qu'on trouvait avant-guerre. Beaucoup de chansons écrites dans cette période sont désormais joyeuses et positives et présentent, dans des textes longs et détaillés, un pays de cocagne idéal où la nature est associée à l'abondance de nourriture, à l'amusement et au plaisir. Les références à l'environnement extérieur et aux animaux deviennent nombreuses et variées et changent de nature. Le nombre de références au bayou explose, puisque six des 16 chansons évoquant l'environnement dans les années 1960 y font référence, de façon générique dans la grande majorité des cas. Pour la première fois est évoquée la mer, ainsi que les ouragans et leurs conséquences. Les références aux plantes, déjà peu nombreuses dans la période précédente, diminuent. Les grands bois sont toujours là mais les seules autres mentions d'éléments végétaux sont, pour la première fois, le riz, la mousse espagnole et la patate douce. Le pain de maïs suggérant la pauvreté des métayers francophones disparaît et est remplacé par les écrevisses comme plat typique. Les grenouilles sont remplacées en tête des références animales par les spectaculaires alligators, totalement absents de l'échantillon avant les années 1960 et soudain présents dans presque un tiers des chansons de cette décennie mentionnant l'environnement. Les chiens et les animaux de la ferme, à l'exception d'un bœuf et d'un mulet, disparaissent et laissent la place aux écrevisses, crabes, poissons, canards, écureuils et serpents pour la première fois. En outre, deux chansons sur les 17 enregistrées dans les années 1960 qui évoquent l'environnement contiennent l'indication géographique « La Louisiane » ou « Le sud de la Louisiane ».

Plusieurs facteurs, dont certains sont suggérés dans les chansons, peuvent expliquer ces changements. Le passage à des emplois citadins plus rémunérateurs, amorcés depuis plusieurs décennies, et l'élévation du niveau de vie des Américains qui s'identifiaient comme Cadiens expliquent, une génération plus tard, la disparition des références naturelles qui renvoyaient à la vie de la ferme et à la pauvreté, en particulier le pain de maïs. Dans « Tit Galop pour Mamou »<sup>41</sup>, enregistrée par les Balfa Brothers au début des années 1970, le narrateur vend son mulet, symbole

<sup>39</sup> Adam Hebert, « Madeline », Swallow S-6327, 1960.

<sup>40</sup> Roulailler signifie errer, rôder, en français de Louisiane.

<sup>41</sup> Balfa Brothers, « Tit Galop pour Mamou », telle que chantée dans le film de Jean-Pierre Bruneau, *Dedans le Sud de la Louisiane* (Frémeaux et Associés, 1972).

d'une vie rurale révolue, afin d'obtenir l'argent qui permettra d'aller « achet[er] du candi rouge pour les 'tits / du sucre et du café pour les vieux », des biens de consommation qu'il ne produit donc pas et qu'il va devoir acheter dans un magasin, dans le but de faire plaisir aux jeunes et aux vieux en leur offrant des denrées qui ne sont pas nécessaires à la survie. Pour la première fois, une chanson prend acte du passage, amorcé depuis plusieurs décennies, d'une vie de petits agriculteurs pouvant vivre en autarcie, même si c'était au prix d'une pauvreté que beaucoup de chansons des années 1950 soulignaient encore, à une vie moderne où la dépendance aux biens de consommation, sources de plaisir, pousse à se débarrasser des derniers attributs de la vie agricole (le mulet). Contrairement à la plupart des chansons cadiennes des décennies précédentes, certaines chansons des années 1960 reflètent les changements de mode de vie qui avaient commencé à affecter les Cadiens et toute la population américaine depuis les années 1940. En 1965, Nathan Abshire, dans « Sur le Courtableau »<sup>42</sup>, indique clairement que c'est le dimanche qu'il se rend sur les rives de ce bayou, pour « ramasser des écopeaux », faire du feu et « bouillir des écrevisses », « des ouaouarons », « des tourlourous [crabes] ». Ces trois espèces constituent d'ailleurs les seules mentions d'animaux en tant que nourriture dans les années 1960 et ne suggèrent plus la pauvreté mais l'abondance<sup>43</sup>. Les bayous sont donc désormais associés aux loisirs auxquels des citadins anciennement ruraux ou parfois même nés en ville viennent s'adonner le weekend. Dans une période où les Chambres de commerce de Louisiane cherchaient à développer le tourisme de masse, certaines chansons apparaissent même comme des cartes postales ou des dépliants touristiques qui vantent et vendent une vie facile, dans une nature luxuriante et exotique, aux éléments emblématiques – bayous, mousse espagnole pendant des arbres et impressionnants alligators en tête – en compagnie de locaux pittoresques, chaleureux et pleins d'humour, ainsi que des plats abondants et des parties de pêche, en rappelant explicitement que c'est en « Louisiane » et « dans le sud de la Louisiane » ou encore « au pays des bayous » que l'on trouvera ces merveilles et que l'on pourra laisser les « bons temps rouler ». La référence au « pays des bayous » est utilisée dans des chansons en anglais, sous la forme « Bayou country », que l'on trouvait déjà dans « Sugar Cane Festival », de « Happy Fats » Leblanc, en 1952, et que l'on retrouve dans « Alligator Man »<sup>44</sup>, enregistrée en 1961 par Jimmy Newman. La stylisation du bayou confine ici à l'étiquette, au slogan, à la fois touristique et politique. En effet, l'affirmation d'une identité cadienne, fière de son mode de vie et de l'environnement dans lequel vivent ses représentants correspond également à

---

<sup>42</sup> Nathan Abshire, « Sur le Courtableau », Swallow 10166, 1966.

<sup>43</sup> Les chansons décrivant la pauvreté sont devenues rares mais on peut citer « Le Vieux Bœuf et le Vieux Chariot », enregistrée par Isom Fontenot en 1965, où le narrateur énumère ses biens qui, tous, sont décrépits : son bœuf, son violon, son tailleur, ses souliers sont vieux, à tel point qu'il ne peut pas aller danser. Il faut cependant souligner qu'il ne s'agit pas d'une chanson des années 1960 mais d'une chanson ancienne chantée à la demande du folkloriste Harry Oster et enregistrée par lui. Isom Fontenot, « Le Vieux Bœuf et le Vieux Chariot », Rounder LP6002, 1965.

<sup>44</sup> « Happy Fats », *op. cit.* ; Newman, *op. cit.*

l'essor du mouvement de « fierté cadienne » dans les années 1960. L'environnement du sud de la Louisiane participe de la définition de soi et de la construction identitaire des Cadiens, comme le laissent entrevoir les chansons de Leblanc dans les années 1950.

Dès la fin de 1959, deux chansons en français d'Alex Broussard, comparse de « Happy Fats » dans les Bayou Buckaroos, évoquent la nature de manière nouvelle et très détaillée<sup>45</sup>. L'une de ces deux très longues chansons, intitulée « Le Sud de la Louisiane »<sup>46</sup>, retrace le périple des Acadiens jusqu'à la Louisiane et reprend les éléments clés du récit fondateur mythifié du Grand Dérangement, ainsi que l'image d'une Louisiane à la nature paradisiaque et indissociable d'une population cadienne simple, foncièrement bonne et joyeuse, à la culture unique et clairement européenne :

On a flotté sur la grande mer  
On a marché dedans le sable  
On a passé dans les montagnes  
Dans les cailloux de la Virginie,  
On a trouvé les cocodris<sup>47</sup>  
Les cocodris de la Louisiane  
On donnerait pas nos cocodris  
Pour tout le reste du pays.

Ici dans le sud de la Louisiane  
Les poissons flottent dans le Bayou Tèche  
Les canards volent dedans les mèches  
Les ouaouarons dans les platins,  
Les écrevisses dans les clos de riz  
Les écureuils dans les grands bois  
On a trouvé notre paradis  
Dedans le sud de la Louisiane.

Les petites Cadjines de la Louisiane  
Les meilleures cuiseuses du pays,  
Les sauces piquantes, les écrevisses,  
Les patates douces dans la cheminée,  
Ça chante les chansons de la Louisiane  
Ça bat le linge dans le bayou Tèche,  
On a trouvé les petites Cadjines  
Dedans le sud de la Louisiane.  
Les vieux Cadjins de la Louisiane

Les meilleurs citoyens du monde,  
Ça brûle du bois pour la cheminée  
Ça boit du moonshine tout l'hiver,  
Ça danse les polkas du vieux temps,  
Les mazurkas, les valse aussi,

---

<sup>45</sup> Il a été décidé, après mûre réflexion et après confirmation par divers contacts cadiens, que ces chansons seraient comptabilisées dans les années 1960, en raison de leur sortie fin 1959 et de leur style. En outre, elles contiennent tellement de références à des éléments naturels à elles deux que leur inclusion dans l'échantillon allant de 1945 à 1959 aurait faussé l'image de cette période.

<sup>46</sup> Alex Broussard, « Le Sud de la Louisiane », La Louisianne Records 648R-8016, 1959.

<sup>47</sup> « Cocodri » désigne l'alligator en français de Louisiane.

On a trouvé le paradis  
Dedans le sud de la Louisiane.

Tous les éléments associés aux Cadiens et à leur environnement figurent dans cette chanson : le Grand Dérangement et les épreuves et les paysages traversés sont typiques du récit des défenseurs de l'identité cadienne dans cette période, qui présentait la migration forcée des Acadiens comme s'étant faite autant sur terre que par la mer, alors que leur arrivée en Louisiane se fit exclusivement par la mer. La Terre promise trouvée en Louisiane est décrite comme un « paradis », découvert par les Acadiens, dont les espèces typiques sont répertoriées avec soin, chacune dans son écosystème propre, en français cadien (cocodris, mèches, ouaouarons, platins). Une fois posé ce cadre naturel, le troisième couplet aborde avec autant de détail les « Cadjines », présentées, elles aussi, comme typiques « de la Louisiane », en faisant la liste de tous les mets simples et typiques qu'elles cuisinent et pour lesquelles elles sont « les meilleures cuiseuses du pays », et d'autres activités, comme battre le linge dans le bayou – à une époque où les ménages cadiens avaient tous une machine à laver – et chanter « les chansons de la Louisiane ». Le dernier couplet affirme lui aussi fièrement que les Cadiens sont les meilleurs citoyens du monde et décrit un mode de vie simple et joyeux, fait de feux de bois, de danses européennes et de *moonshine*, dont le chanteur suggère clairement que les Cadiens font une consommation régulière et élevée, reprenant ainsi le cliché sur les classes populaires cadiennes, grandes amatrices d'alcool, mais sans le côté bagarreur et joueur de cartes que les élites blanches de Louisiane associaient généralement à ce portrait, en désamorçant ainsi le côté négatif pour n'en garder que le côté attachant. Bizarrement, la chanson dit avoir trouvé « les petites Cadjines dedans le sud de la Louisiane », comme si elles avaient toujours été là, comme les alligators du premier couplet, et précédé l'arrivée des Acadiens. L'impression donnée par ce récit historico-culturel sympathique, touchant et, en apparence, inoffensif est qu'avant que les Acadiens ne découvrent le sud de la Louisiane, ce jardin d'Éden était vide d'autres humains et ne contenait que des alligators, des écrevisses et des écureuils. Les sauces piquantes sont présentées comme un des mets typiques cuisinés par les femmes cadiennes, sans que cette chanson, qui se veut pourtant précise et historique, ne mentionne auprès de qui cet aspect de la gastronomie cadienne a été appris. La canne à sucre si typique de l'histoire environnementale de cette région, parfois évoquée dans des chansons des décennies précédentes et dont la culture avait permis l'émergence d'une culture francophone commune, a disparu de cette description. Ce n'est manifestement pas parce qu'elle n'était plus aussi largement cultivée dans les années 1960, puisque l'évocation des femmes qui battent le linge dans le Bayou Teche démontre que l'auteur n'est pas à un anachronisme près. Encore une fois, les Créoles, qui préexistaient à l'arrivée des Acadiens en Louisiane et auxquels ceux-ci ont emprunté une bonne partie des ingrédients utilisés dans leur cuisine et bien des pas de danse, sont les grands absents de

ce récit identitaire. L'environnement naturel participe ici non seulement d'une affirmation identitaire, mais aussi d'une appropriation du sud de la Louisiane par les Cadiens. Les Cadiens ne sont pas seulement identifiés au cadre naturel où ils vivent, mais l'environnement naturel est identifié à eux et à eux seuls et est donc mis au service d'une confiscation de la nature et de la culture locales au profit des seuls Cadiens, dans une période où le lobbying pour la reconnaissance de l'identité « cadienne » battait son plein, la région se voyant renommée « Acadiana » en 1971.

L'autre chanson d'Alex Broussard sortie dans la seconde moitié de l'année 1959 et évoquant l'environnement de façon très détaillée s'intitule « The Year 57 »<sup>48</sup>. C'est la première chanson francophone à décrire une catastrophe environnementale, celle de l'ouragan Audrey<sup>49</sup>, qui s'abattit sur le sud de la Louisiane en 1957, et son impact sur la population, la première aussi où l'environnement est présenté comme agissant sur les humains.

Dans l'année de cinquante-sept  
Dans les mèches de la Louisiane  
Droit dans la mer est venu un' lame  
Qu'a couvert le sud de l'État  
Tous les biens des habitants  
Ont flotté sur l'eau salée  
On va se rappeler de l'ouragan  
  
Dedans l'année de cinquante-sept  
Tous les bêtes de la Grande Chenière  
Ont été noyées dedans les mèches  
Les habitants de la Pacanière  
Ont été ruinés par l'eau salée  
Et les résidents des îles  
Avec tout le courage du monde  
Ont retourné dessus les îles  
Dedans l'année de cinquante-sept  
  
Tout le reste de la Louisiane  
A prié pour le sud de l'État  
La charité a été donnée  
Pour les résidents des mèches  
Et le monde de Cameron  
Avec des larmes dedans les yeux  
Ont retourné à Cameron  
Dedans l'année de cinquante-sept  
  
Aujourd'hui la Pacanière,  
Les Chenières et Cameron  
Est le paradis pour les chasseurs  
Les pêcheurs et les piégeurs  
Dans les mèches de la Louisiane  
Les résidents sont tous contents  
On va se rappeler de l'ouragan  
Dedans l'année de cinquante-sept.

---

<sup>48</sup> Alex Broussard, « The Year 57 (French) », La Louisianne Records 8020, 1959.

<sup>49</sup> Il est cependant à noter que le violoniste Rufus Thibodeaux fut le premier à enregistrer, dès 1957, deux morceaux sur l'ouragan Audrey et ses conséquences, « Cameron Memorial Waltz » et « Mean Audrey », qui étaient des instrumentaux et n'ont pas été inclus dans l'étude.



Il est intéressant de constater que, au-delà de la description précise de l'action des éléments sur les humains, leurs lieux précis d'habitation, leurs biens et leurs bêtes, c'est aussi la réaction de cette communauté à cette catastrophe environnementale qui est décrite et sur laquelle se conclut la chanson. Si le premier couplet se concentre sur la description de la vague qui vint inonder le sud de l'État, les couplets suivants soulignent le courage des habitants des îles, qui sont retournés sur leur lieu de vie après la catastrophe, la solidarité dont ont bénéficié les victimes de la catastrophe, la ténacité des habitants bouleversés de Cameron, qui sont retournés sur leur lieu de résidence, malgré le traumatisme. Le dernier couplet présente la situation au moment de la chanson, plus de deux ans plus tard, et constate la résilience des lieux et des habitants : ce cadre est redevenu un paradis et les habitants sont revenus à leur vie d'avant et « sont tous contents », comme si cet épisode historique, pourtant décrit comme marquant, n'avait fait que troubler temporairement une communauté hors du temps et l'environnement paradisiaque, lui aussi intemporel, qui lui est associé. Courage, attachement au sud de la Louisiane, ténacité dans l'adversité, résilience et joie de vivre correspondent à la description de cette identité éternelle cadienne depuis les débuts du mouvement de fierté cadienne. Les chansons contribuent donc à construire et consolider cette identité, et participent, en évoquant des événements précis comme le Grand Dérangement ou l'ouragan Audrey, comme jamais des chanteurs francophones ne l'avaient fait auparavant, à la construction de la mémoire de cette communauté, à la sélection des événements dont la communauté se souviendra et à la manière dont elle s'en souviendra. La phrase « On va se rappeler de l'ouragan dedans l'année de cinquante-sept » est à cet égard remarquable par son côté performatif, puisque l'auteur affirme que cet événement marquera les mémoires et qu'il s'en assure en prononçant cette phrase et en l'incluant dans une chanson qui contribuera au souvenir de l'ouragan dans la communauté.

En 1967, Jo-el Sonnier enregistra, lui aussi, une chanson sur cette catastrophe, intitulée « Hurricane Audrey »<sup>50</sup> et chantée en français. Cette chanson décrit l'ouragan, « l'eau haute et le gros vent » et leurs conséquences, mais n'apparaît pas comme un manifeste de l'identité cadienne et ne profite pas de l'ouragan pour façonner une image de courage, de joie de vivre et de résilience. Au contraire, Sonnier souligne l'erreur initiale de n'avoir pas pris au sérieux l'ouragan et l'ordre d'évacuer des autorités, ce qui arriva lors de bien d'autres ouragans en Louisiane (« Ils ont notifié le monde de sortir / L'ouragan Audrey, il était après venir / Le monde avait pas peur, ils ont décidé de rester »), puis décrit les conséquences terribles de ce choix et de l'ouragan, qui a « pris un tas de vies, il a cassé un tas de cœurs / Dans l'eau haute, et le gros vent, le monde à prié pour leurs péchés / C'était un jeudi, une tristesse pour moi / Quand l'ouragan Audrey a décidé de

---

<sup>50</sup> Jo-el Sonnier, « Hurricane Audrey », Goldband 1189, 1967.

frapper / Quand l'eau haute, et le gros vent / A pris la vie d'un tas de mondes ». La conclusion est toute aussi amère et triste et ne cherche pas à donner l'image d'une communauté positive et résiliente : « Écoute un conseil, moi j'peux vous dire / Espère pas pour prier avant, c'est trop tard / Tu peux mourir, n'importe quel jour / Tu peux mourir, avant de prier ». Ici, l'environnement est pris pour ce qu'il est et ce qu'il révèle de l'hubris et de la fragilité des humains face à la nature et ce que propose Sonnier par son conseil final, c'est de retenir cette leçon de l'ouragan. Cette chanson illustre également la perméabilité de la musique cadienne aux autres musiques et l'imprégnation de ses auteurs bilingues par le répertoire d'autres styles, et, dans ce cas précis, par le blues et par la façon dont des chanteurs de blues ont évoqué les catastrophes naturelles. En effet, la fin de cette chanson n'est pas sans rappeler « When the Levee Breaks »<sup>51</sup>, de Memphis Minnie et Joe McCoy (1929), où McCoy soulignait lui aussi que prier ne servait à rien et que lorsque la catastrophe vient, il n'y a qu'une solution : partir (« Oh cryin' won't help you, prayin' won't do no good / When the levee breaks, mama, you got to move »).

Ces descriptions détaillées de l'environnement naturel apparaissent dans un nombre accru de chansons en anglais dans la décennie 1960-1970, et notamment celles de Jimmy Newman, en particulier « Alligator Man », sortie en 1961, et « Bayou Talk », en 1963, ou encore dans « Alligator Bayou », de Eddy Raven, sortie en 1969<sup>52</sup>. Ces chansons en anglais expriment, elles aussi, une fierté identitaire nouvelle, qui était apparue dans les chansons de « Happy Fats » dès les années 1950, et ne le font pas de la même façon que les chansons en français : si les traits principaux de l'environnement du sud-ouest de la Louisiane et des humains qui le peuplent sont semblables, l'identité de ces humains n'est pas clairement définie comme « cadienne », sauf dans « Alligator Bayou » d'Eddy Raven, où le narrateur se définit comme « un cadien bon, gentil et passionné » (« I'm a good, kind, hard-loving cajun man »). En revanche, les chansons en anglais de Jimmy Newman tracent moins le portrait d'un Cadien que celui d'un homme de la Frontière, un trappeur américain vivant dans le bayou, qui connaît parfaitement la nature sauvage du sud-ouest de la Louisiane, y évolue avec aisance et sans peur et est défini par elle : après le « Bayou Man » de « Happy Fats » Leblanc, surgit l'« Alligator Man » de Jimmy Newman :

Mosquitos buzzin' round my head Spanish moss for my bed  
 There is seldom seen dried land cause I'm an Alligator man  
 I hunt the gator all night long, sell his hiding then I'm gone  
 I see the belles from bayou shanty love this Alligator man  
  
 This bayou country is my home and from this place I'll never roam  
 For I'm the leader of the clan oh I'm the Alligator man  
 When I bring my hides to town all the people gather round

<sup>51</sup> Memphis Minnie et Joe McCoy, *op. cit.*

<sup>52</sup> Newman, *op. cit.* ; Newman, *op. cit.* ; Eddy Raven, « Alligator Bayou », *That Cajun Country Sound*, La Louisianne Records LL-127, 1969.

They just want to shake the hand of the top gator man  
 Some people search their world for fame but fightin' gators is my game  
 And the scars on my hand cause I'm an Alligator man  
 Top gator man until I die when I marry by and by  
 A pretty belle from the bayou shant we'll raise a little gator man<sup>53</sup>.

La chanson commence par une phrase d'exposition qui convoque des éléments typiques des zones humides de la Louisiane, remplies du bourdonnement des moustiques et de mousse espagnole, qui sert de lit de verdure au narrateur<sup>54</sup>. On comprend rapidement que celui qui s'autoproclame « Alligator Man » n'est pas un homme-alligator mais un chasseur d'alligators : s'il se définit par sa vie au contact quasi permanent de la nature sauvage, il ne s'identifie pas à un animal, mais est, au contraire, celui qui connaît, maîtrise et domine cet animal redouté, ce qui lui vaut une aura immense auprès des habitants des bourgades dans lesquelles il vend ses peaux, et des femmes en particulier. La maîtrise de la nature lui vaut d'être « le leader du clan » et est l'occasion d'une affirmation de soi virile et proche du *tall tale*, à laquelle Newman se livrait avec humour, en particulier sur scène, provoquant la jubilation d'un public conquis et complice. Si nul n'était dupe du fait qu'il ne chassait pas l'alligator à mains nues, ne serait-ce que parce que ses mains ne portaient aucunes des cicatrices évoquées dans la chanson, cette fiction n'en permettait pas moins la construction et l'affirmation d'une image positive et flatteuse de soi-même pour les Cadiens qui écoutaient les fanfaronnades de ce Davy Crockett de Louisiane. Avec « Happy Fats » Leblanc et plus encore avec Jimmy Newman, les Cadiens tournaient le dos aux hommes affamés, marginaux et plaintifs que les femmes abandonnaient sans scrupules dans les chansons en français d'autrefois et se dotaient désormais de héros aussi forts, habiles, libres, séduisants, populaires et éternels que n'importe quel héros américain de la Frontière, et vantaient leurs exploits en anglais et sur des airs de country. En reprenant des éléments de l'épopée de la Frontière, dont Turner et toute l'idéologie américaine après lui avaient convaincu le peuple américain qu'elle était ce qui le définissait<sup>55</sup>, ils entraient de plein pied et la tête haute dans la nation américaine et n'avaient plus à se sentir inférieurs aux anglophones. Se décrire comme un homme vivant à son aise dans les marges sauvages de la société et dominant une nature qu'il connaissait parfaitement, tout en

---

<sup>53</sup> Des moustiques qui bourdonnent autour de ma tête, de la mousse espagnole en guise de lit / On y voit rarement des terres desséchées car je suis l'homme aux alligators / Je chasse l'alligator toute la nuit, je vends sa peau et je disparais / Je le vois que, dans la cabane du bayou, les belles aiment cet homme aux alligators / Ce pays du bayou c'est chez moi et je ne quitterai jamais cet endroit / Car je suis le chef du clan, oh je suis l'homme aux alligators / Quand j'apporte mes peaux en ville, tous les gens s'attroupent / Ils veulent juste serrer la main du meilleur chasseur d'alligators / Certaines personnes cherchent la célébrité partout dans le monde, mais combattre les alligators c'est ce qui m'amuse / Et les cicatrices sur ma main car je suis l'homme aux alligators / Le meilleur chasseur d'alligators jusqu'à ma mort. Un jour, quand j'épouserai / Une jolie belle du bayou, on élèvera un petit chasseur d'alligators.

<sup>54</sup> La mousse espagnole servait aussi et surtout à garnir les matelas et les sièges de voiture, avant d'être remplacée par des fibres synthétiques.

<sup>55</sup> Il convient de rappeler ici le rôle de la conscription des Cadiens pendant la Seconde Guerre mondiale, mais aussi de la télévision, du cinéma et de l'école obligatoire en anglais, dans l'imprégnation idéologique des Cadiens et dans leur acquisition des valeurs et de la mythologie américaines. Voir pages 193-95 de la présente thèse.

respectant l'institution du mariage car ce n'est pas un sauvage, permettait l'intégration des Cadiens à la société américaine, et celle de Jimmy Newman au panthéon de la musique américaine, « Alligator Man » se classant dans le Top 25 du magazine *Billboard*. Elle permettait ainsi de donner une autre image des Cadiens à l'Amérique, celle, attachante et pittoresque, d'une population définie par l'environnement unique de la Louisiane et par quelques mots de français comme « belles », mais aussi et surtout l'image rassurante d'Américains avant tout.

Si les chansons de Jimmy Newman et celles de « Happy Fats » n'affirment pas clairement une identité proprement cadienne et n'utilisent pas ce mot, dans cette chanson, comme dans toutes les autres chansons cadiennes écrites dans cette période, sont mis en avant des traits qui correspondent aux discours sur l'identité cadienne qui fleurirent à partir de cette époque. Dans toutes ces chansons, on assiste à la disparition des références naturelles indiquant la frugalité, voire la famine, au profit de descriptions, inédites jusque-là, d'une nature luxuriante fournissant une abondance de nourriture à qui sait attraper les animaux qui peuplent le bayou. Dans ce jardin d'Éden, l'accent est placé non plus sur la pureté innocente et rustique d'un peuple rural et modeste, comme dans les années 1920, mais sur l'autosuffisance et les capacités d'adaptation des hommes dont ce « paradis » est l'habitat naturel. Comme le souligne Sara le Menestrel<sup>56</sup> et comme a pu le constater l'auteur de la présente étude à l'occasion d'échanges avec des Cadiens rencontrés en Louisiane, à la lecture des ouvrages de Carl Brasseaux, Shane K. Bernard, Barry Ancelet ou Ryan Brasseaux, et, également, sur les différents forums cadiens existant sur internet, cette adaptabilité est le trait principal et récurrent de tous les discours sur l'identité cadienne depuis les années 1960, que l'on retrouve dans la bouche et sous la plume des folkloristes, des historiens, des musiciens et des militants de l'identité cadienne, qui lui préfèrent aujourd'hui le terme de « résilience ». Les chansons cadiennes de l'époque, qu'elles soient interprétées en français ou en anglais, jouèrent un grand rôle dans cette redéfinition. Cette image inséparable de l'environnement naturel et reposant invariablement sur les mêmes caractéristiques constituait à la fois une affirmation identitaire et une marque de fabrique. Elle permettait aux cadiens chantant en français d'obtenir la reconnaissance du public francophone et des universitaires spécialistes du folklore et aux cadiens chantant en anglais de rencontrer un grand succès auprès du public francophone désormais parfaitement bilingue mais aussi du public anglophone, en affichant une identité originale et clairement identifiable qui leur permettait de se distinguer sur le marché régional et même national de la chanson blanche anglophone, tout en y ayant accès grâce à l'utilisation de l'anglais, du médium de la musique country et des tropes de l'homme de la Frontière<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 26.

<sup>57</sup> On trouve la même construction d'une image de marque associée à la nature comme signe distinctif et vendeur dans la *swamp pop*, genre de rock and roll qui se développa en Louisiane et à l'est du Texas à partir des années 1950 et dont les interprètes chantaient en anglais et anglicisaient leurs noms. Cependant, à la différence de la chanson

Cette nouvelle image permettait également à une communauté en voie de complète américanisation de faire connaître et reconnaître son identité, à un moment où les minorités, et en particulier les Noirs, affirmaient leur fierté et leur droit à la reconnaissance et au respect. L'anglais était désormais largement utilisé par les francophones de Louisiane, y compris au sein du foyer, où les parents qui avaient subi des persécutions enfants lorsqu'ils parlaient français préféraient ne pas enseigner cette langue à leurs enfants. Malgré les efforts des universitaires défenseurs de la langue française, les Cadiens se définissaient avant tout comme des Américains blancs ayant des traditions particulières, dans un climat de guerre froide et de suspicion où déroger à la norme et apparaître comme un élément étranger était particulièrement mal vu en Amérique. Encore aujourd'hui, en dehors des cercles lettrés, la plupart des Cadiens que j'ai rencontrés revendiquent avant tout leur américanité et ne se définissent pas par leur langue, puisqu'assez rares sont ceux qui parlent français, en dehors de quelques expressions toutes faites, mais par leur gastronomie et leur musique, et par leurs différences avec les Créoles. Dans les années 1960, les chanteurs qui mettaient fièrement en avant une identité cadienne n'évoquaient tout simplement pas les Créoles, comme l'a montré, notamment, le récit du peuplement de la Louisiane par les Acadiens auquel se livra Alex Broussard dans « Le Sud de la Louisiane », d'où les Créoles sont absents, bien que leurs recettes à la sauce piquante y soient mentionnées comme étant des plats cadiens. Certains Cadiens allaient cependant bien plus loin que d'effacer par omission les Créoles de la nature luxuriante de Louisiane définie comme habitat naturel des seuls Cadiens.

En 1966, cette appartenance à l'Amérique blanche et cette volonté de ne rien avoir à faire avec des gens de couleur étaient revendiquées par « Happy Fats » Leblanc et naturalisées par l'emploi de métaphores végétales dans la chanson parlée « Dear Mr. President », écrite en réaction à la politique en faveur des droits civiques du président Lyndon Johnson :

Dear Mr. President,  
Pardon me for taking some of your valuable time but before I start my next year's crop I'd appreciate it if you'd get a few things straight for me . . . First, I'd like to know if I'll be permitted to plant white and black peas in separate rows of equal length or will I have to mix them together? My white coon dog won't hunt with my black bird dog. Could I get an injunction to make them hunt together? The black dog won't hunt coons and the white dog won't hunt birds.

Fait rarissime pour une chanson des années 1960 ayant, qui plus est, rencontré un assez grand succès, puisqu'il s'en vendit plus de 200 000 exemplaires, elle est introuvable sur internet. Aucun site ne répertorie non plus ses paroles. Seuls Wade Falcon, sur le blog *Early Cajun Music*, et Sara Le

---

cadienne de l'époque, la *swamp pop* ne se définissait pas par la couleur de peau, puisque ce genre était également pratiqué par des Créoles.

Menestre, dans *Negotiating Difference*<sup>58</sup>, évoquent les opinions politiques de « Happy Fats », mais sans donner à voir le texte de « Dear Mr. President ». Quant aux ouvrages écrits sur la musique cadienne et qui font abondamment référence à ce chanteur et à l'importance qu'il eut dans cette période, aucun ne mentionne ses chansons ségrégationnistes, ni n'en reproduit les paroles, à l'exception de *South to Louisiana*, de John Broven<sup>59</sup>. Cette chanson, tout comme « Kajun Ku Klux Klan » et « Who likes a Nigger »<sup>60</sup>, de Johnny Rebel, ainsi que ce qu'elle laissait deviner, par son immense succès local, de l'adhésion de nombreux Cadiens à la ségrégation raciale, a tout bonnement été effacée de l'histoire culturelle cadienne, sans pour autant que son interprète et son auteur, J.D. Miller<sup>61</sup>, subissent la moindre désapprobation dans la mémoire collective<sup>62</sup>. Dans « Dear Mr. President », les éléments naturels sont utilisés pour naturaliser la séparation des Noirs et des Blancs. Les paroles font même explicitement référence à la doctrine ségrégationniste du *separate but equal*, puisque le chanteur demande au président s'il a encore le droit de planter ses pois noirs et ses pois blancs en rangées séparées mais de longueur égale. Le passage de la métaphore des pois à celle des chiens de chasse renforce encore cette naturalisation : alors que la position des pois dépendait du choix du narrateur, cette fois, les animaux de chasse refusent d'appliquer la déségrégation, ce qui fait bien apparaître celle-ci comme contre-nature : le chien noir, censé chasser les oiseaux, refuse de chasser les rats-laveurs (les « *coons* », à nouveau) et le chien blanc, normalement destiné à chasser ces « *coons* », refuse de chasser les oiseaux. Les éléments naturels sont donc utilisés pour appuyer le caractère naturel et légitime des places attribuées dans la société aux Noirs et aux Blancs. Au-delà de cet exemple extrême et raciste, l'utilisation des éléments naturels pour légitimer et présenter comme naturelle l'occupation de l'espace par un groupe ethnique et pour en définir l'identité est un trait récurrent des chansons cadiennes écrites dans les années 1960.

---

<sup>58</sup> Le Menestrel, *Negotiating Difference*, 153.

<sup>59</sup> Broven, *South to Louisiana*, 43.

<sup>60</sup> « Happy Fats », *op. cit.* ; Rebel, *op. cit.* et « Who Likes a Nigger », *Reb Rebel* 508, 1966.

<sup>61</sup> Miller écrivait sous le pseudonyme de « Jerry West ». John Broven, *Record Makers and Breakers: Voices of the Independent Rock 'n' Roll Pioneers* (Urbana & Chicago : University of Illinois Press, 2010), 169.

<sup>62</sup> En 2012, une chanson interprétée par « Happy Fats » figura d'ailleurs dans la B.O. du film d'animation *Beasts of the Southern Wild*, ce qui prouve que l'effacement de la facette ségrégationniste de ce chanteur afin d'éviter d'écorner l'image de marque des Cadiens fut un succès.



Fig. 21 : Macaron du disque « Dear Mr. President » de Leroy « Happy Fats » Leblanc, 1966 (à gauche) et de la compilation sur laquelle cette chanson sortit à nouveau en 1971 (Reb Rebel LP-1000, à droite).

La période 1945-1970 voit donc la cohabitation de chansons en français et en anglais, ces dernières devenant de plus en plus nombreuses à mesure que les années passent. Si beaucoup de chansons enregistrées dans l'immédiat après-guerre reprennent, en français, les thèmes et les motifs des chansons francophones d'avant-guerre, et ne mentionnent que brièvement et peu fréquemment l'environnement naturel, on voit apparaître, dès les années 1950 et surtout dans les années 1960, des chansons d'un type nouveau. Ces chansons présentent un mélange de traits hérités de la vision d'un peuple rustique, pur, isolé et immuable, descendant des Acadiens, mise en avant par les élites à partir des années 1920, et de nouveaux traits venant redéfinir cette identité, et parmi lesquels l'environnement naturel joue un rôle clé. Qu'elles soient chantées en français ou en anglais, les chansons cadiennes créées à cette époque affirment une identité indissociable d'un environnement présenté comme un jardin d'Éden sans autochtones ni Créoles, vide de toute présence humaine autre que celle de ses habitants naturels, les Cadiens, et où leurs exceptionnelles capacités d'adaptation, leur courage, leur joie de vivre et leur culture unique ont pu se déployer et assurer la survie de leur communauté contre vents et marées.

Cette affirmation identitaire semble s'opérer selon deux fils distincts et complémentaires : l'un, en français, à destination du public francophone et plus proche de la vision qu'avaient les folkloristes d'une communauté cadienne parlant français, unique par sa culture héritée des Acadiens, sa gastronomie et sa musique toujours vivaces. L'intérêt des folkloristes et des ethnomusicologues pour la culture singulière du sud-ouest de la Louisiane ne s'était, en effet, jamais complètement éteint depuis les enregistrements effectués par John Lomax et son fils Alan entre 1934 et 1940, et la collecte de chansons et de contes sous l'égide du Federal Writers' Project avait abouti, en 1945, à la publication d'un guide intitulé *Louisiana : A Guide to the State*, très centré

sur La Nouvelle-Orléans. Dans les années 1940 se développèrent des branches de l'American Folklore Society dans plusieurs États et, en 1956, un comité de professeurs de la Louisiana State University, présidé par Darwin Shrell et comprenant également Harry Oster et Clayton Holaday, fonda la Société folklorique de Louisiane (Louisiana Folklore Society). Dès 1957, elle organisa un congrès annuel et se dota d'une publication à partir de 1958, la revue *The Louisiana Folklore Miscellany*. Cet intérêt pour le folklore se traduisait également par des programmes universitaires, la création d'archives et d'instituts de recherche, mais aussi la participation à l'organisation de festivals, comme ce fut le cas de Harry Oster, qui rejoignit le comité organisateur du Festival de musique folk de Newport en 1963 et y invita des musiciens cadiens et créoles. Un des groupes qui se produisit dans ce festival en 1965, The Mamou Cajun Band, avait même été créé par deux folkloristes, Revon J. Reed et Paul Tate. Cette activité accrue autour du folklore louisianais prit aussi la forme de disques, grâce aux efforts d'Oster, qui publia, à ses propres frais, l'album *A Sampler of Louisiana Folksongs* en 1957, suivis de plusieurs autres albums, dont *Folksongs Of The Louisiana Acadians*<sup>63</sup>, en 1959, qui proposaient une sélection de chansons qu'il avait collectées sur le terrain. Son acharnement à enregistrer les musiques traditionnelles de Louisiane et à les faire connaître fut même remarqué par le magazine *Time* et contribua à faire connaître son nom et les musiques de Louisiane au-delà des frontières de cet État<sup>64</sup>, mais aussi à créer un climat favorable à la reconnaissance et à l'affirmation de la culture francophone en Louisiane même.

L'autre direction prise par l'affirmation identitaire des francophones blancs de Louisiane, en anglais et plus proche des éléments constitutifs de l'identité américaine anglophone, mettait en avant des trappeurs vivant en harmonie avec le bayou et survivant sans peine grâce à l'abondance des ressources offertes par cet environnement, à leur indépendance et à leur parfaite connaissance de la nature. Ces deux courants de l'affirmation identitaire de cette époque se rejoignent dans la description d'une communauté définie par l'environnement naturel de la Louisiane et lui appartenant autant que cet habitat lui appartient, mais aussi par leur respect de l'institution du mariage et par leur caractère très américain, y compris dans le cas des chansons en français. Celles-ci définissent, en effet, une identité cadienne et francophone singulière, mais en partie fondée sur une résilience et une attention à la nature typiquement américaines et parfaitement compatibles avec l'appartenance à la nation et à la culture américaines, d'autant qu'elles le font, non plus dans des textes très courts et répétitifs comme avant la guerre, mais dans des récits longs et détaillés comme ceux que l'on avait trouvés jusque-là dans la musique anglophone. En outre, les deux chansons décrivant en détail l'ouragan Audrey, ainsi que son impact sur les biens et la vie des

---

<sup>63</sup> Various, *op. cit.* ; Various, *op. cit.*

<sup>64</sup> F. A. de Caro, « A History of Folklife Research in Louisiana », in *Folklife in Louisiana: A Guide to the State*, Office of Cultural Development, 1985 [en ligne]. Consulté le 25 juillet 2021 sur [https://www.louisianafolklife.org/lt/virtual\\_books/guide\\_to\\_state/decaro.html](https://www.louisianafolklife.org/lt/virtual_books/guide_to_state/decaro.html)



habitants de la région, et les leçons qu'ils en tirent, semblent révéler une conscience nouvelle dans la production culturelle cadienne. Cette conscience nouvelle, qui coïncide avec l'éveil de la conscience écologique et du mouvement écologiste aux États-Unis, peut également être interprétée comme le signe de l'intégration des Cadiens à la nation américaine<sup>65</sup>.

Ces chansons plus longues et détaillées qu'avant-guerre, où l'environnement naturel est décrit avec précision, mettent fièrement en avant l'image d'une communauté indissociable d'un habitat naturel idyllique et exotique, à un moment où, en dehors d'escapades le weekend, rares sont les habitants de la Louisiane qui se nourrissent encore quotidiennement grâce aux activités de chasse et de pêche qui, pourtant, semblent faire partie de la vie quotidienne des Cadiens dans les chansons de l'époque. C'est là qu'apparaît une autre fonction de ces chansons, en particulier de celles qui sont chantées en anglais : telles des dépliants touristiques, elles donnent envie de venir faire des parties de pêche en Louisiane, de se prendre pour un trappeur le temps des vacances ou d'un weekend et de profiter de la gastronomie, des festivals et de la chaleur humaine de ces Américains si sympathiques que sont les Cadiens, à une époque où la Louisiane voulait participer au grand mouvement du tourisme de masse qui se développait aux États-Unis et où autorités locales, chambres de commerce, commerçants et radios redoublaient d'efforts pour attirer les visiteurs.

En se définissant par rapport à un jardin d'Éden intact et éternel, présenté comme son habitat naturel et propre, et en évoquant, pour certains, l'événement clé qui les y a menés, le Grand Dérangement, c'est également un mythe fondateur que dessinaient les chanteurs cadiens. L'environnement naturel était utilisé pour naturaliser, légitimer et affirmer l'existence de la communauté cadienne et l'identification de celle-ci au sud-ouest de la Louisiane. Les chanteurs des années 1960 présentent les Cadiens à la fois comme des pionniers américains et comme ayant une culture propre, et soulignent la survie de leur communauté et de sa culture, malgré les épreuves qui auraient pu l'anéantir, dont l'ouragan Audrey est le symbole, autant d'éléments qui rappellent les arguments des militants du mouvement de « Fierté cadienne », utilisés depuis le milieu des années 1950 pour justifier la reconnaissance de la communauté cadienne comme ethnie à part entière de la nation américaine, statut qui fut obtenu officiellement en 1980. La décennie 1960 voit donc apparaître un phénomène de témoignage et de mémorialisation consciente, par le biais des chansons, des grands événements qui ont marqué l'histoire de la communauté, que ce soit le Grand Dérangement ou l'ouragan Audrey, mais aussi d'un mode de vie typique, disparu depuis longtemps mais que ces chansons vont contribuer à graver dans la mémoire des Cadiens et

---

<sup>65</sup> L'historien Shane K. Bernard, interviewé en 2017 à La Nouvelle-Ibérie et auteur de *The Cajuns: Americanization of a People*, pense, lui aussi, que le surgissement de l'environnement naturel dans les chansons cadiennes est en partie un signe d'américanisation de la population cadienne.

du reste de la population. Cette utilisation des chansons pour témoigner, se remémorer des événements et en fixer le souvenir est inédite dans la chanson francophone de Louisiane. Cette évolution de la conscience de soi en tant que communauté fut grandement aidée par l'intérêt d'une nouvelle génération de folkloristes et d'historiens issus de la communauté cadienne et très militants, par le développement du tourisme et par les maisons de disques désireuses de mettre sur le marché des produits attractifs et à l'identité immédiatement reconnaissable. L'attrait pour le folklore, présenté comme musique authentique et non commerciale, était en plein essor à cette époque, avec l'apparition de nouveaux labels indépendants et de festivals de musiques folk, et la mise en avant de traits culturels typiques du Sud, présentés comme intimement liés à une nature elle aussi authentique et non domestiquée. Évoquer la nature était une bonne manière de vendre des disques, de promouvoir la Louisiane comme destination touristique et de promouvoir l'identité cadienne. Comme dans les années 1920 et 1930, les discours et les images produits par les folkloristes, les maisons de disques et les chambres de commerce pour définir la communauté cadienne convergèrent pour créer une identité ethnique et environnementale fantasmée, dont les Créoles étaient exclus, même si les universitaires de l'époque soulignaient leur contribution à la culture cadienne, sans pour autant prendre le risque de brouiller cette identité qui avait besoin de clarté et de pureté si elle voulait être reconnue. Enfin, on peut voir aussi dans l'évocation des catastrophes environnementales qui se développent dans la chanson cadienne à cette époque une trace de l'influence de la chanson anglophone sur les chanteurs francophones, et en particulier du blues, qui, dès ses débuts, servait fréquemment de support à la description d'événements marquants, et en particulier de catastrophes naturelles. Cette dimension, qui avait disparu des chansons de blues dans l'après-guerre, ressurgit à la fin des années 1950 et dans les années 1960.

### **3. Le blues**

#### **3.1. 1945-1959**

Comparé à la période précédente, dans les blues de Louisiane et du Mississippi enregistrés entre 1945 et 1959, l'environnement naturel est une caractéristique importante du récit dans une proportion nettement moindre – 50 % – des 47 chansons mentionnant l'environnement. Dans l'après-guerre, l'environnement, lorsqu'il est évoqué dans les chansons de blues, l'est donc succinctement dans la moitié des cas, alors qu'il constituait un élément majeur de presque toutes les chansons le mentionnant avant-guerre. Le nombre de références se maintient néanmoins, ainsi que le nombre de types d'éléments différents dans l'échantillon de Louisiane, alors qu'ils s'effondrent dans l'échantillon du Mississippi, comparé à l'avant-guerre, sans pour autant être

beaucoup plus bas que dans l'échantillon de Louisiane dans cette période 1945-1959. Les éléments de l'environnement physique mentionnés dans les chansons sont sensiblement les mêmes que dans la période précédente. L'eau, qu'elle soit douce ou salée, est toujours l'élément le plus cité dans l'échantillon de blues du Mississippi, sous forme de références à des rivières, des ruisseaux, des étangs, aux digues qui bordent les fleuves, à la mer et à l'océan, mais elle est nettement moins présente qu'avant 1945 dans l'échantillon de blues louisianais, où l'on ne trouve qu'une référence à une rivière, une référence à la mer et une référence à un lac dans les 17 chansons analysées pour cette période. Les saisons sont toujours présentes dans les deux échantillons, bien que moins souvent dans les blues du Mississippi. En revanche, le soleil, très présent dans les deux échantillons avant 1945, est beaucoup moins souvent cité après-guerre dans les blues du Mississippi analysés, alors qu'il se maintient et augmente même un peu dans les blues de Louisiane, malgré le fait que le nombre de chansons analysées soit inférieur comparé à la période précédente. Les références aux phénomènes météorologiques sont moins nombreuses et moins variées qu'avant-guerre dans les blues du Mississippi, qui citent cependant encore plusieurs fois la pluie, le froid, la boue, et une inondation, alors que seule la pluie apparaît dans les blues de Louisiane analysés pour cette période. Les références au relief sont désormais absentes des deux échantillons. En revanche, le sable, la lune et la nuit apparaissent dans l'échantillon du Mississippi alors qu'ils en étaient absents précédemment. Les indications géographiques ont disparu, elles aussi, de l'échantillon de Louisiane et se réduisent à une mention de l'État du Mississippi et une référence au monde dans les 17 chansons analysées pour le Mississippi.

Le nombre de références à des éléments végétaux s'effondre dans les blues du Mississippi de cette période, où l'on ne trouve plus, en tout et pour tout, que deux références au coton et deux références au bois. Dans les blues de Louisiane, les références au monde végétal, qui se limitaient au coton, au bois et au maïs avant-guerre, augmentent et présentent plus de variété, malgré le fait que le nombre de chansons analysées pour cette période est inférieur à la période précédente : le coton et les arbres sont toujours là, mais les plantes alimentaires, qui, en dehors du maïs, étaient absentes avant-guerre, deviennent l'élément de loin le plus souvent cité, avec précision (pomme de terre, choux, vigne, prune et maïs, auxquels s'ajoute une référence à un jardin potager et à une récolte générique). Enfin, le nombre, la diversité et la précision des références animales diminuent considérablement dans les blues du Mississippi, alors qu'ils augmentent dans les blues de Louisiane. Dans l'échantillon de blues du Mississippi, les chiens et les animaux aquatiques restent en tête des références mais apparaissent trois fois moins souvent. Si les sous-espèces de poissons et de serpents sont citées, les références aux chiens sont désormais génériques. Les oiseaux et les insectes, fréquemment et précisément mentionnés par espèce avant-guerre dans le Mississippi, sont absents de cet échantillon entre 1945 et 1959, en dehors d'une

unique référence à des oiseaux génériques et d'une référence indirecte aux abeilles : le miel. Il en va de même pour la plupart des animaux de la ferme : les vaches et les cochons ont disparu et seuls subsistent une mule, un poney, une jument et un poulet. On constate les mêmes tendances dans les autres chansons du Mississippi mentionnant l'environnement dans cette période et non incluses dans cette analyse qualitative. L'échantillon de blues de Louisiane est désormais nettement plus riche en références animales que l'échantillon du Mississippi et les animaux les plus cités ne sont plus les mêmes qu'avant-guerre : les chiens, en tête des références avant-guerre, ont quasiment disparu et ont été remplacés par les abeilles, avec des références à des abeilles mâles et femelles, à la ruche et au miel. Le deuxième animal le plus cité est le chat, mâle, beaucoup plus rare dans l'échantillon du Mississippi, toutes chansons et toutes périodes confondues. Les cochons et les gallinacés, très fréquemment observés dans les chansons de Louisiane d'avant-guerre, sont toujours présents mais moins souvent. En revanche, les oiseaux font leur apparition et font même l'objet de deux imitations, l'une au piano et l'autre sifflée. Apparaissent également un alligator et un crocodile, qui étaient totalement absents de l'échantillon de Louisiane dans la période précédente. Le singe et le lion sont cités, comme dans la période précédente, une fois chacun. En revanche, les virus ont disparu de cet échantillon de Louisiane.

En résumé, dans la période 1945-1959, dans l'échantillon de blues du Mississippi, les références à l'environnement physique continuent de constituer les références naturelles les plus citées, mais leur nombre et leur variété diminuent. Si les éléments du relief, fréquemment cités avant-guerre, ont disparu et que le soleil, les phénomènes météorologiques et les catastrophes environnementales sont beaucoup moins fréquemment cités qu'avant-guerre, la présence de l'eau, douce comme salée, reste grande. En revanche, le nombre de références au monde végétal s'effondre et les références au monde animal, sauvage comme domestique, diminuent nettement. Dans les blues de Louisiane, le nombre et la variété des références à l'environnement physique diminuent fortement, à part pour ce qui est du soleil. L'eau, douce ou salée, est beaucoup plus rarement évoquée qu'avant-guerre et quasi aucune mention des conditions météorologiques n'apparaît. En revanche, les références aux végétaux augmentent et changent de nature, avec une diminution des références au coton et aux arbres, au profit des légumes et fruits du jardin. Surtout, les références aux animaux restent nombreuses et variées et augmentent même par rapport à l'avant-guerre. Elles changent également de nature, puisque ce ne sont plus les mêmes animaux qui sont le plus souvent cités. Le sexe, mâle ou femelle, de ces animaux est toujours précisé. Le nombre et la variété des références diminuent donc globalement dans les deux échantillons de blues, mais cette diminution affecte tous les types d'éléments dans celui du Mississippi, alors qu'elle n'affecte que les descriptions de l'environnement physique dans celui de Louisiane, qui présente encore une assez grande variété d'éléments végétaux et animaux. Ces

tendances confirment l'évolution observée dans la comparaison quantitative des échantillons, avec une diminution brutale du nombre de chansons faisant référence à l'environnement dans le Mississippi, et une diminution moins spectaculaire dans l'échantillon de Louisiane. Les chansons faisant référence à l'environnement naturel sont donc moins fréquentes et, au sein de celles-ci, le nombre, la variété et la précision des éléments naturels cités diminuent, sauf pour ce qui est des plantes et surtout des animaux dans les blues de Louisiane.

Non seulement on trouve moins de références à l'environnement naturel dans les blues enregistrés entre 1945 et 1959, particulièrement dans le Mississippi, mais ces références sont souvent courtes, et beaucoup n'ont rien d'inédit et reprennent, souvent à l'identique, des expressions qui existaient avant-guerre pour les insérer dans des chansons de plus en plus souvent consacrées à des déceptions amoureuses ou à l'affirmation de la virilité. On constate ce phénomène aussi bien chez les chanteurs qui ont migré vers Chicago que chez ceux qui sont restés dans le Sud. Si l'utilisation de « vers flottants »<sup>66</sup> n'a rien de nouveau dans le blues, ce type de paroles faisait plus souvent l'objet d'une appropriation créative dans les chansons des années 1920 et 1930 et les évocations de l'environnement ne se limitaient pas à ces références figées<sup>67</sup>, ce qui est plus souvent le cas dans les chansons d'après-guerre. Ainsi, en 1950, Muddy Waters, natif du Delta installé à Chicago depuis 1943, chante-t-il, sous le titre « Rollin' Stone », des paroles quasi identiques à celles du « Jim Jackson's Kansas City Blues » de Jim Jackson (1927) et de nombreux autres blues évoquant le poisson-chat. Howlin' Wolf reprend une image déjà largement utilisée dans « Saddle My Pony » (1952), Slim Harpo, en 1957, reprend, lui aussi l'image bien connue des abeilles et du miel, avec « I'm a King Bee » et, en 1959, dans « You'll Be Sorry One Day », il reprend un autre lieu commun du blues lorsqu'il dit que les problèmes vont tomber sur celle qui l'a quitté, comme la pluie (« You'll be sorry one day when your troubles start a-falling baby, just like rain »). Les références au soleil, encore nombreuses dans les blues de Louisiane, sont parfois la seule référence à un élément naturel, comme dans la chanson de Raful Neal, « Getting Late in the Evening » (1959) où un homme se lamente d'avoir été quitté par la femme qu'il aime et dit devenir fou alors que le soleil se couche. L'expression « put your arms around me, like a circle around the sun », utilisée dès les années 1920, dans « Stealin' Stealin' », du Memphis Jug Band, se retrouve dans « Rock Me » de Muddy Waters en 1957, tout comme elle apparaît dans maintes chansons enregistrées avant et après cette date, par des artistes blancs comme noirs, allant de

---

<sup>66</sup> Les musicologues anglophones emploient l'expression « *floating verses* » pour désigner des couplets ou des vers qui se retrouvent dans de nombreuses chansons d'artistes différents, les voyant comme des paroles qui « flottaient dans l'air » à l'époque. Il n'existe apparemment pas de traduction consacrée de cette expression en français. Les traducteurs de *Deep Blues* de Robert Palmer, très récemment traduit en français, contactés par l'auteur via la liste de diffusion de la branche francophone d'Europe de l'International Association for the Study of Popular Music, ont fait le choix de traduire « *floating verses* » par « couplets flottants ». Étant donné que ces paroles récurrentes ne constituent pas nécessairement des couplets, c'est l'expression « vers flottants » qui sera utilisée dans cette thèse de doctorat.

<sup>67</sup> Voir, en particulier, les chansons de Charley Patton, Son House et Lead Belly étudiées précédemment.

Robert Pete Williams à Taj Mahal, James Taylor, Sally Rodgers, John Renbourn, Arlo Guthrie, Bob Dylan et Terry Callier. Plusieurs chansons du bluesman louisianais Robert Pete Williams furent enregistrées par les ethnomusicologues Harry Oster et Richard Allen dès 1956, alors qu'ils l'avaient « découvert » purgeant une peine pour meurtre au pénitencier d'Angola, en Louisiane, qu'ils visitaient dans l'espoir, comme John Lomax dans les années 1930, d'y trouver des chansons plus authentiques que ce que produisaient les maisons de disques à l'époque. On trouve, dans les chansons de Williams qu'ils enregistrèrent, la même tendance à des références minimales consistant principalement en la reprise de vers flottants déjà maintes fois utilisés que l'on observe dans les autres chansons de blues de l'époque<sup>68</sup>.

Les références aux oiseaux, autrefois riches et précises et servant souvent à signifier l'aspiration à la liberté, sont désormais rares, et, comme c'est très souvent le cas des références naturelles de cette période, sont brièvement insérées dans un texte qui ne contient pas d'autres références à l'environnement naturel et uniquement associées aux peines de cœur. C'est le cas dans « Blue Monday Blues », d'Eddie Boyd, enregistrée en 1948, où le narrateur se plaint que, depuis le départ de celle qu'il aime, les oiseaux ne chantent plus pour lui, et dans « Lost without Your Love », de Lonesome Sundown, sortie en 1956, où le narrateur se décrit comme perdu sans l'amour de la femme à qui il s'adresse, « comme un oiseau sans ses plumes »<sup>69</sup>. Ces évocations, assez convenues, semblent avoir une valeur plus décorative que signifiante. On note néanmoins que dans cette chanson de Lonesome Sundown, le piano imite le chant d'un oiseau et que dans « Lonesome Whistler », que ce chanteur louisianais enregistra en 1957, il siffle comme un oiseau. Les évocations à base de poules et de coqs (« rooster ») sont, elles, au moins aussi nombreuses que dans les années 1920 et 1930, et sont utilisées de la même manière qu'à l'époque, soit pour suggérer une cour entre un homme et une femme, soit pour signaler l'arrivée d'un intrus dans la maison, la plupart du temps un amant, qui provoque des battements d'ailes et des cris du coq. Il faut cependant noter que cette référence n'avait rien de lointaine pour les nombreux Africains-Américains installés dans les grandes villes, et notamment à Chicago. Comme me l'a confirmé Don Moye, le batteur de l'Art Ensemble of Chicago, né en 1946 et aujourd'hui installé à Marseille, « [à Chicago,] de nombreuses familles africaines-américaines élevaient des poulets, des coqs, des lapins, etc. dans leur cour et sur leur propriété. Il en allait de même pour les familles mexicaines, asiatiques et blanches. Cela fait partie d'une tradition des familles pauvres de la classe ouvrière. De

---

<sup>68</sup> Muddy Waters, « Rollin' Stone », Chess 1426, 1950 ; Jackson, *op. cit.* ; Howlin' Wolf, « Saddle My Pony », Chess 1515, 1952 ; Slim Harpo, « I'm a King Bee », Excello 2113, 1957 et « You'll Be Sorry One Day », Excello 2162, 1959 ; Raful Neal, « Getting Late in the Evening », La Louisianne Records LL-8116, 1959 ; Memphis Jug Band, « Stealin' Stealin' », Victor V-38504, 1929 ; Muddy Waters, « Rock Me », Chess 1652, 1957.

<sup>69</sup> Little Eddie Boyd, « Blue Monday Blues », RCA Victor 20-2703, 1948 ; Lonesome Sundown, « Lost without Your Love », Excello 2092, 1956 et « Lonesome Whistler », Excello 2102, 1957.

nombreuses personnes avaient également des potagers»<sup>70</sup>. Le fait que les volailles faisaient toujours partie du paysage de la classe ouvrière dans les villes explique probablement la vigueur et le nombre des métaphores ayant recours à ces animaux.

Les cas d'identification à des éléments de l'environnement naturel continuent à être nombreux, dans le texte des chansons, mais aussi dans le nom de scène des artistes, dont beaucoup, dans cette période, travaillent sous un nom d'emprunt faisant référence à la nature, alors qu'avant-guerre, les noms de scène faisaient souvent intervenir le lieu d'origine des chanteurs, comme avec Mississippi John Hurt, Mississippi Fred McDowell, Mississippi Joe Callicott, Isaiah Nettles « The Mississippi Moaner », Alger « Texas » Alexander, Memphis Minnie ou Kansas Joe McCoy<sup>71</sup>, ou un trait physique, comme Big Joe Williams, Blind Lemon Jefferson ou Blind Willie McTell. C'est le cas de Howlin' Wolf – qui, outre son nom, évoquait et imitait régulièrement cet animal dans ses chansons – de Robert Nighthawk, de Rosa Lee Hill, de Pinetop Perkins et de Muddy Waters, dans le le Mississippi, et de Lightnin' Slim et Lonesome Sundown en Louisiane. On trouve le même phénomène dans les États voisins, avec Lightnin' Hopkins et Wilson « Thunder » Smith, tous deux originaires du Texas. Si la nature recule dans les paroles des chansons, elle progresse dans les noms de scène des chanteurs, ce qui apparaît comme un moyen de se créer une identité surhumaine et presque surnaturelle, qui dépasse les limites de la condition humaine, affirme la liberté et le pouvoir de ces personnages hors du commun et marque les esprits, les rendant immédiatement identifiables par le public. Se donner un nouveau nom revêtait également une grande force symbolique et constituait une affirmation d'indépendance, car c'était prendre le pouvoir des Blancs, qui avaient longtemps imposé leurs noms aux esclaves noirs. Il est à noter que beaucoup de ces noms de scène étaient inspirés de surnoms donnés pendant l'enfance ou de chansons qu'ils avaient interprétés, à l'exception notable de Lightnin' Slim et Lonesome Sundown, dont les noms de scène avaient été trouvés par le producteur de disques blanc J.D. Miller<sup>72</sup>. Ce fut également le cas des Texans Lightnin' Hopkins et Wilson « Thunder » Smith, dont les noms de scène furent trouvés par un des patrons de Alladin<sup>73</sup>, la maison de disque californienne qui, la première, les enregistra. Avoir un nom de scène en rapport avec la nature permettait donc également, en sortant un nom de sa banalité, de créer une marque, un produit clairement identifiable, à la fois original et perçu comme étant dans la tradition du blues et du Sud.

Cependant, pendant que la nature était de plus en plus présente dans les noms de scène des artistes de blues, elle reculait dans leurs textes, tout comme elle reculait dans les paysages de

---

<sup>70</sup> Famoudou Don Moye, échange de courriers électroniques du 5 juillet 2021.

<sup>71</sup> Dans le cas de Memphis Minnie et Kansas Joe McCoy, ces origines sont fictives, puisqu'ils étaient originaires, respectivement, de Louisiane et du Mississippi.

<sup>72</sup> John Broven, *South to Louisiana*, 123, 134.

<sup>73</sup> Colin Larkin (dir.), *The Guinness Who's Who of Blues* (London : Guinness Publishing, 1995), 181-83.

plus en plus industriels et urbains qui les entouraient. Malgré des exceptions, la plupart des références à l'environnement, lorsqu'elles existent, semblent de plus en plus figées et utilisées pour parler de relations sentimentales et sexuelles dans les deux échantillons de blues, mais ce phénomène est encore plus spectaculaire dans les blues de Louisiane : les références à l'environnement sont très majoritairement utilisées pour suggérer la trahison sentimentale, la cour, la virilité et l'acte sexuel, d'où la prédominance des éléments animaux genrés, bien que « Sugar Plum », de Lightning Slim, sortie en 1955, ait recours à une métaphore végétale et que « Diggin' My Potatoes »<sup>74</sup>, de Lead Belly, enregistrée en 1948, utilise de nombreux éléments végétaux du jardin potager pour évoquer le fait que sa femme a couché avec un autre, en reprenant en grande partie un texte très riche écrit par Little Son Joe<sup>75</sup> en 1939. Si un certain nombre d'artistes continuaient d'avoir recours à des métaphores du monde naturel, en particulier pour souligner leur virilité, c'est tout d'abord parce qu'il y avait visiblement un plaisir indéniable à cet exercice, mais aussi parce que leur besoin d'affirmation de soi était toujours aussi grand : au retour de la guerre, les Noirs, qui avaient nourri l'espoir que leur participation héroïque à la victoire leur aurait permis d'obtenir l'égalité des droits, étaient toujours opprimés et rabaissés et le mouvement naissant pour les droits civiques entraînait des représailles de plus en plus violentes. Mais la répétition de ces motifs est aussi l'illustration de la constitution d'une formule du genre, en cours dès avant la guerre mais de plus en plus aboutie désormais, qui conduisait le personnage du bluesman et ses paroles à se figer autour d'un nombre limité d'ingrédients clés. La répétition de cette formule correspondait à la fois au désir des artistes d'utiliser des recettes à succès et à l'impulsion des maisons de disques, qui incitaient les artistes à appliquer les formules clairement identifiables et qui avaient fait leurs preuves, en pleine folie du rock and roll et en pleine émergence du rhythm and blues, qui venaient concurrencer le blues. De plus, avec l'importance croissante du jeu de guitare dans le blues électrique de Chicago ou Détroit, qui influençait tous les artistes, y compris ceux qui étaient restés dans le Sud, le blues devenait de plus en plus un genre instrumental, où le travail de production revêtait une importance croissante et où les instruments occupaient désormais une place plus centrale que les paroles.

Ces tendances sont particulièrement illustrées par les blues de Louisiane désignés sous l'appellation de *swamp blues*. Autour de la ville de Bâton-Rouge existait, au début des années 1950, un vivier de bluesmen, découvert en 1954 par J.D. Miller, incontournable producteur blanc de Crowley, qui, jusque-là, avait surtout enregistré des artistes cadiens sur son label Fais-Do-Do Records, lancé en 1946. Les artistes de blues de Bâton-Rouge avaient leur style propre, un son très

---

<sup>74</sup> Lead Belly, « Diggin' My Potatoes », Disc Records 5085, 1948.

<sup>75</sup> Chanteur de l'Arkansas, de son vrai nom Ernest Lawlars, qui fut le mari et le guitariste de Memphis Minnie à partir de 1939.



inspiré du blues de Chicago et de Jimmy Reed, mais plus lent et qualifié de *laid back*, qui signifie « décontracté », en anglais. Sous l'influence de Miller, cette caractéristique devint la marque de fabrique du blues de Louisiane. Tout un discours promotionnel fut en effet développé par ce dernier pour faire ce que l'on appelle du *branding*, c'est-à-dire créer une identité de marque, qui, en présentant les chansons estampillées *swamp blues* comme distinctes du reste de la production blues de l'époque, uniques en leur genre et clairement identifiables, en facilitaient la vente. Le nom lui-même de ce sous-genre était une trouvaille marketing de Miller : ce blues des marécages était présenté comme typique du sud-ouest de la Louisiane et ses caractéristiques étaient censées refléter son environnement naturel, et, en particulier, la chaleur humide de ses marécages, censée induire un blues plus lent, plus lourd, plus moite, plus sensuel, quand bien même beaucoup de Noirs ne travaillaient et ne vivaient plus dans cet environnement depuis longtemps, et les artistes venus de Bâton-Rouge encore moins. Miller vendait donc l'authenticité d'un son censé être typique de la Louisiane en identifiant ce son à la nature typique de la région. Au passage, il donnait aux artistes des noms de scène associés à la nature eux aussi, comme pour Lightnin' Slim et Lonesome Sundown, mais aussi Lazy Lester, dont le surnom, s'il n'évoque pas directement la nature, reflète cette même atmosphère du Sud, où la chaleur et l'humidité feraient que tout serait plus lent, y compris les gens, et où la nonchalance est également celle du Mississippi, qui, en cet endroit, coule plus paresseusement qu'ailleurs, en raison de ses nombreux méandres.

Cette formule, pleine de déterminisme environnementale<sup>76</sup> et d'habileté commerciale, fonctionna parfaitement et de nombreux journalistes et spécialistes la relayèrent sans la remettre en cause, comme John Broven, l'auteur respecté du très informatif *South to Louisiana*, en 1983, qui écrivait : « Avec le gémissement des harmonicas et le son puissant des guitares sur un rythme marécageux et nonchalant (...), les chanteurs locaux laissèrent paresseusement leur empreinte dans les bruyants *juke joints* ; comme tous les chanteurs du sud de la Louisiane, ils avaient l'air d'avoir du temps à perdre »<sup>77</sup>. Plus loin, il ajoute qu'en écoutant Lightnin' Slim accompagné de Lazy Lester à l'harmonica, « [i]l était facile pour les auditeurs d'imaginer les nuits humides de Louisiane, résonnant du sifflement des criquets, de l'aboïement des alligators et du coassement de grenouilles ventruës : les vrais sons du blues des marécages »<sup>78</sup>. L'ambiance créée par la voix grave de Slim est qualifiée de trouble ou boueuse (« murky »)<sup>79</sup>, et ce type de blues de terreux (« earthy »)<sup>80</sup>. On trouve quasiment les mêmes mots sous la plume de Gérard Herzhaft, dans son

---

<sup>76</sup> Et, probablement, de déterminisme racial, la nonchalance faisant partie de la manière dont les Noirs étaient caricaturés depuis l'esclavage et le sont encore aujourd'hui, y compris en Europe.

<sup>77</sup> Broven, *South to Louisiana*, 119.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 124.

<sup>79</sup> *Ibid.*, 126.

<sup>80</sup> *Ibid.*, 131.

*Encyclopédie du Blues*<sup>81</sup>. Les commentateurs du blues projetaient donc sur les chansons de *swamp blues* l'image stéréotypée de la Louisiane et des Noirs qu'avait façonnée Miller. Cette image était très éloignée de l'impression réelle provoquée par l'écoute de chansons où ni les instruments, ni le rythme, ni les paroles n'évoquent de manière flagrante l'environnement naturel de la Louisiane.

Miller ne se contentait pas de façonner l'image promotionnelle des blues joués par les musiciens de Bâton-Rouge et de leur donner de nouveaux noms, il écrivait également très fréquemment les paroles des chansons de *swamp blues*, ou en proposait les thèmes aux chanteurs<sup>82</sup>. Les artistes de blues n'avaient pas besoin des producteurs pour insérer dans leurs chansons des vers flottants ou des marqueurs typiques du blues, mais le fait que Miller soit à l'origine de beaucoup des paroles des chansons de *swamp blues* a sans doute contribué à orienter les textes vers certaines images qui, aux yeux de Miller, étaient typiques soit de la Louisiane, soit du blues. La patte de Miller se reconnaît aussi à un certain humour, y compris dans l'utilisation des références naturelles, notamment dans « I'm a Lover, Not a Fighter »<sup>83</sup>, enregistrée en 1958 par Lazy Lester, dont le texte offre un aveu de lâcheté et de faiblesse très rare dans les blues de l'époque : « Well I can roar like a lion / I can sting like a bee / but sometimes I think baby / I've got rabbit blood in me ». On peut aussi voir dans cette référence l'influence de l'image de Noirs peureux et impressionnables véhiculée par la culture populaire blanche depuis les *minstrel shows*.

Si beaucoup de références à l'environnement naturel sont des reprises assez figées d'éléments que l'on trouvait déjà dans la période précédente, quelques chansons illustrent, néanmoins, la conscience d'un monde qui change, comme « Drop Down Blues »<sup>84</sup>, enregistrée en 1945 par le bluesman du Delta Big Joe Williams, qui, à l'instar de Memphis Minnie et Robert Johnson dès la seconde moitié des années 1930, utilise la mécanique de la voiture comme métaphore sexuelle dans cette chanson longue et détaillée :

Drop down, drop down, baby,  
If you care to go, little car gettin' old, woman,  
Your horn won't even blow  
Now, drop down, baby,  
Let me overhaul your machine  
My baby got a loose carburetor,  
Sonny Boy, I b'lieve she's burnin' bad gasoline  
[...]

**She got somethin' that's sweet as peaches, boys,  
Don't grow on a tree, somethin' as sweet as honey, boy,  
You know it don't come from the bees**  
[...]

---

<sup>81</sup> Cité par Sebastian Danchin, *Louisiane : Musiques cajun, zydeco et blues*, 42.

<sup>82</sup> Broven, *South to Louisiana*, 126, 131, 134.

<sup>83</sup> Lazy Lester, « I'm a Lover, Not a Fighter », Excello 2143, 1958.

<sup>84</sup> Big Joe Williams, « Drop Down Blues », *Big Joe Williams*, RCA FXM1 7323, 1976 (enregistrée en 1945).

I'm gonna raise your motor, baby,  
I'm gonna heist your hood,  
Your spark plug gettin' oil,  
Little coil getting spark good.  
[...]

On remarque quelques références au monde naturel, toutes concentrées dans le même couplet. Elles reprennent des vers flottants, dont la première occurrence trouvée par l'auteur remonte à 1928, dans le *hokum blues* « Papa's 'bout to Get Mad » de Pink Anderson et Simmie Dooley, deux chanteurs de *vaudeville* africains-américains qui tournaient dans tout le Sud avec une troupe de *medicine show*. Dans cette chanson, l'un des deux chanteurs dit : « Je sais que les pêches les plus douces ne poussent pas sur les arbres, que le miel le plus doux ne vient pas des abeilles » (« I know the sweetest peaches don't grow on trees, sweetest honey don't come from bees »). On trouve des paroles approchantes chez le bluesman de l'Arkansas Peetie Wheatstraw en 1930, dans « Tennessee Peaches Blues »<sup>85</sup> : « I say, the peaches I'm loving don't grow on no tree, lord, it's somewhere, baby, just above your knee ». L'image des pêches et du miel est donc un clin d'œil à une tradition plus ancienne, une référence culturelle plus qu'une référence à la nature. Insérée dans une chanson grivoise qui s'appuie sur une métaphore mécanique, elle véhicule cependant une autre impression, d'autant qu'elle est le support d'une comparaison (« elle a quelque chose d'aussi doux que des pêches ») et non plus d'une métaphore qui identifierait le corps de cette femme à un fruit. Ce procédé même, et l'isolement des éléments naturels au milieu d'innombrables références à la voiture dans l'espace de la chanson semblent acter le détachement d'avec la nature. Si la femme qu'il désire a la douceur de la pêche et du miel, ce qu'elle a de spécial ne pousse pas sur un arbre et ne vient pas des abeilles et ceux qui l'écoutent le savent bien (« you know it don't come from the bees »). Il précise sans ambiguïté que ce qu'il fait n'est qu'une comparaison avec la nature, détachée de son référent, et se livre donc à un commentaire métaréférentiel sur l'usage qu'il fait du langage métaphorique si caractéristique des chansons africaines-américaines des époques précédentes, langage qu'il continue cependant d'utiliser dans les couplets où il file la métaphore mécanique, sans commentaire distancié, cette fois. En d'autres termes, il adhère à l'identification à une voiture mais prend ses distances avec les métaphores naturelles, et souligne que ceux à qui il s'adresse sont conscients que ce n'est (plus) qu'une image.

Cette distance avec la nature est illustrée dans d'autres chansons, et notamment de façon tragi-comique par le Louisianais Lightnin' Slim, en 1958, dans « Farming Blues »<sup>86</sup>, une chanson au texte assez court mais où l'environnement naturel prend, cette fois, une grande place. Le narrateur

---

<sup>85</sup> Pink Anderson et Simmie Dooley, « Papa's 'bout to Get Mad », Columbia 14336-D, 1928 ; Peetie Wheatstraw, « Tennessee Peaches Blues », Vocalion 1552, 1930.

<sup>86</sup> Lightnin' Slim, « Farming Blues », Excello CD 3002, 1994 (enregistrée en 1958 mais non publiée).

y raconte qu'après s'être marié, il a « quitté la ville » pour « retourner vivre loin dans la campagne ». Une fois là-bas, il s'est mis à l'agriculture et a connu « la pire malchance qu'il ait jamais eue » : le *boll weevil* a mangé toute sa récolte, la pluie a détruit tout son coton et le soleil a brûlé tout son maïs. Il conclut sur la solitude de cette activité et, même s'il ne va pas jusqu'à dire qu'il aurait mieux fait de rester en ville, c'est un sous-entendu probable de la description de l'échec cuisant de sa tentative de retour à la terre. Il est à noter que l'évocation du *boll weevil* n'a rien d'anachronique ici, car l'insecte, ayant développé des résistances aux insecticides, continuait de ravager les cultures dans les années 1950. « She Left Me a Mule »<sup>87</sup>, que Big Joe Williams enregistra en 1952, est une autre chanson qui pose un regard distancié sur le passage des plaines alluviales du Mississippi aux grandes villes du Nord, mais aussi sur les motifs du blues. Williams insère dans ce texte le vers suivant : « Lake Michigan ain't no river, Chicago ain't no hilly town ». Il est difficile d'interpréter ce vers, isolé dans une chanson d'amour. Ce qui est sûr, en revanche, c'est qu'il compare l'environnement et le paysage de Chicago à celui des plaines alluviales du bassin inférieur du Mississippi, et en particulier du Delta, auxquels le fleuve et les collines font inmanquablement référence. Mais le fleuve et les collines font également référence à des lieux typiques du *Delta blues*, présents en particulier dans les chansons de Charley Patton. Avec la Grande Migration, ce n'est pas seulement le paysage extérieur qui a changé, ce sont des éléments clés du paysage intérieur que le blues créait qui ont disparu et Williams semble dire que le blues lui-même, une fois arrivé à Chicago, ne peut plus être le même. Le monde dans lequel vivent les Africains-Américains change et beaucoup de chansons de blues en prennent acte, en ne mentionnant plus l'environnement naturel, en le mentionnant différemment ou en le mentionnant de manière stylisée.

D'autres chansons prennent leurs distances avec les paysages des plaines alluviales du bassin inférieur du Mississippi tout en les évoquant longuement, comme dans « Cotton Crop Blues »<sup>88</sup> de l'harmoniste du Delta James Cotton, sortie en 1954 :

Ain't gonna raise no more cotton, I'll tell you the reason why I say so (x2)  
 Well, you don't get nothin' for your cotton and your seed's so doggone low.  
 Well, like raising a good cotton crop, just like a lucky man shootin' dice (x2)  
 Waitin' all the summer to make your cotton, when fall come, it still ain't no price.

Oh now, oh help me pick right, young boy  
 Oh yeah, so dark and muddy on this farm.  
 I have plowed so hard, baby, corns got all in my hands (x2)  
 I wanna tell you people, it ain't nothin' for a poor farmin' man.

<sup>87</sup> Joe Williams, « She Left Me a Mule », Trumpet Records 171, 1952.

<sup>88</sup> James Cotton, « Cotton Crop Blues », Sun 206, 1954.

Cotton – dont c'était le vrai nom – livre une description précise du déroulement de la culture du coton, de ses étapes en fonction des saisons et des raisons pour lesquelles il va abandonner cette activité, comme il l'annonce dans le premier vers : cette culture est ingrate et décourageante et il souligne à quel point elle est fatigante et aléatoire économiquement, menée dans des conditions difficiles physiquement et moralement, pour un résultat décevant qui ne permet pas de survivre financièrement. Cette description très réaliste est cependant assez anachronique : en 1954, si des cultivateurs noirs travaillaient encore dans le secteur du coton, ils étaient de moins en moins nombreux, d'autant que le soja remplaçait de plus en plus le coton dans cette période. En outre, la mécanisation de l'agriculture, avec la généralisation des moissonneuses et le recours désormais massif aux herbicides, n'obligeait plus les ouvriers agricoles à s'abîmer les mains. C'est donc la culture du coton d'avant-guerre, et même des années 1930, que Cotton décrit ici. Cette chanson semble animée d'une volonté de témoigner avec une précision quasi documentaire de ce qu'ont vécu les Noirs dans le Sud. L'emploi du présent et les nombreux détails qui sont donnés rendent la scène vivante dans le présent, mais l'accompagnement à la guitare électrique, avec une forte distorsion, typique du blues urbain, souligne que c'est bien depuis les années 1950 qu'il parle et que ce qu'il décrit est un souvenir et non le présent. La manière dont Cotton se remémore un passé difficile passe par la réactivation présente et immersive du souvenir de cette vie passée, sans pour autant renoncer à ce qui constitue les marqueurs instrumentaux de modernité et tomber dans l'imitation, à la guitare sèche, des bluesmen du Delta des années 1930. On peut imaginer que la qualité et la justesse de ce texte et l'acuité avec laquelle Cotton convoque le souvenir de cette vie et du ressenti des Noirs de l'époque ont sans doute touché les ouvriers agricoles restés dans le Sud, mais encore plus ceux, beaucoup plus nombreux, qui avaient vécu cette expérience quelques années ou décennies plus tôt et avaient pris la décision d'y mettre définitivement fin et de partir à Memphis, Chicago, Detroit ou dans d'autres grandes villes. À l'écoute de cette chanson de Cotton, il semble donc que les artistes de blues soient passés de témoins et de chroniqueurs du temps présent, ou, en tout cas, d'événements récents, à la Charley Patton ou Son House, à chroniqueurs du temps passé, en charge de la mémorialisation de ce qu'avait vécu la communauté noire et, dans le cas de cette chanson, de ce qui fut, historiquement, l'activité principale de la communauté noire du Sud entre le début du XIXe siècle et les années 1940. Cet aspect mémoriel du blues est confirmé par l'écoute d'autres chansons, acoustiques, celles-là, enregistrées à la fin des années 1950 et, surtout, dans les années 1960, en pleine *folk revival*.

Les blues du Mississippi et de Louisiane enregistrées entre 1945 et 1960 témoignent donc de changements multiples, affectant la vie des Africains-Américains, souvent installés dans des villes, y compris de Louisiane et du Delta, plutôt que dans les zones rurales où le genre était né, mais aussi le marché de la musique. Dans ce contexte, les références à la nature dans les blues de

cette période sont beaucoup moins nombreuses, beaucoup moins variées et beaucoup plus brèves et semblent, sauf dans quelques chansons, stylisées et figées, comme un souvenir, ce qui peut bien sûr s'expliquer par le fait que l'environnement naturel rural ne fait plus partie du quotidien des artistes et de leur public. Mais, en reprenant des thèmes et des images utilisés maintes fois avant-guerre, les artistes de blues se placent aussi dans une tradition, celle établie par les pionniers du blues dans les années 1920 et 1930, et semblent bien souvent faire davantage référence à la culture blues qu'à la nature elle-même, en insérant au milieu du texte des lieux communs de ce genre musical. Outre l'affirmation d'une filiation avec les grands du blues d'avant-guerre, ces références permettent également de répéter une formule à succès, ce dont les artistes et producteurs étaient très soucieux. L'influence de J.D. Miller sur le blues de Louisiane explique d'ailleurs sans doute le fait que les références naturelles diminuent moins brutalement dans les blues de cette région que dans ceux du Mississippi. Enfin, le recours à des références au monde naturel déjà maintes fois utilisées permettaient également de créer cet espace familier propre au blues, avec son paysage – même si ce paysage était de plus en plus détaché des paysages réels qui l'avaient autrefois inspiré – et sa faune, qui n'est pas la faune du Sud, mais la faune du blues. Avec ses vers flottants repris non plus seulement pour évoquer ce qu'avait vécu la communauté noire, mais en référence au blues lui-même, le blues devient de plus en plus autoréférentiel à mesure que la décennie 1950 passe, et les lieux communs réconfortants qui s'y trouvent ne correspondront bientôt plus aux attentes des Africains-Américains épris de liberté et d'égalité des années 1960, aspirations qui ne semblent que peu ébranler les blues de l'époque, essentiellement préoccupés par la thématique de la séduction et de la trahison amoureuse.

### 3.2. 1960-70

Dans les 66 chansons des deux échantillons de blues mentionnant l'environnement entre 1960 et 1970 (40 dans l'échantillon de blues de Louisiane et 26 dans l'échantillon du Mississippi<sup>89</sup>), l'environnement naturel est une caractéristique importante du récit dans une proportion légèrement moindre que dans la période 1945-59 : 45 % dans les chansons de Louisiane, 42 % dans celles du Mississippi. Cela signifie que, bien que le nombre de chansons faisant référence à l'environnement remonte nettement dans l'échantillon de blues du Mississippi, les chansons en question ne lui accordent pas pour autant une place prépondérante dans leurs paroles, même quand les paroles de la chanson sont longues, ce qui est plus rarement le cas que dans les périodes précédentes, les solos instrumentaux prenant de plus en plus de place dans les chansons des

---

<sup>89</sup> 16 chansons de chacun des échantillons de blues ont été analysées dans l'étude qualitative, car l'échantillon cadien contenait 16 chansons mentionnant l'environnement dans cette période.

artistes qui s'inspirent du blues de Chicago. En outre, il a été beaucoup plus difficile de trouver des chansons inédites dans cette décennie que dans les précédentes pour l'échantillon de blues du Mississippi (45 chansons, contre 67 entre 1945 et 1959), contrairement à l'échantillon de Louisiane, où le nombre de chansons enregistrées augmente dans les années 1960 comparé à la période précédente (83, contre 46). Face au succès du rock and roll et du rhythm and blues, un certain nombre de maisons de disques, comme United, avaient, dès le milieu des années 1950, « réduit la voilure » en matière d'enregistrements de blues<sup>90</sup>. En Louisiane, l'avènement du *swamp blues* et les efforts du producteur local J.D. Miller pour le promouvoir précisément à partir du milieu des années 1950 expliquent sans doute que les enregistrements se soient maintenus et aient même augmenté par rapport à la période précédente.

Dans les deux échantillons, le nombre total de références et d'occurrences de ces références diminue, mais pas exactement pour les mêmes raisons. Alors que les références à l'environnement physique étaient plus rares et moins variées dans les blues de Louisiane des années 1945-59 comparé à la période précédente, elles augmentent légèrement dans les années 1960. Au contraire, dans les blues du Mississippi, le nombre de références à l'environnement physique est divisé par deux dans les années 1960 comparé à la période précédente et par quatre comparé aux années d'avant-guerre. En dehors de trois références à la mer, l'eau, si présente jusque-là, n'apparaît plus. Les saisons sont l'élément le plus cité, suivies du soleil. En dehors de cela, on trouve trois références aux conditions météorologiques (la pluie, la tempête et le froid), une référence aux collines, une à une montagne, une à des pierres et une à la lune. On trouve deux indications géographiques de localisation, l'est et l'ouest. Dans l'échantillon de Louisiane, l'eau, douce ou salée, refait son apparition, et redevient l'élément le plus cité. De même, les phénomènes météorologiques, qui avaient quasiment disparu des chansons analysées dans la période précédente, réapparaissent (la pluie, le froid, les nuages noirs). Le soleil est toujours un des éléments les plus cités. En ce qui concerne les végétaux, le nombre et la variété des références s'effondrent dans l'échantillon de Louisiane, avec seulement trois références (deux au bois, une au foin) et ré-augmentent légèrement dans les blues du Mississippi analysés, tout en restant à un niveau bas. Les années 1960 voient la disparition des références au coton, tandis que les références au bois se maintiennent, sous forme de forêts dans les blues du Mississippi et de matériau dans ceux de Louisiane. En ce qui concerne les animaux, le nombre et la variété des références se maintiennent au niveau de la période précédente dans l'échantillon de blues du Mississippi mais sont divisés par deux dans les blues de Louisiane. Les espèces animales mentionnées dans les blues du Mississippi analysés sont sensiblement les mêmes que dans la

---

<sup>90</sup> Robert Pruter, Robert L. Campbell et Tom Kelly, « The United and States Labels, Part I (1951-1953) ». Consulté le 9 juillet 2021, sur [web.archive.org/web/20090731034210/http://hubcap.clemson.edu/~campber/unitedstates.html](http://web.archive.org/web/20090731034210/http://hubcap.clemson.edu/~campber/unitedstates.html)

période précédente, avec cependant une apparition des abeilles, absentes des échantillons étudiés jusque-là, et des cafards. En revanche, dans les chansons de blues de Louisiane, les espèces animales sont en partie renouvelées et ce sont des animaux considérés comme indésirables qui apparaissent le plus souvent : des serpents, des rats, et des insectes tels que cafards et punaises de lit. Les abeilles et les animaux de la ferme ont disparu des blues de Louisiane étudiés dans cette période. On peut donc dire que la diminution du nombre de blues de Louisiane mentionnant l'environnement dans cette période s'accompagne d'une diminution très nette du nombre et de la variété des références aux végétaux et aux animaux, tandis que les éléments faisant référence à l'environnement physique augmentent légèrement et retrouvent une certaine variété par rapport à l'époque précédente, sans pour autant égaler le niveau d'avant-guerre. Au contraire, dans les blues du Mississippi, l'augmentation du nombre de chansons faisant référence à l'environnement dans les années 1960 comparé à la période précédente, ne s'accompagne pas d'un enrichissement du nombre et de la variété des références, puisque les références à l'environnement physique diminuent de moitié et que les références aux végétaux et aux animaux se maintiennent au niveau de la période 1945-59. Cela tient au fait que, si davantage de chansons parlent de l'environnement comparé à la période précédente, chaque chanson contient une moins grande variété de références, ce qui confirme le fait que les éléments naturels n'occupent plus une part importante des paroles aussi souvent qu'avant-guerre. En d'autres termes, dans les années 1960, les blues du Mississippi parlent à nouveau de l'environnement naturel, mais sous forme de mentions peu élaborées, dans des chansons aux paroles souvent courtes, phénomène que l'on avait commencé à observer dès la décennie précédente. Ainsi, en 1965, la chanson du bluesman du Delta Elmore James, « Shake your Money Maker », mentionne-t-elle le fait qu'il a une petite amie qui vit sur la colline, comme d'autres chansons de blues plus anciennes, tandis que le reste de la chanson se résume essentiellement à des répétitions du titre de la chanson. Il est à noter que cette utilisation minimale des références aux éléments naturels intervient aussi dans des chansons aux textes très longs, interprétées par des bluesmen n'ayant pas migré hors du Delta, comme dans « Yo Yo Blues » de Big Joe Williams, en 1960, où le narrateur explique que sa femme ne revient jamais à la maison avant le petit matin, alors que le soleil brille déjà haut dans le ciel. De même, dans « Hoist Your Window and Let Your Curtain Down », Mississippi Joe Callicott, en 1969, ne mentionne la nature que pour dire « I'm a poor boy out in the woods somewhere », le motif d'être perdu dans les bois ayant hanté les chansons du Sud, y compris francophones, depuis le début du siècle<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Elmore James, « Shake your Money Maker », Fire 504, 1961 ; Big Joe Williams, « Yo Yo Blues », *Tough Times*, Arhoolie Records F1002, 1960 ; Mississippi Joe Callicott, « Hoist Your Window and Let Your Curtain Down », *Presenting The Country Blues*, Blue Horizon 7-63227, 1969.



On retrouve cette tendance dans beaucoup de chansons de *swamp blues*, dont, par exemple, celles du chanteur Lightnin' Slim, qui annoncent souvent un thème naturel dans le titre, ce qui était beaucoup plus rarement le cas dans les premières décennies du blues, mais ne contiennent qu'une référence d'une ligne à l'environnement naturel dans le texte même de la chanson, référence qui, bien souvent, est une répétition du titre. Cette référence, la plupart du temps, n'a rien d'inédit dans le blues. Ainsi, dans « Tom Cat Blues » en 1960, il répète « Some black cat keeps on howling and he's prowling around my home » (ce mauvais signe indiquant qu'il risque fort de se faire voler son amoureuse par un autre), et, dans « Winter Time Blues », il se contente de dire que l'hiver est arrivé et qu'il est à nouveau tout seul, comme beaucoup de chanteurs de blues l'avaient fait avant lui. Dans « Goin' Away Blues », enregistré en 1966, est simplement insérée la phrase « Watching the sun until it fades away ». La chanson de Lightnin' Slim, « Bed Bug Blues » (1960), fait néanmoins exception, puisqu'elle file la métaphore de la punaise de lit et fait intervenir d'autres éléments naturels, mais il est à noter qu'elle reprend en grande partie les paroles du « Mean Old Bed Bug Blues » de Lonnie Johnson, qui fut également interprété par Bessie Smith, à la fin des années 1920<sup>92</sup>. Les paroles sont attribuées au producteur J.D. Miller, sous le pseudonyme Jerry West, sans doute créé pour masquer le fait que les paroles avaient été écrites par un Blanc. C'est donc lui, par sa connaissance fine de blues anciens, qui est à l'origine de ce choix de paroles, une métaphore reposant sur les punaises de lit semblant sans doute plus que jamais pertinente dans les logements urbains des années 1960.

L'influence certaine de J.D. Miller sur les textes des blues de Louisiane trouve son pendant dans celle de Willie Dixon, musicien et chanteur africain-américain né dans le Delta en 1915 et parti s'installer à Chicago en 1936. Dixon était un contrebassiste, compositeur, parolier, découvreur de talents et producteur qui eut une influence majeure sur le blues des décennies 1950 et 1960. Il écrivit des centaines de chansons à succès, en particulier pour Howlin' Wolf, Sonny Boy Williamson II, Little Walter, Little Milton, Muddy Waters, Koko Taylor ou encore Buddy Guy, si bien que les blues enregistrés dans les années 1950 et 1960, ainsi que leurs paroles, portent souvent sa marque. Ses chansons furent plus tard reprises par d'innombrables artistes, dont Jimi Hendrix, mais aussi par beaucoup de chanteurs et de groupes de rock blancs, comme Elvis Presley, Captain Beefheart, The Rolling Stones, The Doors, Led Zeppelin, Canned Heat, Steppenwolf, Motörhead, Eric Clapton, ZZ Top, Grateful Dead et bien d'autres encore. Dixon reprenait des motifs musicaux et textuels des chansons de Delta blues d'avant-guerre tout en en changeant l'instrumentation pour la mettre au goût du jour, ce qui peut d'ailleurs expliquer la forte

---

<sup>92</sup> Lightnin' Slim, « Tom Cat Blues » et « Bed Bug Blues », Excello 45-2173 (faces A et B), 1960, « Winter Time Blues », Excello 45-2224, 1962, « Goin' Away Blues », Excello 45-2276, 1966 ; Lonnie Johnson, « Mean Old Bed Bug Blues », Okeh 8497, 1927 ; Bessie Smith, « Mean Old Bed Bug Blues », Columbia 14250-D, 1927.

présence des métaphores sexuelles à base de gallinacés (*roosters* et *chickens*) et de pêche à la ligne dans les chansons d'artistes originaires du Mississippi dans les années 1950 (Dixon, s'inspirant de textes plus anciens de Robert Johnson, Charley Patton ou Memphis Minnie, écrivit notamment « Fishing in My Pond » en 1957 pour Lee Jackson, ainsi que « The Red Rooster » et « Back Door Man » en 1961 et 62, qui contiennent toutes deux des références aux coqs et aux « poulettes », pour Howlin' Wolf<sup>93</sup>). Le rôle des auteurs des chansons de blues n'est donc pas à négliger pour comprendre l'homogénéisation des paroles de blues dans les décennies 1950 et 1960.

Les blues de cette époque, en reprenant désormais quasi exclusivement des vers flottants du passé, devenaient de plus en plus autoréférentiels : ils ne parlaient plus de ce que vivait la communauté africaine-américaine mais parlaient du blues, comme le reconnut B.B. King dans son autobiographie<sup>94</sup>, et les renvois à des références passées, dont le référent et le sens initiaux semblaient perdus, ne séduisaient désormais plus qu'un public vieillissant. La jeunesse et la classe ouvrière noires, en plein mouvement pour les droits civiques, préféraient de loin le rythme plus enlevé et les paroles très directes de la musique soul aux blues plaintifs et aux métaphores éculées qu'ils associaient avec la génération de leurs parents. Il n'est d'ailleurs pas anodin que les chansons de Willie Dixon aient essentiellement trouvé leur pérennité dans des reprises par des chanteurs blancs, dès les années 1960.

Les années 1960 furent en effet marquées par le mouvement de *folk revival* ou « renaissance folk » et l'explosion du mouvement hippie, fasciné par la musique folk et, notamment, par le blues. Depuis la fin du XIXe siècle, des ethnomusicologues arpentaient les zones reculées des États-Unis, et en particulier le Sud, mais aussi les Appalaches, en quête de musiques traditionnelles anciennes d'avant l'ère commerciale. Le plus célèbre d'entre eux, John Lomax, avait opéré, pour la Bibliothèque du Congrès américain, un travail de collecte considérable dans le Sud à partir du milieu des années trente, en compagnie de son fils Alan. Dans les années 1940, Alan Lomax avait continué cette quête, dans une démarche qui n'excluait plus les enregistrements commerciaux et reconnaissait la dimension multiculturelle de la musique américaine, enregistrant Muddy Waters, notamment, en 1941. En 1947 et 1948, il enregistra Memphis Slim, Big Bill Broonzy et Sonny Boy Williamson II dans les studios Decca à New York. Fin 1949, soupçonné de sympathies communistes et épinglé par le FBI pour son soutien à la cause des droits civiques, il dû s'exiler en Europe, où il continua à enregistrer des musiques populaires, pour ne revenir aux États-Unis qu'en 1959<sup>95</sup>. Il se remit, dès son retour, dans un climat politique plus favorable et en

---

<sup>93</sup> Lee Jackson, « Fishing in My Pond », Cobra Record Corp. 5007, 1957 ; Howlin' Wolf, « The Red Rooster », Chess 1804, 1961 et « Back Door Man », *Howlin' Wolf*, Chess LP-1469, 1962.

<sup>94</sup> « Pendant que le mouvement pour les droits civiques se battait pour qu'on respecte les Noirs, moi je me battais pour qu'on respecte le blues ». King, *Blues All Around Me*, 216-217.

<sup>95</sup> John Szwed, *Alan Lomax: The Man Who Recorded the World* (New York : Viking Press, 2010), 250-51.

pleine émergence de la *New Left*, à faire connaître les musiques populaires, fondant la Louisiana Folklore Society et organisant au Carnegie Hall de New York un concert intitulé « Folksong '59 », à l'affiche duquel on trouvait Memphis Slim, Otis Spann et Muddy Waters, ainsi que des groupes de gospel, de bluegrass, de folk et de rock and roll. Il reprit ensuite ses voyages dans le Sud en quête de musiques populaires américaines, enregistrant des chansons de blues au pénitencier d'Angola, en Louisiane, avant d'intégrer, en 1963, le conseil d'administration du Newport Folk Festival, qui avait été fondé en 1959, mais avait dû s'interrompre en 1961 et 1962, en raison de difficultés financières et de la désapprobation du voisinage. De l'autre côté de l'Atlantique, l'écrivain et historien de l'architecture anglais Paul Oliver, qui concevait des pochettes de disque pour Decca Records depuis le début des années 1950<sup>96</sup>, entreprit des recherches sur le blues axées sur le sens des chansons de blues et sur les rétentions africaines de cette musique, écrivant des livres devenus des classiques, comme *Backwoods Blues* (1954), *Blues Fell This Morning: The Meaning Of The Blues* (1960) et, à la fin de la décennie, *Screening the Blues: Aspects of the Blues Tradition* (1968) ou *Savannah Syncopators: African Retentions in the Blues* (1970). Dans le même temps, d'autres musicologues, comme Harry Oster, Dick Spottswood et Mack McCormick, ainsi que des musiciens, comme Tom Hoskins, John Fahey, Henry Vestine et Bill Barth, des passionnés de musique, comme Nick Perls, Dick Waterman and Phil Spiro, et des producteurs indépendants, comme Chris Strachwitz, partirent, eux aussi, en quête, non seulement de musiques populaires américaines, mais de musiciens des années 1920-1930 dont la trace avait été perdue depuis des décennies et dont on ne savait pas s'ils étaient encore vivants. Dès les années 1950, *The Anthology of American Folk Music*, un recueil de six albums paru en 1952 chez Folkways Recordings<sup>97</sup> avait incité des amateurs de blues à essayer de retrouver Mississippi John Hurt, dont deux titres figuraient dans l'anthologie. Hurt avait enregistré quelques disques à la fin des années 1920, mais leur succès mitigé et l'arrivée de la Grande Dépression l'avaient conduit à retourner travailler comme métayer, ne jouant plus que dans des fêtes locales<sup>98</sup>, et les recherches pour le localiser demeurèrent vaines jusqu'en 1963. C'est à Avalon, un petit village du Mississippi, que Dick Spottswood et Tom Hoskins le trouvèrent, après avoir découvert un disque que Hurt avait enregistré 35 ans auparavant, qui s'intitulait « Avalon Blues »<sup>99</sup> et dans lequel Hurt décrivait

<sup>96</sup> William Grimes, « Paul Oliver, Pre-eminent Authority on the Blues, Dies at 90 », *New York Times*, août 2017.

<sup>97</sup> Harry Smith (dir.), *The Anthology of American Folk Music*, Smithsonian Folkways Recordings FP 253, 1952. Le nom de cette maison de disques, fondée en 1948 et dont le but était d'enregistrer des musiques du monde entier, fut inspiré par l'anthropologue et musicologue Harold Courlander, alors éditeur de la *Folkways Ethnic Library*. Tony Scherman, « This Man Captured the True Sounds of a Whole World », *Smithsonian* (août 1987) : 118–19. Courlander parcourut, lui aussi, le Sud dans les années 1940 et 1950, en quête de musiques traditionnelles. Particulièrement intéressé par ce que les musiques africaines-américaines avaient conservé de traits africains, il fit paraître, en 1963, *Negro Folk Music, U.S.A.*

<sup>98</sup> Tony Russell, *The Blues*, 121.

<sup>99</sup> Mississippi John Hurt, « Avalon Blues », Okeh 8759, 1930.

Avalon comme la ville où il vivait<sup>100</sup>. Spottswood et Hoskin le convainquirent de venir s'installer à Washington, D.C., où il enregistra des dizaines de chansons pour la Bibliothèque du Congrès américain. Il fut invité à se produire au Newport Folk Festival en 1963, 1964 et 1965, dans des campus universitaires, des salles de concerts et même à la télévision. Devenu une star de la *folk revival*, il enregistra également plusieurs albums, avant de mourir en 1966 à l'âge de 73 ans.

Encouragés par cette redécouverte fructueuse, les chasseurs de vieux bluesmen redoublèrent d'efforts pour localiser d'autres artistes d'avant-guerre, et retrouvèrent la trace de Skip James, dans un hôpital à Tunica, dans le Mississippi, de Son House, à Rochester, dans l'État de New York, où il travaillait dans une gare, ainsi que de Bukka White, Robert Pete Williams, Mississippi Fred McDowell, Lightnin' Hopkins et Sleepy John Estes. Ces chanteurs furent eux aussi enregistrés et programmés dans les festivals de musique folk qui fleurissaient aux États-Unis, mais aussi en Europe. D'autres chanteurs du Delta, qui avaient connu le succès dans les années 1940 et 1950 et dont on n'avait aucunement perdu la trace, furent, eux aussi, programmés dans les festivals entre la fin des années 1950 et 1965. Ce fut le cas de John Lee Hooker, Muddy Waters, Memphis Slim, Willie Dixon et Howlin' Wolf, que *la Brit Invasion* remit sur le devant de la scène. Ces chanteurs connurent un énorme succès au moment où le blues n'en avait plus beaucoup et où les artistes qui jouaient encore se produisaient désormais sur de très petites scènes, beaucoup d'Africains-Américains se lassant même de stars des années 1950 comme B.B. King. Avec la *folk revival*, des bluesmen vieillissants, voire très âgés, rencontrèrent un succès qu'ils n'avaient parfois jamais connu lorsqu'ils avaient enregistré avant-guerre, et étaient désormais vénérés par un public blanc en délire, composé de très jeunes gens, éduqués, urbains, progressistes et, pour l'immense majorité, issus de familles de la classe moyenne dont ils rejetaient les valeurs conservatrices, en même temps que leur soutien ou leur consentement tacite à la ségrégation. Cependant, ce public sincère et enthousiaste n'en était pas moins porteur des a priori raciaux de la société dans laquelle ses membres étaient nés et leurs attentes en matière d'authenticité de la musique folk et de ses interprètes, influencées par la vision des folkloristes, des chasseurs de talents, des organisateurs de festival et des rockeurs anglais de *la Brit Invasion*, nécessitaient que les artistes de blues se conforment à une image pré-moderne du Noir des plantations : pauvre, rural, solitaire, grave et poignant et de préférence âgé, s'accompagnant à la guitare sèche pour produire un blues brut, dépouillé et rugueux, que le marketing n'avait pas lissé. Dans une Amérique de plus en plus industrialisée et urbanisée, les amateurs de folk cherchaient à retrouver les racines et l'authenticité de la culture américaine, en démontrant à quel point la contribution des Africains-Américains à la

---

<sup>100</sup> David Segal, « Mississippi John Hurt, Discovered Again », *The Washington Post* (24 juin 2001). Consulté le 30 juillet 2021, sur [www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/2001/06/24/mississippi-john-hurt-discovered-again/d7d6f596-f05a-448f-8dd5-97eaaa94ea85/](http://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/2001/06/24/mississippi-john-hurt-discovered-again/d7d6f596-f05a-448f-8dd5-97eaaa94ea85/)

fondation de cette culture avait été importante. Dans cette quête pleine de bonnes intentions, les artistes de blues étaient censés incarner des pré-modernes pratiquant le blues reculé dont Paul Oliver parlait dans *Backwoods Blues* en 1954. L'authenticité du blues était noire, l'authenticité des Noirs était le blues et elle résidait dans un passé lointain, auquel les artistes des années 1920 et 1930 encore vivants permettaient miraculeusement d'accéder. Influencés par une vision ségrégée de la musique, héritée de décennies de *race records* et de discours essentialisant la musique des Noirs et celle des Blancs, les fans de musique folk, en cherchant les blues les plus anciens possibles, se tournaient vers les années 1920, alors que, dans cette décennie, la musique du Sud était encore interr raciale, à la fois produite et écoutée par des Blancs et des Noirs, jusqu'à ce que l'avènement des *race records* puis des radios sépare la musique en deux mondes distincts, qui ne furent cependant jamais complètement étanches. Dans leur quête d'une culture préindustrielle, les amateurs de folk ne semblaient pas non plus se rendre compte que les blues du Delta des années 1920, loin d'être le fruit d'un mode de vie archaïque, étaient joués et écoutés par des Africains-Américains travaillant sur des plantations extrêmement modernes dont les propriétaires appliquaient des méthodes scientifiques pour rationaliser et optimiser la production afin de garder leurs parts sur le marché mondialisé du coton.

Tout en affichant leur sympathie pour le mouvement pour les droits civiques, c'était donc dans un passé préindustriel que ces publics situaient l'authenticité d'une société américaine alors constituée de communautés isolées, chacune dépositaire d'une culture différente, d'une des pièces d'un puzzle culturel et ethnique d'avant que la société moderne n'homogénéise tout. Et c'était dans les chansons de blues anciennes que l'on avait une chance de pouvoir accéder à la culture, vraie et authentique, des Noirs américains, avant qu'elle ne soit polluée par la culture de Blancs dominateurs et impérialistes qui les avaient contraints à l'acculturation et par la modernité avec laquelle ils avaient été en contact dans les grandes villes. Cet hommage idéaliste et empreint d'une vision primitiviste de l'histoire et des cultures essentialisait donc les Noirs et le blues et tournaient le dos à ce que les Africains-Américains pouvaient avoir à dire politiquement et aux formes musicales qu'ils créaient dans les années 1950 et 1960. Aux yeux de ces publics blancs, l'authenticité du blues ne résidait pas dans ce qui se faisait dans le blues à l'époque, où les guitares électriques dominaient depuis longtemps, mais dans les sons acoustiques d'avant la modernité. La vraie culture africaine-américaine ne résidait pas non plus dans le type de musique qu'écoutaient les Noirs à l'époque (essentiellement de la soul) mais dans de vieilles chansons de blues d'un autre âge. Ironiquement, les fans de folk s'enthousiasmaient pour une musique populaire noire qui n'était plus du tout populaire auprès des Noirs. Comme le sociologue Howard Odum au début du XXe siècle, la plupart des spécialistes et amateurs blancs de blues considéraient donc qu'ils savaient mieux que les Noirs eux-mêmes quelle était leur vraie culture et leur véritable apport à la

culture américaine<sup>101</sup>. Au moment où le débat sur les droits civiques faisait rage aux États-Unis, les amateurs de folk, tout en affichant leur soutien au mouvement et leur sympathie pour les Africains-Américains, définissaient une authenticité noire désamorcée, dépolitisée, incarnée par des hommes vieillissants un peu perdus dans les allées et les scènes énormes des festivals folks de l'époque, à qui les organisateurs de festival et les producteurs blancs dictaient les formats et les instruments qu'ils devaient utiliser pour incarner ce qu'attendait le public<sup>102</sup>. De ce point de vue, Mississippi John Hurt était l'archétype de ce que le mouvement folk cherchait : « Pendant la majeure partie de sa vie qui dura 73 ans, il fut ouvrier du rail et métayer, vivant sans électricité. Son jeu de guitare en *fingerpicking*, qu'il avait appris en autodidacte, était un secret que seuls ses voisins, ses amis et quelques fans de folk purs et durs connaissaient »<sup>103</sup>. Les vêtements très simples qu'il portait sur scène, son éternel feutre sur la tête, son allure modeste, voire timide, sa voix douce et son visage « bienveillant et marqué par de profondes rides »<sup>104</sup> achevaient de faire de lui l'incarnation du Noir parfait aux yeux des fans de folk.

Dans cette quête de musiques qui avaient échappé à l'influence corruptrice de la modernité, la présence des éléments naturels jouait le rôle de certificat d'authenticité et permettait de plonger l'auditoire dans l'atmosphère d'un Sud mythifié. Au moment où les agences de voyage vendaient la nature luxuriante du Sud et le mode de vie pastoral des habitants de ces contrées reculées, la folk naturalisait le blues et ses interprètes, en les présentant comme indissociables des paysages où des chasseurs de talents pouvaient encore en découvrir les derniers spécimens. Skip James, parlant du regard que posait sur lui le public immobile et pétri de révérence qui assistait, sans danser, à ses concerts dans les festivals, utilisait d'ailleurs une image troublante : « parfois, ils me regardaient comme si j'étais... je ne sais pas quoi, un ours ou quelque chose comme ça »<sup>105</sup>. Par ces mots, James soulignait le statut qu'il percevait comme étant le sien aux yeux de son nouveau public blanc : celui de « l'Autre », que l'on venait regarder et écouter, médusé et conscient de sa chance, comme dans un muséum d'histoire naturelle. Aller à un festival, c'était faire un voyage dans l'espace et dans le temps, découvrir un monde préindustriel perdu et lointain et les cultures authentiques qui le peuplaient, avant qu'elles ne disparaissent complètement, *dénaturées* par la modernité. C'est le sentiment qu'exprimait le journaliste et producteur Pete Welding en 1961 :

<sup>101</sup> Odum, « Folk-Song », 262. Voir note 42 page 73 de la présente thèse.

<sup>102</sup> Ulrich Adelt, « Black, White and Blue: Racial Politics of Blues Music In the 1960s » (Thèse de doctorat, University of Iowa, 2007), 111.

<sup>103</sup> Segal, « Mississippi John Hurt, Discovered Again ».

<sup>104</sup> Stacey Williams, « Mississippi John Hurt », *Newport Folk Festival 1965 Program Book*, 30, citée par Ulrich Adelt dans sa thèse de doctorat, d'où est également tirée la description physique de Hurt. Adelt, « Black, White and Blue », 113-14. Adelt n'explore pas la place de la nature dans l'image du blues véhiculée par la musique folk, mais ses recherches sur la *folk revival* et, en particulier, le festival de folk de Newport, ont été précieuses pour la présente étude. Consulté le 22 juillet 2021 sur <https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1313&context=etd&unstamp=1>

<sup>105</sup> « Sometimes they would just look at me like I was... I don't know what – a bear or something ». Calt, *I'd Rather Be*, 275, cité par Adelt, « Black, White and Blue », 104.

« tous les collectionneurs, musicologues, folkloristes et propriétaires de magnétophones [se mirent] à envahir le Sud rural dans le but de préserver autant que possible la musique brute, naturelle, vigoureuse et, craignait-on, périssable du Noir du Sud – en particulier le blues séculier – avant que tous les praticiens les plus âgés de cette musique ne soient morts »<sup>106</sup>. La naturalisation du blues et l'essentialisation « du » Noir du Sud s'accompagnaient donc d'une assignation de l'identité de cette musique et des Noirs au vieux Sud rural, les passionnés de folk semblant presque regretter que les Noirs et leur musique se soient éloignés de la nature « brute » qui était la leur dans les années 1920, et percevoir cette décennie infernale pour les Noirs du Sud comme un paradis perdu musicalement parlant.

Beaucoup des chansons enregistrées par les bluesmen mis à l'honneur dans les festivals de musique folk contenaient des motifs naturels, ce qui n'a rien d'étonnant étant donné qu'il s'agissait, le plus souvent, de reprises, comme le montre la liste de chansons figurant sur l'album *Newport Folk Festival: Best of the Blues 1959-1968*, sorti en 2001 chez Vanguard<sup>107</sup>. Skip James, Son House, Mississippi John Hurt et Mississippi Fred McDowell reprenaient les titres qu'il avait écrits dans les années 1920 et 1930, tandis que leurs cadets Bukka White et Muddy Waters réenregistraient des chansons des années 1940. Ce n'est pourtant pas pour cette raison que le nombre de chansons mentionnant l'environnement remonte très nettement dans l'échantillon de blues du Mississippi dans cette période. En effet, le choix fut fait de ne pas inclure les reprises, afin d'éviter que certaines chansons, incluses dans le répertoire de nombreux artistes, ne faussent les résultats. L'étude quantitative et la liste de motifs environnementaux effectuées pour l'étude qualitative ne tiennent donc pas compte des nombreuses reprises de chansons plus anciennes lors de la vague folk. Le fait que, même sans l'inclusion de ces reprises dans l'étude, le nombre de chansons faisant référence à des éléments naturels augmente dans les blues des musiciens originaires du Delta semble indiquer que la musique folk, qui se voulait non-commerciale, créa une mode rentable, à laquelle les promoteurs de cette musique authentique, y compris les folkloristes, participèrent, en faisant paraître de nombreux albums de ces bluesmen oubliés. Le succès de la folk incita les artistes de blues contemporains et les maisons de disques à faire de la pureté musicale et de l'authenticité brute, rurale et primitive du Sud des arguments de vente, en proposant des chansons acoustiques, au son dépouillé et au point de vue rétrospectif, dont les pochettes mettaient en évidence des éléments naturels typiques du Sud ou associés aux Noirs du Sud. En 1959, le tournant folk pris par John Lee Hooker en est un des exemples les plus riches<sup>108</sup>.

---

<sup>106</sup> Pete Welding, « The Rise of Folk Blues », *Down Beat* 28, n° 19 (14 septembre 1961) : 15-16, cité par Adelt, « Black, White and Blues », 109.

<sup>107</sup> Various, *Newport Folk Festival: Best of the Blues 1959-1968*, Vanguard 193/95-2, 2001.

<sup>108</sup> On peut également citer l'album *Indianola Mississippi Seeds* de B.B. King, sorti en 1970, dont la pochette représente un instrument à cordes branché sur le secteur près d'un ampli et fabriqué à partir d'une pastèque, reprenant ainsi un

Connu jusque-là pour un rhythm and blues électrique et urbain, Hooker sortit l'album *The Country Blues of John Lee Hooker*<sup>109</sup> en 1959, cette inflexion folk lui ayant été demandée par sa maison de disques, Riverside Records, qui demanda également à Hooker de ne jouer que de la guitare acoustique<sup>110</sup>. La pochette représentait un paysage rural en phase avec ce titre, avec, au premier plan, une Ford des années 1930 enfouie dans une végétation dense de bambous, typique du sud-est des États-Unis<sup>111</sup>, et, au dernier plan, une maison dont on ne voit que le toit et qu'on imagine isolée. Ce paysage, où figure également un poteau électrique, ne prétend pas renvoyer à un passé lointain, mais au Delta des années 1930. C'est bien de là que Hooker venait, mais il s'était installé à Détroit depuis 1943. À une époque, la fin des années 1950, où le blues était désormais associé aux grands centres urbains du Nord, la pochette de cet album mettait en scène la nature du Delta comme s'imposant et reprenant ses droits sur la technologie incarnée par une voiture elle-même désuète, tout comme le blues rural promis par le titre de l'album reprenait ses droits sur le blues sophistiqué qui s'était développé dans les grandes villes. C'était donc un blues naturel et originel, un retour aux sources du blues, que promettait la pochette de cet album, suggérant à l'auditeur qu'il allait y trouver les racines authentiques de cette musique. Le revers de la pochette le disait d'ailleurs explicitement : « John Lee est un chanteur de rhythm and blues d'aujourd'hui, qui connaît un grand succès. Mais, comme le démontre cet album, il est aussi un interprète des plus authentiques d'un genre de blues proche de la terre qui remonte à très longtemps »<sup>112</sup>.

---

stéréotype qui date de l'esclavage, selon lequel les Noirs étaient des êtres simples et heureux d'être esclaves du moment qu'on leur donnait des pastèques et un peu de repos. On trouve notamment ce cliché dans les *minstrel shows* et les *coon songs*, avec des chansons comme « The Watermelon Song » et « Oh, Dat Watermelon ». Levine cite l'historien Stanley Elkins, qui avait affirmé, en 1959, que la vie imaginaire des esclaves « se limitait aux poissons-chats et aux pastèques », faute d'horizon. Levine, *Black Culture*, 35. Ce stéréotype était encore utilisé par les suprémacistes blancs au début du XXI<sup>e</sup> siècle dans leurs représentations photoshoppées de Barack Obama.

<sup>109</sup> John Lee Hooker, *The Country Blues of John Lee Hooker*, Riverside Records RLP 12-838, 1959.

<sup>110</sup> Tony Russell et Chris Smith, *The Penguin Guide to Blues Recordings* (London: Penguin, 2006), 270.

<sup>111</sup> *Arundinaria gigantea* est une espèce endémique du sud-est des États-Unis, où elle poussait autrefois en colonies très denses appelées *canebrakes*. On trouve des descriptions de ces formations végétales dès les débuts de la colonisation. Ces écosystèmes sont aujourd'hui en voie de disparition.

<sup>112</sup> « As for John Lee, he is a very successful Rhythm and Blues singer of today. But, as this album demonstrates, he is also a most authentic singer of the way-back, close-to-the-soil kind of blues... ». Orrin Keepnews, in Hooker, *op. cit.*



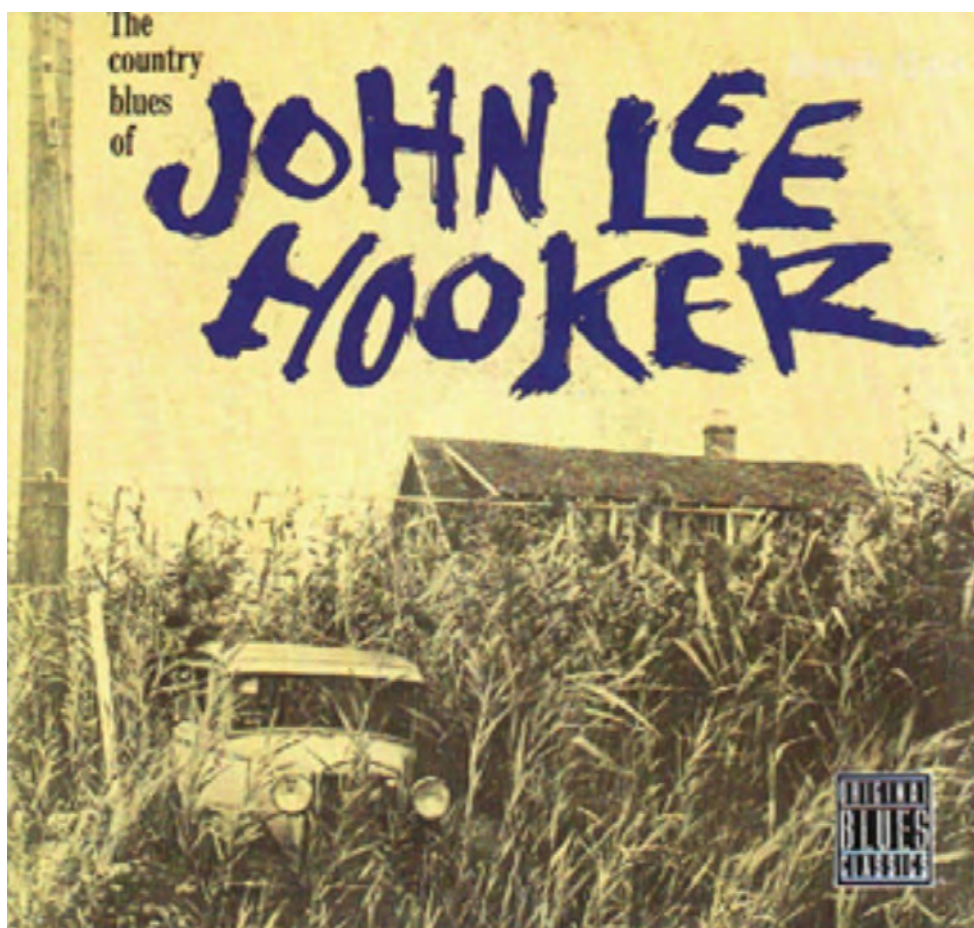


Fig. 22 : Pochette de l'album *The Country Blues of John Lee Hooker* (Riverside Records, 12-838, 1959)

Sur cet album, où Hooker joue seul, figurent cinq reprises de grands classiques du blues, notamment « Black Snake Moan », de Blind Lemon Jefferson et « Pea Vine Blues », de Charley Patton<sup>113</sup>. Parmi les huit compositions de Hooker, on trouve « Water Boy » qui, pour la première fois dans le blues, évoque la violence subie par un esclave, et mentionne le soleil qui brûle le narrateur, ainsi que deux chansons portant sur des inondations : « I Rowed a Little Boat », dont les paroles rappellent le « Back-Water Blues »<sup>114</sup> de Bessie Smith (1927) et « Tupelo Blues ». « Tupelo Blues » a pour sujet une inondation qui toucha la ville de Tupelo<sup>115</sup>, « il y a très longtemps ». Les paroles de cette chanson ne sont pas sans rappeler les nombreuses chansons écrites sur la crue de 1927, sans pour autant en être la copie. En outre, l'interprétation parlée et hypnotique de Hooker garantit la singularité de cette chanson, tandis que le frappement régulier de son pied sur le sol suggère le bruit de l'eau qui tombe goutte à goutte.

<sup>113</sup> Blind Lemon Jefferson, « Black Snake », Okeh 8455, 1927 ; Patton, *op. cit.*

<sup>114</sup> Bessie Smith, « Back-Water Blues », Columbia 14195-D, 1927.

<sup>115</sup> Tupelo, située non loin de Clarksdale, dans le Delta du Mississippi, est connue pour être la ville de naissance d'Elvis Presley. Après la mort de ce dernier, Hooker lui a dédié cette chanson chaque fois qu'il l'a jouée sur scène.

Did you read about the flood?  
 Happened long time ago  
 In Tupelo, Mississippi  
 There were thousands of lives  
 Destroyed  
 It rained, it rained  
 Both night and day  
 The poor people was worried  
 Didn't have no place to go  
 Could hear many people, cryin' « Lord, have mercy  
 'Cause You're the only one that we can turn to »  
 Happened a long time ago  
 A little town  
 Way back in Mississippi  
 In Tupelo  
 There was women, and there was children  
 They were screamin' an' cryin'  
 Cryin', « Lord, have mercy  
 You're the only one now, that we can turn to »  
 Way back down in Mississippi, a little country town  
 I know you read about it  
 'Cause I'll never forget it  
 The mighty flood in Tupelo, Mississippi  
 Been years ago  
 Lord, have mercy  
 Wasn't that a mighty time ?<sup>116</sup>

Il est tout d'abord intéressant de constater qu'en employant « *read about* » plutôt que « *hear about* », Hooker compte sur le fait que les gens aient lu plutôt qu'entendu l'histoire de cette crue. Il est en effet probable que cette inondation ancienne ait fait l'objet d'articles de journaux. Cependant, des gens qui habitaient le Delta en auraient également « entendu parler ». C'est donc à un public qui n'habitait sans doute pas ou plus le Delta au moment du drame ou qui était trop jeune pour s'en souvenir que Hooker s'adresse. Les artistes de blues de la fin des années 1920 et du début des années 1930 créaient des chansons pour témoigner de ce que vivaient les personnes frappées par les catastrophes naturelles, comme après la crue de 1927 ou lors de la sécheresse de 1930, ou se servaient d'une catastrophe naturelle en cours pour évoquer le destin des Africains-Américains, comme ce fut le cas avec les différentes chansons consacrées au *boll weevil*, chansons qui étaient ensuite reprises par leurs créateurs ou par d'autres au fil des années, ce qui contribuait à graver le souvenir de ces événements dans les mémoires. Avec « Tupelo blues », on assiste, pour la première fois, non pas à un témoignage sur une catastrophe qui vient de se produire, mais à la

---

<sup>116</sup> Vous avez lu des articles à propos de l'inondation ? / C'est arrivé il y a longtemps / À Tupelo, dans le Mississippi / Il y a eu des milliers de vies / Détruites / Il pleuvait, il pleuvait / Nuit et jour / Les pauvres gens étaient inquiets / Ils n'avaient nulle part où aller / On entendait beaucoup de gens crier « Seigneur, aie pitié / car Tu es le seul vers qui nous pouvons nous tourner » / C'était il y a longtemps / Une petite ville / Dans le Mississippi / À Tupelo / Il y avait des femmes et des enfants / Ils criaient et pleuraient / Ils criaient : « Seigneur, aie pitié ! Tu es le seul vers qui nous pouvons nous tourner » / Au fin fond du Mississippi, une petite ville rurale / Je sais que vous l'avez lu / Car je ne l'oublierai jamais / La terrible inondation de Tupelo, dans le Mississippi / Il y a bien des années / Seigneur, aie pitié ! / N'était-ce pas un moment terrible ?

mémorialisation consciente d'une inondation passée : Hooker ne parle pas d'un fait contemporain qu'il voudrait faire connaître mais d'une inondation qui a eu lieu « il y a très longtemps » et dont il affirme, à la fin de la chanson, qu'il ne l'oubliera jamais. La version de cette chanson enregistrée au festival de musique folk de Newport en 1960 et sortie en 1961 sur l'album *The Folk Lore of John Lee Hooker*<sup>117</sup>, paru chez Vee-Jay, est toujours parlée et très intimiste, ce qui donne l'impression d'un conteur racontant une histoire, alors même que l'enregistrement est en public, avec un accompagnement à la guitare toujours minimaliste mais cette fois amplifié. Dans cette version, Hooker va plus loin que dans la première version enregistrée, puisqu'il conclut par : « La puissante crue de Tupelo, dans le Mississippi, je ne l'oublierai jamais et je sais que vous non plus ». (« The mighty flood in Tupelo, Mississippi, I'll never forget it and I know you won't either »). La chanson est, en cela, performative : en affirmant qu'il n'oubliera jamais cette inondation et qu'il sait que ses auditeurs ne l'oublieront pas non plus, il contribue à ce qu'ils ne l'oublient pas. Il crée même un souvenir pour tous ceux qui n'avaient pas entendu parler de cette inondation, et il est fort possible qu'ils aient été très nombreux dans le public de Newport, essentiellement composé de jeunes Blancs du Nord de moins de 25 ans, probablement ignorants des catastrophes locales qui touchèrent le Sud. En outre, lorsque l'on cherche les catastrophes naturelles qui ont frappé Tupelo, on ne trouve pas d'inondation, même pour l'année 1927. La catastrophe pour laquelle la ville est connue, et qui fit la une des journaux en 1936, 25 ans avant la chanson de Hooker, est une tempête terrible qui balaya le sud-est des États-Unis et se traduisit par des tornades d'une violence extrême, dont la plus dévastatrice frappa Tupelo le 5 avril 1936, causant des dégâts énormes et des centaines de morts et de blessés<sup>118</sup>. Selon Scott Barretta, professeur d'anthropologie à l'Université d'Oxford, dans le Mississippi, et chercheur pour le Mississippi Blues Trail, Tupelo n'est en effet pas une ville sujette aux inondations, mais de nombreuses personnes tuées lors de la tornade de 1936 étaient des Africains-Américains qui se noyèrent dans l'étang de Gum, projetés par la tornade dans ce plan d'eau qui se trouvait au cœur d'un quartier noir. Barretta ajoute que Hooker se rendait souvent à Tupelo pour rendre visite à son cousin<sup>119</sup>. C'est sous le nom de « Tornade de Tupelo de 1936 » qu'est connue cette catastrophe et que les journaux en parlèrent. Cette catastrophe environnementale toucha des quartiers huppés autant que des quartiers pauvres, mais seul le quartier africain-américain fut inondé. En parlant de « l'inondation de Tupelo », sans jamais mentionner les vents extrêmes qui avaient détruit les maisons des Blancs aisés, c'est donc un aspect oublié de l'histoire que Hooker veut mettre en avant et c'est l'histoire des Africains-Américains qu'il raconte dans ce blues. Cette utilisation

---

<sup>117</sup> John Lee Hooker, *The Folk Lore of John Lee Hooker*, Vee Jay Records LP 1033, 1961.

<sup>118</sup> Walker Fortenberry, « Tupelo Tornado of 1936 », *Mississippi Encyclopedia* [en ligne]. Consulté le 30 juillet 2021, sur <https://mississippiencyclopedia.org/entries/tupelo-tornado-of-1936/>

<sup>119</sup> Échange par e-mail du 6 juillet 2021.

volontaire du blues comme support de la mémoire des catastrophes naturelles passées, sur un album intitulé « Le Folklore de John Lee Hooker » correspond en bien des points à l'analyse qu'une nouvelle génération de folkloristes faisait des fonctions du blues depuis les années 1950. On apprend d'ailleurs dans *The Penguin Guide to Blues Recordings* que « Vee-Jay cherchait à atteindre ce qu'ils pensaient être le nouveau public de Hooker parmi les folkeux »<sup>120</sup>. C'est donc en grande partie pour son nouveau public amateur de folk, essentiellement composé d'étudiants blancs qui ne connaissaient pas l'histoire des Africains-Américains, que Hooker raconte cette histoire. Le fait que ses auditeurs soient, pour la plupart, étudiants, pourrait également expliquer le fait qu'il présuppose que c'est par des lectures qu'ils ont entendu parler de la catastrophe de Tupelo. Il serait cependant erroné d'en conclure qu'en écrivant cette chanson, si intense par ses paroles et par l'atmosphère que créent la voix et le jeu de Hooker, celui-ci ne fit que répondre à une commande ou à un air du temps. Comme ce fut souvent le cas dans l'histoire du blues, mais aussi dans l'histoire de l'art en général, il s'adapta aux demandes de ses mécènes, d'autant qu'elles étaient susceptibles de lui apporter le succès auprès d'un nouveau public, et se servit du « cahier des charges » imposé par sa maison de disques pour livrer non seulement une œuvre d'une beauté exceptionnelle et proprement bouleversante, mais aussi une chronique d'un aspect de l'histoire des Africains-Américains qui était totalement absent des livres d'histoire et en assurer le souvenir.

Dès la fin des années 1950, la vague folk était donc suffisamment forte pour que des maisons de disques estiment que le retour aux sources était un pari commercial qui valait la peine d'être pris, au moment où les ventes de blues déclinaient fortement. Des chansons récentes étaient même présentées comme de la musique folk, comme en témoignent les albums de rééditions de chansons des années 1950 parus dans les années 1960 chez Chess Records sous le titre *Real Folk Blues*. Le succès de cette renaissance du blues orchestrée par les amateurs de folk rendit le blues respectable : les artistes de blues se produisaient dans les plus grands shows télévisés et rencontraient un succès immense auprès des publics de la classe moyenne blanche, ce qui acheva d'en détourner la jeunesse et la classe ouvrière noire. À partir de 1965, date à laquelle Bob Dylan brancha pour la première fois sa guitare sur un ampli au Festival de musique folk de Newport, la mode changea. Pour plaire au public, il fallait désormais faire du folk-rock ou du rock psychédélique. À la fin de la décennie, la mort du Festival de Newport et le succès des Festivals de Monterey et Woodstock actèrent la fin du succès commercial du blues auprès du public blanc<sup>121</sup>, longtemps après que le public noir s'en était détourné. Si des bluesmen de Louisiane furent enregistrés par des folkloristes dans cette période, comme Robert Pete Williams et Snooks Eaglin',

---

<sup>120</sup> Russell et al., *The Penguin Guide*, 270. Les auteurs emploient le terme familier *folkeniks*, d'où le choix du mot « folkeux » en français.

<sup>121</sup> Adelt, « Black, White and Blue », 99-100.

et que Williams connu le succès entre 1964 et le début des années 1970, la vague folk bénéficia peu aux artistes de blues de la région : la Louisiane avait fourni beaucoup moins d'artistes de blues que d'autres États comme le Mississippi, le Texas ou l'Arkansas avant la guerre et les quelques légendes louisianaises des années 1930 n'étaient plus accessibles : Lead Belly était décédé en 1949 et Memphis Minnie était clouée dans un fauteuil roulant suite à un AVC en 1960. Quant aux artistes de *swamp blues*, ils étaient trop jeunes pour incarner de vieux bluesmen authentiques aux yeux des amateurs de folk (la plupart de ces musiciens avaient une trentaine d'années au moment de la *folk revival*). Dans les années 1960, les bluesmen de Louisiane ne séduisaient que peu le public blanc amateur de folk et plaisaient de moins en moins au public noir. À partir du milieu des années 1960, les ventes de *swamp blues* se retrouvèrent au point mort. Pour J.D. Miller, la faute en revenait au mouvement pour les droits civiques, qui avait mis en péril son activité économique : « Les ventes de blues ont dégringolé quand on est entré dans cette histoire de droits civiques. Les Noirs ne voulaient plus entendre parler du passé et se moquaient de savoir si la musique était bonne ou mauvaise. Je me demande en quoi c'était mal d'écouter de la bonne musique blues »<sup>122</sup>. Miller ne comprenait pas les changements sociaux des années 1960 et, surtout, les désapprouvait. S'il aimait la musique des Noirs et leur ouvrait ses studios, ce que tous les producteurs ne faisaient pas, il n'appréciait pas leurs velléités d'émancipation et préféra produire, avec succès, des chansons racistes sur son label ségrégationniste Red Rebel, notamment ceux des Cadiens Leroy « Happy Fats » Leblanc et Johnny Rebel. Le phénomène du *swamp blues*, qui avait valu à ses interprètes et à son producteur de nombreux succès locaux au moment où le blues commençait à battre de l'aile dans le reste du pays, se tarit donc dans les années 1960, sans que cette désaffection soit compensée par une vague folk qui relance les ventes auprès d'un nouveau public. Parallèlement, l'intérêt du mouvement folk pour le blues du Delta incita de nombreux artistes originaires du Mississippi à intégrer à leurs chansons des motifs rappelant les blues d'avant-guerre, et notamment des motifs naturels, voire à opérer un tournant folk et à utiliser les références à l'environnement naturel dans le cadre d'une mémorialisation consciente, comme ce fut le cas de John Lee Hooker. Ceci explique les tendances observées dans les échantillons de blues de Louisiane et du Mississippi dans les années 1960 : alors que les chansons de blues de Louisiane faisant référence au milieu naturel continuent le déclin amorcé dans les années 1950, leur nombre augmente considérablement dans l'échantillon de blues du Mississippi, sans pour autant revenir au niveau d'avant-guerre. En termes de contenu, les références à l'environnement naturel n'en sont pas pour autant plus riches, bien au contraire : en dehors de quelques chansons, il s'agit la plupart du temps de mentions brèves de vers flottants déjà maintes fois utilisés, qui semblent placées là comme un passage obligé de tout blues digne de ce nom. Le blues devenait de plus en plus tourné

---

<sup>122</sup> Broven, *South to Louisiana*, 149.

vers lui-même et les chansons d'amour produites dans les années 1950-60, plaintives et répétitives, aux paroles de plus en plus éloignées de la réalité sociale et aux références de plus en plus absconses pour une jeunesse noire éprise de liberté et d'égalité, ne satisfaisaient plus qu'un public âgé et peu nombreux. Quant aux chansons mises en avant par la renaissance folk, si elles permirent à quelques bluesmen de devenir célèbres et respectables, et aux ventes de blues d'exploser pendant quelques années, avant que le public blanc qui avait permis cette résurrection ne passe à autre chose, elles ne répondaient pas non plus aux attentes sociales du moment. La fuite prônée par les blues d'avant-guerre, vers d'autres lieux ou vers un univers imaginaire alternatif, et les références obscures à force d'être indirectes ne faisaient plus recette face à la musique énergisante et aux paroles frontales et ouvertement revendicatives des artistes de soul comme James Brown ou Curtis Mayfield. En revanche, les références à l'environnement n'avaient pas perdu leur pertinence pour autant, mais, dans la musique soul, cet environnement était désormais contemporain, urbain, fait d'avenues, de bitume, de voitures, d'immeubles, de piquets de grève, ou de paysages dévastés par la guerre ou par la pollution, comme dans « Mercy, Mercy Me (The Ecology) »<sup>123</sup>, de Marvin Gaye, qui vendit un million d'exemplaires de cette chanson en 1971.

#### **4. Conclusion : comparaison des échantillons dans la période 1945-1970**

Dans la période 1945-1970, les styles nés dans les plaines alluviales du bassin inférieur du Mississippi empruntèrent des chemins clairement différents, amorcés avant la Seconde Guerre mondiale : la musique créole, malgré l'exception notable de Clarence Garlow au début des années 1950, continua d'accorder peu de place à la nature dans ses textes. La musique cadienne, elle, se mit à évoquer de plus en plus fréquemment l'environnement naturel de la Louisiane, dans des chansons aux textes de plus en plus longs et contenant des références de plus en plus nombreuses et précises, souvent mises au service de la glorification des paysages intemporels des bayous louisianais et de la culture et du caractère uniques de leurs habitants naturels : des Américains blancs, les Cadiens. Dans le même temps, les blues composés dans cette période mentionnaient de moins en moins souvent la nature, et, même dans la décennie 1960, où on assiste à une augmentation du nombre de chansons évoquant des éléments naturels chez les artistes originaires du Delta du Mississippi<sup>124</sup>, les références utilisées devinrent de plus en plus sommaires et détachées de leur référent, à l'exception de quelques chansons. Les blues de cette époque ne semblent plus utiliser les éléments naturels que comme les ingrédients d'une formule et comme des références à la culture blues elle-même, plutôt que comme des signifiants se rapportant, de

---

<sup>123</sup> Marvin Gaye, « Mercy, Mercy Me (The Ecology) », Tamla T 54207F, 1971.

<sup>124</sup> Qu'ils y soient restés ou pas.

manière documentaire ou métaphorique, aux conditions de vie des Africains-Américains, comme c'était le cas dans les décennies 1920 et 1930. À mesure qu'avançaient les années 1950 et encore plus dans les années 1960, une proportion croissante des Africains-Américains se détourna du blues, plus séduits par les autres styles proposés à la communauté noire, le rhythm and blues, puis la déferlante de la soul, à une époque où le marché de la musique était toujours très segmenté racialement. La musique des Cadiens, en se muant en country et en adoptant la langue anglaise tout en ayant encore recours à la langue française, parvint à continuer de répondre aux attentes présentes de la communauté à laquelle elle était associée et même à toucher, ponctuellement, des Américains n'ayant pas de racines francophones. La musique des Créoles, elle, s'adapta également avec un certain succès aux tendances du moment et aux attentes de ceux qui l'écoutaient, en adoptant les codes du blues, du rhythm and blues et du rock, avant de se réinventer de manière éclatante pour devenir le zydeco.

Derrière ces trajectoires très différentes, on trouve, cependant, plusieurs points communs. Au sortir de la guerre, on observe, dans tous les genres étudiés, la persistance de motifs désormais anachroniques : des chansons cadiennes parlaient de coton et de canne à sucre, alors que la culture de ces deux plantes avaient nettement reculé et, en raison de la mécanisation, n'occupait plus qu'une minorité de travailleurs francophones, et continuaient d'utiliser des éléments naturels pour évoquer la pauvreté, malgré le boom économique dont bénéficiaient la Louisiane et le reste du pays après-guerre. Les marécages et les bayous étaient, par ailleurs, encore fréquemment utilisés pour évoquer les amours malheureuses et la mort, comme dans les chansons des décennies 1920 et 1930. Les très rares chansons créoles évoquant l'environnement dans les années qui suivirent la guerre faisaient, elles aussi, référence à des motifs du passé (le brouillard dans lequel on se perd et la canne à sucre) ou enterraient le départ de la campagne vers la ville, comme « Country Bred » de Clifton Chenier. Cependant, le fait qu'elles soient si peu nombreuses (5 chansons) relativise cette tendance et ne doit pas faire oublier que l'immense majorité des chansons créoles de cette époque ne contenaient aucune référence à des éléments naturels. Trois des cinq chansons qui en contenaient étaient des chansons de Clarence Garlow qui promouvaient joyeusement les paysages du sud-ouest de la Louisiane comme une carte postale pourrait le faire, d'une manière qui préfigurait les chansons du Cadien « Happy Fats » quelques années plus tard. Sans ces 3 chansons de Garlow, la courbe représentant le nombre de chansons créoles faisant référence à l'environnement sur la figure 2 du livret de résultats serait restée plate tout le long de la période 1920-1970. Dans le blues, l'environnement se limitait désormais bien souvent aux noms de scène des chanteurs et à des vers flottants mille fois employés dans les décennies précédentes, mis au service de chansons majoritairement centrées sur les déboires des chanteurs avec le sexe opposé, semble-t-il au premier degré la plupart du temps, et sur l'affirmation de la virilité des chanteurs

masculins. Ces références figées et abstraites à l'environnement dans les chansons cadiennes et blues de l'après-guerre n'étaient pas des références à l'environnement, mais des références culturelles. Elles semblent là pour apporter une réassurance : malgré les changements rapides de la société, l'industrialisation, les migrations qui dispersaient les communautés, la vie urbaine, l'électrification des instruments et, pour les Cadiens, l'américanisation, certaines choses subsistaient et ne changeaient pas, et permettaient aux membres de ces communautés de continuer de se sentir unis par la même culture. En outre, pour les Africains-Américains, l'affirmation de soi permise par les métaphores animales était toujours aussi nécessaire, dans une société qui refusait aux Noirs la reconnaissance qu'ils avaient espérée après leur participation à la victoire contre le nazisme. Enfin, on assista également, dans cette période, à la constitution d'une formule de genre, qui avait tendance à figer des éléments textuels, en particulier dans le blues, où une importance moins grande était donnée aux textes, dans des chansons où les solos instrumentaux, en particulier de guitare électrique, prenaient de plus en plus de place et semblaient exprimer de manière non verbale les émotions qui, auparavant, étaient véhiculées par des mots<sup>125</sup>. Pour les musiques des trois communautés étudiées, la fin des années 1940 et le début des années 1950 apparaissent comme une période de transition où continuaient d'être pratiqués des styles qui étaient associés à ces communautés avant-guerre et avaient apporté succès et visibilité à nombre de leurs membres, mais qui correspondaient de moins en moins à la société d'après-guerre et aux aspirations d'une jeunesse née en ville ou aspirant à y vivre. Dans le même temps, dans chaque communauté, des artistes inventaient de nouveaux styles, en intégrant de nouvelles rythmiques et de nouveaux instruments, issus d'autres genres populaires américains, tandis qu'un certain nombre de chanteurs se mettaient à parler de la nature différemment. Des bluesmen comme James Cotton ou Lightnin' Slim exprimaient ouvertement une distance vis-à-vis d'elle, au moment où des artistes francophones comme le Créole Clarence Garlow et le Cadien « Happy Fats » Leblanc, inspirés par un sentiment de fierté nouveau, chantaient, en anglais, des chansons inédites par la longueur et le contenu de leur texte, qui se mettaient à parler abondamment de la nature et à la rendre indissociable de l'identité des gens qui, supposément, la peuplaient. Avec l'avènement du zydeco quelques années plus tard, la musique créole prit une autre route, et, après Garlow disparurent les références à l'environnement de la Louisiane, entièrement monopolisé par les Cadiens, dans des chansons dont certaines révèlent, à partir de la fin des années 1950, l'influence du travail des universitaires et des folkloristes sur la définition de leur communauté.

Cette influence décisive des ethnomusicologues, des folkloristes et du mouvement folk sur l'évolution des chansons est un autre point commun avec la musique blues à l'époque et, dans une moindre mesure, avec la musique créole. Alors que les chansons interprétées par des artistes

---

<sup>125</sup> Les bluesmen faisaient désormais, comme B.B. King, « pleurer leur guitare ».



africains-américains évoquaient de moins en moins souvent et de plus en plus brièvement l'environnement naturel ou exprimaient ouvertement une distance à l'égard de celui-ci, on assiste, à partir de la deuxième moitié des années 1950 et dans les années 1960, à un retour de descriptions plus longues et détaillées de phénomènes naturels et du travail dans les champs dans certaines chansons de blues. Ces chansons qui remettaient à l'honneur l'environnement naturel du bassin inférieur du Mississippi étaient inédites par leur aspect rétrospectif et la mémorialisation consciente qu'elles opéraient de catastrophes naturelles anciennes ou du travail agricole manuel qui n'avait plus cours depuis longtemps lorsqu'elles sortirent. Elles étaient en cela très différentes des chansons de blues qui décrivaient des catastrophes environnementales dans les années 1920 et 1930, dont le but était de témoigner de ce qui arrivait et de faire la chronique d'événements environnementaux récents et dont la valeur mémorielle n'apparut qu'après que nombre d'interprètes les eurent reprises dans les années et les décennies suivantes. Les auteurs de ces chansons mémorielles apparues à partir du milieu des années 1950 semblaient avoir intégré le discours des ethnomusicologues, popularisé par le mouvement folk, sur les fonctions, notamment mémorielle et éducative, du blues et sur ce qui faisait l'authenticité de cette musique, qui se mesurait à sa proximité de l'environnement naturel originel dans lequel elle était née.

La majorité des blues sortis dans cette période et qui mentionnaient l'environnement se contentaient de prendre acte du phénomène de mode suscité par le mouvement folk, qui séduisait des publics blancs enthousiastes en Europe et aux États-Unis, en intégrant des motifs naturels typiques de l'environnement des plaines alluviales du Mississippi ou typiques des vieux blues du Delta, désormais considéré comme l'unique berceau de cette musique, ce qui explique que le nombre de chansons par des artistes originaires du Mississippi faisant référence à des éléments naturels augmente très nettement dans les années 1960 alors qu'il s'était effondré après-guerre. Beaucoup de ces blues, qu'ils consacrent une grande place à l'environnement, comme dans l'album *The Country Blues of John Lee Hooker*<sup>126</sup>, ou qu'ils ne le mentionnent que brièvement, faisaient l'objet d'un marketing soigné, associant les caractéristiques de la musique et de la communauté à laquelle elle était associée à l'environnement naturel du bassin inférieur du Mississippi, comme on le constate dans le *swamp blues* en Louisiane, et faisant de cet environnement naturel du Sud un gage d'authenticité de la musique. On trouve, au même moment, des chansons mémorielles tout aussi inédites dans la musique cadienne, décrivant très longuement l'environnement naturel du sud-ouest de la Louisiane, l'arrivée des Acadiens dans la région lors du Grand Dérangement, ou des catastrophes naturelles, en particulier chez Alex Broussard, « Happy Fats » Leblanc et Jimmy Newman. La longueur et le contenu des textes de ces chansons semblent porter la marque d'une influence de la chanson anglophone, en particulier de

---

<sup>126</sup> Hooker, *op. cit.*

la manière de raconter des histoires qui caractérise la musique country, que beaucoup de chanteursadiens connaissaient très bien et pratiquaient depuis les années 1930. On peut également s'interroger sur l'influence du blues sur les chansons cadiennes qui, pour la première fois, se mettent à évoquer des catastrophes environnementales à la fin des années 1950. L'influence musicale du blues sur la chanson cadienne et sur tous les autres genres de la chanson populaire américaine est indéniable, dès les années 1930, quand, par exemple, Cléoma Breux essayait d'introduire des « notes bleues » dans sa manière de chanter « Mon Favori »<sup>127</sup>. Nous avons également vu, dans le premier chapitre de cette partie, que des blues étaient transformés en valse françaises avant-guerre, les paroles étant, la plupart du temps, complètement changées pour aborder les thèmes de prédilection de la communauté francophone de Louisiane à l'époque. Plus rarement, certaines phrases contenues dans des chansons de blues étaient reprises, quasi à l'identique, dans des chansons francophones, comme dans « En Jour a Venir », des Sons of Acadians (1939) : « J'm'en vas dans l'chemin, j'me sens si bleu [...] J'vas à la rivière, c'est pour m'noyer ». Ces exemples suggèrent clairement une connaissance et une appréciation des chansons de blues par les chanteursadiens. Néanmoins, lorsque ceux-ci décidèrent de donner une plus grande place à la nature dans leurs chansons, ils eurent rarement recours à des paroles rappelant des chansons de blues. Dans « Hurricane Audrey » de Jo-el Sonnier (1968), celui-ci emploie bien l'expression cadienne « eau haute » pour désigner une inondation, qui est une transposition exacte de l'anglais « high water », elle-même indissociable de la célèbre chanson « High Water Everywhere » de Charley Patton, consacrée à la crue de 1927. Dans la même chanson, Sonnier semble également s'être inspiré de la non moins célèbre chanson de blues de Memphis Minnie et Joe McCoy « When the Levee Breaks », lorsqu'il dit que, face à une catastrophe pareille, il ne sert à rien de prier. Dans un tout autre style, un des couplets de « Back Pocket Money »<sup>128</sup>, une chanson de country enregistrée en 1966 par Jimmy Newman, semble tout droit sorti d'une chanson de blues : « Well a rooster ain't worth much if he can't crow some / But my baby said: 'leave all them little chicks alone' / So she won't give me no back pocket money / Said I'd do much better doing all my crowing at home »<sup>129</sup>. « Back Pocket Money » illustre la manière dont certains artistesadiens, comme les chanteurs anglophones l'avaient fait depuis le XIXe siècle, s'étaient mis à faire leur toute la culture du Sud et toute la culture américaine. En cela, cette chanson signe l'intégration de la population cadienne à la nation américaine. Cette chanson, celle de Sonnier et celle des Sons of Acadians précédemment citée suggèrent une influence des paroles de blues sur

---

<sup>127</sup> Falcon Trio, singing by Mrs J. Falcon, « Mon Favori », Bluebird B-2180, 1936.

<sup>128</sup> Sons of Acadians, *op. cit.* ; Sonnier, *op. cit.* ; Patton, *op. cit.* ; Memphis Minnie et McCoy, *op. cit.* ; Newman, *op. cit.*

<sup>129</sup> « Hé bien un coq ne vaut pas grand-chose s'il ne peut pas chanter un peu / Mais mon bébé a dit : 'laisse toutes ces petites poulettes tranquilles / C'est pour ça qu'elle ne veut pas me donner d'argent de poche / Elle a dit que je ferais mieux de faire tous mes cocoricos à domicile ».

les chansons cadiennes évoquant la nature. Cependant, en dehors de l'exemple de Newman, le traitement de la nature dans les chansons cadiennes qui la mentionnent et le type de narration n'ont généralement rien à voir avec ce que l'on trouve dans le blues. On pourrait néanmoins estimer que, même si le traitement de la nature dans les chansons cadiennes est généralement très différent de ce qu'on trouve dans le blues, le seul fait de parler de la nature et de prendre pour thème une catastrophe naturelle est le signe d'une influence du blues sur la culture cadienne, quand bien même le blues avaient cessé d'évoquer ce genre de catastrophes depuis deux décennies. Il est fort possible que, au moment même où les Noirs réclamaient la reconnaissance de la nation et l'égalité des droits avec les Blancs, les Cadiens, dans leur désir d'être reconnus et respectés en tant que groupe à part entière, aient décidé de se constituer un paysage indissociable de leur groupe ethnique et contribuant à sa définition et à son identification et d'utiliser la chanson populaire comme un outil de communication, comme les artistes de blues l'avaient fait dans les années 1920 et 1930 pour sensibiliser le pays au sort des victimes des catastrophes naturelles qui frappèrent le Sud. Nous avons vu, cependant, que les chansons cadiennes qui évoquent l'environnement ont, en dehors de « Back Pocket Money », une dimension consciemment mémorielle qui n'était pas encore apparue dans les chansons de blues dans les années 1930 et qui ne se fit jour que dans la seconde moitié des années 1950, que ce soit dans le blues ou la chanson cadienne. Ces chansons cadiennes évoquant longuement l'environnement et/ou la mémoire des catastrophes environnementales à partir des années 1950, si elles se sont parfois inspirées de quelques vers tirés de grands classiques du blues qui faisaient partie de la culture du Sud et de la culture américaine, semblent bien plutôt résulter de la convergence entre le désir d'affirmation et d'intégration à la nation américaine des Blancs francophones et de leurs élites économiques et politiques, le discours des folkloristes sur les fonctions de la musique populaire, et du blues en particulier, et les intérêts des producteurs de musique. Dans cette période, ceux-ci créèrent, en effet, une profusion de nouveaux labels de plus en plus spécialisés, qui séparaient, pour la première fois, la musique jusque-là appelée « musique française » en « musique cadienne » et « musique créole ». L'association de la musique cadienne à la nature de Louisiane répondait à la fois à des enjeux identitaires et commerciaux et permettait de créer une identité de marque clairement reconnaissable par le public. Le marketing des artistes créoles anciens reposait, lui aussi, sur une association avec l'environnement naturel du sud-ouest de la Louisiane, comme en atteste l'album *Les Blues du Bayou*<sup>130</sup>, en 1966.

La grande différence entre la naturalisation de la musique et de la communauté à laquelle elle était identifiée dans les discours sur la musique cadienne et dans ceux portant sur le blues et la musique créole, c'est que cette naturalisation était également mise en avant par les militants du

---

<sup>130</sup> Fontenot et Ardoin, *op. cit.*

mouvement de « fierté cadienne » qui se développait à l'époque et par les chambres de commerce désireuses de développer le tourisme de masse en vendant les paysages et la culture supposément intacts de ce qu'elles appelaient le « Pays cadien ». Le blues, lui, n'intéressait pas encore les chambres de commerce tenues par des Blancs ségrégationnistes en Louisiane et dans le Mississippi, et il fallut attendre le milieu des années 1990 pour qu'un tourisme culturel autour du blues émerge dans le Mississippi, avec la création de plusieurs festivals de blues et la transformation du Musée du Delta Blues, qui avait été créé à Clarksdale en 1979 par le conseil d'administration de la bibliothèque Carnegie de la ville mais ne devint réellement un musée à part entière, disposant de son propre bâtiment, qu'en 1999<sup>131</sup>. Surtout, les militants du mouvement pour les droits civiques et de la *Black Pride*, ne se reconnaissaient ni dans le blues ni dans une naturalisation qui les essentialisait et les enfermait dans le passé et dans les lieux de leur oppression, en les associant éternellement aux champs de coton. Au contraire, l'association des Cadiens à l'environnement naturel de Louisiane et la présentation qui était faite d'eux comme les habitants naturels et historiques de cette région, dont la culture avait réussi à s'adapter et à survivre à tout, était très clairement à l'avantage de la communauté cadienne et lui permettait d'espérer une reconnaissance officielle en tant qu'ethnie. Dans les deux cas, l'association aux paysages des plaines alluviales du Mississippi de la musique et des communautés auxquelles elle était identifiée ne correspondait plus à la réalité, mais aux discours des amateurs et des spécialistes de folk et des organisateurs de festivals, ainsi qu'à la stratégie d'entreprises commerciales. Beaucoup de Blancs issus de la culture francophone de Louisiane se sentaient flattés par l'image qui était donnée d'eux par les élites intellectuelles et commerciales, et soutenaient cette redéfinition qui les anoblissait et valorisait leur identité, quand bien même leur mode de vie, leur langue et leur culture étaient désormais très similaires à ceux des Américains blancs, et justement pour cette raison. Ce n'était pas le cas des Noirs anglophones et des Créoles, qui n'avaient rien à gagner de la définition passéiste qui était donnée d'eux à travers les discours dominants sur leur musique et n'éprouvaient pas d'attachement nostalgique aux plaines alluviales du Mississippi, que quasiment tous les chanteurs de blues, depuis les tous premiers enregistrements, rêvaient de quitter. C'est, sans aucun doute, l'une des raisons principales pour lesquelles la résurgence de la nature dans les chansons de blues laissa le public noir indifférent et ne l'empêcha pas de se

---

<sup>131</sup> Les années 1990 et le début des années 2000 correspondent à un regain d'intérêt pour le blues, illustré par la sortie, en 1990, d'un coffret des œuvres complètes de Robert Johnson qui connut un grand succès commercial, par la création de festivals de blues dans le Delta du Mississippi, par la sortie du film *Du Mali au Mississippi*, de Martin Scorsese, en 2003, et par la parution de nombreux albums remixant chants et riffs de blues en les alliant avec des musiques électroniques, comme *Play* de Moby (1999). On peut également citer la compilation *Natural Blues*, parue en 2000, l'album *Tourist* de St Germain (2000) ou l'album *Blues Beat Sessions* (2002). C'est également dans cette période, en 2006, que la Mississippi Blues Commission créa le *Mississippi Blues Trail*, qui permet aux touristes fans de blues de découvrir des lieux marquants de l'histoire de cette musique. Robert Johnson, *The Complete Recordings*, Columbia C2K 46222, 1990 ; Scorsese, *op. cit.* ; Moby, *Play*, Mute CDStumm172, 1999 ; Various, *Natural Blues*, Wrasse Records WRASS 020, 2000 ; St Germain, *Tourist*, Blue Note 7243, 2000 ; Various, *Blues Beat Sessions*, DRO 5046607412, 2002.

détourner de cette musique dès la fin des années 1950, la laissant à un public blanc sensibilisé aux arguments naturalistes par le mouvement écologiste naissant et friand d'une authenticité et d'une pureté primitives et brutes très compartimentées racialement.

C'est le dernier point commun de l'émergence de la nature dans la chanson cadienne et de sa résurgence dans la musique blues : les discours sur l'une et l'autre des folkloristes, des maisons de disques et des amateurs de ces styles musicaux illustrent une vision de la musique et des paysages profondément influencée par la ségrégation. Si la musique des Cadiens est associée à la vie simple et gaie de trappeurs et de pêcheurs auto-suffisants, vivant en harmonie avec des paysages sauvages et intacts de Louisiane, paradis originel dont les Cadiens seraient les habitants naturels, la musique des Noirs et des Créoles n'est associée ni aux étendues sauvages ni à la chasse, mais au labeur agricole et à l'animalité, à la chaleur moite du climat et à la torpeur et à la paresse qu'elle induit, dans des descriptions qui rappellent plus souvent l'Afrique que l'Amérique et attribuent aux Noirs et aux Créoles une place dans l'espace qui est celle de subordonnés. C'est ce qui explique en grande partie pourquoi les Créoles furent moins associés à l'environnement naturel où était née leur musique, malgré l'intérêt que les folkloristes et les maisons de disques portèrent à Canray Fontenot et Alphonse « Bois Sec » Ardoin et la sortie, en 1966, de l'album *Les Blues du Bayou*, enregistré suite à leur passage au Festival de Newport. Le titre de cet album et les explications au dos de la pochette associaient bel et bien la musique créole à l'environnement naturel de la Louisiane, mais sans présenter les Créoles comme des habitants naturels de la Louisiane ayant joué un rôle crucial dans l'émergence de la culture francophone de cette région. La musique créole y est décrite comme un épiphénomène étonnant de la colonisation française et acadienne de la Louisiane, une musique pratiquée par des « Cajuns noirs », les descendants des esclaves des colons français et acadiens, dont les points communs avec la musique cadienne ne pouvaient venir que d'une imitation et dont les autres caractéristiques tenaient au fait qu'ils étaient afro-descendants. L'association avec le bayou était un gage d'authenticité folk et d'endémisme et reposait sur le même type de représentations primitivistes que celles accolées aux vieux bluesmen du Mississippi quelques années avant. Tout comme les fans de blues des années 1960, dans leur quête d'authenticité noire, préféraient se tourner vers de vieux artistes de blues qu'ils associaient éternellement aux paysages ruraux reculés du Delta, plutôt que vers la musique soul qui accompagnait le mouvement des droits civiques, les promoteurs et les amateurs de la musique créole ancienne faisaient fi de la manière dont des artistes créoles contemporains se positionnaient par rapport à l'environnement après-guerre. Clarence Garlow l'évoquait pour en vanter fièrement la beauté, les amusements et la culture francophone et créole, avant que Clifton Chenier et Boozoo Chavis n'utilisent des références naturelles comme support de métaphores grivoises et pour montrer le chemin parcouru depuis l'époque où les haricots n'étaient pas salés. Ces derniers,

perçus par beaucoup d'amateurs de folk comme les représentants d'une culture créole dénaturée par la vie urbaine et par la « lourde » influence des « chanteurs de Rhythm and blues et de hillbilly »<sup>132</sup>, ne se voyaient pas associés à l'environnement naturel de la Louisiane, mais étaient présentés comme conditionnés par un environnement urbain et multiculturel venu corrompre la musique créole rurale d'origine. Il ne semble pas non plus que les chanteurs de zydeco aient particulièrement souhaité être associés à la nature du sud-ouest de la Louisiane, et, dans la période étudiée, aucune de leurs chansons ne témoigne de la moindre nostalgie pour cet environnement. Cependant, au début des années 1970, le marketing des albums de Chenier intégra de façon spectaculaire le discours des folkloristes et des amateurs de musique folk en général, qui associait l'authenticité à la ruralité et à la nature sauvage, comme en témoigne en particulier l'album *Bayou Blues*, présenté comme un retour aux sources. Si la culture créole n'y était pas nommée, mais été associée, par l'emploi du mot « blues », à celle des Africains-Américains, à une époque où le mouvement identitaire créole n'avait pas encore émergé, un représentant de couleur de la culture francophone de Louisiane s'y voyait associé à l'écosystème emblématique des bayous au même titre que les francophones blancs. L'étude des discours produits dans les années 1960 par les folkloristes et les maisons de disques sur les trois styles musicaux étudiés montre une utilisation commune de l'environnement naturel comme marqueur d'authenticité antimoderne, brute et intacte, qui modifia, à des degrés divers, les représentations de la nature dans tous les styles étudiés, ainsi que la manière dont le rapport à l'environnement était décrit, compris et inscrit dans les mémoires. Au sein de cet environnement, une hiérarchie raciale était clairement visible, affectant aux Blancs et aux Noirs des places et des prérogatives bien différentes dans les paysages du bassin inférieur du Mississippi.

---

<sup>132</sup> Spottswood, *Les Blues du Bayou*, *op. cit.*



# CONCLUSION GÉNÉRALE

---





La comparaison quantitative et qualitative de près de 750 chansons populaires enregistrées entre 1920 et 1970 a permis d'examiner méticuleusement tous les styles musicaux choisis et de mieux comprendre comment les communautés cadienne, créole et noire anglophone qui vivaient dans les plaines alluviales de Louisiane et du Mississippi ont interprété et exprimé leurs rapports à l'environnement naturel et ont réagi aux événements environnementaux tels que les ouragans et les inondations. Les résultats obtenus après comparaison font apparaître certains points communs mais aussi de grandes différences dans la manière dont les artistes issus de ces communautés ont décrit leur environnement et leurs relations avec celui-ci avant les années 1940. Là où plus de 60 % des blues mentionnent l'environnement, souvent avec une grande précision et une grande richesse, environ 25 % des chansons francophones de cette période l'évoquent, d'une manière succincte et peu variée. Ces tendances s'inversent après la Seconde Guerre mondiale, avec une diminution des références à l'environnement et de leur variété dans les blues, particulièrement spectaculaire dans l'échantillon du Mississippi, et, au contraire, une augmentation du nombre de références dans les chansons cadiennes, mais pas dans les chansons créoles. Enfin, les années 1960 sont marquées par un net rebond du nombre de chansons faisant référence à l'environnement dans les blues du Delta du Mississippi et dans les chansons cadiennes, phénomène qui n'affecte pas les chansons créoles et les blues de Louisiane. Cette période voit également l'apparition de chansons rétrospectives et consciemment mémorielles donnant une place prééminente à l'environnement naturel dans les échantillons de musique cadienne et de blues du Mississippi.

En s'appuyant sur une étude approfondie de l'histoire environnementale, économique, politique, sociale, démographique et culturelle de ces trois communautés, cette thèse a cherché à identifier les facteurs qui ont pesé dans le choix et la manière d'évoquer l'environnement naturel. Il ressort de cette étude qu'une exposition différente aux éléments ou des différences dans les cultures d'origine de ces communautés apparaissent comme des explications insuffisantes, voire inexactes, pour rendre compte des différences observées. Ces différences s'expliquent bien plutôt par l'histoire vécue par ces communautés depuis leur arrivée sur le sol américain, et plus particulièrement depuis le dernier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, et par le contexte économique, social et idéologique dans lequel ces chansons ont été créées, chantées et enregistrées. L'utilisation des éléments naturels reflétait les préoccupations de ces communautés à l'époque où les chansons ont été enregistrées et dans les décennies qui avaient précédé les premiers enregistrements, ainsi que les pressions qu'elles subissaient de la part des élites blanches anglophones et de leurs propres élites et leurs réactions à la définition, bien souvent en lien avec la nature, que ces élites donnaient de leur identité. Ce sont ces préoccupations et ces pressions qui les ont incités à utiliser dans leurs chansons, quasi toujours de manière signifiante, des éléments naturels, dont certains préexistaient

dans leur culture ou celles de leurs ancêtres. Ainsi, les chanteurs de blues, lorsqu'ils décrivaient en détail les catastrophes environnementales, cherchaient-ils à rivaliser de justesse pour être le meilleur chroniqueur des événements et des sentiments de ceux qui les subissaient et pour être celui ou celle dont ils achèteraient les disques, mais leurs chansons avaient aussi pour but de témoigner de l'ampleur de l'injustice sociale et économique dont étaient victimes les Noirs du Sud et du Delta, en particulier, et à informer la diaspora africaine-américaine de ce qu'ils subissaient. Ce n'est pas tant une exposition plus grande aux catastrophes environnementales que l'interprétation que les Noirs faisaient des conditions et des raisons de cette exposition qui déterminait le fait que les artistes de blues en parlent autant. De même, les innombrables références au monde animal et végétal et les identifications nombreuses à des animaux prennent tout leur sens si on les analyse à la lumière du contexte d'oppression subi par les Noirs plutôt que d'un animisme ancestral venu d'Afrique. Pour des Africains-Américains confrontés à l'étroitesse carcérale de la vie dans le Sud, les chansons de blues permettaient de créer un espace infini de liberté et de contrôle, doté de ses propres paysages, de sa faune et de sa flore typiques, qui n'étaient pas ceux du Delta ou de Louisiane, mais ceux du blues. En outre, l'association forcée avec l'environnement par le biais du travail se doublait d'une association constante des Noirs aux animaux par les Blancs, qui les décrivaient comme des êtres primitifs, stupides et dangereux, justifiant ainsi leur asservissement et leur privation de droits civiques. La réprobation et le moralisme de la classe moyenne noire étaient à peine moins oppressants. Dans ce contexte, pousser à son paroxysme l'identification à des animaux, affirmer sa toute puissance sexuelle et sa capacité à se mouvoir où on le désirait, comme un oiseau ou un poisson, dans des chansons étourdissantes de créativité, d'audace et de brio, était une manière de provoquer les bien-pensants, et d'affirmer avec force son indépendance, son pouvoir sur sa vie et sur son corps et sa supériorité sur ses oppresseurs. Ces chansons étaient remplies de doubles-sens reposant sur des métaphores animales et végétales, rendus nécessaires, depuis l'esclavage, par l'impossibilité de formuler une contestation explicite mais également présents pour les possibilités signifiantes qu'offraient ces références polysémiques et pour le plaisir jubilatoire qu'il y avait à les manier et à les comprendre. Les paroles étaient donc particulièrement importantes dans le blues, car elles étaient le support d'un verbe créateur qui faisait naître, par la profusion de références naturelles, un espace alternatif immense et vital. Si la liberté était impossible dans la réalité du Sud, elle était omniprésente dans l'univers parallèle que créait le blues et dans les *juke joints* libertaires et scandaleux où les chansons étaient jouées. Cet espace allait bien au-delà de la description de l'environnement du bassin inférieur du Mississippi. Les Africains-Américains étaient en mouvement constant à travers le Sud et se posaient sans cesse la question de quitter une région qui n'avait fait que décevoir leurs espoirs d'émancipation et d'indépendance financière. Le blues était la musique de cette déception

et de ce désir. En cela, s'il était un moyen de trouver, au sein de sa communauté, la force de tenir ou le courage de partir, il était, géographiquement, résolument tourné vers l'extérieur et n'exprimait à aucun moment le sentiment d'appartenance à un terroir, contrairement aux chansons francophones de l'époque. Le blues exprimait le refus d'être spatialement contenu ou attaché à un lieu et c'est aussi pour cela que les paysages que dessinait le blues, s'ils contenaient des références parfois très précises aux plaines alluviales du Mississippi, n'étaient pas cantonnés à celles-ci et mentionnaient toutes sortes d'espèces ou de reliefs. Cet univers imaginaire n'était pas pour autant déconnecté de la réalité et de l'actualité, mais, au contraire, s'en nourrissait pour émettre un commentaire le plus juste et le plus contemporain possible sur ce qui arrivait aux Africains-Américains. Ainsi, à partir des années 1930, les métaphores mettaient-elles volontiers en jeu des voitures et les bus Greyhound.

Au même moment, les chansons francophones apparaissaient indifférentes à l'actualité et présentaient un mode de vie rural hors du temps, se réfugiant dans la permanence face aux bouleversements auxquels les francophones étaient confrontés, contrairement au blues, qui, lui, accueillait et désirait le changement. Les chansons francophones semblaient en effet tournées vers l'intérieur et vers le passé récent d'une communauté de plus en plus minoritaire, harcelée, divisée par la ségrégation et affaiblie par l'émigration et par l'arrivée massive d'anglophones dans le sud-ouest de la Louisiane. Pour les francophones aussi, les chansons constituaient une bulle salubre face à la pression des Blancs anglophones, mais celle-ci ne remplissait pas les mêmes fonctions que chez les Noirs anglophones et ne se déployait pas dans les mêmes lieux. Le moment de répit procuré par la musique et la danse permettait aux francophones de célébrer et d'entretenir une culture et une langue de plus en plus fragilisées. Les paroles succinctes et répétitives de leurs chansons indiquent que le verbe ne revêtait pas la même importance pour eux, mais le simple fait de les chanter en français et de citer des lieux clé de la culture francophone comme le Bayou Teche, était, en soi, une affirmation d'existence. Les motifs qui reviennent dans les chansons illustrent ces préoccupations bien différentes de celles des Noirs anglophones. Le départ vers d'autres horizons, si désiré par les interprètes de blues et leur public, était parfois évoqué, mais presque toujours comme quelque chose de déchirant et tragique dans les chansons cadiennes. Ces évocations faisaient parfois intervenir dans les chansons l'environnement mystérieux, attirant et toujours décevant des marges qu'étaient les grands bois et les marécages qui s'étendaient au-delà des limites de la communauté, dans lesquels on se perdait et d'où l'on revenait célibataire et aigri, quand on n'allait pas « mourir au Bayou Teche ». La pauvreté était un thème fréquent, souvent présenté par le biais de références à un régime alimentaire très frugal qui mettait en jeu des références végétales et animales. Les chansons francophones, si elles évoquaient parfois le départ vers le Texas, et donc vers les puits de pétrole, ne mentionnaient jamais cette activité, qui pourtant

s'était grandement développée en Louisiane depuis 1916 et avait permis aux francophones d'accéder à des emplois bien mieux payés que dans l'agriculture<sup>1</sup>. Les chansons des années 1920 et 1930 continuaient pourtant d'évoquer un état, semble-t-il permanent, de pauvreté et d'exclusion sociale, comme s'il était constitutif de la culture francophone. La pauvreté et la marginalisation étaient, en effet, les traits principaux qui avaient caractérisé et uni la communauté francophone qui avait émergé dans le dernier tiers du XIXe siècle, liée par le même statut social, le même travail agricole, la même langue, la même religion et la même musique. Ces préoccupations, qui agitaient sans doute aussi la génération précédente, étaient celles d'une communauté plus que jamais en état de siège et qui se tournait vers le passé pour mieux se retrouver, en particulier lors des bals de maison où étaient jouées ces chansons à danser, et qui étaient l'occasion principale de rencontrer un conjoint dans sa communauté, sous l'œil vigilant de ses parents. Ce contexte bien différent de celui où étaient joués les blues explique, lui aussi, la continuité avec les styles musicaux et les préoccupations des générations précédentes et l'évocation obsessionnelle du mariage.

En outre, les maisons de disques, inspirées par le développement du « paradigme du folklore »<sup>2</sup> dans les universités depuis la fin du XIXe siècle, s'étaient mises en quête de musiques traditionnelles qui permettraient de vendre aux néo-urbains la musique correspondant à la culture rurale qu'ils avaient laissée derrière eux. Ceci explique que les chansons qui furent enregistrées sur disque ou par des folkloristes semblent refléter un état de la communauté francophone d'avant la ruée vers le pétrole et l'exode rural. Enfin, cette image correspondait aussi à l'identité acadienne rustique et pastorale que les élites économiques et politiques de Louisiane commencèrent à promouvoir dans les années 1920. Cette campagne de promotion d'une identité francophone rurale et exclusivement acadienne et blanche du sud-ouest de la Louisiane, alors que les francophones comptaient des personnes de toutes couleurs de peau et que, parmi ceux qui étaient identifiés comme blancs, nombreux étaient ceux qui n'avaient pas d'ancêtres acadiens, fut martelée partout et commença à faire sentir ses effets dans la seconde moitié des années 1930 : les groupes de musique qui apparurent à cette époque choisissaient des noms comme les « Sons of Acadians » tandis que, pour la première fois, une chanson associait l'identité cadienne à un mode de vie intimement lié à l'environnement naturel de Louisiane<sup>3</sup>. La présence de la nature dans les chansons francophones de Louisiane, modeste avant 1945, était donc le fruit de la convergence entre le besoin de permanence d'une communauté fragilisée, la demande de l'industrie du disque et des folkloristes et la définition nouvelle qui était donnée de ses membres par ses élites économiques, politiques et intellectuelles. Certains francophones exprimaient cependant peu de

---

<sup>1</sup> Seule une chanson, « La Valse des Champs Pétrolifères », d'Amédée Ardoin, mentionne, dans une chanson d'amour et sans les décrire, les « puits d'huile ». Ardoin, *op. cit.*

<sup>2</sup> Pour reprendre l'expression utilisée par Karl H. Miller dans *Segregating Sound*.

<sup>3</sup> « Rice City Stomp », des Hackberry Ramblers (1937), *op. cit.*

nostalgie dans leurs chansons : parmi les chansons des Créoles, si la question de la pauvreté était récurrente et la thématique de l'échec sentimental aussi présente que dans les chansons des Blancs francophones, le départ vers les « puits d'huile », très rarement évoqué, l'était sans regret. La violence croissante de l'oppression raciale en Louisiane pourrait éclairer l'absence de nostalgie associée à l'idée du départ et le thème de la séparation amoureuse pourrait avoir été conservé et investi d'un nouveau sens face à la division qu'infligeait la ségrégation raciale à la communauté francophone.

Contrairement à la culture et à la communauté francophones, la culture de la classe ouvrière noire n'était en rien menacée, et, au contraire, triomphait, comme en témoignait le succès considérable du blues. Les Noirs n'avaient rien à perdre à se projeter hors du Sud et hors du passé. Au sein de la communauté francophone de Louisiane, les enjeux apparaissaient de moins en moins homogènes à mesure que la ségrégation raciale gagnait du terrain dans les esprits et les institutions des francophones. Pour les francophones comme pour les Noirs anglophones, la musique et les lieux où elle se jouait procuraient un répit et un entre-soi vitaux face à la domination oppressante des Blancs anglophones, mais les Blancs francophones avaient, eux, la possibilité d'adhérer à l'identité culturelle et raciale que créaient pour eux leurs élites économiques et politiques, et avaient quelque chose à gagner à incarner des descendants d'Acadiens qui menaient une vie pastorale et n'avaient rien à voir avec les Créoles. Ce récit identitaire acadien les anoblissait et, s'ils renonçaient à parler français en public et faisaient allégeance à la ségrégation, ils auraient une chance de ne plus être persécutés et moqués. Dans le cadre de cette affirmation identitaire et de cette mémorialisation en marche d'une histoire acadienne fantasmée, la nature du sud-ouest de la Louisiane, pourtant de plus en plus abîmée et réduite par les installations industrielles, commença, à la fin des années 1930, à faire partie de la définition des Cadiens, quand bien même un nombre croissant d'entre eux travaillait désormais dans l'industrie ou les services. Ces tendances devinrent clairement visibles dans les chansons enregistrées après 1945 et plus encore à partir des années 1960. Les Noirs et les Créoles, eux, n'avaient rien à gagner à accepter l'assignation à la nature, synonyme d'exploitation et d'insulte, qui leur était imposée, et la célébration d'une ruralité idéalisée n'avait pas grand sens au moment où beaucoup espéraient pouvoir rejoindre des emplois industriels mieux payés. À partir des années 1940, au contraire des tendances observées dans les chansons cadiennes, la présence de la nature recula dans les chansons des Noirs anglophones, autant qu'elle reculait dans la réalité de leur expérience.

Dans l'immédiat après-guerre, on ne trouve pas de nouveaux enregistrements par des Créoles, et les chansons cadiennes et de blues reprennent les motifs d'avant-guerre. Le blues devient de plus en plus autoréférentiel, reprenant souvent des vers utilisés avant-guerre, et notamment des références à la nature très brèves et détachées de leur référent. La force de

désordre créative qui avait animé ce genre avant la guerre semblait avoir été remplacée par un désir de permanence au moment où, pour beaucoup, la migration hors du Sud tant espérée s'était accomplie. On assiste également à la fixation d'une formule de genre dans laquelle l'importance des textes, plus courts et répétitifs, semble reculer et les paroles se figer, tout comme la posture des artistes, autour d'un nombre limité d'éléments clairement identifiables qui continuèrent d'assurer, dans cette période, leur succès commercial. Les références naturelles progressaient en revanche spectaculairement dans les noms de scène que se choisissaient les chanteurs, comme Howlin' Wolf ou Muddy Waters, dont l'identité était donc de plus en plus souvent associée à la nature. Le blues semblait donc commencer à avoir pour fonction, comme les chansons cadiennes vingt ans plus tôt, de se souvenir collectivement d'où l'on venait plutôt que de parler de l'actualité, et d'entretenir une filiation avec le passé, par le biais de brèves références à l'environnement naturel, notamment, qui étaient des références à l'histoire et à la culture de la communauté et non à la nature. A la fin des années 1940 et au début des années 1950, en même temps que continuaient de se jouer les styles pratiqués avant-guerre, qui semblaient de moins en moins en phase avec l'expérience et les aspirations des nouvelles générations, dans chaque communauté, quelques artistes se mirent à parler de la nature d'une manière très différente de ce qui se faisait dans le passé. James Cotton, du Mississippi, décrivait, pour la première fois, le travail agricole tel qu'il se pratiquait avant-guerre – à la main – et exprimait son refus de continuer cette activité ingrate pourtant disparue à l'époque où la chanson sortit. Cette chanson de 1954 constitue le premier cas d'une évocation rétrospective et mémorielle de la nature dans le corpus de blues de la présente étude. En Louisiane, commencent à apparaître des chansons qui présentent la nature de manière inédite, d'abord avec le Créole Clarence Garlow, puis avec les Cadiens « Happy Fats » Leblanc et Gene Rodrigue. Ces chansons positives et joyeuses, en anglais, décrivaient le sud-ouest de la Louisiane comme un pays de cocagne, où les ressources naturelles ne suggéraient plus la pauvreté, l'angoisse de la perte et l'exclusion mais l'abondance, le plaisir, l'insouciance et le loisir. « LE » bayou y était devenu le marqueur de la Louisiane, dont les habitants et l'environnement étaient présentés comme accueillants et généreux et, certes, exotiques, mais aussi très américains. Cette veine fut, après Garlow, monopolisée par des chanteurs cadiens. Les paroles, en anglais, de ces derniers, très influencées par la country, étaient plus longues et détaillées que les chansons francophones d'avant-guerre et dépeignaient un bayou intact et luxuriant où les hommes étaient devenus des baroudeurs joyeux, insouciant, débrouillards et vivant en parfaite harmonie avec la nature. Ces chansons « carte-postale » coïncidaient avec le mouvement de promotion de la nature et de la culture louisianaises impulsé par les élites économiques et politiques de L'État, qui souhaitaient profiter du tourisme de masse qui se développait partout aux États-Unis. La fierté nouvelle et le désir d'être reconnus, respectés et intégrés à la nation américaine avec lesquels les

francophones étaient revenus de la guerre trouvait donc son prolongement dans les efforts intenses de leurs élites visant à promouvoir la Louisiane en projetant une image nouvelle de son environnement naturel et de ses habitants. Pendant que les chambres de commerce de Louisiane mettaient en avant la culture des Blancs descendants d'Acadiens au détriment des Créoles, celles du Mississippi ignoraient complètement le blues comme élément du patrimoine de l'État. Tenues par des ségrégationnistes, ces organisations se refusaient à mettre en valeur la contribution des personnes de couleur à la culture de leur région et encore plus à suggérer qu'ils étaient des habitants naturels et donc légitimes de ces lieux.

Dans cette même période des années 1950, l'industrie musicale, particulièrement en Louisiane, fut marquée par l'émergence d'une profusion de radios locales et de petits labels indépendants qui, pour se démarquer, utilisaient à plein la notion de couleur locale et segmentaient la musique en sous-genres dans lesquels ils se spécialisaient. Les chansons n'étaient désormais plus présentées sous l'appellation « *French music* » mais séparées entre *race records*, pour les Noirs, et *hillbilly*, qui ciblaient les publics blancs ruraux. Des bluesmen de Bâton-Rouge étaient présentés comme les représentants d'un genre de blues typique de Louisiane, le *swamp blues*. Ni l'origine des artistes, ni les paroles, ni l'atmosphère des chansons n'évoquaient particulièrement la nature. Les noms de scène des chanteurs, choisis par le producteur J.D. Miller, y faisaient, en revanche, clairement référence, comme Lightnin' Slim ou Lonesome Sundown. Ce marketing, qui associait la chaleur moite et orageuse des marécages de Louisiane à un son spécifique qu'on aurait trouvé chez les Noirs de cette région permit des ventes de disques plus dynamiques que dans le Mississippi, à une époque où beaucoup de maisons de disques délaissaient le blues. Miller insérait dans les paroles des vers flottants, faisant notamment référence à l'environnement, qui renforçaient l'impression de filiation avec la tradition du blues et apportaient une garantie d'authenticité et de qualité. Cette influence explique sans doute que le nombre de blues faisant référence à la nature et le nombre de blues tout court aient décliné moins brutalement en Louisiane que dans le Mississippi dans cette période. Au-delà de l'influence de Miller, c'est le climat d'affirmation identitaire qui régnait en Louisiane qui explique que la nature, présentée comme indissociable de l'identité de ses habitants, ait eu une présence plus grande dans les chansons de Louisiane que dans celles du Mississippi dans les années 1945-1959, dans tous les genres étudiés. D'autres acteurs s'intéressaient aux cultures de Louisiane et cherchaient à les faire connaître : les folkloristes. La création de la Société folklorique de Louisiane, ainsi que la parution d'ouvrages, d'albums et de films consacrés au folklore de la région, contribuèrent à la reconnaissance et à l'affirmation de la culture francophone, en Louisiane et ailleurs<sup>4</sup>. Dans leur

---

<sup>4</sup> En particulier les albums *A Sampler of Louisiana Folksongs* et *Folksongs of The Louisiana Acadians*, que Harry Oster fit paraître respectivement en 1957 et 1959. Various, *op. cit.*



quête de musiques authentiques et porteuses de l'histoire culturelle unique de communautés dont ils soulignaient l'incroyable capacité d'adaptation et la résilience face à la modernité, les amateurs de folk dessinaient le portrait d'une communauté blanche francophone endémique du sud-ouest de la Louisiane, descendant des Acadiens, et dont on pouvait encore trouver la riche culture si l'on allait explorer son habitat naturel : le bayou.

Ces tendances s'intensifièrent à la fin des années 1950. Le bayou était de plus en plus présent dans les chansons, associé aux plaisirs gustatifs et aux parties de pêche et, pour la première fois, y étaient mentionnées des espèces spectaculaires et pittoresques, comme les alligators et la mousse espagnole. Les chansons interprétées en anglais dessinaient le portrait des habitants du bayou en hommes de la Frontière sûrs d'eux, évoluant à leur aise dans un bayou dont ils connaissent les moindres secrets. Elles présentaient des héros typiquement américains, sans qu'une identité cadienne soit mentionnée. C'est bien plutôt à l'Amérique blanche que ces chanteurs s'identifiaient, Leblanc se servant même de références naturelles pour justifier la ségrégation raciale. D'autres chansons, en français ou en anglais, définissaient les habitants naturels du bayou comme des Cadiens et reprenaient les éléments principaux du récit mythifié du Grand Déplacement, utilisé comme fondement de l'identité blanche francophone de Louisiane depuis les années 1920, ainsi que l'image d'une Louisiane à la nature paradisiaque et indissociable d'une population cadienne simple, foncièrement bonne et joyeuse, au mode de vie immuable et à la culture riche et unique. Plusieurs chansons en français décrivaient, pour la première fois, une catastrophe environnementale – l'ouragan Audrey – et son impact sur les habitants de la région. Ces récits étaient surtout l'occasion d'insister sur l'extraordinaire résilience des Cadiens et la force de leur culture qui s'était épanouie dans un paradis terrestre vide de toute présence humaine jusqu'à leur arrivée. Ces chansons participaient à la construction de l'identité et de la mémoire de la communauté cadienne, sans qu'aucune mention soit faite des Créoles. La nature était donc partie prenante d'une affirmation identitaire mais aussi d'une appropriation du sud-ouest de la Louisiane au profit des seuls Cadiens, précisément au moment où le lobbying visant à la reconnaissance de l'identité cadienne montait en puissance, obtenant, en 1971, que la région soit rebaptisée « Acadiana ». Les chansons cadiennes produites à la fin des années 1950 apparaissent donc comme le fruit de la convergence entre le désir de reconnaissance et de fierté de la population blanche francophone, les intérêts des chambres de commerce et des maisons de disques, le travail des folkloristes, eux-mêmes producteurs de disques, et le militantisme des défenseurs de la « Fierté cadienne », dont beaucoup étaient d'ailleurs folkloristes. Elles dénotent également l'influence de décennies de ségrégation raciale sur les francophones de Louisiane<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Si certains folkloristes militants, et notamment Barry Ancelet, soulignaient la contribution des Créoles à la culture cadienne, ce discours était peu audible au milieu de l'affirmation tonitruante d'une identité francophone blanche.

Malgré l'absence d'impulsion institutionnelle et de politique visant à développer le tourisme autour du blues dans le Mississippi à cette époque, la renaissance folk fit largement son chemin dans Delta, grâce à l'entêtement de passionnés de musique folk et de musicologues. Dans le même temps, au nord et à l'ouest des États-Unis, fleurissaient les festivals de musique folk, qui attiraient un public croissant composé essentiellement de jeunes blancs citadins, éduqués et progressistes. Y étaient programmés de vieux bluesmen du Mississippi et d'autres, plus jeunes, comme Howlin' Wolf, dont les groupes de la *Brit Invasion*, qui déferlait alors sur les États-Unis, soulignaient l'influence décisive sur leur musique. Les vieux bluesmen du Delta étaient censé incarner un blues authentique, brut et rural, ayant échappé aux influences corruptrices d'une modernité qui *dénaturait* et vouait à la disparition ces précieuses cultures préindustrielles et lointaines. Dans cette quête, la présence des éléments naturels jouait le rôle de certificat d'authenticité et permettait de plonger le public dans l'atmosphère d'un Sud mythifié. Tout comme les agences de voyage vendaient la nature luxuriante de Louisiane et le mode de vie pastoral des habitants de ces contrées reculées, la renaissance folk naturalisait la musique blues autant que ses interprètes, en les présentant comme indissociables de paysages typiques où des chasseurs de talents pouvaient encore en découvrir les derniers spécimens dans leur milieu naturel. Au moment où les Africains-Américains exprimaient avec force leurs revendications politiques, les passionnés de folk cherchaient l'essence de l'âme noire dans un passé lointain indissociable du Vieux Sud rural des plantations. Les maisons de disques sentirent, dès la fin des années 1950, l'attrait grandissant de ce type de musique auprès d'un public nouveau. En 1959, la maison de disque de John Lee Hooker lui demanda de sortir un album entièrement acoustique. Celui-ci contenait des chansons rétrospectives inédites construisant consciemment une mémoire des catastrophes naturelles, comme les chansons cadiennes de la même période, mais aussi de l'esclavage. Quant aux autres chanteurs de blues originaires du Mississippi, ils ne manquaient pas d'intégrer des références à la nature dans leurs chansons et de l'annoncer dès le titre, chose que les générations précédentes faisaient plus rarement. Ceci explique que le nombre de chansons de blues du Mississippi faisant référence à la nature augmente dans les années 1960. Ces références, souvent sommaires, semblent avoir été placées dans les chansons pour leur apporter un gage d'authenticité folk afin de profiter de la mode du moment, dans une période où vendre des disques de blues devenait de plus en plus difficile. En effet, la jeunesse et la classe ouvrière noires ne se reconnaissaient plus dans le blues, et d'autant moins depuis que les Blancs s'étaient découvert une passion pour cette musique, et les publics blancs en quête de musique authentique préféraient les chansons d'avant-guerre, interprétées par de vieux bluesmen. Le blues connaissait aussi un fort déclin en Louisiane et, la région n'ayant pas de vieux chanteurs de blues encore vivants, elle ne bénéficia que peu de la vague d'intérêt pour le « *country blues* », d'autant qu'elle

n'était pas identifiée comme l'authentique berceau du blues, ce qui explique que la décennie 1960 n'ait pas été marquée par un rebond des blues de Louisiane évoquant l'environnement naturel.

Les années 1960 furent aussi marquées par le succès du zydeco, qui continua, comme la musique créole des générations précédentes, à faire très peu référence à la nature. Peu présente dans la vie quotidienne de Créoles souvent installés en ville, celle-ci était d'autant plus absente des chansons qu'elle était en grande partie dénuée de valeur symbolique et identitaire et qu'un mouvement de fierté créole n'avait pas encore émergé. En revanche, le marketing des albums de réédition de vieux chanteurs créoles qui sortirent dans cette période présente des caractéristiques proches de celles des albums de blues de la même époque. Dans les années 1970, les pochettes et les titres des albums de Clifton Chenier lui-même prirent un virage naturaliste et identitaire, sans que les paroles en soient affectées. La vision des paysages et des musiques de Louisiane et du Mississippi qui émergea dans les années 1950 était donc autant influencée par la renaissance folk et le marketing qu'elle était marquée par la ségrégation. Les discours qui accompagnaient les albums de cette époque attribuaient aux Noirs et aux Blancs des places bien différentes dans cet environnement, qui reflétaient une stricte hiérarchie raciale : au sein de celle-ci, les Cadiens, en adhérant aux valeurs et à la culture de l'Amérique blanche, avaient désormais la possibilité symbolique d'habiter légitimement les grands espaces de Louisiane et de s'y comporter en hommes libres, tandis que les Noirs étaient associés au labeur agricole et à la chaleur moite qui convoquait des images de marécages louisianais autant qu'elle évoquait l'Afrique.

\*\*\*

Cette thèse a donc démontré que les chansons populaires peuvent être utilisées comme des sources historiques riches d'enseignement. Plus qu'une porte d'accès sur les perceptions de l'environnement de diverses communautés, elles nous renseignent surtout sur la valeur symbolique dont la nature fut investie par différentes forces sociales et politiques à travers le temps. Plutôt que de nous apprendre comment des groupes humains se représentaient la nature, les chansons nous apprennent comment ils utilisaient la nature pour se représenter eux-mêmes ou d'autres groupes sociaux, culturels et ethniques. Plus que leur rapport à la nature, ce sont surtout leurs rapports sociaux et leur position sociale que leurs chansons révèlent en parlant de la nature. Parler de la nature dans les chansons, c'est presque toujours parler de la condition humaine. Les interpréter requiert donc de les mettre sans cesse en relation avec leur contexte historique, social, économique, idéologique et culturel et avec d'autres sources primaires et secondaires, tout en ne perdant jamais de vue le contexte environnemental dans lequel elles ont été créées. Les chansons populaires, comme beaucoup d'autres sources primaires, sont un matériau complexe et parfois

lacunaire. Les difficultés rencontrées pour décrire les années 1940, pendant lesquelles très peu de chansons furent enregistrées et sur lesquelles cette conclusion reviendra, illustrent les limites qui tiennent à l'utilisation des chansons populaires comme sources historiques. Face à la difficulté d'être tributaire de ce que d'autres ont jugé opportun d'enregistrer ou non, c'est le recours à d'autres sources qui permet de compenser ces lacunes dans le matériau étudié, ainsi que la comparaison diachronique entre la période qui précède et celle qui suit.

Cette thèse a démontré qu'il n'y avait rien de « naturel » à la présence de l'environnement dans les chansons des trois communautés étudiées, balayant toute vision primitiviste et tout déterminisme, autant environnemental que racial. Ce travail de recherche a également souligné le rôle de la renaissance folk des années 1950-1960 dans l'identification des communautés étudiées à un environnement naturel fantasmé du Vieux Sud, dans lequel celles-ci se voyaient assignés des places et des rôles différents en fonction de leur couleur de peau. Cette grille de lecture, héritière de celle développée par les spécialistes du folklore à partir de la fin du XIXe siècle, et qui fut appliquée par les musicologues qui collectèrent des chansons à partir des années 1933-34, a également profondément influencé les maisons de disques, les universitaires, les fans de musique et les musiciens eux-mêmes, jusqu'à aujourd'hui. Le rôle joué par les ethnomusicologues dans la compréhension qu'a eu le public de ces musiques à l'époque et dans les décennies suivantes et dans l'évolution même de ces genres musicaux pose une question cruciale : celle de l'influence du chercheur sur le matériau qu'il étudie. Les musicologues modifient le matériau qu'ils étudient en le collectant, par leur objectif de recherche, par la grille de lecture idéologique et culturelle qui est la leur et par les relations qu'ils établissent avec les interprètes des chansons. Les ethnologues et les anthropologues, conscients de ces écueils, ont produit des réflexions méthodologiques visant à influencer le moins possible sur les cultures qu'ils étudient, mais on peut, d'une part, se demander si une telle ambition est réalisable, et on constate, d'autre part, que cette préoccupation n'agitait pas les musicologues des années 1930 et que, si elle animait davantage ceux des années 1950 et 1960, cela ne les empêcha pas de façonner le matériau qu'ils étudiaient, comme l'illustre la relation de Chris Strachwitz avec Clifton Chenier.

La manière dont j'envisageais la musique populaire du Sud des États-Unis avant de démarrer cette thèse était en partie le fruit de cette grille de lecture et d'une vision déterministe des cultures comme pouvant être le révélateur de manières différentes de percevoir la nature selon les communautés, mais aussi le produit de l'environnement dans lequel elles étaient nées. C'est l'étude même des 750 chansons qui constituent le corpus de cette thèse qui a contredit ces approches déterministes. Ce travail de recherche a mis en évidence le fait que ce n'est pas l'environnement en lui-même qui déterminait la manière dont les artistes issus des trois communautés étudiées en parlaient, ni leur exposition aux aléas environnementaux, que toutes les communautés subissaient

et dont les francophones ne firent pourtant jamais état avant la fin des années 1950, alors que les Noirs anglophones y faisaient abondamment référence. Cette thèse a démontré que c'est la manière dont ceux-ci interprétaient cette exposition intense à travers le filtre de leur expérience historique et sociale qui fut déterminante dans le choix des artistes de blues de parler de l'environnement naturel, et des catastrophes environnementales en particulier. Cette thèse soutient également l'idée que l'origine des caractéristiques observées dans les chansons n'est pas non plus à trouver dans des traits ancestraux, chers aux tenants d'une approche généalogique et évolutionniste des cultures, qui placent la vérité et l'authenticité des musiques populaires dans un passé intact d'avant le contact avec l'Amérique ou avec la modernité et la musique commerciale. Les raisons pour lesquelles les Africains-Américains évoquaient fréquemment la nature avant les années 1940 ne tiennent pas au fait qu'ils auraient été plus « proches de la nature » que les Européens avant leur arrivée sur le continent américain et qu'ils auraient ensuite été plus isolés que les autres dans les plantations et auraient donc conservé des traits « originels ». Il n'y a pas de « sensibilité noire » à la nature, comme le confirme le fait que, au même moment, les Créoles évoquaient peu l'environnement naturel dans leurs chansons. Les traditions existent, bien sûr, et la culture des Africains-Américains contient sans aucun doute des influences ouest-africaines, autochtones et européennes, tout comme la culture francophone de Louisiane fut marquée par des influences européennes, canadiennes, autochtones, africaines ou caribéennes. Mais faire de ces origines l'explication de la manière dont différentes communautés et individus envisageaient l'environnement et leurs interactions avec celui-ci au XXe siècle revient à nier l'existence de plusieurs siècles d'histoire sur le sol américain et l'importance des processus historiques qui se déroulèrent au moment où les chansons furent créées ou dans les décennies et siècles précédents. C'est dans la relation avec le contexte qui leur est contemporain qu'il faut chercher le sens des références utilisées dans les chansons, y compris lorsque celles-ci reprennent des motifs plus anciens. C'est précisément cette mise en relation qui a permis d'éclairer d'une manière inédite, et, espérons-le, utile, les représentations de la nature et la manière dont le rapport à la nature était interprété dans les chansons des communautés étudiées. En outre, Karl Miller et Sara Le Menestrel ont démontré que l'isolement géographique et culturel supposé de ces communautés jusqu'aux années 1930, longtemps mis en avant pour expliquer la conservation de traits anciens et purs, était une chimère, apparue avec l'avènement de la ségrégation raciale, et que les groupes humains étudiés avaient, au contraire, eu de nombreux contacts avec les cultures d'autres communautés tout au long de leur histoire. Ils avaient également été imprégnés par la musique commerciale américaine, se l'étaient appropriée et y avaient participé, dès le XIXe siècle. Les amateurs de folk qui, depuis les années 1950, cherchent dans le passé et dans l'isolement supposé

du Sud rural les sons authentiques et « roots » d'avant que la société industrielle et moderne n'homogénéise et ne dissolve les cultures, reproduisent ces stéréotypes erronés.

Si Benjamin Filene a mis au jour la part de fantasme et de romantisme qui animait le mouvement de renaissance folk et si Miller et Le Menestrel ont travaillé sur la notion d'authenticité et démontré que les catégories dont nous avons hérité pour parler de la musique sont marquées par une vision ségréguée de la musique et ne correspondent pas à la réalité de ce qui se passait dans le Sud, aucun ne s'était penché sur la manière dont les chansons dites folk évoquaient la nature et sur la manière dont les chanteurs répondaient aux idéologies qui définissaient leur musique et leur communauté en les liant à la nature au fur et à mesure du XXe siècle. Cette thèse a révélé à quel point cette dimension est justement constitutive de l'essentialisation de ces communautés et de la naturalisation de leur culture. Elle a également permis d'apporter de nouveaux éléments illustrant la manière dont l'idéologie identitaire s'appuie sur une identification avec la nature pour se légitimer. Si de nombreux auteurs se sont penchés sur la place de la nature dans les mythes fondateurs de la nation américaine, il semble que personne n'ait étudié l'influence de ces mythes américains sur la construction de l'identité cadienne et sur son expression dans la chanson populaire, au moment même où, paradoxalement, cette communauté cherchait à faire reconnaître le caractère singulier de sa culture. Cet éclairage est d'autant plus utile que l'association avec la nature du sud-ouest de la Louisiane est encore revendiquée par nombre de Cadiens aujourd'hui et continue de constituer un aspect essentiel de la promotion touristique et culturelle de la Louisiane. Cette thèse, comme les travaux de Brundage, Caffery ou Le Menestrel avant elle, montre ce que peut apporter un regard extérieur sur les cultures francophones de Louisiane, pendant longtemps étudiées par des militants de la fierté cadienne, et sur les travaux d'historiens cadiens eux-mêmes imprégnés d'exceptionnalisme cadien et d'une vision historiquement séparée des Cadiens et des Créoles qui ne permet pas de comprendre les nombreux points communs entre les cultures de ces deux communautés et la façon dont elles ont divergé. En outre, en comparant les productions musicales de trois communautés qui n'avaient jamais été comparées jusqu'ici, et dont les différences culturelles, linguistiques et raciales avaient amené les chercheurs à toujours les considérer séparément, ce travail de recherche a permis de mettre au jour les forces idéologiques, économiques et culturelles à l'œuvre dans le Sud au XXe siècle, la manière dont elles se conjugaient et la manière dont les artistes y répondaient, ainsi que la vision du monde qui était la leur.

Ceci m'amène à un autre point, qui constitue, à mes yeux, un des apports importants de cette thèse, d'un point de vue scientifique, autant que moral et humain : en comparant 745 chansons et en analysant en détail les paroles d'un grand nombre d'entre elles, ce qu'aucun chercheur n'avait fait jusque-là, elle a donné la parole aux artistes, et aux classes populaires dont ils

étaient issus, auxquelles ils s'adressaient et dont ils se faisaient souvent les porte-parole, la pauvreté et l'exclusion étant, au-delà des différences entre les styles étudiés, des thématiques communes à toutes les chansons avant que n'émergent les chansons identitaires en Louisiane à la fin des années 1940. Miller et Le Menestrel ont analysé le contexte idéologique dans lequel les chansons de blues, d'une part, et les chansons cadiennes et créoles, d'autre part, furent produites et ont utilisé des extraits d'interviews précieux dans leurs travaux, mais en ne parlant que très peu du contenu des chansons. La présente thèse vient éclairer une partie des problématiques que ces chercheurs ont abordées, en s'appuyant sur le matériau même des chansons. Des auteurs comme Susan Scott Parrish et Richard Mizelle ont, pendant que cette thèse était écrite, produit des analyses sur les chansons de blues et l'environnement, mais en s'appuyant sur une seule chanson emblématique de Bessie Smith, comme Parrish, ou en se limitant, comme Mizelle, à un nombre restreint de chansons et à une période elle-même limitée, celle de la crue de 1927. D'autres auteurs, dont le travail fut très précieux, ont, au contraire, recherché méticuleusement des chansons sur des thèmes en lien avec l'environnement, comme David Evans, dont le travail sur le texte et le contexte des chansons qui ont évoqué la crue de 1927 fut très utile pour la présente thèse. Mais Evans, sans doute soucieux de ne pas trahir les artistes, est resté essentiellement descriptif. Quant à Lawrence Levine et James C. Cobb, ils ont, eux aussi, analysé des chansons de blues, et les ont mises en lien avec leur contexte culturel et historique, mais Levine dans une approche très culturaliste et Cobb comme illustration d'une étude politique et économique du Delta du Mississippi, l'un comme l'autre n'ayant pas choisi d'étudier spécifiquement le rapport à l'environnement, même s'ils l'évoquent parfois. Enfin, Adam Gussow a éclairé l'utilisation de la figure du diable dans les chansons de blues et l'évolution des mentalités dont elle était le reflet, apportant à cette thèse des informations importantes, mais sans explorer le rapport à la bestialité qui s'exprimait dans les chansons par d'autres motifs que celui du diable. Quant aux auteurs qui ont travaillé sur les chansons cadiennes et créoles, et qui furent très utiles à ce travail de recherche – je pense à Barry Ancelet, Ann Savoy, Joshua Caffery ou Ryan Brasseaux – aucun n'avait, jusqu'ici, cherché à identifier et à comprendre comment les chansons francophones se situaient par rapport à l'environnement naturel à différents moments du XXe siècle ni à en interpréter d'autres thèmes récurrents, comme celui de l'échec sentimental ou de la séparation.

Cette thèse a essayé, par le nombre de chansons étudiées et l'attention portée à l'analyse des textes, de l'œuvre de chaque artiste et de leur contexte, d'accéder, dans la mesure du possible, à ce que les chanteurs avaient voulu dire, non seulement en tant que représentants d'une communauté et d'une époque, mais également en tant qu'individus. Animée d'une grande méfiance quant à la généralisation à laquelle les études anthropologiques et sociologiques conduisent parfois, elle a cherché à s'appuyer sur le plus grand nombre de sources possibles, afin

de ne pas trahir ceux dont les chansons ont été étudiées ici. Pour autant, ce travail n'a pas voulu se limiter à une description, si fouillée soit-elle. La mise en relation des chansons les unes avec les autres, au sein et au-delà des communautés, permise par la comparaison synchronique et diachronique, a fait ressortir des courants profonds dans les chansons populaires au cours de la période étudiée, courants qui étaient parfois spécifiques à l'une ou l'autre des communautés étudiées, mais qui dépassaient aussi souvent les barrières établies entre ces communautés. La comparaison entre chansons cadiennes et créoles des années 1920 et 1930 a, ainsi, permis de souligner les nombreux points communs qui existaient entre elles et de s'interroger sur la pertinence de la distinction entre productions culturelles cadiennes et créoles dans cette période, chose que Le Menestrel a d'ailleurs faite dans *Negotiating Difference in French Louisiana Music* en 2014, mais sans s'appuyer sur une étude du contenu des textes. En outre, les apports d'autres chercheurs ayant publié des travaux sur cette question depuis, comme Christophe Landry, ont permis à la présente thèse de franchir le pas d'étudier les chansons des années 1920 comme émanant d'une communauté francophone certes en voie d'éclatement sous l'effet de la ségrégation, mais encore unie par la même langue, la même religion, le même travail agricole et la même culture. La comparaison entre chansons cadiennes, créoles et de blues dans les années 1950 et 1960 a également permis de mettre au jour des similitudes dans l'influence qu'eut la renaissance folk sur ces trois types de musique et dans la manière dont le marketing des chansons soulignait leur lien – supposé – avec la nature et naturalisait ces formes musicales et les communautés qui y étaient associées. Elle a aussi mis en lumière l'impact de la ségrégation raciale sur la place attribuée aux Noirs et Blancs dans cet espace naturel. L'approche comparée a ainsi révélé des traits qu'une monographie n'aurait probablement pas mis en évidence, a soulevé des questions et nécessité un travail d'élucidation qui n'aurait sans doute pas été aussi étendu et approfondi sans la comparaison et a permis à cette étude de gagner en rigueur et en précision et d'éviter des erreurs dans l'attribution de causes aux phénomènes observés. Le fruit de ce travail n'en demeure pas moins une interprétation, un point de vue sur l'œuvre de ces artistes et sur les époques où ils l'ont créée, mais par le nombre de chansons étudiées et par le souci de rigueur qui a animé l'analyse de ces chansons et du contexte historique, culturel, économique, environnemental et politique dans lequel elles ont été produites, on peut espérer que cette thèse apporte des données et des conclusions fiables et un regard enrichissant sur les productions culturelles des Noirs anglophones, des Cadiens et des Créoles entre 1920 et 1970. Bien sûr, on trouvera toujours des chansons qui n'ont pas été incluses dans cette étude, et qui pourraient apporter un autre éclairage sur les questions posées ici, mais les échantillons sont suffisamment larges pour pouvoir considérer les conclusions de leur analyse comme solides.



\*\*\*

Ce travail de recherche présente cependant des imperfections ou des limites, qui seront sans doute apparues au lecteur et dont certaines peuvent constituer des pistes de recherche dignes d'être explorées dans de futurs travaux. Une première limite tient au faible nombre de chansons interprétées par des femmes. Bien que la situation ait commencé à évoluer ces dernières décennies et qu'il y ait toujours eu des exceptions, le blues, la musique cadienne et la musique créole sont encore bien souvent une affaire d'hommes, tout comme le milieu des journalistes et des universitaires spécialisés dans les musiques populaires. Ce ne fut pas toujours le cas, puisque les premières stars du blues étaient des femmes, comme Bessie Smith, ou « Ma » Rainey. Des femmes du Mississippi et de Louisiane, minoritaires mais très appréciées, comme Lucille Bogan, Memphis Minnie, Bertha Lee Pate ou Mary Johnson, ont également marqué ce genre dans les années 1920 et 1930. Mais la formule de genre qui se constitua dans les années 1940 associait le blues aux hommes et la période de la renaissance folk, en mettant exclusivement en avant des bluesmen, accentua encore ce phénomène. Le terme « bluesmen » est d'ailleurs couramment utilisé, en anglais comme en français, pour désigner les artistes de blues de la période étudiée. Le choix a été fait, dans cette thèse, de parler d'*artistes* de blues, ou d'*artistes* cadiens et créoles, ce substantif étant plus inclusif. Dans cette période, on trouve encore moins d'artistes féminines ayant enregistré de la musique francophone sur disques que dans le blues, puisque que seule Cléoma Breaux fut enregistrée par l'industrie musicale. Les femmes sont également peu représentées dans les chansons collectées par les folkloristes à partir des années 1930 en Louisiane et dans le Mississippi. J'ai veillé non seulement à inclure un maximum d'interprètes féminines dans les échantillons mais aussi à ce que les chansons interprétées par des femmes fassent partie des chansons analysées en détail dans la partie consacrée à l'interprétation des résultats. Cette inclusion tenait à un souci de rigueur scientifique et à la volonté d'éviter un biais sexiste, mais aussi au fait que le traitement de l'environnement naturel par des femmes pouvait être différent de celui des hommes. L'analyse des chansons n'a pas révélé un traitement particulièrement différent de la nature par les femmes, en particulier dans les métaphores utilisées, en dehors du fait que l'identification à des animaux dans les chansons de blues des artistes féminines semble concerner les hommes ou des rivales et un peu plus rarement elles-mêmes. Une étude spécifique et approfondie, consacrée aux chansons interprétées par des femmes, serait nécessaire pour confirmer cette observation. Cependant, le fait même que les artistes de blues féminines aient eu recours à un traitement des métaphores du monde naturel, et en particulier animal, similaire à celui de leurs homologues masculins est, en soi, remarquable. Les paroles littéralement pornographiques de chanteuses comme Bertha Lee Pate, Memphis Minnie, ou Mary Johnson

(« Signifying Mary »), qui choqueraient si elles apparaissaient dans une chanson aujourd'hui, sont l'expression d'une irrévérence provocatrice extrêmement audacieuse face à l'hypocrisie d'élites blanches qui exigeaient des femmes une vertu immaculée mais continuaient de considérer les femmes noires comme des animaux lascifs et disponibles sexuellement et face à l'attitude d'une classe moyenne noire pudibonde qui regardait les mœurs des femmes noires pauvres avec suspicion et désapprobation. Ces paroles explicites et outrancières permettaient aux femmes noires de reprendre et de proclamer triomphalement leur pouvoir sur leur corps et de défier ceux qui se l'étaient si souvent approprié sous la contrainte, et affirmaient donc la liberté, l'indépendance et la force de ces femmes, mais aussi leur égalité avec les artistes masculins, à l'audace et à la virtuosité desquels elles n'avaient rien à envier, tout en se montrant solidaires des hommes africains-américains lorsqu'elles soulignaient les prouesses de leurs amants noirs.

D'autres imperfections de cette thèse de doctorat tiennent à l'établissement des paramètres de la comparaison. Le choix de la date de 1945 comme une des charnières de la période couverte par le cadre temporel de cette étude, en particulier, est sujet à caution. Ce choix, qui a été justifié dans la partie méthodologique de cette thèse, ne fut opéré qu'après une longue hésitation entre 1940, 1942 et 1945, notamment en raison du fait que la seconde Grande Migration des Africains-Américains vers les villes et les emplois industriels avait commencé au tout début des années 1940 et que la constitution d'une formule de genre du blues et la diminution des références à la nature dans ce genre semblaient être apparues avant la guerre. En revanche, pour les chansons francophones, le retour de la guerre semblait correspondre plus clairement à un tournant dans le contenu des chansons. La charnière choisie fut finalement 1945, car elle était plus cohérente pour les échantillons francophones et qu'elle ne modifiait quasiment pas les pourcentages de chansons évoquant l'environnement dans les échantillons de blues, peu de chansons ayant été enregistrées pendant le conflit. Le choix de 1945 plutôt que 1940 n'invalide donc en rien les résultats obtenus, mais il risque de fausser l'impression laissée par cette thèse, en suggérant qu'un basculement s'opère après 1945, en raison de la guerre, alors qu'à bien des égards, l'évolution constatée avait commencé dès le début des années 1940, et sans doute même dès la fin des années 1930. Cependant, vu le nombre très faible d'enregistrements dans cette période, en particulier de francophones, les échantillons ne contenaient pas assez de chansons pour pouvoir l'affirmer avec certitude. La poignée de chansons cadiennes et l'absence de chansons créoles enregistrées entre la fin des années 1930 et 1947, si elles en disent long sur le désintérêt des maisons de disques pour la « musique française » dans cette période, soulignent le manque de données à la disposition du chercheur sur ce qui se jouait dans les clubs et dans les bals de maison. On ne peut que constater les points de continuité et de divergence apparus dans la période suivante et en déduire l'évolution qui eut lieu pendant les années 1940. Les ouvrages et les journaux mentionnant les chansons de

cette période qui ont été trouvés se contentent de noter la continuation des styles d'avant-guerre, y compris la country, et le fait que des chanteurs cadiens interprétaient des chansons patriotiques américaines à la radio mais ne permettent pas d'évaluer d'éventuelles évolutions dans les représentations de la nature dans cette période. D'autres recherches permettraient peut-être de trouver davantage d'informations sur cette époque. La décennie 1940 apparaît, en réalité, comme une période à part, et la phase de transition évoquée dans l'interprétation des résultats, entre les décennies 1920-1930, d'une part, et les décennies 1950-1960, d'autre part, s'étend sans doute sur toute cette décennie et non sur sa seconde moitié. Ce questionnement souligne la difficulté qu'il y a à poser des charnières temporelles précises sur des processus graduels. De la même manière, on constate que les tendances observées dans les années 1960 avaient commencé à apparaître dans les années 1950. Comme indiqué dans l'exposé de la méthodologie utilisée dans cette étude, ces dates en partie arbitraires doivent être considérées comme des outils d'analyse de l'observateur plutôt que comme des points de basculement de la réalité observée. Si je devais refaire cette étude aujourd'hui, je choisirais néanmoins la date de 1940 plutôt que celle de 1945, afin d'être plus fidèle aux évolutions qui sont apparues au cours de l'interprétation des résultats.

Une autre limite de cette étude réside dans la définition des unités comparées. Le but de l'étude était de comparer le rapport à l'environnement de trois communautés vivant dans le bassin inférieur du Mississippi tel qu'exprimé dans leurs productions musicales et l'étude a rempli l'objectif qu'elle s'était fixé dans la période d'avant-guerre. Les Africains-Américains étaient, à cette époque, cantonnés au blues par les maisons de disques et les folkloristes et ce style connaissant un succès si massif dans la population noire qu'il constituait, de fait, le genre de prédilection de cette communauté. De même, dans les années 1920 et 1930, quand bien même les artistes francophones étaient séduits par d'autres styles, les chansons qu'enregistrèrent maisons de disques et folkloristes étaient relativement homogènes, mettant en jeu les mêmes rythmes et les mêmes instruments, qui accompagnaient un type de chant et des paroles au style reconnaissable, qualifié à l'époque de « musique française ». La comparaison entre blues et musique française se justifiait donc en raison du caractère majoritaire de ces styles et de l'absence d'enregistrements de chansons représentant d'autres styles appréciés par les membres de ces communautés. Après la guerre, les styles pratiqués par les francophones se diversifièrent, la musique française n'intéressant plus les maisons de disques et sous l'effet d'une identification grandissante des francophones à la culture américaine qui se faisait de part et d'autre d'une barrière raciale de plus en plus perceptible. Les chansons incluses dans les échantillons francophones reflètent cette diversification des styles. Au contraire, l'échantillon de blues continue de ne contenir quasiment que du blues, ce qui pourrait donner une vision erronée de la musique africaine-américaine comme n'évoluant pas. Bien sûr, le rhythm and blues, le rock et la soul ont fréquemment été

mentionnés dans cette thèse. Par ailleurs, des chansons des années 1950 et 1960 interprétées par des artistes de blues et relevant bien davantage du rhythm and blues que du blues ont été intégrées à l'échantillon, mais, pour autant, je n'ai pas inclus autant de chansons de rhythm and blues et de soul qu'il aurait été possible de le faire. Ceci provient d'un défaut de conception de l'étude, qui compare non pas la musique de trois communautés mais un style musical, le blues, et les styles changeants de deux autres communautés. En d'autres termes, il y a ici une hétérogénéité dans la nature des unités comparées, l'une étant un style musical et les deux autres des cultures musicales, qui provient de l'intention d'origine de ce travail, qui avait pour but d'étudier les représentations de la nature dans le blues et non dans d'autres styles musicaux appréciés par la communauté noire. L'ajout d'une comparaison avec la musique d'autres communautés ne posait pas de problème tant que le blues était la musique majoritairement pratiquée et écoutée par les Africains-Américains, mais il devient plus problématique lorsque d'autres genres émergent à la fin des années 1940. Moins attachée à la musique de la communauté francophone, j'ai autorisé celle-ci à évoluer et j'ai intégré cette évolution dans l'étude, alors que mon intérêt pour le blues et le fait que cette étude avait pour but initial de comprendre *ce style* et son évolution m'ont conduit à ne pas accorder les mêmes droits à la communauté africaine-américaine. Ce n'était évidemment pas mon intention et ce défaut peut être mis sur le compte d'une erreur de « réglage » des paramètres de la comparaison, invisible et sans conséquence dans les premières décennies du cadre temporel et apparue seulement dans la partie de l'étude consacrée aux années 1950 et 1960. Si ce défaut peut apparaître léger et s'il n'invalide pas les tendances que cette étude a mises au jour, j'ai néanmoins reproduit involontairement le biais de nombre de producteurs de disques et de folkloristes et enfermé les Noirs américains dans le blues. Ce problème quant aux unités comparées touche également les francophones. En n'intégrant pas dans les échantillons la *swamp pop*, ce rock chanté en anglais par des francophones, j'ai reproduit la définition de l'authenticité des folkloristes, contre laquelle l'historien Shane Bernard, dont le père fut une star de la *swamp pop*, s'est d'ailleurs battu en réclamant que ce genre soit considéré comme faisant partie de la culture francophone. Ce style musical était si similaire au rock and roll « à l'américaine » qu'il ne m'a pas semblé avoir sa place dans cette thèse, alors que le simple fait qu'il ait été pratiqué par des francophones aurait dû me conduire à l'inclure dans les échantillons, malgré le fait qu'il était chanté en anglais et malgré le peu d'intérêt que les paroles des chansons de *swamp pop* me semblaient présenter. Ce style, en particulier en raison de son nom, a néanmoins été évoqué dans l'étude et a permis de confirmer les tendances à l'œuvre dans le marketing des chansons des années 1950, avec l'utilisation de plus en plus systématique de l'environnement naturel de Louisiane comme marque de fabrique, notamment sous l'égide du producteur J.D. Miller qui, au même moment, créait de toutes pièces le *swamp blues*, qui, lui, a largement été étudié dans cette thèse. Ceci illustre à quel point, malgré la

conscience qu'on peut avoir de l'impact qu'eurent les définitions de l'authenticité mises en avant par les folkloristes et les maisons de disques, il est très difficile de ne pas être influencé par les catégories et les biais qui ont présidé à la collecte initiale des sources utilisées. Pour être plus fidèle à la richesse des productions culturelles de ces communautés, il faudrait donc recommencer cette comparaison en y incluant la *swamp pop*, le rhythm and blues et la soul, pour atteindre un corpus qui dépasserait sans doute les mille chansons.

La nécessité de limiter l'étude et de ne pas faire gonfler son corpus déjà imposant m'a également conduit à ne pas y inclure la musique d'autres habitants du bassin inférieur du Mississippi. Les Blancs anglophones ont, en effet, été laissés en dehors de la comparaison, alors qu'ils vivaient, eux aussi, dans le Mississippi et en Louisiane et sont associés à un répertoire riche et vaste de chansons populaires. La première raison de cette non-inclusion tenait à l'homogénéité du milieu écologique choisi pour cette étude. Les trois communautés choisies avaient en commun de vivre dans les plaines alluviales du Mississippi, marquées par des caractéristiques écologiques spécifiques liées à la forte présence de l'eau et à la richesse du sol, qui ont également déterminé un type de développement agricole et économique communs autour du système des plantations. Dans la période étudiée, les anglophones blancs pauvres, auxquels est associée la musique dite « *hillbilly* » ou « *country* », vivaient essentiellement dans les collines situées à l'est et au nord du Mississippi et au Nord de la Louisiane, au sol beaucoup plus pauvre et couvert de pinèdes, et à l'écart de la luxuriance et de la productivité agricole des plaines alluviales et de la richesse des planteurs blancs qui se les étaient appropriées. Les trois communautés retenues pour cette étude avaient également en commun d'être culturellement et géographiquement marginalisées dans la société américaine. Une étude comparée incluant les Blancs francophones aurait, en outre, été extrêmement vaste et le comité de suivi qui a évalué mes travaux à l'issue de ma deuxième année de thèse m'a, à juste titre, déconseillé de les intégrer dans la comparaison. Le choix de ne pas les faire figurer dans cette étude peut donc être amplement justifié. Cependant, l'attitude d'un chercheur ne peut être de se satisfaire d'avoir suffisamment justifié ses choix. L'honnêteté intellectuelle doit l'emporter sur la volonté d'être inattaquable. Ne pas avoir inclus les anglophones blancs m'apparaît aujourd'hui comme un manque dans ce travail de recherche. Ils partageaient, en effet, beaucoup plus de traits culturels et économiques avec les Noirs anglophones, les Créoles et les Cadiens qu'il n'y paraît, vivaient eux aussi aux marges de la société américaine, par leur précarité économique, le fait qu'ils vivaient dans le Sud et le mépris dans lequel ils étaient tenus par les classes moyennes et supérieures. En outre, ils partageaient également tout un répertoire de chansons avec les chanteurs noirs du Sud dans les premières décennies du XXe siècle et comparer le traitement de la nature dans le style *hillbilly* avec celui des chansons de blues aurait sans doute été pertinent, éclairant et passionnant. De plus, la question de l'influence de la musique country

est apparue comme de plus en plus importante dans l'étude des chansons enregistrées après-guerre par les chanteurs cadiens et le fait que les styles pratiqués par les Blancs anglophones n'aient pas été inclus dans l'étude a empêché d'analyser en profondeur et de manière systématique le rapprochement entre la communauté cadienne et la communauté blanche anglophone. Cependant, ce sont les résultats de cette comparaison menée sans les Blancs anglophones et les recherches effectuées pour les interpréter qui permettent d'aboutir à la quasi-certitude qu'ils auraient dû être inclus dans l'étude. Le choix des unités utilisées dans la présente comparaison n'en a pas moins été très fructueux, même s'il m'apparaît, après coup, contestable. Mon désir d'explorer les chansons émanant des Blancs anglophones subsiste néanmoins et je souhaite consacrer de futurs travaux à l'étude des représentations de la nature dans la musique country, en les comparant à ce qui se faisait dans le blues dans les années 1920 et 1930 et/ou aux chansons cadiennes d'après-guerre.

Une autre piste de recherche pourrait être de reprendre et de développer l'étude de cas que j'avais conduite en 2016 dans le cadre de mon mémoire de master 2 et qui avait pour sujet la manière dont les chansons de jazz écrites après 2005 avaient rendu compte de la catastrophe environnementale et sociale que constitua l'ouragan Katrina et l'impact de la catastrophe sur la scène musicale de La Nouvelle-Orléans, sur la transmission de la culture musicale aux jeunes générations et sur le rapport à l'environnement exprimé dans les chansons. Ce travail de recherche avait, entre autre, souligné le fait que beaucoup de chanteurs de jazz s'étaient tournés vers des blues écrits après la crue de 1927 pour exprimer leur traumatisme et la manière dont ils interprétaient l'ouragan. Cette étude avait également observé l'utilisation des concepts et du vocabulaire de l'écologie et de la préservation de l'environnement et des espèces dans les discours mettant en avant l'urgence de sauvegarder la culture de la Nouvelle-Orléans – présentée comme une espèce menacée – et l'habitat naturel dont elle dépend, c'est-à-dire les quartiers africains-américains où cette culture est née, durement touchés par l'inondation qui suivit l'ouragan, et les lieux de concert menacés par la gentrification qui a suivi Katrina. Une étude plus approfondie et actualisée pourrait être conduite pour analyser la manière dont les acteurs culturels de La Nouvelle-Orléans ont repris à leur compte le vocabulaire et les idées écologistes, l'importance prise par le concept de résilience dans le récit de la catastrophe qui a émergé depuis l'ouragan et la manière dont cet événement a été mémorialisé. Cette étude réalisée en 2016 a également constaté que la production la plus riche de nouvelles chansons en lien avec les conséquences de l'ouragan se trouvait dans les chansons de rap. Ce genre musical, parfois mélangé à des sons de jazz, fut, en effet, le plus prolifique lorsqu'il s'est agi d'exprimer la colère, la frustration et l'esprit de résistance au lendemain de l'ouragan. La culture hip hop est, depuis plusieurs décennies, l'un des principaux véhicules d'expression de la colère et de la protestation dans le monde entier et partage des

fonctions documentaires et expressives avec le blues, d'autant plus que les paroles des chansons de rap sont généralement longues, ce qui permet une description approfondie des événements et des idées. Il n'est donc pas surprenant que ce genre, déjà florissant avant 2005, ait fourni une grande partie des chansons de la Nouvelle-Orléans traitant de Katrina, en particulier à une époque où de nombreux jeunes avaient été coupés de la culture jazz traditionnelle de la ville. Une étude approfondie des chansons de rap post-Katrina pourrait s'avérer fructueuse, et pourrait intégrer une comparaison avec les blues écrits après la Grande Crue de 1927.

Enfin, une dernière piste consisterait à étudier l'évolution des représentations de l'environnement dans les chansons cadiennes depuis les années 1960 et l'émergence d'une conscience écologique dans celles-ci. On peut notamment observer que certains artistes ont, ces dernières années, choisi d'exprimer leur chagrin face à la disparition des marécages du sud-ouest de la Louisiane en reprenant des chansons typiques de la tradition francophone de Louisiane, qui déploraient à l'origine la perte d'une femme. C'est le cas du chanteur et violoniste Roland Chermie, qui, dans une courte vidéo de la BBC tournée dans un paysage de bayou et parue en 2015, reprend la « Valse de Bayou Lafourche » du groupe Balfa Toujours, sortie en 1998 et elle-même inspirée par les chansons francophones des années 1920 et 1930. L'interprétation poignante de Chermie, l'intensité qu'il place sur les mots « Bayou Lafourche » et la courte citation incluse dans le descriptif de la vidéo suggèrent que c'est bien du Bayou Lafourche et de la culture qui y est associée qu'il déplore la perte bien plus que de la femme qui est évoquée dans les paroles<sup>66</sup>. Quelque soit l'angle qui sera choisi pour de prochains travaux, travailler sur l'histoire récente présenterait l'intérêt de pouvoir conduire des entretiens de terrain avec les acteurs concernés, ce qu'une étude de la musique produite entre 1920 et 1970 ne permettait pas.

Les idées ne manquent donc pas pour des travaux à venir qui continueraient à explorer la relation à la nature exprimée dans les chansons populaires, ainsi que l'intégration de l'environnement, naturel et pourquoi pas urbain, à la définition de l'identité et à la mémoire des communautés ainsi qu'à leurs revendications sociales. Ces travaux, comme la présente thèse, pourraient non seulement enrichir la connaissance et la compréhension que nous avons de la culture et de la vision du monde des groupes humains étudiés, mais également étoffer le volet de l'histoire environnementale consacré à l'histoire des idées et aux manières dont les humains ont pensé, exprimé et représenté leurs relations avec leur environnement à travers le temps. La musique populaire n'est visiblement pas prête de cesser d'habiter mes pensées et mes journées, tout comme l'envie de faire de la recherche. Les Mississippi Sheiks m'avaient pourtant prévenue :

---

<sup>66</sup> Balfa Toujours, « Valse de Bayou Lafourche », *La Pointe*, Rounder 11661-6086-2, 1998 ; « Singing about the Bayou », *BBC News*, 26 août 2015. Consulté le 2 mars 2022 sur [www.bbc.com/news/av/magazine-34064710](http://www.bbc.com/news/av/magazine-34064710)

I'm going away but I'll be back again  
Bear this in mind, I'll be forever on your wend<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> « Je m'en vais mais je reviendrai / Garde bien ça en tête, je serai toujours sur ton chemin ». The Mississippi Sheiks, « Baby, Please Make A Change », Bluebird B5659, 1934. The Mississippi Sheiks était un groupe de blues des 1930, originaire de Bolton, dans le Mississippi.





# Bibliographie

## DONNÉES GÉOGRAPHIQUES

- CHAPMAN, S. et al. *Ecoregions of Mississippi*. Échelle 1:1000000 [carte]. Reston : U.S. Geological Survey, 2004. Consulté le 20 septembre 2020 sur [ecologicalregions.info/htm/ms\\_eco.htm](http://ecologicalregions.info/htm/ms_eco.htm)
- \_\_\_\_\_. *Summary Table: Characteristics of the Ecoregions of Mississippi*. Reston : U.S. Geological Survey, 2006. Consulté le 25 février 2021 sur [https://gaftp.epa.gov/EPADDataCommons/ORD/Ecoregions/ms/ms\\_back.pdf](https://gaftp.epa.gov/EPADDataCommons/ORD/Ecoregions/ms/ms_back.pdf)
- DAIGLE, J.J. et al. *Ecoregions of Louisiana*. Échelle 1:1000000 [carte]. Reston : U.S. Geological Survey, 2006. Consulté le 20 septembre 2020 sur [ecologicalregions.info/htm/la\\_eco.htm](http://ecologicalregions.info/htm/la_eco.htm)
- \_\_\_\_\_. *Summary Table: Characteristics of the Ecoregions of Louisiana*. Reston : U.S. Geological Survey, 2006. Consulté le 25 février 2021 sur [https://gaftp.epa.gov/EPADDataCommons/ORD/Ecoregions/la/la\\_back.pdf](https://gaftp.epa.gov/EPADDataCommons/ORD/Ecoregions/la/la_back.pdf)
- OMERNIK, James M. « Perspectives on the Nature and Definition of Ecological Regions ». *Environmental Management*, vol. 34, Suppl. 1 (2004) : S27-38. Consulté le 25 février 2021 sur <http://ecologicalregions.info/htm/pubs/Omernik2004Perspectives.pdf>
- U.S. Environmental Protection Agency. *Level III Ecoregions of the Continental United States*. Échelle 1:7500000 [carte]. Corvallis : US EPA, 2013. Consulté le 20 mars 2021 sur [gaftp.epa.gov/EPADDataCommons/ORD/Ecoregions/us/Eco\\_Level\\_III\\_US.pdf](http://gaftp.epa.gov/EPADDataCommons/ORD/Ecoregions/us/Eco_Level_III_US.pdf)
- WIKRAMANAYAKE, Eric et al. « Ecoregions in Ascendance: Reply to Jepson and Whittaker ». *Conservation Biology* 16 (2002) : 238-43. Consulté le 25 février 2021 sur [www.researchgate.net/publication/249432267\\_Ecoregions\\_in\\_Ascendance\\_Reply\\_to\\_Jepson\\_and\\_Whittaker](http://www.researchgate.net/publication/249432267_Ecoregions_in_Ascendance_Reply_to_Jepson_and_Whittaker)

## HISTOIRE ENVIRONNEMENTALE

- ACOSTA, Alberto. « Extractivism and neoextractivism: two sides of the same curse », in M. Lang et D. Mokrani (dir.). *Beyond Development, Alternative Visions from Latin America*. Amsterdam : Transnational Institute, 2013. Consulté le 15 janvier 2022 sur [www.tni.org/files/download/beyonddevelopment\\_complete.pdf](http://www.tni.org/files/download/beyonddevelopment_complete.pdf)
- BRADY, Lisa M. « Has Environmental History Lost its Way? ». *Process, a Blog for American History* (blog). [www.processhistory.org/?p=1176](http://www.processhistory.org/?p=1176).
- BRAUDEL, Fernand. *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris : Armand Colin, 1986, [1949].
- CARSON, Rachel. *Silent Spring*. Boston et New York : Houghton Mifflin Company, 2002 [1962].
- CRONON, William. *Changes in the Land: Indians, Colonists, and the Ecology of New England*. New York : Hill and Wang, 1983.
- \_\_\_\_\_. « A Place for Stories: Nature, History, and Narrative ». *Journal of American History* 78, n° 4 (mars 1992) : 1347-76. Consulté le 11 mars 2021 sur [www.williamcronon.net/writing/cronon\\_place\\_for\\_stories\\_1991.pdf](http://www.williamcronon.net/writing/cronon_place_for_stories_1991.pdf)
- \_\_\_\_\_. (dir.). « The Trouble with Wilderness, or Getting Back to the Wrong Nature ». In *Uncommon Ground – Rethinking the Human Place in Nature*, 69-90. New York & London : W. Norton and Company, 1995.
- DAVIRON, Benoît. *Biomasse : une histoire de richesse et de puissance*. Versailles : Éditions Quæ, 2019.

- DIAMOND, Jared M. *Guns, Germs, and Steel: The Fates of Human Societies*. New York : Norton & Company, 1997.
- DELORD, Robert. *Qu'est-ce que l'histoire de l'environnement ?* Débat organisé à Blois, 12 octobre 2001. [www.ac-grenoble.fr/histoire/didactique/general/blois2001/environnement.pdf](http://www.ac-grenoble.fr/histoire/didactique/general/blois2001/environnement.pdf)
- FAGAN, Brian. *Floods, Famines, and Emperors*. New York : Basic Books, 1999.
- FEBVRE, Lucien. *La terre et l'évolution humaine*. Paris : Albin Michel, 1970 [1922].
- FRIOUX, Stéphane. « L'histoire environnementale, hier, aujourd'hui... et demain ! ». *Natures, Sciences, Sociétés* 28, n°1 (janvier-mars 2020) : 51-57. Consulté le 11 mars 2021 sur [www.nssjournal.org/articles/nss/full\\_html/2020/01/nss200025/nss200025.html](http://www.nssjournal.org/articles/nss/full_html/2020/01/nss200025/nss200025.html)
- \_\_\_\_\_. « Recensements des enseignements en histoire environnementale (2017-2018) ». Le Rucho. Consulté le 11 mars 2021 sur <https://leruche.hypotheses.org/3649>
- GOMEZ-BARRIS, Macarena et CLAIRE, Sarah. « Extractivisme énergétique ». *Socio-anthropologie*, 42 (2020) : 157-164. <https://doi.org/10.4000/socio-anthropologie.7686>
- GUHA, Ramachandra. « Radical American Environmentalism and Wilderness Preservation: A Third World Critique ». *Environmental Ethics*, 11 (1989) : 71-83.
- HUGHES, J. Donald. *An Environmental History of the World: Humankind's Changing Role in the Community of Life*. London : Routledge, 2001.
- \_\_\_\_\_. *What is Environmental History?*, 2e éd. Cambridge : Polity Press, 2016.
- « Hurricanes in History ». National Hurricane Center, National Oceanic and Atmospheric Administration. Consulté le 24 février 2021 sur <http://www.nhc.noaa.gov/outreach/history/>
- LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Histoire du climat depuis l'an mil*. Paris : Flammarion, 1967.
- LOCHER, Fabien et QUENET, Grégory. « L'histoire environnementale : origines, enjeux et perspectives d'un nouveau chantier ». *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 56-4, n° 4 (2009) : 7-38.
- MASSARD-GUILBAUD, Geneviève. « Bilan historiographique de l'histoire environnementale ». Communication à l'Assemblée générale de l'AHCESR, le 6 novembre 2010. Consulté le 11 mars 2021 sur <https://ahcesr.hypotheses.org/files/2016/04/AHCESR-hist-environnementale.pdf>
- MERCHANT, Carolyn. *The Death of Nature: Women, Ecology and Scientific Revolution*. San Francisco : Harper & Row, 1980.
- NASH, Roderick F. *Wilderness and the American Mind*, 5e éd. New Haven : Yale University Press, 2014 [1967].
- WHITE, Richard. *The Roots of Dependency: Subsistence, Environment, and Social Change among the Choctaws, Pawnees, and Navajos*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1983.
- WORSTER, Donald (dir.). « Appendix: Doing Environmental History ». In *The Ends of the Earth: Perspectives on Modern Environmental History*, 289-307. Cambridge : Cambridge University Press, 1988.

## HISTOIRE COMPARÉE

- BAILES, Kendall E. (dir.). *Environmental History: Critical Issues in Comparative Perspective*. Lanham : University of America Press, 1985.
- BARRACLOUGH, Geoffrey. *History in a Changing World*. Oxford : Blackwell, 1955.
- BLOCH, Marc. « Pour une histoire comparée des sociétés européennes ». *Revue de synthèse historique*, t. 46 (1928) : 15-50.

- BONNELL, Victoria E. « The Uses of Theory, Concepts and Comparison in Historical Sociology ». *Comparative Studies in Society and History* 22, n° 2 (1980) : 156-73.
- BRION DAVIS, David. « Looking at Slavery from Broader Perspectives ». *American Historical Review* 105, n° 2 (avril 2000) : 452-466.
- DURKHEIM, Emile. « Cours de science sociale. Leçon d'ouverture [1888] ». Repr. dans DURKHEIM, Emile. *La science sociale et l'action*. Paris : PUF, 1970.
- EMSLEY, Clive (dir.). « Introduction ». In *Essays in Comparative History*, ix-xvi. Buckingham & Bristol, USA : Open University Press, 1993 [1984].
- ESPAGNE, Michel. « Sur les limites du comparatisme en histoire culturelle ». *Genèses* 17 (1994) : 112-21.
- Febvre, Lucien. « Albert Mathiez : un tempérament, une éducation ». *Annales d'histoire économique et sociale*, n° 18 (1932) : 573-576.
- GREEN, Nancy. « L'histoire comparative et le champ des études migratoires ». *Annales Économies, Sociétés, Civilisations* 45, n° 6 (novembre-décembre 1990) : 1335-1350.
- GUERNE, A (dir.). *Europe ou la Chrétienté, Œuvres complètes de Novalis*, tome 1. Paris : Gallimard, 1975.
- HAMMEL, Eugene A. « The Comparative Method in Anthropological Perspective ». *Comparative Studies in Society and History* 22 (1980) : 145-155.
- KAELBLE, Hartmut. « La recherche européenne en histoire sociale comparative (xix<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècle) ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 106-107(1995) : 67-79.
- KOLCHIN, Peter. « The Comparative Approach to the Study of Slavery: Problems and Prospects ». Communication lors de la Conférence de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1996.
- LE GOFF, Jacques. *La Nouvelle Histoire*. Paris : Éditions Complexe, 1988 [1978].
- MASSICOTTE, Guy. *L'histoire problème. La méthode de Lucien Febvre*. St-Hyacinthe et Paris : Maloine, S.A., 1981.
- PIRENNE, Henri. « De la méthode comparative en histoire ». In DES MAREZ, G. et GANSHOF, F.-L. (dir.). *V<sup>ème</sup> congrès international des sciences historiques*, 19-23. Bruxelles : Weissenbruch, 1923.
- SIMIAND, François. « Méthode historique et science sociale ». In CEDRONIO, Marina (dir.). *Méthode historique et sciences sociales*, 139-168. Paris : Editions des Archives Contemporaines, 1987. Publié pour la première fois dans *Revue de synthèse historique* 6, n° 17 (1903).
- SMELSER, Neil J. *Essays in Sociological Explanation*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1968.
- WELSKOPP, Thomas. « Comparative History ». *European History Online* (2010). Consulté le 14 mars 2021 sur [www.ieg-ego.eu/welskoppt-2010-en](http://www.ieg-ego.eu/welskoppt-2010-en)
- WOODWARD, C. Vann (dir.). *A Comparative Approach to American History*. Washington, D.C. : Forum, 1968.
- ZIMMERMANN, Bénédicte. « Histoire comparée, histoire croisée ». In DELACROIX, Christian, DOSSE, François, GARCIA, Patrick et OFFENSTADT, Nicolas (dir.). *Historiographies. Concepts et débats*, vol. I, 170-176. Paris : Gallimard, coll. Folio histoire, 2010.

## HISTOIRE DES ÉTATS-UNIS ET DU SUD

- BADGER, Tony. « South, Great Depression in the ». *Encyclopedia of the Great Depression*, mai 2020. Consulté le 1er juin 2020 sur : [www.encyclopedia.com/economics/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/south-great-depression](http://www.encyclopedia.com/economics/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/south-great-depression)
- BARRY, John M. *Rising Tide: The Great Mississippi Flood of 1927 and How it Changed America*. New York : Simon & Schuster, 1997.
- BEEEMER, Rod et PETERSON, Chester. *Ford N Series Tractors*. Osceola : MBI, 1997.
- BILES, Roger. *The South and the New Deal*. Lexington : The University Press of Kentucky, 1994.
- BUNDY, Joseph. « Booker T. Washington ». *e-WV, The West Virginia Encyclopedia*, 2015. Consulté le 2 février 2020 sur [www.wvencyclopedia.org/articles/890](http://www.wvencyclopedia.org/articles/890)
- BYNUM, Thomas L. *NAACP Youth and the Fight for Black Freedom, 1936–1965*. Knoxville : University of Tennessee Press, 2013.
- Chicago Metropolitan Agency for Planning. « Chapter 2: Study Area History and Contributions ». *Black Metropolis National Heritage Area Feasibility Study*, 5. Consulté le 15 juin 2020 sur [www.cmap.illinois.gov/documents/10180/131224/Chapter+2+History+and+Contributions.pdf](http://www.cmap.illinois.gov/documents/10180/131224/Chapter+2+History+and+Contributions.pdf)
- DIOUF, Sylviane A. *Servants of Allah: African Muslims Enslaved in the Americas*. New York : New York University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Slavery's Exiles, The Story of the American Maroons*. New York & London : New York University Press, 2014.
- DOUGLASS, Frederick. *Life and Times of Frederick Douglass*. New York : Collier, 1962 [1892].
- « Economic Effects of the Mississippi Flood ». *Editorial Research Reports 1928*, vol. I. SAGE Publications, 1928. Consulté le 20 mai 2022 sur [library.cqpress.com/cqresearcher/cqresrre1928010900](http://library.cqpress.com/cqresearcher/cqresrre1928010900)
- GOODWIN, Marvin E. *Black Migration in America from 1915 to 1960: An Uneasy Exodus*. Lewiston, NY : Edwin Mellon Press, 1990.
- HARLAN, Louis R. (dir.). *The Booker T. Washington Papers*, vol. 3. Urbana : University of Illinois Press, 1974.
- JOHNSON, Charles S. *Growing Up in the Black Belt: Negro Youth in the Rural South*. New York : Schocken, 1967.
- KOLCHIN, Peter. *American Slavery 1619–1877*. New York : Hill and Wang, 1993.
- LEFFINGWELL, Randy. *Classic Farm Tractors: History of the Farm Tractor*. Osceola : Motorbooks International, 1999.
- MCCULLOW LEMMON, Sarah. « The Ideology of the 'Dixiecrat' Movement ». *Social Forces* 30, n°2 (déc. 1951) : 162-71.
- SALOUTOS, Theodore. « Edward A. O'Neal: The Farm Bureau and the New Deal ». *Current History* 27 (juin 1955) : 356–63.
- SNYDER, Christina. *Slavery in Indian Country: The Changing Face of Captivity in Early America*. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2010.
- SPRING, Kelly A. « Working in the Defense Industry during World War II ». *National Women's History Museum*, 2017. Consulté le 26 juin 2020 sur [www.womenshistory.org/resources/general/working-defense-industry](http://www.womenshistory.org/resources/general/working-defense-industry)
- USNER, Jr., Daniel H. *American Indians in the Lower Mississippi Valley: Social and Economic Histories*. Lincoln & London : University of Nebraska Press, 1998.

- \_\_\_\_\_. *Indians, Settlers, and Slaves in a Frontier Exchange Economy: The Lower Mississippi Valley before 1783* (Chapel Hill & London : University of North Carolina Press, 1992).
- WINTHROP, D. Jordan. *The White Man's Burden: Historical Origins of Racism in the United States*. London : Oxford University Press, 1974.

## HISTOIRE DE LA LOUISIANE

- Archives. « Cajun and Creole Genealogy ». [www.archives.com/genealogy/family-heritage-cajun-creole.html](http://www.archives.com/genealogy/family-heritage-cajun-creole.html)
- BAKER, Vaughan B. et KREAMER, Jean T. (dir.). *Louisiana Tapestry: The Ethnic Weave of St. Landry Parish*. Lafayette : Center for Louisiana Studies, 1982.
- CUMMINS, Light T. « The Final Years of Colonial Louisiana ». In WALL, Bennett H. et RODRIGUE, John C. (dir.). *Louisiana, a History*, 85-104. Malden : Wiley Blackwell, 2014.
- DE JONG, Greta. *A Different Day: African American Struggles for Justice in Rural Louisiana, 1900-1970*. Chapel Hill & London : University of North Carolina Press, 2002.
- GIBSON, Campbell et JUNG, Kay. *Historical Census Statistics on Population Totals by Race, 1790 to 1990, and by Hispanic Origin, 1970 to 1990, for The United States, Regions, Divisions, and States*, Working Paper n° 56. Washington : US Census Bureau, 2002. [www.census.gov/content/dam/Census/library/working-papers/2002/demo/POP-twps0056.pdf](http://www.census.gov/content/dam/Census/library/working-papers/2002/demo/POP-twps0056.pdf)
- « High Flows and Flood History on the Lower Mississippi River below Red River Landing, LA (1543-Present) ». National Weather Service Weather Forecast Office, National Oceanic and Atmospheric Administration, 2011. [biotech.law.lsu.edu/blog/Mississippi-River-Flood-History-1543-Present.pdf](http://biotech.law.lsu.edu/blog/Mississippi-River-Flood-History-1543-Present.pdf)
- JEANSONNE, Glen. « Huey Long and Racism ». *Louisiana History: The Journal of the Louisiana Historical Association* 33, n°3 (1992) : 265-82.
- KEDDY, Paul A. *Water, Earth, Fire: Louisiana's Natural Heritage*. Bloomington : Exlibris, 2008.
- KIESEL, Jean S. *Lafayette*. Charleston : Arcadia Publishing, 2007.
- KURTZ, Michael L. « The Decline of Racism ». In WALL, Bennett H. et RODRIGUE, John C. (dir.). *Louisiana, a History*, 376-392. Malden : Wiley Blackwell, 2014.
- NORDMANN, Chris. « A Commitment to Leisure: The Agricultural Economy of St. Landry Parish, La., 1850 ». *Louisiana History: The Journal of the Louisiana Historical Association*, vol. 26, n° 3 (Summer 1985) : 301-12.
- ROTH, David. « Louisiana Hurricane History ». National Weather Service, Camp Spring MD, 2010. <https://w2.weather.gov/media/lch/events/lahurricanehistory.pdf>
- SCHAFER, Judith K. « The Territorial Period ». In WALL, Bennett H. et RODRIGUE, John C. (dir.). *Louisiana, a History*, 107-126. Malden : Wiley Blackwell, 2014.
- SCHMITZ, Mark. « The Transformation of the Southern Cane Sugar Sector, 1860-1930 ». *Agricultural History* 53 (1979) : 270-285
- TAYLOR, Joe Gray. *Louisiana Reconstructed, 1863-1877*. Baton Rouge : LSU Press, 1974.
- The Pelican State Goes to War, Louisiana in World War II*. The National WWII Museum, New Orleans, 2017. Consulté le 28 novembre 2021 sur [www.nationalww2museum.org/sites/default/files/2017-11/PelicanState\\_EntireGuide.pdf](http://www.nationalww2museum.org/sites/default/files/2017-11/PelicanState_EntireGuide.pdf)

WADDELL, Eric. « French Louisiana: An outpost of l'Amérique française or another country and another culture? ». In LOUDER, Dean et WADDELL, Eric (dir.). *French America: Mobility, identity, and minority experience across the continent*, 229-251. Baton Rouge & London : Louisiana State University Press, 1993.

### **Les Créoles**

ANCELET, Barry Jean. « Zydeco / Zarico: The Term and the Tradition ». In DORMON, James H. (dir.). *Creoles of Color of the Gulf South*, 126-143. Knoxville : University of Tennessee Press, 1996.

\_\_\_\_\_. « The Limits and Directions of Creolization: From Mercier's L'habitation St. Ybars to the Eunice Mardi Gras ». *Louisiana Folklore Miscellany* 14 (1999) : 15-26.

BAADE, Hans W. « The laws of Slavery in Spanish Louisiana, 1769-1803 ». In HAAS, Edward F. (dir.). *Louisiana's Legal Heritage*, 43-86. Pensacola : Perdido Bay Press, 1983.

BRASSEAU, Carl A., OUBRE, Claude F. et FONTENOT, Keith P. *Creoles of Color in the Bayou Country*. Jackson : University Press of Mississippi, 1994.

BRASSEAU, Carl A. « Creoles of Color in Louisiana's Bayou Country ». In DORMON, James H. (dir.). *Creoles of Color of the Gulf South*, 67-86. Knoxville : University of Tennessee Press, 1996.

Commonwealth Heritage Group & Suzan Turner Associates. *Historic Resource Study: Cane River Creole National Historical Park*. Atlanta : National Park Service, Southeast Regional Office, 2019. Consulté le 20 mars 2021 sur <http://npshistory.com/publications/cari/hrs.pdf>

DESSENS, Nathalie. *From Saint-Domingue to New Orleans: Migration and Influences*. Gainesville : University Press of Florida, 2007.

DOMINGUEZ, Virginia R. *White by Definition, Social Classification in Creole Louisiana*. New Brunswick : Rutgers University Press, 1997 [1986].

DORMON, James H. (dir.). « Preface ». In *Creoles of Color of the Gulf South*, ix-xv. Knoxville : University of Tennessee Press, 1996.

HALL, Gwendolyn Midlo. *Africans in Colonial Louisiana: The Development of Afro-Creole Culture in the Eighteenth Century*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1995.

HANGER, Kimberly S. « Origins of New Orleans's Free Creoles of Color ». In DORMON, James H. (dir.). *Creoles of Color of the Gulf South*, 1-27. Knoxville : University of Tennessee Press, 1996.

INGERSOLL, Thomas N. *Mammon and Manon in Early New Orleans - The First Slave Society in the Deep South, 1718-1819*. Knoxville : University of Tennessee Press, 1999.

KLEIN, SYBIL (dir.). *Creole: The History and Legacy of Louisiana's Free People of Color*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 2000.

KLINGLER, Thomas A. « 17 Louisiane ». In REUTNER, Ursula (dir.). *Manuel des francophonies*, 394-428. Berlin & Boston : De Gruyter, 2017.

LAGRANDE, François (dir.). *The French in Texas: History, Migration, Culture*. Austin : University of Texas Press, 2003.

LANDRY, Christophe. « A Creole Melting Pot: The Politics of Language, Race, and Identity in Southwest Louisiana, 1918-45 ». Thèse de doctorat, Brighton : University of Sussex, 2016. <http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/86158/>

MILLS, Gary. *The Forgotten People: Cane River's Creoles of Color*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1977.

RODRIGUE, John C. « Slavery in Spanish Colonial Louisiana ». In JOHNSON, David (dir.). *Encyclopedia of Louisiana*. Louisiana Endowment for the Humanities, 7 mars 2014. Consulté le 31 août 2018 sur [www.knowlouisiana.org/entry/slavery-in-spanish-colonial-louisiana](http://www.knowlouisiana.org/entry/slavery-in-spanish-colonial-louisiana)

- SCHWENINGER, Loren. « Socioeconomic Dynamics among the Gulf Creoles ». In DORMON, James H. (dir.). *Creoles of Color of the Gulf South*, 51-66. Knoxville : University of Tennessee Press, 1996.
- SPITZER, Nicholas R. « Zydeco and Mardi Gras: Creole Identity and Performance Genres in Rural French Louisiana ». Thèse de doctorat, University of Texas – Austin, 1986.
- \_\_\_\_\_. « Mardi Gras in L'Anse de 'Prien Noir ». In DORMON, James H. (dir.). *Creoles of Color of the Gulf South*, 87-125. Knoxville : University of Tennessee Press, 1996.
- STERKX, H.E. *The Free Negro in Ante-Bellum Louisiana*. Rutherford : Farleigh Dickinson University Press, 1972.
- VALDMAN, Albert. « The place of Louisiana Creole among New World French Creoles ». In DORMON, James H. (dir.). *Creoles of Color of the Gulf South*, 144-165. Knoxville : University of Tennessee Press, 1996.

### ***Les Cadiens***

- ANCELET, Barry Jean, EDWARDS, Jay et PITRE, Glen. *Cajun Country*. Jackson : University Press of Mississippi, 1991.
- BERNARD, Shane K. *The Cajuns, Americanization of a People*. Jackson : University Press of Mississippi, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Teche, A History of Louisiana's Most Famous Bayou*. Jackson : University Press of Mississippi, 2016.
- BRASSEAU, Carl A. *The Founding of New Acadia: the Beginnings of Acadian Life in Louisiana, 1765-1803*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1987.
- BRUNDAGE, W. Fitzhugh. « Le Réveil de la Louisiane: Memory and Acadian Identity, 1920-1960 ». In BRUNDAGE, W. Fitzhugh (dir.). *Where These Memories Grow: History, Memory, and Southern Identity*, 271-298. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2000.
- \_\_\_\_\_. « Memory and Acadian Identity, 1920-1960: Susan Evangeline Walker Anding, Dudley LeBlanc, and Louise Olivier, or the Pursuit of Authenticity ». In MATHIS-MOSER, Ursula et BISCHOF, Günter (dir.). *Acadians and Cajuns: The Politics and Culture of French Minorities in North America*, 55-68. Innsbruck : Innsbruck University Press, 2009.
- BUCKNER, P. et REID, J. (dir.). *The Atlantic Region to Confederation: A History*. Toronto : Toronto University Press, 1994.
- CABLE, George Washington. « Notes on Acadians in Louisiana ». Cable Collection, Manuscripts Division, bibliothèque de l'Université Tulane à La Nouvelle-Orléans.
- CERBELAUD SALAGNAC, Georges. « L'Evangeline de Longfellow et la réalité historique ». *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 67, n° 246-247 (1er et 2e trimestres 1980) : 25-35. Consulté le 18 novembre 2018 sur [www.persee.fr/doc/outre\\_0300-9513\\_1980\\_num\\_67\\_246\\_2234](http://www.persee.fr/doc/outre_0300-9513_1980_num_67_246_2234)
- CLARK, A.H. *Acadia: The Geography of Early Nova Scotia to 1760*. Madison : University of Wisconsin Press, 1968.
- FORTIER, Alcée. *Louisiana Studies, Literature, Customs and Dialects, History and Education*. New Orleans : F.F. Hansell & Brother, 1894.
- GIANCARLO, Alexandra. « 'Don't Call Me a Cajun!': Race and Representation in Louisiana's Acadiana Region ». *Journal of Cultural Geography*, 23 juillet 2018. Consulté le 23 février 2019 sur <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/08873631.2018.1500088>
- GRIFFITHS, N.E.S. *From Migrant to Acadian: A North American Border People, 1604-1755*. Montreal : McGill-Queen's University Press, 2005.
- HENRY, Jacques. « From 'Acadien' to 'Cajun' to 'Cadien': Ethnic Labelization and Construction of Identity ». *Journal of American Ethnic History* 17, n° 4 (1998) : 29-62.



- JOHNSTON, A. J.B. « Défricheurs d'eau: An Introduction to Acadian Land Reclamation in a Comparative Context ». *Material Culture Review / Revue de la culture matérielle* 66 (juin 2007). Consulté le 19 juin 2021, sur <https://journals.lib.unb.ca/index.php/MCR/article/view/18101/19438>
- KLINGLER, Thomas A. « How Much Acadian is There in Cajun? ». In Ursula Mathis-Moser et Günter Bischof (dir.). *Acadians and Cajuns: The Politics and Culture of French Minorities in North America*, 91-103. Innsbruck : Innsbruck University Press, 2009.
- LAUSSAT, Pierre-Clément de. *Mémoires sur ma vie à mon fils pendant les années 1803 et suivantes*. Baton Rouge : Louisiana State University for the Historic New Orleans Collection, 1978 [Imprimerie de Navarre, 1831]).
- LANDRY, Nicolas et LANG, Nicole. *Histoire de l'Acadie*. Sillery : Les éditions du Septentrion, 2001.
- RICHARD, Bernard. « L'Acadie et les autochtones ». *L'Acadie nouvelle*, 25 septembre 2013. Consulté le 20 février 2019 sur <https://www.acadienouvelle.com/chroniques/2013/09/25/lacadie-les-autochtones/>
- TRÉPANIÉ, Cécyle. « The Cajunization of French Louisiana: Forging a Regional Identity ». *The Geographical Journal*, vol. 157, n°2 (juillet 1991) : 161-171.
- WHITE, Stephen A. *Dictionnaire généalogique des familles acadiennes, (1636 à 1714)*. Moncton : Centre d'études acadiennes, Université de Moncton, 1999.

## HISTOIRE DU DELTA DU MISSISSIPPI

- ARMSTRONG, M.F. et LUDLOW, Helen W. *Hampton and its Students by Two of its Teachers*. New York : G.P. Putnam's Sons, 1874.
- COBB, James C. *The Most Southern Place on Earth: The Mississippi Delta and the Roots of Regional Identity*. Oxford : Oxford University Press, 1992.
- COHN, David L. *Where I Was Born and Raised*. Notre Dame, Indiana : University of Notre Dame Press, 1967 [1948].
- DITTMER, John. « Politics of the Mississippi Movement, 1954-1964 ». In EAGLES, Charles W. (dir.). *The Civil Rights Movement in America*, 65-93. Jackson : University Press of Mississippi, 1986.
- DU BOIS, W.E.B. « The Problem of Amusement » (1897). In GREEN, Dan et DRIVER, Edward (dir.). *On Sociology in the Black Community*, 226-237. Chicago : University of Chicago Press, 1995.
- FORTENBERRY, Walker. « Tupelo Tornado of 1936 ». *Mississippi Encyclopedia*. Consulté le 30 juillet 2021, sur <https://mississippiencyclopedia.org/entries/tupelo-tornado-of-1936/>
- GIESEN, James C. « The Truth about the Boll Weevil: The Nature of Planter Power in the Mississippi Delta ». *Environmental History*, 14, n°4 (octobre 2009) : 683-704.
- HARLAN, Louis R. (dir.). *The Booker T. Washington Papers*, vol. 3. Urbana : University of Illinois Press, 1974.
- HOFSSOMMER, Harold C. « Survey of Rural Problem Areas: Leflore County, Mississippi, Cotton Growing Area of the Old South ». Bureau of Agricultural Economics Report, Record Group 83, National Archives, septembre 1940.
- HOLLAND, Endesha Ida Mae. « Memories of the Mississippi Delta ». *Michigan Quarterly Review* 26 (hiver 1987) : 246-58.
- LUSK, Stephen. « Alcohol Prohibition Isn't Dead in Mississippi ». *Foundation for Economic Education*, 17 mars 2018. Consulté le 24 juin 2020 sur <https://fee.org/articles/alcohol-prohibition-isn-t-dead-in-mississippi/>

- MCWHIRTER, Cameron. *Red Summer: The Summer of 1919 and the Awakening of Black America*. New York : Henry Holt and Company, 2011.
- NORVELL, Stanley B. et TUTTLE, Jr., William M. « Views of a Negro during 'The Red Summer' of 1919 ». *The Journal of Negro History* 51, n°3 (1966) : 209-218.
- OWNBY, Ted, REAGAN, Charles et al. *The Mississippi Encyclopedia*. Jackson : University Press of Mississippi, 2017.
- PERCY, W.A. *Lanterns on the Levee: Recollections of a Planter's Son*. Baton Rouge : LSU Press, 2005 [1941].
- PETERSON, Robert K. D. « Charley Patton and His Mississippi Boweavl Blues ». *American Entomologist* 53, n° 3 (automne 2007) : 142-144. Consulté le 29 juillet 2021, sur [www.montana.edu/historybug/documents/Peterson\\_2007.pdf](http://www.montana.edu/historybug/documents/Peterson_2007.pdf)
- SAIKKU, Mikko. *This Delta, This Land – An Environmental History of the Yazoo-Mississippi Floodplain*. Athens : The University of Georgia Press, 2005.
- SKATES, Jr., John Ray. « German Prisoners of War in Mississippi, 1943-1946 ». *Mississippi Historical Society*, septembre 2001. Consulté le 30 novembre 2021 sur [www.mshistorynow.mdah.ms.gov/issue/german-prisoners-of-war-in-mississippi-1943-1946](http://www.mshistorynow.mdah.ms.gov/issue/german-prisoners-of-war-in-mississippi-1943-1946)
- HENRY WARING BALL DIARY, vol. 14, 19 février 1932 (numéro de microfilm : 36368). Mississippi Department of Archives and History, Jackson, États-Unis.
- WELLS, Ida B. et DUSTER, Alfreda M. (dir.). *Crusade for Justice: The Autobiography of Ida B. Wells*. Chicago : University of Chicago Press, 1991.
- WILLIS, John C. *Forgotten Time: The Yazoo-Mississippi Delta after the Civil War*. Charlottesville & London : University Press of Virginia, 2000.

## HISTOIRE CULTURELLE

- CRISTARELLA, Rob et al. *Coahoma County, Mississippi, Field Trips, 1941-42: A Guide*. American Folklife Center, Library of Congress, 2016. Consulté le 24 juin 2020 sur [www.loc.gov/static/collections/alan-lomax-manuscripts/documents/fisk\\_guide\\_master.pdf](http://www.loc.gov/static/collections/alan-lomax-manuscripts/documents/fisk_guide_master.pdf)
- DE CARO, F. A. « A History of Folklife Research in Louisiana ». In *Folklife in Louisiana: A Guide to the State*. Office of Cultural Development, 1985. [https://www.louisianafolklife.org/lt/virtual\\_books/guide\\_to\\_state/decaro.html](https://www.louisianafolklife.org/lt/virtual_books/guide_to_state/decaro.html)
- DOLLARD, John. *Caste and Class in a Southern Town*, 3e éd. New York : DoubleDay Anchor Books, 1957 [1937].  
 \_\_\_\_\_ . « The Dozens: Dialect of Insult ». *The American Imago* 1 (1939) : 3-25.
- GATES, Henry Louis. « The Blackness of Blackness: A Critique on the Sign and the Signifying Monkey ». In RIVKIN, Julie et RYAN, Michael (dir.). *Literary Theory: An Anthology*, 987-1004. Malden : Blackwell Publishers, 1998.
- HAZZARD-GORDON, Katrina. *Jookin': The Rise of Social Dance Formations in African-American Culture*. Philadelphia : Temple University Press, 1990.
- LEVINE, Lawrence W. *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. New York : Oxford University Press, 2007 [1977].
- MIZELLE, Jr., Richard M. *Backwater Blues: The Mississippi Flood of 1927 in the African-American Imagination*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2014.
- ORY, Pascal. « L'histoire culturelle de la France contemporaine : question et questionnement ». *Vingtième siècle, revue d'histoire* 16, n° 1 (1987) : 67-82.

- POWDERMAKER, Hortense. *After Freedom: A Cultural Study in the Deep South*. New York : Viking Press, 1968 [1939].
- SCOTT PARRISH, Susan. *The Flood Year 1927: A Cultural History*. Princeton : Princeton University Press, 2017.
- « The Joint Snake ». *Ann Arbor Register*, vol. 13, n° 48. Kendall Kittredge & Howard Holmes, 1<sup>er</sup> décembre 1887.
- WORK, John W., JONES, Lewis W. et ADAMS, Samuel C. *Lost Delta Found: Rediscovering the Fisk University-Library of Congress Coahoma County Study, 1941-42*. Nashville : Vanderbilt University Press, 2005.

## ÉTUDES DES MUSIQUES POPULAIRES

- ALLEN, William Francis, WARE, Charles Pickard et GARRISON, Lucy McKim. *Slave Songs of the United States*. New York : A. Simpson & Co., 1867.
- BROVEN, John. *Record Makers and Breakers: Voices of the Independent Rock 'n' Roll Pioneers*. Urbana & Chicago : University of Illinois Press, 2010.
- BROWNE, Ray B. « Some Notes on the Southern Holler ». *Journal of American Folklore*, 67 (1954) : 73-77. <https://doi.org/10.2307/536810>
- DANCHIN, Sebastian. *Les musiques de Louisiane : musiques cajun, zydeco et blues*. Paris : Editions du Layeur, 1999.
- DU NOYER, Paul. *The Illustrated Encyclopedia of Music*. London : Flame Tree Publishing, 2003.
- FELL, Michael et SPORLEDER, Caroline. « Lyrics-based Analysis and Classification of Music ». *Proceedings of COLING 2014, the 25th International Conference on Computational Linguistics: Technical Papers* (Dublin, 2014) : 620–631, consulté le 4 janvier 2022 sur <https://aclanthology.org/C14-1059.pdf>
- FILENE, Benjamin. *Romancing the Folk, Public Memory and American Roots Music*. Chapel Hill & London : University of North Carolina Press, 2000.
- HIRSCH, Jerrold. « Modernity, Nostalgia, and Southern Folk Studies: The Case of John Lomax ». *Journal of American Folklore* 105 (1992) : 183-207.
- KREHBIEL, Henry Edward. *Afro-American Folksongs: A Study in Racial and National Music*, 4e éd. New York : G. Schirmer, 1916.
- LOMAX, John A. et LOMAX, Alan. *American Ballads and Folk Songs*. New York : MacMillan, 1934.  
 \_\_\_\_\_ . *Our singing Country, A second Volume of American Ballads and Folk Songs*. New York : MacMillan, 1941.
- MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia : Open University Press, 1990.  
 \_\_\_\_\_ . « Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap ». *Popular Music* 12, n° 2 (1993) : 177–90, [www.jstor.org/stable/931297](http://www.jstor.org/stable/931297)
- MILLER, Karl H. *Segregating Sound: Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*. Durham & London : Duke University Press, 2010.
- NAPIER, Kathleen et SHAMIR, Lior. « Quantitative Sentiment Analysis of Lyrics in Popular Music ». *Journal of Popular Music Studies* 30, n°4 (décembre 2018) : 161–176, doi: <https://doi.org/10.1525/jpms.2018.300411>
- NORTH, Adrian C. et al. « Comparison of Popular Music in The United States and The United Kingdom: Computerized Analysis of 42,714 Pieces ». *Psychology of Music*, 48, n° 6 (novembre 2020) : 846-60, doi:10.1177/0305735619830185

- RUDENT, Catherine. *L'analyse musicale des chansons populaires phonographiques. Musique, musicologie et arts de la scène*. Habilitation à diriger des recherches, Université Paris 4 Paris-Sorbonne, 2010, HAL. Consulté le 3 janvier 2022 sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/tel-01773326>
- SCHERMAN, Tony. « This Man Captured the True Sounds of a Whole World ». *Smithsonian* (août 1987) : 110-21.
- STOEVER, Jennifer Lynn. *The Sonic Color Line: Race and the Cultural Politics of Listening*. NYU Press : New York, 2016.
- SZWED, John F. *Alan Lomax: The Man Who Recorded the World*. New York : Viking Press, 2010.
- TAGG, Philip. « Musicology and the Semiotics of Popular Music ». *Semiotica* 66-1/3 (1987) : 279-298. consulté le 3 janvier 2022 sur [tagg.org/articles/xpdfs/semiota.pdf](http://tagg.org/articles/xpdfs/semiota.pdf).
- TAGG, Philip et al. « Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes ». *Volume !*, vol. 6, n° 1-2 (2009) : 135-161.
- TOLL, Robert. *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth-Century America*. New York : Oxford University Press, 1974.

## BLUES

- ADELT, Ulrich. « Black, White and Blue: Racial Politics of Blues Music in the 1960s ». Thèse de doctorat, University of Iowa, 2007. DOI: 10.17077/etd.6domr3vd
- BANERJI, Robin. « WC Handy's Memphis Blues: the song of 1912 ». *BBC World Service*, 30 décembre 2012. Consulté le 1<sup>er</sup> février 2020, disponible sur [www.bbc.com/news/magazine-20769518](http://www.bbc.com/news/magazine-20769518)
- BARLOW, William. *Looking Up at Down: The Emergence of Blues Culture*. Washington : Temple University Press, 1989.
- BROONZY, William et BRUYNOGHE, Yannick. *Big Bill Blues*. Boston : Da Capo Press, 1964.
- CALT, Stephen. *I'd Rather Be the Devil: Skip James and the Blues*. Chicago : Chicago Review Press, 2008 [1994].  
 \_\_\_\_\_ . *Barrelhouse Words, A Blues Dialect Dictionary*. Chicago : University of Illinois Press, 2009.
- COURLANDER, Harold. *Negro Folk Music, USA*. New York : Dover Publications, 1963.
- DENÈVE, Stéphanie. « Representing Environmental Emergency as Social Emergency: The Great Mississippi Flood of 1927 in Blues Songs from Louisiana and Mississippi ». *E-rea*, 18.2 (2021). DOI : <https://doi.org/10.4000/erea.11658>.
- EL SHIBLI, Fatima. « Islam and the Blues ». *Souls*, 9:2, (2007) : 162-170. DOI: 10.1080/10999940701382615
- EVANS, David. « Blues ». In REAGAN, Charles & FERRIS, William (dir.). *Encyclopedia of Southern Culture* ; 959-98. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1989.  
 \_\_\_\_\_ . « Charley Patton: The Conscience of the Delta ». Texte accompagnant l'album *Screamin' and Hollerin' the Blues: The Worlds of Charley Patton*. 6-34. Revenant 212, 2001.  
 \_\_\_\_\_ . « High Water Everywhere – Blues and Gospel Commentary on the 1927 Flood ». In SPRINGER, Robert (dir.). *Nobody Knows Where the Blues Come From*, 3-75. Jackson : University Press of Mississippi, 2006.
- FAHEY, John. *Charley Patton*. London : Studio Vista, 1970.
- FERRIS, William. *Blues from the Delta*. New York : Da Capo Press, 1978.
- GIOIA, Ted. *Delta Blues – The Life and Times of the Mississippi Masters Who Revolutionized American Music*. New York : W. W. Norton & Company, 2010.

- GUSSOW, Adam. *Beyond the Crossroads: The Devil and the Blues Tradition*. Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 2017.
- HANDY, W.C. *Father of the Blues: An Autobiography*. New York : Da Capo Press, 1969 [1941].
- KEEPNEWS, Orrin. Texte au dos de la pochette de l'album *The Country Blues of John Lee Hooker*. Riverside 12-838, Riverside Records, avril 1959.
- KING, B.B. *Blues All Around Me: The Autobiography of B.B. King*. New York : Avon Books, 1996.
- KUBIK, Gerhard. *Africa and the Blues*. Jackson : University Press of Mississippi, 1999).
- LARKIN, Colin (dir.). *The Guinness Who's Who of Blues*. London : Guinness Publishing, 1995.
- LAWRANCE, Heath. « How the Great Depression Gave America the Blues ». *History Magazine*, 2008. Reproduit sur le site de Heath Lawrance à l'adresse : [sites.google.com/thegreatdepressionblues/home](https://sites.google.com/thegreatdepressionblues/home), consulté le 11 juillet 2020.
- LOMAX, John A. « 'Sinful Songs' of the Southern Negro », *Musical Quarterly*, 20 (1934) : 177-87. <https://www.jstor.org/stable/738757>
- MIDDLETON, Richard. *Pop Music and the Blues*. London : Gollancz, 1972.
- O'CONNOR, Patrick Joseph. « Minstrel and Medicine Shows - Creating a Market for the Blues ». *Overland Review*, volume 32 : 1.2 (2005). Consulté le 2 novembre 2021 sur [www.kansashistory.us/oconnorminstrel.htm](http://www.kansashistory.us/oconnorminstrel.htm)
- ODUM, Howard W. « Folk-Song and Folk-Poetry as Found in the Secular Songs of the Southern Negroes ». *The Journal of American Folklore* 24, n° 93 (1911) : 255-64.
- OLIVER, Paul. *Blues Fell this Morning, Meaning in the Blues*. Cambridge : Cambridge University Press, 1990 [1960].  
 \_\_\_\_\_ . *Conversation with the Blues*. Cambridge : Cambridge University Press, 1997 [1965].  
 \_\_\_\_\_ . *The Story of the Blues*. Boston : Northeastern University Press, 1997 [1969].
- PALMER, Robert. *Deep Blues*. New York : Penguin Books, 1981.
- PEARSON, Barry Lee. « *Sounds So Good To Me* » : *The Bluesman's Story*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1984.
- PLACE, Jeff. « Supplemental Notes on the Selections », selection 22. In Harry Smith (dir.). *Anthology of American Folk Music*, 46-47. New York : Smithsonian Folkways Recordings, 1997 (Texte accompagnant l'album). Consulté le 23 juin 2021, sur [https://media.smithsonianfolkways.org/liner\\_notes/smithsonian\\_folkways/SFW40090.pdf](https://media.smithsonianfolkways.org/liner_notes/smithsonian_folkways/SFW40090.pdf)
- PRUTER, Robert, CAMPBELL, Robert L. et KELLY, Tom. « The United and States Labels, Part I (1951-1953) ». Consulté le 9 juillet 2021, sur [web.archive.org/web/20090731034210/http://hubcap.clemson.edu/~campber/unitedstates.html](http://web.archive.org/web/20090731034210/http://hubcap.clemson.edu/~campber/unitedstates.html)
- RUSSELL, Tony. *The Blues: from Robert Johnson to Robert Cray*. New York : Schirmer Books, 1997.
- RUSSELL, Tony et SMITH, Chris. *The Penguin Guide to Blues Recordings*. London: Penguin, 2006.
- SNYDER, Jared. « Leadbelly and His Windjammer: Examining the African American Button Accordion Tradition ». *American Music*, vol. 12, n° 2 (été 1994) : 148-166.
- SPRINGER, Robert. *Fonctions sociales du blues*. Marseille : Parenthèses, 1999.
- SMITH, Chris. « Going to the Nation: The Idea of Oklahoma in Early Blues Recordings ». *Popular Music*, vol. 26, n° 1 (2007) : 83. Consulté le 1<sup>er</sup> août 2021 sur [www.jstor.org/stable/4500301](http://www.jstor.org/stable/4500301)
- SZWED, John F. « Musical Adaptation among Afro-Americans ». *Journal of American Folklore*, 82 (1969) : 112-121. <https://doi.org/10.2307/539072>

TAFT, Michael. *Talkin' to Myself: Blues Lyrics, 1921-1942*, 2e éd. New York : Routledge, 2005 [1983].

WELDING, Pete. « The Rise of Folk Blues », *Down Beat* 28, n° 19 (14 septembre 1961) : 15-17.

## MUSIQUES DES FRANCOPHONES DE LOUISIANE

ANCELET, Barry. *The Makers of Cajun Music – Musiciens cadiens et créoles*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 1984.

\_\_\_\_\_. *Cajun Music – Its Origins and Development*. Lafayette : Center for Louisiana Studies, University of Southwestern Louisiana, 1989.

BERNARD, Shane K. *Swamp Pop: Cajun and Creole Rhythm and Blues*. Jackson : University Press of Mississippi, 1996.

\_\_\_\_\_. « The Roots of South Louisiana's Swamp Pop Music ». In BRASSEAU, Ryan A. et FONTENOT, Kevin S. (dir.). *Accordions Fiddles, Two Steps and Swing*, 291-300. Lafayette : University of Louisiana at Lafayette Press, 2006.

BRASSEAU, Ryan A. *Cajun Breakdown : An American-made Music*. New York : Oxford University Press, 2009.

BROVEN, John. *South to Louisiana, The Music of the Cajun Bayous*. New Orleans : Pelican Publishing Company, 1992.

\_\_\_\_\_. « The Bayou Buckaroos : Leroy 'Happy Fats' Leblanc ». In BRASSEAU, Ryan A. et FONTENOT, Kevin S. (dir.). *Accordions Fiddles, Two Steps and Swing*, 407-418. Lafayette : University of Louisiana at Lafayette Press, 2006.

CAFFERY, Joshua Clegg. *Traditional Music in Coastal Louisiana, the 1934 Lomax Recordings*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 2013.

\_\_\_\_\_. « The Folk Etymology of the Fais Do-Do: A Note ». *Folklife in Louisiana*. Consulté le 6 juin 2022 sur [www.louisianafolklife.org/LT/Articles\\_Essays/lfmfaisdodo.html](http://www.louisianafolklife.org/LT/Articles_Essays/lfmfaisdodo.html)

CABLE, John Washington. « Creole Slave songs ». *The Century Magazine*, vol. 31, n° 6 (avril 1886) : 807-828.

COMEAX, Malcom L. « The Cajun Dancehall ». In BRASSEAU, Ryan A. et FONTENOT, Kevin S. (dir.). *Accordions Fiddles, Two Steps and Swing*, 139-152. Lafayette : University of Louisiana at Lafayette Press, 2006.

FRANÇOIS, Raymond E. *Yé Yaille, Chère – Traditional Cajun Dance Music*. Ville Platte : Swallow Publications, 1990.

KUHLKEN, Robert et SEXTON, Rocky. « The Geography of Zydeco Music ». *Journal of Cultural Geography*, 12:1 (1991) : 27-38.

LE MENESTREL, Sara. *Negotiating Difference in French Louisiana Music, Categories, Stereotypes, and Identifications*. Jackson : University Press of Mississippi, 2015.

LINDAHL, Carl. « Grand Texas: Accordion Music and Lifestyle on the Cajun Frontière ». In BRASSEAU, Ryan A. et FONTENOT, Kevin S. (dir.). *Accordions Fiddles, Two Steps and Swing*, 83-96. Lafayette : University of Louisiana at Lafayette Press, 2006.

MANNING, Mary. « Robert Burton « Mack » McCormick ». *Texas State Historical Association Handbook of Texas*, 30 juillet 2020. Consulté le 10 octobre 2021 sur [www.tshaonline.org/handbook/entries/mccormick-robert-burton-mack](http://www.tshaonline.org/handbook/entries/mccormick-robert-burton-mack)

MATTERN, Mark. « Let the Good Times Unroll: Music and Race Relations in Southwest Louisiana ». In BRASSEAU, Ryan A. et FONTENOT, Kevin S. (dir.). *Accordions Fiddles, Two Steps and Swing*, 97-106. Lafayette : University of Louisiana at Lafayette Press, 2006.

- OSTER, Harry. « Acculturation in Cajun Folk Music ». In BRASSEAU, Ryan A. et FONTENOT, Kevin S. (dir.). *Accordions Fiddles, Two Steps and Swing*, 47-54. Lafayette : University of Louisiana at Lafayette Press, 2006.
- RICHARDSON, Lisa E. « Public and Private Domains of Cajun Women Musicians ». In BRASSEAU, Ryan A. et FONTENOT, Kevin S. (dir.). *Accordions Fiddles, Two Steps and Swing*, 77-82. Lafayette : University of Louisiana at Lafayette Press, 2006.
- RUSSELL, Tony. « Leo Soileau ». In BRASSEAU, Ryan A. et FONTENOT, Kevin S. (dir.). *Accordions Fiddles, Two Steps and Swing*, 383-388. Lafayette : University of Louisiana at Lafayette Press, 2006.
- SANDMEL, Ben et OLIVIER, Rick. *Zydeco!*. Jackson : University Press of Mississippi, 1999.
- SANDMEL, Ben. « The Hackberry Ramblers ». In BRASSEAU, Ryan A. et FONTENOT, Kevin S. (dir.). *Accordions Fiddles, Two Steps and Swing*, 389-398. Lafayette : University of Louisiana at Lafayette Press, 2006.
- SAVOY, Ann Allen. *Cajun Music – A Reflection of a People*, vol. 1, 3e éd. Eunice : Bluebird Press, 1984.
- STRACHWITZ, Chris. Texte accompagnant l'album *Amédé Ardoin : The First Black Cajun Recording Artist*. Arhoolie Records OT124, 1991.
- TISSERAND, Michael. *The Kingdom of Zydeco*. New York : Arcade Publishing, 1998.
- TOMKO, Gene. *Encyclopedia of Louisiana Music: Jazz, Blues, Cajun, Creole, Zydeco, Swamp Pop, and Gospel*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 2020.
- TUCKER, Stephen R. « Louisiana Folk and Popular Music Traditions on Records and the Radio ». In BRASSEAU, Ryan A. et FONTENOT, Kevin S. (dir.). *Accordions Fiddles, Two Steps and Swing*, 229-250. Lafayette : University of Louisiana at Lafayette Press, 2006.
- WHITFIELD, Irène T. *Louisiana French Folk Songs*. Thèse de doctorat, Louisiana State University Press, 1939.

## AUTRES

- BOIVIN, Michel et QUELLIEN, Jean. « La Résistance en Basse-Normandie : définition et sociologie ». In BOUGEARD, Christian et SAINCLIVIER, Jacqueline (dir.). *La Résistance et les Français. Enjeux stratégiques et environnement social*, 163-173. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1995.
- SCOTT, James C. « Infra-politique des groupes subalternes ». *Vacarme*, vol. 36, n° 3 (2006) : 25-29.

## BLOGS ET SITES INTERNET UTILES

- BLUES SESSIONS. Consulté le 29 mai 2022 sur [www.blues-sessions.com/index.php](http://www.blues-sessions.com/index.php)
- FALCON, Wade. *Early Cajun Music*. Consulté le 27 mai 2022 sur [earlycajunmusic.blogspot.com](http://earlycajunmusic.blogspot.com)
- JOHN AND ALAN LOMAX IN LOUISIANA, 1934: The Deep Roots of Louisiana's Traditional Music. Consulté le 27 mai 2022 sur <https://www.lomax1934.com/>
- LANDRY, Christophe. Louisiana, Historic and Cultural Vistas, [www.mylhcv.com/louisiana-mixed-marriages/](http://www.mylhcv.com/louisiana-mixed-marriages/), consulté le 20 mars 2019.
- WeenieCampbell.com. Consulté le 27 mai 2022 sur <https://weeniecampbell.com/yabbse/>
- WIRZ, Stephan. *American Music*. Consulté le 27 mai 2022 sur [www.wirz.de/music/blclass.ht](http://www.wirz.de/music/blclass.ht)

# Filmographie

BRUNEAU, Jean-Pierre. *Dedans le Sud de la Louisiane*. Frémeaux et Associés, 1972.

« Music in the Civil Rights Movement ». *American Experience*. PBS. Consulté le 8 juillet 2020 sur [www.pbs.org/wgbh/americanexperience/eyesonthepize-music-civil-rights-movement/](http://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/eyesonthepize-music-civil-rights-movement/)

RABALAIS, Nathan. *Finding Cajun*. Randy Diddly Studios, 2019.

SCORCESE, Martin. *Feel Like Going Home*. PBS, 2003.

« Singing about the Bayou ». *BBC News*, 26 août 2015. Consulté le 2 mars 2022 sur [www.bbc.com/news/av/magazine-3406471](http://www.bbc.com/news/av/magazine-3406471)

SPITZER, Nicholas R. *Zydeco*. Center for Gulf South History and Culture, 1986. Consulté le 15 octobre 2021 sur [www.folkstreams.net/films/zydeco](http://www.folkstreams.net/films/zydeco)





# Discographie

(Chansons et albums cités dans cette thèse de doctorat)

## CHANSONS CRÉOLES

- ARDOIN, Amédée. « La Valse des Champs Pétrolifères ». Decca 17002, 1934.  
\_\_\_\_\_. *Amadé Ardoin: The First Black Cajun Recording Artist*, Arhoolie Records C-9056, 1992.
- BENOIT, Cleveland et HICKS, Darby. « La-bas chez Moreau ». Library of Congress, 1934.
- LES FRERES CARRIÈRE – THE LAWTELL PLAYBOYS. *La La Louisiana Black French Music*. Maison de Soul LP 1004, 1977.
- CATALON, Inez. « Coosh Coosh après Brûler ». In Various. *Zodico – Louisiana Créole Music*. Rounder Records 6009, 1979.
- CHARLES, Wilfred. « Dego ». Library of Congress, 1934.
- CHAVIS, Boozoo. « Papier dans Mon Soulier (Paper in My Shoe) ». Folk-Star Records 1197, 1954.
- CHENIER, Clifton (« CHANIER, Cliston »). « Cliston's Blues ». Imperial X5352, 1954.  
\_\_\_\_\_. « Country Bred ». Post X2010, 1954.  
\_\_\_\_\_. « Ay-Tete Fee ». Specialty SP-552-45, 1955.  
\_\_\_\_\_. « Zodico Stomp ». Specialty LP 2139, 1955.  
\_\_\_\_\_. « Zydeco Et Pas Sale ». Bayou Records, 45-702, 1965.  
\_\_\_\_\_. « Louisiana Blues ». In *Louisiana Blues and Zydeco*. Arhoolie F1024, 1965.  
\_\_\_\_\_. « Tu le Ton Son Ton ». Bayou Records 45-715, 1970.  
\_\_\_\_\_. « I'm a Hog for You ». Bayou Records 45-717, 1971.  
\_\_\_\_\_. *King of the Bayous*. Arhoolie Records 1052, 1970.  
\_\_\_\_\_. *Bayou Blues*. Specialty Records SPS 2139, 1971.  
\_\_\_\_\_ et GARLOW, Clarence. *Louisiana Stomp*. JSP Records JSP4212, 2009.
- FONTENOT, Bee. « Pain de Maïs ». In Various. *Les Haricots Sont Pas Salés - Musique Cajun De Louisiane*. Expression Spontanée ES 17, 1974 (enregistrée en 1972).
- FONTENOT, Canray. « Fi-Do (Dixieland) ». *Louisiana Hot Sauce, Creole Style*. Arhoolie Records 381, 1992.  
\_\_\_\_\_ et ARDOIN, Alphonse « Bois Sec ». « Bon Soir Moreau ». *Les Blues du Bayou*. Melodeon MLP 7330, 1966.
- GARLOW, Clarence. « Bon Ton Roula ». Macy's Recordings 5002, 1949.  
\_\_\_\_\_. « Crawfishin' ». Flair Records 1021, 1953.
- GODAR, Chalvin. « Anons au Bal Colinda ». In Various. *A Sampler of Louisiana Folksongs*. Louisiana Folklore Society LSF 1201, 1957.
- MALVEAUX, Paul Junius et LAFITTE, Ernest. « Tous les Samedis ». Library of Congress, 1934.
- PETERS, Jimmy. « Hier Après-midi le Char A Tué Fido ». Library of Congress, 1934.  
\_\_\_\_\_. « S'en Aller chez Moreau ». Library of Congress, 1934.
- VARIOUS. *A Treasury Of Field Recordings - Volume 1 Traditional Music And Song compiled by Mack McCormick*. 77 Records 77-LA-12-2, 1960.
- VARIOUS. *Zodico: Louisiana Créole Music*. Rounder Records 6009, 1979.

## CHANSONS CADIENNES

- ABSHIRE, Nathan. « Pine Grove Blues ». O.T. 102, 1949.  
\_\_\_\_\_. « Valse de Holly Beach ». Khoury's Recordings 611, 1949.  
\_\_\_\_\_. « Sur le Courtableau ». Swallow 10166, 1966.
- BALFA TOUJOURS. « Valse de Bayou Lafourche ». *La Pointe*. Rounder 11661-6086-2, 1998.
- BRASSEAUX, Fenelon et SONNIER, Isaac et Cleveland. « La Chanson des Savoy ». Library of Congress, 1934.
- BREAUX, Cléoma. « Pin Solitaire ». Decca 17024, 1936.
- BROUSSARD, Alex. « Le Sud de la Louisiane ». La Louisianne Records 648R-8016, 1959.  
\_\_\_\_\_. « The Year 57 (French) ». La Louisianne Records 8020, 1959.
- BROWN, Sydney. « Pestauche Ah Tante Nana ». Goldband Records 1061, 1953.
- CHOATES, Harry. « Korea, Here We Come ». Macy's Recordings 141-A (ACA 1691), 1950.  
\_\_\_\_\_. « Beaumont Waltz ». Allied 103, 1951.  
\_\_\_\_\_. « Big Woods ». Hummingbird 1011, 1955.
- CLEMENT Brothers. « La Chanson de Mardi Gras ». In Various. *A Sampler of Louisiana Folksongs*. Louisiana Folklore Society LSF 1201, 1957.
- FALCON, Joseph F. « Lafayette ». Columbia 15275-D, 1928.  
\_\_\_\_\_ et BREAUX, Cleoma. « Ils La Volet Mon Trancas ». Bluebird B-2191, 1934.  
\_\_\_\_\_. « Quand Je Suis Partis Pour Le Texas ». Columbia 40503-F, 1929.
- FALCON Trio, singing by Mrs J. Falcon. « Mon Favori ». Bluebird B-2180, 1936.
- FAVVOR, Dudley et James. « La Valse de Créole ». Okeh 90003, 1929.
- FONTENOT, Isom. « Le Vieux Bœuf et le Vieux Chariot ». Rounder LP6002, 1965.
- FRUGÉ, Columbus. « Bayou Teche ». Victor 222184, 1929.  
\_\_\_\_\_. « Saut Crapaud ». Victor 22184, 1929.
- GASPARD, Blind Uncle. « Sur le Borde de l'Eau ». Vocalion 5333, 1929.
- GONZALES, Roy. « Anuiont Et Bleue ». Paramount 1456, 1929.
- GUIDRY, Oran « Doc » and The Sons of Acadians. « En Jour a Venir ». Decca 17057, 1939.  
\_\_\_\_\_. « Chere Cherie ». Decca 9-28678, 1953.
- HACKBERRY RAMBLERS. « Rice City Stomp ». Bluebird 2017, 1937.  
\_\_\_\_\_. « Dans le Grand Bois ». Bluebird 2059, 1938.
- HEBERT, Adam. « Madeline ». Swallow S-6327, 1960.
- LEBLANC, Leroy dit « Happy Fats » :  
Happy, Doc and the Boys. « Dans la Platin ». Fais-Do-Do records F 1005-B, 1947.  
\_\_\_\_\_. « Bayou Lafourche ». Fais-Do-Do Records 1011, 1947.  
Happy & the Doctor & the Hadacol Boys. « Allons Danser Colinda ». Fais-Do-Do F 1001-B, 1946.  
\_\_\_\_\_. « La Valse de Hadacol ». Feature Records 1020, 1949.  
« The Bayou Buckaroos », « Happy Fats » and the Southerners. « Sugar Cane Festival » et « Bayou Man ». Bella BPT-2, 1952.
- Happy Fats. « Dear Mr. President ». Reb Rebel 501, 1966.
- LEJEUNE, Angelas et FRUGE, Ernest. « La Valse Du Texas ». Brunswick 530, 1929.
- LEJEUNE, Iry. « The Waltz of the Mulberry Limb ». T.N.T. 105, 1953.  
\_\_\_\_\_. « Don't Get Married ». Folk-Star GF-1195-A Records, 1954.

- MCGEE, Dennis. « Lanse des Belaire ». Brunswick 557, 1930.  
 \_\_\_\_\_ . *The Early Recordings Of Dennis McGee*. Morning Star Records 45002, 1977.  
 \_\_\_\_\_ . *The Complete Early Recordings of Dennis McGee*. Yazoo 2012, 1994.  
 \_\_\_\_\_ et COURVILLE, Sady. « Mon Chere Bébé Créole ». Vocalion 5319, 1929.  
 \_\_\_\_\_ et FRUGE, Ernest. « La Valse des Vachers ». Vocalion 15848, 1929.  
 \_\_\_\_\_ . « Les Blues du Texas ». Brunswick 557, 1930.
- NEWMAN, Jimmy C. « Alligator Man ». Decca 31324, 1961.  
 \_\_\_\_\_ . « Bayou Talk ». Decca 31440, 1962.  
 \_\_\_\_\_ . « Louisiana Saturday Night ». Decca 32130, 1967.
- RAVEN, Eddy. « Alligator Bayou ». *That Cajun Country Sound*. La Louisianne Records LL-127, 1969.
- REBEL, Johnny. « Kajun Ku Klux Klan ». Reb Rebel 504, 1966.  
 \_\_\_\_\_ . « Who Likes a Nigger ». Reb Rebel 508, 1966.
- ROBIN, Moise et SOILEAU, Leo. « La Valse de la Ru Canal ». Paramount 12830, 1929.
- RODRIGUE, Gene. « Jole Fille ». Meladee Records 101, 1954.
- SEGURA Brothers. « A Mosquito Ate Up My Sweetheart ». Columbia 40507-F, 1928.  
 \_\_\_\_\_ . « My Sweetheart Run Away ». Okeh 90000, 1928.
- SEGURA, Joe. « Les Filles à Albert Moreau ». Library of Congress, 1934.  
 \_\_\_\_\_ . « Joe Féraïlle ». Library of Congress, 1934.
- SEGURA, Eddie et HEBERT, Didier. « Rosalia ». Columbia 40512, 1928.
- SONNIER, Jo-el. « Hurricane Audrey ». Goldband 1189, 1967.
- SONNIER, Lee. « Chere Eci et Cher Laba ». Fais-Do-Do Records F-1010-B, 1948.  
 \_\_\_\_\_ and his Acadian All-Stars. « Dans les Grand Meche ». Fais-Do-Do Records F-1002-A,  
 1948.
- VARIOUS. *A Sampler of Louisiana Folksongs*. Louisiana Folklore Society LSF 1201, 1957.
- VARIOUS. *Folksongs of the Louisiana Acadians*. Louisiana Folklore Society LFS A-4, 1959.

## BLUES

- ANDERSON, Pink et DOOLEY, Simmie. « Papa's 'bout to Get Mad ». Columbia 14336-D, 1928.
- BLUE BELLE. « High Water Blues ». Okeh 8483, 1927.
- BOGAN, Lucille. « Chirpin' the Blues ». Okeh 8071, 1923.
- BOYD, Little Eddie. « Blue Monday Blues ». RCA Victor 20-2703, 1948.
- BROWN, Ora. « Jinx Blues ». *Tiny Parham*. Audubon AAC, 1967.
- BROWN, Richard (Rabbit). « Sinking of the Titanic ». Victor 35840, 1927.
- CALLICOTT, Mississippi Joe. « Hoist Your Window and Let Your Curtain Down ». *Presenting The Country Blues*. Blue Horizon 7-63227, 1969.
- CRAWFORD, James. « Flood and Thunder Blues ». Gennett 6536, 1928.
- HAWKINS, Roy. « The Thrill Is Gone ». Modern Records 826, 1951.
- HOOKER, John Lee. *The Country Blues of John Lee Hooker*. Riverside Records RLP 12-838, 1959.  
 \_\_\_\_\_ . *The Folk Lore of John Lee Hooker*. Vee Jay Records LP 1033, 1961.  
 \_\_\_\_\_ . « The Motor City Is Burning ». Bluesway 45-61010, 1967.

HOUSE, Son. « Dry Spell Blues ». Paramount 12990-A, 1930.

HOWLIN' WOLF. « Saddle My Pony ». Chess 1515, 1952.  
 \_\_\_\_\_ . « The Red Rooster ». Chess 1804, 1961.  
 \_\_\_\_\_ . « Back Door Man ». *Howlin' Wolf*. Chess LP-1469, 1962.

HURT, Mississippi John. « Blue Harvest Blues ». Okeh 8692, 1929.  
 \_\_\_\_\_ . « Avalon Blues ». Okeh 8759, 1930.

JACKSON, Papa Charlie. « Salty Dog ». Paramount 12236, 1924.  
 \_\_\_\_\_ . « The Cat's Got the Measles ». Paramount 12259, 1925.  
 \_\_\_\_\_ . « The Faking Blues ». Paramount 12281, 1925.  
 \_\_\_\_\_ . « Mama, Don't You Think I Know ». Paramount 12305, 1925.  
 \_\_\_\_\_ . « Jungle Man Blues ». Paramount 12721, 1929.

JAMES, Elmore. « Shake your Money Maker ». Fire 504, 1961.

JAMES, Skip. « Hard Times Killing Floor Blues ». Paramount 13065, 1931.  
 \_\_\_\_\_ . « If You Haven't Any Hay Get on Down the Road ». Paramount, 13066, 1931.

JACKSON, Jim. « Jim Jackson's Kansas City Blues ». Vocalion 1144, 1927.

JACKSON, Lee. « Fishing in My Pond ». Cobra Record Corp. 5007, 1957.

JEFFERSON, Blind Lemon. « Wartime Blues ». Paramount 12425, 1927.  
 \_\_\_\_\_ . « Black Snake ». Okeh 8455, 1927.

JOHNSON, Lonnie. « Mean Old Bed Bug Blues ». Okeh 8497, 1927.  
 \_\_\_\_\_ . « Low Land Moan ». Okeh 8677, 1929.  
 \_\_\_\_\_ . « There Is No Justice ». *Mr. Johnson's Blues 1926-1932*. Mamlish S3807, 1976.

JOHNSON, Mary. « Muddy Creek Blues ». Brunswick 7093, 1929.

JOHNSON, Robert. « Hellhound on My Trail ». Vocalion 03623, 1937.  
 \_\_\_\_\_ . « Milkcow's Calf Blues ». Vocalion 03665, 1937.  
 \_\_\_\_\_ . « Me and the Devil Blues ». Vocalion 04108-A, 1938.  
 \_\_\_\_\_ . « Traveling Riverside Blues ». *King of the Delta Blues Singers*. Columbia CL 1654, 1961.  
 \_\_\_\_\_ . *The Complete Recordings*. Columbia C2K 46222, 1990.

JOHNSON, Blind Willie et RICHARDSON, Willie B. « The Rain Don't Fall on Me ». Columbia 14537-D, 1930.

KING, B.B. « I'm Gonna Sit In till You Give In ». ABC-Paramount 10316, 1962.  
 \_\_\_\_\_ . « The Thrill is Gone ». Bluesway 45-61032, 1969.  
 \_\_\_\_\_ . « Why I Sing the Blues ». ABC Records 45-BL-61024, 1969.

LAZY LESTER. « I'm a Lover, Not a Fighter ». Excello 2143, 1958.

LEAD BELLY. « The Boll Weevil ». Musicraft Album 31 226-A, 1939.  
 \_\_\_\_\_ . « Irene ». Asch Recordings 343-2, 1943.  
 \_\_\_\_\_ . « In the Pines ». Musicraft 312, 1944.  
 \_\_\_\_\_ . « Diggin' My Potatoes ». Disc Records 5085, 1948.

LEWIS, Furry. « Furry's Blues ». Vocalion 1115, 1928.

LIGHTNIN' SLIM. « Farming Blues ». Excello CD 3002, 1994 (enregistrée en 1958).  
 \_\_\_\_\_ . « Tom Cat Blues » et « Bed Bug Blues ». Excello 45-2173, 1960.  
 \_\_\_\_\_ . « Winter Time Blues ». Excello 45-2224, 1962.  
 \_\_\_\_\_ . « Goin' Away Blues ». Excello 45-2276, 1966.

LONESOME SUNDOWN. « Lost without Your Love ». Excello 2092, 1956.  
 \_\_\_\_\_ . « Lonesome Whistler ». Excello 2102, 1957.

MCCOY, Charlie. « Charity Blues ». Decca 7046, 1934.

MCCOY, Kansas Joe et MEMPHIS MINNIE. « When the Levee Breaks ». Columbia 14439-D, 1929.

MCLENNAN, Tommy. « Crosscut Saw Blues ». Bluebird B-8897-A, 1941.

MEMPHIS JUG BAND. « Stealin' Stealin' ». Victor V-38504, 1929.

MEMPHIS MINNIE. « Bumble Bee ». Vocalion 1476, 1930.

MUDDY WATERS. « Rollin' Stone ». Chess 1426, 1950.  
 \_\_\_\_\_ . « Rock Me ». Chess 1652, 1957.

NEAL, Rafal. « Getting Late in the Evening ». La Louisianne Records LL-8116, 1959.

NETTLES, Isaiah. « It's Cold in China ». Vocalion 03166, 1936.

PAPA FREDDY. « Muddy Water Blues ». Okeh 8422-A, 1926.

PATE, Bertha Lee. « Yellow Bee ». Vocalion 02650, 1934.

Charley PATTON. « Pony Blues ». Paramount 12792, 1929.  
 \_\_\_\_\_ . « Mississippi Bo Weavil Blues ». Paramount 12805, 1929.  
 \_\_\_\_\_ . « Down the Dirt Road Blues ». Paramount 12854, 1929.  
 \_\_\_\_\_ . « Pea Vine Blues ». Paramount 12877, 1930.  
 \_\_\_\_\_ . « High Water Everywhere ». Paramount 12909, 1930.  
 \_\_\_\_\_ . « Green River Blues ». Paramount 12972, 1930.  
 \_\_\_\_\_ . « Hammer Blues ». Paramount 12998, 1930.  
 \_\_\_\_\_ . « Dry Well Blues ». Paramount 13070-B, 1930.

PETWAY, Robert. « Catfish Blues ». Bluebird B-8838, 1941.

Ramblin' Thomas. « No Job Blues ». Paramount 12609-A, 1928.

SLIM HARPO. « I'm a King Bee ». Excello 2113, 1957.  
 \_\_\_\_\_ . « You'll Be Sorry One Day ». Excello 2162, 1959.

SMITH, Bessie. « Back-Water Blues ». Columbia 14195-D, 1927.  
 \_\_\_\_\_ . « Mean Old Bed Bug Blues ». Columbia 14250-D, 1927.  
 \_\_\_\_\_ . « Homeless Blues ». Columbia 14260-D, 1927.

SMITH, Mamie and Her Jazz Hounds. « Crazy Blues ». Okeh 4169, 1920.

SPAND, Charlie. « Room Rent Blues ». Paramount 12930-A, 1930.

SHORT, Jaydee. « Lonesome Swamp Rattlesnake ». Paramount 13043, 1931.  
 \_\_\_\_\_, Jelly Jaw. « Snake Doctor Blues ». Vocalion 1704, 1932.

SPIVEY, Victoria. « Black Snake Blues ». Okeh 8338, 1926.

WHEATSTRAW, Peetie. « Tennessee Peaches Blues ». Vocalion 1552, 1930.

WILLIAMS, (Big) Joe. « Crawling King Snake ». Bluebird B-8738-A, 1941.  
 \_\_\_\_\_ . « Drop Down Blues ». *Big Joe Williams*. RCA FXM1 7323, 1976 (enregistrée en 1945).  
 \_\_\_\_\_ . « She Left Me a Mule ». Trumpet Records 171, 1952.  
 \_\_\_\_\_ . « Yo Yo Blues ». *Tough Times*. Arhoolie Records F1002, 1960.

VARIOUS. *Newport Folk Festival: Best of the Blues 1959-1968*. Vanguard 193/95-2, 2001.

VARIOUS. *Natural Blues*. Wrasse Records WRASS 020, 2000.

## AUTRES

- AUTRY, Gene. « I'll Be True While You're Gone ». Okeh 6648, 1942.
- BRITT, Elton. « There's a Star-Spangled Banner Somewhere ». Bluebird B-9000, 1942.
- BURR, Henry et CAMPBELL, Albert. « The Trail of the Lonesome Pine ». Columbia A1315, 1913 et 1920.
- GAYE, Marvin. « Mercy, Mercy Me (The Ecology) ». Tamla T 54207F, 1971.
- HENDERSON, Fletcher and his Orchestra. « Bye And Bye ». Columbia 292-D, 1925.
- MOBY. *Play*. Mute CDStumm172, 1999.
- NIRVANA. « Where Did You Sleep Last Night? ». Geffen Records NIRVPRO 1, 1994.
- RODGERS, Jimmie. « I'm Lonely and Blue ». Victor V40054, 1929.
- \_\_\_\_\_. « Anniversary Blues (Blue Yodel n°7) ». Victor 22488, 1930.
- \_\_\_\_\_. « Mississippi Delta Blues ». Victor 23816, 1933.
- SMITH, Harry (dir.). *The Anthology of American Folk Music*. Smithsonian Folkways Recordings FP 253, 1952.
- ST GERMAIN. *Tourist*. Blue Note 7243, 2000.
- TUBB, Ernest. « Soldier's Last Letter ». Decca 6098, 1944.
- VARIOUS. *Blues Beat Sessions*. DRO 5046607412, 2002.
- VEDDER, Eddie. « No More ». *Into the Wild*. Vinyl Films VFR-2007-4, 2007.

# Corpus

## ÉCHANTILLON CREOLE

### **Amédée Ardoin (souvent avec Dennis McGee)**

- « Madame Atchen » (1929)
- « 2 step de Eunice » (1929)
- « La Valse ah Abe » (1929)
- « Two Step de Prarie Soileau » (1929)
- « Valse à Alcee Poulard » (1930)
- « Amadi 2 Step » (1930)
- « Blues de Basile » (1930)
- « Oberlin » (1934)
- « 2 Step d'Elton » (1930)
- « One Step d'Oberlin » (1930)
- « La Valse de Gueydan » (1930)
- « Valse des Opelousas » (1930)
- « One Step des Chameaux » (1930)
- « Le blues de la Prison » (1934)
- « Les Blues de Crowley » (1934)
- « La Valse des Chantiers Pétrolifères » (1934)
- « Les Blues de Voyage » (1934)

### **Douglas Bellard**

- « La valse de la Prison » (1929)
- « Moi Je Connais la Cause que Je Suis  
Condamné » (1929)
- « Mon Camon la Case que Je Suis Cordane » (1929)

### **Cleveland Benoit et Darby Hicks**

- « Là-Bas chez Moreau » (1934)

### **Oakdale Carrière**

- « O, Chère 'Tite Fille » (1934)
- « Catin, Prie Donc pour Ton Nègre » (1934)

### **Wilfred Charles**

- « Dego » / »Zydeco » (1934)

### **Joseph Jones**

- « Me Joindre Là-Bas » (1934)
- « Blues de la Prison » (1934)

### **Paul Junius Malveaux et Ernest Lafitte**

- « Tous les Samedis » (1934)
- « Bye-Bye, Bonsoir Mes Parents » (1934)
- « Bonsoir Timon » (1934)
- « M'a Jeté Dehors » (1934)

### **Jimmy Peters**

- « Hier Après-midi le Char A Tué Fido » (1934)
- « J'ai Fait Tout le Tour du Pays » (1934)
- « S'en Aller chez Moreau » (1934)
- « Je Veux Marier » (1934)

### **Angelle Pitre**

- « Et la Remplir » (1934)
- « Bonsoir » (1934)
- « Mariez-Vous Donc » (1934)

### **Clarence Garlow**

- « Bon Ton Roula » (1949)
- « She's So Fine » (1950)
- « Crawfishin' » (1953)
- « Za Belle » (1953)
- « Made Me Cry » (1953)
- « I'm Hurt » (1953)
- « You Got Me Cryin' » (1953)
- « Dreamin' » (avec Emma Dell) (1953)
- « Jumping at the Zadacoe » (1953)
- « Sound the Bell » (1957)

### **Wilson Boozoo Chavis**

- « Papier dans Mon Soulier » / « Paper in My  
Shoe » (1954)
- « Forty-One Days » (1955)
- « Bye Bye Catin » (1955)
- « Hamburgers and Popcorn » (1965)

### **Clifton Chenier**

- « Clifton's Blues » (1954)
- « Country Bred » (1954)
- « Ay-Tete Fee » (1955)
- « Think It Over » (1955)
- « It Happened so Fast » (1958)
- « Zydeco et Pas Sale » (1965)
- « It's Hard » (1966)
- « I lost My Babe » (1968)
- « Frog Legs » (1969)
- « Tu Le Ton Son Ton » (1970)
- « I'm a Hog for You » (1971)

### **Chalvin Godar**

- « Anons au Bal Colinda » (1956)
- « Setting Side dat Road wid a Ball an Chain »  
(1956)



**George Alberts**

« You Having a Good Time » (1961)

**Sidney Babineaux**

« Rayne One-Step » (1961)

**Albert Chevalier**

« Ma Petite Fille » (1961)

**Peter King et L. Hebert**

« King's Zydeco » (1961)

« Lafayette Zydeco » (1961)

**Paul McZiel**

« Allons à Lafayette » (1961)

« I'm Sad and I'm Blue » (1961)

« French Waltz » (1961)

**Herbert Sam**

« They Call Me Good Rocking » (1961)

**Sidney Simien Rockin' Sidney**

« No Good Woman » (1961)

« You ain't Nothing but Fine » (1961)

« Wasted Days and Wasted Nights »

(1963)

**Alton Rubin "Rockin' Dopsie"**

« Who's Loving You Tonight » (1968)

« Oh Negresses » (1969-70)

« Sweetest Thing in the World » (1969-70)

**Artistes créoles actifs dans les années 1930 mais enregistrés à partir des années 1960**

**Bebe et Eraste Carriere**

(années 1920 et suivantes, Enregistrés dans les années 1970)

« La Robe a Parasol »

« Lucille »

« Madame Faielle »

« Tite Canaille »

« Plante dans la Porte de Ma Maison »

« Eunice two Step »

« Colinda »

**Inez Catalan** (années 30-40 et suivantes, enregistrée dans les années 1970)

« Mon Bon Vieux Mari »

« Chaque Coronel »

« Marie-Madeleine »

« Coosh-Coosh après Brûler »

« J'endors Mon Petit »

« Tites Toutes Rivières Faïtra un Grand Rivière »

**Bee Fontenot** (enregistré dans les années 1970)

« Pain de Maïs »

« La Porte de la Prison »

« Make it to Me »

**Canray Fontenot et Alphonse « Bois Sec » Ardoïn** (années 1930 et suivantes, enregistrés en 1966 et 1974)

« Dixieland » / « Fido »

« Bernadette »

« Tous les Deux pour la Même »

« Tes Parents Veulent Plus Me Voir »

« Les Barres de la Prison »

« Bon Soir Moreau »

« Joe Pitre a Deux Femmes »

« Jolie Bassette »

« La Robe Barree »

« Les Plates Sont Tous Mis sur la Table »

## ÉCHANTILLON CADIEN

### **Joseph Falcon et Cleoma Breaux**

- « Lafayette » (1928)
- « Le Vieux Soulard et Sa Femme » (1928)
- « La Marche de la Noce » (1928)
- « Valse qui M'a Porté en Terre » (1928)
- « Aimer et Perdre » (1929)
- « La Valse de Madame Sosten » (1934)
- « Ils La Volet Mon Trancas » (1934)

### **Dudley et James Fawvor**

- « La Valse de Creole » (1928)

### **Eddie Segura et Didier Hebert**

- « Rosalia » (1928)

### **Segura Brothers (Joe et Dewey Segura)**

- « A Mosquito Ate Up My Sweetheart » (1928)
- « My Sweetheart Run Away » (1928)
- « Jolie Blonde » (« La Fille de la Veuve ») (1934)
- « Viens Donc T'assir sur la Croix de Ma Tombe » (1934)

### **Leo Soileau**

- (Parfois associé à Mayuse Lafleur et/ou Moïse Robin)
- « Blues de Basile » (1928)
- « Mama, Where You At? » / « Chere Mom » (1928)
- « La Valse De La Ru Canal » (1929)
- « La Valse de Pecaniere » (1930)
- « Quand Je Suis Bleu » (1935)
- « La Blues de Port Arthur » (1937)

### **Amédée Ardoin et Dennis McGee**

- « Madame Atchen » (1929)
- « 2 Step de Eunice » (1929)
- « La Valse ah Abe » (1929)
- « Two Step de Prarie Soileau » (1929)
- « Valse à Alcee Poulard » (1930)
- « Amadi 2 Step » (1930)
- « Blues de Basile » (1930)
- « Oberlin » (1934)
- « 2 Step d'Elton » (1930)
- « One Step d'Oberlin » (1930)
- « La Valse de Gueydan » (1930)
- « Valse des Opelousas » (1930)
- « One Step des Chameaux » (1930)
- « Le blues de la Prison » (1934)
- « Les Blues de Crowley » (1934)
- « La Valse des Chantiers Pétrolifères » (1934)
- « Les Blues de Voyage » (1934)

### **Douglas Bellard**

- « Mon Camon la Case que Je Suis Cordane » / « Les Flammes de L'Enfer » (1929)

### **John H. Bertrand**

- « Attendre pour un Train » (1929)
- « The Rabbit Stole The Pumpkin » (1929)

### **Cleoma Breaux**

- « Mon Cœur T'appelle » (1929)
- « Ma Blonde Est Partie » (1929)
- « La Valse Crowley » (1934)
- « Ouvrez Grand Ma Fenêtre » (1934)

### **Breaux Brothers**

- « Le Blues du Ptit Chien » (1929)
- « Fais Do Do Nègre » (1934)

### **Columbus Frugé**

- « Bayou Teche » (1929)
- « Saut Crapaud » (1929)
- « Pleur Plus » (1929)

### **Blind Uncle Gaspard**

(Associé à Delma Lachney et/ou John H. Bertrand)

- « Mercredi Soir Passé » (1929)
- « Baoille » (1929)
- « Assis dans la Fenêtre de Ma Chambre » (1929)
- « Sur le Borde de l'Eau » (1929)
- « J'm'en Va dans le Chemin » (1929)
- « La Danseuse » (1929)

### **Angelas Lejeune**

- « La Valse de Pointe Noire » (1929)
- « Bayou Pon Pon » (1929)

### **Dennis McGee et Ernest Frugé**

- « Lanse des Belaire » (1930)

### **Fenelon Brasseaux, Isaac Sonnier, Cleveland Sonnier**

- « La Chanson des Savoy » (1934)

### **Lawrence Cormier et Cletus Mire**

- « Eh, M'en Aller » (1934)

### **Hosea Phillips, Eraste Vidrine, Hart Perrodin**

- « Depuis l'Âge de 15 Ans » (1934)
- « J'ai Passé devant Ta Porte » (1934)
- « Baiolle » (1934)
- « Grand Basile » (1934)

### **Joe Segura**

- « Les Filles à Albert Moreau » (1934)
- « Aux Illinois » (1934)
- « Adieu Marguerite » (1934)
- « Joe Féraïlle » (1934)

**J.B. Fuselier**

(avec Beethoven Miller and Preston Manuel Miller's Merrymakers)

- « Te Ma Lessa Jolie Blonde » (1936)
- « Chère Tout-Toute » (1937)
- « Ma Chere Vieux Maison dans Suet » (1938)
- « Lawtell 2 Step » (1938)
- « Ma Cher Bassett » (1938)

**The Hackberry Ramblers**

- « Rice City Stomp » (1937)
- « Pas Aller Vita » (1937)
- « I'm a Poor Hobo » / « Le Vieux Hobo » (1947)
- « Turtle Tail » / « Queue de Tortue » (1963)
- « Pipeliner's Blues » (1965)

**Jolly Boys of Lafayette**

- « Abbeville » (1937)

**Doc Guidry** (and The Sons of Acadians)

- « Rosetta » (début des années 1940)
- « La Cravat » (1947) (Avec Happy Fats)
- « Chere Cherie » (1953) (Avec Happy Fats)

**Leroy « Happy Fats » Leblanc**

(and the Rayne-Bo Ramblers / and the Bayou Buckaroos / and the Hadacol Playboys / and the Southerners)

- « La Veuve de la Coulee » (1942)
- « Allons Danser Colinda » (1946)
- « Dans la Platin » (1947) (Avec Doc Guidry)
- « La Valse de Hadacol » (1949)
- « Sugar Cane Festival » (1952)
- « Dear Mr. President » (1966)

**Harry Choates**

- « Jole Blon » (1946)
- « Lawtell's Waltz » (1948)
- « Louisiana Boogie » (1949)
- « She's Sweet Sweet » (1950)
- « Harry's Blues » (1950)
- « Beaumont Waltz » (1951)

**Iry Lejeune**

- « Love Bridge Waltz » (1948)
- « Lacassine Special » (1950)
- « Calcasieu Waltz » (1950)
- « Evangeline Special » (1950s)
- « Grand Bosco » (1954)

**Lee Sonnier and his Acadian All Stars**

- « Dans les Grand Meche » (1948)
- « Chere Eci et Chere Laba » (1948/49)
- « La Blues de Cajin » (1948/49)
- « Cankton 2 Step » (1950)
- « War Widow Waltz » (1950)
- « Along the River » (1952)

**Nathan Abshire**

- « Kaplan Waltz » (1949)
- « Pine Grove Blues » (1949)
- « La Valse de Bayou Teche » (1951)
- « Choupique 2 Step » / « Valse de Choupique » (1953-54)
- « Tramp sur la Rue » (1965)
- « Sur le Courtableau » (1966)

**Clément Brothers**

- « Diggy Liggy Lo » (1949)
- « La Valse de Te Maurice » (1949)
- « La Chanson du Mardi Gras » (1957)

**Austin Pitre and the Evangeline Playboys**

- « Evangeline Playboys Special » (1950)
- « High Point 2 Step » (1950)
- « La Valse de Chagrin » (1954-56)
- « Janot Special » (1954-56)
- « Two Step de Bayou Teche » (1959)

**Lawrence Walker**

- « Tous les Deux pour la Meme » (1950)
- « Little Bitty Girl » (1952-53)
- « Reno Waltz » (1952-53)
- « Bon Ton Rouley » (1956-57)
- « Valse de Minuit » (1956-57)

**Vin Bruce**

- « Fille de la Ville » (1952)
- « Dans la Louisiane » (1952)
- « Le Delaysay » (1961)
- « J'ai Laisse Mon Cœur à la Maison » (1962)

**Marie Falcon et Shuk Richard**

- « La Côte Farouche de La Vie » (1952)
- « Madame Entelle 2 Step » (1952)

**The Sundown Playboys**

- « Welcome Club Waltz » (1952)
- « Saturday Night Special » (1971)

**Sidney Brown**

- « Pestauche Ah Tante Nana » (1953)
- « Sha Ba Ba » (1955)
- « La Valse de Love Lane » (1955)
- « La Valse de l'Amour » (1956)
- « La Valse de Meche » (1957)

**Jimmy Newman**

- « Cry Cry Darling » (1954)
- « Alligator Man » (1961)
- « Big Mamou » (1962)
- « Bayou Talk » (1963)
- « Back Pocket Money » (1966)

**Gene Rodrigue**

- « Jole Fille » (1954)
- « Le Jour Est Là » (1960)

**Isom Fontenot**

- « La Betaille dans le Tit Arbre » (1956)
- « Le Vieux Boeuf et le Vieux Chariot » (1965)

**Alex Broussard**

- « Le Sud de la Louisiane » (1959)
- « The Year 57 / L'Année de 57 » (1959)

**Cleveland Crochet**

- « Reve de Soulard » (1960)
- « Sugar Bee, Sugar Bee » (1961)

**Adam Hebert**

- « Madeline » (1960)

**Edius Naquin**

- « Où T'étais Mercredi Passé » (1965)
- « La Ville de Monteau » (1965)
- « Si J'aurais des Ailes » (1965)
- « Hack à Tit » (1965)

**Jo-El Sonnier**

- « 11 Years Innocent » (1966)
- « Hurricane Audrey » (1967)

**Dewey Balfa**

- « Valse de Bambocheur » (1967)
- « Parlez-Nous à Boire » (1965-67)
- « Tit Galop pour Mamou » (1972)
- « Cadien de Church Point » (1965-67)
- « J'ai Passé devant Ta Porte » (1965-67)
- « La Valse de Grand Bois » (1965-67)

**Eddy Raven**

- « Alligator Bayou » (1969)
- « Crawfish Festival Time » (1969)

## ÉCHANTILLON DE BLUES DE LOUISIANE

### ***Papa Charlie Jackson***

- « Papa's Lawdy Lawdy Blues » (1924)
- « Salty Dog Blues » (1925)
- « The Faking Blues » (1925)
- « Hot Papa Blues » (1925)
- « Mama Don't You Think I Know » (1925)
- « The Cat's Got the Measles » (1925)
- « Maxwell Street Blues » (1925)
- « All I Want Is a Spoonful » (1925)
- « Bad Luck Woman Blues » (1926)
- « Buttler and Egg Man Blues » (1926)
- « I'm Going Where the Chilly Winds Don't Blow » (1926)
- « Jungle Man Blues » (1929)
- « If I Got What You Want » (1934)

### ***Papa Freddy (Freddie Spruell)***

- « Muddy Water Blues » (1926)
- « Milk Cow Blues » (1927)
- « Way Back Down Home » (1927)
- « Tom Cat Blues » (1928)
- « Low Down Mississippi Bottom Man » (1928)
- « Let's Go Riding » (1935)
- « Don't Cry Baby » (1935)
- « I'm All Out and Down » (1935)
- « Your Good Man Is Gone » (1935)
- « Black Betty » (1939)

### ***Memphis Minnie***

- « When the Levee Breaks » (1929)
- « Bumble Bee » (1930)
- « I'm Talking about You » (1930)
- « What Fault You Find of Me » (1930)
- « I'm Gonna Bake My Biscuit » (1930)
- « Hoodoo Lady » (1936)
- « If You See My Rooster » (1936)
- « I Hate to See the Sun Go Down » (1938)
- « Keep On Walking » (1938)
- « Me and My Chauffeur Blues » (1941)
- « Black Rat Swing » (1943)
- « Looking the World Over » (1943)
- « Mean Mistreater Blues » (1946)
- « Jump Little Rabbit » (1949)

### ***Lead Belly***

- « (Good Night) Irene » (1933)
- « Gray Goose » (1933-34)
- « Boll Weevil Blues » (1933-34)
- « Alberta » (1935)
- « New Black Snake Moan » (1935)
- « All Out and Down » (1935)
- « Cotton Fields » (1940)
- « Easy Rider » (1940)
- « Worried Blues » (1940)
- « Where Did You Sleep Last Night? » / « Black Gal » / « In The Pines » (1944)

- « Diggin' my Potatoes » (1948)
- « National Defense Blues » (1948)

### ***John Bray***

- « Stagolee » (1934)
- « Trench Blues » (1934)

### ***Ellis Evans et Jimmy Lewis***

- « When I Leave You Baby » (1934)

### ***Wilson Stavin' Chain Jones, Charles Gobert et Octave Amos***

- « When I First Got Ready for the War » (1934)
- « Stavin Chain Blues » (1934)
- « Can't Put On My Shoes » (1934)
- « Batson » (1934)

### ***Lightnin' Slim***

- « Bugger Bugger Boy » (1954)
- « New Orleans Bound » (1954)
- « Sugar Plum » (1955)
- « Lightnin' Blues » (1955)
- « Goin' Home » (1956)
- « Mean Old Lonesome Train » (1957)
- « My Starter Won't Start » (1958)
- « Farming Blues » (1958)
- « Sweet Little Woman » (1959)
- « Rooster Blues » (1959)
- « Tom Cat Blues » (1960)
- « Bed Bug Blues » (1960)
- « Winter Time Blues » (1962)
- « Goin Away Blues » (1966)

### ***Lonesome Sundown***

- « Leave My Money Alone » (1956)
- « Lost without Love » (1956)
- « Lonesome Whistler » (1957)
- « My Home Is a Prison » (1957)
- « I Stood By » (1958)
- « Lonely lonely Me » (1958)
- « No Use to Worry » (1959)
- « I'm Gonna Stick to You Baby » (1959)
- « Learn to Treat Me Better » (1960)
- « Lonesome Lonely Blues » (1961)
- « My Home Ain't Here » (1962)
- « Woke Up Cryin (What a Dream) » (1962)
- « When I Had I Didn't Need » (1963)
- « I'm Gonna Cut Out on You » (1964)
- « Hoodoo Woman Blues » (1964)
- « I've Got a Broken Heart » (1964)

### ***Gabriel Perrodin (Guitar Gable)***

- « Irene » (1956)
- « Life Problem » (1958)
- « This Should Go On Forever » (1959)
- « Long Way from Home » (1959)

**Lazy Lester**

- « They Call Me Lazy » (1957)
- « I Told My Little Woman » (1957)
- « I'm a Lover Not a Fighter » (1958)
- « Sugar Coated Love » (1958)
- « Through the Goodness of My Heart » (1959)
- « Bye Bye Baby » (1960)
- « A Real Combination of Love » (1960)
- « You Got Me Where You Want Me » (1961)
- « I'm So Glad » (1961)
- « I'm So Tired » (1962)
- « Lonesome Highway Blues » (1963)
- « Strange Things Happen » (1963)
- « A Word About a Woman » (1964)
- « You Better Listen » (1966)

**Slim Harpo**

- « I'm a King Bee » (1957)
- « Strange Love » (1958)
- « Wonderin' and Worryin' » (1958)
- « You'll Be Sorry One Day » (1959)
- « Blues Hang-Over » (1960)
- « Bobby Sox Baby » (1960)
- « Don't Start Cryin Now » (1961)
- « Raining in My Heart » (1961)
- « Buzz Me Baby » (1962)
- « Late Last Night » (1962)
- « I Need Money » (1964)
- « My little Queen Bee » (1964)
- « Harpo's Blues » (1965)
- « Please Don't Turn Me Down » (1965)
- « Baby Scratch My Back » (1966)
- « I'm Gonna Keep What I've Got » (1967)
- « Something inside Me » (1969)

**King Karl (Bernard Jolivette)**

- « Walking in the Park » (1958)
- « So in Need of Someone » (1959)
- « Blues for Men » (1967)

**Rafal Neal**

- « Sunny Side of Love » (1958)
- « Change My Way of Living » (1959)
- « It's Getting Late in the Evening » (1959)
- « You Don't Love Me No More » (1970)
- « It's Been So Long » (1970)

**Snooks Eaglin'**

- « Come Back Baby » (1959)
- « Drifing Blues » (1959)
- « Country Boy in New Orleans » (1963)
- « She's One Black Rat » (1964)
- « Fly Right Back Baby » (1964)
- « Brown Skin Woman » (1964)
- « Who's Been Foolin You » (1964)

**Buddy Guy**

- « You Sure Can't Do » (1959)
- « I Got My Eyes on You » (1960)
- « Broken-Hearted Blues » (1960)
- « Let Me Love You Baby » (1961)
- « When My Left Eye Jumps » (1962)
- « No Lie » (1963)
- « Worried Blues » (1963)
- « My Time after a While » (1964)
- « First Time I Met the Blues » (1965)
- « Mother-in-Law Blues » (1966)
- « I suffer with the Blues » (1967)
- « Mary had a Little Lamb » (1967)
- « Leave My Girl Alone » (1967)
- « A Man and the Blues » (1968)

**Robert Pete Williams**

- « I'm Lonesome Blues » (1959)
- « Freight Train Blues » (1959)
- « Hay Cutting Song » (1961)
- « Can't Yo Yo No More » (1961)
- « Free Again » (1961)
- « Death Blues » (1961)
- « Two Wings » (1961)
- « A Thousand Miles from Nowhere » (1961)
- « Louise » (1963)
- « I got the Blues So Bad » (1963)
- « Pardon Denied Again » (1963)
- « Somebody Help Poor Me » (1966)
- « I'm Goin Down Slow » (1966)
- « This Is a Mean Old World to Me » (1966)

**Silas Hogan**

- « Born in Texas » (1961)
- « Let Me Be Your Hatchet » (1961)
- « You're Too Late Baby » (1962)
- « Trouble at Home Blues » (1962)
- « Airport Blues » (1963)
- « I'm Goin' in the Valley » (1963)
- « Lonesome La La » (1963)
- « Dark Clouds Rollin » (1964)
- « I'm in Love with You Baby » (1964)
- « Every Saturday Night » (1965)
- « So Long Blues » (1965)
- « Baby Please Come Back to Me » (1965)

**Moses Whispering Smith**

- « Don't Leave Me Baby » (1963)
- « Mean Woman Blues » (1963)
- « Cryin' Blues » (1964)
- « I Tried So Hard » (1964)
- « On the Dark Road Crying » (1970)

## ÉCHANTILLON DE BLUES DU MISSISSIPPI

### ***Lucille Bogan (Bessie Jackson)***

- « Pawn Shop Blues » (1923)
- « Chirpin' the Blues » (1923)
- « Sweet Petunia » (1928)
- « Black Angel Blues » (1930)
- « Sloppy Drunk Blues » (1931)
- « Seaboard Blues » (30-33)
- « Troubled Mind » (30-33)
- « Superstitious Blues » (30-33)
- « Stew Meat Blues » (30-33)
- « Coffee Grinding Blues » (30-33)
- « Till the Cows Come Home » (30-33)
- « Shave 'Em Dry » (1935)

### ***Jim Jackson***

- « Jim Jackson's Kansas City Blues » (1927)
- « I Heard the Voice of a Pork Chop » (1928)
- « This Ain't No Place for Me » (1928)
- « I'm Gonna Move to Louisiana » (1928)
- « Foot-Aching Blues » (1928)
- « He's in the Jailhouse Now » (1928)

### ***Ishmon Bracey***

- « Saturday Night Blues » (1928)
- « The 'fore Day Blues » (1928)
- « Trouble-Hearted Blues » (1930)
- « Woman Woman Blues » (1930)

### ***Bo Carter***

- « Corrina Corrina » (1928)
- « All Around Man » (1931)
- « Your Biscuits Are Big Enough for Me » (1936)
- « Old Devil » (1938)

### ***Mississippi John Hurt***

- « Let the Mermaids Flirt with Me » (1928)
- « Nobody Cares for Me » (1928)
- « Blue Harvest Blues » (1929)
- « Got the Blues, Can't Be Satisfied » (1929)
- « Louis Collins » (1929)
- « Praying on the Old Camp Ground » (1929)
- « Stack O Lee » (1929)
- « Candy Man Blues » (1929)
- « Avalon Blues » (1930)
- « Ain't No Tellin' » (1930)

### ***Banjo Joe (Gus Cannon)***

- « Railroad Blues » (1928)
- « Poor Boy, Long Ways from Home » (1930)
- « Minglewood Blues » (1930)
- « Pig Ankle Strut » (1930)
- « Wolf River Blues » (1930)
- « Viola Lee Blues » (1930)
- « Rooster Crowing Blues » (1930)
- « Walk Right In » (1963)

### ***Tommy Johnson***

- « Canned Heat Blues » (1928)
- « Big Road Blues » (1928)
- « Cool Drink of Water » (1928)
- « Maggie Campbell » (1928)
- « Bye Bye Blues » (1928)
- « Lonesome Home Blues » (1928)
- « Slidin Delta » (1929)
- « I Wonder to Myself » (1929)

### ***Signifying Mary Johnson***

- « Muddy Creek Blues » (1929)
- « Room Rent Blues » (1929)
- « Barrel House Flat Blues » (1929)
- « Dream Daddy Blues » (1929)
- « Key to the Mountain Blues » (1929)
- « Black Men Blues » (1929)

### ***Charley Patton***

- « Mississippi Bo Weevil Blues » (1929)
- « Tom Rusher Blues » (1929)
- « Banty Rooster Blues » (1929)
- « High Water Everywhere », parties I & II (1929)
- « Hammer Blues » (1929)
- « Green River Blues » (1929)
- « Elder Green Blues » (1929)
- « Pea Vine Blues » (1930)
- « Dry Well Blues » (1930)
- « 34 Blues » (1934)
- « Poor Me » (1934)
- « High Sheriff Blues » (1934)

### ***Henry Son Sims***

- « Tell Me Man Blues » (1929)
- « Be True Be True Blues » (1929)
- « Farrell Blues » (1929)
- « Come Back Corrina » (1929)

### ***Garfield Akers***

- « Cottonfield Blues » (1930)
- « Jumpin' and Shoutin' Blues » (1930)
- « Dough Roller Blues » (1930)

### ***Willie Brown***

- « M&O Blues » (1930)
- « Future Blues » (1930)

### ***Mississippi Joe Callicott***

- « Traveling Mama Blues » (1930)
- « Fare Thee Well Blues » (1930)
- « Hoist Your Window and Let Your Curtain Down » (1969)
- « Love Me Baby Blues » (1969)
- « Riverside Blues » (1970)

**Mattie Delaney**

- « Tallahatchie River Blues » (1930)
- « Down the Big Road Blues » (1930)

**Son House**

- « Walking Blues » (1930)
- « Preachin the Blues » (1930)
- « Jinx Blues » (1930)
- « My Black Mama » (1930)
- « Dry Spell Blues », parties I & II (1930)
- « Clarksdale Moan » (1931)
- « Mississippi County Farm Blues » (1931)
- « Death Letter Blues » (1935)
- « Levee Camp Blues » (1941)
- « Camp Hollers » (1941)
- « American Defense » (1942)
- « Depot Blues » (1942)

**J.D. Short**

- « Telephone Arguin' Blues » (1930)
- « Tar Road Blues » (1930)
- « Flaggin' it to Georgia » (1930)
- « Lonesome Swamp Rattlesnake » (1931)
- « Grand Daddy Blues » (1932)
- « Snake Doctor Blues » (1932)
- « Barefoot Blues » (1932)

**Geeshie Wiley**

- « Last Kind Words Blues » (1930)
- « Skinny Leg Blues » (1930)
- « Motherless Child Blues » (1930)
- « Over to My House » (1930 or 31)
- « Pick Poor Robin Clean » (1931)
- « Eagles on a Half » (1931)

**Skip James**

- « Illinois Blues » (1931)
- « I'm so Glad » (1931)
- « Hard Time Killing Floor Blues » (1931)
- « Devil Got My Woman » (1931)
- « How Long Buck » (1931)
- « If You Haven't Any Hay Get On Down the Road » (1931)
- « Little Cow and Calf Is Gonna Die Blues » (1931)
- « Cypress Grove Blues » (1931)
- « Special Rider Blues » (1931)
- « Drunken Spree » (1931)
- « All Night Long » (milieu années 1960)
- « Everybody leaving here » (milieu années 1960)

**Bukka White**

- « The New Frisco Train » (1931)
- « Shake 'Em On Down » (1937)
- « Pine Bluff Arkansas » (1937)
- « Po' Boy » (1939)
- « Sic Em Dogs On » (1939)
- « Fixin' to Die » (1940)

- « Parchman Farm Blues » (1940)
- « Aberdeen, Mississippi Blues » (1940)

**King Solomon Hill**

- « Down on My Bended Knees » (1932)
- « The Gone Dead Train » (1932)
- « Tell Me Baby » (1932)
- « Times Has Done Got Hard » (1932)
- « Whoopee Blues » (1932)

**Bertha Lee Pate**

- « Yellow Bee » (1934)
- « Mind Reader Blues » (1934)

**Kansas Joe McCoy**

- « World's a Hard Place to Live In » (1935)
- « Well Well » (1935)
- « Joliet Bound » (1935)
- « Something Gonna Happen to You » (1935)
- « The Weed Smoker's Dream » (1936)
- « Why Don't You Do It Right? » (1936)
- « I'm Wild about My Stuff » (1930)
- « Sleeping by Myself » (1942)

**Big Joe Williams**

- « My Grey Pony » (1935)
- « I Won't Be in Hard Luck No More » (1937)
- « Peach Orchard Mama » (1941)
- « Crawl in King Snake » (1941)
- « Drop Down Blues » (1945)
- « Banta Rooster Blues » (1948)
- « King Biscuit Stomp » (1948)
- « P Vine Blues » (1950)
- « Jivin' Woman » (1950)
- « She left Me a Mule » (1952)
- « Goin Back » (1956)
- « Yo Yo Blues » (1960)

**Robert Johnson**

- « Terraplane Blues » (1936)
- « Come On in My Kitchen » (1936)
- « I Believe I'll Dust My Broom » (1936)
- « Cross Road Blues » (1936)
- « Sweet Home Chicago » (1936)
- « Milkcow's Calf Blues » (1936 ou 37)
- « Dead Shrimp Blues » (1936 o 37)
- « Hellhound on My Trail » (1937)
- « Love in Vain » (1937)
- « Stop Breaking Down Blues » (1937)
- « Me and the Devil Blues » (1937)
- « Traveling Riverside Blues » / Mudbone » (1937)

**Isaiah Nettles The Mississippi Moaner**

- « Mississippi Moan » (1936)
- « It's Cold in China Blues » (1936)



**Robert Nighthawk**

- « Prowlin Night-Hawk » (1937)
- « Freight Train Blues » (1938)
- « Every Day and Night » (1938)
- « Friar's Point Blues » (1940)
- « Annie Lee Blues » (1949)
- « The Moon Is Rising » (1953)

**Tommy McClennan**

- « Bottle It Up and Go » (1939)
- « You Can Mistreat Me Here » (1939)
- « Cotton Patch Blues » (1939)
- « It's Hard to Be Lonesome » (1940)
- « Crosscut Saw Blues » (1941)
- « My Baby's Gone » (1941)
- « Blue Bird Blues » (1942)
- « I'm a Guitar Man » (1959)

**Robert Peetway**

- « Don't Go Down Baby » (1941)
- « Let Me Be Your Boss » (1941)
- « Rockin Chair Blues » (1941)
- « Left My Baby Crying » (1941)
- « Catfish Blues » (1941)
- « Cotton-Picking Blues » (1942)
- « Hollow Log Blues » (1942)
- « In the Evening » (1942)

**Howlin' Wolf**

- « Ride with Me / Ridin in the Moonlight » (1941)
- « How Many More Years » (1941)
- « Who Will Be Next » (1951)
- « Chocolate Drop » (1952)
- « Saddle My Pony » (1952)
- « California Blues » (1953)
- « Streamline Woman » (1953)
- « No Place to Go » (1954)
- « I'm the Wolf » (1954)
- « I have a Little Girl » (1955)
- « Somebody in My Home » (1957)
- « Nature » (1957)

**Muddy Waters**

- « Country Blues » (1941-42)
- « I Be's Troubled » (1941-42)
- « Burr Clover Farm Blues » (1941-42)
- « Rosalie » (1941-42)
- « Rambling Kid » (1941-42)
- « Take a Walk with Me » (1941-42)
- « Gypsy Woman » (1946)
- « Little Anna Mae » (1946)
- « I Can't Be Satisfied » (1948)
- « I Feel Like Going Home » (1948)
- « Rollin' Stone » (1950)
- « Sweet Sugar » (1955)

**Eddie Boyd**

- « Unfair Lovers » (1947)
- « Blue Monday Blues » (1948)
- « Gettin My Divorce » (1948)
- « Five Long Years » (1952)
- « 24 hours » (1953)
- « Third Degree » (avec Willie Dixon) (1953)

**John Lee Hooker**

- « Boogie Chillen » (1948)
- « Sally Mae » (1948)
- « Crawling King Snake » (1949)
- « Hobo Blues » (1949)
- « No Shoes » (1949)
- « Miss Heloise » (1950)
- « I'm in the Mood » (1951)
- « Louise » (1951)
- « Pourin' Down Rain » (1953)
- « Tupelo Blues » (1959)
- « Boom Boom » (1962)
- « One Bourbon, One Scotch, One Beer » (1966)

**B.B. King**

- « Miss Martha King » (1949)
- « Got the Blues » (1950)
- « Walk Up This Morning » (1953)
- « Sneaking Around » (1954)
- « Ten Long Years » (1955)
- « Don't Look Now, but I've Got the Blues » (1958)
- « Good Man Gone Bad » (1960)
- « Fishin after Me » (1961)
- « The Road I Travel » (1963)
- « Help the Poor » (1964)
- « Night Owl » (1965)
- « Blues Stay Away » (1966)

**Sonny Boy Williamson II**

- « Eyesight to the Blind » (1951)
- « Mighty Long Time » (1952)
- « Nine Below Zero » (1952)
- « Don't Start Me Talking » (1955)
- « The Goat » (1960)
- « Help Me » (1963)
- « Bye Bye Bird » (1963)
- « Bring It On Home » (1965)

**James Cotton**

- « Cotton Crop Blues » (1954)
- « Straighten Up Baby » (1954)
- « Dealin with the Devil » (1962)
- « Good Time Charlie » (1967)

***Willie Dixon***

- « Hoochie Coochie Man » (1954)
- « I'm Ready » (1954)
- « Big Boat » (1955)
- « My Babe » (1955)
- « 29 Ways » (1956)
- « Spoonful » (1958)
- « Nervous » (1959)
- « Back Door Man » (1960)
- « The Red Rooster » (1961)
- « Wang Dang Doodle » (1961)
- « I Ain't Superstitious » (1961)
- « You Can't Judge a Book by the Cover » (1962)
- « Bring it On Home » (1963)
- « Insane Asylum » (1968)

***Albert King***

- « Be on Your Merry Way » (1954)
- « Bad Luck Blues » (1954)
- « Why Are You So Mean to Me » (1959)
- « The Time Has Come » (1960)
- « Blues at Sunrise » (1960)
- « The Time Has Come » (1960)

***Albert King (suite)***

- « Old Blue Ribbon » (1961)
- « I Get Evil » (1962)
- « Lonesome » (1964)
- « Born under a Bad Sign » (1967)
- « The Hunter » (1969)
- « Cockroach » (1969)

***Doctor Ross***

- « Cat Squirrel » (1954)
- « Industrial Boogie » (1954)

***Elmore James***

- « The Sky is Crying » (1959)
- « Shake your Money Maker » (1961)
- « Bleeding Heart » (1961)
- « One Way Out » (1961)

***Robert Curtis Smith***

- « Council Spur Blues » (1961)
- « Don't Drive Me Away » (1961)

***Rosa Lee Hill***

- « Bullyin' Well » (1967)
- « Pork and Beans » (1967)



# Index des chansons et albums

« **A** Mosquito Ate Up My Sweetheart », 347, 348, 541

*A Sampler of Louisiana Folksongs*, 451, 499  
*A Treasury Of Field Recordings - Volume 1 Traditional Music And Song compiled by Mack McCormick*, 207

« Alligator Bayou », 445, 543  
« Alligator Man », 201, 440, 445-47, 542  
« Allons Danser Colinda », 420, 542  
« Anniversary Blues (Blue Yodel n°7) », 406  
« Anons au Bal Colinda », 420, 539  
« Anuiont Et Bleue », 406  
« Avalon Blues », 470, 546  
« Ay-Tete Fee », 207, 539

« **B**ack Door Man », 469, 549

« Back-Water Blues », 4, 476  
*Bayou Blues*, 428-29, 489  
« Bayou Lafourche », 203, 514  
« Bayou Man », 434-38  
« Bayou Talk », 201, 445, 542  
« Bayou Teche », 351, 412, 541  
« Beaumont Waltz », 107, 432, 542  
« Bed Bug Blues », 468, 544  
« Big Woods », 412  
« Black Snake », 476  
« Black Snake Blues », 368  
« Blue Harvest Blues », 372, 546  
« Blue Monday Blues », 457, 548  
*Blues Beat Sessions*, 487  
« Bon Soir Moreau », 344-45, 409, 540  
« Bon Ton Roula », 207, 421-24, 539  
« Bumble Bee », 369, 544  
« Bye And Bye », 406

« **C**atfish Blues », 370, 548

« Charity Blues », 301  
« Chere Cherie », 430, 542  
« Chere Eci et Cher Laba », 412, 542  
« Chirpin' the Blues », 371, 546  
« Cliston's Blues », 207, 539  
« Coosh Coosh après Brûler », 102, 345, 409, 540  
« Country Bred », 421, 423, 482, 539  
« Crawfishin' », 422, 539  
« Crawling King Snake », 367, 400, 547, 548  
« Crazy Blues », 272, 275  
« Crosscut Saw Blues », 366, 548

« **D**ans la Platin », 412, 542

« Dans le Grand Bois », 351, 411  
« Dans les Grand Mèche », 412, 430, 542  
« Dear Mr. President », 99, 203, 448-50, 542  
« Dego », 343, 539  
« Diggin' My Potatoes », 459, 544

« Don't Get Married », 406,  
« Down the Dirt Road Blues », 382  
« Drop Down Blues », 461, 547  
« Dry Well Blues », 357-59  
« Dry Spell Blues », 546

« **E**n Jour a Venir », 406, 485

« **F**arming Blues », 462, 544  
« Fi-Do (Dixieland) », 342, 540  
« Fishing in My Pond », 469  
« Flood and Thunder Blues », 365  
*Folksongs of the Louisiana Acadians*, 169, 451, 499  
« Furry's Blues », 291-92

« **G**etting Late in the Evening », 456, 545

« Goin' Away Blues », 468  
« Green River Blues », 366, 546

« **H**ammer Blues », 366, 546

« Hard Times Killing Floor Blues », 288  
« Hellhound on My Trail », 372, 547  
« Hier Après-midi le Char A Tué Fido », 342, 539  
« High Water Blues », 394-95  
« High Water Everywhere », 4, 355-57, 386, 393, 485, 546  
« Hoist Your Window and Let Your Curtain Down », 467, 546  
« Homeless Blues », 371  
« Hurricane Audrey », 444, 485, 543

« **I**ll Be True While You're Gone », 195

« I'm a Hog for You », 425, 539  
« I'm a King Bee », 456-57, 545  
« I'm a Lover, Not a Fighter », 461, 545  
« I'm Gonna Sit In till You Give In », 329  
« I'm Lonely and Blue », 406  
« If You Haven't Any Hay Get on Down the Road », 368-69, 547  
« Ils La Volet Mon Trancas », 165, 209, 541  
« Irene », 391, 544  
« It's Cold in China », 368, 547

« **J**im Jackson's Kansas City Blues », 370-71, 456, 546

« Jinx Blues », 372, 547  
« Joe Féraïlle », 348, 541  
« Jole Fille », 430, 543  
« Jungle Man Blues », 399, 544

« **K**ajun Ku Klux Klan », 203, 449

*King of the Bayous*, 428-29  
« Korea, Here We Come », 195

« **L**a Chanson de Mardi Gras », 431, 542

« La Chanson des Savoy », 347, 541  
« La Valse de Créole », 351, 412, 414, 541  
« La Valse de Hadacol », 431, 433, 542  
« La Valse de la Ru Canal », 351, 412, 541

- « La Valse des Champs Pétrolifères », 187, 345, 408, 411, 414, 496, 539, 541  
 « La Valse des Vachers », 35  
 « La Valse Du Texas », 411  
 « La-bas chez Moreau », 342, 344, 539  
 « Lafayette », 165, 186, 541  
 « Lanse des Belaire », 349, 541  
 « Le Sud de la Louisiane », 441-43, 448, 543  
 « Le Vieux Bœuf et le Vieux Chariot », 440, 543  
 « Les Blues du Texas », 186, 408  
 « Les Filles à Albert Moreau », 348, 541  
 « Lonesome Swamp Rattlesnake », 367, 547  
 « Lonesome Whistler », 457, 544  
 « Lost without Your Love », 457  
 « Louisiana Blues », 209  
 « Louisiana Saturday Night », 201  
 « Low Land Moan », 291
- « **M**adeline », 439, 543  
 « Mama, Don't You Think I Know », 398, 544  
 « Me and the Devil Blues », 291, 302, 547  
 « Mean Old Bed Bug Blues », 468  
 « Mercy, Mercy Me (The Ecology) », 481  
 « Milkcow's Calf Blues », 369, 547  
 « Mississippi Bo Weevil Blues », 362-65, 391, 546  
 « Mississippi Delta Blues », 274  
 « Mon Chere Bébè Créole », 116, 414  
 « Mon Favori », 485  
 « Muddy Creek Blues », 366, 546  
 « Muddy Water Blues », 366, 544  
 « My Sweetheart Run Away », 351, 412, 430, 541
- « **N**o Job Blues », 288  
 « No More », 26
- « **P**ain de Maïs », 410, 540  
 « Papa's 'bout to Get Mad », 462  
 « Papier dans Mon Soulier (Paper in My Shoe) », 206, 539  
 « Pea Vine Blues », 368, 476, 546  
 « Pestauche Ah Tante Nana », 431, 542  
 « Pin Solitaire », 405  
 « Pine Grove Blues », 420, 542  
*Play*, 487  
 « Pony Blues », 368
- « **Q**uand Je Suis Partis Pour Le Texas », 411
- « **R**ice City Stomp », 10, 350, 414, 434, 496, 542  
 « Rock Me », 456  
 « Rollin' Stone », 456, 548  
 « Room Rent Blues », 288, 546  
 « Rosalia », 348-49, 541
- « **S**'en Aller chez Moreau », 344, 539  
 « Saddle My Pony », 456, 548  
 « Salty Dog », 370-71, 544  
 « Saut Crapaud », 348, 352, 541  
 « Shake your Money Maker », 467, 549  
 « She Left Me a Mule », 463, 547
- « Sinking of the Titanic », 395  
 « Soldier's Last Letter », 195  
 « Stealin' Stealin' », 456  
 « Sugar Cane Festival », 430, 433-34, 437-38, 440, 542  
 « Sur le Borde de l'Eau », 350, 541  
 « Sur le Courtableau », 440, 542
- « **T**ennessee Peaches Blues », 462  
*The Anthology of American Folk Music*, 470  
 « The Boll Weevil », 362-65  
 « The Cat's Got the Measles », 369, 544  
*The Country Blues of John Lee Hooker*, 475-79, 484  
 « The Faking Blues », 382, 391, 544  
*The Folk Lore of John Lee Hooker*, 478-79  
 « The Motor City Is Burning », 328-29  
 « The Rain Don't Fall on Me », 287  
 « The Red Rooster », 469, 549  
 « The Thrill Is Gone », 328  
 « The Trail of the Lonesome Pine », 405-06  
 « The Waltz of the Mulberry Limb », 349  
 « The Year 57 », 443, 543  
 « There Is No Justice », 289  
 « There's a Star-Spangled Banner Somewhere », 195  
 « Tom Cat Blues », 468, 544  
 « Tous les Samedis », 343, 344, 345, 406, 539  
*Tourist*, 487  
 « Traveling Riverside Blues », 369, 547  
 « Tu le Ton Son Ton », 424, 539
- « **V**alse de Bayou Lafourche », 514  
 « Valse de Holly Beach », 348
- « **W**artime Blues », 392  
 « When the Levee Breaks », 81, 355, 392, 445, 485, 544  
 « Who Likes a Nigger », 449  
 « Where Did You Sleep Last Night? », 420, 544  
 « Why I Sing the Blues », 328  
 « Winter Time Blues », 468, 544
- « **Y**ellow Bee », 369-70, 371, 547  
 « Yo Yo Blues », 467, 547  
 « You'll Be Sorry One Day », 456, 545
- « **Z**odico Stomp », 208  
 « Zydeco Et Pas Sale », 208, 209, 425, 539

# Index nominum

- A**bshire, Nathan, 200, 348, 420, 430, 440, 542  
Acadiana, 202, 443, 500  
Acadie (Canada), 9, 11, 114, 115, 132-35, 139, 140, 141, 142, 180, 378, 427  
Acosta, Alberto, 387  
Adams, Henry, 230  
Adams, Samuel C., 259, 304, 307  
Adelt, Ulrich, 473, 474, 479  
Alabama, 15, 222, 253, 297, 323, 374  
Alberts, George, 207, 208, 540  
Alexander, Alger « Texas », 458  
Alexandria (Louisiane), 248  
Ancelet, Barry Jean, 21, 97, 98, 101, 114, 115, 128, 131, 134, 139, 141, 143, 146, 176, 186, 344, 405, 408, 409, 447, 506  
Anderson, Pink, 462  
Antilles françaises, 126, 138, 245, 380  
Ardoin, Alphonse « Bois Sec », 101, 205, 374, 409, 424, 426-27, 488, 540  
Ardoin, Amédée, 71, 99, 102, 165, 166, 183-85, 187, 190, 205, 345, 407, 414, 415, 539, 541  
Arkansas, 266, 297, 304, 326, 353, 363-64, 459, 462, 480, 547  
Atchafalaya, 29, 144, 145, 152, 156  
Atlanta (Géorgie), 237, 258  
Audrey (ouragan), 443-45, 451, 452, 485, 500, 543  
Avalon (Mississippi), 331, 470-71, 546
- B**aade, Hans, 130  
Babineaux, Sidney, 206, 540  
Badger, Tony, 287, 294, 296  
Bailes, Kendall E., 54  
Balfa Brothers, 439  
Balfa, Dewey, 89, 204, 543  
Balfa Toujours, 514  
Ball, Henry Waring, 287  
Barbecue Bob, 262,  
Barlow, William, 277  
Barraclough, Geoffrey, 65  
Barretta, Scott, v, 478  
Barry, John M., 182, 246, 278, 279  
Barth, Bill, 470  
Basile (Louisiane), 84, 342, 539, 541  
Bâton-Rouge (Louisiane), 202, 248, 459-61, 499  
Bayou Courtableau, 440, 542  
Bayou Lafourche, 127, 138, 139, 142, 144, 145, 202, 203, 514  
Bayou Pon Pon, 346, 541  
Bayou Teche : géographie, 83, 114, 116, 120-21, 125, 127, 130, 137-39, 142-45, 150-51, 153-55, 159, 161, 164, 173, 180, 202, 376, 433 ; dans les chansons, 346, 351, 412-13, 430, 434, 438, 442, 495, 541, 542  
Beaumont (Texas), 107, 182, 206, 411, 432, 542  
Beausoleil, *voir* Brossard.
- Benoît, Cleveland, 342, 344, 539  
Bentonia (Mississippi), 288  
Bernard, Shane K., v, 13, 104, 114, 115, 118, 127, 137, 138, 141, 164, 172, 197, 199, 201, 447, 452, 511  
Berr, Henri, 58  
Bertrand, George, 51  
Bilbo, Theodore, 281, 284, 320  
Biles, Roger, 287  
Blanchard, Newton, 283  
Bland, Bobby, 262  
Bloch, Marc, vi, 20, 28, 47, 55, 58, 61, 62, 64, 65, 74  
Blue Belle, 394-95  
Bogan, Lucille, 371, 508, 546  
Boivin, Michel, 390  
Bolivar County, 356  
Bonnell, Victoria E., 28, 61, 62, 63, 92  
Boyd, Eddie, 457, 548  
Braly, Kenneth, 397  
Brandon, Elizabeth, 135  
Brasseaux, Carl A., 6, 7, 8, 9, 114-115, 118, 127, 130, 131, 132, 134, 135, 139, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 159, 160, 163, 164, 447  
Brasseaux, Fenelon, 347, 541  
Brasseaux, Ryan A., 117, 169, 171, 447, 506  
Braudel, Fernand, 47  
Breux, Cleoma, 98, 541  
Breux (frères), 79, 170, 541  
Broonzy, Big Bill, 327, 330, 469  
Brossard, Joseph dit « Beausoleil », 138  
Broussard, Alex, 433, 441, 443, 448, 484, 543  
Broussard, Delton, 172, 207  
Broven, John, 98, 99, 104, 172, 202, 203, 449, 460  
Brown, Ora, 372  
Brown, Richard « Rabbit », 395  
Brown, Sidney, 431  
Brown, Willie, 81, 276, 546  
Browne, Ray B., 257  
Brundage, Fitzhugh W., 11, 119, 505  
Bruneau, Jean-Pierre, 439  
Burr, Henry, 406
- C**able, John Washington, 88  
Caffery, Joshua C., 21, 98, 99, 100, 104, 117, 128, 171, 175, 344, 347, 380, 505, 506  
Callicott, Mississippi Joe, 458, 467, 546  
Calt, Stephen, 289, 370, 371, 391  
Cannon, Gus, 237, 546  
Caraïbe, 66, 129, 387, 420  
Carolines (États), 138, 374  
Carrière (frères, « Bébé » et Éraсте), 101, 102, 172, 190, 208, 424  
Carson, Rachel, 44  
Catalon, Inez, 101, 102, 345, 373, 409, 424, 540  
Charles, Ray, 330  
Charles, Wilfred, 343, 539  
Chavis, Boozoo, 206, 210, 344, 425, 488, 539

Chenier, Clifton, 72, 89, 184, 204, 206, 207-211, 343, 344, 421, 424-29, 482, 488, 489, 502, 503, 539  
 Chevalier, Albert, 206, 207, 208, 540  
 Chicago (Illinois), vi, 89, 248, 264, 266, 276, 283, 306, 313, 321, 326-29, 456-57, 459-60, 463-64, 466, 468  
 Choates, Harry, 195, 412, 432, 542  
 Clarksdale (Mississippi), v, 236, 253, 259, 264, 266, 274, 302-308, 358, 487, 547  
 Clément Brothers, 431, 542  
 Cleveland (Mississippi), 236, 254, 279  
 Coahoma County, 295, 302, 308, 316  
 Cobb, James C., vi, 4, 22, 255, 274, 291, 294, 313, 396, 506  
 Cohn, David L., 292, 299,  
 Collines de l'est du Mississippi (*voir aussi* Hill Country), 29, 86, 107, 240, 241, 242, 274, 281, 284, 320-21, 355-56, 512  
 Columbus (Mississippi), 288  
 Coolidge, Calvin (Président), 280  
 Côte des Acadiens, 139  
 Cotton, James, 463, 464, 483, 498, 548  
 Courlander, Harold, 257, 470  
 Crawford, James, 365  
 Crochet, Cleveland, 200, 543  
 Cronon, William, 42, 45, 46, 51, 75,  
 Crowley (Louisiane), 191, 459, 539, 541

**D**anchin, Sebastian, 98, 99, 104  
 Darbone, Luderin, 191  
 Davis, David Brion, 59  
 De Jong, Greta, 255, 284, 307, 316, 317, 323  
 Delort, Robert, 49  
 Denève, Stéphanie, 285  
 Dessens, Nathalie, v, 130  
 Detroit (Michigan), 326, 327, 464  
 Diamond, Jared, 46, 68  
 Bayou des Glayzes, 280  
 Diouf, Sylviane A., vi, 127, 222, 382  
 Dixie, 429  
 Dixon, Willie, 304, 326, 468-69, 471, 548, 549  
 Dockery (plantation), 276, 304, 381  
 Dôle, Gérard, 101  
 Dollard, John, 290, 291, 298  
 Domínguez, Virginia, 6, 116  
 Dooley, Simmie, 462  
 Douglass, Frederick, 226, 228  
 Du Bois, W.E.B., 261, 263, 283, 300  
 Du Noyer, Paul, 104  
 Dumas, Tom, 274  
 Durkheim, Emile, 57, 58, 72

**E**aglin', Snooks, 479, 545  
 Edwards, David « Honeyboy », 276, 326, 374  
 Eisenhower, Dwight D., 319  
 Elaine, 266  
 Emsley, Clive, 55, 56  
 Espagne, Michel, 66, 67  
 Estes, Sleepy John, 471

Eunice (Louisiane), 84, 164, 165, 184, 199, 539, 540, 541  
 Evans, David, v, 4, 258, 357, 381, 394, 506

**F**ahey, John, 81, 470  
 Falcon, Joe, 98, 165, 186, 191, 209, 420, 541  
 Fawvor, Dudley et James, 351, 412, 414, 541  
 Febvre, Lucien, 20, 47, 55, 58  
 Félicité, 137  
 Ferris, William, v, 3, 274  
 Filene, Benjamin, 169, 505  
 Fontenot, Bee, 101, 373, 410, 424, 540  
 Fontenot, Canray, 101, 102, 185, 190, 205, 208, 342, 345, 409, 424, 426, 488, 540  
 Fontenot, Isom, 440, 543  
 Fontenot, Keith P., 6, 8, 149, 160  
 Fontenot, Kevin S., 117, 169, 171  
 Fortier, Alcée, 143  
 Frenchtown (quartier de Houston), 205-08  
 Frioux, Stéphane, 41, 50  
 Frugé, Columbus, 348, 412, 541  
 Frugé, Ernest, 35, 186, 408, 414, 541

**G**arlow, Clarence, 203, 206, 207, 344, 420, 421-24, 425, 481-83, 488, 498, 539  
 Gaspard, Alcide « Blind Uncle », 350-51, 541  
 Gaye, Marvin, 481  
 Géorgie, 54, 138, 222, 253  
 Giancarlo, Alexandra, 124  
 Giesen, James C., 246  
 Gilles-LeBlanc, Ronnie, 115  
 Gioia, Ted, 105  
 Golfe du Mexique, 30, 83, 84, 86, 92, 129, 253  
 Gómez-Barris, Macarena, 387  
 Gonzales, Roy, 406  
 Green, Lil, 326  
 Green, Nancy, 28, 61, 64, 65, 70, 76  
 Greenville (Mississippi), 236, 279, 280, 281, 287, 292, 316, 355-57, 367, 393, 394  
 Greenwood (Mississippi), 292, 294, 324  
 Grove, Richard, 46  
 Guadeloupe, 126  
 Guha, Ramachandra, 46  
 Guidry, Oran « Doc », 416, 430, 542  
 Guillory, Wilbert, 206, 421  
 Gussow, Adam, v, 223, 259, 260, 261, 262, 277, 290, 306, 400, 506  
 Guy, Buddy, 104, 468, 545

**H**ackberry (Louisiane),  
 Hackberry Ramblers, 191, 192, 194, 195, 350, 351, 375, 411, 414, 415, 542  
 Hadacol (marque), 431, 433, 542  
 Haïti, 130, 154, 420  
 Hall, Gwendolyn Midlo, 6  
 Hammel, Eugene A., 28, 61, 63, 92  
 Handy, W.C., 253-54, 261-62, 273  
 Hanger, Kimberly S., 130  
 Harpo, Slim, 456, 545

Hawai, 185, 191, 253, 317, 383  
Hazzard-Gordon, Katrina, 253, 257  
Hebert, Adam, 439, 543  
Hebert, Didier, 348, 541  
Helena (Arkansas), 304, 326  
Henderson, Fletcher, 406  
Herzhaft, Gérard, 15, 460  
Hicks, Darby, 342, 344, 539  
Hill Country, 86  
Hill, Rosa Lee, 458, 549  
Holaday, Clayton, 451  
Holmes County, 294  
Hooker, John Lee, 304, 326, 328, 329, 331, 367, 400, 471, 474-79, 480, 484, 501, 548  
Hoover, Herbert, 280, 283, 292, 357  
Hopkins, Lightnin', 208, 209, 400, 458, 471  
Hoskins, Tom, 470  
House, Son, 81, 89, 237, 262, 276, 288, 331, 359-62, 367, 464, 471, 474, 547  
Houston (Texas), 182, 205-211, 411  
Howlin' Wolf, 89, 276, 304, 326, 330, 374, 456, 458, 468, 469, 471, 498, 501, 548  
Hughes, J. Donald, 43, 44, 47, 48, 49, 51,  
Hurt, Mississippi John, 331, 372, 458, 470, 473, 474, 546

**I**llinois, 282, 326, 289, 347, 541, 547  
Ingersoll, Thomas N., 126

**J**ackson (Mississippi), v, 288, 356  
Jackson, Andrew, 153, 218, 274  
Jackson, Charlie, 369-71, 382, 391, 398, 399, 544  
Jackson, Jim, 237, 370, 456, 546  
Jackson, Lee, 469  
James, D. Clayton, 379  
James, Elmore, 304, 467, 549  
James, Skip, 14, 81, 89, 262, 288, 331, 360, 368, 471, 473, 474, 547  
Jefferson, Blind Lemon, 93, 262, 392, 458, 476  
Jefferson, Thomas (Président), 220  
Johnson, Blind Willie, 287  
Johnson, Charles S., 308  
Johnson, Guy, 275  
Johnson, Lonnie, 289, 291, 368, 468  
Johnson, Louise, 81,  
Johnson, Lyndon (Président), 203, 448  
Johnson, Mary (Signifying Mary), 262, 366, 397, 508, 546  
Johnson, Robert, 105, 276, 291, 302, 303, 304, 369, 371, 400, 461, 469, 487, 547  
Johnson, Tommy, 276, 546  
Johnston, A. J.B., 378  
Johnston, Oscar, 298  
Jolly Boys of Lafayette (The), 375, 433, 542  
Jones, Lewis W., 259  
Jourdain (fleuve biblique), 226, 389

**K**aelble, Hartmut, 65  
Katrina (ouragan), 3, 278, 283, 513-14

Katz, Daniel, 397  
Keddy, Paul A., 82  
Kentucky, 222  
Kiesel, Jean S., 182  
King and Anderson plantation, 302, 305  
King, B.B., 326, 328-29, 469, 471, 474, 483, 548  
King, Martin Luther, 322-23  
Klein, Sybil, 124  
Klingler, Thomas A., 11, 126  
Kolchin, Peter, 66, 144  
Kuhlken, Robert, 174

**L**a Nouvelle-Ibérie (Louisiane), 137, 177, 182, 197, 433, 452  
La Nouvelle-Orléans, v, 29, 113, 116, 125, 130, 138, 139, 140, 141, 142, 148, 154, 160, 172, 189, 191, 218, 219, 222, 237, 248, 255, 283, 289, 314, 316, 368, 395, 451, 513-14  
Lafayette (ville de Louisiane), v, 145, 157, 165, 182, 206, 211, 347, 377,  
Lafitte, Ernest, 343-45, 406, 539,  
Lake Charles (ville de Louisiane), 194, 210  
Landry, Christophe, v, 116, 120, 121, 124, 125, 143, 147, 150, 151, 154, 161, 164, 172, 178, 180, 181, 183, 197, 198, 507,  
Landry, Nicolas et Nicole Lang, 132  
Larkin, Colin, 458  
Laussat, Pierre-Clément de, 141  
Lawrance, Heath, 288  
Lazy Lester, 460, 461, 545  
Le Menestrel, Sara, 5, 6, 8, 11, 117, 119, 125, 148, 159, 165, 168, 169, 170, 171, 174, 188, 189, 204, 383, 447, 504, 505, 506, 507  
Le Roy Ladurie, Emmanuel, 47, 48  
Leblanc, Dudley, 181, 182, 194  
Leblanc, Leroy « Happy Fats » (and the Hadacol Playboys / and the Bayou Buckaroos / and the Southerners), 99, 192, 203, 412, 430, 431, 433-38, 440, 441, 445, 446, 447, 448-50, 480, 482, 483, 484, 498, 542  
Ledbetter, Huddie William, dit Lead Belly, 104, 300, 303, 309-11, 361-65, 391, 420, 459, 480, 544  
Leflore County, 242, 299, 324  
Legba, 399, 400  
Lejeune, Angelas, 411, 541  
Lejeune, Iry, 184, 200, 349, 406, 542  
Leland (Mississippi), 236, 355-56, 259  
Lemmon, Sarah McCullow, 321  
Levine, Lawrence, 4, 13, 17, 21, 80, 81, 175, 222-29, 256, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 290, 305, 306, 475, 506  
Levy-Strauss, Claude, 65  
Lewis, Furry, 291-92  
Lightnin' Slim, 458, 460, 462, 468, 483, 499, 544  
Lindahl, Carl, 185  
Little Milton, 468  
Little Son Joe, 459  
Little Walter, 468  
Locher, Fabien, 45, 48, 50, 75



Logansport (Louisiane), 288  
Lomax, Alan, 17, 89, 168, 309, 311, 450, 469  
Lomax, John, 15, 16, 17, 69, 73, 79, 81, 88, 89, 98,  
100, 101, 102, 103, 117, 168-69, 170, 171, 175, 189,  
206, 250, 260, 308-311, 342-44, 347, 348, 365, 413,  
450, 457, 469,  
Lonesome Sundown, 457, 458, 460, 499, 544  
Long, Huey, 284, 320, 324  
Longfellow, Henry Wadsworth, 136, 180, 201, 415  
Lula (Mississippi), 288, 358-59

**M**alveaux, Paul Junius, 343, 344, 345, 406, 539  
Mamou (Louisiane), 165, 439, 451, 542, 543  
Mamou Cajun Band, 451  
Maryland, 138  
Massard-Guilbaud, Geneviève, 41, 42, 43, 49, 51  
Mattern, Mark, 114, 117, 124, 143  
McCormick, Robert Burton « Mack », 207-09, 211,  
470,  
McCoy, Charlie, 300, 301  
McCoy, Joe, 81, 355, 392, 445, 458, 485, 547  
McDowell, Mississippi Fred, 262, 458, 471, 474  
McGee, Dennis, 35, 116-17, 165, 170, 184, 186,  
349, 406, 408, 411, 414-15, 539, 541  
McKeithen, John J., 324-25  
McLennan, Tommy, 366  
McTell, Blind Willie, 237, 262, 458,  
Memphis (Tennessee), 189, 253, 304, 306, 326,  
327, 464,  
Memphis Jug Band, 456  
Memphis Minnie, 81, 104, 300, 326, 355, 369, 392,  
445, 458, 459, 461, 469, 480, 485, 508, 544  
Memphis Slim, 469, 470, 471  
Merchant, Carolyn, 45, 51  
Middleton, Richard, 25, 263  
Miller, J.D., 106, 200, 202, 203, 437, 449, 458, 459-  
61, 465, 466, 468, 480, 499, 511  
Miller, Karl H., vi, 17, 69, 72, 73, 117, 237, 239,  
249-51, 271, 273, 310, 383, 496, 504, 505, 506  
Mills, Gary, 124  
Mississippi Sheiks, 300, 514-515  
Mizelle, Richard, 4, 13, 22, 21, 278, 280, 281, 506  
Mobile (Mississippi), 237  
Monroe (Louisiane), 248  
Morton, Jelly Roll, 262  
Mound Bayou, 237,  
Mounds Landing (digue de), 279  
Moye, Famoudou Don, vi, 457-58

**N**ash, Roderick, 44-45  
Neal, Raful, 456, 545  
Nettles, Isaiah, 368, 458, 547  
New York (New York), 88, 251, 288, 469, 470, 471  
Newman, Jimmy, 200, 201, 440, 445-47, 484, 485,  
486, 542  
Nighthawk, Robert, 374, 458, 548  
Nordmann, Chris, 164  
Northup, Solomon, 274

Nouvelle-Écosse (Canada), 132, 133, 135, 138, 180,  
427  
Novalis, 63

**O**'Connor, Patrick Joseph, 237  
Odum, Howard, 72, 73, 79, 88, 251, 253, 275, 398,  
472  
Oliver, Paul, 275, 366, 372, 390, 398, 470, 472  
Opelousas (Louisiane), 130, 157, 165, 199, 211,  
539, 541  
Opie, John, 45  
Orange (Texas), 206, 411  
Oster, Harry, 89, 169, 193, 204, 420, 440, 451, 457,  
470, 499

**P**almer, Robert, 105, 456  
Parker, John, 283  
Paroisses de Louisiane : Acadie, 164 ; Assomption,  
248 ; Carroll, 218 ; Concordia, 218 ; Évangéline,  
164, 184 ; de Floride, 218 ; Ibérie, 164, 177 ;  
Lafayette, 145, 155, 164, 177 ; Lafourche, 144 ;  
Madison, 218 ; Pointe Coupée, 293 ; Sabine, 316 ;  
Saint-Jacques, 139, 141 ; Saint-Jean-Baptiste, 139 ;  
Saint-Landry, 155, 159, 161, 164, 211, 297 ; Saint-  
Martin, 117, 144, 145, 155, 161, 164, 177 ; Tensas,  
218 ; Terrebonne, 144, 145 ; Vermillion, 145, 159,  
164, 198 ; Winn, 284  
Parrish, Susan Scott, 4, 506  
Pate, Bertha Lee, 369-70, 371, 508, 547  
Patton, Charley, 72, 81, 94, 105, 262, 276, 287, 288,  
355-64, 366, 368, 369, 371, 381, 382, 386, 391, 393,  
463, 464, 469, 476, 485, 546  
Pearson, Alice, 393  
Pennsylvanie, 138  
Percy, LeRoy, 280-81, 320  
Percy, William Alexander, 280-81, 298, 320  
Perkins, Joe Willie « Pinetop », 374, 458  
Perls, Nick, 470  
Peters, Jimmy, 342, 343, 344, 539  
Petway, Robert, 370  
Philadelphie (Pennsylvanie), 137, 266  
Pirenne, Henri, 58-59  
Pitre, Austin, 200, 542  
Place, Jeff, 395, 396  
Poitou (région française), 134  
Port Arthur (Texas), 182, 206, 411, 541  
Post, Lauren, 165, 169, 204  
Powdermaker, Hortense, 291, 298, 299, 300, 307,  
308, 397  
Provinces maritimes du Canada, 134  
Pusateri, John, 433-34

**Q**uellien, Jean, 390  
Quenet, Grégory, 45, 48, 50, 51, 75

**R**ainey, Gertrude « Ma », 254, 285, 394, 508  
Raven, Eddy, 445, 543  
Rayne (Louisiane), 165, 191, 192, 434, 540, 542  
Reagon, Bernice Johnson, 330

Rebel, Johnny (Clifford J. Trahan), 203, 449, 480  
 Reed, Jimmy, 330, 460  
 Reed, Revon J., 427, 451  
 Richardson, Lisa E., 176  
 Richardson, Willie B., 287  
 Rinzler, Ralph, 191, 204-05, 426  
 Riverside Ramblers, 434  
 Robin, Moise, 351, 541  
 Rodgers, Jimmie, 190, 191, 274, 309, 315, 406  
 Rodrigue, Gene and the Bayou Boys, 430, 433, 498, 543  
 Rodrigue, John C., 126, 218  
 Roosevelt, Eleanor, 317  
 Roosevelt, Franklin D., 44, 193, 284, 292, 293, 298, 300, 305, 313, 314, 319  
 Roosevelt, Theodore, 44  
 Rudent, Catherine, 25  
 Rush, Otis, 326  
 Russell, Tony, 104, 105

**S**abine (fleuve), 84, 411  
 Saïd, Edward, 133  
 Saikku, Mikko, 82  
 Saint-Domingue, 127, 130, 137, 138, 139, 152, 420  
 Saint-Martinville (Louisiane), 180  
 Salagnac, Georges Cerbelaud, 136  
 Saloutos, Theodore, 287  
 Sam, Herbert, 207, 208, 540  
 Sandmel, Ben, 172  
 Savoy, Ann Allen, 98, 170, 506  
 Schweninger, Lauren, 127, 129, 148, 149, 155, 159  
 Scott, James C., 390  
 Segura (frères), 347, 348, 412, 430, 541  
 Segura, Eddie, 347, 348, 541  
 Segura, Joe, 79, 170, 346, 347, 348, 541  
 Senegal, Paul « Little Buck », 210  
 Sexton, Rocky, 174  
 Short, J.D., 367, 400, 401, 547  
 Shrell, Darwin, 451  
 Shreveport (Louisiane), 248, 275, 429  
 Simiand, François, 58  
 Sister Rosetta Tharpe, 330  
 Sloan, Henry, 276, 381  
 Smelser, Neil J., 28, 61  
 Smith, Bessie, 4, 254, 262, 371, 394, 468, 476, 506, 508  
 Smith, Chris, 382, 475  
 Smith, Mamie, 88, 272  
 Smith, Wilson « Thunder », 458  
 Snyder, Christina, 222  
 Snyder, Jared, 310  
 Soileau, Floyd, 200  
 Soileau, Léo, 191, 192, 412, 541  
 Soileau (prairie), 106, 539, 541  
 Sons of Acadians, 375, 406, 416, 433, 485, 496, 542  
 Sonnier, Isaac et Cleveland, 347, 541  
 Sonnier, Jo-el, 444-45, 485, 543  
 Sonnier, Lee, 412, 430, 433, 542

Spand, Charlie, 288  
 Spann, Otis, 470  
 Speir, H.C., 288  
 Spiro, Phil, 470  
 Spottswood, Richard (Dick), 101, 427, 470-71, 489  
 Spitzer, Nicholas, v, 101, 125, 146, 172, 413  
 Spivey, Victoria, 368  
 Springer, Robert, 63, 76, 379  
 Spruell, Freddy, 366, 367, 544  
 Staples, Roebuck « Pops », 262, 276  
 Sterkx, H.E., 149, 154  
 Stoever, Jennifer, 310  
 Strachwitz, Chris, 114, 204, 208-11, 426, 428, 470, 503  
 Sunflower : comté, 276 ; fleuve, 276  
 Szwed, John, 257, 262-63

**T**aft, Michael, 26, 105  
 Tagg, Philip, 25, 175  
 Tate, Paul, 451  
 Taylor, Joe Gray, 157, 159  
 Taylor, Koko, 262, 468  
 Tennessee, 222, 304, 371, 462  
 Tenneva Ramblers, 191  
 Terry, Al, 200,  
 Texas Playboys, 191  
 Texas, 9, 29, 145, 168, 170, 178, 179, 182, 186, 191, 193, 197, 205-07, 209-11, 237, 269, 362-64, 376, 403, 405, 408, 411, 414, 421, 422, 424, 426, 428, 447, 458, 480, 495, 545  
 Thibodeaux, Rufus, 443  
 Thomas, Ramblin', 288  
 Till, Emmett, 321-22  
 Tisserand, Michael, v, 100, 102, 172, 190, 206, 208, 209, 421  
 Toll, Robert, 239  
 Trépanier, Cécyle, 117  
 Truman, Harry S., 195, 319, 321  
 Tucker, Stephen R., 189  
 Tupelo (tornade de), v, 476-79  
 Turner, Black Ace, 275  
 Turner, Frederick Jackson, 43, 44, 147  
 Turner, Nat, 153  
 Tutwiler (Mississippi), 253

**U**sner Jr., Daniel H., v, 220, 222

**V**ardaman, James K., 268, 284, 320  
 Vestine, Henry, 470  
 Vicksburg (Mississippi), 320, 356  
 Ville Platte (Louisiane), 165  
 Virginie (État), 138, 153, 155, 227, 258, 441

**W**alker, Lawrence, 200, 430, 542  
 Walker, T-Bone, 330  
 Washington, Booker T, 258-59, 397  
 Washington (D.C.), 471, 193, 266, 331  
 Waterman, Dick, 470

Waters, Muddy, 262, 304, 326, 330, 374, 456, 458,  
468, 469, 470, 471, 474, 498, 548  
Welding, Pete, 473-74  
Wells, Ida B., vi, 266, 283, 300  
West, Jerry : *voir* Miller, J.D.  
West-Memphis, 326, 327  
Wheatstraw, Peetie, 462  
White, Bukka, 258, 276, 326, 471, 474, 547  
White, Richard, 45,  
White, Stephen A., 115  
Whitfield, Irène, 79, 88, 100, 175, 349, 373, 376,  
421, 425  
Williams, Big Joe, 300, 367, 458, 461, 463, 467, 547  
Williams, Robert Pete, 457, 471, 479, 545  
Williamson, Sonny Boy II, 304, 326, 468, 469, 304,  
548  
Willis, John C., 219, 231, 233  
Wills, Bob, 191, 274  
Work, John W., 259  
Worster, Donald, 20, 23, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48,  
51, 54  
Woodward, C. Vann, 28, 62, 68  
  
**Y**azoo (fleuve), 86, 87  
Yazoo City, 282, 398  
  
**Z**immermann, Bénédicte, 67, 68