

**VOLUME!**

## **Volume !**

La revue des musiques populaires

**13 : 2 | 2017**

**Inna Jamaican Stylee**

---

# L'explicite, l'implicite et le mineur : deux blues obscènes de Lucille Bogan

*The Explicit, the Implicit and the Minor: Two Obscene Blues by Lucille Bogan*

**Christian Béthune**

---



### **Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/volume/5266>

DOI : [10.4000/volume.5266](https://doi.org/10.4000/volume.5266)

ISSN : 1950-568X

### **Éditeur**

Association Mélanie Seteun

### **Édition imprimée**

Date de publication : 21 avril 2017

Pagination : 177-199

ISBN : 978-2-913169-42-5

ISSN : 1634-5495

### **Référence électronique**

Christian Béthune, « L'explicite, l'implicite et le mineur : deux blues obscènes de Lucille Bogan », *Volume !* [En ligne], 13 : 2 | 2017, mis en ligne le 21 avril 2020, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5266> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.5266>

---

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

# Varia

## L'explicite, l'implicite et le mineur : deux blues obscènes de Lucille Bogan

par

Christian Béthune

CIEREC, université Jean Monnet, Saint-Étienne

**Résumé :** La biographie de Lucille Bogan est particulièrement lacunaire, mais la chanteuse nous a laissé une soixantaine de morceaux enregistrés dans lesquels les thèmes de l'alcool et de la prostitution sont évoqués de manière particulièrement explicite, notamment dans deux blues restés longtemps inédits. L'objet de cette étude est de montrer comment cette artiste met au jour une dimension obscène ancrée de longue date dans la culture afro-américaine. Mais Lucille Bogan bouscule de surcroît les codes d'une obscénité égrillarde « phallogcentrée » et manifeste son féminisme tout en revendiquant sa négrité, à cent lieux de la rhétorique puritaine des organisations féministes, toutes races confondues.

**Mots-clés :** *blues – obscénité – féminisme noir – littérature mineure – années 1930*

**Abstract:** Lucille Bogan's biography is full of gaps, yet the singer handed down about sixty recorded tracks to us, in which she explicitly evokes the themes of alcohol and prostitution—and more specifically in two blues which have remained unreleased for a long time. This paper will show how this artist brings to light an obscene dimension deeply rooted in Afro-American culture. But Lucille Bogan also shakes up the codes of a bawdy “phallogcentric” obscenity and manifests her feminism while claiming her blackness, a far cry from the puritan rhetoric of feminist organizations, whatever the race.

**Keywords:** *blues – obscenity – black feminism – minor literature – the thirties*

“If you are offended by words like: shit, bitch, fuck, ass, hoe [...] Take the take out now.  
This is not a pop album! And by the way suck my motherfucker dick”  
Ice Tea, Power, 1988

La propension de la culture afro-américaine à véhiculer des paroles « explicites » n’est pas subrepticement née avec l’avènement du hip-hop et ses MCs au langage haut en couleur. S’il n’est guère d’album de rap qui n’arbore avec ostentation l’infamante étiquette « Parental Advisory Explicit Content », le goût pour l’obscénité et la violence remonte, semble-t-il, aux origines de la culture noire. L’obscénité prolifère en particulier dans les fables de la littérature orale (*toasts*), les échanges de rue entre pairs (*dirty dozen*, *shit talking*), et contamine les chants profanes. Dès le début du xx<sup>e</sup> siècle, dans son mémoire partiel de thèse de doctorat, Howard Odum notait, non sans effroi, à propos des chants profanes des Afro-Américains (qu’il appelle alors « *social songs* ») :

Chaque phrase de leurs chants évoque tous les aspects de l’immoralité et de l’ordure; ils sont repoussants au plus haut point [...]. Le thème qui prévaut dans cette catégorie de chants est celui des relations sexuelles, et il n’y a aucune retenue dans la façon de l’exprimer<sup>1</sup>.  
(Hodum, 2013 : 166)

Et lorsque, devant l’influence grandissante du blues, dont la forme – facilement adaptée aux quelques trois minutes du disque 78 tours – se généralise, Odum, secondé par son assistant afro-américain Guy B. Johnson, publie, 15 ans plus tard, le fameux *The Negro and his Songs* (Odum, 1925), les choses ne semblent guère avoir évolué. Les auteurs prennent soin d’avertir leurs lecteurs : « On doit regretter qu’une grande quantité du matériau

collecté ne puisse être publiée du fait de la vulgarité et de l’indécence du contenu. » (*ibid.* : 166)

Il n’était pas question jusqu’au milieu des années 1970 que ces paroles obscènes puissent franchir telles quelles les portes d’une industrie culturelle peu désireuse de heurter le puritanisme de la société américaine, au risque d’encourir des poursuites judiciaires et de subir des sanctions financières et pénales. Pour faire passer la crudité de leur propos, les artistes de blues se rabattrent sur le discours implicite : les métaphores osées, les sous-entendus « risqués », les insinuations graveleuses, ou les formules à double sens<sup>2</sup>. De nombreux registres lexicaux se prêtent à ce genre d’ambiguïtés sémantiques : la vie domestique, l’agriculture<sup>3</sup> et le monde du travail, les mœurs animalières<sup>4</sup>, *etc.* Mais les paroliers des blues affectionnent particulièrement les sous-entendus mécaniques, liées aux développements récents de l’automobile et, plus encore, les allusions relatives à la cuisine et à la pâtisserie, activités naturellement orientées vers les plaisirs charnels. Les textes des blues sont ainsi peuplés de bourdons salaces qui tournent autour des ruches en cherchant à pénétrer le « trou à miel », de garagistes lubriques qui soulèvent le capot de leurs rutilantes automobiles (ou de leurs vieilles guimbardes) pour « titiller le carburateur » et « faire faire des étincelles à la bougie » en « manipulant l’alternateur », ou encore de pâtisseries lascives capables de cuire « le meilleur gâteau roulé à la confiture de la ville » ou d’offrir un succulent « chou à la crème » à leur(s) homme(s),

L'explicite, l'implicite et le mineur...

sans oublier les cuisinières expertes qui s'y entendent à faire « mijoter le ragoût » ou « bouillir le chou », n'attendant que de faire « déborder la marmite » en y « trempant l'os du jambon ». Rares sont finalement les blues qui, à plus ou moins grande échelle, n'utilisent pas le procédé stylistique du « double entendre<sup>5</sup> ». Faire le recensement exhaustif des propos « risqués » – comme disent nos amis anglo-saxons – formulés dans le blues représenterait un travail de titan exigeant sans doute plusieurs volumes.

Si, comme l'affirme Paul Oliver, « certains indices donnent à penser que, dans les blues qui n'ont pas été enregistrés, les thèmes sexuels échappaient aux censeurs » (Olivier, 1989 : 166), ce pan largement occulté de la culture afro-américaine, dévoilé aujourd'hui avec ostentation par les rappeurs, reste difficile à mettre au jour. Or, dans la mesure où elle nous a laissé une série de blues explicites, mais surtout deux blues au caractère délibérément obscène, furtivement enregistrés et restés inédits en leur temps, Lucille Bogan peut être considérée comme un chaînon manquant permettant de combler le vide apparent entre le blues et le rap. Pour en approfondir la portée esthétique, culturelle et politique, je propose donc d'étudier de façon séparée ces deux chefs-d'œuvre de poésie obscène.

### L'explicite à l'œuvre : deux brûlots obscènes

Le 19 juillet 1933, dans les studios ARC à New York, sous le pseudonyme de Bessie Jackson, qu'elle utilise régulièrement depuis 1928, Lucille Bogan, accompagnée de son fidèle pianiste Walter

Roland, enregistre « Shave 'Em Dry<sup>6</sup> » et « Till the Cows Come Home », deux blues obscènes d'anthologie qui resteront longtemps inédits :

Nul n'aurait parié que ces deux pièces classées triple x feraient un jour surface lorsque Lucille Bogan les enregistra pour son propre amusement et pour celui des techniciens du studio. « Shave 'Em Dry » et « Till the Cows Come Home » furent subrepticement introduits dans les bordereaux d'enregistrement de l'ARC comme enregistrements tests, sans indication de contenu. Quelques gravures furent exécutées à l'intention des membres de l'équipe et de quelques amis et l'on détruisit les matrices. Jusqu'à une époque récente, on ignorait que des copies avaient survécu. (Spottswood, 2002)

« Shave 'Em Dry » fait furtivement surface en 1968 sur deux compilations, un « Maxi » de 25 cm, édité par la filiale britannique de Columbia, intitulé « Screening the Blues », et sur une compilation Stash, consacrée aux blues licencieux « Copulating Blues<sup>7</sup> », et c'est, à ma connaissance, Paul Oliver qui en propose la première transcription écrite dans son ouvrage *Screening the Blues* (1989 : 231-232). Ce titre a depuis fait florès : nulle compilation de « Dirty Blues » ne manque désormais de faire figurer en bonne place ce morceau de bravoure paillard<sup>8</sup> ; on trouve également de nombreuses transcriptions des paroles de ce morceau sur la toile. L'existence de « Till the Cows Come Home » reste en revanche plus discrète, je ne l'ai personnellement trouvé que sur la compilation *The Best of Lucille Bogan* et sur le second volume de la compilation *Essential Alabama Blues*<sup>9</sup> ; contrairement à « Shave 'Em Dry », plus rares sont également les sites qui proposent ce titre en écoute. Quant aux paroles, aucun site, à ma connaissance, n'en produit une transcription intégrale<sup>10</sup>.

**Shave 'Em Dry**

I got nipples on my titties, big as the end of my thumb,  
I got somethin' between my legs'll make a dead man  
come,

Oh daddy, baby won't you shave 'em dry?

(Aside: *Now, draw it out!*)

Want you to grind me baby, grind me until I cry.

(W. Roland: *Uh, huh.*)

Say I fucked all night, and all the night before baby,

And I feel just like I wanna, fuck some more,

Oh great God daddy,

(Roland: Say you gonna get it. You need it.)

Grind me honey and shave me dry,

And when you hear me holler baby, want you to shave  
it dry.

I got nipples on my titties, big as the end of my  
thumb,

Daddy you say that's the kind of 'em you want, and you  
can make 'em come,

Oh, daddy shave me dry,

(Roland: *She ain't gonna work for it.*)

And I'll give you somethin' baby, swear it'll make you  
cry.

I'm gon' turn back my mattress, and let you oil my  
springs,

I want you to grind me daddy, 'til the bell do ring,

Oh daddy, want you to shave 'em dry,

Oh great God daddy, if you can't shave 'em baby won't  
you try?

Now if fuckin' was the thing, that would take me to  
heaven,

I'd be fuckin' in the studio, till the clock strike  
eleven,

Oh daddy, daddy shave 'em dry,

I would fuck you baby, honey I'd make you cry.

Now your nuts hang down like a damn bell sapper,

And your dick stands up like a steeple,

Your goddam ass-hole stands open like a church  
door,

(*laughing*)

And the crabs walks in like people

**Baise-moi à sec**

Sur mes nichons j'ai des tétons gros comme le bout du  
pouce

J'ai un truc entre les jambes qui ferait jouir un mort

Oh mon Jules, mon chéri, baise-moi à sec.

(à part) *Allez sors-la!*

J'veux qu'tu m'limes, lime-moi jusqu'à ce que je crie

(W. Roland *Ouh là*)

J'ai baisé tout la nuit, et la nuit d'avant chéri

Et je sens que j'ai encore envie d'baiser

Oh Seigneur, chéri

(W. Roland *Ben tu vas en avoir, tu vas y passer*)

Lime-moi mon chou et fais-le à sec.

Quand tu m'entends feuler chéri, j'veux que tu me  
baises à sec

Sur mes nichons j'ai des tétons gros comme le bout du  
pouce

Chéri tu dis qu'c'est des comme ça que tu les veux et tu  
peux les faire jouir

Oh chéri baise moi à sec

(Roland : *Elle aura pas besoin de s'donner d'mal pour ça*)

Et j'vais te donner queq'chose, je suis sûre que tu vas  
crier

J'vais retourner le matelas et tu pourras me graisser les  
ressorts

J'veux que tu me baises chéri jusqu'à ce que la cloche sonne

Oh chéri, j'veux que tu me baises à sec.

Oh Seigneur, mon chéri si tu peux pas m'baiser à sec  
au moins essaie

Tu sais, si baiser pouvait m'emmener au ciel

J'baiserais bien dans le studio jusqu'à onze heures  
tapantes

Oh chéri baise-moi à sec

J'vais te baiser chéri, mon chou ça va t'faire pleurer

Maintenant t'as les couilles qui pendent comme un  
putain d'battant d'cloche

Ta queue est dressée comme un clocher

Ton putain de trou du cul est béant comme le porche  
d'une église

(*Rires*)

Et les mormions s'y rassemblent comme les fidèles

## L'explicite, l'implicite et le mineur...

(W. Roland Aside: *Ow, shit!*)

(*Laughing*)

(Roland: *Aah, sure enough, shave 'em dry?*)

Aside: *Ooh! Baby, won't you shave 'em dry*

A big sow gets fat from eatin' corn,

And a pig gets fat from suckin',

Reason you see this whore, fat like I am,

Great God, I got fat from fuckin'.

(Aside: *Eeeeh! Shave 'em dry*)

(Roland: *Aah, shake it, don't break it*)

My back is made of whalebone,

And my cock is made of brass,

And my fuckin' is made for workin' men's two dollars,

Great God, round to kiss my ass.

Aside: *Oh! Whoo, daddy, shave 'em dry*

**Till the Cows Come Home**

I got a man I love, I got a man I like

Every time I fuck them mens I giv'dem the doggone  
claps

Oh baby, giv'em the doggone clap

But that's the kind of pussy that they really like.

I told them, I've got a good cock and it's got four damn  
good names

Rough Top, Rough Cock, Tough Cock, Cock Without  
a Bone

You can fuck my cock, suck my cock or leave my cock  
alone

Oh, baby, honey I've been '[a]t this all night long

You can fuck my cock or suck my cock, baby, until the  
cows come home.

You know both of my men, they are tight like that

They got a great big dick, just like a baseball bat

Wooh, fuck me, do it to me all night long

I want you to do it to me, baby, honey till thi cows  
come home.

They know a bitch from Baltimore

I got hairs on my cock that'll sweep the floor

L.B. : à part : *Oh merde*

(*Rires*)

(W. Roland : *Sûr j'vais te baiser à sec*)

L.B à part : *Oohh chéri tu veux pas m'baiser à sec?*

Une grosse truie engraisse à bouffer du maïs

Et c'est en suçant qu'un cochon engraisse

C'est pour ça que t'as devant toi une grosse pute

Seigneur c'est baiser qui m'engraille

(À part : *Iiiiih baise-moi à sec*)

(W. Roland : *Aah secoue-la, casse-la pas*)

J'ai le dos en baleine de corset

Et j'ai une chatte en cuivre

Et j'baise pour les ouvriers à deux dollars

Seigneur fais l'tour pour m'embrasser le cul

(À part : *Ooooh chéri baise moi à sec*)

**Jusqu'à ce que les vaches rentrent à la maison**<sup>11</sup>

J'ai un mec que j'aime, j'ai un mec que j'kiffe

Chaque fois que j'baise ces gars ça leur fout une putain  
de chtouille<sup>12</sup>

Oh chéri, j'leur file une putain d'chtouille

Mais c'est le genre de chatte qu'ils aiment vraiment

J'leur dit que j'ai une bonne teuche, et qu'elle a quatre  
putain d'beaux noms

Le mont sauvage, la teuche sauvage, la teuche solide, la  
teuche qui n'a pas d'os

Tu peux baiser ma teuche, m'sucer la teuche ou bien  
laisser ma teuche tranquille

Oh chéri, mon chou, j'ai fait ça toute la nuit

Tu peux m'baiser la teuche m'sucer la teuche jusqu'à ce  
que les vaches rentrent à la maison.

Tu sais mes deux mecs, ils bandent terrible

Ils ont une belle queue grosse comme une batte de base-ball

Whooo, baise-moi, y m'font ça toute la nuit

J'veux qu'tu m'le fasses chéri, mon chou, jusqu'à ce que  
les vaches rentrent à la maison

Ils savent que j'suis une salope de Baltimore

J'ai des poils sur la teuche qui balaient le sol

I got some spunk from them hairs that would shut the door  
 And I look over your hand seen I'm a bitch from Baltimore  
 Oh, talking 'bout a bitch from Baltimore  
 And I got hairs on my cock [that'll] sweep anybody's floor.

I got a big fat belly, I got a big broad ass  
 And I can fuck any man with real good class  
 Talkin' bout fuckin', talkin' bout grinding baby all night long  
 And I can do it to you honey, until the cows come home.

If you suck my pussy, baby, I'll suck your dick  
 I do it to you honey till I make you shit.  
 Oh, baby, honey do it all night long  
 Do it to me papa, break me in until tomorrow comes.

J'ai du foutre sur les poils ça peut fermer la porte  
 Je regarde ta main<sup>13</sup>, tu vois, j'suis une salope de Baltimore  
 Oh on parle d'une salope de Baltimore.  
 Et j'ai des poils sur la teuche qui peuvent balayer le sol de n'importe qui.

J'ai un bon gros ventre, et un cul bien large  
 Et j'peux baiser n'importe quel mec avec vraiment grande classe  
 On parle de baiser, on parle de limer toute la nuit chéri.  
 Et j'peux t'le faire mon chou jusqu'à ce que les vaches rentrent à la maison

Si tu me sucés la chatte, chéri moi j'te sucerais la queue  
 Et je te le ferai mon chou jusqu'à ce que t'en chie  
 Oh chéri, mon chou, fais-le toute la nuit.  
 Fais-le-moi mon Jules, défonce-moi jusqu'à demain.

Une première remarque s'impose : aucun des deux morceaux n'est divisé en couplets de trois vers de la forme AAB ou AA'B, selon le modèle littéraire réputé canonique. Avec leur formule en ritournelle, ils appartiennent plutôt à ce que David Evans (1987 : 131 *sq.*) appelle les « story songs », c'est-à-dire les morceaux centrés autour d'une thématique sans impératifs structurels. En revanche, musicalement, il est parfaitement légitime de parler de blues : les harmonies et le mètre dominant de douze mesures sont effectivement ceux du blues. Et cela en dépit de quelques exceptions probablement dues à une subordination de la musique au texte<sup>14</sup>.

Bien que pouvant tous deux être classés comme explicitement paillard, obscènes ou pornographiques, les deux morceaux présentent des dif-

férences sensibles qui attestent de la diversité de l'inspiration de Lucille Bogan. Ces différences sont repérables dès le titre. Comme son nom l'indique, « Shave Them Dry » (qui signifie à peu près : « baiser sans préliminaires<sup>15</sup> ») renvoie à un appétit sexuel de l'urgence : « *And when you hear me holler baby, want you to shave it dry* » [Et quand tu m'entends feuler, j'veux que tu me baises sans préliminaires], ou encore : « *Now if fuckin' was the thing, that would take me to heaven, I'd be fuckin' in the studio, till the clock strike eleven* » [En fait, si baiser pouvait m'envoyer au ciel, J'baiserais bien dans le studio jusqu'à onze heures tapantes].

En revanche, conformément à son intitulé, « Till the Cows Come Home » renvoie à une activité sexuelle qui entend se donner le temps du plaisir. Dans la mesure où les vaches sont des animaux

L'explicite, l'implicite et le mineur...

placides, rarement pressés, on utilise l'expression « *until the cows come home* » pour évoquer une action qui s'accomplit posément et n'est pas prête de s'achever; « jusqu'à la Saint-Glinglin » pourrait en être un équivalent français satisfaisant<sup>16</sup>. Dick Spottswood (2002) y entend, sans doute à juste titre, « une métaphore de l'endurance sexuelle », qui renvoie à l'image du bœuf qui laboure infatigablement son sillon. De plus, tandis que la narratrice de *Shave 'Em Dry* cultive l'hyperbole et confère à son récit une tournure volontiers épique :

« Now your nuts hang down like a damn bell sapper,  
And your dick stands up like a steeple,  
Your goddam asshole stands open like a church door,  
And the crabs walks in like people. »

La narratrice de « *Till the Cows* » s'installe dans une forme de réalisme obscène, terre-à-terre et délibérément trivial, qui décrit certains aspects de la sexualité dans leur plus simple crudité physique, se plaisant à tirer sur le sordide : « *I got some spunk from them hairs that would shut the door* » [J'ai du foutre sur les poils, ça pourrait fermer la porte].

Bien que parfaitement explicite, « *Shave 'Em Dry* » comporte toutefois quelques clins d'œil à la pratique du double entendre chère aux artistes de blues : ainsi la formule « *I'm gon' turn back my mattress, and let you oil my springs.* » pourrait être ici considérée à la fois comme une sorte de référence ou d'hommage à Bessie Smith et son « *Empty Bed Blues*<sup>17</sup> » (« *My springs are gettin' rusty, sleepin' single like I do* » [À force de dormir toute seule, mes ressorts commencent à rouiller]) et comme une allusion à la sodomie. De la même manière, le vers : « *I want you to grind me daddy,*



Figure 1 : Lucille Bogan, Complete Recorded Works, vol. 1-3, Document, BDCD-6036.

« *til the bell do ring* » peut s'entendre comme une allusion à la chanteuse L'il Johnson qui enregistra en 1936 « *Press My Button, Ring My Bell* » [Presse-moi le bouton et fais sonner ma cloche<sup>18</sup>], un titre qu'elle avait depuis un certain temps à son répertoire. On notera enfin que par un jeu d'intertextualité provocatrice, le passage de bravoure concernant la comparaison entre l'équipement génital de son partenaire et l'architecture religieuse est, de toute évidence, un détournement salace d'une innocente comptine de doigts à l'usage des tous petits : « *Here is the church, and here is the steeple / Open the door and here are the people* » [Voici l'église et voici le clocher / Ouvrez la porte, vous verrez les fidèles].



Lucille Bogan illustre ici une pratique de détournement obscène, familière dans ce que Howard Odum appelle les *seculars songs* des Afro-Américains (1911 ; 2013 : 166). Ce procédé qui fait interférer obscénité et *nursery rhymes* est aussi vieux que ce que Claude Gaignebet (1974) appelle le « folklore obscène des enfants » ; il fut par ailleurs largement utilisé par les rappeurs du groupe « 2 Live Crew » pour leur album *As Nasty As We Wanna Be* (1989, Lil' Joe Records).

« Till The Cows Come Home » paraît en revanche de facture plus intime, plus autonome, moins articulé à la sphère textuelle et au champ formulaire du blues. Entre les deux morceaux gravés incognito ce 19 juillet 1933, les différences sont également d'ordre musical. S'il s'agit dans les deux cas de boogie-woogies pris sur un tempo moyen (même si le tempo de « Till The Cows » s'avère un peu plus lent – 120 à la noire contre 130 pour « Shave 'Em »), les deux enregistrements se différencient surtout par le phrasé et les articulations. Sur « Shave 'Em Dry », l'impression d'urgence pulsionnelle se trouve soulignée par l'impérieuse tonalité de do majeur et le jeu des interruptions et reprises de l'accompagnement du piano, volontairement saccadé – interruptions dont Walter Roland renforce volontiers l'effet de rupture en glissant ici et là un commentaire ou une remarque pour relancer la chanteuse (en italique dans notre transcription) – mais aussi par le travail précis d'accentuation vocale de Lucille Bogan. La chanteuse scande à partir des temps impairs et surtout, en début de mesure, elle donne aux consonnes une

valeur rythmique explosive d'une grande efficacité, tant prosodique que musicale.

En revanche, avec « Till The Cows », qui est en sol majeur, la volonté de prendre son temps en faisant durer les choses « jusqu'à la Saint-Glinglin » est évoquée par un allongement fréquent des voyelles sur plusieurs temps et par l'usage répété de mélismes, souvent sur des onomatopées en début de mesure, comme pour mieux dilater la durée du plaisir. Ce traitement sonore dégage une impression d'écoulement voluptueux du temps, soulignée par la fluidité du jeu de Walter Roland qui, dans le cas présent, ne cherche pas à interrompre la chanteuse par ses commentaires et appréciations diverses.

Pour être obscène, l'écriture de ces deux morceaux n'en est pas moins soignée, ce qui à mon sens contredit la thèse d'une création absolument spontanée, confectionnée dans la précipitation afin de répondre à une demande impromptue. Même s'il ne faut pas nier la part d'improvisation, il semble bien que, au minimum, le délit<sup>19</sup> ait en l'occurrence été accompli avec préméditation. Dans chacun des deux morceaux, Lucille Bogan brode sur un thème qu'elle traite dans nombre de ses autres blues. La différence tient cette fois à la crudité délibérée de la forme, à la nature ostentatoire de l'obscénité qui caractérise ses propos. Si l'atmosphère de l'enregistrement paraît franchement joyeuse (on entend notre chanteuse s'esclaffer à plusieurs reprises sur « Shave 'Em Dry »<sup>20</sup>), on irait un peu trop vite en besogne en affirmant que, lors de la prise de son, la chanteuse était ivre, ainsi que le suggère Peter Silverton (2009 : 184). Sa voix me semble trop bien

L'explicite, l'implicite et le mineur...

placée pour quelqu'un d'éméché. Étant donné le caractère clandestin de ces deux enregistrements, il n'était guère possible de multiplier les prises, ni sans doute de répéter avant d'enregistrer, il fallait donc se montrer plutôt en forme pour réussir le forfait du premier coup<sup>21</sup>.

La question qui se pose tient aux raisons qui ont motivé ces deux enregistrements. Contrairement aux critiques que l'on entend souvent à l'endroit des rappeurs, on ne saurait, dans ce cas de figure, accuser Lucille Bogan de complaisance commerciale ; la chanteuse savait pertinemment que de tels morceaux n'avaient aucune chance, à l'époque, de se retrouver sur le marché. Faut-il alors se contenter de l'explication de Dick Spottswood (2002) et conclure que « ces pièces furent enregistrées pour son [Lucille Bogan] propre amusement et celui du personnel présent dans le studio », ou penser avec Keith Briggs (1993) que ces enregistrements étaient de surcroît destinés à un marché parallèle ? Doit-on supposer, comme le font la plupart des commentateurs, que Lucille Bogan réservait ce genre de production lorsqu'elle se produisait dans les *barrelhouses*, *juke joints* et autres *honky-tonks*, mal famés ? Peut-être. Malheureusement, il ne nous reste aucun témoignage concernant les prestations scéniques de la chanteuse, et son fils la décrit comme quelqu'un de plutôt casanier, se tenant à l'écart des circuits habituels des autres artistes de blues. Il est vrai que tout au long de son entretien avec Bob Eagle, la mémoire de Nazareth Bogan Jr. se révèle défaillante, particulièrement imprécise et lacunaire, à propos de la carrière de sa mère (Eagle, 1979 : 25-28). J'aurais tendance à penser pour ma part que nous sommes, avec

ces deux morceaux, face à une résurgence de ce « goût pour l'ordure [*filth*] » qu'à plus de 15 ans d'écart Howard Odum, seul d'abord, puis assisté de Guy B. Johnson, a noté avec réticence à propos des chants profanes afro-américains ; une tradition d'obscénité que le rap ne ferait à son tour que prolonger. Lucille Bogan aurait ainsi voulu confier à la cire ce vieux fonds irrévérencieux de la culture afro-américaine, réprouvé par la bourgeoisie noire, et soigneusement tenu à l'écart des canaux de diffusion des puritaines industries culturelles. Mais la démarche est sans doute encore plus profonde de sa part.

### Dynamique d'une expression mineure

Si avec ces deux morceaux d'anthologie, Lucille Bogan lève le voile sur tout un pan de la culture afro-américaine et révèle sans ménagement ce qui se camoufle derrière le jeu des allusions, des sous-entendus et des métaphores dont les Afro-Américains se plaisent à pimenter leurs propos, il ne faudrait pas s'arrêter à la seule dimension explicite de ces deux brûlots. Je reste convaincu que, dans leur obscénité même, « *Shave 'Em Dry* » et « *Till The Cows Come Home* » recèlent au niveau implicite un discours encore plus subversif, l'obscénité jouant à ce propos le rôle d'un voile, d'autant plus efficace que c'est dans les plis de cette draperie ostentatoire qu'il faut aller chercher le sens de ce qui s'y dissimule. Il n'y a finalement pas de raison que la stratégie du masque cesse de fonctionner au moment où le sujet nous donne précisément l'impression de montrer enfin

son « vrai visage ». La question de la sexualité implique celle du genre, derrière laquelle, en Amérique, ne se trouve jamais bien loin celle de la race<sup>22</sup>.

Je ne m'avancerai pas sur le terrain des conjectures biographiques selon lesquelles les chansons de Lucille Bogan seraient l'écho d'expériences vécues. Rien dans les faits, lacunaires, que nous connaissons de sa vie ne permet d'affirmer que la chanteuse aurait également officié comme prostituée ou comme bootlegger, ni qu'elle ait elle-même été nymphomane ou alcoolique. Aucun témoignage, avons-nous dit, ne nous permet non plus de certifier qu'elle se soit produite dans les bouges de Birmingham, de Chicago ou de New-York, ni dans les rades du Sud – rural ou urbain –, pour divertir les consommateurs égrillards. Lorsqu'il se faisait encore appeler « Barrelhouse Tom », ou peut-être « Georgia Tom », Thomas Dorsey – pianiste, partenaire de Tampa Red, parolier de Ma Rainey avant de s'imposer comme le père du gospel moderne – se souvenait vaguement d'avoir accompagné Lucille Bogan, sans préciser le lieu, la date, ni le contexte (O'Neal & Van Singel, 2002 : 28) ; il se pourrait que la rencontre se soit passée tout simplement en studio, à l'occasion d'une audition ou d'une séance d'enregistrement<sup>23</sup>. Ne restent donc comme témoins que les traces enregistrées par Lucille Bogan pour étayer nos hypothèses.

Je voudrais également prendre mes distances avec l'interprétation habile, mais à mon sens erronée, que propose Lorna Wheeler (2005) de ces deux morceaux. En effet, cette chercheuse met au premier plan une équivoque sexuelle qu'elle fonde en

partie sur une erreur lexicale due à sa méconnaissance du parler afro-américain. Dans son article, Wheeler interprète l'usage du terme « *cock* » par la narratrice, pour désigner ses propres *genitalia* comme une entreprise qui viserait à « se réapproprier le phallus<sup>24</sup> » et cultiver la bisexualité en s'octroyant un organe mâle. Toutefois la sémantique ne révèle nulle ambiguïté sur le genre, comme lorsque Lucille Bogan proclame : « *My cock is made of brass*<sup>25</sup> » [j'ai une chatte en bronze], dans « Shave 'Em Dry » ou bien « *I've got a good cock* » [Ma chatte est bonne], dans « Till The Cows ». Dans le parler afro-américain, en particulier avant la guerre, le terme « *cock* » ne fait jamais référence au pénis, mais désigne sans équivoque l'organe féminin ; de la façon la plus lapidaire qui soit, Genova Smitherman, dans son *Black Talk*, indique : « *Cock : vagina*<sup>26</sup> » (2000 : 94). À l'instar des rappeurs du XXI<sup>e</sup> siècle, pour parler de « bite », Lucille Bogan dit tout simplement « *dick*<sup>27</sup> » : « *And your dick stands up like a steeple* » [Ta bite se dresse comme un clocher], dans « Shave 'Em » ; « *They got a great big dick, just like a baseball bat* » [Ils ont une grosse bite, longue comme une batte de base-ball] dans « Till The Cows ». Si j'accepte volontiers avec Lorna Wheeler l'idée que Lucille Bogan conteste radicalement la distribution des rôles sexuels socialement impartis à l'homme et à la femme et dynamite le modèle de la « sexualité hégémonique », nul besoin pour la chanteuse d'invoquer une quelconque bisexualité, ni de se placer, au nom de principes féministes, dans la perspective « phallogénée » d'une envie freudienne du pénis. Lucille Bogan campe une femme fière de sa féminité nègre qui

L'explicite, l'implicite et le mineur...

revendique les attributs de sa beauté minoritaire, habituellement vécus comme des stigmates : ses tétons proéminents « *I got nipples on my titties, big as the end of my thumb* » (« Shave 'Em »), son ventre rebondi et son « gros cul bien large » (*I got a big fat belly, I got a big broad ass*), dans « Till the Cows », sans oublier les « poils de sa chatte assez long pour balayer le sol » (*I got hairs on my cock that'll sweep the floor*) ! D'une façon générale, on remarquera qu'au fil des descriptions qu'elle produit d'elle-même, la narratrice des blues de Lucille Bogan se profile comme une sorte d'anti Josephine Baker dont le corps gracile – au ventre plat et à la poitrine menue – et la gestuelle exubérante émoustillait, à la même époque, l'imaginaire érotique du public européen. Décidément, même fantasmatiquement, notre blueswoman s'avère irrécupérable.

Car, ce qui apparaît au premier chef avec une incontestable évidence, c'est que Lucille Bogan se situe dans une sphère d'expression que l'on peut qualifier de délibérément mineure<sup>28</sup>. Toutefois, « mineure » ne signifie pas ici secondaire ou inférieure, mais qualifie selon la formule deleuzienne « les conditions révolutionnaires » de toute *expression* au sein de celles que l'on appelle grandes (ou établies<sup>29</sup>). Car, en prenant ostensiblement à bras-le-corps l'innommable de la langue dominante, en rendant soudain publique toute l'indécence dont l'anglais est capable, la chanteuse officialise une transgression dont, jusqu'alors, la majorité bien-pensante affectait de seulement supposer l'existence, dans la mesure où la minorité se bornait à l'insinuer par l'usage d'un « double entendre » aux équivoques plus ou moins transparentes. Que

le sujet d'une telle énonciation soit, de surcroît, femme *et* noire installe le propos dans une perspective de subversion d'autant plus radicale qu'elle émane, en ce cas, de ce que l'on pourrait appeler une minorité absolue.

Les trois caractères d'une expression mineure, nous disent Deleuze et Guattari, sont : « La déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation » (Deleuze et Guattari, 1975 : 33). Fort de ces critères deleuziens, là où les commentateurs n'ont généralement discerné qu'une pochade explicitement obscène à l'usage d'un public excité de bastringue, nous pouvons essayer de mettre en évidence un travail implicite de la subversion. Seulement, cette analyse, on ne peut effectivement l'entreprendre qu'au regard de l'ensemble de l'œuvre enregistrée de Lucille Bogan ; ces deux titres obscènes constituant une sorte d'acmé dans la dynamique d'expression des forces minoritaires.

Notre chanteuse fait davantage que de graver le mot « *fuck* » pour la première fois de l'histoire de l'enregistrement (Silverton, 2009 : 180, 184). D'abord, elle dynamite avec allégresse le modèle de la romance, cher au *songwriters* de Tin Pan Alley et aux amateurs de comédies musicales<sup>30</sup>. Elle expose de surcroît une sexualité féminine active, voire insatiable, qui pousse la virilité de ses partenaires jusque dans leurs derniers retranchements, et critique d'autant plus les stéréotypes machos qu'elle ne se contente pas de les inverser, mais rend à sa manière caduque ce qu'Angela Davis (1999 : 23) appelle « le cadre discursif strictement masculin de la sexualité<sup>31</sup> ». En effet, par-delà la formulation de

ses solides appétits et de ses exigences en matière érotique, la narratrice ne se pose jamais en pure prédatrice (encore un fantasme masculin). Qu'il s'agisse ou non d'amour vénal, elle se place simplement sur un pied d'égalité avec ses partenaires et demande que les choses s'accomplissent de manière réciproque : « *If you suck my pussy, baby, I'll suck your dick* », mais elle laisse également le choix à ses partenaires : « *You can fuck my cock, suck my cock or leave my cock alone* » (« Till The Cows »), car elle n'ignore pas qu'en matière de sexualité, c'est l'échange et le désir de l'autre qui restent la clé du plaisir<sup>32</sup> ; comme le dit fort bien Tricia Rose : « Un contenu sexuel explicite ne soutient pas nécessairement l'exploitation sexuelle. » (Rose, 2008 : 184) Or, non seulement la remise en cause de la distribution des rôles sociaux à l'intérieur de la sphère sexuelle est, en soi, immédiatement politique, mais il se pourrait également que l'indécence provocatrice des propos de Lucille Bogan fasse implicitement référence à une autre indécence : celle d'une situation vécue, en tant que femme noire, en particulier pour quelqu'un dont la ville de résidence aura été Birmingham (Alabama), baptisée « Magic City » par ses promoteurs immobiliers de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais dénoncée par Martin Luther King comme « la ville la plus ségréguée d'Amérique ».

### Le féminisme de Lucille Bogan

Même si une certaine histoire officielle du féminisme américain tend à minimiser leur rôle ou à les reléguer au second plan, depuis la figure emblématique de Sojourner Truth, les Afro-Américaines ont joué un rôle déterminant dans la conquête du

droit des femmes à l'égalité. La spécificité de leur position tient au fait que, contrairement à leurs homologues masculins, les femmes noires ont toujours considéré que l'égalité raciale et l'égalité des sexes étaient, par nature, indissociables. On sait, par exemple, qu'en 1869, au moment de l'adoption du XV<sup>e</sup> amendement sur le droit de vote des Afro-Américains, la plupart des militants masculins noirs des droits civiques, même les plus engagés dans la lutte pour la reconnaissance des droits des femmes, ont, à l'instar de Frederick Douglass, préféré éluder la question du vote de leurs consœurs, afin de ne pas compromettre une occasion de progresser sur le chemin de l'égalité raciale. Il faudra attendre 1920, et le XIX<sup>e</sup> amendement, pour que le droit de vote soit enfin constitutionnellement reconnu aux femmes américaines, une disposition légale qui n'empêchera pas l'obstruction systématique des États du Sud.

Toutefois, à l'image de sa première présidente, Mary Church Terrell, première diplômée noire de l'enseignement supérieur, spécialiste de littérature antique, et fille du premier millionnaire afro-américain, les instigatrices de la National Association of Colored Women, fondée en 1896, font partie de l'élite intellectuelle et appartiennent toutes au gratin de la bourgeoisie noire. Militantes infatigables, habiles lobbyistes, leur conception de la femme reste fortement marquée par leur appartenance sociale. Elles s'inscrivent dans le cadre d'une hétérosexualité hégémonique définie par les « élites » de la société blanche. Tant par idéologie de classe que dans le but de se rapprocher de leurs homologues blanches et accroître leur influence en unissant leurs efforts, les organisations féministes noires, comme

L'explicite, l'implicite et le mineur...

la NAWC, vont s'aligner progressivement sur les positions conservatrices d'une *middle class* afro-américaine dont les représentantes considéraient parfois avec dégoût, et presque toujours avec une réelle condescendance, les mœurs, la culture, et les modes de penser du prolétariat noir, tant urbain que rural. Soucieuses de se conformer au modèle de leur idéal social, de nombreuses figures du mouvement féministe noir s'efforçaient de mettre à distance une partie de l'héritage historique sur lequel s'était bâtie la culture afro-américaine :

Certaines femmes de la *middle class* noire envoyaient des signes laissant penser qu'elles commençaient à se considérer elles-mêmes de la même façon que les percevaient les Blanches : un groupe distinct des masses noires dont le sort n'était désormais plus lié aux classes les plus pauvres. Certains membres de cette nouvelle génération de femmes noires cessaient de revendiquer ou même de faire référence à l'esclavage, mais se percevaient comme complètement séparées de cette histoire. (Giddins, 1996 : 178)

Selon les militantes lettrées de la NACW et des autres organisations de promotion des femmes afro-américaines, pour la plupart issues d'une bourgeoisie noire en quête de respectabilité, le droit de vote ne devrait tenir ni à la race, ni au sexe, mais dépendre de l'instruction et des valeurs morales qui déterminent la conduite des individus ; en outre seules les femmes respectables, travailleuses à la moralité irréprochable et aspirant à un statut de classe moyenne, méritaient à leurs yeux l'attention et le secours des associations féminines d'entraide. C'est particulièrement le cas des diverses associations – en particulier de la « National Urban League<sup>33</sup> » – destinées à prendre en charge migrants et migrantes fraî-

chement arrivées du Sud rural dans les villes industrielles du Nord. À la fois sociétés de bienfaisance, ligues de vertu et organisme de contrôle, ces associations cherchaient à imposer un modèle social conservateur en particulier à leurs protégées féminines : « Dans la mesure où ces associations étaient souvent créées pour contrer les attaques contre la féminité noire, elles comptaient redéfinir la migrante selon des critères Victoriens. » (Griffin, 1995 : 106) Cette démarche visait en fait à estomper le statut de minorité visible des Afro-Américaines pour leur permettre de se fondre dans le moule collectif de l'« *American way of living* » en acceptant notamment les normes d'une (hétéro)sexualité hégémonique, quitte à édulcorer la question d'une identité noire. Le fulgurant succès, dans les années 1910-1920, de l'entreprise commerciale de la célèbre Madame Walker<sup>34</sup> – elle-même généreuse donatrice auprès des organisations féministes noires – dans la vente de produits cosmétiques, au premier rang desquels une lotion à décrêper cheveux et un onguent pour éclaircir la peau, est un indice révélateur de cette volonté pour certaines Afro-Américaines de mettre à distance les traits d'ethnicité les plus marquants.

On aura compris que ce n'est pas du tout sur ce terrain de la bienséance morale, de la respectabilité bourgeoise et de l'identification aux normes puritaines de la société blanche que Lucille Bogan affirme son féminisme et revendique une égalité avec les hommes. Ses héroïnes crachent leur jus de chique : « *And I use my Skeet and Garrett, and I skeet my ambeer everywhere.* » [Et je rumine mon Skeet & Garrett, et j'crache mon jus de chique à



la ronde<sup>35</sup>]; parlent un langage fleuri : « *They can lay their jive*<sup>36</sup> » et sont capables d'ingurgiter des quantités phénoménales de gnôle : « *They drink a-plenty of whiskey*<sup>37</sup> » – quand elles n'en font pas elles-mêmes le commerce illégal : « *I got my house full of beer an my backyard's full of corn* » [j'ai une maison remplie de bière et mon jardin est plein de gnôle<sup>38</sup>]. Une féminité représentée par de tels spécimens n'est pas censée figurer dans les conventions ou les meetings de la NACW, ni dans les réunions des ligues de tempérance où l'on milite activement pour la prohibition de l'alcool et le bannissement du sexe vénal – une démarche qui, à cette époque, allait presque systématiquement de pair avec les prises de positions féministes et la lutte pour les droits civiques. Ce n'est pas non plus en développant des qualités de douceur, de réserve, ou de modération, réputées « féminines », ni en optant pour un comportement bienséant, à l'antithèse des conduites masculines, que les narratrices campées par Lucille Bogan prétendent affirmer leur féminité, mais au contraire en rivalisant avec les hommes sur le terrain de l'âpreté – à l'instar de sa « Pig Iron Sally » ou de ses « B. D. women<sup>39</sup> ». Dans le couple, les héroïnes campées par Lucille Bogan savent manifester leur pouvoir et, au besoin, remettre en cause la distribution des rôles en faisant preuve d'initiative à la place de leurs conjoints trop indolents : « *I'm goin' to Muscle Shoals, to get my man a government job* » [Je vais à Muscle Shoals, afin d'obtenir pour mon homme un emploi gouvernemental<sup>40</sup>]. Les héroïnes de Lucille Bogan se montrent également en mesure de poser avec humour et fermeté leurs conditions en cas d'infidélité de la part de leurs

compagnons : « *If I take you back baby, I tell you what you've got to do (bis) / You've got to steal, beg and borrow it daddy and bring it all home with you* » [Si je te reprends chéri, j'veais te dire c'que tu devras faire / Tu devras voler, mendier, emprunter, et me rapporter tout ça à la maison<sup>41</sup>].

De son côté, la narratrice de « Pot Hound Blues » (mai 1929) insiste pour que son compagnon l'aide à faire bouillir la marmite : « *You must bring me a job of money from any where.* » que l'on pourrait traduire par « tu vas me faire le plaisir de trouver du taf, n'importe quoi qui rapporte. »

Quant à la prostitution, que les féministes comme les ligues de vertu voudraient éradiquer, elle n'est pas présentée par Lucille Bogan comme une forme d'esclavage, ni de dégradation ou d'affront fait à la gent féminine, mais plutôt comme la possibilité d'une indépendance économique offerte aux femmes. À ce titre, Lucille Bogan anticipe et annonce les « Bad Bitches » du hip-hop campées par Missy Elliott ou Lil' Kim (Hill Collins, 2011). Se prostituer représente un moyen pour les femmes d'exploiter à leur profit une faiblesse masculine. À ce titre, la prostitution, selon Lucille Bogan, ne conforte pas la figure machiste du « pimp » afro-américain, elle est plutôt présentée comme l'image spéculaire de la lubricité masculine, et de la faiblesse que cette passion induit chez les mâles, ce qui explique la crudité des paroles des blues composés par notre chanteuse sur le sujet. Cela ne signifie pas pour autant que le métier de tapineuse soit facile ou agréable, comme le laissent entendre plusieurs blues comme « *Tricks Ain't Walkin No More*<sup>42</sup> » (décembre 1930). Il semble bien, en outre, que selon la vision de Lucille Bogan, la

L'explicite, l'implicite et le mineur...

vénalité constitue un moyen de rétablir l'équilibre dans les relations entre les sexes. En effet, au fil de ses blues, il apparaît non seulement que le personnage de la prostituée, en échangeant un service sexuel contre de l'argent, conquiert son autonomie financière, mais que, grâce à l'échange vénal, la professionnelle du sexe se met également à l'abri d'un engagement affectif, source de déconvenues pour nombre de femmes : « *What makes a woman have the blues, she knows a tommie's got her man* » [Ce qui fiche le blues à une femme, c'est de savoir qu'une Julie lui a piqué son homme<sup>43</sup>]. Les relations tarifées constituent un moyen d'éviter la dépendance affective : demander une rétribution pour un service sexuel représente une façon de ne pas tomber, par sentimentalisme, dans une soumission aux appétits libidineux que les hommes sont, de toute façon, incapables de contrôler. La passion immodérée éprouvée pour un homme est en effet susceptible de conduire certaines femmes à rester sous la coupe d'un partenaire qui les trompe, les humilie et les exploite : « *And the reason I ain't quit you baby, won't you look what a fix I'm in?* » [Et la raison pour laquelle je ne te quitte pas chéri, tu ne vois pas que je suis accro à toi<sup>44</sup>?] Puisque les hommes sont, par nature, volages et que leur chair est faible, mieux vaut apprendre à tirer parti de ces dispositions libidineuses qui les rendent vulnérables, que de s'en trouver la victime, abusée ou transie. On notera d'ailleurs au passage qu'avec Lucille Bogan, lorsque la maltraitance des hommes est évoquée, elle reste d'ordre affectif et rarement d'ordre physique. Chez elle, les narratrices se laissent rarement malmener.

Quand on sait que la NAWC a été précisément créée, en 1896, sous l'impulsion de l'auteure afro-américaine Josephine Saint-Pierre Ruffin, en réaction à une lettre rendue publique du journaliste sudiste James Jacks, dans laquelle ce dernier déclarait à son correspondant britannique que les Afro-Américaines étaient des femmes sans morale ni vertu et qu'elles avaient toutes une mentalité de prostituées, on mesure l'ampleur de la brèche qui peut séparer le contenu des blues de Lucille Bogan du discours des organisations féministes afro-américaines officielles. D'autant que la chanteuse de blues prétend affirmer sa féminité en manifestant des traits de négrité, jugés vulgaires et caricaturaux par les représentantes de la bourgeoisie noire. Fièremment, la narratrice de « *That's What My Baby Likes* » (mars 1935) revendique la séduction de son teint chocolat : « *They call me chocolate brown* » [on me dit couleur chocolat] et celle de « *Don't Mean No Good Blues* » refuse de faire abstraction de la complexion brune de sa pigmentation face à la séduction de ses rivales à la peau claire : « *Talk about your high yellow you sure can see my brown* » [Tu me parles de ta jaune claire, tu peux certainement voir ma couleur brune]. Physiquement, les héroïnes campées par Lucille Bogan se situent à l'opposé des silhouettes victoriennes qu'affichent les bourgeoises afro-américaines engoncées dans leurs corsets, leurs vertugadins et leurs robes à tournure, toutes celles que la chanteuse qualifie de « *mijaurées de la haute* » ces « *cack women* » auxquelles la narratrice de la version publiée de « *Shave'Em Dry* » (mars 1935) conseille de déguerpir avant de commencer son « *dirty talk* » : « *All of you cack woman, you'd better put on the walk / 'Cause I'm*



*gonna get drunk, and do my dirty talk* » [Vous les snobinardes, vous feriez mieux de dégager / Parce que j'avais me saouler et me mettre à parler dégueu].

Non seulement il arrive à certaines narratrices ou héroïnes des blues de Lucille Bogan d'afficher une « démarche de grizzly », d'avoir une tête qui ressemble à un « train de marchandises » ou à une « locomotive de triage » (*freight train, switch engine*), mais elles peuvent également se monter fières de leurs chairs abondantes : « *I'm a big fat woman, with meat shakin' on my bones* » [J'suis une grosse nana bien grasse qui secoue de la viande autour de ses os] (« *Stuttin' My Stuff* », déc. 1930), n'hésitant pas à exhiber un ventre rebondi, ou leur gros cul bien large et vantant à qui veut l'entendre une aptitude à baiser les hommes avec la plus grande classe : « *I got a big fat belly, I got a big broad ass / And I can fuck any man with real good class* » (« *Till The Cows Come Home* », juillet 1933). Autant d'attributs d'une féminité nègre, exhibés de manière ostentatoire et provocante, dont les féministes de la bourgeoisie afro-américaine, on s'en doute, ne voulaient pas entendre parler.

### Fiction et réalité

L'impératif d'authenticité assigné aux blues a souvent conduit les spécialistes de cette forme d'expression à assimiler les péripéties de l'existence dont font état les narrateurs, ou qui sont prêtées à leurs personnages, à des expériences effectivement vécues par leurs auteurs. Forcément fruste, naïf et incapable d'introduire une distance média-

trice par rapport à la réalité de son propre vécu, l'artiste de blues ne pourrait mettre en scène que des situations relevant de sa propre expérience et dans lesquelles il aurait été lui-même directement impliqué. De cette matrice « théorique » implicite, ceux qui se sont penchés sur le cas de Lucille Bogan ont volontiers induit, compte tenu de son répertoire, que la chanteuse était portée sur la bouteille, qu'elle avait probablement pratiqué la prostitution, *etc.*, alors que rien dans ce que nous connaissons de sa biographie n'autorise formellement de telles affirmations. La démarche procède en fait d'un vieux fonds de préjugés ethnocentriques qui voudrait que, contrairement à l'artiste occidental, les amuseurs noirs ne soient pas en mesure de dépasser le stade de l'inné ou du vécu immédiat et, par conséquent, incapables d'inventer des situations et de forger des personnages fictifs hors de leur propre expérience vécue. Là où l'artiste occidental puiserait les ressources de son expression dans l'apprentissage et la maîtrise technique, magnifiés par l'inspiration, le nègre n'aurait qu'à se laisser aller sur la pente plus ou moins inclinée de sa spontanéité et laisser parler sa « nature » pour faire preuve d'excellence. Plus une expression est perçue comme « authentiquement nègre », plus elle est censée se manifester dans le cadre d'une indépassable spontanéité. Pourtant, chez les Afro-Américains, pas plus que chez quiconque, ni le rythme, ni l'habileté musicale, ni la maîtrise corporelle, ni l'humour, ni l'agencement verbal..., ni toute autre forme d'expression ne sont innées, ou spontanées; toute compétence est le résultat d'une imprégnation culturelle développée par un apprentissage approprié, tout juste

L'explicite, l'implicite et le mineur...

peut-on dire que *culturellement*, les Afro-Américains – pour tout un faisceau de raisons – sont familiers de certaines qualités d'expression et qu'ils y sont, par conséquent, à la fois plus sensibles et meilleurs experts<sup>45</sup>.

Que Lucille Bogan soit une alcoolique, une prostituée ou une femme brisée lorsqu'elle voit s'éloigner le train qui emporte son amant ; qu'elle soit Kind Stella ou Pig Iron Sally, cela ne fait, à mon sens, pas l'ombre doute, mais elle l'est – toutes choses égales par ailleurs – au même titre que Flaubert est Madame Bovary ou Frédéric Moreau. La relation de l'artiste de blues aux différents aspects de ses productions est toujours complexe :

Le réalisme du blues ne nous confine pas à des interprétations littérales. Au contraire les blues contiennent de nombreux niveaux de significations superposés et sont, le plus souvent, surprenants de complexité et de profondeur. C'est précisément parce que les blues font cohabiter une émotion brute et des contenus sexuels associés à une réalité historique très spécifique, qu'ils construisent des énoncés complexes qui transcendent le caractère particulier de leur origine. (Davis, 1999 : 24)

La prégnance des situations mises en scène par Lucille Bogan tient certes à une dimension existentielle qui lui est propre et dont elle partage étroitement l'expérience avec une partie de la communauté noire. Mais la force percutante de son réalisme impitoyable procède surtout d'un sens aigu de l'observation, des qualités prosodiques que la chanteuse met en œuvre dans l'agencement de ses textes, et de sa maîtrise de formules puisées au patrimoine commun du blues, dont elle retaille la forme à l'aune d'une volonté de condensation sémantique peu commune et d'une rare efficacité<sup>46</sup>. Qualités poétiques auxquelles il faut adjoindre une volonté d'épure musicale sans concession qui lui fait rejeter la complexité harmonique des formations de jazz qu'affectionnaient, à la même époque, nombre de ses consœurs<sup>47</sup>, comme s'il s'agissait pour la chanteuse de ne jamais se laisser distraire par un environnement sonore trop chatoyant. Autant d'éléments stylistiques caractéristiques d'une volonté esthétique radicale – d'un *Kunstwollen* diraient peut-être Riegl ou Panofsky – et d'un savoir-faire élaboré qui confèrent à l'art de Lucille Bogan sa pleine force illocutoire et son originalité.

## Une biographie lacunaire

La biographie de Lucille Bogan reste particulièrement lacunaire et se résout pratiquement à sa discographie. Née Lucille Anderson, le 1<sup>er</sup> avril 1897<sup>48</sup>, dans la petite localité d'Amory<sup>49</sup> – sise dans le comté de Monroe (Mississippi) – une bourgade sortie de terre à peine une dizaine d'années auparavant, autour d'un relais d'approvisionnement en eau pour les locomotives circulant sur la ligne « The Kansas City, Memphis & Birmingham Railroad », Lucille grandira à Birmingham (Alabama). La famille de notre future chanteuse n'eut sans doute qu'à prendre le train<sup>50</sup> pour s'installer, au milieu des années 1910, dans la « Magic City », alors en plein développement<sup>51</sup> ; Lucille Bogan restera attachée à cette cité de mines, de hauts-fourneaux et de fonderies pratiquement jusqu'à sa mort. Peut-être la famille Anderson eut-elle quelques facilités pour accomplir ce déplacement puisque Nazareth Lee Bogan, que Lucille épouse en 1916, et qui lui donne un fils (Nazareth Jr.) la même année<sup>52</sup>, est employé des chemins de fer (*railroadman*), exerçant, selon toute probabilité, comme serre-freins, voire comme chauffeur de locomotives sur la ligne<sup>53</sup>. Nazareth confie à Bob Eagle avoir eu une sœur, mais celle-ci mourra assez rapidement :

« *I had a sister but she... we lost her* » [j'ai eu une sœur mais elle... on l'a perdue] (Eagle, 1979). C'est peut être sous l'influence d'Ida Cox et de Bessie Smith – dont, aux dires de son fils, Lucille était l'amie – qu'elle commence à chanter. Ses premiers enregistrements datent de 1923, c'est même avec Lucille Bogan que la toute première fois le blues est enregistré *in situ*<sup>54</sup>. Les autres séances d'enregistrement se dérouleront à New York puis à Chicago et de nouveau à New York. On ne connaît pas d'enregistrement de Lucille Bogan/Bessie Jackson postérieurs à 1935<sup>55</sup>. En femme d'affaire, elle prend un moment en charge la gestion de la formation de jazz de son fils les « Bogan's Birmingham Busters ». Conformément à son acte de décès (Eagle, 1979 : 26) elle meurt d'un infarctus, sous le nom de Lucille Spencer, à 51 ans, le 10 août 1948, chez elle à Los Angeles E. 114<sup>th</sup> St., où elle avait emménagé depuis moins de deux mois. Elle est enterrée au Lincoln Memorial. Son mari de l'époque, James Spencer, n'avait alors que 29 ans. Tout le reste à son propos n'est qu'un faisceau d'indices et de présomptions dont l'interprétation est plus propice aux hypothèses et aux conjectures qu'aux certitudes avérées.

## Bibliographie

- ABS MAGAZINE (2006), dossier « Sexe & Blues », n° 10.
- BÉTHUNE Christian (2011), « Le Hip-Hop comme expression mineure », *Volume!*, n° 8-2, 2011, p. 161-185.
- BRIGGS Keith (1993), Livret du document *Lucille Bogan's Complete Recorded Works*, vol. 3, 1934-1935, Document DOCD 6038.
- CHAPMAN Robert & ANN KIPFER Barbara (1995), *Dictionnary of American Slang*, 3<sup>e</sup> édition, New York, Harper Collins.
- DAVIS Angela (1999), *Blues Legacy and Black Feminism*, New York, Vintage Books.
- DELEUZE Gilles & GUATTARI Félix (1975), *Kafka, Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit.
- EAGLE Bob (1979), « Living Blues Interview: Nazareth Bogan Jr. », *Living Blues*, automne, p. 25-28.
- EVANS David (1987), *Big Road Blues: Tradition And Creativity In The Folk Blues*, Boston, Da Capo Press.
- GIDDINS Paula (1996), *When and Where I Enter: The impact of Black Women on Race and Sex in America*, New York, Harper & Collins.
- GRIFFIN Farah Jasmine (1995), *Who Set You Flowin'*, New York, Oxford University Press.
- HILL COLLINS Patricia (2004), *Black Sexual Politics, African Americans, Gender, and the New Racism*, New York, Routledge.
- (2011) « “Get your freak on”. Images de la femme noire dans l'Amérique contemporaine », *Volume!*, n° 8-2, p. 41-63.
- GAIGNEBET Claude (1974), *Le Folklore obscène des enfants*, Paris, Maisonneuve et Larose.
- LAIRD ROSS (1996), *Moaning Low. A discography of Female Popular Vocal Recordings 1920-1933*, Westport, Greenwood Press.
- LEVET Jean-Paul (2003), *Talkin' that talk. Le langage du blues et du jazz*, Paris, Kargo/L'Éclat.
- O'NEAL Jim & VAN SINGEL Amy (2002), « Living Blues Interview: Georgia Tom Dorsey » [1975], in O'NEAL Jim & VAN SINGEL Amy (eds.), *The Voice of the Blues. Classic Interviews from Living Blues Magazine*, New York, Routledge.
- ODUM Howard W. (2013), *Social and Mental Traits of the Negro* [Columbia University New York, 1910], Kessinger Legacy Reprints.
- (1911), « Folk Song and Folk Poetry as Found in The Secular Song of Southern Negroes », *The Journal of American Folklore*, vol. 24, n° 93-94, en ligne : <http://www.jstor.org/stable/534456> et 534593 [consultés le 15 mars 2017].
- (1925), *The Negro and his Songs*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, disponible sur le site de la Boston Library: <https://archive.org/details/negrohissongsstu00odum> [consulté le 15 mars 2017].
- OLIVER Paul (1989), *Screening the blues. Aspects of the Blues Tradition*, Boston, Da Capo Press [1968].

- RANDY Kearse (2006), *Street Talk. Da Official Guide to Hip-Hop & Urban Slangue*, Fort Lee, Barricade Books.
- ROSE Tricia (2008), *The Hip Hop Wars*, New York, Basic Civitas Books.
- SILVERTON Peter (2009), *Filthy English, The How, Why, When And What Of Everyday Swearing*, Londres, Portobello Books.
- SMITHERMAN Genova (2000), *Black Talk. Words and Phrases From The Hood to The Amen Corner*, New York, Houghton Mifflin.
- SPOTTSWOOD Dick (2002), notes du livret de la compilation : *The Best of Lucille Bogan*, Columbia, CK 65 705.
- VAN RIJN Guido & VERGER Hans (1978), livret de la compilation Lucille Bogan : *Women Don't Need No Men*, Agram AB-2005.
- WHEELER Lorna (2005), « Shave'em Dry, *Lucille Bogan's Queer Blues* », in VARTAN Messier P. & BATRA Nandita (eds.), *Transgression & Taboos Critical Essays*, College English Association-Caribbean Chapter Publications.

## Discographie

- BOGAN Lucille, *Complete Recorded Works*, vol. 1-3, Document, BDCD-6036 ; 6037 ; 6038.
- , *The Best of Lucille Bogan*, Columbia/Legacy-Sony Music, CK 65705.
- MINNIE Memphis, *The Essential Recordings*, Primo, PRMCD 6108
- ROLAND Walter, *Complete Recorded Works*, vol. 1 et 2, Document, DOCD 5144 ; 5145.
- VARIOUS ARISTS, *Barrel House Women*, Document, DOCD 5378.

## Notes

1. Cf. également « Folk Song and Folk Poetry as Found in The Secular Song of Southern Negroes » (Odum, 1911 : 284, 285, 292, 358, 387). Sauf précision, toutes les traductions sont de l'auteur.
2. Cf. le dossier « Sexe & Blues », *ABS Magazine*, n° 10, 2006.
3. Notamment l'apiculture.
4. En particulier celles des animaux de basses-cours.
5. Cette figure de style, que le français « double sens » traduit imparfaitement, consiste à induire un subtil décalage entre le sens explicite dénoté par un mot ou une expression et le sens implicite que l'emploi de ces termes connotent dans l'esprit de l'auditeur; elle permet de laisser entendre un propos – le plus souvent à caractère sexuel – que la morale ou la bienséance réproouvent sous couvert d'un énoncé de nature apparemment innocente.
6. Le 5 mars 1935 Lucille Bogan gravera une version plus convenable, ou du moins publiable, du morceau (Banner 33475), réédité sur les « Complete Recorded Works In Chronological Order » vol. 3 Document DOCD 6038.
7. Respectivement : Columbia 63288 et Stash ST-101
8. Par exemple « Copulation Blues » Trikont US 0277 (2000); « Vintage Sex Blues » Primo 6077 (2008); « Those Dirty Blues vol.1 » Grammercy CD-397 (2011).
9. Respectivement : Columbia/Sony CK 65705, et Notnow 475.
10. C'est donc avec l'aide précieuse de Susan Allen, Clare Moss et Halifu Osumare que je me suis lancé dans cette tâche complexe, tant à cause du vocabulaire, des tournures, et de l'accent du Sud de la chanteuse que de la piètre qualité sonore de ce matériau à l'origine piraté et gravé en catimini. Susan Allen est australienne, Ph.D, une version revue de sa thèse *René Maran's Batouala's Jazz Text* à été publiée sous le même titre en 2015 chez Peter Lang; Clare Moss est professeure d'anglais en France et termine un doctorat sur la matrifocalité dans le jazz et le blues; Halifu Osumare est Professeur associé et « Director of African American & African Studies at University of California, Davis ». Spécialiste du rap, elle a publié *The Hiplife in Ghana* (Palgrave McMillan, 2012). Je les remercie toutes les trois chaleureusement de leur aide précieuse. J'ai depuis lors trouvé une transcription presque intégrale du morceau dans un article de Lorna Wheeler sur lequel je reviendrai.
11. En français on dirait probablement « jusqu'à la Saint Glin-glin », mais je préfère garder l'image bovine.
12. « Give a clap » signifie donner un coup, ou faire de l'effet, mais au pluriel, « claps » signifie également une gonorrhée – autrement dit une chaude-pisse, la chtouille... Cf. Robert Chapman & Barbara Ann Kipfer, *Dictionary of American Slang* (1995), ainsi que Randy Kearse, *Street Talk* (2006).
13. « Look at your (ou his) hand » est une formule qui revient parfois chez Lucille Bogan; peut-être s'agit-il de vérifier si le partenaire lui tend un billet ou tout simplement de savoir si l'homme a les mains propres : n'oublions pas que l'économie de Birmingham (Alabama) était fondée sur l'exploitation minière et la sidérurgie, des métiers qui n'épargnaient guère les mains des ouvriers.
14. Par exemple le 5<sup>e</sup> couplet de « Till the Cows » occupe 18 mesures (toutes les précisions musicologiques sont de Pierre Fargeton que je remercie vivement).
15. « Shave 'em dry c'est le faire avec une femme; tu ne fais rien d'autre, tu baisses simplement ». Big Bill Broonzy, cité par Paul Oliver (1989 : 225) et Jean-Paul Levet (2003 : 457).
16. Le *Collins English Dictionary* propose : « For a very long time, effectively for ever. »

17. Part 2, New York, 20 mars 1928, Columbia.
18. Lil' Johnson (voc), Blak Bob (p), février 1936, Vocalion C-1250-2-Vo 03199. Un morceau au répertoire de Lil' Johnson depuis 1932 et que Lucille Bogan pouvait connaître.
19. Rappelons que Bessie Smith fut condamnée pour moins que cela pour obscénité.
20. Pour Keith Briggs (1993), le rire attesterait une gêne de la chanteuse, pourtant Lucille Bogan ne manifeste pas cette gêne lorsqu'elle chante « Till the Cows »... et l'hyperbole métaphorique qui déclenche l'éclat de rire de la chanteuse me semble en effet particulièrement hilarante (j'éprouverais personnellement quelque difficulté à chanter cela sans rire).
21. Le troisième volet des *Complete Recorded Works* de Lucille Bogan, réalisé par Document (DOCD 6038) propose deux prétendues prises de « Shave 'Em Dry ». Le fait que la première dure 3'20" et la seconde 3'15" incite à penser qu'il pourrait s'agir de deux prises différentes, pourtant j'aurais plutôt tendance à considérer que l'on est en présence de deux retranscriptions de la même prise, et que le second – beaucoup moins bien réalisé – se trouve en fait amputé de ses dernières mesures, à la suite d'un incident.
22. Sur cette implication en chaîne du sexe, du genre et de la race, voir par exemple Patricia Hill Collins, 2004.
23. Par exemple la séance du 8 octobre 1928 à Chicago, cf. Briggs, 1993.
24. « *Clearly Bogan intends again to repossess the phallus* » (Wheeler, 2005 : 180).
25. La métaphore ne manque pas de sel dans la mesure où avant d'être détourné par l'argot, l'un des sens du terme « cock » était « robinet » [*tap*]; parler d'un « robinet en cuivre » est donc parfaitement adéquat. Ironiquement Lucille Bogan inverse ici la pratique du double entendre puisque c'est le sens correct qui se trouve implicitement connoté par le sens obscène.
26. Tous les dictionnaires spécialisés que j'ai pu consulter confirment cet usage.
27. « Jusqu'en 1960, dans les États du Sud, "a piece of cock" désignait une femme. On peut entendre l'écho de cela dans le hip-hop. C'est pourquoi les rappeurs noirs chantent toujours à propos de leurs "dicks" jamais de leurs "cocks". » (Silverton, 2009 : 188)
28. Sur la dimension mineure de la culture afro-américaine, cf. Béthune, 2011.
29. Je me permets de paraphraser ici Gilles Deleuze et Félix Guattari (1975 : 33) en remplaçant simplement « littérature » par « expression » : « Autant dire que "mineur" ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande ou établie. »
30. Difficile après l'un de ces deux morceaux d'anthologie d'écouter sérieusement Fred Astair susurrant la romance d'Irvin Berlin « Cheek to Cheek » à l'oreille de sa sculpturale partenaire, une pièce passablement ridicule tirée du film musical *Top Hat*, qui fit un tabac à peu près à la même époque. Peut-être s'agit-il d'une coïncidence, mais la comédie musicale *Jack O'Lantern* comportait un air intitulé « Wait Till the Cow Come Home », enregistré par l'orchestre d'Arold Veos; le titre parut en 1917 (Victor 1804-B).
31. La remarque concerne en l'occurrence Ma Rainey, mais elle convient parfaitement à Lucille Bogan.
32. Cette intime compréhension de la nature réciproque de tout fait sexuel explique sans doute pourquoi parallèlement à ces morceaux de bravoure salace Lucille Bogan est également l'auteur de blues comme « Black Angel Blues » (*Complete Recordings* vol. 2, Chicago, Document, 1930, DOCD 6037), où la relation érotique tout en restant parfaitement explicite, s'exprime sur le mode puissamment lyrique, de la communion entre les êtres dans l'accomplissement d'un désir partagé.
33. Fondée en 1910.
34. Née Sarah Breedlove en 1867, elle met au point avec – dit-elle – un guérisseur africain une lotion qui empêche la chute et lisse les cheveux, le succès de sa recette va lui permettre de constituer un véritable

## L'explicite, l'implicite et le mineur...

- empire dans la coiffure et les produits cosmétiques destinés aux Afro-Américaines. À sa mort en 1919, c'est l'une des afro-américaines les plus riches des États-Unis.
35. « Pig Iron Sally » (juillet 1934) ; ou encore « I use my Skeet and Garrett, skeet it everywhere », « Baking Powder Blues » (juillet 1933).
36. « B.D. Woman's Blues » (avril 1935).
37. *Ibid.*
38. « Whiskey Selling Woman » (mars 1930).
39. « B.D. » est l'abréviation de « bull-dyke » – en d'autres termes la gouine qui porte la culotte.
40. « New Muscle Shoals Blues » (juillet 1933).
41. « My Baby Come Back » (juillet 1933).
42. Un morceau repris par Memphis Minnie.
43. « Women don't Need no Men », juin 1927.
44. « Boogan Way Blues » (juillet 1934).
45. Ces remarques devraient nous amener à réfléchir sur l'articulation entre ce que le philosophe Walter Benjamin appelle expérience vécue (Erlebnis) et expérience acquise (Erfahrung) dans la « communauté mimétique » afro-américaine, les limites de cet article ne nous le permettent pas.
46. Ces analyses poétiques font l'objet de développements dans les pages un ouvrage actuellement en préparation : *Lucille Bogan et le paradigme du blues*.
47. À ce titre, Lucille Bogan est certainement plus proche de Ma Rainey, Sippie Wallace, ou Memphis Minnie que de Bessie Smith, Alberta Hunter ou Ida Cox.
48. Certains chercheurs avancent la date de 1899, cf. Van Rijn & Verger, 1978.
49. Le recensement de 2010 crédite Amory de 3716 habitants.
50. La ligne était destinée au fret, mais il arrivait que l'on joigne aux convois un ou deux wagons réservé au transport des voyageurs.
51. En 1880, la ville ne compte que 3000 habitants, pour passer à 133 000 en 1910!
52. Le certificat de naissance de Nazareth Jr. indique 1916, mais ce dernier affirme à Bob Eagle être né le 4 septembre 1915.
53. Avant 1950, chauffeur (c'est-à-dire celui qui alimente la chaudière d'une locomotive) était le plus haut poste auquel pouvait prétendre un noir dans les chemins de fer américains.
54. C'est en effet à Atlanta (Géorgie) qu'accompagnée de Eddie Haywood Sr. au piano, elle grave pour Okeh (8362-B-OK 8079) « The Pawn Shop Blues » (Lucille Bogan, *Complete Recordings*, vol. 1, Document, DOCD-6036). Selon Ross Laird (1996 : 35), un autre morceau resté inédit et au titre inconnu aurait été enregistré pour Okeh ce jour-là.
55. Dans l'entretien accordé à Bob Eagle (1979), Nazareth Bogan Jr. affirme que sa mère aurait enregistré une dernière session, à Birmingham même, en 1937, mais, à ce jour, on ne trouve pas trace de ces prétendus enregistrements. Dans l'état actuel des connaissances, les seuls enregistrements que Lucille Bogan aurait pu réaliser à Birmingham auraient eu lieu en juillet 1927, pour Genett, sous le nom de Bertha Ross. Même si les spécialistes en discographie jugent la chose probable, le fait n'est pas rigoureusement avéré et les avis divergent (cf. *Barrel House Women*, vol. 1, 1925-1930, Document, DOCD5378).