

Robert Springer
Université de Metz

CHUCK BERRY **Conformiste ou contestataire ?**

Bien que Tony Palmer ne lui consacre qu'un paragraphe dans le chapitre sur le rock 'n' roll de *All You Need Is Love* et le qualifie de « an early rock star whose appeal was mostly to black audiences » [Palmer 220], Chuck Berry fut un des premiers musiciens noirs à attirer un public blanc. Le son gras de sa guitare, dû aux progressions mélodiques qu'il joue sur deux cordes à la fois, technique inspirée du bluesman T-Bone Walker [cf. Humphrey 177], rend sa musique instantanément reconnaissable. Son chant dynamique est dépourvu des fioritures quasi obligées de la chanson populaire de l'époque mais ses chansons sortent aussi de l'ordinaire du rock 'n' roll car c'est un parolier doué qui compose des textes astucieux souvent agrémentés d'un humour subtil. Cet ensemble de qualités a fait de lui une influence majeure et déterminante sur la musique pop des années 60 et au-delà. Bien qu'on ne puisse le comparer sur ce point à Elvis Presley, ses disques se sont vendus à des millions d'exemplaires.

Charles Edward Berry naît en 1926 à San José (Californie) mais passe presque toute son enfance à Saint-Louis (Missouri). Il apprend la guitare à l'adolescence et forme en 1952 son propre groupe qui se produit dans des clubs et des bars locaux. Lors d'un passage à Chicago, en 1955, il assiste à un concert de Muddy Waters qui, apprenant qu'il désire enregistrer un disque, le dirige vers la maison Chess qui l'engage dès l'audition de son démo. Il restera fidèle à ce label spécialisé dans le blues de Chicago jusqu'en 1966 [Groom 19]. Sa période de plus grande popularité s'étend sur une décennie à partir du milieu des années 50. Il est l'auteur des paroles et musiques de près de 150 compositions dont une trentaine ont été des succès repris par de nombreux groupes depuis les années 60.

Le chantre de la génération rock 'n' roll

Claude Chastagner a bien résumé les raisons de l'engouement pour Berry :

« C'est lui qui, le premier, dans des textes particulièrement soignés et inventifs, s'est adressé aux adolescents, blancs de préférence, au point d'en devenir le porte-parole, celui qui a le mieux exprimé leurs passions, leurs problèmes, et leurs rêves » [Chastagner 39]. En effet, il a traduit musicalement toute une palette d'expériences et de sentiments propres aux jeunes dans des chansons qui sont souvent des tranches de vie représentant les adolescents américains nés pendant ou peu après la Deuxième Guerre mondiale.

Il célèbre avant tout leur musique et la danse qui lui donnait son nom dans des compositions telles que « Roll Over Beethoven », « Rock and Roll Music », « Sweet Little Sixteen », « Reelin' and Rockin' », « Johnny B. Goode » ou « Around and Around ». La phrase-clé du premier titre (« Roll over, Beethoven, tell Tchaikovsky the news »), martelée sans relâche, est restée dans les mémoires comme le slogan de la génération rock 'n' roll, bien qu'au moment de sa sortie, le disque ne soit pas entré dans le *Top Twenty* [Gillett 97]. Après avoir décrit à la première personne la fièvre qui s'était emparée de lui, le protagoniste criait à qui voulait l'entendre que cette nouvelle musique était en train d'évincer l'ancienne, l'auteur jouant manifestement sur les deux sens de « roll over » : « pousse-toi de là » et « retourne-toi dans ta tombe » .

Le refrain de « School Day » (son deuxième tube après « Mabelene ») est un autre slogan à la gloire du rock 'n' roll qui manifeste le désir de balayer le passé :

Hail, hail, rock 'n' roll,
Deliver me from the days of old.
Long live rock 'n' roll,
The beat of the drums loud and bold.
Rock, rock, rock 'n' roll,
The feelin' is there, body and soul.

Dans « Around and Around », le pouvoir de la musique et de la danse est tel que même une descente de police ne peut arrêter les participants :

But they kept on a-rockin', goin' 'round and 'round
Yeah, reelin' and a-rockin', what a crazy sound,
And they never stopped rockin' till the moon went down.

Chuck Berry célèbre également les héros de cette musique, tel « Johnny B. Goode », ce guitariste de génie quelque peu emblématique, voire autobiographique — le quatrième vers, à l'origine, parlait d'un « colored boy » plutôt que d'un « country boy » [Sokolow 40] :

Deep down in Lou'siana, close to New Orleans,
Way back up in the woods among the evergreens,
There stood an log cabin made of earth and wood,
Where lived a country boy named Johnny B. Goode,

Who never ever learned to read or write so well,
But he could play a guitar just like a-ringin' a bell.

Sorte d'Alger Hiss du rock 'n' roll, il est parti de rien pour rencontrer la gloire à Hollywood dans « Bye Bye Johnny », suite du premier morceau :

She drew out all our money at the Southern Trust
And put her little boy aboard a Greyhound bus,
Leavin' Lou'siana for the Golden West,
Down came the tears from her happiness.
Her own little son named Johnny B. Goode
Was gonna make some motion pictures out in Hollywood.

Par ailleurs, Berry écrivit une chanson à la gloire de « Brenda Lee », idole bien réelle du rock 'n' roll. Les foules de fans, sans qui les idoles ne seraient rien, ne sont pas oubliées dans « Sweet Little Rock and Roller » :

Ten thousand eyes were watchin' him leave the floor,
Five thousand tongues were screamin' "More, more!"
And about fifteen hundred waitin' outside the door.

En particulier, ces jeunes filles pré-pubères, dans ce même morceau, ou adolescentes, dans « Sweet Little Sixteen », qui collectionnent les autographes et les photos de leurs idoles et hurlent dès leur apparition sur scène.

Il partageait aussi la passion des *teenagers* pour les « belles américaines » des années 50 et sans doute l'exploita-t-il quelque peu dans « Mabelene », qui est un peu l'équivalent en chanson d'une poursuite de voiture au cinéma, « My Mustang Ford », « The Jaguar and the Thunderbird » et toutes les autres compositions mentionnant au passage un modèle ou un autre. À l'époque d'ailleurs, signe d'un engouement général parmi les jeunes des deux races, de nombreux groupes vocaux noirs (the Belvederes, the El Dorados, the Fleetwoods ou the Imperials) semblaient avoir choisi leurs noms dans les catalogues d'automobiles.

Enfin, Berry, qu'on s'imagine s'ennuyant au lycée, ne semblait avoir aucun mal à se mettre dans la peau de son jeune public. « School Day » relate une journée dans la vie d'un lycéen et révèle les sentiments d'une jeunesse qui ne semble supporter les contraintes que grâce à la musique et à la danse :

Soon as three o'clock rolls around,
You finally lay your burden down,
Close up your books, get out of your seat,
Down the halls and into the street,
Up to the corner and 'round the bend,
Right to the juke joint you go in.

Un « divertisseur » consensuel ?

Il réussit le tour de force, pour un artiste noir de son époque, de satisfaire à la fois le public et les producteurs d'émissions radiophoniques [Gillett 95]. À travers ses personnages, il donne l'image d'un citoyen bien intégré à l'Amérique de son époque. Et, sans doute pour les raisons indiquées plus haut, un enregistrement de « Johnny B. Goode » fut choisi par la NASA pour être placé dans une capsule spatiale et représenter à lui seul la pop music américaine [Sokolow 40].

Tout aussi typiquement américaine, « The Promised Land » dépeint un voyage quelque peu mouvementé de la Côte Est vers la Californie. Mais c'est « Back in the USA », écrit après un voyage en Australie et dont les Beatles prirent plus tard le contrepied avec « Back in the USSR », qui fait figure d'hymne à l'*American way of life* (« anything you want, they got it right here in the USA ») avec son éloge apparemment dépourvu d'arrière-pensée des hamburgers, des *drive-in*, des gratte-ciel et des autoroutes.

L'humour parfois loufoque de celui qui ne se prend pas trop au sérieux pouvait aussi séduire : « I have a lot of flighty things like (Louis) Jordan had, comical things and natural things and not too heavy. » [Shaw 64] Ainsi la chanson épistolaire « Dear Dad », au long de laquelle l'auditeur se trouve à la place du destinataire d'une lettre d'un adolescent demandant à son père de lui acheter une autre voiture, par exemple, « a Cadillac, '52 or 3 » car celle qu'il a, une vieille Ford, ne fait vraiment pas le poids, incapable qu'elle est d'atteindre la vitesse minimale obligatoire sur les autoroutes. Ce n'est qu'au tout dernier mot (« Your beloved son. Signed, Henry Junior Ford ») et dans une chute originale que l'identité de l'auteur de la lettre, et donc de son père, est révélée.

Tout aussi divertissante est l'explication « populaire » et cocasse de l'absence de bras chez la Vénus de Milo dans « Brown-Eyed Handsome Man » :

Milo Venus was a beautiful lass, she had the world in the palm of her hand,
She lost both her arms in a wrestlin' match to meet a brown-eyed handsome
man,
She fought and won herself a brown-eyed handsome man.

Mais ce qui joua sans doute beaucoup en sa faveur auprès des producteurs blancs, c'est l'absence apparente du conflit des générations dans ses chansons. « Sweet Little Sixteen » ne manque pas de demander à ses parents l'autorisation d'aller au concert et, celui-ci terminé, tout rentre dans l'ordre :

Oh, but tomorrow morning, she'll have to change her trend,
And be sweet sixteen and back in class again.

Heureux parents, mais combien atypiques pour l'époque, qui n'ont pas de souci à se faire pour leur progéniture et vont même jusqu'à apprécier sa musique (« Go, Go, Go ») :

Papa said to mama, "This I never understood.
How he picks the guitar, make it sound so good.
Used to sound goofy, but I guess it's all right."
Papa's takin' mama to the gig tomorrow night. Oh, baby.

Les jeunes ne sont pas en reste et le guitariste prodige, modèle de reconnaissance, n'oubliera pas les sacrifices qu'avait faits sa mère pour lui permettre de réaliser son rêve :

She remembered takin' money in from gatherin' crop
And buyin' Johnny's guitar at a broker's shop.
As long as he could play it by the railroad side,
And wouldn't get in trouble, she was satisfied,
But never thought there'd ever come a day like this
When she would have to give her son a goodbye kiss.

She finally got the letter she was dreamin' of,
Johnny wrote and told her he had fell in love.
As soon as he was married, he would bring her back,
And build a mansion for 'em by the railroad track,
So every time they heard the locomotive roar,
They'd be a-standin' and a-wavin' in the kitchen door.

Le flirt et les relations entre les sexes sont un autre thème important chez Berry. « Nadine » décrit un garçon poursuivant une fille et ne reculant devant rien pour tenter de rattraper sa belle :

Downtown searchin' for her, lookin' all around,
Saw her gettin' in a yellow cab headin' uptown.
I caught a loaded taxi, paid up everybody's tab
Flipped a twenty-dollar bill and told him, "Catch that yellow cab."

« Little Queenie » évoque l'espoir d'aller plus loin que la danse : « If she can dance, then we can make it. »

L'un des soucis majeurs de la jeunesse chez Berry, plutôt que l'opposition à ses aînés, est la lenteur du passage à l'âge adulte. L'héroïne de « Sweet Little Sixteen » s'habille sexy, met du rouge à lèvres et des talons hauts comme pour grandir plus vite. « Almost Grown » est encore plus clair et traite de l'accession imminente à l'âge adulte d'un adolescent apparemment sans reproche :

Yeah, I'm doin' all right in school.
They ain't said I broke no rule.
I ain't never been in Dutch.
I don't browse around too much

Don't bother me, leave me alone.
Anyway, I'm almost grown.

I don't run around with no mob.
Got myself a little job.
I'm gonna buy me a little car,
Drive my girl in the park.
Don't bother us, leave us alone.
Anyway, we almost grown.

Got my eye on a little girl.
Ah, she's really out of this world.
When I take her to a dance,
She's gotta talk about romance.
Don't bother us, leave us alone.
Anyway, we almost grown.

You know I'm still livin' in town,
But I done married and settled down.
Now I really have a ball,
So I don't browse around at all.
Don't bother me, leave me alone.
Anyway, I'm almost grown.

Cette chanson représente tout l'aspect consensuel de la société adolescente tel que la dépeint Berry. Il n'est pas question de révolte mais d'une demande de reconnaissance. Le « presque-adulte » de cette chanson se conforme aux règles sociales, fait des études correctes, travaille pour se payer une voiture et n'aspire qu'à épouser la fille de son choix, la dernière strophe indiquant même que son mariage est une réussite et qu'il ne demande rien de plus (le même thème est traité, de façon moins complète, dans « I'm Talking about You »).

On est loin du rejet de toute maturité qu'on pouvait reprocher aux rochers ou que l'on peut rencontrer dans la société contemporaine. Selon Nelson George, le fossé entre les générations et la vision du monde du point de vue adolescent, qui ont toujours inspiré le rock 'n' roll, étaient largement absents des préoccupations des consommateurs noirs ; il parle même du « silly world of white teenagers as seen by Blacks » [George 68]. Il est certain que l'oppression raciale tout autant que la précarité économique subie par la minorité noire avait eu pour effet de la souder, surtout à une époque où elle se battait pour obtenir ses droits les plus élémentaires. En d'autres termes, les Noirs ne pouvaient se permettre le luxe d'un conflit des générations et, dans son ensemble, la jeunesse de la lutte pour les droits civiques avait une grande soif d'intégration sociale. C'est donc, paradoxalement, en voyant les choses d'un point de vue noir que Chuck Berry en est devenu consensuel.

Dans « You Never Can Tell », nous assistons à un mariage de *teenagers* chez les Cajuns dans un parfait consensus inter-générationnel. Les jeunes

mariés font hurler leur phono mais respectent le sommeil d'autrui, le refrain indiquant par extension que la jeunesse finit toujours par se ranger et qu'il est inutile aux adultes de s'inquiéter de son avenir ou de son engouement pour une musique contestée :

They had a hi-fi phono, boy, did they let it blast
 Seven hundred little records all rock and rhythm and jazz
 But when the night came down the rapid tempo of the music fell.
 "C'est la vie", said the old folks, it goes to show you never can tell.

Une révolte sourde

Si Claude Chastagner décèle chez Berry une « critique implicite des idéaux dominants de l'époque (travail, effort, modération) » [Chastagner 73], celle-ci est toutefois limitée : il semble admis que l'on ait envie de consommer, en particulier des voitures fascinantes qui vous ouvrent les portes de la liberté — et, atout non négligeable, permettent le *necking* à l'abri des regards parentaux — et tout ce qui fait enfin de vous un adulte.

La critique me semble porter plutôt sur la difficulté de gagner sa vie dans des emplois peu qualifiés. L'ouvrier du rail mis en scène dans « Let It Rock » n'a d'autre choix que de gagner son argent à la sueur de son front :

In the heat of the day, down in Mobile, Alabama,
 Workin' on the railroad with a steel-drivin' hammer.
 I gotta get some money, buy some brand new shoes,
 Try to find somebody take away these blues.
 If she don't love me, here I'm singin' in the sun ;
 Payday comin' when my work is all done.

Le parolier s'en prend plutôt, et à plusieurs reprises, à la vente à crédit, relativement nouvelle à l'époque, dans « No Money Down » et dans « Too Much Monkey Business » où il fustige surtout les vendeurs qui tentent de forcer la main aux démunis :

Salesman talkin' to me, tryin' to run me up a creek,
 Said, "You can buy it, go on, try it, you can pay me next week!" Arrgh!
 Too much monkey business, too much monkey business,
 Too much monkey business for me to be involved in.

D'autre part, il y a une critique des contraintes et de l'ennui imposé. « 'School Days' décrit avec justesse (et opportunisme) la routine ennuyeuse d'une journée d'école » [Chastagner 58]. Dans « Too Much Monkey Business », il poursuit dans la même veine et se plaint, en plus, du manque de considération accordée aux jeunes :

Same thing, everyday, gettin' up, goin' to school.
 No need o' me complainin', my objection's overrule'. Arrgh!

Révolte éternelle de la jeunesse contre les règles du monde adulte, mais révolte puérile quand même. Dans « Big Ben », qui fait pendant à « School Day », il s'en prend au réveille-matin et met en scène, cette fois, l'agacement de l'ouvrier obligé de se lever pour partir travailler (« another day and another shock »). Il parvient à être crédible car, n'eût été son talent musical, il aurait pu terminer charpentier, comme son père, ou coiffeur pour dames, formation qu'il avait suivie en cours du soir au début des années 50 [Harris 45] :

Work, work, the same routine,
It's either the boss or the old machine.

Dans « Too Much Monkey Business », c'est le conformisme ambiant qu'il prend pour cible, critiquant le mariage que ses personnages ailleurs appelaient de leurs vœux :

Blonde hair, good lookin', tryin' to get me hooked,
Want me to marry, get a home, settle down, write a book! Arrgh!
Too much monkey business, too much monkey business,
Too much monkey business for me to be involved in.

Dans ce morceau, plus que dans d'autres encore, où il rejette la condition ouvrière, la société de consommation, l'école et l'armée, il se fait, dans le dernier vers, le porte-parole de l'idéal de liberté : « I don't want your botheration, get away, leave me be. »

Chuck Berry, lui-même, n'était pas un conformiste irréprochable. À l'âge de dix-huit ans, il passa quelque temps pour vol dans une *reform school*, équivalent de la maison de redressement. En 1962, il fut condamné à un an de détention au pénitencier fédéral de Terre Haute pour avoir introduit une prostituée mineure dans l'Indiana [Harris 45]. En 1965, il fut inculpé pour usage de stupéfiants [Herzhaft 31]. Enfin, à la fin des années 70, il fit à nouveau de la prison, pour fraude fiscale cette fois.

Pour Nelson George, Berry ne renia jamais ses origines raciales [George 68]. Malgré sa diction claire, et contrairement aux jugements de certains auteurs (« Berry's clear enunciation probably enabled [« Mablelene »] to 'pass for white' on the radio stations that generally kept such stuff off the air » [Durchholz 26 ou Gillett 40]), la transcription de ses textes révèle les principales caractéristiques du parler noir américain (cf. Springer), défini aujourd'hui par l'expression *African American Vernacular English* (AAVE). « Thirty Days », enregistré en 1955, en est un bon exemple :

I'm 'on give you thirty days to get back home,
I done called up a gypsy woman on the telephone,
She gon' send out a worldwide hoodoo,
That'll be the very thing that'll suit you,
I'm a-see that you'll be back home in thirty days.

Oh, thirty days, oh, thirty days,
 Baby, I'm a-see **that you be** back home in thirty days,
 Well, **she gonna** send out a worldwide hoodoo,
 That'll be the very thing that'll suit you,
 I'm gonna see that you'll be back home in thirty days.

I done talked to the judge in private early this **mornin'**
 And he took me to the sheriff's office to sign a warrant.
They gonna put across a charge **agin' ya**,
 That'll be the very thing that'll **send ya**,
 I'm gonna see that you'll be back home in thirty days. [...]

If I **don't get no** satisfaction from the judge,
 I'm gonna take it to the FBI as a personal grudge,
 If they **don't give me no** consolation,
 I'm gonna take it to the United Nations,
 I'm gonna see that you'll be back home in thirty days. [...]

Ce texte est intéressant aux plans du lexique, de la grammaire et de la prononciation. Dans les strophes 1 et 3, les termes « hoodoo », au sens de « (jeter) un sort », et « send ya », pour « faire venir », appartiennent au vocabulaire noir. Pour ce qui est de la grammaire, la double négation (« no...no »), aujourd'hui classique en musique populaire, figure à deux reprises dans la dernière strophe, tandis que le « parfait immédiat » avec sa forme en « done », que l'anglais classique ne peut exprimer que par l'intermédiaire du *pluperfect* associé à « just », est présent dans les deux premières strophes. « Going to » est exprimé de façon variable, signe que le chanteur hésitait entre la forme classique de l'américain parlé (« gonna ») et les formes noires qui lui étaient plus naturelles (« gon' », « 'on » et « a »). L'hésitation dans le refrain entre « that you be » (forme AAVE normale) et « that you'll be » n'est pas tout à fait du même ordre car on peut analyser la deuxième forme comme une tentative manquée de correction, alors que la concordance des temps anglaise exigerait un présent. Enfin, la prononciation noire est représentée ici par le changement vocalique dans « ya », la réduction de « ing » en « in' » et celle de l'accumulation consonantique, doublée d'un autre changement vocalique dans « agin » pour « against ». L'ensemble du répertoire montre que Chuck Berry ne se débarrassa jamais complètement de ces caractéristiques du parler noir et peut-être d'ailleurs ne tenta-t-il pas de chasser son naturel.

Chuck Berry était également un bluesman de cœur. « Mablellene » est un blues rapide modernisé et teinté de rockabilly. Il en a enregistré d'autres, en particulier des reprises comme « The Things I Used to Do », de Guitar Slim, « Drifting Blues » de Charles Brown, « I Just Want to Make Love to You » de Muddy Waters, « Confessin' the Blues » de Dr. Clayton, « Worried Life Blues » de Big Maceo [Groom 19].

Dans la tradition du blues, au détour de plusieurs de ses chansons, on découvre des allusions subtiles à la condition noire. Ainsi dans « Brown-Eyed Handsome Man » :

Arrested on charges of unemployment, he was sittin' in the witness stand,
The judge's wife called up the district attorney, she said, "Free that brown-eyed man.
If you want your job, you better free that brown-eyed man."

Le « beau gosse aux yeux marrons » a, dans l'ensemble du morceau, un air quelque peu autobiographique ; l'allusion implicite ici étant que l'on pouvait arrêter un Noir sans emploi, comme cela se faisait régulièrement dans le Sud. Rappelons que planteurs et entrepreneurs en manque de main d'œuvre allaient souvent se ravitailler dans les prisons : il suffisait de payer l'amende des « coupables » pour s'assurer leurs services sous prétexte de remboursement de la dette dans un système qui resta longtemps parfaitement légal.

Plus ironiquement encore, il se met en scène dans « It Wasn't Me » où il inventorie toutes les choses qui n'auraient jamais pu lui arriver :

I met a German girl in England who had gone to school in France,
Said we danced in Mississippi at a Alpha Kappa dance.

It wasn't me, officer,
No, it wasn't me, officer.
It must've been some other body,
Unh-unh, officer, it wasn't me.

Le refrain, lourd de non-dit, doit être compris comme la reconstitution d'une scène où un officier de police aurait interrogé le « coupable » pour avoir dansé avec une blanche dans une fraternité de l'Université du Mississippi à l'époque de la ségrégation. Le campus n'ayant pas encore été intégré par James Meredith, l'impossibilité du « délit » est manifeste et la contestation apparaît à l'évidence. C'est sans doute tout ce que pouvait faire un artiste populaire noir dont l'essentiel de la carrière se déroula avant le *Civil Rights Act* de 1964 qui permit, avec une célérité inégale selon les États, une certaine intégration raciale.

Sans oublier ses origines raciales et sociales, Chuck Berry nous a légué un répertoire de compositions souvent accomplies qui restent attrayantes par leur contenu textuel comme par leur qualité musicale. Si, d'un point de vue blanc, en tentant de satisfaire le public le plus vaste possible, il ne faisait qu'obéir aux exigences du marché, le point de vue noir semble avoir été double : à l'époque de sa gloire, son célèbre pas du canard aidant, on avait pu lui reprocher de se galvauder, voire de se prostituer ; aujourd'hui, avec le recul, et au regard du culte voué à Elvis Presley pour un apport artistique et

une influence musicale bien moindres, on a vu dans cette manière d'usurpation du titre de « roi » du rock 'n' roll, une injustice de plus à l'égard de la culture musicale noire en la personne d'un de ses artistes les plus complets et les plus originaux, avec pour seule compensation la reconnaissance des plus éminents spécialistes de la pop music pour qui il restera « the single most influential figure of rock 'n' roll » [Nick Logan cité dans Harris 47 ; cf. Charters 20].

Références

- Charters, Samuel. « Workin' on the Building : Racines et influences », in : *Nothing But The Blues*. Ed. Lawrence Cohn. Paris : Abbeville Press, 1994 : 13-32.
- Chastagner, Claude. *La loi du rock*. Castelnau-le-Lèz : Climats, 1998.
- Durchholz, Daniel. *Chuck Berry. MusicHound Blues : The Essential Album Guide*. Ed. Leland Rucker. Detroit : Visible Ink Press, 1998 :26-27.
- Groom, Bob. *The Blues Revival*. London : Studio Vista, 1971.
- George, Nelson. *The Death of Rhythm & Blues*. New York : E. P. Dutton, 1989.
- Gillett, Charlie. *The Sound of the City : The Rise of Rock and Roll*. New York : Outerbridge and Dienstfrey, 1970.
- Harris, Sheldon. *Blues Who's Who*. New Rochelle, N.Y. : Arlington House, 1979.
- Herzhaft, Gérard. *Encyclopédie du blues*. Lyon :Fédérop, 1979.
- Humphrey, Mark A. « Bright Lights, Big City : Le blues urbain », in : *Nothing But The Blues*. Ed. Lawrence Cohn. Paris : Abbeville Press, 1994 : 151-204.
- Palmer, Tony. *All You Need is Love : the Story of Popular Music*. London : Futura, 1977.
- Shaw, Arnold. *Honkers & Shouters : the Golden Years of Rhythm & Blues*. New York : Collier, 1979.
- Sokolow, Fred. *Chuck Berry : Guitar with Notes and Tablature*. Milwaukee, Wis. : Hal Leonard, 1986.
- Springer, Robert. « African American Vernacular English in the Blues », in : *Des Amériques : Impressions et expressions*. Ed. Jean-Paul Barbiche. Paris : L'Harmattan, 1999 : 231-238.