

« Le plus heureux moment pour les esclaves »

Indices de créolisation musicale et chorégraphique dans les récits d'anciens esclaves du Federal Writers' Project of the Works Progress Administration (1936-1938)

Denis-Constant Martin

Les Afriques dans le monde (LAM),
Sciences Po Bordeaux

Sociétés politiques comparées, 57, mai-août 2022

ISSN 2429-1714

Éditeur : Fonds d'analyse des sociétés politiques, FASOPO, Paris | <http://fasopo.org>

Citer l'article : Denis-Constant Martin, « "Le plus heureux moment pour les esclaves". Indices de créolisation musicale et chorégraphique dans les récits d'anciens esclaves du Federal Writers' Project of the Works Progress Administration (1936-1938) », *Sociétés politiques comparées*, 57, mai-août 2022,
http://www.fasopo.org/sites/default/files/varia1_n57.pdf



« Le plus heureux moment pour les esclaves ».
Indices de créolisation musicale et chorégraphique dans les récits
d'anciens esclaves du Federal Writers' Project of the Works
Progress Administration (1936-1938)
Résumé

À la fin des années 1930, dans le cadre de la Works Progress Administration, organisme fédéral créé pour lutter contre le chômage et entreprendre de grands travaux, un Federal Writers' Project fut lancé afin de donner du travail à des écrivains sans emploi. Un programme spécial y fut consacré à la collecte d'entretiens avec d'anciens esclaves. En dépit d'importants problèmes méthodologiques, ils contiennent d'incalculables informations sur leur mode de vie et leur perception du sort qu'ils subissaient. Ces récits sont d'une grande richesse en ce qui concerne la musique et la danse. Cet article présente les données les plus importantes que l'on peut y trouver sur ces pratiques. Il suggère que les échanges entre maîtres et esclaves et les fusions relevant d'un panafricanisme de l'exil produisirent des dynamiques de créolisation qui ont nourri des processus de création à l'origine de l'émergence, au XX^e siècle, de musiques foncièrement originales.



"That was the happiest time of the slaves".
Traces of musical and choreographic creolisation in the ex-slaves
narratives of the Federal Writers' Project of the Works Progress
Administration (1936-1938)
Abstract

The Works Progress Administration was a federal body launched in the 1930s to fight unemployment and develop infrastructure projects. Within its framework, a Federal Writers' Project (FWP) was created in order to give jobs to unemployed writers. One of the programmes of the FWP was dedicated to collecting narratives from ex-slaves. In spite of heavy methodological problems, these narratives contain invaluable information on the slaves' way of life and their perceptions of the condition they had to endure. These narratives contain a wealth of material on music and dance. This paper presents data found in these accounts about these practices. It suggests that interactions between slaves and masters as well as fusions constituting a kind of panafricanism in exile engendered dynamics of creolisation which fuelled creative processes at the root of the entirely original musics that emerged in the XXth century.



Mots-clés
Créolisation ; danse ; esclavage ; États-Unis ; musique.



Keywords
Creolisation; dance; music; slavery; USA.

« *I'd rather dance den eat.* »

Martha Showvely, esclave en Virginie née en 1837

(Perdue et al., 1992 : 265)

« *Used to rather dance than to eat.* »

Pick Gladden, esclave en Caroline du Sud né en 1856

(FWP-SNC, South Carolina 2 : 127)

« *Chile, when I was a girl guess I'd rather dance dan eat.* »

Sally Ashton, esclave en Virginie née vers 1845

(Workers of the Writers' Program of the Works Project
Administration in the State of Virginia, 1940 : 91)

Ces trois témoignages d'anciens esclaves, recueillis dans les années 1930, indiquent à quel point le divertissement, la danse et la musique qui l'impulsait, étaient des activités indispensables à la survie dans un univers de violence absolue et de déshumanisation. Au-delà de l'abolition, ces danses et ces musiques fournirent les bases de créations originales dans pratiquement toutes les musiques « populaires » qui apparurent au XX^e siècle. Pour décrire ces pratiques, les historiens des musiques afro-étatsuniennes s'appuient en général sur des témoignages laissés par des blancs du Sud (parfois propriétaires d'esclaves des visiteurs ou des esclaves fugitifs). On a cru pendant longtemps qu'il était impossible de savoir comment les esclaves eux-mêmes les concevaient et ce qu'ils faisaient effectivement : il semblait qu'aucune source ne permettait de répondre à ces questions.

LES RECITS D'ESCLAVES DU *FEDERAL WRITERS' PROJECT* ET LEUR UTILISATION

Pourtant, dans le cadre du *New Deal* mis en œuvre sous la présidence de Franklin Delano Roosevelt, un Projet fédéral pour les écrivains (*Federal Writers' Project*, FWP) a permis de recueillir, dans 17 États,

¹ Je tiens à remercier Béatrice Hibou et Françoise Mengin ainsi que Yann Lézénès pour leurs commentaires et remarques qui m'ont permis d'améliorer ce texte. Les références aux entretiens collectés dans le cadre du *Federal Writers' Project* sont indiquées : FWP-SNP, nom de l'État, lorsqu'il existe plusieurs dossiers pour un État, numéro de dossier et page(s) dans le dossier. À l'exception des trois extraits d'entretiens mis en exergue, toutes les citations des récits d'esclaves du FWP ont été traduites par mes soins. Compte tenu du manque de rigueur et de l'hétérogénéité des transcriptions effectuées par les enquêteurs, je n'ai pas tenté de restituer le parler des anciens esclaves tel que ces derniers les avaient notés mais me suis contenté de les traduire en français standard. Le terme le plus souvent utilisé par les esclaves pour parler d'eux-mêmes et de leurs compagnons de captivité est « *nigger* » ; je l'ai traduit par « nègre » en tenant compte de l'histoire de ses utilisations en français et de la remarque de l'écrivain Julius Lester : « Les propriétaires d'esclaves ont profané le mot portugais pour noir, « *negro* », et en ont fait « *nigger* ». C'était un mot brutal, violent, qui a blessé l'âme de l'esclave plus que le fouet son dos. Mais les esclaves ont pris ce mot horrible et, comme la religion de l'homme blanc, l'ont fait leur. Dans leur bouche, il est devenu un terme affectueux, tendre. Ils l'ont dépossédé, autant que pouvait se faire, de sa capacité à les mutiler spirituellement. » (Lester, 1968 : 85). On rencontre parfois aussi « *darky* », rendu ici par « moricaud » ; les hommes chargés du contrôle du travail et de la discipline, qui pouvaient dans certains cas être des esclaves, étaient appelés « *overseer* », traduit par « contremaître », et « *driver* », traduit par « surveillant ».

² La citation dans le titre de l'article (« Le moment le plus heureux pour les esclaves ») est tirée de Rawick, 1979, vol. 6, « Texas narratives » part 4 : 1448, cité dans Cimbala, 1995 : 17.

³ Martin, 2020a.

⁴ Une liste des biographies d'esclaves publiées se trouve sur le site : <https://docsouth.unc.edu/neh/chronautobio.html> (consulté le 19/01/2022). Voir aussi Starling, 1981. Dena Epstein a recensé les écrits décrivant des pratiques musicales des esclaves avant 1860 (Epstein, 1963a, 1963b). John Sekora montre combien les autobiographies d'esclaves ont été mises en forme par des abolitionnistes blancs : « Les institutions américaines blanches sont ainsi profondément incrustées dans les plus anciens récits d'esclaves, à tel point qu'ils n'étaient publiés que quand ils portaient le *nil obstat* de ces institutions. » (Sekora, 1987 : 491).

2 194 témoignages d'anciens esclaves qui abondent en informations sur ce sujet⁵. Cette entreprise systématique compléta des enquêtes dispersées menées dès 1929⁶. Cependant, quel que soit l'intérêt des récits précédemment recueillis⁷, aucune n'eut l'ampleur des collectes du FWP. Longtemps difficilement accessibles, elles furent finalement publiées de 1972 à 1979⁸, puis mises en ligne sur le site de la Bibliothèque du Congrès⁹. D'autres ouvrages plus spécialisés les utilisèrent également, citant en partie ou en totalité certains des entretiens réalisés par les enquêteurs du FWP ou lors d'investigations parallèles¹⁰. Pourtant, même lorsqu'ils furent plus facilement disponibles, les historiens de l'esclavage hésitèrent avant d'y recourir.

Les déficiences de la collecte

La manière dont ils avaient été recueillis posait en effet de nombreuses questions¹¹. La grande majorité des intervieweurs étaient des blancs sudistes devant lesquels les anciens esclaves hésitaient à décrire tout ce qu'ils avaient vécu¹². Les enquêtés étaient âgés, certains centenaires quand ils furent interrogés, beaucoup encore enfants au moment de l'abolition ; leurs souvenirs pouvaient être embrumés ou distordus. En outre, l'échantillon n'était représentatif ni de la population asservie dans les décennies précédant la Guerre civile¹³, ni de ceux qui étaient encore en vie à la fin des années 1930. Les enquêtrices et enquêteurs n'avaient aucune expérience de l'entretien sociologique ou anthropologique. Ils ne disposaient pas de matériel d'enregistrement et, le plus souvent, prenaient des notes qu'ils rédigeaient *a posteriori* à leur façon, en transcrivant sans aucune rigueur la manière dont parlaient ces personnes âgées, dont la phonétique était passablement différente de l'anglais étatsunien standard. Tout laisse à penser que les résultats étaient meilleurs lorsque les enquêteurs étaient noirs¹⁴ mais ceux-ci ne furent qu'une minorité (17,2 % du total)¹⁵. Cependant, quels que soient les défauts ayant entaché la collecte des récits d'esclaves du FWP, ils constituent une source de documentation sans égale sur la vie des esclaves (notamment leur vie sociale et culturelle) durant les dernières décennies précédant l'abolition, période où se produisirent des changements

⁵ Sur l'histoire et l'organisation du FWP, voir Blassingame, 1977 : xlii-lvii ; Botkin, 1941a, 1941b ; Yetman, 1967, 1984. Les recueils d'entretiens classés par État sont consultables sur <https://www.loc.gov/collections/slave-narratives-from-the-federal-writers-project-1936-to-1938/?fa=original-format:manuscript/mixed+material> (consulté le 07/02/2022).

⁶ À la Fisk University (Nashville, Tennessee), la Southern University (Baton Rouge, Louisiane) et au Prairie View State College (Texas), dans l'Indiana et le Kentucky (voir Fisk University Social Science Institute, 1968 ; Cade, 1935 ; Escott, 1979).

⁷ Notamment de ceux enregistrés sur disques acétates et aluminium, des années 1930 aux années 1940, par John, Ruby et Alan Lomax, Zora Neale Hurston, Roscoe Lewis et John Henry Faulk (Berlin et al., 1996 : xviii). Ces enregistrements sont désormais disponibles en ligne, URL : <https://www.loc.gov/audio/?fa=subject:slave+narratives> (consulté le 05/02/2022) et ont été utilisés dans un documentaire radiophonique produit pour le *Public Broadcasting Service* (PBS). On peut l'entendre sur le CD-MP3 qui accompagne Berlin et al. (1996).

⁸ Rawick, 1972b, 1977, 1979.

⁹ *Born in Slavery: Slave Narratives from the Federal Writers' Project, 1936 to 1938*, URL : <https://www.loc.gov/collections/slave-narratives-from-the-federal-writers-project-1936-to-1938/articles-and-essays/introduction-to-the-wpa-slave-narratives/> (consulté le 04/02/2022).

¹⁰ Pour la Virginie : Workers of the Writers' Program of the Works Project Administration in the State of Virginia, 1940 ; Perdue et al., 1992 ; pour la Géorgie : Georgia Writers' Project, 1972 ; pour la Louisiane : Saxon et al., 1988 ; Clayton, 1990 ; Benjamin A. Botkin a repris une vingtaine d'entretiens et en a cité d'abondants passages dans *Lay my Burden Down* (1945), comme James Mellon (1988) ; Norman R. Yetman (2000) en a reproduit une centaine dans leur intégralité ; Ira Berlin et ses co-auteurs ont puisé à la fois dans les récits du FWP et dans les enregistrements sur disques (Berlin et al., 1996).

¹¹ Voir, entre autres <https://www.loc.gov/collections/slave-narratives-from-the-federal-writers-project-1936-to-1938/articles-and-essays/introduction-to-the-wpa-slave-narratives/limitations-of-the-slave-narrative-collection/> (consulté le 07/02/2022).

¹² Ainsi, par exemple, Elisabeth Spark, esclave en Virginie déjà mariée avant la Guerre civile, commença par déclarer à son enquêteur : « Vous voulez que je vous raconte ce qu'était le temps de l'esclavage [...]. Bien, je vais vous en dire quelque chose pour que vous puissiez le mettre dans votre livre, mais je ne vous parlerai pas du pire. » (FWP-SNP, Virginie : 50). Ou encore, à la question de son interlocutrice sur les violences, Cornelia Andrews, alors âgée de 87 ans, esclave en Caroline du Nord, commença par répondre : « "Ai-je jamais été battue sévèrement ? Non, Madame, jamais." Alors sa fille, diplômée de l'université Cornell, qui était présente et écoutait, s'avança et lui dit : "Ouvre ta chemise maman et laisse la dame en juger par elle-même." Les yeux de la vieille femme, assise très droite, lancèrent un éclair ; elle avait l'air honteuse mais sa fille lui enleva sa chemise, découvrant son dos et ses épaules marqués comme par un fouet en peau de vache tressée ; il ne pouvait plus y avoir de doute. "J'ai été fouettée en public" dit-elle d'une voix blanche "parce que j'avais cassé des assiettes et que je ne travaillais pas assez vite." » (FWP-SNP, North Carolina 1 : 29)

¹³ J'ai préféré traduire littéralement *Civil War*, qui désigne aux États-Unis ce qu'on nomme en français « Guerre de Sécession » : Guerre civile me paraît en effet plus pertinent dans le présent contexte.

¹⁴ Blassingame, 1977 : lii-liii.

¹⁵ Escott, 1979 : 9-10, 188-191.

particulièrement intenses¹⁶. Bien entendu, comme tout matériau historique, ils doivent être soumis à la critique¹⁷.

Son utilisation par les historiens

Ce fut Eugene D. Genovese qui, le premier, en fit un usage systématique¹⁸, montrant la richesse des informations qu'ils contiennent, notamment en ce qui concerne la vie sociale, culturelle et religieuse des esclaves, ouvrant ainsi la voie à nombre de ses collègues¹⁹. En revanche, rares furent les historiens des musiques afro-étatsuniennes qui s'y intéressèrent. Dena Epstein regrettait ainsi le fait que les entretiens du FWP soient demeurés inexploités alors qu'ils auraient pu être soigneusement examinés pour y rechercher des passages traitant de la musique²⁰. Eileen Southern en avait conscience, les citant à quelques reprises dans sa somme monumentale²¹ et reproduisant des extraits de 13 entretiens dans ses « lectures sur la musique noire américaine²² ». Roger D. Abrahams²³ y recourt dans son étude des séances d'épluchage du maïs (*corn shucking*) dont le chant faisait partie intégrante²⁴, et Paul D. Escott²⁵ en fournit une analyse thématique mais les 81 variables qu'il a sélectionnées pour ce faire ne touchent pas à la musique, aux danses, aux *frolics*²⁶ (réjouissances, amusements) qu'évoquaient souvent les anciens esclaves. De fait, au moment du lancement des enquêtes, le questionnaire rédigé par John A. Lomax n'abordait directement ni la musique (sauf les *spirituals* et les comptines enfantines), ni la danse²⁷. Dans le Georgia Writers' Project²⁸, les questions suggérées aux enquêteurs n'abordaient la musique qu'à propos des tambours. Chercher des informations dans les entretiens réalisés dans le cadre du FWP impliquait donc de reprendre minutieusement les documents imprimés, puis mis en ligne. Le spécialiste anglais du blues Paul Oliver suggéra que de la « collection des récits d'esclaves » du FWP et des ouvrages qui en avaient été tirés pourrait constituer « une peinture très complète de la musique et de la danse dans les années précédant la Guerre civile²⁹ » ; le Français Gérard Herzhaft souligna également l'importance de ces récits³⁰ mais, dans son « Que sais-je ? » sur le blues, n'en cita qu'un seul, décrivant la cruauté des traitements infligés aux esclaves³¹. Sans prétendre avoir consulté la totalité des publications traitant de la musique et de la danse pendant l'esclavage, j'ai repéré seulement quatre autrices et auteurs ayant exploité les entretiens du FWP. En dépit des difficultés liées aux modalités de collecte des récits, Robert B. Winans³² a tenté d'effectuer une analyse statistique des instruments utilisés et des répertoires pratiqués par les esclaves. Par ailleurs, Paul A. Cimbala³³ y a glané de nombreux indices suggérant que les musiciens formaient une sorte d'élite dans les communautés esclaves, bénéficiant de certains privilèges et jouissant de la considération des autres asservis. Toutefois, se concentrant sur la situation des musiciens, il a laissé de côté ce qu'ils jouaient

¹⁶ Berlin et al., 1996 : xxviii.

¹⁷ *Ibid.* : xxii.

¹⁸ Genovese, 1976.

¹⁹ Notamment Levine, 1978 ; Raboteau, 1980.

²⁰ Epstein, 1977 : 190, 348.

²¹ Southern, 1997.

²² Southern, 1983 : 116-121.

²³ Abrahams, 1992.

²⁴ Notamment un chant de travail responsorial, à l'origine probablement navale, repéré dès 1824 et toujours interprété au XX^e siècle : « Roun' de Corn Sally », à partir duquel ont été brodées d'innombrables variations (Epstein, 1977 : 168-169, 175).

²⁵ Escott, 1979.

²⁶ Voir Escott, 1979 : 183. « Un des dérivatifs les plus exaltants dont pouvaient jouir des esclaves de plantation » (Cimbala, 1989 : 292) ; « le *frolie* était le sommet de la vie sociale profane des esclaves. [II] donnait aussi aux esclaves l'occasion de fonctionner en tant que communauté » (*ibid.* : 297).

²⁷ Clayton, 1990 : 239-241.

²⁸ GWP, 1972.

²⁹ Oliver, 1984 : 25.

³⁰ « Le Works Progress Administration a collecté les mémoires de centaines d'anciens esclaves. On y trouve des descriptions d'instruments de musique, de manières de jouer, de danser. Mais aussi la signification de ces arts, souvent double, l'une à destination des blancs, l'autre à destination des "gens de couleur" : résistance secrète à l'oppression, création d'une identité particulière, activités jugées indécentes et illicites par la morale européenne américaine, mais normales pour celle des afro-américains. » (Herzhaft, 2005 : 129)

³¹ Mary Reynolds, esclave en Louisiane, tiré de WPA-SNP, Texas 3 : 238. Voir Herzhaft, 1994 : 16.

³² Winans, 1990.

³³ Cimbala, 1989, 1995.

effectivement. Lynne Fauley Emery³⁴ les cite fréquemment pour discuter de l'histoire des danses noires aux États-Unis. Enfin, Shane et Graham White³⁵ en ont tiré une grande partie des éléments qu'ils utilisent pour décrire les « sons de l'esclavage », en insistant sur la dimension orale de la culture des esclaves³⁶. Pourtant, tous ces travaux sont marqués soit par une approche descriptive³⁷, soit par une analyse régressive qui vise à trouver dans un « héritage » africain la source unique des activités musicales et chorégraphiques des esclaves³⁸. Ils s'attachent rarement à déceler l'amorce des dynamiques de création qui se développeront après l'abolition et jusqu'au XX^e siècle. Ce sont ces prémices que le présent article voudrait mettre en évidence. Dans cette optique, je n'ai pas lu la totalité des tapuscrits mis en ligne³⁹, j'ai mis en recherche sur les PDF quelques mots-clefs⁴⁰, à partir desquels j'ai pu regrouper un grand nombre d'informations sur les circonstances lors desquelles la musique était jouée, les répertoires profanes et sacrés, les instruments et les danses. J'ai également consulté plusieurs ouvrages présentant des témoignages d'esclaves tirés d'enquêtes différentes⁴¹. Ils ont confirmé les informations contenues dans les récits du FWP. La présente étude doit par conséquent être considérée comme un essai exploratoire qui devrait être complété par un examen basé sur une lecture systématique de la totalité des textes disponibles.

LES CIRCONSTANCES LORS DESQUELLES LA MUSIQUE ETAIT JOUEE

De l'ensemble des récits collectés auprès d'anciens esclaves par différentes enquêtes, il ressort que la musique et la danse surgissaient dès qu'une occasion se présentait, tolérée, voire organisée par les maîtres⁴² (qui parfois y assistaient), ou clandestinement. Pour Mary Gaffney, esclave au Mississippi et au Texas, « c'était le moment le plus heureux pour les esclaves parce que, le reste du temps, c'était comme être un bagnard, nous devions uniquement faire ce que le maître nous disait. Nous nous réunissions, nous dansions, parlions et nous amusions. Le maître n'était pas là pour nous hurler dessus ses ordres⁴³ ». Sur certaines plantations, les esclaves organisaient des réjouissances quand ils en ressentaient le besoin, quelles qu'en fussent les conséquences. Charles Grandy, esclave en Virginie né en 1842, évoquait ces réunions spontanées : « Quelquefois, nous éprouvions l'envie de faire la foire (*raisin' a ruckus*). [Le maître] pouvait nous fouetter le lendemain, mais vraiment nous avons dansé⁴⁴. » Cependant, les fêtes se déroulaient en général le samedi soir, beaucoup d'esclaves bénéficiant de temps « libre » le samedi après-midi et le dimanche pour entretenir leurs affaires ou, lorsqu'ils en avaient un, cultiver leur jardin, puis assister à des services religieux. Mais d'autres occasions revenaient aussi régulièrement. Les séances d'épluchage du maïs (*corn-shucking*) étaient l'une des plus fréquentes, mentionnées dans presque tous les États esclavagistes. Roger D. Abrahams, qui les a analysées en détail⁴⁵, parle à leur propos de « cérémonie », comprenant des compétitions entre équipes d'éplucheurs accompagnées de chants, conclues par des prix,

³⁴ Emery, 1988.

³⁵ White et White, 2005.

³⁶ Bill C. Malone, dans un chapitre publié en 1993, indiquait avoir commencé une « étude minutieuse » de ces récits mais n'avoir alors examiné que les dix premiers volumes (concernant la Caroline du Sud, le Texas, l'Alabama, l'Indiana, l'Oklahoma, le Mississippi et l'Arkansas). Je n'ai trouvé aucune trace d'une étude qu'il aurait publiée à partir de ce travail. La collection Bill C. Malone de la Wilson Special Collections Library de l'université de Caroline du Nord à Chapel Hill (<https://finding-aids.lib.unc.edu/20315>, consulté le 20 juin 2022) ne contient aucun document évoquant la musique des esclaves (Malone, 1993 : 231). Par ailleurs, Bruce A. McLeod a recensé les mentions de *quills*, de flûte, de *fife* dans les récits du FWP afin de retracer les sources de la pratique de ces instruments au XX^e siècle (McLeod, 1978).

³⁷ Cimballa, 1989, 1995 ; Emery, 1988 ; Winans, 1990.

³⁸ Escott, 1979 ; White et White, 2005.

³⁹ Je n'ai pas trouvé sur le site de la Bibliothèque du Congrès les volumes qui sont venus s'ajouter à ceux déjà mis en circulation (Rawick, 1977, 1979). Des extraits en sont parfois cités dans d'autres ouvrages mentionnés plus haut dans les notes 7 et 10.

⁴⁰ *Music, dance, song/sing, fiddle, banjo, drum, fife, quill, harp / harmonica, jew's harp, percussion, etc.*

⁴¹ Voir les notes 7 et 10 ci-dessus.

⁴² « Tant que les esclaves chantaient et dansaient, les planteurs ne se sentaient pas menacés par leur regroupement. Dans beaucoup de plantations, les bals du samedi soir faisaient partie de la vie ordinaire, et l'on donnait à certains des instruments avec lesquels ils pouvaient divertir les esclaves aussi bien que les maîtres. Ces esclaves réalisaient que, en développant leurs talents musicaux, ils pouvaient bénéficier de liberté de mouvement et être introduits dans la grande maison afin de jouer pour des bals. » (Abrahams, 1992 : xviii-xix).

⁴³ Rawick, 1979, vol. 6, Texas narratives part 4 : 1448, cité dans Cimballa, 1995 : 17.

⁴⁴ Workers of the Writers' Program of the Works Project Administration in the State of Virginia, 1940 : 95.

⁴⁵ Abrahams, 1992.

un festin et un bal. Dans certains cas, le maître était baladé autour de la grande maison, porté sur une chaise ou sur les épaules⁴⁶ et, à l'occasion, moqué. Il y avait également des fêtes couronnant la fin des récoltes (du riz, du seigle, des pois en Caroline du Sud ; du coton dans les Carolines et en Géorgie), la tuaille du cochon (en Géorgie et en Caroline du Nord), le roulage des troncs (*log rolling*, en Géorgie, dans les Carolines, au Mississippi et en Louisiane), la fabrication des couettes (*quilting parties*, dans beaucoup d'États), l'étirage du caramel (*candy pulling*), une fête pour les enfants également très répandue⁴⁷. Noël était également un prétexte pour des réjouissances : des cadeaux étaient offerts par la maîtresse et le maître ; des sérénades, données par les esclaves aux maîtres⁴⁸ ; des bals, voire « six jours de réjouissances » (*frolics*)⁴⁹. Le 1^{er} janvier, Pâques et, surtout, le 4 juillet pouvaient également donner lieu à des festivités. Les cérémonies religieuses étaient aussi des circonstances où le chant était primordial, dans les *camp meetings*⁵⁰, lors des baptêmes, des funérailles et des mariages.



Figure 1. Danse d'esclaves, 1853

Bal d'esclaves à Lynchburg, Virginie. Hommes et femmes ont revêtu leurs plus beaux atours. La musique est fournie par un *fiddle*, un *banjo* et des *bones*. Source : Lewis Miller, *Sketchbook of Landscapes in the State of Virginia, 1853-1867*. Courtesy, Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Museum, Colonial Williamsburg Foundation, Williamsburg, Virginie ; image 87-1101. Image consultable sur <http://www.slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/1022> (consulté le 05/06/2022).

⁴⁶ Un esclave né en 1843 dans le Tennessee évoquait cet air entonné lorsque le maître était porté à dos d'homme : « Si vous voulez boire le whisky de Maître Frank venez / Hommes, épluchons le maïs / Venez hommes, rassemblons-nous et jetons les épluchures au feu / Et allons à la table du maître pour prendre du bon temps. » (Fisk University Social Science Institute, 1968 : 46).

⁴⁷ Voir, par exemple : FWP-SNP, Georgia 4 : 6.

⁴⁸ FWP-SNP, North Carolina 2 : 233.

⁴⁹ FWP-SNP, Alabama : 155 ; Georgia 1 : 99-100.

⁵⁰ Grandes réunions religieuses, organisées notamment lors des Réveils (*Awakenings*), conduits par les Méthodistes et les Baptistes à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles. Rassemblant jusqu'à des milliers de fidèles, noirs et blancs, esclaves et libres, des services se tenaient sous des tentes, animés par des prédications enflammées et des chants exaltés ; ils ne manquaient pas non plus d'attractions profanes (Raboteau, 1980 : 225). Cordelia Thomas, esclave en Géorgie née vers 1857, expliquait à son enquêtrice : « Ma petite demoiselle, vous ne savez rien de l'enthousiasme [*citement*] si vous n'avez jamais assisté à un de ces *camp meetings* vieux style. » (FWP-SNP : Georgia 4 : 18).

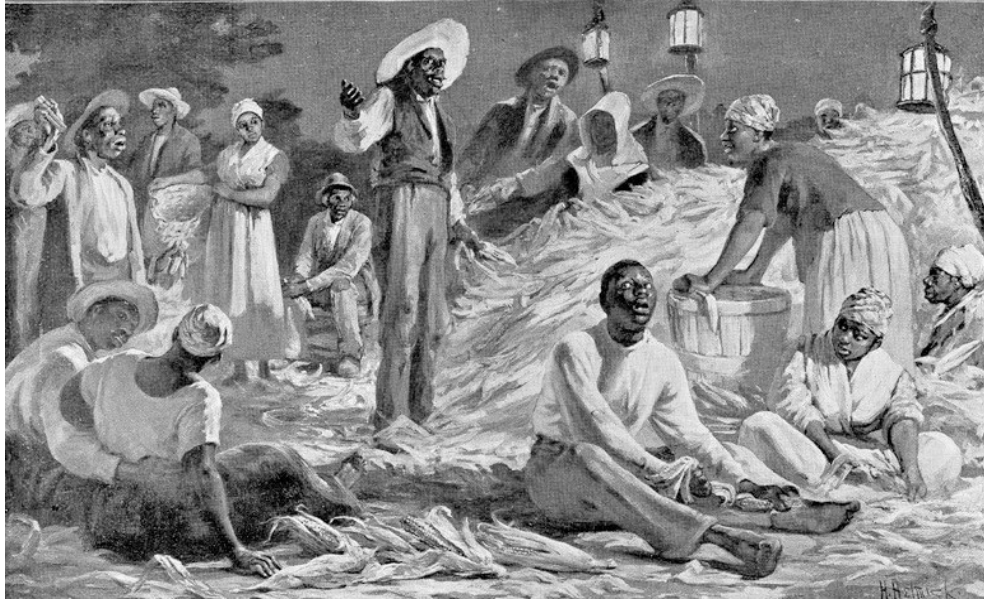


Figure 2. Épluchage du maïs, Virginie

Une séance d'épluchage du maïs en Virginie dans les années 1840. Le « capitaine » d'un des groupes d'éplucheurs entonne la chanson qui va rythmer leur travail. Source : Rice Livermore (1897 : 337). Image consultable sur <http://www.slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/879> (consulté le 05/06/2022).

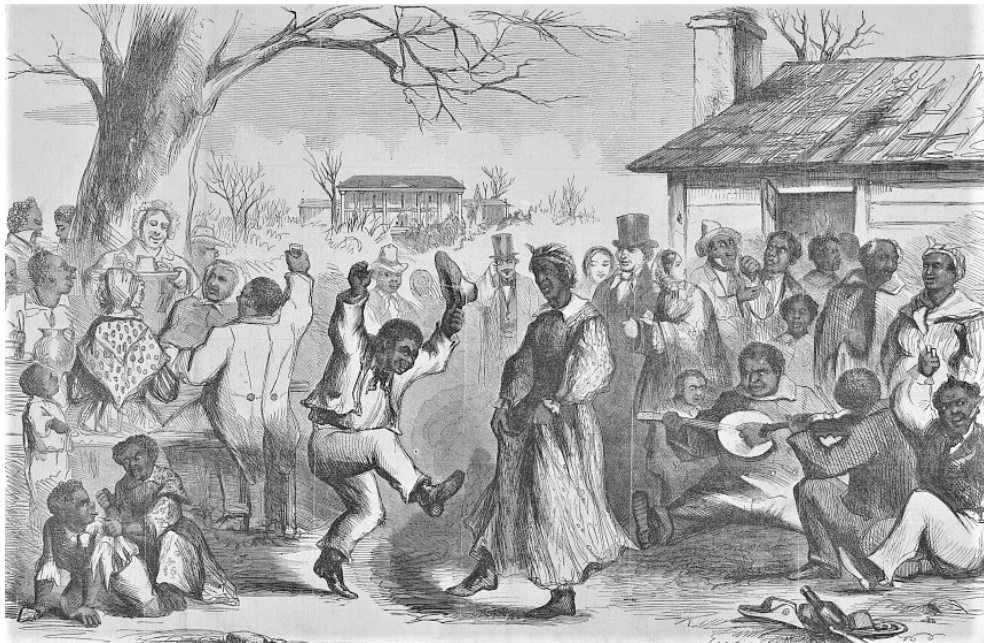


Figure 3. Noël des esclaves

Fête de Noël sur une plantation du Sud dans les années 1850. Les esclaves dansent au son du banjo et du *fiddle*. La maîtresse apporte ce qui ressemble à un gâteau. Source : Frank Leslie (1857) *Frank Leslie's Illustrated Newspaper*, vol. 5, n° 108, 26 décembre, p. 64 Dépôt : Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington D. C., 20540 USA <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/pp.print> (consulté le 05/06/2022).

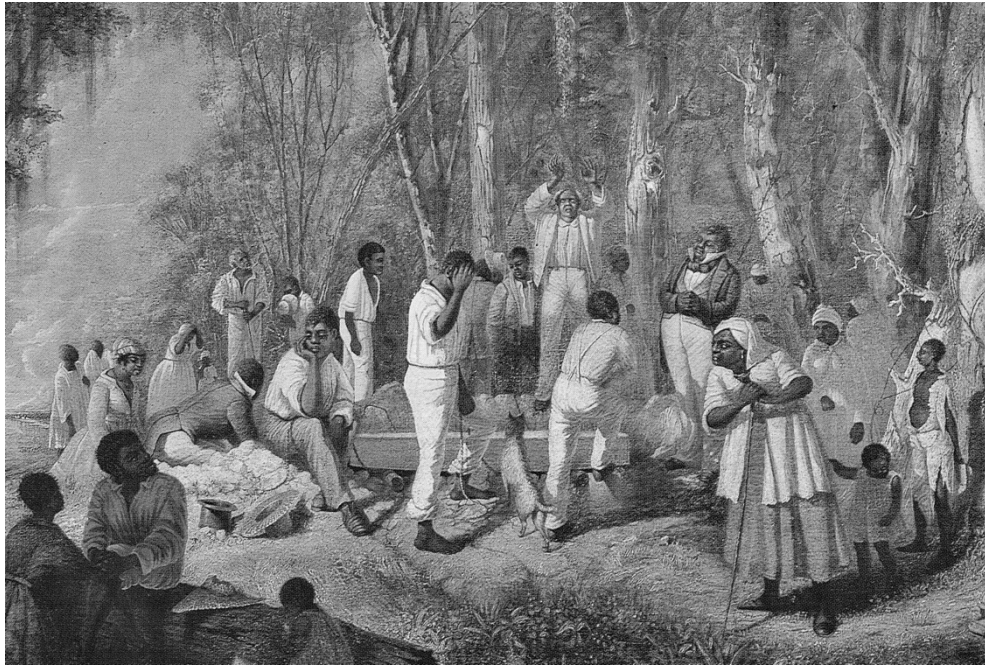


Figure 4. Enterrement d'un esclave

Peinture de John Antrobus montrant un enterrement d'esclave mené par un prédicateur noir le soir dans une forêt. Source : peinture de John Antrobus, vers 1860, détenue par l'Historical New Orleans Collection. Publié dans Horton et Horton (1997 : 58) ; Honour (1989 : 213, fig. 134) ; Campbell et Rice (1991 : 72). Image consultable sur <http://www.slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/1850> (consulté le 05/06/2022).

LES REPERTOIRES CHANTES

Le chant était omniprésent dans la vie des esclaves : ils chantaient en travaillant, quelle que fût leur tâche, ils chantaient lors de toutes les réjouissances, ils chantaient lors des réunions religieuses. Daniel Robinson Hundley, un homme de loi d'Alabama, observateur attentif des sociétés du Sud, soulignait :

Où qu'ils fussent, quoi qu'ils fissent, seuls ou en foule, au travail ou en jouant, labourant dans des champs de maïs torrides sous le soleil suffocant de juin, ou nus jusqu'à la taille, moulant le grain jaune d'une main habile, ou revenant lourdement dans le crépuscule sombre après avoir fini leur labeur du jour – partout et toujours ils chantaient⁵¹.

Les répertoires étaient variés, très vastes, profanes et religieux, la frontière entre les deux étant habituellement floue⁵², surtout après que l'évangélisation des esclaves a été entreprise à une grande échelle, à la suite du premier grand Réveil, dans les années 1740. Le chant chrétien devint alors omniprésent, y compris pendant le travail dans les champs ou dans les ateliers. Certains esclaves affirmèrent qu'après leur conversion ils cessèrent de danser et ne chantèrent plus que des cantiques. Pourtant, les récits du FWP indiquent que beaucoup persistèrent à danser et que des chansons profanes continuèrent d'être fréquemment interprétées.

⁵¹ Hundley, 1860 : 344-345.

⁵² Levine, 1978 : 170.



Figure 5. Esclaves chantant

Groupe d'esclaves réunis pour chanter à la fin d'une journée de travail, fin des années 1840. Les attitudes démentent le cliché des esclaves heureux. Source : Rice Livermore (1897 : 185). Image consultable sur <http://www.slaveryimages.org/slaveryimages/item/1005> (consulté le 05/06/2022).

Les répertoires étaient variés, très vastes, profanes et religieux, la frontière entre les deux étant habituellement floue⁵³, surtout après que l'évangélisation des esclaves a été entreprise à une grande échelle, à la suite du premier grand Réveil, dans les années 1740. Le chant chrétien devint alors omniprésent, y compris pendant le travail dans les champs ou dans les ateliers. Certains esclaves affirmèrent qu'après leur conversion ils cessèrent de danser et ne chantèrent plus que des cantiques. Pourtant, les récits du FWP indiquent que beaucoup persistèrent à danser et que des chansons profanes continuèrent d'être fréquemment interprétées.

Les répertoires profanes

La dureté de la vie

Certaines chansons évoquaient explicitement l'esclavage. Le labeur quotidien, résumé sur un ton presque fataliste par Andrew Simms, esclave en Oklahoma né vers 1858 : « Je veux bien travailler du lever au coucher du soleil / Si vous me donnez mon dîner / Quand vient l'heure du dîner⁵⁴. » Le réveil au son de la trompe du maître à quatre heures du matin pour aller aux champs : « Le matin est froid et givré / Et les nègres vont travailler / Les houes sur les épaules / Sans un bout de chemise⁵⁵. » Les promesses d'affranchissement non tenues, évoquées parfois avec une touche d'humour : « Ma vieille maîtresse m'avait promis / *Shoo a Ia a day*⁵⁶, / De m'affranchir quand elle mourrait / *Shoo a Ia a day*, / Elle a vécu si longtemps qu'elle est devenue chauve / *Shoo a Ia a day*, / Et en a complètement oublié l'idée de mourir / *Shoo a Ia a day*⁵⁷. » Durant les longues heures qu'ils passaient à travailler, les esclaves chantaient. Pauline Grice, esclave en Géorgie née vers 1857, se souvient qu'en allant aux champs les esclaves chantaient : « Vieux coton, vieux maïs, je vous vois tous les matins, / Vieux coton, vieux maïs, je vous vois depuis que je suis née. / Vieux coton, vieux maïs, je vous bêche jusqu'à l'aube, / Vieux coton, vieux maïs ; pourquoi êtes-vous nés⁵⁸ ? » Dans les champs de cannes à sucre, les travailleurs espérant recevoir une bonne ration de mélasse chantaient, selon les parents de William Stone, esclaves en Alabama puis au Texas né vers 1863 :

⁵³ Levine, 1978 : 170.

⁵⁴ FWP-SNC, Oklahoma : 296.

⁵⁵ Harriet Jones, esclave en Caroline du Nord née vers 1845. FWP-SNC, Texas 2 : 233.

⁵⁶ Cette expression semble avoir surtout une valeur phonético-rythmique. L'interjection *shoo* étant utilisée pour donner l'ordre de partir, de déguerpir, elle pourrait suggérer le désir de voir la maîtresse s'en aller. Par ailleurs, *shoo fly* désignait aussi le quadrille et évoque peut-être la danse.

⁵⁷ Jone Moore, esclave en Louisiane né vers 1854. FWP-SNC, Texas 3 : 126.

⁵⁸ FWP-SNC, Texas 2 : 99.

« Nous resterons collés à la houe jusqu'au coucher du soleil, / Nous nous lèverons au chant du coq, / Et irons au champ où le soleil brûle, / Au champ où pousse la canne à sucre. / Oui, enfants, nous irons tous⁵⁹. » Sur les bateaux naviguant de Virginie au Texas, on pouvait entendre : « Je bois du rhum, je chique du tabac, / Hi ! Oh ! La rivière roule ! / Je bois du rhum, je chique du tabac, / Je suis en route pour le large Missouri⁶⁰. » Et lorsque les dockers portaient le sel des bateaux jusqu'aux entrepôts, ils chantaient : « Je crois que j'entends le capitaine m'appeler – sonne, corne, sonne. / Je crois que j'entends le capitaine qui m'appelle – sonne, corne, sonne », et enchaînaient plusieurs autres couplets⁶¹. Dans les champs apparut une forme particulière de cri, une phrase brève modulée d'une voix portant au loin, qui pouvait permettre à des travailleurs distants de communiquer : les *field hollers*. Comme : « Le lapin sort de son terrier et le nègre l'attrape pour son petit-déjeuner⁶². »

Un thème revient très fréquemment, celui des « patrouilleurs », ces petits blancs chassant les esclaves qui circulaient sans passe hors de la plantation, en fuite ou réunis clandestinement. « *Run, Nigger, Run* » (« Cours, nègre, cours ») apparaît dans presque tous les États couverts par le FWP avec d'innombrables variantes, une des plus courantes, utilisée aussi pour la danse, fut donnée par Mollie Williams, esclave au Mississippi née vers 1857 : « Cours, nègre, cours, ou les patrouilleurs vont t'attraper / Cours, nègre, cours, il fait presque jour / Le nègre courut ; le nègre vola ; le nègre perdit / Sa vieille grosse chaussure⁶³. » William Curtis, esclave en Géorgie né vers 1845, en présenta une autre version :

Mon Dieu, j'ai entendu cette chanson toute ma vie et ce n'était vraiment pas une plaisanterie. La patrouille pouvait vous attraper si vous étiez pris en dehors de la plantation sans un passe du maître, et elle vous fouetterait aussi. Aucun d'entre nous n'osait partir sans un passe : « Cours nègre, cours / La patrouille va t'attraper / Cours nègre, cours / Elle est presque là ! / S'il vous plaît M. le patrouilleur, / Ne m'attrapez pas ! / Prenez juste ce nègre / qui est derrière cet arbre⁶⁴. »



Figure 6. Patrouilleurs

Petits blancs vérifiant les passes d'esclaves circulant hors de la plantation de leur maître. Image consultable sur <https://thefederalistpapers.org/us/liberals-now-claim-american-policing-was-founded-on-slave-patrols> (consulté le 05/06/2022).

Pourtant les esclaves n'hésitaient pas à affronter les patrouilleurs. Samuel Taylor, esclave au Texas né vers 1833, se souvenait : « Ma mère me racontait que, quand les garçons allaient à un bal, ils tendaient une corde en travers de la route pour faire trébucher les chevaux des patrouilleurs et donner aux danseurs le

⁵⁹ FWP-SNC, Texas 4 : 65.

⁶⁰ Chanson transmise par son grand-père à Allen Price, né en 1862 au Texas. FWP-SNC, Texas 3 : 195.

⁶¹ Billy McCrea, né en 1851, cuisinier d'un bateau naviguant sur le Mississippi. Crossroads University, interviewé par John A. et Ruby T. Lomax.

⁶² John Moore, esclave en Louisiane né vers 1853. FWP-SNC, Texas 3 : 127.

⁶³ FWP-SNC, Mississippi : 162.

⁶⁴ FWP-SNC, Oklahoma : 48.

temps de s'en aller. Quelquefois, les chevaux se brisaient les pattes⁶⁵. » Dans d'autres situations, les esclaves en fête lançaient une tige métallique ou une houe portées au rouge, voire des cendres brûlantes, sur ceux qui les poursuivaient⁶⁶.

La crainte des trafiquants d'esclaves (*speculators*), la peur d'être vendu et envoyé vers l'Ouest était aussi évoquée en chanson. Eliza Washington, esclave en Arkansas née vers 1860, se souvenait que, même lors des séances d'épluchage du maïs, la tristesse s'exprimait : « Le spéculateur a acheté ma femme et mes enfants / Et il l'a emmenée bien loin⁶⁷. » Ceux qui étaient ainsi enchaînés et convoyés pouvaient chanter, parfois accompagnés de musiciens, comme ceux de ce groupe conduit de la Louisiane vers le Texas en 1860 qu'évoquait Bill Homer, esclave en Louisiane né en 1850 : « Marche, marche, toi nègre, marche ! / La route est poussiéreuse, la route est pénible, / De la poussière dans l'œil, de la poussière dans les cheveux ; / De la poussière dans la bouche, on ne peut pas parler. / Marche, toi nègre, ne regimbe pas⁶⁸. »

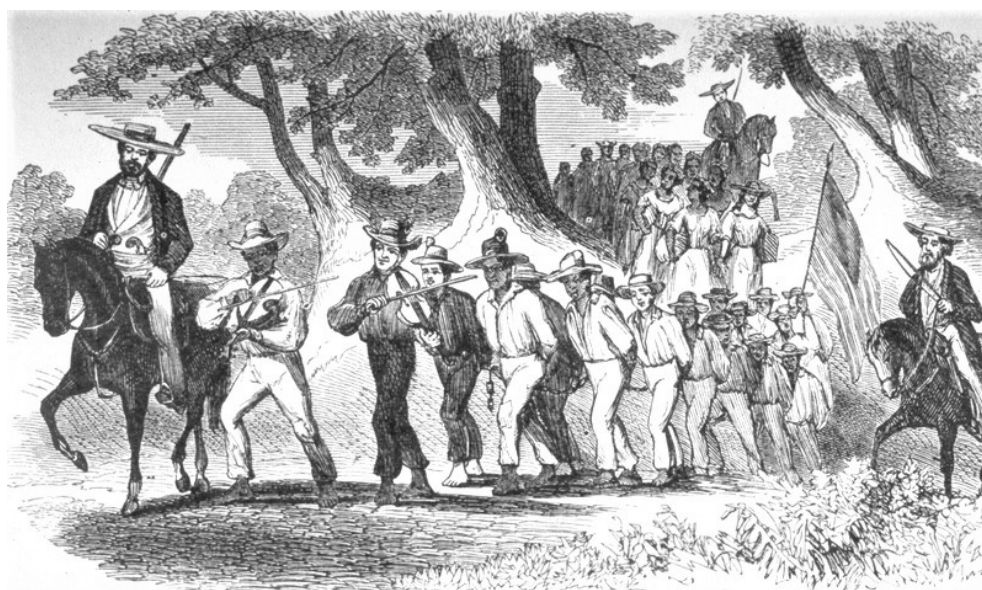


Figure 7. Convoi d'esclaves

Convoi d'esclaves vendus dans les années 1850 à un « spéculateur », transférés du Kentucky vers le « nouveau » Sud, précédés de deux *fiddlers*. Source : Anonyme (1864 : face à la page 49). Library of Congress, Prints and Photographs Division, LC-USZ62-30798. Image consultable sur <http://www.slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/1966> (consulté le 05/06/2022).

Les réjouissances

Devant la dureté de la vie, les épouvantes que suscitaient brutalités et ventes, les réjouissances n'en prenaient que plus d'importance : moments heureux parce qu'en se sentant humains ensemble les esclaves atténuait les peines endurées. Ces parenthèses joyeuses étaient quelquefois impromptues, souvent régulières et très attendues. Lorenza Ezell, esclave en Caroline du Sud né en 1850, jouait au banjo un air dont les paroles étaient : « Tôt le matin / Tu n'entends pas les chiens qui aboient ? / Ouah, ouah, ouah ! [refrain] Chut, chut, garçons / Ne faites pas de bruit, / Maître dort à poings fermés. / Courez à la grange / Éveillez les garçons / Allons gratter le banjo⁶⁹. » Les jeunes filles guettaient avec impatience le samedi soir et se préparaient pour être aussi jolies que possible, elles chantaient, selon Susie Melton, esclave en Virginie née en 1853 : « Toutes les dames vont-elles au bal ? / N'y allez pas samedi soir, / Vous ne pouvez absolument pas y aller. » Et, poursuivait-elle : « Elles répétaient cela, riant et plaisantant entre elles et tout

⁶⁵ FWP-SNC, Arkansas 3 : 35.

⁶⁶ FWP-SNC, Arkansas 1 : 70 ; South Carolina 2 : 175 ; Texas 4 : 188.

⁶⁷ FWP-SNC, Arkansas 7 : 52.

⁶⁸ FWP-SNC, Texas 2 : 154.

⁶⁹ *Ibid.* : 29-30.

le monde savait qu'elles allaient vraiment avoir du bon temps cette nuit⁷⁰. » D'après Georgina Gibbs, esclave en Virginie née en 1849, dans les mêmes circonstances, l'amuseur en chef de la plantation, Charlie Snipes, chantait : « Nous allons au bal, / *Feet de diddle*⁷¹ / Qui va au bal, / *Feet de diddle* / Je vais porter une robe rouge⁷². » Les garçons faisaient comme ils pouvaient pour séduire les filles, y compris avec cette chanson que Gus Feaster, esclave en Caroline du Sud né vers 1841, jugeait *a posteriori* « vulgaire » : « Je te donnerai un demi-dollar si tu sors ce soir. » Et elles, pour les charmer, « cachaient des pétales de chèvrefeuille et de rose dans leur corsage⁷³ ». Mais elles suscitaient parfois des sentiments mitigés, comme chez Abram Harris, esclave en Caroline du Sud né en 1845, qui avait entendu : « Judy la noire était une bonne fille / Et Judy la noire était aussi une mauvaise fille⁷⁴. » Certains avaient eu en effet des expériences déplaisantes, comme le chantait la grand-mère de Mary Kindred, esclave au Texas née dans les années 1850 :

Un matin de mai, / Je lorgne une fille superbe, / Ratissant le foin. / Je lui demande de m'épouser. / Elle me dit « Non » avec mépris. / Mais moins de six mois après / Elle ne pouvait plus nouer les cordons de son tablier. / Elle m'a écrit une lettre, / Maintenant elle voulait bien m'épouser, / Je lui ai dit : « Non, non, ma fille, pas moi⁷⁵. »

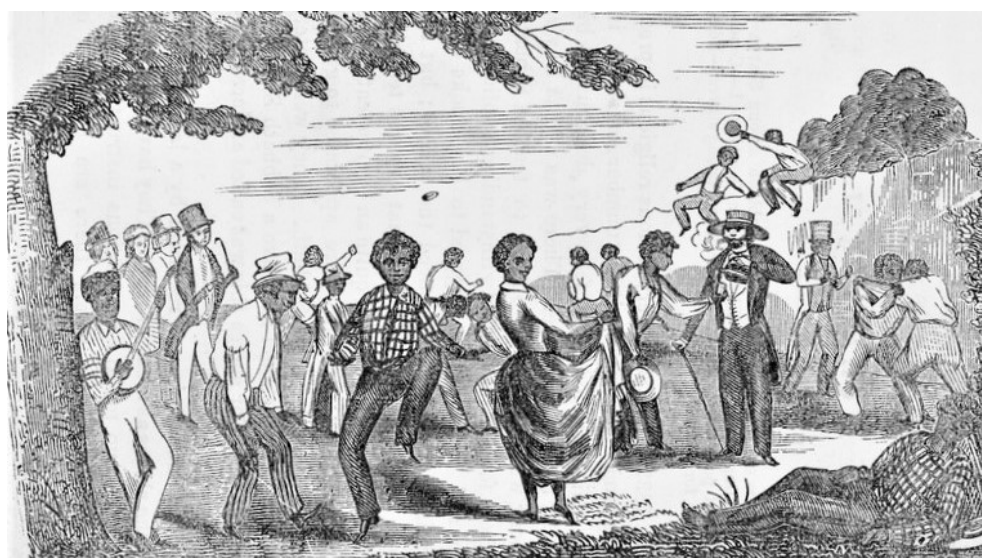


Figure 8. Samedi des esclaves

Peinture romantique du samedi des esclaves qui jouent, dansent, luttent sous les yeux du maître qui leur distribue du whisky. Source : Bibb (1849 : en face de la page 23). Library of Congress, Prints and Photographs Division, LC-USZ62-107750. Image consultable sur <http://www.slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/985> (consulté le 05/06/2022).

Les chansons pouvaient enfin parler simplement de la vie et de ses petits plaisirs. Mollie Williams était esclave sur une plantation où l'on dansait beaucoup, entre autres sur ces paroles : « Gennie met la bouilloire à chauffer, Sallie fait bien bouillir l'eau, / Gennie met la bouilloire à chauffer / Et prenons le thé⁷⁶ ! » Les hommes, disait Louisa Brown, esclave en Caroline du Sud, âge inconnu, avaient d'autres préoccupations : « Je voudrais avoir une centaine de chiens / Et la moitié chiens de chasse / Je les ramènerai dans le champ de tabac / Et courrait le lapin [refrain]. Maintenant il sort, il sort ! / Il sort, il sort ! / Et j'attrape ce lapin⁷⁷. »

⁷⁰ Workers of the Writers' Program of the Works Project Administration in the State of Virginia, 1940 : 91.

⁷¹ Cette expression semble, ici encore, avoir surtout une valeur phonético-rythmique mais *diddle*, qui signifie « rouler, couillonner, baiser », a d'indéniables connotations sexuelles et laisse penser que le bal pourrait déboucher sur d'autres activités... Les hypothèses concernant le sens de *Shoo a la a day* et de *Feet de diddle* sont fragiles. D'autres interprétations que pourraient proposer des lectrices et lecteurs seraient les bienvenues.

⁷² Perdue et al., 1992 : 106.

⁷³ FWP-SNC, South Carolina 2 : 51-52.

⁷⁴ FWP-SNC, Arkansas 3 : 174.

⁷⁵ FWP-SNC, Texas 2 : 285.

⁷⁶ FWP-SNC, Mississippi : 161.

⁷⁷ FWP-SNC, South Carolina : 116.



Figure 9. Esclave bonne d'enfant

Une jeune esclave porte l'enfant de ses maîtres habitant New Market en Virginie. Source : Photographie prise par un photographe non identifié, publié dans Ellen Dugan (1996 : 32). La photographie appartient à un collectionneur privé. Image consultable sur <http://www.slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/2997> (consulté le 05/06/2022).

Les comptines et les berceuses

Beaucoup d'interviewés étaient encore enfants au moment de l'abolition. Il n'est donc pas étonnant qu'ils se souviennent de berceuses et de comptines. Comme celle que cita John Finelly, esclave en Alabama né vers 1852 : « La lune, une étoile brillante, / La grande chouette qui hulule dans l'arbre ; / O, bye, mon bébé, vas-tu t'endormir, / Bercé sur mes genoux ? / Bye, mon bébé de miel, / Bercé sur mes genoux, / Bébé s'est endormi, / La chouette hulule dans l'arbre⁷⁸. » Puisque les femmes noires avaient souvent la garde des enfants blancs, les répertoires de berceuses étaient largement partagés, comme cette très classique « Chut petit bébé / Ne pleure pas / Tu seras un ange / Bye an' Bye⁷⁹. » Autre berceuse aux origines anciennes, « Rookabye Baby in the Tree Tropsy » que chantait la mère de James Bolton, esclave en Géorgie né vers 1852, pour endormir les enfants sur lesquels elle veillait. Elle pourrait trouver une de ses sources dans le recueil *Mother Goose's Melody* de John Newbery, publié en Angleterre dans les années 1760 et en Amérique du Nord en 1785⁸⁰. Il en allait de même pour les comptines accompagnant les jeux d'enfants, notamment celles où figure l'opossum, qui a souvent grimpé dans un plaqueminier (« 'Possum up de 'Simmon Tree »), comme celle-ci : « L'opossum dans le plaqueminier / Le lapin au sol / L'opossum / Mon Dieu, mon Dieu, l'opossum / Fait tomber les kakis. / Peggy, m'aimes-tu maintenant ? », mentionnée par Jenny Proctor, esclave en Alabama née en 1850⁸¹. Le cycle de l'opossum dans le plaqueminier connu d'innombrables variantes passées dans les folklores blancs et noirs du XX^e siècle, le moineau ou le raton laveur (*raccoon*) remplaçant parfois le lapin. Dans sa petite enfance, John F. Van Hook, esclave en Caroline du Nord né en 1862, chantait : « Une grenouille partit faire sa cour / Et chevauchait / Uh hunh / Avec une

⁷⁸ FWP-SNC, Texas 2 : 38.

⁷⁹ Alec Bostwick, esclave en Géorgie né en 1861. FWP-SNC, Georgia 1 : 111.

⁸⁰ <https://allnurseryrhymes.com/rock-a-bye-baby/> (consulté le 12/02/2022). Newbery, 1785.

⁸¹ FWP-SNC, Texas 3 : 215.

épée et un pistolet / à son côté. / Le vieil oncle rat rit, / À se secouer les côtes qu'il avait grosses et grasses ; / Il pensait que sa nièce / Allait être la mariée. / Uh hunh.⁸² » Sans doute issue d'une chanson écossaise, publiée en 1549 dans la *Complaynt of Scotland* et par la suite amplement diffusée en d'innombrables variantes⁸³.

Les injustices vécues, les espoirs de libération et l'abolition

Relativement bien traités ou confrontés à d'inimaginables brutalités, les esclaves avaient parfaitement conscience de l'iniquité de leur situation et la traduisaient dans des chansons caustiques. Comme cette comptine très répandue rapportée par Sylvester Brooks, esclave en Alabama né vers 1850 : « La vieille abeille fait le rayon de miel, / La jeune abeille fait le miel. / Le nègre fait le coton et le maïs, / et le Blanc récolte l'argent⁸⁴. » Ou encore, mentionnée par Minnie Williams, esclave au Tennessee puis au Texas née vers 1851 : « Le maître dort dans un lit de plumes / Le Nègre dort par terre ; / Quand nous irons au ciel, / Il n'y aura plus d'esclaves⁸⁵. » En attendant, ils n'hésitaient pas à ruser, avec les « propriétaires », leurs contremaîtres et surveillants, à les tromper, à les trander pour échapper aux contraintes de la servitude et améliorer leur ordinaire. Des chansons le rappellent avec une certaine fierté : « J'ai trompé mon maître sept ans / Je compte bien le tromper sept ans de plus⁸⁶. » Harriett Robinson, esclave au Texas née en 1842, se souvenait : « Quand nous allions à une fête, les violoneux nègres jouaient un air qui disait ceci : "J'ai trompé le vieux maître sept ans / J'ai trompé le contremaître trois ans ; / Passe-moi mon banjo / Et je vais te chatouiller le ventre"⁸⁷. » »

La majorité des esclaves entretenaient des espoirs de libération. Pendant la période couverte par les souvenirs des enquêtés du FWP, ils s'exprimaient surtout dans les chants religieux. Mais on en trouve également des traces dans des chansons profanes, telle celle qu'Elijah Green, esclave en Caroline du Sud né en 1843, chantait à ses semblables lorsque le maître était absent : « Maître est parti / Mais les moricauds (*darkies*) restent à la maison, / L'année du jubilé⁸⁸ va arriver / Et la liberté commencera⁸⁹. » Pendant la Guerre civile, circulèrent de nombreuses chansons, colportées par les soldats de l'un et l'autre camp et reprises par les esclaves. Il y eut le cycle du « pommier à pommes aigres » (*sour apple tree*), auquel devaient être pendus, soit Abraham Lincoln, soit Jefferson Davis⁹⁰. « Nous pendrons Abe Lincoln à un pommier aigre » chantaient des esclaves suivant les troupes confédérées, car « Tous les esclaves détestaient les Yankees [...]. Oui, Madame, ils regrettaient d'être libres et ils n'avaient aucune raison d'être contents car ils étaient plus heureux que maintenant », affirmait Alice Baugh, 64 ans, d'après sa mère, esclave en Caroline du Nord⁹¹. Mais, selon Ellen Brass, esclave en Louisiane née en 1856⁹², les soldats de l'Union annonçant leur libération aux esclaves, proclamaient : « Ils ont pendu Jeff Davis à un pommier aigre / Pendant que nous allions de l'avant. » Le thème du pommier aigre (sans doute un arbre de la famille des malus, encore connue sous le nom de *crabapple*⁹³), où l'aigreur suggère peut-être le sentiment des vaincus, revint à plusieurs reprises. Il fut intégré dans les paroles de « John Brown's Body », hymne dédié à l'abolitionniste blanc pendu en 1859, mais il s'entendit aussi dans des chansons ridiculisant Jeff Davis,

⁸² FWP-SNC, Georgia 4 : 87-88.

⁸³ https://en.wikipedia.org/wiki/Frog_Went_a-Courting (consulté le 12/02/2022).

⁸⁴ FWP-SNC, Texas 1 : 150.

⁸⁵ FWP-SNC, Texas 4 : 172.

⁸⁶ Jake Green, esclave en Alabama né vers 1853. FWP-SNC, Alabama : 168.

⁸⁷ FWP-SNC, Oklahoma : 272.

⁸⁸ Renvoie à l'Ancien Testament où le jubilé survenait après 49 ans et impliquait la liberté pour tous : « Et vous sanctifierez la cinquantième année, vous publierez la liberté dans le pays pour tous ses habitants », Lévitique 25 :10 (traduction Louis Segond), URL : <http://www.bible-en-ligne.net/bible.030-25.levitique.php> (consulté le 10/02/2022).

⁸⁹ FWP-SNC, South Carolina 2 : 197.

⁹⁰ Jefferson F. Davis (1808-1889), président de la Confédération de 1861 à 1865.

⁹¹ FWP-SNC, North Carolina 1 : 86.

⁹² FWP-SNC, Arkansas 1 : 247.

⁹³ <https://forum.wordreference.com/threads/hang-jeff-davis-from-a-sour-apple-tree.3043778/> ; <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Malus&oldid=1069418451> (consultés le 13/02/2022).

comme « Hang Him on the Sour Apple Tree » de James W. Porter⁹⁴ ou « Jeff in Pettycoats », chanson de ménestrels, de Henry Tucker et George Cooper⁹⁵. Il y eut également un cycle du cheval et de la mule. Dans le camp confédéré : « Jeff Davis est notre président / Et Abe Lincoln est un idiot ; / Jeff Davis monte un beau cheval blanc / Pendant que Lincoln chevauche une mule⁹⁶. » Du côté de l'Union : « Lincoln monte un beau cheval, / Jeff Davis chevauche une mule, / Lincoln est le président / Jeff Davis est l'idiot⁹⁷. »

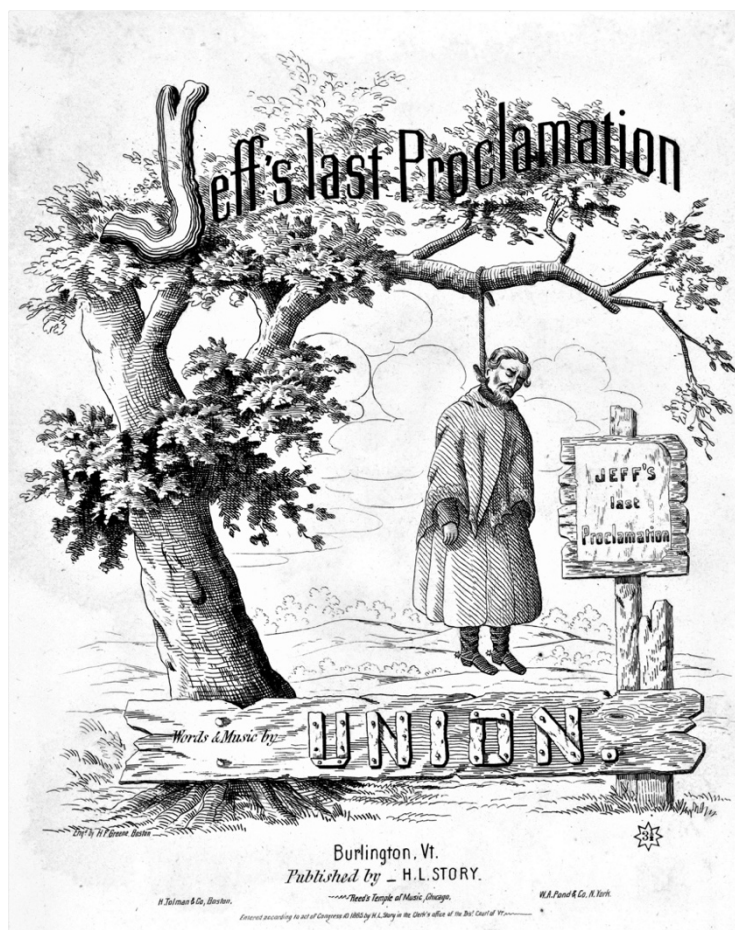


Figure 10. La fin de Jefferson Davis

Couverture de la partition d'une chanson ridiculisant Jeff Davis, pendu à un pommier aigre en habits de femme. Attribuée à « Union », publiée en 1865. Image consultable sur <https://tile.loc.gov/storage-services/service/rbc/lprbscm/scsm0186/001ar.jpg> (consulté le 05/06/2022).

Avec l'avancée des troupes nordistes, l'espérance se fit plus tangible. La chanson suivante était, selon James Calhart James, « chantée avec un fort sentiment de bonheur » : « Oh, où irons-nous quand le grand jour viendra / Que les trompettes sonneront et les tambours résonneront / Quand le général Sherman⁹⁸ arrivera ? / Plus de champs de coton et de riz / On n'entendra plus pleurer / Le vieux maître soupirera⁹⁹. » Et

⁹⁴ <https://www.loc.gov/item/ihms.200001255/> (consulté le 13/02/2022).

⁹⁵ Dans ces chansons et nombre de caricatures, Jefferson Davis est représenté fuyant déguisé avec des habits de sa femme, notamment son jupon. En fait, selon le récit de Henry Harnden, dans sa fuite, il aurait seulement porté un châle de son épouse. Le même rapport précise que, lors de l'arrestation du président de la Confédération : « Quelques-uns de nos hommes entonnèrent la chanson de l'armée bien connue "We'll hang Jeff Davis on a Sour Apple Tree!" sur l'air de "John Brown's Body", ce qui ne fit rien pour rassurer Davis. » Henry Harnden, « The First Wisconsin Cavalry at the Capture of Jefferson Davis », Library of Congress, URL : <https://www.loc.gov/item/28012418/> (consulté le 14/02/2022). Voir Silber, 1995.

⁹⁶ Sam Word, 79 ans, esclave en Arkansas. FWP-SNC, Arkansas 7 : 241.

⁹⁷ Amanda Oliver, esclave au Missouri et au Texas née en 1857. FWP-SNC, Oklahoma : 231

⁹⁸ William Tecumseh Sherman (1820-1891), général de l'armée de l'Union et habile stratège, mit en œuvre une politique de la terre brûlée dans les États du Sud qui valut aux troupes nordistes l'hostilité de certains esclaves. Voir FWP-SNC, Mississippi : 173 ; North Carolina 1 : 86.

⁹⁹ FWP-SNC, Maryland : 35-36.

quand le général Sherman arriva effectivement, racontait Lorenza Ezell, esclave en Caroline du Sud né en 1850, son maître s'enfuit et se cacha une semaine dans la forêt. Les esclaves ironisèrent en chantant :

Blancs, avez-vous vu le vieux maître / Sur la route, avec une moustache ? / Il a pris son chapeau et a filé soudainement / Et je crois qu'il est bien parti [refrain]. Vieux maître est parti / Et nous, les moricauds (*darkies*), restons à la maison. / Ce doit être la venue du Royaume / Et l'année du Jubilé [troisième couplet]. Maintenant le contremaître veut nous faire des ennuis / Et nous faire courir un peu, / Mais nous l'avons enfermé dans le fumoir, / Et avons jeté la clef dans le puits¹⁰⁰.

Des cris de joie retentissaient dans les États esclavagistes, comme au Mississippi : « Enfin libre, / Enfin libre, / Merci Dieu tout-puissant / Je suis enfin libre¹⁰¹. » Au-delà de l'émancipation, la vision de l'avenir que projetaient les esclaves prenait aussi une forme plus concrète. Par exemple, Aleck Trimble, esclave au Texas né en 1861, travaillait dans la cuisine de la grande maison quand il entendit la nouvelle de la libération : « Je n'étais pas tellement content quand la liberté est arrivée. Je me débrouillais plutôt bien dans la cuisine. Je ne pensais pas que je connaîtrais de meilleur temps qu'alors, et c'est le cas. Je croyais que j'étais simplement aussi près du ciel que je le souhaitais. » Pourtant les adultes chantaient : « Arrivez / Arrivez / Ne tardez pas / Bientôt l'oncle Sam nous donnera à tous une ferme¹⁰². / Venez de la route / Venez de la nation / Ce ne sera pas long avant qu'oncle Sam nous donne à tous une ferme¹⁰³ ! »

L'appropriation des chansons populaires « blanches »

L'univers des fermes et des plantations esclavagistes n'était pas imperméable aux musiques populaires blanches qui circulaient dans le Sud. Certains esclaves, domestiques, artisans, musiciens, vivaient ou allaient en ville où ils pouvaient les entendre et les musiciens qui jouaient pour les bals des blancs devaient connaître ce qui plaisait à ce public. Il n'est donc pas étonnant que les récits du FWP mentionnent certaines chansons à la mode chez les blancs. Toutefois, il faut se souvenir que la citation d'un titre, si elle indique une certaine connaissance de la chanson, ne signifie pas que toutes les paroles et l'interprétation de la musique aient été totalement conformes aux versions des blancs. Les exemples suivants ne représentent qu'une petite partie des chansons d'origine blanche étatsunienne ou européenne partagées par blancs et noirs citées dans les récits du FWP. Enfant, Dellie Lewis, esclave en Alabama, âge inconnu, jouait avec des jeunes blancs au son de : « Les vieux haricots doux et l'orge poussent, / Les vieux haricots doux et l'orge poussent, / Ni vous ni moi, personne ne sait, / où poussent les vieux haricots doux et l'orge¹⁰⁴ », une ancienne chanson de jeu anglaise basée sur une mélodie datant peut-être du XVII^e siècle¹⁰⁵. Les chants de marins (*shanteys*) circulaient intensément à travers l'Atlantique, ainsi un enquêteur nommé William Warfield a noté parmi les chansons populaires noires (*negro folk songs*) : « Halez ! (*Heave away*) Halez ! / Je ferai plutôt la cour à une fille à la peau jaune / Que travailler pour Henry Clay¹⁰⁶ / Hâlez, fille à la peau jaune, Je veux m'en aller », sans doute venue du Devon¹⁰⁷ et peut-être chantée par des opposants de Henry Clay. Les ménestrels à la face noircie (*Blackface Minstrels*) prétendaient s'inspirer, voire imiter, les pratiques musicales des esclaves ; parfois, ils les connaissaient véritablement. Dès la fin des années 1820, des chansons telles que « Jim Crow » circulaient et, dans les années 1840, les Virginia Minstrels de Dan Emmett rendirent célèbre « Old Dan Tucker ». Thomas Dartmouth « Daddy » Rice inclut « Jump Jim

¹⁰⁰ FWP-SNC, Texas 2 : 28-29.

¹⁰¹ Charlie Moses, esclave au Mississippi né vers 1853. FWP-SNC, Mississippi : 116.

¹⁰² Probablement une référence à la promesse de « 40 arpents et une mule » attribuée au Général Sherman et à son *Special Field Order* n° 15 du 16 janvier 1865. Sur l'histoire de cette promesse, voir Henry Louis Gates, Jr., « The Truth Behind "40 Acres and a Mule" », PBS, URL : <https://www.pbs.org/wnet/african-americans-many-rivers-to-cross/history/the-truth-behind-40-acres-and-a-mule/> (consulté le 14/02/2022).

¹⁰³ FWP-SNC, Texas 4 : 109, 114.

¹⁰⁴ FWP-SNC, Alabama : 256.

¹⁰⁵ <https://www.nurseryrhymes.org/oats-peas-beans-and-barley-grow.html> (consulté le 28/02/2022).

¹⁰⁶ Henry Clay (1777-1852) fut élu sénateur du Kentucky, puis représentant. Il fut ensuite nommé Secrétaire d'État par le président John Quincy Adams et fut un des artisans du « Compromis du Missouri » de 1820 qui interdit l'esclavage dans les « Territoires des grandes plaines », mais l'autorisa dans le Missouri et l'Arkansas. Voir <https://www.biography.com/political-figure/henry-clay> ; https://en.wikipedia.org/wiki/Missouri_Compromise (consulté le 14/02/2022).

¹⁰⁷ FWP-SNC, Kentucky : 102, URL : <http://www.ptsheetmusic.com/Heave%20away.pdf> (consulté le 14/02/2022).

Crow » dans son spectacle en 1828. Il prétendait l'avoir entendue de la bouche d'un esclave infirme à Saint Louis, Cincinnati ou Pittsburgh. Accompagnée des pas de danse décrits dans les paroles, elle devint rapidement extrêmement populaire. Elle est notamment citée par Abram Harris, esclave en Caroline du Sud né vers 1844, parmi les « vieilles chansons que les nègres chantaient au temps de l'esclavage¹⁰⁸ », et par John Davenport, esclave en Caroline du Sud né vers 1848, qui précisait : « Une des danses des nègres était "Jump Jim Crow" ; un nègre sautait et retombait en sautant légèrement et en dansant au même endroit. Quelquefois, il disait : "Chaque fois que je saute, je saute Jim Crow" », paraphrasant le deuxième vers du refrain de la chanson de Thomas D. Rice¹⁰⁹. Il faut noter que Jim Crow apparaît dès 1829 dans les récits recueillis par les étudiants de John Cade, à la Southern University, en Louisiane : « Où vas-tu buse, où vas-tu corbeau ? Je vais vers une nouvelle terre pour sauter Jim Crow (*Jump Jim Crow*). Tourne-toi et retourne-toi et fait juste comme ça. Chaque fois que tu te retournes, tu sautes Jim Crow¹¹⁰. » L'association buse-corbeau¹¹¹ se retrouve au Texas : « Où vas-tu, buse, / Où vas-tu aller ? / Je vais vers de nouvelles terres, Pour chasser Jim Crow¹¹² », et en Alabama, apparemment apportée par un esclave venu de Louisiane : « Où vas-tu buse ? Où vas-tu corbeau ? / Je vais à la rivière pour faire juste comme ça¹¹³ ». Cet exemple illustre la manière dont les paroles des chansons circulaient, par bribes plus moins étendues, avec des associations diverses, et met en lumière les incertitudes rencontrées pour identifier leurs sources. Le récit recueilli par les étudiants de la Southern University en 1929 s'inspirait-il de la version jouée par Thomas D. Rice, qui se serait très rapidement répandue en un an, ou, plus probablement, le thème de Jim Crow avait-il déjà été diffusé chez les Afro-Américains dans les années 1820 avant que Thomas Dartmouth Rice ne s'en empare ?

Une autre chanson, « Old Dan Tucker¹¹⁴ », est donnée sous différentes formes dans les récits du FWP : chantée lors d'une séance d'épluchage de maïs¹¹⁵ ; dansée, racontait Dora Franks, esclave au Mississippi née vers 1837, sur des paroles différant sensiblement de la version passée dans le folklore blanc¹¹⁶ tout en en reprenant certains versets : « Le vieux Dan Tucker était un homme terriblement méchant, / Il battait sa femme avec une poêle à frire. / Elle hurle et cria : "Je vais m'en aller, / Il y a plein d'hommes qui ne me battent pas comme ça [...]. Fiche le camp, vieux Dan Tucker / Tu arrives trop tard pour avoir ton dîner¹¹⁷." » On en rencontre encore d'autres variantes dans les récits du FWP, par exemple en accompagnement de jeux d'enfants en Caroline du Nord¹¹⁸. D'autres airs restés célèbres y apparaissent aussi, comme « Turkey in the Straw¹¹⁹ », populaire chez les violoneux dès 1820, probablement dérivé d'une ballade irlandaise remontant à 1795¹²⁰. Sans oublier la quintessence de la nostalgie sudiste, commandée en 1851 à Stephen Foster par E. P. Christy pour ses Christy's Minstrels, une des plus célèbres troupes de l'époque : « Swanee River » (« Old folks at home »), interprétée au XX^e siècle aussi bien par Al Jolson que par Paul Robeson¹²¹.

¹⁰⁸ FWP-SNC, Arkansas 3 : 175.

¹⁰⁹ FWP-SNC, South Carolina 1 : 242. Le refrain de « Jump Jim Crow » chanté par Thomas D. Rice était : « *Weel about and turn about and do jis so, / Eb'ry time I weel about I jump Jim Crow.* » (« Tourne et retourne-toi et fait juste comme ça, / Chaque fois que je me retourne je saute Jim Crow. »)

¹¹⁰ Cade, 1935 : 334.

¹¹¹ Qui est présente à la toute fin de la chanson : « *I kneel to de buzzard, an, I bow to the crow; / An eb'ry time I weel about I jump jis so* » (« Je m'agenouille devant la buse, et je m'incline devant le corbeau ; / Et chaque fois que je me retourne je saute juste comme ça. ») https://en.wikipedia.org/wiki/Jump_Jim_Crow (consulté le 14/02/2022).

¹¹² Sarah Ford, esclave au Texas née vers 1850. FWP-SNC, Texas 2 : 43.

¹¹³ William Henry Towns, esclave en Alabama né en 1854. FWP-SNC, Alabama : 388.

¹¹⁴ Attribuée à Dan Emmett, popularisée par les Virginia Minstrels, mais d'origine incertaine : https://en.wikipedia.org/wiki/Old_Dan_Tucker (consulté le 14/02/2022).

¹¹⁵ Hammett Dell, esclave au Tennessee né en 1847. FWP-SNC, Arkansas 2 : 141.

¹¹⁶ « Le Vieux Dan Tucker était un fameux homme, / Il se lavait le visage dans une poêle à frire ; / Il peignait ses cheveux avec une roue de chariot / Et il est mort avec une rage de dents dans le talon. » URL : <https://www.civilwarheritagetrails.org/civil-war-music/old-dan-tucker.html> (consulté le 14/02/2022).

¹¹⁷ FWP-SNC, Mississippi : 53.

¹¹⁸ Jane Arrington, esclave en Caroline du Nord née en 1852. FWP-SNC, North Carolina 1 : 48.

¹¹⁹ FWP-SNC, Arkansas 4 : 262 ; Georgia 2 : 320 ; Georgia 3 : 196 ; Georgia 4 : 64 et 83 ; Indiana : 146A.

¹²⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Turkey_in_the_Straw (consulté le 11/02/2022).

¹²¹ FWP-SNC, Texas 4 : 62 et 237.

Les réunions de prière et les répertoires sacrés

Les services officiels et les réunions secrètes

Après que les esclaves ont été évangélisés, sur certaines plantations, ils pouvaient assister au service dans l'église des blancs, le plus souvent séparés d'eux, confinés au balcon¹²² ou au fond, voire dans un appentis¹²³ ; quelquefois, ils pouvaient assister à un service après celui des blancs¹²⁴ ; souvent, ils participaient au chant¹²⁵. Dans la plupart des cas, les prédicateurs étaient blancs ; lorsque, rarement, un prédicateur noir était autorisé, il était étroitement surveillé et les chansons évoquant la liberté étaient proscrites¹²⁶. Quelques récits indiquent qu'il existait des églises pour les esclaves sur les plantations¹²⁷. Sol Walton, esclave en Alabama né vers 1849, précisait : « Les esclaves avaient leurs propres réunions de prière et c'était le plus grand plaisir qu'ils connaissaient¹²⁸. » Il semble qu'ils se réunissaient aussi dans une cabane habitée par une famille¹²⁹ et, parfois, allaient de l'une à l'autre¹³⁰, exceptionnellement avec l'autorisation du maître¹³¹. Silas Jackson, esclave en Virginie né en 1846 ou en 1847, relate :

Le dimanche, les esclaves qui voulaient prier se réunissaient dans l'une des grandes cabanes en présence de l'un des contremaîtres et ils tenaient leur service. Ensuite, le contremaître prenait la parole et, après la communion, le contremaître était payé pour rester là avec la moitié du produit de la quête, parfois il récoltait 25 cents¹³².

Quand un noir était autorisé à prêcher, il était obligé de s'en tenir à ce que lui disait le maître ; un esclave au Tennessee, non nommé, né vers 1846, se souvenait que :

Nous avions quelques prédicateurs nègres, mais ils disaient : « Obéissez à vos maîtresses et maîtres¹³³. » Ils ne savaient pas quoi dire d'autre. Le prédicateur blanc vous disait ce que vous aviez à faire aussi. Les réunions de prière devaient se tenir en catimini. Alors nous chantions de vieilles hymnes¹³⁴.

De fait, ce qu'évoquent le plus souvent les anciens esclaves, ce sont les *bush* ou *brush harbors* (littéralement « refuge dans les buissons »). Emmaline Heard, probablement née dans les années 1860, esclave en Géorgie, décrivait ainsi celui de la plantation où vivait sa mère :

Sur la plantation Harper, les esclaves utilisaient un *brush harbor* comme église. Les arbres et les buissons avaient été éclaircis de manière à créer un espace suffisant pour accueillir les esclaves ; les arbres avaient été égalisés à une bonne hauteur, et les débris et branchettes empilés pour former un toit. On ne pouvait évidemment pas tenir service quand il pleuvait¹³⁵.

¹²² FWP-SNC, Maryland : 7 ; South Carolina 1 : 68 ; South Carolina 3 : 128 ; South Carolina 4 : 52 et 254.

¹²³ FWP-SNC, Texas 2 : 26.

¹²⁴ FWP-SNC, Oklahoma : 231 ; South Carolina 4 : 83 ; Oklahoma : 231.

¹²⁵ FWP-SNC, South Carolina 1 : 68.

¹²⁶ FWP-SNC, Georgia 2 : 15-16.

¹²⁷ FWP-SNC, Alabama : 10 ; Arkansas 6 : 44 ; South Carolina : 72 ; Texas 1 : 206 ; Texas 2 : 51 (en Géorgie) et 62 (en Louisiane) ; Texas 4 : 49.

¹²⁸ FWP-SNC, Texas 4 : 129.

¹²⁹ FWP-SNC, North Carolina 1 : 107, 190 et 396 ; Texas 2 : 170 (esclave en Louisiane).

¹³⁰ FWP-SNC, Georgia 2 : 132.

¹³¹ FWP-SNC, North Carolina 2 : 221.

¹³² FWP-SNC, Maryland : 32.

¹³³ Référence à l'Épître de Saint Paul aux Éphésiens : 6, 5-8, très souvent citée aux esclaves : « Serviteurs, obéissez à vos maîtres selon la chair, avec crainte et tremblement, dans la simplicité de votre cœur, comme à Christ, non pas seulement sous leurs yeux, comme pour plaire aux hommes, mais comme des serviteurs de Christ, qui font de bon cœur la volonté de Dieu. Servez-les avec empressement, comme servant le Seigneur et non des hommes, sachant que chacun, soit esclave, soit libre, recevra du Seigneur selon ce qu'il aura fait de bien. » Le châtiment du fouet pour les esclaves trouvait également sa justification dans Luc 12 : 47-48 : « Le serviteur qui, ayant connu la volonté de son maître, n'a rien préparé et n'a pas agi selon sa volonté, sera battu d'un grand nombre de coups. Mais celui qui, ne l'ayant pas connue, a fait des choses dignes de châtiment, sera battu de peu de coups. » (traductions de Louis Segond)

¹³⁴ Fisk University Social Science Institute, 1968 : 131.

¹³⁵ FWP-SNC, Georgia 2 : 150-151.

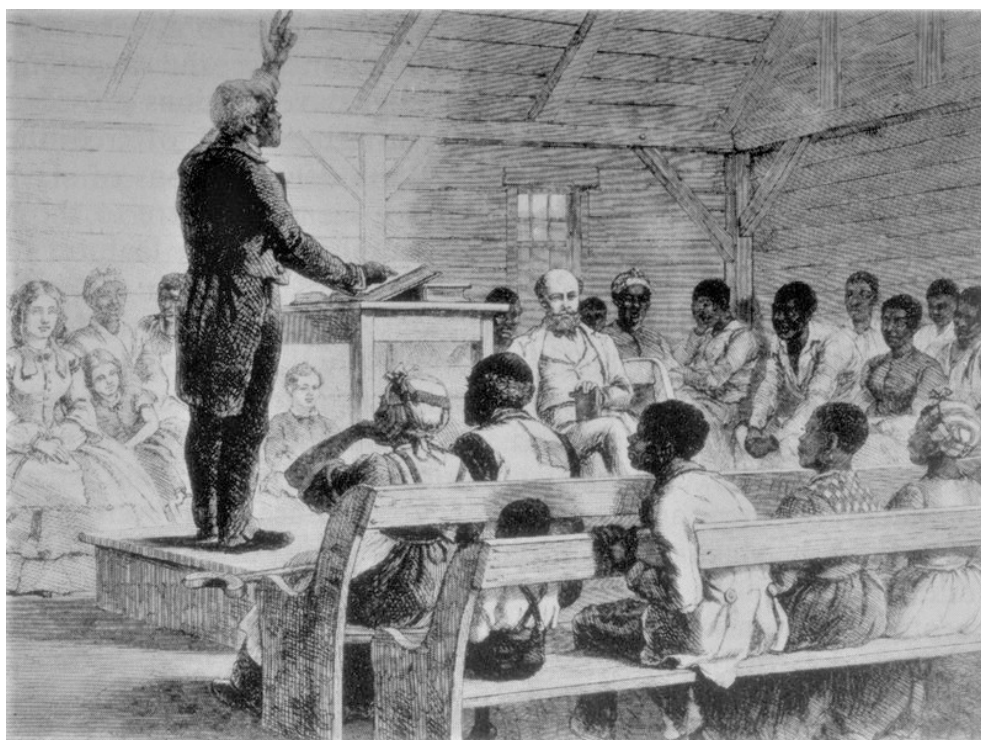


Figure 11. Service religieux

Service religieux pour les esclaves près de Port Royal en Caroline du Sud, alors que la Guerre civile a déjà commencé. Un noir prêche en présence du maître et de sa famille. Source : *The Illustrated London News*, vol. 43, 5 décembre 1863, p. 561. Image consultable sur <http://www.slaveryimages.org/slaveryimages/item/1853> (consulté le 05/06/2022).

Les esclaves s'échappaient secrètement pour aller prier dans des endroits reculés. Cela n'était pas sans risque mais, dit James Reeves, né après l'abolition, reprenant les souvenirs de sa mère, de sa grand-mère et de son arrière-grand-mère, « des groupes d'esclaves s'éclipsaient dans les bois et, pour cette raison, le lendemain matin, le vieux maître les fouettait. Le dimanche d'après, ils recommençaient et étaient à nouveau fouettés. Et il en allait ainsi chaque semaine¹³⁶ ». Richard Carruthers, plus que centenaire, esclave au Texas, décrivait ce qui se passait lors de ces services :

Nous, les nègres, nous avions notre lieu de prière dans la combe (*hollow*) et, quelquefois, nous revenions du champ à la nuit, entre 11 heures et minuit, accablés et brûlants, sans rien à manger, et nous voulions demander au bon Seigneur d'avoir pitié de nous. Nous mettons de la graisse dans une casserole ou une bouteille pour faire une lampe. Nous prenions une torche en pin également, et nous descendions dans la combe pour prier. Certains devenaient si joyeux¹³⁷ et se mettaient à crier si fort que nous devions leur couvrir la bouche. J'ai vu des nègres si pleins du Seigneur et si joyeux qu'ils tombaient inconscients¹³⁸.

Dans ces réunions, on priait souvent pour la liberté¹³⁹. Alice Sewell, esclave en Alabama née en 1851, se souvenait :

Les dimanches soir, du temps de l'esclavage, nous avions l'habitude de nous glisser furtivement dans les bois, loin dans les marais pour chanter et prier comme nous l'aimions. Nous priions pour ce jour de liberté. Nous parcourions quatre ou cinq miles afin de prier ensemble Dieu pour que, si nous ne vivions pas pour le voir, qu'il veuille bien laisser nos enfants connaître des jours meilleurs et être libres¹⁴⁰.

¹³⁶ FWP-SNC, Arkansas 6 : 27bis.

¹³⁷ « *To get happy* » ou « *joyous* » désigne un état de jubilation et d'extase qui manifeste une relation particulière avec le seigneur ou l'esprit saint, proche de la possession, et entraîne des exclamations, des chants à pleine voix, des pas de danse, parfois de la glossolalie.

¹³⁸ FWP-SNC, Texas 1 : 199.

¹³⁹ FWP-SNC, Texas 1 : 177 (esclave en Louisiane) et 266-267 ; Texas 2 : 6-7 ; Texas 4 : 43.

¹⁴⁰ FWP-SNC, Missouri : 305.

Ces services clandestins devaient évidemment demeurer discrets et les fidèles recouraient à toutes sortes de procédés pour étouffer le son des prières et des chants. Un veilleur pouvait être posté devant la cabane pour avertir de l'arrivée des patrouilleurs¹⁴¹ ou on insonorisait une partie de la cabane avec des vieilles couettes et des chiffons humidifiés¹⁴². Mais le procédé le plus curieux était un pot ou une bassine¹⁴³. W. B. Allen, esclave en Alabama, âge inconnu, reprit la description que lui avait faite son père d'une réunion de prière dans une cabane n'ayant qu'une seule porte : « Les esclaves avaient retourné une grande bassine au centre sur le sol pour qu'elle absorbe les voix. Aucun son ne peut s'échapper d'une pièce fermée si une grande bassine est renversée en son milieu¹⁴⁴. » Le récipient pouvait également être placé devant la porte¹⁴⁵, suspendu à l'envers dans le *brush harbor*¹⁴⁶, parfois même, les pratiquants ou le prédicateur se mettaient la tête dans la bassine¹⁴⁷. Charles Grandy, esclave en Virginie né en 1842, décrivait comment cela se déroulait :

Chaque quatrième dimanche, les blancs de notre section avaient un service pour nous les esclaves, mais ce n'était pas suffisant pour ceux qui voulaient parler avec Jésus. Ils traversaient les champs de nuit pour aller dans une vieille grange à tabac sur le coteau d'une colline. La porte était au rez-de-chaussée et, par une échelle, vous pouviez sortir par une fenêtre qui donnait de l'autre côté. Il y avait une vieille bassine cachée là pour attraper le son. Quelquefois, vous vous mettiez la tête dedans si vous aviez besoin de prier très bruyamment. Je me souviens de la vieille Sœur Millie Jeffries. Elle mettait sa tête dans la bassine et priait toute la nuit tandis que les autres se bousculaient pour prendre leur tour. Parfois, les esclaves devaient lui tirer la tête de la bassine pour que les autres puissent aussi prier¹⁴⁸.

Ce dispositif a bien sûr intrigué des historiens ; beaucoup ont recherché d'éventuelles origines africaines. Ainsi, Laura Jarmon¹⁴⁹ évoque les mythes dogon retranscrits par Marcel Griaule ; George Rawick¹⁵⁰, s'il conçoit la bassine comme un symbole, situe son origine en Afrique de l'Ouest et précise qu'il pourrait être un « reflet fragmentaire » d'Eshu Elegba, orisha décepteur du panthéon yoruba. Tout cela, écrit Albert J. Raboteau, n'est guère convaincant¹⁵¹. L'anthropologue Sidney Mintz¹⁵² suggérait, lui, que la bassine, étouffant le son plutôt que le produisant, pourrait représenter une inversion symbolique liée à l'interdiction imposée aux esclaves de jouer du tambour. Le fait que, d'un point de vue acoustique, un pot ou une bassine ne puisse assourdir le son, qu'ils risquent même de l'amplifier si l'on met la tête dedans, en confirme l'aspect symbolique. Le pot pourrait être appréhendé comme un « tabernacle » (*shrine*) contenant une force spirituelle et investi d'une mission¹⁵³, ou encore, pense Michael A. Chaney¹⁵⁴, comme un « réceptacle protecteur du discours rituel ». Ces interprétations ne rejettent pas de possibles influences africaines, qui auraient été transformées au cours de la traite et au fil de la transmission de génération en génération en Amérique du Nord¹⁵⁵, mais soulignent que la croyance au pouvoir de protection des réunions clandestines attribué à certains objets reposait sur l'interprétation symbolique qui en était faite. À partir d'un exemple différent, l'usage des bassines de cuivre par des Amérindiens du Canada, l'historien Laurier Turgeon suggère que ces objets, appropriés, dotés de significations nouvelles, doivent être considérés comme des pourvoyeurs d'intermédiation dans les contacts interculturels. De ce fait, ils sont devenus des symboles de cohésion communautaire¹⁵⁶ et peuvent, selon Saidiya V. Hartman, mettre en jeu une « mémoire de la

¹⁴¹ Perdue et al., 1992 : 230.

¹⁴² Cade, 1935 : 330-331.

¹⁴³ FWP-SNC, North Carolina 1 : 62, 107 et 316 ; North Carolina 2 : 133 et 416 ; Oklahoma : 208 ; Tennessee : 31, 454 ; Texas 2 : 6 ; Virginia : 11-12, 29. Ce procédé était également employé pour les *frolics* clandestins : FWP-SNC, Alabama : 307 ; Arkansas 7 : 191 ; Tennessee : 67.

¹⁴⁴ Berlin et al., 1996 : 56.

¹⁴⁵ FWP-SNC, Arkansas 5 : 270 ; Arkansas 6 : 126.

¹⁴⁶ FWP-SNC, Mississippi : 172.

¹⁴⁷ FWP-SNC, Arkansas 7 : 208 ; Texas 1 : 85.

¹⁴⁸ Perdue et al., 1992 : 119.

¹⁴⁹ Jarmon, 2003.

¹⁵⁰ Rawick, 1972b.

¹⁵¹ Raboteau, 1980 : 215-216, 360.

¹⁵² Cité par Rawick, 1972a : 43-44.

¹⁵³ Jarmon, 2003 : 129-130.

¹⁵⁴ Chaney, 2011.

¹⁵⁵ Katz-Hyman et Rice, 2011 : 98-99.

¹⁵⁶ Turgeon, 1997.

différence¹⁵⁷ », à la fois volontaire et involontaire, « qui reconnaît la présence et l'absence structurantes du passé¹⁵⁸ ».

Les spirituals

C'est à partir des grands Réveils que les observateurs notent l'apparition de chants chrétiens chez les esclaves. Ils sont donc venus se greffer sur ou s'ajouter à un corpus diversifié de chants profanes ou religieux étrangers aux religions européennes. On peut par conséquent supposer que ces chants chrétiens ont intégré des caractéristiques mélodiques et rythmiques, des échelles et des organisations vocales qui avaient pris forme depuis le XVII^e siècle. En outre, les esclaves se sont approprié des cantiques protestants, soit en en conservant les paroles, soit en les mélangeant et en les intégrant à des chants surgis de leur expérience, dans tous les cas en les interprétant de manière originale.

Leurs créations spécifiques, qui seront ultérieurement nommées *negro spirituals*, se répandirent à travers les États-Unis et furent transmises jusqu'à ce qu'elles soient notées, puis enregistrées, certaines d'entre elles continuant d'être intégrées dans les répertoires du gospel contemporain. Dès le milieu du XVIII^e siècle, le révérend Samuel Davies, presbytérien de Virginie, demandait à un de ses amis des recueils de cantiques composés par Isaac Watts et des livres de psaumes parce que : « Je ne peux éviter de remarquer que les Nègres, plus que toutes les espèces humaines que j'ai connues, ont une oreille pour la musique, et éprouvent une sorte de délice extatique pour le chant des psaumes. » Quelques années plus tard, il évoquait le chant des esclaves placés au balcon, armés de leurs livres d'hymnes ou de psaumes, libérant « un torrent de polyphonie sacrée suffisant pour emporter toute la congrégation au ciel¹⁵⁹ ». À partir du milieu des années 1830, les références à l'existence de « chants religieux distincts » se multiplient¹⁶⁰. Il faudra toutefois attendre 1861 pour qu'un de ces chants soit publié par le *National Antislavery Standard* de Virginie, le 12 octobre 1861, puis par le *New York Tribune* sous le titre « O! Let My People Go: The Song of the Contrabands¹⁶¹ », aussi connu comme « Go Down Moses » ; il fut également imprimé indépendamment avec les mentions « paroles et musiques obtenues grâce au Rev. L. C. Lockwood, chapelain des *contrabands* à la forteresse Munroe » en Virginie, dans un arrangement de Thomas Baker, la dernière page de la partition indiquant que « cette chanson a été interprétée depuis environ neuf années par les esclaves de Virginie¹⁶² ». Pendant la Guerre civile et immédiatement après, les collectes s'intensifièrent. En 1862, Lucy McKim Garrison, une très jeune professeure de piano séjournant avec son père dans les Sea Islands de Caroline du Sud, fut la première à décrire le style et la technique du chant des *spirituals*, soulignant la difficulté qu'il y avait à les transcrire en notation occidentale et insistant sur l'importance de l'improvisation dans leur interprétation. Elle fit imprimer, ayant elle-même arrangé les mélodies, « Poor Rosy, Poor Gal » et « Roll Jordan, Roll » sous le titre *Songs of the Freedmen of Port Royal*¹⁶³. Elle participa, avec William Francis Allen et Charles Pickard Ware, à la publication en 1867 de *Slave Songs of the United States*, collection dans laquelle furent aussi inclus les chants recueillis par Thomas Wentworth Higginson, militant abolitionniste, colonel dans le 1^{er} régiment de volontaires de Caroline du Sud, la première unité militaire noire de l'Union. Par la suite, les recueils de *spirituals* se multiplièrent, comprenant des mélodies notées avec les incertitudes que soulignait dans l'introduction Lucy McKim Garrison :

Il est difficile d'exprimer avec seulement des notes et des signes musicaux le caractère complet de ces ballades nègres. Les étranges techniques de gorge et les curieux effets rythmiques produits par des voix individuelles se

¹⁵⁷ Hartman, 1997 : 73.

¹⁵⁸ *Ibid.* : 222.

¹⁵⁹ Cité dans Epstein, 1963a : 199.

¹⁶⁰ *Ibid.* : 203-204.

¹⁶¹ Pendant la Guerre civile, il avait été décidé par les autorités de l'Union que les esclaves fugitifs qui rejoignaient les armées du Nord ne seraient pas renvoyés à leurs anciens propriétaires. Certains furent intégrés dans les forces combattantes, d'autres utilisés à divers travaux. Ils étaient désignés sous le nom de *contrabands*.

¹⁶² <https://digital.librarycompany.org/islandora/object/Islandora%3A9540#page/2/mode/1up> (consulté le 16/02/2022).

¹⁶³ Epstein, 1977 : 260-261.

rejoignant à différents intervalles irréguliers semblent aussi impossibles à mettre sur une partition que le chant des oiseaux ou les sons d'une harpe éolienne¹⁶⁴.

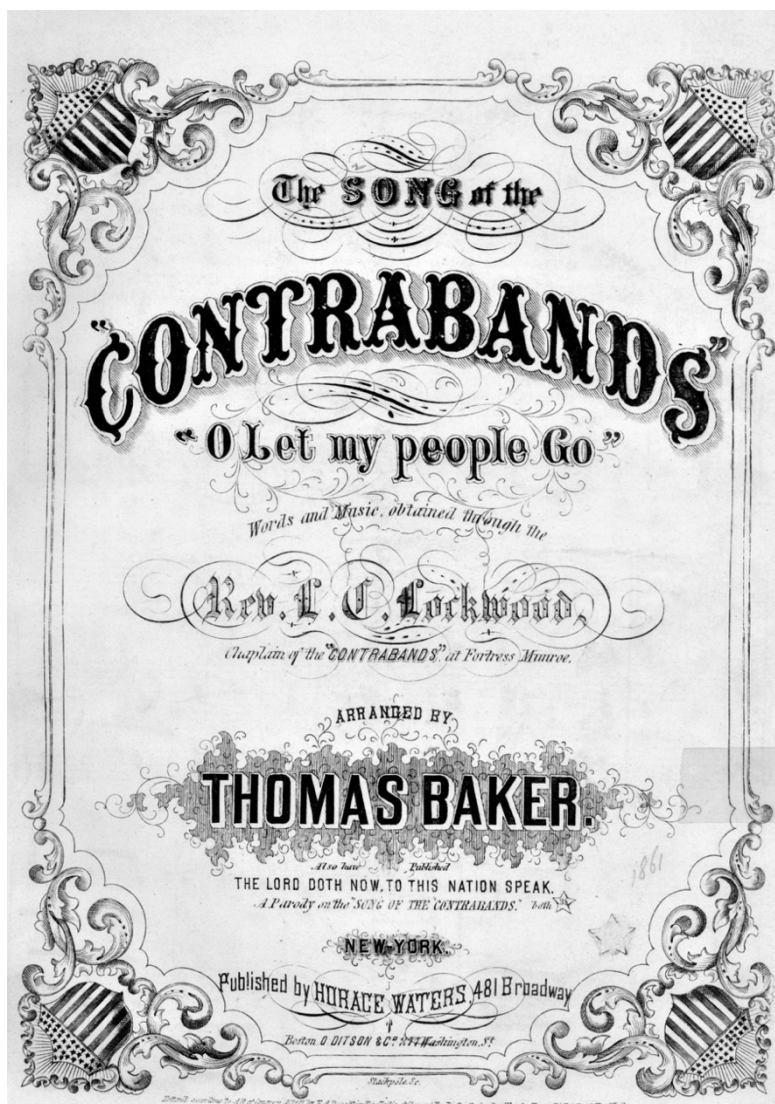


Figure 12. Chant des Contrabands

Couverture de la première publication d'un *spiritual* afro-étatsunien : « O Let My People Go », 1861. Source : Library of Congress, Music Division.

¹⁶⁴ Allen et al., 1867 : vi.

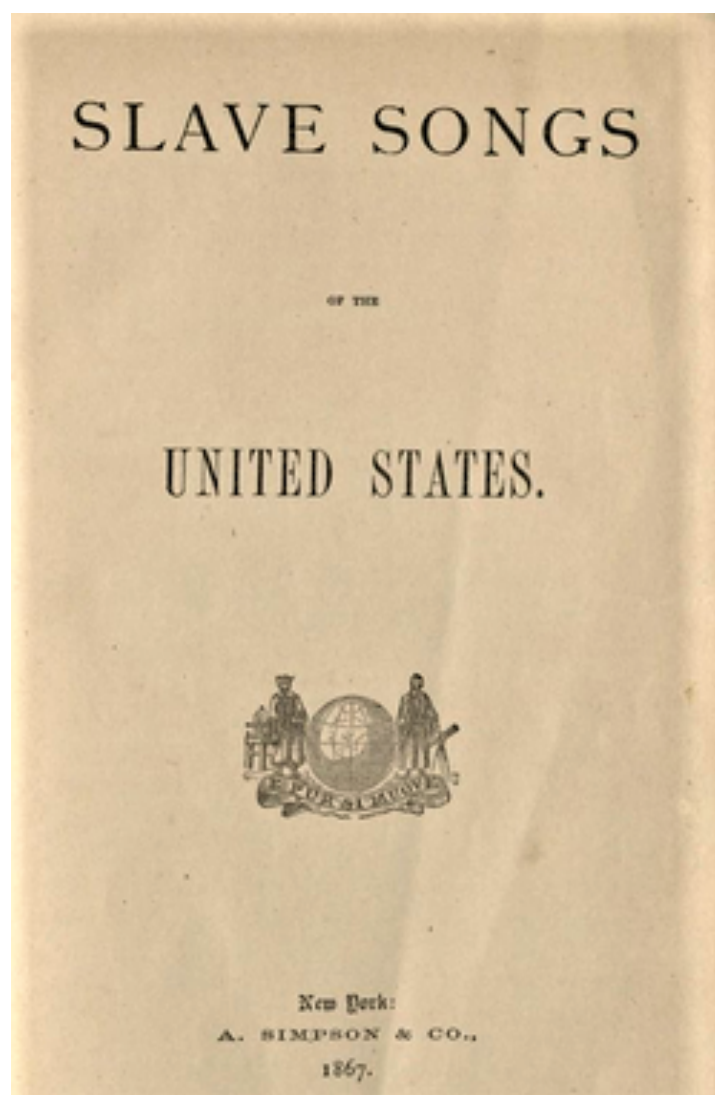


Figure 13. *Slave Songs of the United States*

Couverture de l'édition originale de *Slave Songs of the United States* (Allen et al., 1867).

Ces particularités du chant afro-étatsunien avaient déjà été remarquées par Frances Ann Kemble, une actrice et autrice anglaise qui séjourna en 1838-1839 sur une importante plantation, où travaillaient un grand nombre d'esclaves :

Je pensais pouvoir retrouver clairement certaines mélodies populaires qui m'étaient familières dans presque toutes leurs chansons ; mais il m'a été impossible de découvrir de telles origines dans un grand nombre de celles que j'ai entendues récemment et qui m'ont paru extraordinairement sauvages et indescriptibles. La manière dont le chœur attaque le refrain, entre chaque phrase énoncée par une voix soliste, est très curieuse et efficace, particulièrement sur l'accompagnement rythmique fourni par le bruit des dames de nage. Les voix aigües toutes à l'unisson et la précision dans le temps et l'accent avec laquelle est fait le répons m'ont toujours fait souhaiter que quelque grand compositeur puisse entendre ces performances à moitié sauvages¹⁶⁵.

Enfin, Charlotte Forten Grimké, militante abolitionniste afro-étatsunienne venue enseigner à St. Helena, dans les Sea Islands, en 1862-1863, constatait, comme Lucy McKim, l'impossibilité de coucher sur partition ce que chantaient les esclaves tout juste libérés : « Outre les vieilles chansons, ils en chantèrent deux nouvelles, tellement originales que je dois essayer d'en noter les paroles. Mais, quant à la mélodie et à la façon de chanter, il est impossible d'en donner la moindre idée¹⁶⁶. » Le sentiment de l'inouï exprimé par

¹⁶⁵ Kemble, 1863 : 218.

¹⁶⁶ Forten, 1967 : 160.

ces trois observatrices suggérait la singularité des styles et des techniques de chant des esclaves et soulignait l'impossibilité de les rattacher à quelque chose de connu à des oreilles instruites dans les règles européennes. On peut en déduire que le chant des esclaves tel qu'entendu pendant la Guerre civile était empreint d'une profonde originalité qui manifestait clairement leurs capacités créatrices.

À partir du milieu du XVIII^e siècle, les chants chrétiens furent de plus en plus intégrés à la vie quotidienne des esclaves. Vinnie Brunson, esclave au Texas née en 1861, témoignait : « Les jours de l'esclavage ont conduit le nègre à sublimer sa vie (*live his life over*) dans les *spirituals*¹⁶⁷ », y compris dans les champs¹⁶⁸, le soir après le travail¹⁶⁹, en filant¹⁷⁰ ou encore dans les mines de charbon de la Virginie occidentale¹⁷¹. Les paroles citées par les anciens esclaves montrent à quel point des vers et des versets de diverses provenances pouvaient être entremêlés pour former un *spiritual* ; des versets « flottants » abondaient dans ce répertoire¹⁷² et parsèmeront plus tard les blues. Il est impossible dans le cadre de cet article de citer tous les *spirituals* mentionnés dans les récits du FWP, et il faut aussi tenir compte de l'incertitude des souvenirs des anciens esclaves qui peuvent évoquer des chants qui ont commencé à circuler après l'abolition. Pour beaucoup d'entre eux, il n'est pas possible de déterminer précisément la date de leur apparition et il est probable qu'un grand nombre de ceux qui ont été notés postérieurement à 1865 ait en fait été connus, sous une forme ou sous une autre, bien avant. Fréquemment, seul un titre est donné, parfois un incipit ou quelques versets, ce sont donc plutôt des thèmes qu'il convient de répertorier. Ainsi, un de ceux qui reviennent le plus fréquemment, « Old Time Religion¹⁷³ », fut publié en 1873 mais a sans doute circulé plus tôt dans la mesure où il fait partie des chants interprétés par les Jubilee Singers de l'université Fisk, dont le répertoire était basé sur les souvenirs des chanteurs, eux-mêmes anciens esclaves¹⁷⁴. Il en va de même pour « Swing Low, Sweet Chariot¹⁷⁵ », le thème du chariot, sans doute inspiré du livre des Rois¹⁷⁶, apparaissant également dans un certain nombre d'autres *spirituals*¹⁷⁷. « Roll, Jordan Roll », publié par Lucy McKim Garrison en 1862, émergea sans doute lors du deuxième grand *Awakening*, avec une mélodie peut-être imitée d'une hymne d'Isaac Watts : « There Is a Land of Pure Delight ». Cet air fut placé en tête de *Slave Songs of the United States* et présenté comme « une chanson parmi les plus connues et les plus nobles¹⁷⁸ ». Il est effectivement cité à plusieurs reprises¹⁷⁹. Le Jourdain, évoquant probablement dans bien des cas l'Ohio au-delà duquel l'esclavage était aboli, était aussi un thème récurrent¹⁸⁰. De même, « Steal Away¹⁸¹ », dont les paroles (« *I ain't got long to stay here* » : « Je n'en ai plus pour longtemps à rester ici ») annonçaient une réunion clandestine ou un projet d'évasion. Ainsi, Wash Wilson, esclave en Louisiane né vers 1843, racontait que « lorsque les nègres allaient et venaient en chantant “Steal away to Jesus”, cela signifiait que cette nuit il allait y avoir une réunion religieuse¹⁸² ». Parmi les autres *spirituals* souvent cités, on trouve aussi : « Nobody Knows the Trouble I've Seen », « The Old Ship of Zion », « Give me Jesus », tous au répertoire des Fisk Jubilee Singers¹⁸³, « O Lord, Remember me » et « Come to Jesus » inclus dans *Slave Songs of the United*

¹⁶⁷ Berlin et al., 1996 : 185.

¹⁶⁸ FWP-SNC, Georgia 2 : 344 ; Missouri : 118-119 ; North Carolina 2 : 395.

¹⁶⁹ FWP-SNC, Florida : 243-244.

¹⁷⁰ FWP-SNC, Arkansas 1 : 18.

¹⁷¹ Mott et Wood, 1875 : 97-98.

¹⁷² Clayton, 1990 : 156-161.

¹⁷³ FWP-SNC, Arkansas 5 : 95 et 169 ; Georgia 2 : 120 et 301 ; North Carolina 1 : 396 ; North Carolina 2 : 115 ; South Carolina : 90, 167 et 189 ; Tennessee : 21, 27 et 65.

¹⁷⁴ Pike, 1873 : 198.

¹⁷⁵ *Ibid.* : 166. FWP-SNC : Alabama : 228 ; Arkansas 5 : 169 ; Indiana : 56 ; North Carolina 1 : 83, 269 et 396 ; North Carolina 2 : 25 et 115 ; South Carolina 2 : 63 ; Ohio : 28 ; Texas 1 : 118 ; Texas 2 : 26.

¹⁷⁶ « Élie dit : Tu demandes une chose difficile. Mais si tu me vois pendant que je serai enlevé d'avec toi, cela t'arrivera ainsi ; sinon, cela n'arrivera pas. Comme ils continuaient à marcher en parlant, voici, un char de feu et des chevaux de feu les séparèrent l'un de l'autre, et Élie monta au ciel dans un tourbillon. Elisée regardait et criait : Mon père ! mon père ! Char d'Israël et sa cavalerie ! Et il ne le vit plus. » 2 Rois : 9-12 (traduction Louis Segond), URL : https://sainte bible.com/2_kings/2-11.htm (consulté le 16/02/2022).

¹⁷⁷ FWP-SNC, Maryland : 72 ; Mississippi : 7 ; Missouri : 46 et 267.

¹⁷⁸ Allen et al., 1867 : 1.

¹⁷⁹ FWP-SNC, Arkansas 1 : 209 ; Georgia 3 : 253, 282 et 299 ; Georgia 4 : 4 et 18 ; Missouri : 250 ; North Carolina 1 : 269.

¹⁸⁰ FWP-SNC, Arkansas 1 : 209 ; Georgia 4 : 18 et 58 ; Missouri : 119 ; North Carolina 1 : 396.

¹⁸¹ FWP-SNC, Alabama : 160 et 390 ; Arkansas 2 : 330 ; Texas 4 : 198. « *Steal away* » signifie ici s'en aller discrètement, subrepticement.

¹⁸² FWP-SNC : 198.

¹⁸³ Pike, 1873 : 165, 192, 180.

*States*¹⁸⁴. « Go Down Moses », « Steal Away », « Deep River », tous les *spirituals* qui parlent de déplacement, d'ascension en chariot ou en bateau, du Jourdain, d'un autre rivage, de Terre promise ou d'un foyer dans les cieux, pouvaient éventuellement servir de message et d'annonce, à tout le moins porter un espoir de libération où le salut dans l'au-delà et l'émancipation dans le monde vécu étaient indémêlables¹⁸⁵. Le cas de « Follow the Drinking Gourd » est plus incertain. Ce chant est supposé avoir été utilisé pour guider les fugitifs qui devaient suivre la Grande ourse (*drinking gourd*) en se guidant grâce à l'étoile polaire pour rallier Paducah (Kentucky) à partir de Mobile (Alabama). En réalité, il semble qu'il s'agisse seulement d'une fable destinée à magnifier l'épopée du Chemin de fer souterrain (*Underground Railroad*)¹⁸⁶. De fait, elle n'apparaît dans aucun des récits du FWP, ni dans les autres enquêtes évoquées dans cet article. En revanche, « My Knee Bones Achin' », mentionné en Louisiane et au Texas avec des paroles légèrement différentes, évoque la manière dont les souffrances de l'esclavage pouvaient être transcendées par l'espérance d'un monde meilleur : « Mes genoux me font mal, / Mon corps n'est plus que douleur, / Je crois être un enfant de Dieu, / Et qu'ici n'est pas mon foyer, / Parce que mon but est le ciel¹⁸⁷ », paroles auxquelles une autre version ajoute : « Si tu ne crois pas que je suis un enfant de Dieu, / Viens me rejoindre sur cette autre rive, / Le ciel est mon foyer¹⁸⁸. »

Les Cantiques protestants

Dans les *Camp Meetings*, les esclaves ont entendu des cantiques protestants venus pour beaucoup de Grande Bretagne. Ils les ont adoptés en les interprétant à leur manière et les ont utilisés pour construire des *spirituals*. Ils sont très fréquemment cités par les anciens esclaves. Il se peut que la mention de ces hymnes ait été influencée par le désir d'attirer la sympathie des enquêtrices et enquêteurs blancs, mais elle montre en tout cas que les enquêtés en connaissaient l'existence et il n'est pas improbable qu'ils aient aimé les chanter. Les hymnes conçues par les frères John (1703-1791) et Charles (1707-1788) Wesley pour rapprocher le petit peuple britannique de l'Église anglicane, diffusées ensuite par les dissidents méthodistes, étaient caractérisées par des formes simples et entraînantes qui pouvaient séduire les esclaves. Le séjour des frères Wesley en Géorgie, dans les années 1730, contribua à faire connaître leurs compositions en Amérique du Nord. Le révérend Williams, esclave en Virginie occidentale né vers 1861, devenu pasteur méthodiste après l'abolition affirmait : « En ce qui concerne la musique d'église, je pense que les bonnes vieilles hymnes de John et Charles Wesley sont ce qu'on peut trouver de mieux [...]. Certains *spirituals* sont bien mais je persiste à penser que les hymnes des Wesley sont meilleures¹⁸⁹. » Effectivement, elles sont parmi les plus citées dans les récits du FWP, notamment celles qui tournent autour du thème « Am I Born to Die? To Lay this Body Down? » (« Suis-je né pour mourir ? Pour déposer ce corps ? »)¹⁹⁰, publiées par Charles Wesley, probablement en 1763, et fréquemment chantées durant les enterrements.

L'autre compositeur le plus communément évoqué est Isaac Watts (1664-1748), pasteur congrégationaliste anglais et hymnographe prolifique dont les œuvres furent publiées dans les colonies britanniques d'Amérique du Nord dès la fin des années 1720 et devinrent très populaires chez les noirs, à tel point qu'elles sont encore chantées aujourd'hui et que l'appellation *Dr. Watt's hymns* est devenu un terme générique pour désigner toutes celles qui sont construites sur le même modèle. Parmi celles dont le titre-incipit revient le plus souvent, sous diverses formes¹⁹¹, dans les souvenirs des anciens esclaves, on trouve

¹⁸⁴ Allen et al., 1867 : 12, 67.

¹⁸⁵ Barker, 2015.

¹⁸⁶ Voir, par exemple, « The True Story of Follow the Drinking Gourd », Casanders.net, URL : <https://casanders.net/music-history/the-true-story-of-follow-the-drinking-gourd/> (consulté le 02/12/2019).

¹⁸⁷ FWP-SNC, Texas 2 : 7.

¹⁸⁸ FWP-SNC, Texas 3 : 9-10.

¹⁸⁹ FWP-SNC, Ohio : 111 et 112.

¹⁹⁰ FWP-SNC, Arkansas 7 : 162 ; Georgia 1 : 117 ; Georgia 2 : 187 ; Georgia 3 : 61 et 252 ; Georgia 4 : 57bis ; Mississippi : 5 ; Missouri : 118 ; South Carolina 1 : 265 et 327 ; Tennessee : 63 ; Texas 4 : 43.

¹⁹¹ Par exemple : « Harps from de Tomb », FWP-SNC, Georgia 3 : 43, 252 et 300 ; Georgia 4 : 20 ; Missouri : 344.

« Hark! from the tombs a doleful sound » (« Entends des tombes monter un lugubre son »)¹⁹², triste évocation d'un enterrement qui se conclut néanmoins par une lueur d'espoir : « Alors, quand nous abandonnerons cette chair mourante, / Nous nous élèverons au-delà du ciel¹⁹³. » Une autre hymne fréquemment citée est « Am I a soldier ? » (« Suis-je un soldat ? / Un disciple de l'agneau ? »)¹⁹⁴, parfois mise à l'affirmatif (« I am a sojourner of the Cross¹⁹⁵ » ; « I see a Soldier on the Cross¹⁹⁶ »). Outre ceux-ci, de nombreux cantiques d'Isaac Watts sont encore mentionnés mais d'autres compositeurs le sont également, comme John Newton (1725-1807), dont « Amazing Grace », issu d'une conversion devenue mythique (conversion religieuse mais retenue surtout dans sa dimension anti-esclavagiste¹⁹⁷), fut repris par les esclaves¹⁹⁸. Les deux premiers vers pouvaient en effet se rattacher directement à leur expérience¹⁹⁹ : « Amazing grace (how sweet the sound) / That saved a wretch like me ! » (« Grâce merveilleuse, que doux est le son / qui sauva un malheureux tel que moi ! »)²⁰⁰. Certains cantiques furent évoqués en diverses transcriptions : « Dark was the night, and cold the ground / On which the Lord was laid » (« Sombre était la nuit et froid le sol / Sur lequel le Seigneur fut couché »)²⁰¹, signé Thomas Haweis (1734-1820), pasteur anglican, publié dans son recueil *Carmino Christo, or Hymns to the Savior* en 1792²⁰² ; « On Jordan's Stormy Banks I Stand » (« Je me tiens sur les rives tempétueuses du Jourdain »)²⁰³ de Samuel Stennett (1727-1795), pasteur baptiste anglais, publié à la fin du XVIII^e siècle, qui affirme avec insistance dans son refrain : « I am bound for the promised land » (« Je me dirige vers la Terre promise »)²⁰⁴ et rejoint donc une thématique du Jourdain et de la Terre promise fréquente dans les *spirituals* et particulièrement évocatrice pour les esclaves ; « I want to be an angel, / And with the angels stand » (« Je veux être un ange, / et avec les anges me tenir, / Une couronne au front, / une harpe à la main »), publié par un certain Sidney P. Gill en 1845, évoquait peut-être le rêve d'une réhabilitation dans l'au-delà²⁰⁵. Ce sont simplement quelques exemples. La liste complète des cantiques tirés des hymnaires des Églises blanches serait trop longue à citer ici. Ils visent à montrer à quel point l'évangélisation des esclaves les a familiarisés avec un répertoire qu'ils ont pu ensuite utiliser en fonction des thématiques qui résonnaient avec leur vie et leurs espoirs, leur fournissant ainsi un matériau qu'ils refaçonnèrent dans leurs propres modes d'expression.

LES INSTRUMENTS

Il a fallu attendre Lucy McKim Garrison, William Francis Allen et Charles Pickard Ware pour que des *spirituals* fassent l'objet de tentatives de transcription, publiées dans des arrangements dont il est difficile de savoir à quel point ils étaient fidèles aux mélodies. Quelques décennies plus tard, lorsque d'anciens esclaves se remémoraient des *spirituals* afro-étatsuniens ou des cantiques protestants blancs, ils ne disaient rien de la manière dont ils étaient interprétés. Parfois, ils les chantaient mais les enquêteurs, face à des personnes âgées s'efforçant de rendre *a cappella* des airs inscrits dans leur mémoire depuis longtemps,

¹⁹² FWP-SNC, Alabama : 22 ; Arkansas 2 : 352 ; Georgia 1 : 98 et 208 ; Georgia 2 : 42, 340 ; North Carolina 2 : 133 et 187 ; Oklahoma : 208, 228, 272.

¹⁹³ https://hymnary.org/text/hark_from_the_tombs_a_doleful_sound (consulté le 17/02/2022).

¹⁹⁴ FWP-SNC, Arkansas 4 : 157 ; Missouri : 344 ; Oklahoma : 321 ; Tennessee : 30 et 63.

¹⁹⁵ FWP-SNC, Alabama : 121.

¹⁹⁶ FWP-SNC, Tennessee : 34 ; Texas 2 : 194.

¹⁹⁷ Turner, 2005.

¹⁹⁸ FWP-SNC, Arkansas 2 : 114 et 197 ; Georgia 1 : 98 ; Georgia 2 : 340 ; Georgia 4 : 57 ; Missouri : 22 ; South Carolina 4 : 254 ; Tennessee : 4.

¹⁹⁹ C'est ce que suggère le témoignage de Gus Williams, esclave en Géorgie, 80 ans, qui remplace *wretch* par *race*, ce qui, indique l'enquêteur, « était peut-être une erreur généralisée dans les congrégations locales », FWP-SNC, Arkansas 7 : 162.

²⁰⁰ https://hymnary.org/text/amazing_grace_how_sweet_the_sound (consulté le 17/02/2022).

²⁰¹ FWP-SNC, Alabama : 59 ; Arkansas 2 : 114 ; Missouri : 118-119 ; Oklahoma : 228, 208 et 272 ; North Carolina 2 : 115 ; Tennessee : 32, 45 et 69.

²⁰² https://hymnary.org/text/dark_was_the_night_and_cold_the_ground#Author (consulté le 17/02/2022).

²⁰³ FWP-SNC, Arkansas 3 : 61 ; Georgia 2 : 120 ; Georgia 4 : 18, 57 et 169 ; Missouri : 119, 260 et 353 ; North Carolina 2 : 345 ; Oklahoma : 78, 208 et 232 ; South Carolina 1 : 132 ; Tennessee : 26.

²⁰⁴ https://hymnary.org/text/on_jordans_stormy_banks_i_stand (consulté le 17/02/2022).

²⁰⁵ FWP-SNC, Georgia 1 : 219 ; Georgia 4 : 4 ; Ohio : 30 ; South Carolina 2 : 185. Voir https://hymnary.org/text/i_want_to_be_an_angel_and_with_the_angel (consulté le 18/02/2022).

n'ont pu noter autre chose que des titres ou des paroles. Ce sont grâce aux évocations des instruments et des danses que l'on trouve des indices un peu plus éclairants sur les pratiques musicales des esclaves.

Le *fiddle*

Comme le constate Robert B. Winans²⁰⁶, les instruments les plus communs étaient le *fiddle*²⁰⁷ et le banjo. Dans son recensement, le *fiddle* est cité deux fois plus fréquemment que le banjo et c'est de loin l'instrument le plus mentionné dans les récits que j'ai parcourus. Au milieu du XIX^e siècle, on rencontrait des violoneux (*fiddlers*) partout où il y avait des noirs²⁰⁸, dans tous les États esclavagistes²⁰⁹. Dans beaucoup de plantations, il y avait un musicien résident, parfois acheté en raison de ses talents ou envoyé se former aux frais du maître²¹⁰. Adeline Jackson, esclave en Caroline du Sud née vers 1849, concluait son entretien en ajoutant : « Avant que j'oublie, Maître Edward avait acheté un esclave au Tennessee simplement parce qu'il pouvait jouer du *fiddle*. On l'a nommé "Tennessee Ike" et il jouait souvent avec Ben Murray, un autre *fiddler*²¹¹. » Lorsqu'il n'y en avait pas sur place, on en faisait venir un ; Gus Smith, esclave dans le Missouri né en 1845, racontait que :

Au moment de nos vacances, nous avons toujours eu nos propres musiciens. Quelquefois, nous faisons venir un *fiddler* de 10 ou 12 miles. Il restait une semaine environ à un endroit, puis il allait dans une autre ferme, peut-être à quatre ou cinq miles de là, et ils avaient du bon temps pendant une semaine²¹².

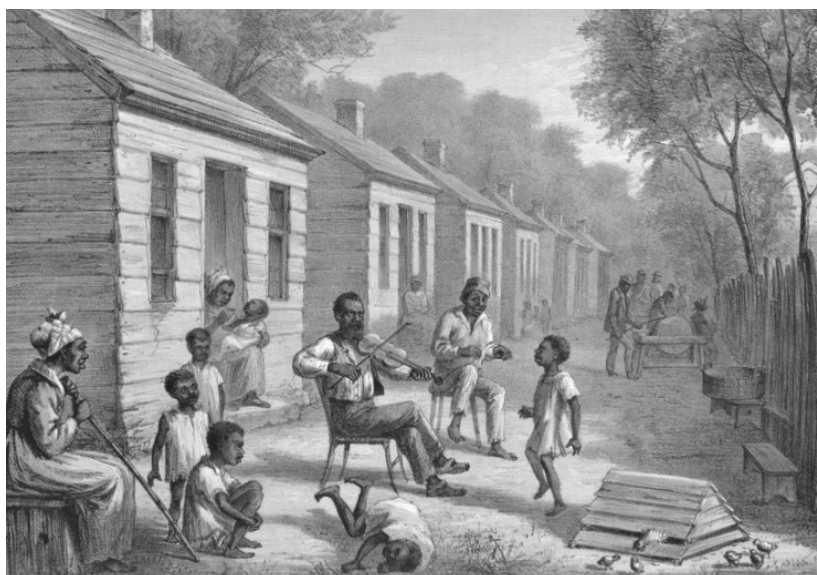


Figure 14. Soirée en Louisiane, 1861-1865

Soirée en Louisiane dans un quartier d'esclaves. Un musicien joue du *fiddle*, soutenu par un homme qui tape du pied. Une jeune mère, une vieille femme et des enfants écoutent tandis que, plus loin, des hommes cerclent un tonneau. Gravure publiée dans un livre rédigé par un officier suédois qui participa à la Guerre civile. Source : Warberg (1867 : 308). Exemplaire dans le département des collections spéciales de la bibliothèque de l'université de Virginie (Special Collections Department, University of Virginia Library). Image consultable sur <http://www.slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/1397> (consulté le 05/06/2022).

Selon Paul A. Cimbala²¹³, les musiciens, tout particulièrement les violoneux, bénéficiaient de certains privilèges et jouissaient d'un grand prestige auprès des autres esclaves. Ils pouvaient se produire en étant

²⁰⁶ Winans, 1990.

²⁰⁷ J'ai préféré conserver « *fiddle* » dans ce texte. Le traduire par « violon » ne rend pas compte de l'utilisation qui en était faite, mais « crin-crin » serait trop péjoratif pour indiquer l'importance qu'il revêtait dans les plantations et la dilection des esclaves pour cet instrument. En revanche, « violoneux » m'a semblé convenir pour rendre « *fiddler* ».

²⁰⁸ Winans, 1990 : 46.

²⁰⁹ *Ibid.* : 47.

²¹⁰ FWP-SNC, Arkansas 3 : 186.

²¹¹ FWP-SNC, South Carolina 3 : 4.

²¹² FWP-SNC, Missouri : 323.

rétribués lors de fêtes et de mariages en dehors de la plantation, se souvient Henry Dant, esclave dans le Missouri né en 1832, lui-même ancien violoneux : « Ils me payaient 15 ou 20 cents à chaque fois et j'avais toujours de l'argent dans ma poche²¹⁴. » L'interprétation de Paul A. Cimbala doit toutefois être nuancée car, si l'on en croit le témoignage de Sam Chatmon, fils d'un esclave violoneux et membre d'une famille qui forma un orchestre à cordes très populaire dans les années 1930, les Mississippi Sheiks, son père, Henderson Chatmon, esclave au Mississippi, n'avait pas nécessairement envie de jouer sur ordre de son maître mais était obligé de s'exécuter : « Prenez mon père. Quand il jouait du *fiddle* pendant l'esclavage, il ne voulait pas jouer, mais il *devait* le faire [...]. Il était fatigué de jouer presque toutes les nuits et de travailler dans la journée. » Pour donner un exemple de ce que son père chantait dans les champs pour exprimer son épuisement, Sam Chartmon cita : « Hey, Liza, petite Liza Jane / Oh, Liza, petite Liza Jane. / Je n'arrive pas à seller la vieille mule grise [...]. » De même, pour signifier qu'il n'avait pas assez à manger, Henderson Chatmon entonnait : « Le poulet dans la panier / picorant la pâte. / Quand il l'a finie, / Il gratte pour en trouver davantage²¹⁵. »

Le *fiddle* était léger, aisément transportable, et pouvait mettre en valeur les mélodies tout en les accentuant rythmiquement (par des coups d'archet ou en tapant du pied²¹⁶). Selon Marshall Butler, esclave en Géorgie né vers 1849, il pouvait même servir d'instrument de percussion. Pour les *frolics* du samedi soir, il y avait « un *fiddle* et une boîte de conserve, un nègre tapait sur la boîte avec sa main et un autre battait les cordes du *fiddle* avec des pailles de balai. Ça faisait presque comme un banjo²¹⁷ ». Quand il était joué « normalement », on peut supposer que, dans la mesure où les hauteurs que peut produire un violon ne sont pas fixées, il permettait de faire toutes les inflexions et les *glissandos* utilisés par les musiciens pour enjoliver les airs. L'instrument pouvait être un violon du commerce acheté par le maître²¹⁸, avec l'aide de la maîtresse²¹⁹, par un esclave disposant d'un peu d'argent gagné grâce à la vente de poulets²²⁰ ou de produits de son jardin. Souvent, les *fiddles* étaient fabriqués par les esclaves eux-mêmes en utilisant une gourde²²¹ comme caisse de résonance²²².

Le banjo

Après le *fiddle*, c'est le banjo qui est mentionné le plus souvent²²³, couramment associé au précédent mais deux fois moins souvent cité que celui-ci²²⁴. La plupart des historiens le présentent comme un instrument africain²²⁵, sans prendre en considération deux de ses spécificités organologiques : un manche plat doté de clefs d'accordage présent dans la plupart des luths à cordes pincées européens mais qui, sauf erreur de ma part, ne se rencontre pas dans les instruments africains de la même famille, et une caisse de résonance couverte de peau, omniprésente en Afrique mais pratiquement inexistante en Europe, sauf dans le *gusle* des Balkans avec lequel il est peu probable que les esclaves aient été en contact. Leur combinaison indiquerait plutôt une origine nord-américaine : le banjo semble être le fruit d'un processus de créolisation qui a associé des éléments de diverses origines africaines (dont la caisse de résonance couverte de peau) à

²¹³ Cimbala, 1989.

²¹⁴ *Ibid.* : 99.

²¹⁵ McKee et Chisenhall, 1981 : 189.

²¹⁶ FWP-SNC, Southern Carolina 1 : 76.

²¹⁷ FWP-SNC, Georgia 1 : 163.

²¹⁸ *Ibid.* : 81.

²¹⁹ FWP-SNC, Texas 1 : 121.

²²⁰ FWP-SNC, Georgia 1 : 23.

²²¹ Les anciens esclaves utilisent le terme *gourd* lorsqu'ils parlent de la fabrication des *fiddles* ou des banjos. Ce mot désigne le fruit d'un cucurbitacé (*Lagenaria siceraria*, aussi appelée courge-bouteille) et pousse sur une liane aussi bien dans des régions chaudes que tempérées ; en suivant l'avis de Pete Ross (Ross, 2018 : emplacement 3760) je le traduirai donc par « gourde ». Elle est souvent confondue avec la calebasse (*Crescentia cujete*), le fruit du calebassier rencontré seulement dans les régions tropicales, d'autant plus que celle-ci a fourni la caisse de résonance des tout premiers instruments du type banjo fabriqués aux Antilles.

²²² FWP-SNC, Texas 2 : 7 ; Texas 3 : 223 (esclave au Missouri et au Texas) ; Texas 4 : 228 (esclave au Mississippi).

²²³ Dans les récits du FWP, il est cité par des personnes ayant été esclaves dans tous les États couverts par les enquêtes.

²²⁴ Winans, 1990.

²²⁵ Conway, 1995 ; Epstein, 1977 : 38 ; Escott, 1979 : 102 (qui trouve une ressemblance très imaginative avec le *molo*, luth à cordes pincées du Sénégal, du Niger et du Nigeria).

d'autres d'origines européennes (dont le manche plat et les clefs d'accordage), puis a connu nombre d'évolutions et de transformations²²⁶. Il est souvent présenté comme ayant été bricolé par les esclaves-musiciens : avec une « vieille gourde et des cordes en crin de cheval²²⁷ », avec des morceaux de bois ronds, la caisse de résonance couverte de peaux de mouton²²⁸ et des cordes en boyau²²⁹. La description la plus détaillée est fournie par Betty Curlett, née vers 1872, dont les parents étaient esclaves en Arkansas :

Le seul instrument de musique que nous avions était le banjo. Certains le fabriquaient eux-mêmes. Ils prenaient un seau ou une casserole et une longue bande de bois. Trois crins de cheval torsadés faisaient la corde basse. Deux crins torsadés faisaient la seconde. Un crin torsadé faisait la quatrième et la cinquième était la plus fine, elle n'était pas torsadée mais tendue tout droit. Toutes les cordes étaient enduites de cire d'abeille²³⁰.



Figure 15. Instruments, XVIII^e siècle

Danse d'esclave, fin XVIII^e siècle. Aquarelle attribuée à John Rose, propriétaire d'une plantation en Caroline du Sud. En dépit de la peinture idyllique d'une fête d'esclave, on peut noter la présence d'un joueur de banjo (noter le manche plat) et d'un percussionniste frappant ce qui semble être une gourde retournée. Source : Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Museum, Colonial Williamsburg, Virginie (diapositive, avec l'aimable autorisation de la Colonial Williamsburg Foundation [CWF]). Image consultable sur <http://www.slaveryimages.org/slaveryimages/item/998> (consulté le 05/06/2022).

Les *quills* et autres instruments mélodiques

Autre instrument assez largement répandu et fréquemment cité dans les récits d'esclaves, les *quills* (flûtes de pan) que les esclaves confectionnaient avec des roseaux, des tiges de canne à sucre ou de l'écorce. Elles auraient été mentionnées dans des écrits sur les plantations esclavagistes dès la fin du XVIII^e siècle²³¹ et sont surtout évoquées en Géorgie et en Caroline du Sud²³². James Bolton, esclave en Arkansas né vers 1853, les décrit précisément : « Les *quills* consistaient en une rangée de sifflets faits de roseaux, ou parfois d'écorce.

²²⁶ Winans, 2018.

²²⁷ FWP-SNC, Alabama : 360.

²²⁸ FWP-SNC, Texas 1 : 192.

²²⁹ *Ibid.* : 192 ; Texas 4 : 228.

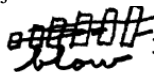
²³⁰ FWP-SNC, Arkansas 2 : 81.

²³¹ Norm Sohl, « The Quills: The Forgotten American Folk Woodwind », Sohl.com, 20 janvier 2011, URL : <https://sohl.com/2011/01/20/the-quills-the-forgotten-american-folk-woodwind/> (consulté le 21/02/2022). Je n'ai pas réussi à trouver la source de cette affirmation.

²³² Winans, 1990 : 49 et 51.

Chaque sifflet avait un ton différent et vous pouviez jouer tous les airs que vous vouliez si vous aviez un bon ensemble de *quills*²³³. » Hammett Dell, esclave au Tennessee né en 1847, en a même fait un croquis :

Je fabriquais quelques instruments de musique. Nous avions de la musique. En ce temps, les gens dansaient davantage que maintenant. La plupart des moricauds [*darkies*] jouaient des *quills* et des guimbardes. Je coupais quatre ou six cannes, en faisais des sifflets, je les accordais et je les liais ensemble en une rangée :



, comme un harmonica, vous voyez²³⁴.

Moins souvent cités, on rencontre également dans les récits du FWP : la guimbarde, sous diverses appellations (*harp*, *juice harp* ou *Jew's harp*)²³⁵ ; la flûte en roseau²³⁶, en corne de buffle, elle pouvait s'entendre au loin²³⁷, appelée *fife* (fifre), reprenant sans doute le nom de l'instrument militaire²³⁸ ; parfois la scie musicale²³⁹, présentée dans un entretien comme fournissant la base d'un *fiddle*²⁴⁰ ; enfin, très rarement, l'harmonica (*mouth organ*)²⁴¹. Une seule mention est faite d'un arc musical. Hammett Dell, qui fabriquait, entre autres, des *quills*, disait qu'il s'était fait « un arc en cèdre, je mettais une extrémité dans ma bouche et pinçais la corde avec mes doigts pendant que je tenais l'autre extrémité avec l'autre main ». Il décrivait ainsi un mode de jeu largement répandu en Afrique subsaharienne²⁴². Le piano, qui trônait fréquemment dans la maison des maîtres, était évidemment inaccessible au commun des esclaves. On trouve cependant deux exemples qui parlent d'une maîtresse ou de filles du maître qui ont enseigné le piano à des asservis. Jimmy Johnson, âge inconnu, cocher à Spartanburg (Caroline du Sud), raconte que sa maîtresse qui, dit-il, remplaça sa mère lorsqu'elle mourut, lui apprit à lire et lui permit de jouer sur son piano et son harmonium (*organ*). Plus tard il prit des leçons formelles et, après l'abolition, enseigna des rudiments de musique²⁴³. Sur la plantation du colonel M. T. Johnson (Johnsons Station, Tarrant County, Texas) où fut esclave Betty Bormer, née en 1857, les enfants du maître apprenaient aux esclaves à lire et à écrire et une des filles enseigna le piano à sa tante²⁴⁴.

Les instruments rythmiques

À de nombreuses reprises, il est dit que les musiciens, *fiddlers* ou banjoïstes, tapaient du pied pour marquer le rythme et le tempo en même temps qu'ils frottaient ou pinçaient les cordes. Outre cette habitude, diverses percussions sont très souvent mentionnées, notamment en Géorgie, en Louisiane et en Caroline du Sud²⁴⁵.

Les tambours

Dans cette famille d'instruments, les tambours occupent une place particulière. Présents sur certains navires négriers pour faire danser les captifs, ils sont remarqués au Maryland au début du XVIII^e siècle, en Caroline du Nord en 1805 et à La Nouvelle-Orléans en 1799, 1808, 1811 et 1835²⁴⁶. Ayant sans doute navigué sur un vaisseau de traite, un tambour identique aux instruments akan (Ghana) fut découvert en Virginie entre 1730

²³³ FWP-SNC, Georgia 1 : 99.

²³⁴ FWP-SNC, Arkansas 2 : 141.

²³⁵ Arkansas, Georgia, Maryland, Mississippi, Texas.

²³⁶ FWP-SNC, Oklahoma : 224.

²³⁷ FWP-SNC, Oklahoma : 224 (esclave en Louisiane, peut-être s'agit-il en fait d'une trompe).

²³⁸ FWP-SNC, Florida : 244.

²³⁹ FWP-SNC, Alabama : 360 ; Arkansas 3 : 97 ; Georgia 2 : 300.

²⁴⁰ FWP-SNC, Georgia 4 : 124.

²⁴¹ FWP-SNC, South Carolina 4 : 107.

²⁴² FWP-SNC, Arkansas 2 : 142.

²⁴³ FWP-SNC, South Carolina 3 : 53-54.

²⁴⁴ FWP-SNC, Texas 1 : 110.

²⁴⁵ Winans, 1990 : 51.

²⁴⁶ Epstein, 1977 : 47, 84, 52, 86.

et 1745, le seul de fabrication africaine à avoir été retrouvé en Amérique du Nord²⁴⁷. Mais après 1821 les signalements se font beaucoup plus rares²⁴⁸. En fait, à la suite de la rébellion de Stono²⁴⁹, la colonie de Caroline du Sud décréta en 1740 : « Il est absolument indispensable pour la sécurité de cette Province que tous les soins soient apportés pour empêcher les noirs d'utiliser ou de garder des tambours, qui peuvent convoquer ou faire signe ou communiquer des informations sur leurs desseins et objectifs malicieux²⁵⁰. » Adoptée par d'autres provinces puis États, une telle mesure ne fut pas toujours suivie d'effets²⁵¹. Dans les récits d'anciens esclaves du FWP, des tambours sont mentionnés en Louisiane²⁵², en Floride²⁵³ et à de nombreuses reprises en Géorgie. Le fait qu'on ait continué à jouer ces instruments dans ces États est probablement lié au fait que la Louisiane entretenait des liens étroits avec les Antilles, où les tambours n'ont jamais cessé d'être battus et participaient aux cérémonies vaudoues²⁵⁴, et que, dans les Sea Islands²⁵⁵, l'isolement, l'arrivée régulière d'esclaves en provenance directe d'Afrique ont permis le développement et la préservation de pratiques culturelles, dont le jeu des tambours, ayant incorporé davantage d'influences africaines que dans les territoires continentaux²⁵⁶. En outre, comme les enquêteurs du Georgia Writers' Project avaient reçu la consigne de poser des questions sur les tambours, ils ont obtenu des réponses les évoquant. Ces instruments étaient très rarement achetés dans un magasin, le plus souvent confectionnés par des esclaves. Ben Sullivan, 88 ans, de l'île de Saint Simon, connaissait des facteurs de tambours africains ; l'un d'entre eux, « le vieil Okra », employait de l'érable²⁵⁷. Mais divers matériaux étaient également utilisés : un fût à sucre avec une peau tendue sur l'ouverture du haut²⁵⁸, un tonneau avec une peau de vache, le musicien s'asseyant dessus pour jouer²⁵⁹, un tronc évidé et une peau de chèvre maintenue par des chevilles en bois²⁶⁰, ou encore une ruche creusée dans un tronc²⁶¹. Jane Lewis, de Darien, se disant âgée de 115 années, insistait : « ce n'est pas bon d'utiliser du chêne si vous pouvez l'éviter, plutôt du bon cyprès ou du cèdre » que l'on creuse et sur lequel on tend une peau de raton laveur bien sèche et souple²⁶². Les enquêtés de Géorgie expliquaient quelquefois que deux tambours étaient associés : « un qui était appelé la timbale (*kittle [kettle] drum*) et un qui était la grosse caisse (*bass drum*)²⁶³ ». Lawrence Baker, âgé d'environ 78 ans, de Darien parlait même de trois tambours : un gros tambour, de la taille d'un tonneau, un moyen et un petit²⁶⁴.

²⁴⁷ Il figure désormais dans les collections du British Museum : <https://britishmuseum.withgoogle.com/object/akan-drum> (consulté le 21/02/2022).

²⁴⁸ Epstein, 1977 : 53.

²⁴⁹ En septembre 1739, un groupe d'esclaves supposés venir du Congo et d'Angola se dirigèrent au son de tambours vers la Floride espagnole, pensant y trouver refuge. En chemin, ils brûlèrent 6 plantations et tuèrent entre 23 et 28 blancs. Une milice de colons les intercepta et les empêcha de poursuivre leur route. Les têtes de certains insurgés furent coupées et empalées sur des poteaux le long d'importantes voies de communication (Aptheker, 1974 : 187-189).

²⁵⁰ Epstein, 1963b : 380.

²⁵¹ Cimbala, 1997a : 507.

²⁵² Landry, 2017 : 76 ; Saxon et al., 1988 : 240 ; Clayton, 1990 : 52-53.

²⁵³ FWP-SNC, Florida : 236.

²⁵⁴ FWP-SNC, Texas 3 : 142.

²⁵⁵ Chapelet d'îles réparties le long des rivages de la Caroline du Sud, de la Géorgie et de la Floride, séparées de la côte par des bras d'océan et des marécages.

²⁵⁶ Turner, 2002.

²⁵⁷ GWP : 172.

²⁵⁸ FWP-SNC, Texas 3 : 220 (esclave en Louisiane).

²⁵⁹ Clayton, 1990 : 52 ; GWP 1972 : 241. Cette position de jeu est fréquente aux Antilles.

²⁶⁰ GWP : 57.

²⁶¹ *Ibid.* : 93.

²⁶² *Ibid.* : 141.

²⁶³ *Ibid.* : 115. Cette terminologie semble empruntée au vocabulaire des fanfares militaires.

²⁶⁴ *Ibid.* : 147.



Figure 16. Tambour des Sea Islands

Tambour utilisé dans les Sea Islands décoré de masques anthropomorphes, sans doute fabriqué au XIX^e siècle. Source : Collection du Smithsonian National Museum of African American History and Culture. Image consultable sur <https://music.si.edu/object-day/wooden-drum-sea-islands-south-carolina> (consulté le 05/06/2022).

Ces instruments soutenaient la danse²⁶⁵ mais intervenaient aussi dans les cérémonies religieuses. Les tambours accompagnaient les veillées²⁶⁶, les processions funéraires²⁶⁷ et les enterrements²⁶⁸. Ils servaient également à transmettre des messages, à annoncer une fête ou un bal. Rosa Sallins, de Harris Neck, se souvenait :

Naguère, ils battaient des messages sur le tambour. C'était pour nous faire savoir qu'il allait y avoir un bal ou une fête. Quand ils organisaient un bal à St. Catherine, ils battaient le tambour pour nous le faire savoir. Le son passait au-dessus de l'eau et nous l'entendions très clairement. Alors les gens d'ici battaient également le tambour pour l'annoncer à d'autres villages²⁶⁹.

Cet usage des tambours n'était pas « africain » dans le sens où beaucoup l'ont cru puisque les langues à tons qui permettaient aux instruments de « parler²⁷⁰ » avaient disparu en Amérique du Nord ; ils utilisaient des codes percussifs partagés sur un territoire donné. Soit en jouant sur des tempos différents : « Dans les

²⁶⁵ *Ibid.* : 122, 128-129, 141.

²⁶⁶ *Ibid.* : 147. Dans ce cas, la grosse caisse.

²⁶⁷ *Ibid.* : 122, 133, 142.

²⁶⁸ *Ibid.* : 57, 100-101.

²⁶⁹ *Ibid.* : 122.

²⁷⁰ Simha Arom, « Entre parole et musique : les langages tambourinés d'Afrique centrale », Collège de France, 16 octobre 2008, URL : <https://www.college-de-france.fr/site/colloque-2008/symposium-2008-10-16-14h40.htm> (consulté le 21/02/2022).

temps anciens, ils battaient le tambour pour appeler les gens aux funérailles. Ils frappaient lentement – boum – boum – boum. Quand ils voulaient les attirer pour un bal ou une fête, ils battaient le tambour rapidement », précisait Susan Maxwell, environ 92 ans, de Possum Point²⁷¹. Soit en jouant sur les durées, selon Alec Anderson de Possum Point : « Dès qu'une personne est décédée, ils battent [le tambour] pour annoncer les funérailles aux autres. Ils frappent un long coup. Puis ils arrêtent. Puis ils frappent un autre coup long. Tout le monde sait que cela veut dire que quelqu'un est mort²⁷². » Ou bien, pour Lawrence Baker, environ 78 ans, de Darien : « Ils donnent deux coups sur le tambour, puis ils s'arrêtent, puis ils tapent trois coups. Quand on frappe ça, on sait que quelqu'un est mort²⁷³. » Les récits du FWP font aussi allusion aux tambours militaires. Dès la première moitié du XVIII^e siècle, des noirs, des mulâtres et des Indiens furent recrutés dans des milices comme tambours ou trompettes en Virginie ou au Massachusetts²⁷⁴. Certains participèrent à la Guerre d'indépendance, comme Barzillai Lew, soldat, tambour et fifre²⁷⁵ et, plus tard, à la Guerre civile – comme le tout jeune Alexander H. Johnson, dans le 54^e régiment de volontaires du Massachusetts – alors que les bataillons noirs se dotaient d'orchestres²⁷⁶. Ainsi, John Young, esclave en Arkansas né en 1849, s'enfuit de la plantation où il était retenu et rejoignit le 57^e régiment d'infanterie de gens de couleur (*colored*) : « J'étais tambour pendant la Guerre civile, raconte-t-il. Je jouais le petit tambour. Le joueur de grosse caisse était Rheuben Turner²⁷⁷. » Jeff Davis, esclave en Arkansas né vers 1855, commença par jouer du fifre avec les Yankees avant de prendre un tambour²⁷⁸. Pour beaucoup, le son des tambours annonça l'arrivée des soldats nordistes²⁷⁹.

Les autres instruments rythmiques

Fil Hancock, esclave au Missouri né en 1851, assurait : « Je frappe le tambourin juste comme les nègres de Géorgie le jouaient », et l'enquêteur de raconter : « Il joue le vieux tambourin (qu'il possède depuis tant d'années) par-dessous et par-dessus ses jambes, le jette en l'air et le rattrape, sans perdre le rythme un instant²⁸⁰. » Le tambour et le tambourin mis à part, les rythmes étaient principalement assurés par des percussions corporelles, des ustensiles variés, très souvent en associations diverses. Lorsque ni instrument ni objet n'étaient disponibles ou utilisables, il fallait se contenter de percussions corporelles : des frappelements de mains²⁸¹ que l'on pouvait compléter par des tapements de pieds²⁸², ou bien des claquements de doigts accompagnés de tapes sur les genoux²⁸³. Dans les textes que j'ai consultés, je n'ai trouvé que trois références à *juba* ou *patting juba* qui deviendront communs à la fin du XIX^e siècle pour parler des percussions corporelles afro-étatsunienne. Ces pratiques furent reprises et caricaturées par les ménestrels à la face noircie et « Juba » deviendra le sobriquet du plus célèbre *minstrel* afro-étatsunien, William Henry Lane (1825-1852), vedette des Ethiopian Serenaders de Gilbert W. Pell, troupe dans laquelle il jouait Mr. Tambo en *blackface* et dont une tournée le conduisit à Londres où il finit par s'établir²⁸⁴. Lizzie Hughes, esclave au Texas née en 1848, en donne des paroles qui seront ensuite les plus fréquemment citées : « Juba ceci et Juba cela, / Juba a tué un chat jaune / Juba ceci et Juba cela, / Tenez votre partenaire là où vous êtes²⁸⁵. » Sylvester Brooks, esclave en Alabama né vers 1851, évoquait un air chanté lorsque d'Alabama il

²⁷¹ GWP : 135.

²⁷² *Ibid.* : 133.

²⁷³ *Ibid.* : 147.

²⁷⁴ Epstein, 1977 : 119.

²⁷⁵ Southern, 1997 : 43.

²⁷⁶ *Ibid.* : 257-258.

²⁷⁷ FWP-SNC, Arkansas 7 : 257.

²⁷⁸ FWP-SNC, Arkansas 2 : 116.

²⁷⁹ *Ibid.* : 223, 241, 250 ; Florida : 360 ; Oklahoma : 327 (esclave en Géorgie).

²⁸⁰ FWP-SNC, Missouri : 159.

²⁸¹ FWP-SNC, Georgia 1 : 81 ; North Carolina 2 : 328 ; South Carolina 3 : 25.

²⁸² FWP-SNC, Texas 3 : 240 (esclave en Louisiane).

²⁸³ FWP-SNC, Texas 1 : 272.

²⁸⁴ Charles Dickens (1997 : 100) a joliment décrit la prestation d'un danseur que l'on suppose avoir été « Juba » à laquelle il avait assisté dans le Five Points District de New York.

²⁸⁵ FWP-SNC, Texas 2 : 167 : « Juba this and Juba that, / Juba killed a yaller cat. / Juba this and Juba that, / Hold you partner where you at. » Dans cette chanson de « non-sens », le dernier vers rappelle un commandement de quadrille.

était question d'aller au Texas : « Allez, viens, Cuba, et danse la polka juba, / Descendons au Sud, où poussent les sommités de maïs », verset qui suggère que juba pouvait être utilisé pour diverses danses, dont la polka²⁸⁶. Enfin, Julia Frazer, esclave en Virginie née en 1854, racontait que : « Ils [les esclaves] avaient des fêtes lors des vacances (Pâques, Noël et la Pentecôte). Ces jours-là, nous jouions à des jeux de ronde, au saut à la corde, et nous dansions. Les nuits, nous dansions juba²⁸⁷. »



Figure 17. Juba à Londres

Représentation de William Henry Lane, « Master Juba », dansant au Vauxhall Gardens à Londres en 1848. Image consultable sur <https://vauxhallhistory.org/juba-william-henry-lane-1825-1852/> (consulté le 05/06/2022).

Juba avait été remarqué dès avant 1838 par le docteur William B. Smith qui relata, dans une lettre au *Farmer's Register*, une fête d'esclaves organisée autour d'une bière de kaki fraîchement brassée. Il y décrivait le joueur de « banjour » et des danseurs frappant « juber » sur les notes du « banjour ». À propos des danseurs, il écrivait : « Les frappeurs (*clappers*) posaient le pied droit sur le talon et son tapement sur le sol était en parfait unisson avec les notes du banjour et les paumes des mains du même côté cependant que les

²⁸⁶ FWP-SNC, Texas 1 : 150 : « Come 'long, Cuba, and dance de polka juba, / Way down South, where de corn tops grow. »

²⁸⁷ Perdue et al., 1992 : 97.

danseurs les “giggaient” (*were all jigging it away*) avec la plus heureuse gaieté de cœur possible, avec les plus absurdes torsions, contorsions brusques du corps et des membres que peut concevoir l’humaine imagination », tandis que d’autres chantaient : « Juber en haut, et Juber en bas, / Juber partout dans la ville, Juber ceci et Juber cela, / Et Juber autour du tonneau de kaki²⁸⁸. » Thomas W Talley, professeur de chimie à l’université Fisk, chanteur des New Fisk Jubilee Singers dans les années 1890, collecta après la Première Guerre mondiale des chansons populaires noires anciennes, l’une d’entre elles associait Juba et *Pigeon’s Wing*, d’après lui : « Le Juba était une sorte de pas de danse. Imaginons deux danseurs dans un cercle d’hommes dansant alors que les vers suivants sont frappés et répétés : “Juba tourne en rond, Juba lève le loquet, Juba danse le *Long Dog Scratch*²⁸⁹, Juba, Juba²⁹⁰ !” ». La description la plus précise de juba se trouve sur un site internet consacré à l’histoire de la danse ; elle précise qu’au départ juba pourrait avoir été lié au *Ring Shout*, défini comme une danse de groupe incorporant un mélange de gigue, de *reels*, de *clog dance* avec « injection de rythmes africains », et qu’il a été adopté par des troupes de *blackface minstrels* en 1845. Sans donner de source, mais paraissant synthétiser nombre d’informations que l’on peut trouver ailleurs, juba est présenté ainsi :

Les spectateurs formaient un cercle et deux hommes se plaçaient en son centre frappant dans leurs mains, frappant leurs pieds sur le sol et se tapant les cuisses, avec les pieds tournés vers l’extérieur et en claquant des talons ; en général, les danseurs levaient une jambe en dansant une ronde dans le sens contraire des aiguilles d’une montre... Ils terminaient leur danse avec un pas appelé « Long Dog Scratch ». Quand les chanteurs formant le cercle – les danseurs faisant une chorégraphie en appel et répons [*dancers doing a call and response form*] – disaient « Juba ! Juba ! », tout le cercle reprenait brièvement cette exclamation [...]. Le Pattin’ Juba « lançait » n’importe quel type de danse avec des frappelements de mains, sur les cuisses, la poitrine, les genoux, le corps produisant ainsi une figure rythmique. Souvent, les esclaves se retrouvaient à l’impromptu et n’avaient pas d’instruments pour les faire danser, alors ils *pattaient* leurs propres rythmes (et utilisaient aussi leurs pieds)²⁹¹.

Juba semble donc avoir été un terme générique pour désigner toute danse ou ensemble de danses accompagnées par des percussions corporelles, ainsi que cette pratique elle-même.

En l’absence de tambour ou de tambourin, les esclaves frappaient également sur des casseroles, des seaux²⁹² ou des bassines²⁹³, soit à mains nues, soit avec des bouts de bois ou des gourdes²⁹⁴, sur des pots et des bouteilles, sur des couvercles de marmite ou de poêle, avec un morceau de bois ou un os²⁹⁵. Les os pouvaient d’ailleurs être entrechoqués²⁹⁶ et ils deviendront un des emblèmes des ménestrels à la face noircie. Ces générateurs de rythme étaient le plus souvent associés entre eux et à d’autres instruments : frappelements de mains et de casseroles²⁹⁷, d’os²⁹⁸, de bouts de bois²⁹⁹ ; scie et casserole³⁰⁰ ; tapements de pieds et casserole³⁰¹ ; tambour, hochet en gourde et casserole³⁰² ; tambour et os³⁰³ ; banjo et os ou casserole³⁰⁴. En Louisiane, un enquêteur disait avoir assisté à une danse d’enfants esclaves accompagnée par « des frappelements de main et de tambourin exécutés par les blancs de la communauté³⁰⁵ ». Wash Wilson, esclave en Louisiane né vers

²⁸⁸ Smith, 1977 : 7-8.

²⁸⁹ La danse *scratching* (se gratter) est supposée venir d’une danse dédiée à Legba, loa du panthéon yoruba. Se gratter apparaît comme un geste fréquent dans les danses afro-étatsunienne et donnera plus tard naissance à une autre danse nommée *Itch*, accompagnée de « pas excentriques » (Stearns et Stearns, 1994 : 27).

²⁹⁰ Talley 1922 : 297.

²⁹¹ « Juba Dance », Streetswings Dance History Archives, URL : <http://www.streetswing.com/histmain/z3juba.htm> (consulté le 13/04/2022).

²⁹² FWP-SNC, Arkansas 3 : 97 ; Georgia 2 : 227 et 248 ; Georgia 4 : 64 ; South Carolina 3 : 160 ; Texas 1 : 50 ; Texas 2 : 250 ; Texas 4 : 79 (esclave en Caroline du Sud).

²⁹³ FWP-SNC, South Carolina 2 : 169.

²⁹⁴ FWP-SNC, Georgia 1 : 99 ; Georgia 2 : 171 ; Georgia 3 : 341.

²⁹⁵ FWP-SNC, Oklahoma : 224.

²⁹⁶ FWP-SNC, Georgia 1 : 170 ; Indiana : 146A ; South Carolina 3 : 244 ; Texas 1 : 10.

²⁹⁷ FWP-SNC, Alabama : 243.

²⁹⁸ FWP-SNC, South Carolina 1 : 59.

²⁹⁹ FWP-SNC, South Carolina 3 : 3.

³⁰⁰ FWP-SNC, Arkansas 3 : 97.

³⁰¹ FWP-SNC, South Carolina 2 : 127.

³⁰² GWP : 141.

³⁰³ *Ibid.* : 128-129.

³⁰⁴ FWP-SNC, Georgia 3 : 196 ; Georgia 2 : 120.

³⁰⁵ FWP-SNC, Kentucky : 113.

1844, donna une description précise de la combinaison de sons qui soutenait les esclaves quand ils avaient fini d'éplucher le maïs :

Il n'y avait pas d'instruments de musique. Nous prenions des morceaux de côte de mouton ou de mâchoire de vache ou un morceau de fer, avec une vieille bassine ou une gourde vide et quelques crins de cheval pour fabriquer le tambour. Quelquefois, ils prenaient un bout de tronc d'arbre, le creusaient et tendaient par-dessus une peau de chèvre ou de mouton [...]. En général, deux nègres jouaient ce tambour à mains nues ou avec des baguettes [...]. Puis ils prenaient une mâchoire de mule et grattaient un bout de bois sur les dents. Ils prenaient un tonneau et tendaient une peau de bœuf sur une des extrémités, un homme s'asseyait à cheval sur le tonneau et tapait sur cette peau avec ses mains et ses pieds, et s'il commençait à ressentir la musique dans ses os, il cognait sur le tonneau avec sa tête. Et un autre homme frappait les côtés en bois avec des bâtons³⁰⁶.

Ces percussions étaient indispensables aux danses de divertissement. Toutefois il existait aussi des danses sacrées où seules les percussions corporelles intervenaient.

LES DANSES

Les danses sacrées : *shouts* et *ring shouts*

Il pouvait s'agir de pas individuels, le *shout* au sens étroit, manifestation physique d'un état extatique, parfois liée au chant ou au cri³⁰⁷. Le *ring shout*, ou *holy dance*, était une ronde pratiquée durant les services religieux. Silvia King, présentée comme une « négresse française » disant avoir été kidnappée au Maroc alors qu'elle était déjà mariée et mère de trois enfants, esclave au Texas, la décrivait lors d'un service clandestin :

Les noirs se rendent dans la combe et *shout*, chantent et prient. Ils font une danse en rond (*ring dance*). C'est juste une sorte de *shuffle*³⁰⁸, puis cela va de plus en plus vite et ils s'échauffent et gémissent et crient et frappent des mains et dansent. Quelques-uns sont exténués et se retirent et la ronde se referme³⁰⁹.

Vinnie Brunson, esclave au Texas née en 1861, complétait la description en montrant le lien entre danses individuelle et collective :

La Bible nous dit comment les anges « shoutaient » au ciel, c'est là que l'on trouve les écritures pour [justifier] la danse qu'on appelle « *shout* ». Ceux qui y participent ne chantent pas, ils dansent, les chansons sont interprétées par la congrégation. La plupart du temps, le « *shout* » est pratiqué à la fin des services. Dans la chanson de « *shout* », les meilleurs chanteurs se regroupent et entonnent, au début cela va lentement puis plus rapidement et plus fort, tout en chantant, ils joignent leurs mains et forment un cercle, alors quelqu'un ressent la joie (*git happy*) et saute au milieu du cercle et danse au rythme de la chanson et des frappements de mains, d'autres le rejoignent quand l'esprit les touche, jusqu'à ce qu'ils forment une ronde qui tourne et tourne encore. Les membres de la congrégation se joignent au chant et marquent le temps en frappant des mains et en tapant des pieds et cela fait un service de louange à grand bruit. Quand un groupe se sent fatigué et se retire, un autre recommence jusqu'à ce que tous aient une chance de participer au service de louanges et à la danse « *shout* »³¹⁰.

Une règle catégorique distingue cependant la danse sacrée de la danse profane, qu'énonçait Wash Wilson, esclave en Louisiane né vers 1844 : « Danser n'est pas pécher si les pieds ne se croisent pas ! Nous dansions lors des services dans les bois mais nous nous assurons que nos pieds ne se croisent pas³¹¹. »

³⁰⁶ FWP-SNC, Texas 4 : 198.

³⁰⁷ Johnson, 2011 : 12.

³⁰⁸ Le *shuffle*, ou *flat-footed shuffle*, fut ainsi décrit par Henry Didimus, pseudonyme du magistrat néo-orléanais Edward Henry Durell, qui l'avait vu danser à Congo Square à La Nouvelle-Orléans : « Les pieds parcourent à peine plus que leur propre longueur ; mais ils se lèvent et redescendent, se tournent vers l'intérieur et l'extérieur, touchent le sol d'abord du talon puis des orteils, rapidement, de plus en plus rapidement... » Cité dans Stearns et Stearns, 1994 : 19. Ce pas est considéré comme ayant contribué à l'apparition des danses à claquettes.

³⁰⁹ FWP-SNC, Texas 2 : 294.

³¹⁰ Berlin et al., 1996 : 184.

³¹¹ FWP-SNC, Texas 4 : 198.

Les danses de divertissement

Il existait aussi des rondes profanes, comme celle que décrit un enquêteur du Texas d'après les souvenirs de J. R. Wilkerson, âge inconnu, interviewé au Kentucky :

Des rondes étaient habituellement dansées pendant la période de l'esclavage. Tout particulièrement dans la *Purchase Region*³¹². C'était un genre de danse plutôt primitif que pratiquaient surtout les enfants nègres. En général, on dessinait sur le sol un cercle de 15 à 30 pieds de diamètre, sa taille étant déterminée par le nombre de personnes qui devaient y participer. Les jeunes se rassemblaient à l'intérieur du cercle et dansaient au rythme des battements de mains et des tambourins, marqué par les Blancs de la communauté³¹³.

Mais les adultes s'y adonnaient aussi. La San Mire, esclave en Louisiane né vers 1852, racontait : « Le dimanche, les nègres dansaient en rond. Ils formaient un cercle – garçons et filles – et changeaient de partenaires. Ils chantaient et dansaient en même temps³¹⁴ », description qui pourrait laisser penser à un quadrille. De fait, selon les comptages réalisés par Robert B. Winans, « les danses dont se souvenaient le plus habituellement [les anciens esclaves] étaient celles qui étaient d'abord associées à la culture blanche³¹⁵ » et diverses formes de quadrille semblent avoir été particulièrement populaires.

Les influences européennes

Il faut cependant traiter cette affirmation avec prudence. Les statistiques basées sur les récits du FWP sont fragiles du fait des problèmes de méthode posés par leur mode de collecte. En outre, comme pour les titres et les paroles de chansons, la désignation d'une danse par son seul nom ne dit pas grand-chose de sa chorégraphie, d'autant moins que sous une même appellation pouvaient être amalgamés plusieurs types de pas et de postures³¹⁶ où se fondaient influences européennes et africaines³¹⁷. Un article de David C. Barrows décrivait une fête d'épluchage du maïs sans doute postérieure à l'abolition mais qui indique bien quelles dynamiques faisaient évoluer les manières de danser :

La danse de ces dernières années est une modification du cotillon, la gigue d'autrefois ayant laissé place à ceci [...]. Il y a beaucoup de pas de gigue dans ces cotillons et celui qui ne peut pas faire le « *pigeon wing*³¹⁸ » est vraiment considéré comme un pauvre danseur, mais cela prétend toujours être un cotillon [...]. Avec le cotillon, une nouvelle et très importante fonction est devenue indispensable, celle de l'« appeleur » [*caller-out*]. Même s'il est moins important que le violoneux, il n'a pas d'égal. Non seulement, il appelle les figures mais il les détaille pour les ignorants, les accompagnant parfois pendant toute l'exécution³¹⁹.

Le cotillon désigne toujours une danse où sont mêlées diverses figures ; ici, il associe donc la gigue, le *pigeon wing* et le quadrille au commandement. De son côté, Tom Mills, esclave en Alabama et au Texas né en 1858, présentait un autre assortiment : « Nous dansions les vieux quadrilles (*square dances*), ce que vous appelez la *Virginia Reel*, et les danses en rond comme la schottisch, la polka, les valse, et toutes ces danses³²⁰. »

Le quadrille s'est répandu dans un grand nombre de territoires colonisés par les Européens, notamment aux Antilles, en particulier sous sa forme commandée, et en Afrique du Sud ; il a été à chaque fois adapté localement et transformé. On le retrouve naturellement en Amérique du Nord dans bien des souvenirs d'anciens esclaves qui n'en ont pas oublié les commandements. Ainsi, Amos Clark, esclave au Texas né vers 1842, se rappelait : « Tous les huit ondulez et tous les huit oscillez en rythme / À gauche, faites tous

³¹² La Purchase Region (aussi appelée Jackson Purchase) est un territoire acheté aux Indiens Chickasaw, situé dans l'extrême ouest de l'État du Kentucky, compris entre le Mississippi, l'Ohio et la Tennessee. Son économie était basée sur la culture du coton par des esclaves.

³¹³ FWP-SNC, Kentucky : 113.

³¹⁴ FWP-SNC, Texas 3 : 108.

³¹⁵ Winans, 1990 : 51.

³¹⁶ Ceci précisé, les danses mentionnées dans les récits seront tout de même, faute de mieux, regroupées à partir des noms mentionnés par les enquêtés.

³¹⁷ Stearns et Stearns, 1994 : 36.

³¹⁸ Voir plus bas.

³¹⁹ Barrows Jr., 1882 : 878.

³²⁰ FWP-SNC, Texas 3 : 91.

l'allemande³²¹ et à droite soyez majestueux / Rejoignez votre partenaire et tous les huit promenez-vous / Puis marchez jusqu'à ce que vous soyez alignés. / Couple sur la droite, la première dame sort, / Dodinez Mr. Adam et dodinez Mademoiselle Ève, / Dodinez vieil Adam avant de quitter, / N'oubliez pas la vôtre – maintenant vous êtes à la maison³²². » Isaac Stier, esclave au Mississippi né vers 1838, en connaissait d'autres :

Quand nous avions un bal, il y avait de véritables cotillons, comme ceux des blancs. Il y avait toujours un violoneux ; à Noël et lors des vacances, les esclaves étaient autorisés à inviter leurs bien-aimées qui étaient sur d'autres plantations. C'était moi qui appelais les figures : « Mesdames, glissez doucement, / Messieurs vers la gauche, / Maintenant tout le monde se balance³²³. »

Ou encore, selon Harriet Jones, esclave en Caroline du Nord née vers 1845, à Noël :

Quand tout le monde avait fini de manger, on faisait un petit feu en face de la cabane principale où le bal allait se tenir. Ils sortaient tout des cabanes sauf quelques chaises. Ensuite le violoneux et le banjoïste arrivaient et quand ils commençaient, le commandeur appelait : « *Heads lead off* », et le premier couple se plaçait au milieu et tous les couples suivaient jusqu'à ce que la cabane soit pleine. Ensuite, il appelait : « *Sashay to de right, and do-si-do* » et ils allaient vers la droite ; ensuite, il appelait : « *Swing you partners* » et ils tournaient deux fois en se balançant, et cela continuait jusqu'à l'aube³²⁴.

Pour Chris Franklin, esclave en Louisiane né en 1856, cela pouvait s'appeler une gigue :

Le commandeur (*prompter*) appelle : « Tenez-vous tous prêts », puis il crie « *All balance* » et il chante « *Swing your partner* », et ils le font. Ensuite il dit : « *First man head off to de right* », et ils y vont. Ou il dit : « *All promenade* » et ils vont dans le cercle. Il y a quelque chose qu'ils appellent « l'oiseau dans la cage » (« *Bird in the cage* ») : trois personnes se donnent les mains et entourent la fille qui est au milieu du cercle et dansent autour d'elle, puis elle sort et son partenaire se place au centre et ils dansent de cette manière pendant un moment³²⁵.

Ce témoignage est l'un des plus précis que recèlent les récits décrivant des pas de danse. Autrement, ils nomment des *reels*³²⁶, des giges³²⁷, durant lesquelles, à l'occasion, les danseurs « formaient un cercle et sautaient de haut en bas³²⁸ ».

Ces « giges » donnaient fréquemment lieu à des compétitions organisées par les propriétaires de différentes plantations qui choisissaient « leur » meilleur danseur pour affronter celui du voisin ; ceux-ci devaient en général porter un verre d'eau sur la tête et ne pas en renverser une goutte :

Je dois vous parler du meilleur tournoi que nous ayons jamais eu, racontait James W. Smith, esclave au Texas né en 1861. Un nègre de chez nous était le type le plus « gigeur » (*jigginest*) qui ait jamais existé. Tout le monde aux alentours essayait de trouver quelqu'un pour le battre. Il pouvait placer le verre d'eau sur sa tête et mouvoir ses pieds comme un marteau-pilon, les faire sonner comme une caisse claire. Il pouvait tourner et ainsi de suite, de ses hanches jusqu'en bas. Maintenant, le bruit se répand qu'on a trouvé un gars capable de battre Tom et un combat est organisé pour le samedi soir. Il y avait une grosse foule et on pariait de l'argent et notre maître parie sur Tom, bien sûr. Alors ils commencent à « giger ». Tom commence tranquillement puis de plus en plus vite. Et l'autre fait de même. Ils vont de plus en plus vite et la foule se met à crier. *Gosh !* Quelle excitation. Et ils continuent. Il semble que Tom a trouvé son égal, mais il y a quelque chose qu'il n'a pas encore fait – il n'a pas fait le tourbillon (*whirl*). Alors il le fait. Tout le monde retient son souffle, et l'autre commence à faire le tourbillon, et il réussit mais juste une cuillère d'eau s'échappe de son verre, ainsi c'est Tom qui est le vainqueur³²⁹.

³²¹ L'allemande était une figure classique du quadrille.

³²² « *All eight balance and all eight swing, / All left allemond and right hand grand, / Meet your partner and prom'nade, eight, / Den march till you come straight. / First lady out to couple on de right, / Swing Mr. Adam and swin' Miss Eve, / Swing Old Adam befo' you leave, / Don't forgit your own – now you're home.* » FWP-SNC, Texas 1 : 221-222.

³²³ « *'Ladies, sasshay, / Gents to de lef', / Now all swing.* » FWP-SNC, Mississippi : 146.

³²⁴ FWP-SNC, Texas 2 : 234-235.

³²⁵ *Ibid.* : 58. Voir aussi South Carolina 3 : 25, où une gigue désigne aussi un quadrille au commandement.

³²⁶ FWP-SNC, Arkansas 2 : 114 ; Georgia 3 : 233 ; Mississippi : 161-162 ; South Carolina 1 : 222 et 286 ; Texas 1 : 38, 118, 206 et 274 ; Texas 2 : 235 (esclave en Caroline du Nord).

³²⁷ FWP-SNC, Texas 1 : 10 et 40.

³²⁸ FWP-SNC, South Carolina 1 : 327.

³²⁹ FWP-SNC, Texas 4 : 34. D'autres danses et concours avec verre d'eau sont cités dans : Arkansas 1 : 325 ; Georgia 2 : 150-151 ; Georgia 4 : 220 ; North Carolina 1 : 191 ; Texas 1 : 25 et 158 ; Texas 2 : 238.

D'autres danses d'origine européenne reviennent dans les récits : les *clog dances*³³⁰ (danses des sabots), dont l'origine se trouve dans le Nord de l'Angleterre et le Pays de Galles, mais qui furent transformées par les esclaves et influencèrent l'apparition du *buck and wing*, puis des claquettes ; les *scottishes*³³¹, répandues à travers toute l'Europe et dans les Amériques, qui connurent d'innombrables versions ; la polka³³² et les valse³³³.

Les esclaves connaissaient ces danses non seulement car il leur arrivait de regarder les blancs quand ils s'y adonnaient³³⁴, mais parce que, sur de nombreuses plantations, leurs musiciens faisaient danser les blancs. James Davis, par exemple, esclave en Caroline du Nord né en 1840, se vantait d'être un des meilleurs banjoïstes, de jouer pour les blancs et d'appeler pour eux les figures du quadrille³³⁵ ; le soir de Noël, narrait Louis Cain, esclave en Caroline du Nord né en 1849, « tous les esclaves qui pouvaient apporter leurs banjos et leurs *fiddles* jouaient et faisaient danser les blancs toute la nuit³³⁶ ». Parfois même, c'était le maître qui officiait pour les esclaves. D. Davis ne tarissait pas d'éloges sur son propriétaire, Tom Davis, parce que, entre autres, il conviait les esclaves à un bal tous les samedis :

Tous les samedis matin, il faisait passer le mot de venir à la grande maison le samedi après-midi pour une fête (*frolic*). Alors tout le monde, des plus petits enfants jusqu'aux hommes et femmes les plus âgés, se lavait et mettait ses meilleurs habits pour « aller devant le Roi », c'est comme ça que nous l'appelions. Ils se rassemblaient derrière la grande maison, sous les grands chênes, et Maître Tom arrivait avec son *fiddle* sous le bras. Vous savez, Maître Tom était un grand violoneux [...], et alors Maître Tom commençait à jouer son *fiddle* de manière très animée et tous les nègres dansaient et c'était pour eux la meilleure fête, et dans cette fête, Maître Tom s'amusait autant que les nègres eux-mêmes³³⁷.

Cette histoire est sans doute exceptionnelle, mais on en trouve de semblables en Alabama, où le frère du maître jouait du *fiddle* à Noël, pendant six jours de fête³³⁸. Sur les plantations de Dan Wilborn, en Alabama puis en Arkansas, l'enquêteur rapporte que, selon Dock Wilborn, né en 1843 :

Son maître, qui était un homme aimable de forte stature, prenait un grand plaisir à jouer son *fiddle* ; souvent, les soirs du début d'été, il descendait aux quartiers des esclaves avec son violon ; il annonçait qu'il fournirait la musique et qu'il aimerait voir ses « nègres » danser ; pendant des heures ils dansaient effectivement pour le plaisir et l'amusement du maître autant que pour le leur³³⁹.

Sur la plantation des frères Folsom, c'était le plus jeunes des maîtres qui tenait le *fiddle* pour que les esclaves dansent le *pigeon wing*³⁴⁰. Certains propriétaires d'esclaves s'amusaient des petits noirs, à qui ils demandaient de danser ou à qui ils apprenaient des chansons³⁴¹. Dans quelques cas, relate Guy Stewart, né en 1850, comme sur la plantation de Jack Taylor en Louisiane³⁴², le maître, qui était bon *fiddler*, apprenait aux « nègres » à jouer du banjo et du *fiddle*. En Caroline du Sud, un esclave homme à tout faire dans la grande maison, né vers 1844, expliquait :

Quand la fête [des maîtres] était finie, les esclaves étaient appelés pour danser et chanter. En général, c'était un blanc du nom de Sneed qui assurait la musique. Il enseigna le *fiddle* à Oncle Scipio [...] et le banjo à oncle Joshua, et ils jouaient aussi. Je n'oublierai jamais une chanson qu'ils jouaient toujours, « The Arkansas Traveler³⁴³ ». C'était la préférée des blancs, et laissez-moi vous dire que quand ils attaquaient cet air, ça dansait. Habituellement, les esclaves s'asseyaient sur la barrière, sur des boîtes et des souches et les regardaient danser³⁴⁴.

³³⁰ FWP-SNC, Arkansas 4 : 207 ; Mississippi : 85 et 145-146 ; Texas 4 : 33-34.

³³¹ FWP-SNC, Texas 3 : 15-16 ; Texas 3 : 91 (esclave en Alabama puis au Texas).

³³² FWP-SNC, Texas 3 : 91 (esclave en Alabama puis au Texas).

³³³ FWP-SNC, Arkansas 1 : 295 ; Texas 3 (15-16) ; 91 (esclave en Alabama puis au Texas).

³³⁴ FWP-SNC, Arkansas 1 : 295 ; Mississippi : 174 ; Texas 1 : 118.

³³⁵ FWP-SNC, Arkansas 2 : 109-110.

³³⁶ FWP-SNC, Texas 1 : 186.

³³⁷ FWP-SNC, Arkansas 2 : 104.

³³⁸ FWP-SNC, Alabama : 155.

³³⁹ FWP-SNC, Arkansas 7 : 145. Voir aussi Georgia 2 : 247.

³⁴⁰ FWP-SNC, Florida : 327.

³⁴¹ FWP-SNC, Georgia 3 : 85.

³⁴² FWP-SNC, Texas 4 : 2.

³⁴³ « The Arkansas Traveler » est une chanson qui fut diffusée par le chanteur et guitariste Mose Case, à partir d'un air de Sandford C. Faulkner, lui-même dérivé de diverses versions ayant circulé avant sa publication en 1847. Elle devint extrêmement populaire et fut, avec de



Figure 18. Danse afro-étatsunienne

Afro-Étatsuniens dansant près d'un quai, accompagnés par un *fiddle*, un banjo et un tambourin. Image consultable sur <https://dancerholic.com/2021/01/10/history-of-tap-dancing-in-america/> (consulté le 05/06/2022).

Les innovations afro-étatsuniennes

Beaucoup d'esclaves furent ainsi familiarisés avec les répertoires musicaux et les danses pratiqués par les blancs. Les exécutions qu'ils en donnaient portaient très probablement une marque spécifique. Comme pour les chants religieux, des processus d'appropriation ont pu les transformer en manifestations spécifiques de leur créativité. Celle-ci se déployait à l'évidence dans des pas ou des figures auxquels de nouveaux noms étaient donnés mais qui étaient intégrés dans les quadrilles, les cotillons ou d'autres danses d'origine européenne. Il est difficile de savoir précisément en quoi consistaient ces figures et ces pas. Dans les récits du FWP, leurs appellations sont souvent enchaînées et combinées. Par la suite, nombre d'entre eux furent repris par les ménestrels à la face noircie et, sous les mêmes noms, furent mis sur scène des formes qui ne correspondaient sans doute plus aux figures et aux pas originaux afro-étatsuniens. La mention de « *Turkey in the straw* » par George Morrison, « vieux nègre », esclave au Kentucky, joueur de *bones*, illustre cette difficulté. Quand les musiciens jouaient cet air, disait-il, « nous dansions tous et nous bougions (*cut up*). Nous faisons le *pigeon wing*, le *buck the wind* et tout ça³⁴⁵ ». Air de *fiddler* aux lointaines origines britanniques, répandu aux États-Unis dès les années 1820, il apparaît en tête du décompte des chansons à danser effectué par Robert B. Winans³⁴⁶. Il devint un « tube » des *blackface minstrels* et continue d'être interprété aujourd'hui encore, sans avoir cessé d'être transformé. On peut donc se demander si George Morrison l'avait appris d'autres musiciens noirs, ou de musiciens blancs qui colportaient les chansons de *minstrels*, ou des deux... Les danses dénommées *buck*, *buck and wing* et *pigeon wing*, parmi les plus fréquemment citées dans les récits du FWP, soulèvent ces questions, d'autant plus que les descriptions de leurs pas sont rares. Elizabeth Ross Hite, esclave en Louisiane née avant 1860, associait *buck dance* et *shimmy* (popularisé au début du XX^e siècle) et le démontrait à l'enquêteur : les danseurs « dansaient comme ceci. [Elle fait deux pas sur la droite et deux sur la gauche]. Puis elles secouaient leurs

nouvelles paroles, érigée en « chanson de l'État d'Arkansas » de 1943 à 1963, puis devint « chanson historique » après 1987. Voir <https://encyclopediaofarkansas.net/entries/arkansas-traveler-505/> (consulté le 24/02/2022).

³⁴⁴ Johnson, 2011 : 86-87.

³⁴⁵ FWP-SNC, Indiana : 146A.

³⁴⁶ Winans, 1990 : 51-52.

jupes et les hommes dansaient autour d'elles – nous faisons ainsi ». Pour l'intervieweur, les pas de Madame Hite « sont très semblables à ceux de la Schottische³⁴⁷ » et sa présentation est identique à celle que donne un autre esclave louisianais, Dan Barton³⁴⁸. Mais, pour Baily Cunningham, esclave en Virginie né vers 1838, pendant la *buck dance*, « un garçon et une fille se donnaient la main, sautaient de haut en bas et évoluaient en se balançant en rythme avec la musique³⁴⁹ ». Quant à Paul Olivier, il décrit le *buck and wing* comme une « danse de plantation avec des pas imitant des oiseaux, les bras battant comme des ailes³⁵⁰ ».

Une autre danse est fréquemment mentionnée et souvent associée à la précédente, le *pigeon wing*. Ces deux danses étaient, selon l'historienne Lynne Faulet Emery, des « danses authentiques du Nègre sur la plantation bien avant qu'elles ne soient reprises par les spectacles de ménestrels et présentées comme le *Buck and Wing*³⁵¹ ». Qualifié de « gracieux » par James Battle Avirett, pasteur épiscopalien, chapelain dans l'armée confédérée, élevé sur une plantation de Caroline du Nord³⁵², le *pigeon wing* consistait, selon Fannie Berry, esclave en Virginie née entre 1830 et 1842, à « faire tourner vos bras et vos jambes et tenir votre cou raide comme le fait un oiseau³⁵³ », figure que, d'après Dora Roberts, esclave en Géorgie née en 1849, les enfants réalisaient à merveille³⁵⁴. Mais un autre geste y était associé : « certains sautaient et voyaient combien de fois ils pouvaient claquer leurs pieds avant de retomber », précisait William M. Adams, esclave au Texas né vers 1845³⁵⁵, ce que confirmait une danseuse, Liza Jones, esclave dans le même État née vers 1856³⁵⁶. Enfin, Richard Carruthers, également esclave au Texas né vers 1838, disait qu'il balançait ses partenaires en les faisant tourner³⁵⁷. Il est possible que ces enquêtés n'aient pas parlé d'une même danse mais simplement de mouvements pratiqués dans beaucoup d'entre elles, sans considération des noms qui leur étaient attribués, à l'instar des versets « flottants » des *spirituals*. *Breakdown*, par exemple, semble avoir été un terme générique pour désigner un moment de danse où apparaissaient différents pas, notamment le *shuffle*, ou danses (cotillon)³⁵⁸. Il y avait également diverses danses ayant des noms d'animaux, plus ou moins imitatives : *chicken wing*, *turkey trot*, *snake hip*, et *buzzard lope*³⁵⁹, *camel walk*, *fish tail* ou *fish bone*. Le *cake walk*, enfin, était un grand amusement (*a lot of fun*) pendant l'esclavage, affirmait Estella Jones – élégamment qualifiée de « décrépite » par son enquêtrice –, esclave en Géorgie³⁶⁰. Georgia Baker, née vers 1850, racontait que le maître « descendait » volontiers aux cabanes des esclaves et chantait aux enfants une chanson dont les premiers vers étaient : « Marchez légèrement, Mesdames, / Le gâteau est tout en pâte³⁶¹. » Quant à Liza Jones, esclave au Texas née vers 1856, elle soutenait qu'en ces temps elle « pouvait sans conteste leur enseigner [aux danseurs] comment maîtriser (*to buy*) un *cake-walk* » et commentait en riant : « Quand il nous chantait ça à nous, les enfants, nous ne savions pas que quand nous serions grands nous danserions le *cake-walk* sur le même air³⁶². » Il semble donc vraisemblable que le *cake-walk* ait pris forme pendant l'esclavage mais, peut-être à cause des conditions des entretiens, la dimension sarcastique qui lui a été attribuée par la suite n'apparaît pas dans les enquêtes menées auprès d'anciens esclaves. La synthèse proposée à partir des enquêtes du FWP en Virginie fournit sans doute une des meilleures descriptions susceptibles d'aider à comprendre ce qu'était cette danse, presque un spectacle est-il écrit, au temps de l'esclavage, au moins dans l'État de Virginie. Elle vaut la peine d'être longuement citée. Les fêtes des récoltes en étaient la principale occasion :

³⁴⁷ Clayton, 1990 : 106-107.

³⁴⁸ Saxon et al., 1988 : 240.

³⁴⁹ Perdue et al., 1992 : 82.

³⁵⁰ Oliver, 1969 : 48.

³⁵¹ Emery, 1988 : 90.

³⁵² Avirett, 1901 : 193.

³⁵³ Perdue et al., 1992 : 49.

³⁵⁴ FWP-SNC, Georgia 3 : 207.

³⁵⁵ FWP-SNC, Texas 1 : 10.

³⁵⁶ FWP-SNC, Texas 2 : 243.

³⁵⁷ FWP-SNC, Texas 1 : 200.

³⁵⁸ FWP-SNC, Arkansas 1 : 295 ; Georgia 2 : 320 ; Georgia 3 : 114 ; Georgia 4 : 64 et 83 ; Texas 2 : 137.

³⁵⁹ Dansé, selon Paul Oliver, « avec les épaules voûtées et des glissements de membres relâchés » (Oliver, 1969 : 48).

³⁶⁰ FWP-SNC, Georgia 2 : 348.

³⁶¹ FWP-SNC, Georgia 1 : 55 (« *the cake's all dough* »).

³⁶² FWP-SNC, Texas 2 : 243.

La danse des fêtes était habituellement un « *cake-walk* ». Les esclaves se rassemblaient en nombre – revêtus de leurs plus beaux habits – des torches de suif ou de pin dessinant un cercle de lumière. Maître et maîtresse étaient là et décernaient le prix pour la figure la mieux exécutée. Quelquefois, c'était un gâteau que remettait la maîtresse de la grande maison ; lorsque la récompense venait du quartier des esclaves, elle consistait souvent en de la bouillie de maïs décorée avec des feuilles de chou, le tout cuit dans la cendre [...]. On a attribué l'origine du *cake-walk* à des célébrations tribales africaines. Ce qui domine cette danse est une atmosphère de bonne humeur et ce qui prime est la grâce. Les danseurs reproduisent les mouvements du travail – balancer la faux, jeter une fourche de foin dans un chariot, lever une balle de coton, scier du bois, biner le maïs – sans l'effort et la contrainte d'en supporter le poids. C'est en général un banjo qui fournit la musique. Le tempo – sur une mesure à 6/8 – était marqué par le tapement des pieds ou le frappement des mains. Les concurrents, disaient fréquemment les anciens esclaves, commençaient en couples, la femme plaçant son pied sur le genou de son partenaire pour qu'il puisse nouer ses lacets. Sur un signe du leader, ils changeaient de partenaires – il y avait une grande incitation au flirt –, l'homme s'efforçant d'impressionner la dame par l'élégance de sa démarche – la femme tentant à le charmer par sa grâce et sa coquetterie. Chacun cherchait à attirer le partenaire le plus aimable afin que les acclamations des spectateurs aident les juges à prendre une décision³⁶³.

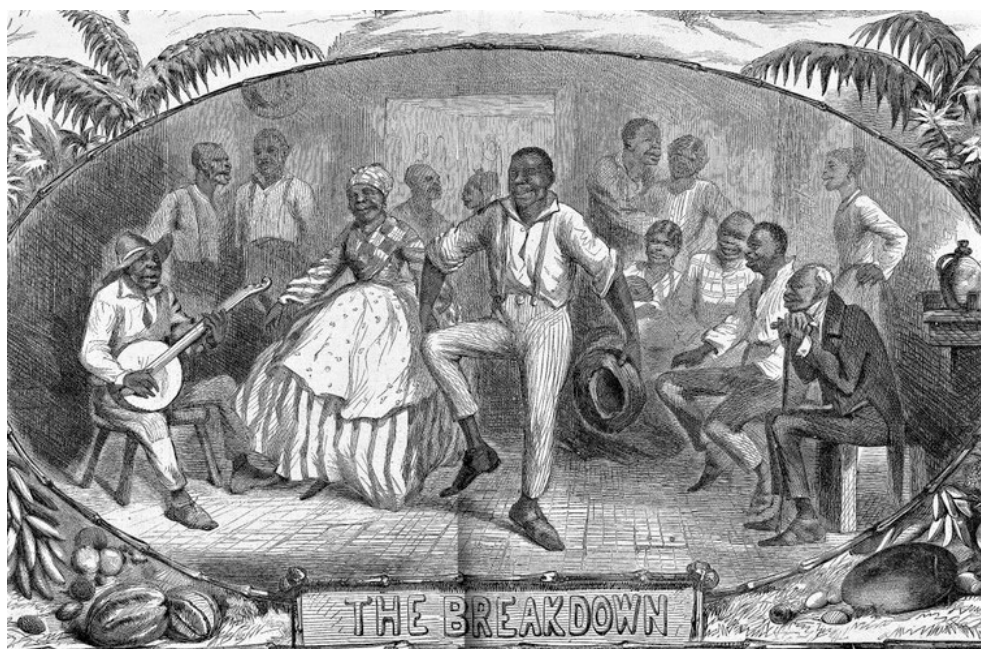


Figure 19. Le Breakdown

Gravure illustrant un bal d'esclaves animé par un banjo, publiée par le *Harper's Weekly* en 1861. Représentation conventionnelle du « nègre joyeux ». Source : *Harper's Weekly*, 13 avril 1861, p. 232. Image consultable sur <http://www.slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/1001> (consulté le 05/06/2022).

³⁶³ Workers of the Writers' Program of the Works Project Administration in the State of Virginia, 1940 : 89-90.



Figure 20. Cake Walk

Parade de Cake Walk, dessin publié dans le *Leslie's Weekly* du 5 janvier 1899, représentant la version scénique de la danse, développée après l'abolition. Source : H. M. Pettit, « Close competition at the Cake-Walk: a popular diversion of the colored people in which many White persons manifest great interest », *Leslie's Weekly*, 5 janvier 1899. Publiée dans Papanikolas (2015). Image consultable sur <https://sup.org/books/extra/?id=24200&i=Introduction.html> (consulté le 05/06/2022).

ÉCHANGES, APPROPRIATIONS, CREATIONS

En 1972, l'historien Eugene D. Genovese donnait comme sous-titre à son ouvrage (re)fondeur *The World the Slaves Made* (« le monde qu'ont fait les esclaves »), soulignant d'emblée que, selon lui, les multiples interactions entre esclaves et maîtres qui tramèrent la vie dans les fermes et les plantations avant la Guerre civile avaient abouti à l'émergence d'une culture afro-étatsunienne originale bien que diversifiée, indissociable d'une culture méridionale profondément métissée, à partir de laquelle se développerait également une culture euro-étatsunienne spécifique. Les récits d'anciens esclaves recueillis dans le cadre du Federal Writers' Project rendent bien compte de la complexité de ces interactions et de la multiplicité de leurs conséquences intriquées. Dans le domaine de la musique et de la danse, ces récits sont riches en informations qui confirment les affirmations de Lawrence W. Levine : que noirs et blancs eurent d'innombrables occasions de s'influencer mutuellement et d'apprendre les uns des autres³⁶⁴ et qu'en ce qui concerne la musique, ils avaient en partage certaines caractéristiques de leurs pratiques³⁶⁵. Il faut en outre ajouter à ces interactions entre esclaves d'origine africaine et blancs d'origine européenne, les relations qui se nouèrent aussi avec les Amérindiens, trop souvent ignorées.

Les interactions entre noirs et blancs

Des esclaves avaient un père blanc, le maître ou l'un de ses fils. Les relations sexuelles entre propriétaires et femmes esclaves relevaient le plus souvent du viol, parfois d'une tolérance stratégique adoptée par les femmes dans l'espoir que leur sort ou celui de leurs enfants en seraient améliorés, exceptionnellement d'une affection réciproque. Les enfants de ces unions pouvaient avoir une situation privilégiée (domestiques, artisans) mais n'en restaient pas moins esclaves ; certains étaient affranchis au décès de leur géniteur ; beaucoup traités comme les autres esclaves. Les récits du FWP sont pauvres sur cette question.

³⁶⁴ Levine, 1978 : 22.

³⁶⁵ *Ibid.* : 24.

Ils n'en signalent pas moins que certains des interviewés avaient un parent blanc³⁶⁶. Comme on l'a vu plus haut, enfants noirs et blancs jouaient habituellement ensemble, quelquefois les seconds apprenaient aux premiers à lire et écrire. Les esclaves devaient non seulement travailler dans les champs, dans les ateliers ou dans la grande maison, mais aussi divertir leurs maîtres. Ces derniers assistaient volontiers à leurs réjouissances³⁶⁷ qui avaient souvent lieu à leur demande³⁶⁸. Mais les esclaves observaient également les blancs en train de danser³⁶⁹ et, en d'autres circonstances, jouaient pour les faire danser³⁷⁰. Il arrivait même que blancs et esclaves fassent de la musique ensemble³⁷¹, que des jeunes hommes blancs dansent avec des femmes esclaves³⁷² et, dans quelques cas, selon Elias Thomas, esclave en Caroline du Nord né en 1853, le maître « engageait des hommes et des femmes de la classe des blancs pauvres pour travailler sur la plantation. Nous travaillions tous ensemble. Nous avions du bon temps. Nous travaillions et chantions ensemble et tout le monde semblait content³⁷³ ». Enfin, c'étaient surtout des femmes esclaves qui s'occupaient des petits blancs et leur chantaient des berceuses, mais il arrivait que le maître ou la maîtresse en fissent autant avec des enfants noirs³⁷⁴. En dépit de l'oppression systémique, de la violence, des brutalités allant jusqu'au sadisme (dont on trouve des descriptions dans les récits du FWP malgré les conditions de leur collecte), il existait donc des situations au cours desquelles se déroulaient des échanges dont la fécondité ne peut être mise en doute.

Les interactions entre esclaves et Amérindiens

Bien moins (re)connues sont les situations lors desquelles les esclaves avaient la possibilité d'échanger avec des Amérindiens (*native Indians*). L'historien Gary B. Nash constatait : « La convergence des cultures indiennes et africaines est un des chapitres les moins étudiés et les moins compris de l'histoire des relations raciales au début de la colonisation de l'Amérique du Nord³⁷⁵. » Malgré les efforts des autorités coloniales anglaises pour opposer Amérindiens et esclaves d'origine africaine, les contacts et les collaborations furent importants et se poursuivirent après la Guerre d'indépendance. Les Creeks, les Cherokees, les Yamasees accueillirent des esclaves fugitifs qui se fondirent dans leurs sociétés ; certains Indiens ramenèrent les évadés aux planteurs ou les chassèrent pour le compte des blancs ; d'autres devinrent propriétaires d'esclaves, notamment des Choctaws, mais de manière générale les interactions furent nombreuses et intenses³⁷⁶. Les récits du FWP indiquent que ces contacts subsistèrent sous diverses formes durant les dernières décennies avant la Guerre civile. Des Indiens possédaient des esclaves : des Creeks³⁷⁷, des Cherokees³⁷⁸, des Choctaws³⁷⁹. Il y eut des intermariages³⁸⁰ ; des enfants naquirent d'unions entre noirs et Indiens et des esclaves furent élevés dans des groupes amérindiens³⁸¹. Il a donc dû y avoir des échanges dans

³⁶⁶ FWP-SNC, Arkansas 1 : 324 (père contremaître irlandais) ; Arkansas 6 : 100 (maître considéré comme son père, « fou » de sa mère) ; Oklahoma : 124 (père maître d'origine allemande) ; Texas 1 : 252 (père pauvre blanc créole louisianais).

³⁶⁷ FWP-SNC : Alabama : 79-77, 88-89 ; Arkansas 1 : 15 ; Georgia 2 : 348-350 ; Georgia 4 : 183-184 ; Kentucky : 114 ; Mississippi : 92 ; Missouri : 59 ; Oklahoma : 146-147 ; South Carolina 2 : 63 ; South Carolina 3 : 19 ; Texas 1 : 2 ; Texas 2 : 233-235 ; Texas 3 : 150.

³⁶⁸ Alabama : 174 et 391 ; Arkansas 1 : 295 ; Arkansas 2 : 109-110 ; Arkansas 3 : 188 ; Arkansas 4 : 262 ; Arkansas 6 : 44 et 278 ; Florida : 351-352 ; Georgia 1 : 267 ; Georgia 2 : 53 ; Kentucky : 23 (les blancs se joignent au chant des noirs) ; Georgia 3 : 207 et 255 ; Maryland : 66 ; Mississippi : 46, 69, 80 et 165 ; South Carolina 3 : 4 et 97 ; Tennessee : 31 ; Texas 1 : 110, 186, 200 et 286 ; Texas 2 : 31 ; Texas 3 : 2 ; Texas 4 : 49 et 86.

³⁶⁹ Arkansas 1 : 295 ; Mississippi : 174 ; Texas 1 : 118.

³⁷⁰ FWP-SNC, Arkansas 2 : 109-110 ; Texas 1 : 186 ; Mississippi : 69.

³⁷¹ FWP-SNC, Texas 2 : 31 et 128.

³⁷² FWP-SNC, Georgia 4 : 224.

³⁷³ FWP-SNC, North Carolina 2 : 345.

³⁷⁴ FWP-SNC, Arkansas 2 : 241 ; Georgia 1 : 55.

³⁷⁵ Nash, 1974 : 290.

³⁷⁶ *Ibid.* : 290-297.

³⁷⁷ FWP-SNC, Oklahoma : 55 et 155.

³⁷⁸ *Ibid.* : 257, 269 et 344.

³⁷⁹ *Ibid.* : 192.

³⁸⁰ FWP-SNC, Florida : 28 ; Missouri : 174.

³⁸¹ FWP-SNC, Arkansas : 287 (esclave en Géorgie, mère Cherokee) ; Georgia 1 : 189 (père indien) ; Georgia 2 : 49 (grand-père indien) ; Indiana : 84 (père « Black Hawk », sans doute Ute, mère Choctaw) ; Missouri : 243 (mère indienne) ; South Carolina 1 : 279 (grand-père indien) ; South Carolina 2 : 127 (arrière-grand-mère indienne) ; South Carolina 4 : 21 (père indien) ; Tennessee : 43 (père « en partie » indien) ; Texas 1 : 93 (mère « aux trois quarts » indien) et 117 (élevé chez les Cherokees) ; Texas 2 : 89 (père indien, esclave en

les domaines de la musique et de la danse ; on en trouve quelques indices dans les récits du FWP. Des Indiens assistaient aux *frolics* des esclaves, mais cela pouvait se terminer en pugilats³⁸². Des esclaves connaissaient les danses indiennes. Ainsi Lucinda Davis, esclave en Oklahoma née vers 1850, « propriété » d'un Creek, qui n'a parlé que le creek jusque longtemps après la Guerre civile, évoquait la cérémonie du maïs vert, fête de la récolte de cette plante lors de laquelle sont pratiquées d'importantes danses et en nommait plusieurs : la *tolosabanga* (danse du poulet), la *istifanibanga* (danse des squelettes) et la *hadjobanga* (danse folle)³⁸³. H. B. Holloway, né libre en Géorgie en 1848, d'une mère de sang cherokee et d'un père espagnol au teint foncé, disait avoir lui-même participé à une danse de guerre indienne³⁸⁴. Il semble que des esclaves détenus sur des plantations de colons européens aient également pratiqué la *green corn dance*. L'enquêteur ayant interrogé Douglas Dorsey, né en 1851, esclave d'un « colonel » qui s'était battu dans les guerres indiennes en Floride, relatait :

Quand les esclaves quittaient les champs, ils revenaient à leurs cabanes et après avoir préparé et mangé leur dîner, ils se rassemblaient autour d'une cabane pour chanter et gémir des chansons assaisonnées (*seasoned with*) de mélodies africaines. Alors, au son d'un vieil air joué par un *fiddle*, ils dansaient une danse appelée « *Green Corn Dance* » et faisaient le « *Pigeon Wing* »³⁸⁵.



Figure 21. Indiens et noir

Deux femmes indiennes avec un enfant noir. Image consultable sur [https://3.bp.blogspot.com/Rfk5vckpMpE/TDXSqODPgI/AAAAAAAAAUI/1NvlyrPBjml/s400/428px-Two Black Indians.jpg](https://3.bp.blogspot.com/Rfk5vckpMpE/TDXSqODPgI/AAAAAAAAAUI/1NvlyrPBjml/s400/428px-Two%20Black%20Indians.jpg) (consulté le 05/06/2022).

De même, selon Phils Towns, esclave en Virginie né en 1824, lors des soirées de divertissement « où le quadrille (*square dance*) était la principale attraction [...], des invités venaient de toutes les fermes avoisinantes et se lançaient dans la “Green Corn” qui était semblable à ce qu’on appelle aujourd’hui le

Virginie), 201 (grand-mère maternelle née de parents indien et noir) et 228 (Choctaw) ; Texas 3 : 148 (mère en partie indienne) ; Texas 4 : 17 (mère « *red-Indian nigger* »).

³⁸² FWP-SNC, Florida : 28.

³⁸³ FWP-SNC, Oklahoma : 58.

³⁸⁴ FWP-SNC, Arkansas 3 : 287.

³⁸⁵ FWP-SNC, Florida : 97.

“Buck dancing”³⁸⁶ ». Il semble ainsi que des éléments de pratiques amérindiennes aient été mêlés à des danses des plantations.

Les transmissions africaines

En dépit de l'adoption en 1807 d'une loi fédérale interdisant l'importation d'esclaves aux États-Unis, une traite illégale se poursuivait. On estime que, de 1801 à 1850, 77 704 esclaves africains furent débarqués et qu'il y en aurait encore eu 413 de 1851 à 1875. Les principaux points d'arrivée de ces captifs auraient été la Géorgie et les Carolines, qui auraient réceptionné plus de 85 % des captifs, ainsi que les États du golfe (Alabama, Floride, Louisiane, Mississippi, Texas), où plus de 10 124 Africains auraient été livrés³⁸⁷. Les récits du FWP contiennent effectivement des témoignages d'esclaves dont des parents ou des grands-parents étaient nés en Afrique. Le cas de Silvia King, esclave au Texas, qui se présentait comme ayant été capturée au Maroc est unique dans ce corpus³⁸⁸. Octavia George, esclave en Louisiane née en 1852, évoquait un grand-père qui avait été « roi en Afrique³⁸⁹ » ; Martha King, née vers 1852, expliquait précisément comment sa grand-mère avait été kidnappée en Afrique³⁹⁰ ; Andrew Simms, esclave en Floride né vers 1858, indiquait que ses deux parents étaient nés en Afrique mais n'avaient fait connaissance que sur le sol américain ou sur le navire esclavagiste³⁹¹ ; Susan Snow, esclave en Alabama née en 1850, décrivait sa mère comme une « Africaine noire qui était vraiment sauvage et méchante³⁹² » ; le père de Thomas Jones, esclave en Alabama né en 1847, était né en Afrique, fils d'un chef de la « tribu Kiochi », qui pratiquait le limage des dents³⁹³ ; les deux parents de Josephine Howard, assez grande pour travailler dans les champs avant la Guerre civile, esclave en Alabama, vivaient « quelque part en Afrique » près d'une rivière ; attirés sur un petit bateau, ils furent transférés sur un grand navire et faits prisonniers³⁹⁴. Une grande partie des témoignages provient de personnes ayant vécu dans les Carolines et en Géorgie, notamment dans les Sea Islands.

Eli Boyd, né en 1864 en Caroline du Sud, se définissait comme Geechee (Gullah, habitant des Sea Islands) et précisait que son grand-père avait été emmené directement d'Afrique à Port Royal, Caroline du Sud³⁹⁵. Le grand-père de Phillip Evans, esclave en Caroline du Sud né en 1852, avait été capturé en Afrique³⁹⁶ ; les grands-parents de Hector Goldbold, esclave en Caroline du Sud né vers 1851, étaient venus d'Afrique « sur l'eau³⁹⁷ ». Les parents de Sim Greely, esclave en Caroline du Sud né en 1855 (père indien, mère « mélangée » Indien/Africain), trouvaient que les esclaves africains parlaient « drôlement » ; ils les décrivaient comme « trapus et vraiment noirs », et prétendaient qu'en Afrique on mangeait les petits enfants³⁹⁸. Et Ben Horry, esclave en Caroline du Sud né en 1851, se souvenait d'un contremaître « nègre » venu directement d'Afrique³⁹⁹. Le grand-père et la grand-mère de Phil Towns, né en 1824, avaient également été capturés en Afrique ; esclave en Virginie, il semble avoir grandi sur une plantation où les influences se mêlaient : quadrille, mélodies d'inspiration africaine, *green corn dance* et services religieux

³⁸⁶ FWP-SNC, Georgia 4 : 40.

³⁸⁷ Chiffres donnés sur <https://www.slavevoyages.org/assessment/estimates> (consulté le 02/03/2022).

³⁸⁸ FWP-SNC, Texas 2 : 290.

³⁸⁹ FWP-SNC, Oklahoma : 111.

³⁹⁰ *Ibid.* : 169.

³⁹¹ *Ibid.* : 295.

³⁹² FWP-SNC, Mississippi : 136.

³⁹³ FWP-SNC, Texas 2 : 201. Je n'ai trouvé aucune mention d'une « tribu kiochi ». Le limage des dents était pratiqué en Afrique centrale (territoires actuels des deux Congos, du Gabon et de la République centrafricaine, chez les Pygmées comme chez les peuples bantouphones) et orientale.

³⁹⁴ FWP-SNC, Texas 2 : 163.

³⁹⁵ FWP-SNC, Floride : 40.

³⁹⁶ FWP-SNC, South Carolina : 34.

³⁹⁷ *Ibid.* : 143.

³⁹⁸ *Ibid.* : 191.

³⁹⁹ *Ibid.* : 306, 309-310.

partagés par esclaves et blancs⁴⁰⁰. Enfin, le récit de Mary Anngady, esclave en Caroline du Nord née en 1857, est particulièrement fascinant :

P. T. Barnum avait capturé mon mari en Abyssinie quand il était enfant et l'avait emmené en Amérique, l'avait instruit et renvoyé dans son pays natal. Mais il ne voulait pas y rester et, très rapidement, il se trouva de nouveau en Amérique [...]. Il avait été chef et prince dans son pays.

Il devint pasteur dans l'Église épiscopaliennne et utilisait son expérience comme sujet de ses conférences. Mary Anngady apprit sa langue maternelle et, sous le nom de « Princesse Quango Hennadonah Perceriah, épouse du Prince abyssinien », chanta l'hymne « How Firm a Foundation » (hymne protestante du XVIII^e siècle attribuée à divers auteurs⁴⁰¹) dans cet idiome, qui était sans doute du kuba, car son entretien contient une description de la vie des BaKuba tirée des conférences de son mari⁴⁰². Cette présence d'esclaves pris en Afrique sur les côtes sud-atlantique est largement confirmée par les récits du Georgia Writer's Project. Henry Williams, né vers 1851, disait que son beau-père savait qu'une cargaison entière d'Africains avait été débarquée juste avant la Guerre civile⁴⁰³. Certains enquêtés puisaient dans leurs souvenirs ou dans ceux de leurs parents pour évoquer les langues « étranges » que les Africains parlaient entre eux sur les plantations⁴⁰⁴ et les chansons qu'ils se remémoraient, même quand ils n'en comprenaient pas les paroles⁴⁰⁵. Plusieurs enquêtés mentionnaient l'existence de scarifications sur des esclaves. Ryna Johnson, née vers 1853, avait connu un William qui lui avait beaucoup parlé de l'Afrique et qui avait « deux petites marques sur la pommette droite⁴⁰⁶ ». Rosanna Williams, âge inconnu, dont le père et le grand-père venaient « du vieux pays », avait été scarifiée par son père qui lui-même l'avait été par son père⁴⁰⁷. D'après, Henry Williams, né vers 1851, son père, qui avait une scarification montrant qu'il était fils de chef et à quelle tribu il appartenait, et sa mère étaient « ibo⁴⁰⁸ ». Robert Pinckney, né vers 1857, rapportait que :

Ces Africains entre eux s'appelaient toujours « pays » (*countrymen*). Ils savaient s'ils venaient de la même tribu grâce aux marques qu'ils portaient. Certains avaient une marque longue, d'autres une ronde. Quelques-uns avaient des boucles d'oreilles : certains à l'oreille gauche et ceux d'une autre tribu à l'oreille droite⁴⁰⁹.

CREATION, HUMANITE, LIBERTE

Tous ces témoignages tendent à montrer que des Africains ont pu, jusqu'à l'abolition, pratiquer en Amérique du Nord des éléments de leurs cultures et les transmettre à des esclaves créoles depuis plusieurs générations. L'intensité de ces transmissions est toutefois difficile à évaluer. En effet, si les enquêtés ont des souvenirs assez précis de ces Africains, ils ont peu gardé de leurs langues qu'ils trouvaient en général étranges, sauf dans les Sea Islands, où : « Les Gullah ont mélangé du matériel venu des langues africaines et du matériel de divers dialectes anglais pour créer un nouveau créole et une nouvelle culture⁴¹⁰. » Dans ce cas, le créole résultait d'une double fusion : de plusieurs langues africaines et de différents dialectes anglais mais, il semble que, compte tenu de l'isolement dans lequel les Sea Islands se sont trouvées jusqu'à la Guerre civile, les éléments africains présents dans leur culture aient peu influencé les populations esclaves du continent. Un ancien esclave, Robert Pinckney de Wilmington Island (une des Sea Islands de Géorgie), racontait que, lors des enterrements de ces Africains, qui « n'avaient pas de christianisme, qui n'avaient pas

⁴⁰⁰ FWP-SNC, Georgia 4 : 37 et 40-41.

⁴⁰¹ https://hymnary.org/text/how_firm_a_foundation_ve_saints_of (consulté le 02/03/2022).

⁴⁰² Le « royaume » kuba était une confédération de petites « principautés » située dans le Sud du territoire contemporain de la République démocratique du Congo. FWP-SNC, North Carolina 1 : 37-38 (les paroles de la traduction de cette hymne sont incluses dans l'entretien).

⁴⁰³ GWP : 178.

⁴⁰⁴ Martha Page, née vers 1858, GWP : 22 ; Ryna Johnson, née vers 1853, GWP : 168 ; Ben Sullivan, né vers 1852, GWP : 170 ; Hettie Campbell, née vers 1866 : 177.

⁴⁰⁵ Martha Page, née vers 1858, GWP : 22 ; Tony William Delegal, plus que centenaire, GWP : 50-51 ; Jim Myers, né vers 1850, GWP : 182-183.

⁴⁰⁶ GWP : 168.

⁴⁰⁷ *Ibid.* : 66.

⁴⁰⁸ Donc originaires du Sud-Est de l'actuel Nigeria. GWP : 179.

⁴⁰⁹ GWP : 100.

⁴¹⁰ Turner, 2002 : xxvi.

de religion régulière et priaient seulement au soleil et à la lune, parfois à une grosse étoile », ils battaient le tambour qu'ils fabriquaient à partir d'un tronc évidé sur lequel était posée une peau dont ils n'avaient pas enlevé les poils ; il précisait que, jeune, il en avait construit lui-même et qu'ils avaient quatre coins (« *Dey wuz fo-cawnuhed* »)⁴¹¹.

En règle générale, le kidnapping des Africains ayant été fait dans différentes régions du continent, le mélange d'individus de provenances diverses dans les comptoirs avant l'embarquement, puis sur les navires négriers, la dispersion des personnes ayant la même origine et issues de la même famille lors du débarquement en Amérique du Nord, puis lors des ventes successives ont rendu improbable la reconstitution de fragments homogènes de cultures musicales et chorégraphiques africaines dans les colonies, puis aux États-Unis. Affirmer cela ne revient pas à minimiser l'importance des apports africains dans l'invention de nouvelles formes par les esclaves mais à souligner que ces apports sont entrés dans des processus de créolisation et qu'ils les ont souvent dynamisés. C'est ce que constatait l'historien Michael A. Gomez :

Dans la musique, l'art, le folklore, la langue et même la structure sociale, on trouve assez de preuves pour conclure que les populations afro-descendantes sélectionnèrent soigneusement des éléments provenant de diverses cultures, aussi bien africaines qu'européennes, pour les combiner avec créativité et innovation [...]. Ils empruntèrent ce qui avait un intérêt pour eux dans les sociétés de l'extérieur, et en enrichirent les éléments communs qui existaient déjà dans les cultures africaines [...]⁴¹².

Il rejoignait ainsi la conception du poète haïtien René Depestre :

L'histoire socio-culturelle des masses asservies de l'hémisphère occidental est globalement l'histoire du marronnage idéologique qui leur a permis non pas de réinterpréter l'Europe de l'épée, de la croix et du fouet, à travers on ne sait quelle immuable « mentalité africaine », mais de faire preuve d'héroïque créativité, pour réélaborer douloureusement des nouveaux modes de sentir, de penser et d'agir⁴¹³.

L'historienne, spécialiste de la Louisiane, Gwendolyn Midlo Hall⁴¹⁴ a tenté de démontrer que des esclaves originaires des mêmes aires culturelles parlant des langues identiques ou apparentées avaient pu se regrouper et exercer une influence particulière, les « Bambaras » en Louisiane notamment. Si une telle hypothèse n'est pas inconcevable, elle a été vivement critiquée⁴¹⁵ et, au cas où de telles influences se seraient faites sentir localement en une période déterminée, elles ne semblent pas s'être diffusées au point de peser au milieu du XIX^e siècle sur l'ensemble des cultures afro-étatsuniennes.

Créolisation

À partir de la définition de la créolisation élaborée par Édouard Glissant – « La créolisation est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments⁴¹⁶ » –, il apparaît que les informations recueillies dans les récits du FWP et dans d'autres enquêtes similaires signalent clairement le marronnage d'éléments de cultures européennes et amérindiennes, utilisés afin de nourrir une inventivité basée sur la fusion de pratiques africaines diverses, entamée dès les côtes africaines⁴¹⁷ et intensifiée par les conditions de l'esclavage nord-américain. Sur la base de ces fusions « panafricaines », les marronnages ont été d'autant plus aisés et féconds qu'ils puisaient dans des zones de recouvrement entre cultures africaines, cultures européennes et cultures amérindiennes.

⁴¹¹ GWP : 100-101. La description d'un tambour à « quatre coins » pourrait renvoyer au *siko*, un tambour sur cadre carré de Guinée.

⁴¹² Gomez, 1998 : 10.

⁴¹³ Depestre, 1980 : 99. Voir aussi Martin, 1991.

⁴¹⁴ Midlo Hall, 1992, 2005.

⁴¹⁵ Dans sa recension d'*Africans in Colonial Louisiana* (Midlo Hall, 1992), Stephan Palmié, titulaire de la chaire Norman & Edna Freehling au département d'anthropologie de l'université de Chicago, critiqua en termes très vifs son approche, marquée, selon lui, par sa « naïveté théorique, son manque de rigueur méthodologique et sa connaissance insuffisante de la littérature africaniste » (Palmié, 1994 : 170).

⁴¹⁶ Glissant, 1997 : 37.

⁴¹⁷ Voir Trajano Filho, 2003.

L'ornementation des mélodies et leur variation, les structures responsoriales, les procédés *d'ostinato*⁴¹⁸ et les formes cycliques, certaines échelles (notamment pentatoniques mais pas exclusivement), l'accompagnement du travail par le chant étaient en effet présents sur les trois continents⁴¹⁹. Les mêmes familles instrumentales s'y retrouvaient également, les cordophones étant plus rares chez les Amérindiens, à l'exception d'une vièle à une ou deux cordes frottées dénommée *Apache fiddle* ou *tsii' edo'a'tl* ; en outre, des arcs musicaux semblent avoir été utilisés par le passé. S'agissant des cordophones en particulier, Paul A. Cimbala affirme qu'« un recouvrement opportun de formes populaires instrumentales africaines, écossaises et anglaises a assuré [leur] prédominance⁴²⁰ ». Par ailleurs, Milton Metfessel, professeur de psychologie à l'université d'État de l'Iowa, mit au point une méthode utilisant la phonophotographie⁴²¹ qui permettait d'éviter les erreurs causées par la comparaison de partitions ou de transcriptions écrites, notamment en ce qui concerne les musiques afro-étatsuniennes et les musiques populaires européennes⁴²². Cette méthode fut appliquée à des performances vocales postérieures à l'abolition mais il est possible de puiser dans ses études pour en tirer des enseignements concernant la musique des esclaves. Milton Metfessel aboutit notamment à deux conclusions qui doivent être prises en considération, notamment celles-ci : « En ce qui concerne la musique noire américaine, il a pu arriver que, lorsque les systèmes européens et africains ont été conduits à se rencontrer (*were thrown together*), ce qui se produisit ne fût pas leur addition, mais une synthèse⁴²³. » Toutefois, il recommandait de penser au-delà d'une simple synthèse :

Il est possible de considérer cette question sous un autre angle que celui d'une synthèse d'éléments. Il y a une synthèse à un autre niveau qui pourrait être utilisée si l'on s'intéresse à ce qui distingue. Dans un blues noir, on trouve un certain groupe d'éléments associés et il se pourrait que cette combinaison particulière ne se rencontre dans aucun autre type de musique⁴²⁴.

Les recherches de Milton Metfessel tracent une piste allant de la synthèse à la création à partir de la synthèse⁴²⁵ d'éléments africains et européens, auxquels il faut ajouter des éléments amérindiens. Ses analyses viennent renforcer les recommandations faites par l'ethnomusicologue Kwabena Nketia, à savoir prêter une attention particulière aux éléments structuraux, formatifs, susceptibles de persister dans des situations de contact culturel et ne pas les considérer comme de simples survivances, mais comme des ferments de création dans un nouvel environnement culturel aboutissant à des innovations (les « dépassantes imprévisibles » d'Édouard Glissant) basées sur des racines africaines⁴²⁶.

Même si les informations que fournissent les récits du FWP sur la musique elle-même sont sommaires, on y décèle des indices de ces « données nouvelles, imprévisibles » annoncées par Édouard Glissant. À plusieurs reprises, des descriptions de chant laissent entendre un type de polyphonie correspondant à ce qui a été relevé en Afrique, remarquablement décrit dans l'introduction de *Slave Songs of the United States* :

Ils ne pratiquent pas une polyphonie à différentes parties, au sens où nous l'entendons, et pourtant il semble qu'il n'y ait jamais deux personnes qui chantent la même chose. Celui qui entonne lance souvent en improvisant les mots de chaque strophe et les autres, qui lui fournissent la « base » comme ils disent, attaquent le refrain ou même se joignent au solo, quand les paroles leur sont devenues familières. Lorsque la « base » commence, l'entonneur souvent s'arrête, laissant deviner le reste des vers, ou parfois permettant à un autre chanteur de les compléter. Quant à ceux qui fournissent la « base », ils semblent suivre leur fantaisie, commençant quand il leur plaît, s'arrêtant à leur convenance, attaquant une octave au-dessus ou en dessous au cas où ils ont pris la mélodie trop bas ou trop haut, ou émettant une

⁴¹⁸ Schnapper, 1998.

⁴¹⁹ Martin, 1991, 2020b ; Tagg, 2008 ; Van Der Merwe, 1989 ; Howard et Levine, 1990.

⁴²⁰ Cimbala, 1997a : 508.

⁴²¹ La phonophotographie est « l'enregistrement photographique d'ondes sonores (particulièrement celles qui sont produites par la parole ou le chant) au moyen d'un appareillage qui répond aux vibrations du son et projette simultanément un rayon de lumière sur un film photographique en mouvement ». Voir <https://www.lexico.com/definition/phonophotography> (consulté le 14/04/2022).

⁴²² Metfessel, 1928 : 172.

⁴²³ *Ibid.* : 174.

⁴²⁴ *Ibid.* : 175-176.

⁴²⁵ Du « métissage » à la « créolisation » dans la terminologie d'Édouard Glissant.

⁴²⁶ Voir Nketia, 1974 : 157 ; 2005 : 320-323.

autre note s'accordant avec le reste, de sorte qu'ils produisent un effet d'une complication et d'une variété merveilleuses, et pourtant avec la mesure la plus parfaite et rarement la moindre dissonance⁴²⁷.

Ce type de polyphonie sans parties de registre a été submergé par les arrangements à l'occidentale, dont les chanteurs de l'université Fisk se sont fait les hérauts et qui ont imprégné pendant longtemps le chant des quartettes vocaux et des grands chœurs gospel. Il a été malgré tout perpétué dans de petites congrégations populaires, au Sud comme au Nord⁴²⁸, et il n'est pas impossible que les polyphonies instrumentales des débuts du jazz en aient tiré quelque inspiration. L'introduction de *Slave Songs of the United States*⁴²⁹ signale en outre deux autres caractéristiques des musiques afro-étatsuniennes développées avant la Guerre civile : l'improvisation et la superposition de différentes figures rythmiques.

L'improvisation mentionnée dans les récits du FWP concerne le plus souvent les paroles. Pour ce qui est de la musique, il semble qu'il se soit surtout agi de variations, comme pratiquées par les Européens, les Amérindiens et les Africains. C'est ce que notait Dena J. Epstein : « Un grand nombre d'indices montre l'existence d'une tradition très largement répandue de chansons profanes improvisées dans les répertoires du maïs et d'autres chants de récoltes, ainsi que dans les chansons de bateliers et différents types de chants de travail⁴³⁰. » On trouve de ces indices dans les récits du FWP⁴³¹, dont : chanson inventée dans les champs de maïs⁴³², chanson pour glorifier une esclave qui avait tué un maître particulièrement brutal⁴³³, chanson sur le son du canon pendant la Guerre civile⁴³⁴. Le souvenir le plus fréquent étant celui de soirées après le travail, quand les jeunes esclaves se réunissaient pour jouer et chanter des chansons qu'ils « inventaient au fur et à mesure⁴³⁵ ». L'hypothèse que la musique était également improvisée se trouve confortée par les témoignages qui suggèrent fortement l'entrecroisement de différentes figures rythmiques. La plupart des instruments de percussion – tambours, tambourins, hochets, grattoirs, os, ustensiles de cuisine, sans oublier les frappements de mains et les tapements de pieds, tout ce qui était mis en jeu dans *patting juba* – étaient combinés en associations diverses et il paraît impensable qu'ils aient joué en parfaite homorythmie, beaucoup plus probable que, comme dans beaucoup de cultures musicales africaines, comme dans bien des îles des Caraïbes, ils aient frappé des figures différentes et entrelacées⁴³⁶. C'est ce qui ressort par exemple de la description faite par Joseph Holt Ingraham (nordiste qui enseigna au Mississippi puis devint pasteur de l'Église épiscopaliennne) d'une soirée donnée par l'esclave George à qui son maître avait fait présent d'un nouveau *fiddle* :

Après que George a joué d'abord une phrase douce, le banjo en gratta une deuxième ; ensuite entrèrent les bâtons creux, comme des castagnettes, mais cinq fois plus grands, creux et plus musicaux ; et enfin, la vieille Nègresse (*Negress*) cogna un [rythme de] base sur son tambour évidé⁴³⁷.

Ce sont certainement les rythmes qui furent le plus imprégnés d'éléments formatifs africains et fournirent le soubassement des musiques afro-étatsuniennes qui fleurirent au XX^e siècle, surtout si l'on prend en compte

⁴²⁷ Allen et al., 1867 : v.

⁴²⁸ Écouter *African American Congregational Singing: Nineteenth-Century Roots*, conçu et compilé par Bernice Johnson-Reagon, Washington D. C., Smithsonian Folkways, 1994 (*Wade in the Water*, volume II, CD n° SF 40073).

⁴²⁹ Allen et al., 1867.

⁴³⁰ Epstein, 1963a : 208.

⁴³¹ FWP-SNC, Florida : 40 ; Missouri : 160-161 ; Ohio : 7 ; Oklahoma : 146-147 ; South Carolina 1 : 115-117 ; South Carolina 3 : 239-240 ; Texas 1 : 282.

⁴³² FWP-SNC, Arkansas 3 : 57.

⁴³³ FWP-SNC, Arkansas 5 : 149-150.

⁴³⁴ FWP-SNC, Arkansas 6 : 65.

⁴³⁵ William Black, esclave en Virginie né vers 1853. FWP-SNC, Missouri : 32.

⁴³⁶ Il est toutefois impossible de discerner à partir de ces sources si ces figures entrelacées tissaient une polyrythmie au sens strict du terme. Selon Simha Arom : « La polyrythmie consiste en la superposition de deux ou plusieurs figures rythmiques possédant chacune une articulation telle que les configurations qui la constituent – déterminées par l'accentuation, la modification de timbre ou l'alternance des durées – viennent s'intercaler à celles d'autres figures, créant ainsi un effet d'entrecroisement perpétuel. Tributaires d'un étalon de temps commun – la pulsation –, ces figures s'inscrivent dans des périodes de dimensions variables, mais qui présentent néanmoins un rapport simple : 1:2, 1:3, 2:3, 3:4. » (Arom, 1984 : 29)

⁴³⁷ Ingraham, 1860 : 106.

la contramétricité⁴³⁸, selon laquelle les accents de ces musiques seront en grande partie organisés⁴³⁹, et l'improvisation, qui devint partie intégrante de la définition du jazz, amorcée dans la variation très certainement pratiquée par les esclaves.



Figure 22. Orchestre à cordes

Ensemble formé par Jim et Mary Scott dans le Michigan, actif dans les années 1895-1910. Ils étaient membres d'une des communautés de « vieux colons » (« *old settlers* ») fondées par des personnes venues dans cette région, via le Canada, par le « Chemin de fer souterrain » (*underground railroad*). Aucune information sur la source. Image consultable sur <https://songs.2quakers.net/i-got-mine> (consulté le 05/06/2022).

Prolongements

La maîtrise instrumentale déployée par certains esclaves bourgeoonna après l'abolition, souvent avec des changements. Le *fiddle* devint ainsi un violon ordinaire. Il s'imposa dans des ensembles de cordes tels que les Mississippi Sheiks de la famille Chatmon dont le patriarche, Henderson, avait été un esclave violoneux, ainsi que dans d'autres ensembles du même type qui demeurèrent populaires dans le Sud jusque dans les années 1930⁴⁴⁰. Il persista dans les premiers orchestres de La Nouvelle-Orléans, avant de laisser son rôle mélodique à la clarinette et aux saxophones, ne subsistant que comme instrument soliste classé dans les « divers » (*miscellaneous*) des magazines de jazz. Il accompagna certains chanteurs de blues au moins jusqu'au début des années 1930. Ainsi, le Peg Leg Howell's Gang comptait-il parmi ses membres le violoniste Eddie Anthony⁴⁴¹. Le banjo, que jouèrent certains bluesmen du début du XX^e siècle, et qui constituait une section impressionnante de l'orchestre de James Reese Europe à New York dans les années 1910 et qu'on entendit encore dans les *big bands* de jazz des années 1920, fut éclipsé par la guitare mais survécut dans la *folk music* blanche, notamment des Appalaches. Les *quills*, encore présentes à La Nouvelle-Orléans avant 1886, et sans doute plus tôt en Alabama⁴⁴², et que de très rares musiciens utilisaient

⁴³⁸ « La relation au temps d'une figure rythmique est *contramétrique* lorsque l'occurrence des accents, des changements de timbre ou – en leur absence – des attaques est *prédominante sur des contre-temps*. » (Arom, 2008 : 302 ; souligné dans le texte)

⁴³⁹ Martin, 2020b.

⁴⁴⁰ Djedje, 2016.

⁴⁴¹ Voir, par exemple, « Hobo Blues » (1927), URL : <https://www.youtube.com/watch?v=8wFrb2s1fvg> (consulté le 14/04/2022).

⁴⁴² George W Cable, « Creole Slave Dances: The Dance in Place Congo », *The Century Magazine*, février 1886, p. 521, URL : <https://www.unz.com/print/Century-1886feb-00517/> (consulté le 18/03/2022).

encore au XX^e siècle⁴⁴³, furent supplantées par l’harmonica chez les bluesmen, et il n’existe que peu d’enregistrements d’un arc musical, le *didley bow* du Mississippi, dont un héritage pourrait être le jeu de la guitare avec *bottleneck* permettant toutes sortes d’inflexions et de glissandos⁴⁴⁴. Les vents, *quills*, flûtes et sifflets mis à part, apparaissent dans les récits du FWP sous deux formes : la trompe, qui rythmait la vie et le travail des esclaves, ou la trompette et le bugle militaires entendus pendant la Guerre civile. Le rôle prédominant qu’ils prirent ensuite dans le jazz témoigne plutôt de l’appropriation des musiques euro-étatsuniennes : les formations militaires dans lesquelles des Afro-Étatsuniens furent intégrés dès la Guerre d’indépendance, les fanfares, notamment celles qui accompagnaient les grandes troupes de *blackface minstrels*, la fameuse phalange de John Philip Sousa et les orchestres d’opéra. Toutefois, la manière d’en jouer est une des preuves les plus éclatantes de la dimension créative de cette appropriation. Après l’abolition, les tambours artisanaux cédèrent le plus souvent la place à des assemblages recourant d’abord à des instruments militaires – caisse claire et grosse caisse, auxquels s’ajoutaient des cymbales, puis des toms –, mais ici encore, les figures qu’ils jouaient, les accents qu’ils marquaient témoignèrent d’une grande inventivité, même si les premiers *drummers* de La Nouvelle-Orléans utilisaient volontiers le roulement de caisse claire. Les tambours revinrent plus tard, réintroduits surtout par des musiciens antillais, en particulier cubains.



Figure 23. Régiment noir

Lithographie d’après une photo noir et blanc de 1864 montrant un régiment noir recruté à Philadelphie en 1863. À noter, la présence d’un jeune tambourinaire. Source : <http://www.slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/798> (consulté le 05/06/2022). Lithographie coloriée de P. S. Duval & Son (Philadelphia, nd). Exemplaire présent dans la Library Company of Philadelphia.

Les blues naquirent du chant des esclaves, en particulier des *field hollers*, amalgamés avec la musique populaire européenne, profane et sacrée, dont ils reprirent la progression harmonique la plus répandue (tonique – sous-dominante – dominante) tout en ignorant la distinction entre majeur et mineur pour multiplier les inflexions qui faisaient passer des « notes bleues ». Le répertoire des *spirituals* fut un héritage direct du chant sacré des esclaves qui donna naissance à la fois à une tradition de concert « occidentalisée »

⁴⁴³ Norm Sohl, « The Quills: The Forgotten American Folk Woodwind », Sohl.com, 20 janvier 2011, URL : <https://sohl.com/2011/01/20/the-quills-the-forgotten-american-folk-woodwind/> (consulté le 21/02/2022).

⁴⁴⁴ https://www.mustring.org.uk/reviews/af_fm.htm (consulté le 03/03/2022).

avec des voix organisées en partie à la manière dont étaient chantées les hymnes protestantes avec lesquelles les captifs étaient familiarisés, et à l'expression spontanée des congrégations qui conservaient formes anciennes de polyphonie, d'inspiration africaine, danse sacrée et intensité rythmique. À l'époque même de l'esclavage, ce sont les spectacles de ménestrels à la face noircie (*blackface minstrels*) qui s'inspirèrent de musiques entendues chez les Afro-Étatsuniens. Ils les adaptèrent à leurs fantaisies et les déformèrent profondément pour, dès le milieu du XIX^e siècle, en faire des caricatures racistes perpétuant le mythe du Sud plaisant et paternaliste où les asservis étaient heureux, grands enfants joyeux, incapables de parler correctement anglais⁴⁴⁵. Pourtant, les *minstrels shows* jetèrent les fondations des spectacles musicaux étatsuniens du XX^e siècle, y compris de la comédie musicale noire.



Figure 24. Black Patti

Comparée à la diva italienne Adelina Patti, Sisieretta Jones, « Black Patti », dut, pour faire entendre son talent, former une troupe de *minstrels* dans laquelle elle chantait des airs d'opéra. Source : publicité pour les Black Patti's Fifty Troubadours (vers 1897) publiée dans de nombreux journaux. Image reproduite dans Lee (2012 : 108).

⁴⁴⁵ Sur la complexité et les ambiguïtés des *minstrels shows*, voir Bean et al., 1996 ; Lhamon, 1998.

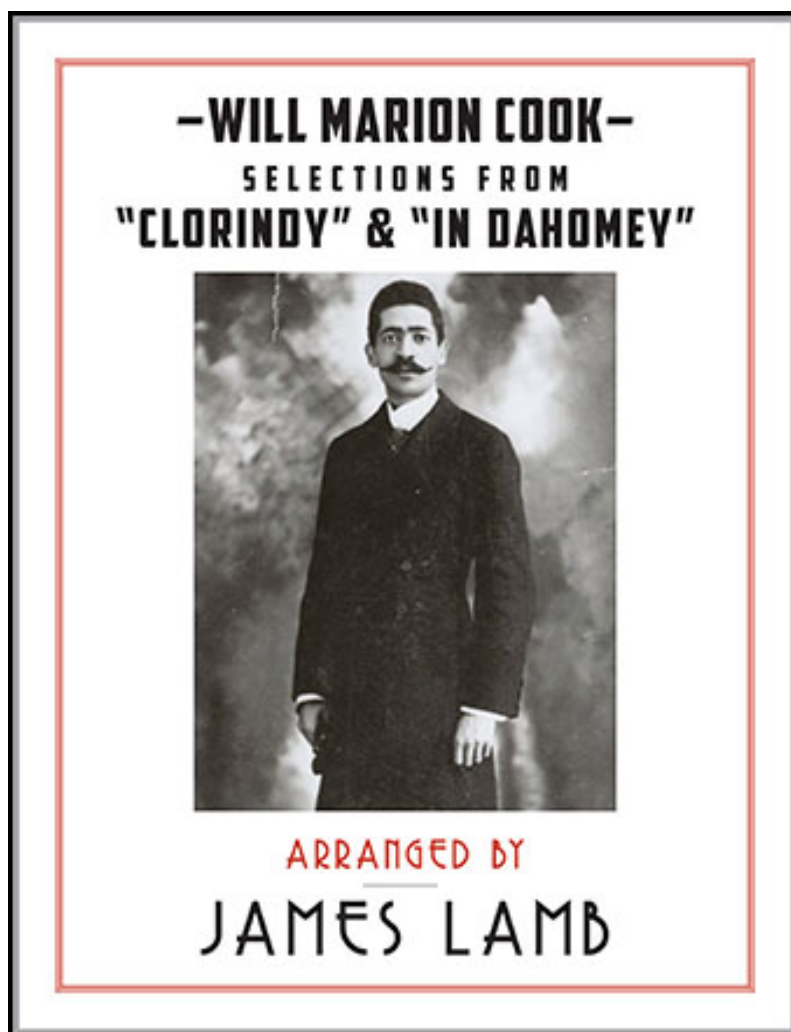


Figure 25. Will Marion Cook

Couverture de la partition d'airs tirés de deux célèbres comédies musicales de Will Marion Cook, arrangés par le compositeur de ragtime James Lamb. Image consultable sur <https://www.jwpepper.com/Will-Marion-Cook/11131672E.item> (consulté le 05/06/2022).

Bien que profondément gauchies et inscrites dans des scénarios racistes, les danses et les musiques de ces spectacles étaient fortement métissées et contribuèrent, même de manière détournée, à modifier les sons de musique populaire acceptables et désirables pour le public blanc, et peut-être même noir. D'autant plus que, les musiciens noirs ne pouvant accéder à la « grande » musique occidentale, ceux qui étaient dévorés d'ambitions créatrices durent créer leurs propres spectacles de *minstrels*, à la fois en se pliant jusqu'à un certain point aux contraintes du genre (le maquillage, le pseudo-dialecte par exemple) et en les subvertissant afin de présenter leurs créations. Pour le dire vite, les revues et les comédies musicales noires qui, dans le sillage de *Clorindy* (1898) de Will Marion Cook (violoniste et compositeur ayant étudié à la Berlin Hochschule für Musik, ainsi qu'avec Antonin Dvořák) et Paul Laurence Dunbar, apparurent au XX^e siècle furent en partie des avatars sublimés des *minstrels shows*. Ainsi, nombre de grands artistes noirs commencèrent leur carrière dans ces spectacles, comme le danseur William Henry Lane « Juba » dès les années 1840. Au début du XX^e siècle, le cornettiste et chef d'orchestre de cuivres W. C. Handy travailla avec les Mahara's Colored Minstrels et la chanteuse de blues Gertrude « Ma » Rainey, avec les Rabbit Foot Minstrels. Mais la liste complète serait trop longue pour être incluse ici. Le sens du divertissement, la dilection pour des performances spectaculaires qui imprégnèrent le jazz dérivèrent, après avoir franchi bien des étapes, du style de performance des musiciens de plantation, *via* les ménestrels à la face noircie et les premières formes de théâtre musical noir. Les blues, les *spirituals* et les gospels, le jazz et tout ce qui

s'ensuivit, rhythm and blues, soul, funk, rap, etc., sont des manifestations éclatantes des « résultantes qui surprennent » dans lesquelles Édouard Glissant voyait les fruits de la créolisation⁴⁴⁶.

À SUIVRE...

De ces filiations, engendrements, transformations, de l'imagination qui impulsa les processus de créolisation et produisit des créations originales à partir de transmissions africaines et de marronages chez les Amérindiens et les Européens, les récits du Federal Writers' Project fournissent – sinon toujours, quoique souvent – des illustrations indéniables, du moins des indices dont il faudrait s'emparer pour explorer plus avant les pistes qu'ils laissent entrevoir. Il est évident que la musique et la danse ont offert aux esclaves non seulement des moments de divertissement dans une vie marquée par l'oppression et la déshumanisation (un « bon » maître demeurerait un propriétaire et, de ce fait, n'aurait la qualité de personne humaine à l'esclave), des soupapes de sécurité permettant d'évacuer un peu la peine et la colère, mais aussi des occasions de renforcer le sentiment d'appartenance à un groupe capable de créer des systèmes de valeurs et des formes artistiques originaux, proclamant ainsi son humanité, en dépit des conditions auxquelles ses membres étaient contraints, et exprimant l'aspiration à une liberté à laquelle ils savaient avoir droit. Cette étude ne constitue qu'une première approche exploratoire dont j'espère qu'elle convaincra de l'intérêt d'examiner plus attentivement les récits des anciens esclaves afin d'apporter aux histoires des musiques afro-étatsuniennes une plus grande profondeur et de mettre mieux en évidence la complexité des processus qui les ont engendrées.

L'AUTEUR

Denis-Constant Martin est aujourd'hui chercheur associé au centre Les Afriques dans le Monde (LAM) de Sciences Po Bordeaux après avoir été pendant 47 ans chercheur à la Fondation nationale des sciences politiques. Il a conduit des recherches sur les systèmes politiques d'Afrique orientale et australe, ainsi que sur ceux des Caraïbes du Commonwealth (Barbades, Jamaïque, Trinidad et Tobago). Il a également travaillé sur les musiques populaires, notamment étatsuniennes et sud-africaines. Il a notamment publié : *Le gospel afro-américain. Des spirituals au rap religieux*, Arles, Cité de la musique/Actes Sud, 1998 ; *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^e siècle*, Marseille, Parenthèses, 2002 (avec Olivier Roueff) ; *Sounding the Cape: Music, Identity and Politics in South Africa*, Somerset West, African Minds, 2013 et *Plus que de la musique. Musiques, sociétés et politique, Caraïbes, États-Unis, Afrique du Sud*, Paris, Mélanie Séteun, 2020.

ABOUT THE AUTHOR

Denis-Constant Martin is an associate researcher with the centre Les Afriques dans le Monde (LAM), Sciences Po Bordeaux. He was for 47 years a research fellow at the French National Foundation for Political Science. He conducted research on political systems of eastern and southern Africa, as well as those of Barbados, Jamaica and Trinidad and Tobago. He also studied popular music, in particular in the United States and South Africa. Among his publications are: *Le gospel afro-américain. Des spirituals au rap religieux*, Arles, Cité de la musique/Actes Sud, 1998 ; *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^e siècle*, Marseille, Parenthèses, 2002 (avec Olivier Roueff) ; *Sounding the Cape: Music, Identity and Politics in South Africa*, Somerset West, African Minds, 2013 et *Plus que de la musique. Musiques, sociétés et politique, Caraïbes, États-Unis, Afrique du Sud*, Paris, Mélanie Séteun, 2020.

⁴⁴⁶ Glissant, 1997 : 16 et 19.

RÉFÉRENCES

- ABRAHAMS, Roger D. (1992) *Singing the Master: The Emergence of African American Culture in the Plantation South* (New York: Pantheon Books).
- ALLEN, William Francis, WARE, Charles Pickard et MCKIM GARRISON, Lucy (1867) *Slave Songs of the United States* (New York: A. Simpson & Co), URL : <https://docsouth.unc.edu/church/allen/allen.html> (consulté le 28/10/2020).
- ANONYME (1864) *The Suppressed Book about Slavery!*, préparé pour publication en 1857 (New York: Carleton Publisher).
- APTKEKER, Herbert (1974) *American Negro Slave Revolts: Nat Turner, Denmark Vesey, Gabriel, and Others* (New York: International Publishers).
- AROM, Simha (1984) « Structuration du temps dans les musiques d'Afrique centrale : périodicité, mètre, rythmique et polyrythmie », *Revue de musicologie*, vol. 70, n° 1, 1984, pp. 5-36.
- (2008) *La boîte à outils d'un ethnomusicologue*, textes réunis et présentés par Nathalie Fernando (Montréal : Les presses de l'université de Montréal).
- AVIRETT, James B. (1901) *The Old Plantation: How we Lived in Great House and Cabin before the War* (New York: F. Tennyson Neely Co.).
- BARKER, Thomas P. (2015) « Spatial dialectics: intimations of freedom in antebellum slave song », *Journal of Black Studies*, vol. 46, n° 4, pp. 363-383.
- BARROWS JR., David C. (1882) « A Georgia corn-shucking », *Century Magazine*, vol. 24, n° 6, 1882, pp. 873-878, URL : <http://hdl.handle.net/1802/26557> (consulté le 23/02/2022).
- BEAN, Annemarie, HATCH, James V. et McNAMARA, Brooks (dir.) (1996) *Inside the Minstrel Mask: Readings in Nineteenth Century Blackface Minstrelsy* (Hanover: Wesleyan University Press).
- BERLIN, Ira, FAVREAU, Marc et MILLER, Steven F. (dir.) (1996) *Remembering Slavery: African Americans Talk about their Personal Experiences of Slavery and Emancipation* (New York: The New Press).
- BIBB, Henry (1849) *Narrative of the Life and Adventures of Henry Bibb, an American Slave* (New York: MacDonald & Lee).
- BLASSINGAME, John W. (dir.) (1977) *Slave Testimony: Two Centuries of Letters, Speeches, Interviews, and Autobiographies* (Baton Rouge: Louisiana State University Press).
- Born in Slavery: Slave Narratives from the Federal Writers' Project, 1936 to 1938*, URL : <https://www.loc.gov/collections/slave-narratives-from-the-federal-writers-project-1936-to-1938/about-this-collection/> et <https://www.loc.gov/collections/slave-narratives-from-the-federal-writers-project-1936-to-1938/articles-and-essays/introduction-to-the-wpa-slave-narratives/> (consultés le 19/01/2022).
- BOTKIN, Benjamin A. (dir.) (1945) *Lay My Burden Down: A Folk History of Slavery* (Chicago: University of Chicago Press, réédition : New York: Delta, 1994).
- (1941a) « Introduction », in BOTKIN, Benjamin A. (dir.), *Slave Narratives: A Folk History of Slavery in the United States from Interviews with Former Slaves* (Washington D. C.: Federal Works Agency), pp. v-x, URL : <https://memory.loc.gov/mss/mesn/001/001.pdf> (consulté le 21/01/2022).
- (1941b) « Stories from ex-slaves », in BOTKIN, Benjamin A. (dir.), *Slave Narratives: A Folk History of Slavery in the United States from Interviews with Former Slaves* (Washington D. C.: Federal Works Agency), pp. xx-xxii, URL : <https://memory.loc.gov/mss/mesn/001/001.pdf> (consulté le 21/01/2022).
- CADE, John B. (1935) « Out of the mouths of ex-slaves », *The Journal of Negro History*, vol. 20, n° 3, pp. 294-337.
- CAMPBELL, Edward D. C. et RICE, Kim S. (dir.) (1991) *Before Freedom Came: African-American Life in the Antebellum South* (Charlottesville: University Press of Virginia).
- CHANEY, Michael A. (2011) « The concatenate poetics of slavery and the articulate material of Dave the Potter », *African American Review*, vol. 44, n° 4, pp. 607-618.
- CIMBALA, Paul A. (1989) « Fortunate bondsmen: Black "musicianers" and their role as an antebellum southern plantation elite », in FINKELMAN, Paul (dir.), *The Culture and Community of Slavery* (New York: Garland Publishing Inc.), pp. 291-303.
- (1995) « Black musicians from slavery to freedom: an exploration of an African-American folk elite and cultural continuity in the Nineteenth-Century rural south », *The Journal of Negro History*, vol. 80, n° 1, pp. 15-29.
- (1997 [1988]) « Musical instruments », in MILLER, Randall M. et SMITH, John David (dir.), *Dictionary of Afro-American Slavery* (Westport: Greenwood Press), pp. 507-508.
- CLAYTON, Ronnie W. (1990) *Mother Wit: The Ex-Slaves Narratives of the Louisiana Writers' Project* (New York: Peter Lang).

- CONWAY, Cecelia (1995) *African Banjo Echoes in the Appalachia: A Study of Folk Traditions* (Knoxville: The University of Tennessee Press).
- CROSSROADS UNIVERSITY, *Voices from the Days of Slavery* (Crossroads University), URL : <https://www.crossroads-university.com/voices-of-slavery.html> (consulté le 21/01/2022).
- DEPESTRE, René (1980) *Bonjour et adieu à la négritude*, suivi de *Travaux d'identité* (Paris : Robert Laffont).
- DICKENS, Charles (1997) *American Notes for General Circulation* (London: Orion Publishing Group).
- DJEDJE, Jacqueline Codgell (2016), « The (mis)representation of African American music: the role of the fiddle », *Journal of the Society for American Music*, vol. 10, n° 1, pp. 1-32.
- DUGAN, Ellen (dir.) (1996) *Picturing the South, 1860 to the Present* (San Francisco: Chronicle Books).
- EMERY, Line Fauley (1988 [1972]) *Black Dance from 1619 to Today* (Princeton: Princeton Book Company).
- EPSTEIN, Dena J. (1963a) « Slave music in the United States before 1860: a survey of sources (part I) », *Notes*, vol. 20, n° 2, pp. 195-212.
- (1963b) « Slave music in the United States before 1860: a survey of sources (part 2) », *Notes*, vol. 20, n° 3, pp. 377-390.
- (1977) *Sinful Tunes and Spirituals: Black Folk Music to the Civil War* (Urbana: University of Illinois Press).
- ESCOTT, Paul D. (1979) *Slavery Remembered: A Record of Twentieth-Century Slave Narratives* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press).
- FISK UNIVERSITY SOCIAL SCIENCE INSTITUTE (1968) *Unwritten History of Slavery: Autobiographical Accounts of Negro Ex-Slaves* (Washington D. C.: Microcard Editions), URL : <https://archive.org/details/unwrittenhistory0000fisk> (consulté le 20/01/2022).
- FORTEN, Charlotte L. (1967) *The Journal of Charlotte L. Forten: A Free Negro in the Slave Era* (New York: Collier Books), URL : <https://archive.org/details/journalofcharlot0000unse> (consulté le 13/04/2022).
- GENOVESE, Eugene D. (1976 [1974]) *Roll, Jordan, Roll: The World the Slaves Made* (New York: Vintage Books).
- GEORGIA WRITERS' PROJECT (1972) *Drums and Shadows: Survival Studies among the Georgia Coastal Negroes* (New York: Anchor Books).
- GLISSANT, Édouard (1997) *Traité du Tout-Monde. Poétique IV* (Paris : Gallimard).
- GOMEZ, Michael A. (1998) *Exchanging our Country Marks: The Transformation of African Identities in the Colonial Antebellum South* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press).
- HARTMAN, Saidiya V. (1997) *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America* (New York: Oxford University Press).
- HERZHAFT, Gérard (1994 [1981]) *Le blues* (Paris : Presses universitaires de France).
- (2005) *Americana, histoire des musiques de l'Amérique du Nord* (Paris : Fayard).
- HONOUR, Hugh (dir.) (1989) *The Image of the Black in Western Art*, vol. 4, pt. 1 (Houston/Cambridge: Menil Foundation/Harvard University Press).
- HORTON, James Oliver et HORTON, Lois E. (dir.) (1997) *A History of the African American People* (Detroit: Wayne State University Press).
- HOWARD, James H. et LEVINE, Victoria Lindsay (1990) *Choctaw Music and Dance* (Norman/London: University of Oklahoma Press).
- HUNDLEY, Daniel Robinson (1860) *Social Relations in our Southern States* (New York: Henry B. Price), URL : <https://docsouth.unc.edu/southlit/hundley/hundley.html> (consulté le 08/02/2022).
- INGRAHAM, Joseph Holt (1860) *The Sunny South, or the Southerner at Home* (Philadelphia: G. G. Evans), URL : <https://archive.org/details/sunnysouth00ingr> (consulté le 03/03/2022).
- JARMON, Laura C. (2003) *Wishbone: Reference and Interpretation in Black Folk Narrative* (Knoxville: University of Tennessee Press).
- JOHNSON, Clifton H. (dir.) (2011 [1969]) *God Struck Me Dead: Voices of Ex-Slaves* (Eugene, Oregon: Wipf & Stock).
- KATZ-HYMAN, Martha et RICE, Kym S. (dir.) (2011) *World of a Slave: Encyclopedia of the Material Life of Slaves in the United States* (Santa Barbara: Greenwood).
- KEMBLE, Frances Anne (1863) *Journal of a Residence on a Georgian Plantation in 1838–1839* (New York: Harper and Brothers), URL : <https://archive.org/details/journalofresiden00kembuoft> (consulté le 13/04/2022).

- LANDRY, Christophe (dir.) (2017) *Slave Narratives of Louisianians Living in Texas, 1936-1938* (Louisiana Historic & Cultural Vistas), URL : <https://www.mylhcv.com/wp-content/uploads/2017/06/Slave-Narratives-Version-2-1.pdf> (consulté le 20/01/2022).
- LEE, Maureen D. (2012) *Sisieretta Jones: "The Greatest singer of her Race", 1868-1933* (Columbia: The University of South Carolina Press).
- LESTER, Julius (1968) *To Be a Slave* (New York: Scholastic).
- LEVINE, Lawrence W. (1978) *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom* (New York: Oxford University Press).
- LHAMON, W. T. Jr. (1998) *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop* (Cambridge: Harvard University Press).
- MALONE, Bill C. (1993), « Blacks and whites and the music of the old south », in OWNBY, Ted (dir.), *Black & White: Cultural Interaction in the Antebellum South* (Jackson: University Press of Mississippi), pp. 149-170.
- MARTIN, Denis-Constant (1991) « Filiation or innovation? Some hypotheses to overcome the dilemma of Afro-American music's origins », *Black Music Research Journal*, vol. 11, n° 1, pp. 19-38.
- (2020a) « "We shall overcome", l'héritage musical de l'esclavage : de la créolisation à la world music », in MARTIN, Denis-Constant, *Plus que de la musique. Musiques, sociétés et politique, Caraïbes, États-Unis, Afrique du Sud* (Paris : Mélanie Séteun), pp. 219-245.
- (2020b) « "Black is beautiful", la question de la création devant l'inexistence et la réalité de l'idée de "musique noire" », in MARTIN, Denis-Constant, *Plus que de la musique... Musiques, sociétés et politique, Caraïbes, États-Unis, Afrique du Sud* (Paris : Mélanie Séteun), pp. 247-264.
- McKEE, Margret et CHISENHALL, Fred (1981) *Beale Street Black and Blue: Life and Music on Black America's Main Street* (Baton Rouge: Louisiana State University).
- MCLEOD, Bruce (1978) « Quills, fifes, and flutes before the Civil War », *Southern Folklore Quarterly*, vol. 42, n° 2-3, pp. 201-208.
- MELLON, James (dir.) (1988) *Bullwhip Days: The Slaves Remember, an Oral History* (New York: Weidenfeld & Nicolson).
- METFESSEL, Milton (1928) *Phonophography in Folk Music: American Negro Songs in New Notation* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press), URL : <https://archive.org/details/phonophography00metf> (consulté le 16/03/2022).
- MIDLO HALL, Gwendolyn (1992) *Africans in Colonial Louisiana: The Development of Afro-Creole Culture in the Eighteenth Century* (Baton Rouge: Louisiana State University Press).
- (2005) *Slavery and African Ethnicities in the Americas: Restoring the Links* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press).
- MOTT, Abigail et WOOD, M. S. (dir.) (1875) *Narratives of Colored Americans* (New York: William Wood & Co.), URL : <https://archive.org/details/narrativesofcolo00mott> (consulté le 16/02/2022).
- NASH, Gary B. (1974) *Red, White, and Black: The Peoples of Early America* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall).
- NEWBERY, John (1785 [1760]) *Mother Goose's Melody* (Worcester: Isaiah Thomas).
- NKETIA, J. H. Kwabena (1974) « The musical heritage of Africa », *Daedalus*, vol. 103, n° 2, pp. 151-161.
- (2005) « African roots of music in the Americas: an African view », in NKETIA, J. H. Kwabena, *Ethnomusicology and African Music: Collected Papers. Volume One: Mode of Inquiry and Interpretation* (Accra: Afram Publications), pp. 318-336.
- OLIVER, Paul (1969) *The Story of the Blues* (Radnor: Chilton Book Company).
- (1984) *Songsters and Saints: Vocal Traditions on Race Records* (Cambridge: Cambridge University Press).
- PALMIÉ, Stephan (1994) « Review of Gwendolyn Midlo Hall, *Africans in Colonial Louisiana: The Development of Afro-Creole Culture in the Eighteenth Century*. Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1992 », *Africa*, vol. 64, n° 1, pp. 168-171.
- PAPANIKOLAS, Zeese (2015) *An American Cakewalk: Ten Syncopators of the Modern World* (Redwood City: Stanford University Press).
- PERDUE, Charles L., BARDEN, Thomas E. et PHILLIPS, Robert K. (dir.) (1992) *Weevils in the Wheat: Interviews with Virginia Ex-Slaves* (Charlottesville: University of Virginia Press).
- PIKE, Gustavus D. (1873) *The Jubilee Singers and their Campaign for Twenty Thousand Dollars* (London: Hodder and Stoughton), URL : <https://archive.org/details/jubileesingersth00pike> (consulté le 16/02/2022).

- RABOTEAU, Albert J. (1980) *Slave Religion: The "Invisible Institution" in the Antebellum South* (New York: Oxford University Press).
- RAWICK, George P. (1972a) *From Sundown to Sunup: The Making of the Black Community* (Westport: Greenwood).
- (1972b) *The American Slave: A Composite Autobiography*, 20 volumes (Westport: Greenwood Press, 20 vols.)
- (1977) *The American Slave: A Composite Autobiography*, Series 1 (Westport: Greenwood Press).
- (1979) *The American Slave: A Composite Autobiography*, Series 2 (Westport: Greenwood Press).
- RICE LIVERMORE, Mary Ashton (1897) *The Story of my Life* (Hartford: Worthington & Co.).
- ROSS, Pete (2018) « The Haitian Banza and the American Banjo Lineage », in WINANS, Robert B. (dir.) *Banjo Roots and Branches* (Urbana: University of Illinois Press), emplacements Kindle 3563-3777.
- SAXON, Lyle, DREYER, Edward et TALLANT, Robert (dir.) (1988) *Gumbo Ya-Ya: A Collection of Louisiana Folk Tales* (Gretna: Pelican Publishing Company).
- SCHNAPPER, Laure (1998) *L'ostinato, procédé musical universel* (Paris : Honoré Champion).
- SEKORA, John (1987) « Black message/White envelope: genre, authenticity, and authority in the antebellum slave narrative », *Callaloo*, n° 32, pp. 482-515.
- SILBER, Irwin (dir.) (1995) *Songs of the Civil War* (New York: Dover Publications), URL : <https://archive.org/details/songsofcivilwar0000unse> (consulté le 13/02/2022).
- SMITH, William B. (1977) « "The persimmon tree and the beer dance", *Farmer's Register* VI, April 1838 », in JACKSON, Bruce (dir.), *The Negro and his Folklore in Nineteenth Century Periodicals* (Austin: University of Texas Press), pp. 3-9.
- SOUTHERN, Eileen (1983) *Readings in Black American Music* (New York: W. W. Norton).
- (1997 [1971]) *The Music of Black Americans: A History* (New York : W. W. Norton).
- STARLING, Marion Wilson (1981) *The Slave Narrative: Its Place in American History* (Boston: G.K. Hall and Co.).
- STEARNS, Marshall W. et STEARNS, Jean (1994) *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance* (New York: Da Capo Press).
- TAGG, Philip (2008) « Lettre ouverte sur les musiques "noires", "afro-américaines" et "européennes" », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 6, n° 1-2, pp. 135-161.
- TALLEY, Thomas W. (1922) *Negro Folk Rhymes Wise and Otherwise, with a Study* (New York: The Macmillan Company), URL : <https://www.gutenberg.org/files/27195/27195-h/27195-h.htm> (consulté le 13/04/2022).
- TRAJANO FILHO, Wilson, (2003) *Uma experiência singular de criouliização* (Brasília: Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília).
- TURGEON, Laurier (1997) « The tale of the kettle: odyssey of an intercultural object », *Ethnohistory*, vol. 44, n° 1, pp. 1-29.
- TURNER, Lorenzo Dow (2002 [1949]) *Africanisms in the Gullah Dialect* (Columbia: University of South Carolina Press).
- TURNER, Steve (2005) *Amazing Grace: John Newton, Slavery and the World's Most Enduring Song* (Oxford: Lion Books).
- VAN DER MERWE, Peter (1989) *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music* (Oxford: Clarendon Press).
- WARBERG, Adolf Carlsson (1867) *Skizzer fran Nord-Amerikanska Kriget, 1861-1865. Bref och anteckningar under en fyraarig vistelse i Forenta staterna af en i detta krig deltagande svensk officer* (Stockholm: O. L. Lamm).
- WHITE, Shane et WHITE, Graham J. (2005) *The Sounds of Slavery: Discovering African American History through Songs, Sermons, and Speech* (Boston: Beacon Press).
- WINANS, Robert B. (1990) « Black instrumental music traditions in the ex-slaves narratives », *Black Music Research Journal*, vol. 10, n° 1, pp. 43-53.
- WINANS, Robert B. (dir.) (2018) *Banjo Roots and Branches* (Urbana: University of Illinois Press).
- WORKERS OF THE WRITERS' PROGRAM OF THE WORKS PROJECT ADMINISTRATION IN THE STATE OF VIRGINIA (dir.) (1940) *The Negro in Virginia* (New York: Hastings House), URL : <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015009063051&view=1up&seq=5&skin=2021> (consulté le 03/02/2022).
- YETMAN, Norman R. (1967) « The background of the slave narrative collection », *American Quarterly*, vol. 19, n° 3, pp. 534-553.
- (1984) « Ex-slave interviews and the historiography of slavery », *American Quarterly*, vol. 36, n° 2, pp. 181-210.

- (2000 [1970]) *Voices From Slavery and Life under the “Peculiar Institution”: Selections from the Slave Narrative Collection* (New York: Holt, Rinehart and Winston).