

Les saxophonistes

Rappelons avant tout cette constatation sur laquelle s'ouvre ce chapitre consacré aux années '30, à savoir que, contrairement à ce qui se passait dans les années '20, dominée par la trompette, les saxophones constituent dorénavant la famille instrumentale dominante du petit monde du jazz. On l'a rappelé, le saxophone est absent dans le jazz orléanais (axé sur la triade tp/tb/cl). Seule exception majeure, le soprano de **Bechet** évidemment (que beaucoup confondent avec une clarinette). Pour le reste, le saxophone apparaît chez les Chicagoans blancs avec **Frankie Trumbauer** (C-mel), **Adrian Rollini** (bass sax) **Mezz Mezzrow** et quelques autres. Avant d'en venir à Coleman Hawkins, pivot du saxophone ténor des années '30 et père du saxophone bleu toutes époques confondues, remettons-nous en mémoire les quatre membres principaux de la famille sax : du grave à l'aigu le baryton (illustré à l'image par l'ellingtonien **Harry Carney**), le ténor (illustré par **Ben Webster**) l'alto (**Benny Carter**) et le soprano (**Bechet**) :

Video. La famille Sax

*Harry Carney (bs) Ben Webster (ts) Benny Carter (as) Sidney Bechet (ss);
Montage MJ*

Carney est une exception, aucun autre baryton ne développant dans les années '30 un style véritable sur le plus grave des quatre sax basiques. De même, le soprano n'est quasi représenté que par le seul Bechet. Il est clair que les deux instruments qui dominent largement la scène jazz sont le ténor et l'alto.

Les ténors

La situation du sax-ténor dans les années '30 peut se résumer à une dualité comparable à celle qui opposait/reliait Armstrong à Bix Beiderbecke dans la décennie précédente : Bean vs Prez, entendez Coleman Hawkins contre Lester Young. On l'a dit, **Coleman Hawkins**, s'il n'est pas le premier des saxophonistes de jazz, n'en reste pas moins le père unanimement reconnu. C'est lui en effet qui sort l'instrument de l'ornière qui en faisait (par le phrasé, le souffle, le caractère sautillant etc) un instrument plus proche du cirque ou de la novelty music que du jazz proprement dit. Comme tous les saxophonistes des premiers temps, Hawkins avait pourtant commencé en pratiquant le *slap tongue* qui donnait au son du saxophone ce caractère par trop sautillant : la plupart de ses soli chez Fletcher Henderson relèvent de cette esthétique désuète. C'est lors d'une session-clé de 1929, que s'illustre sur disque le passage d'une période à l'autre, d'un traitement "ringard" du ténor à celui qu'immortaliseront Hawkins et ses

disciples. Les deux faces d'un 78 tours des *Mound City Blue Blowers* de Red Mc Kenzie (une formation mixte composée de Chicogoans et de futurs leaders du swing) symbolisent ce passage stylistique du slap (*Hello Lola*) au phrasé coulé (*One Hour*).

210. Coleman Hawkins : Hello Lola / One hour (extr)

Red Mc Kenzie (comb) Glenn Miller (tb) Pee Wee Russell (cl) Coleman Hawkins (ts) Eddie Condon (bjo) Jack Bland (gt) Al Morgan (cb) Gene Krupa (dms). 1929 (BBC)

One Hour est le premier pas enregistré qui mène à l'emblématique *Body and Soul* auquel on assimile Hawkins, et qui résume effectivement à merveille son langage et son apport. Un apport préparé pendant le long séjour européen d'Hawkins entre 1933 et 1939 : son art se forge au fil de nombreuses faces gravées en France avec Django, aux Pays-Bas avec les *Ramblers*, en Angleterre avec Sidney Black, en Belgique avec Jean Omer etc). Voici, tiré des archives de la télévision hollandaise, le plus ancien document de la filmographie d'Hawkins : en 1937, accompagné par le pianiste **Leo de la Fuente**, Hawk joue *I wish I were twins* :

Video. Coleman Hawkins : I wish I were twins

Coleman Hawkins (ts) Leo de la Fuente (pn) : rec PB 1937

C'est à son retour d'Europe qu'Hawkins grave ce fameux disque qui deviendra un modèle pour des générations. Tous les saxophonistes connaissent par coeur ce *Body and soul* (sur l'improvisation duquel on colla même des paroles par la suite). Tout est construit, architecturé de manière impeccable, comme s'il s'agissait d'une composition mûrement préparée :

211. Coleman Hawkins : Body and Soul

Coleman Hawkins (ts) Tommy Lindsay, Joe Guy (tp) Earl Hardy (tb) Coleman Hawkins (ts) Jackie Fields, Eustis Moore (as) Gene Rodgers (pn) Oscar Smith (cb) Arthur Herbert (dms); rec NY 11/10/39; BBC

Le style d'Hawkins est indissociable de sa sonorité. Une sonorité domestiquée au terme de nombreuses années de travail. Hawkins, c'est avant tout le **gros son** de saxophone ténor, nécessitant une colonne d'air et une puissance d'émission qui rejaillit aussi sur le volume sonore produit : nul besoin de micro pour le Bean et les siens. Les performances physiques que supposent l'obtention d'un tel son déterminent par ailleurs une certaine orientation du phrasé. Quoique pratiquant une esthétique du "plein" (dans laquelle le silence n'a guère de place), celui-ci ne visera jamais la pyrotechnie, et s'enracinera profondément sur les temps de la mesure. Pour le reste, Hawkins privilégie les paraphrases rhapsodiantes, mais, une

fois lancé dans son improvisation, il se lance dans une exploration, nouvelle pour l'époque, des harmonies de base du morceau. 101.000 saxophonistes vont calquer leur jeu et leur phrasé sur celui d'Hawkins, même s'ils n'ont pas toujours la puissance nécessaire à l'obtention du *gros son*. Parmi les principaux disciples américains oeuvrant dans les années '30, on retiendra **Chu Berry**, **Ben Webster**, **Herschel Evans**, **Buddy Tate** puis,, plus tard, **Don Byas** (encore que son cas soit un peu particulier, comme celui de **Lucky Thompson**), **Illinois Jacquet**, **Arnett Cobb** etc... Chacun retient un élément particulier du jeu d'Hawkins et les développe selon sa sensibilité propre (ainsi, Webster systématisera le travail sur la douceur du "gros son", y ajoutant plus de "souffle audible" encore, dans les ballades tout particulièrement, tandis qu'un Jacquet stigmatisera la raucité et la virilité un peu brute de ce même son). De tous, les deux plus influents dans les années '30 sont sans doute Herschel Evans (dans l'orchestre de Basie) et **Chu Berry**, seul vrai rival du Bean sur son terrain et coqueluche du public US pendant le séjour européen d'Hawkins. On l'écoute dans *Sittin in* :

212. Chu Berry : Sittin in

*Roy Eldridge (tp) Chu Berry (ts) Clyde Hart (pn) Danny Barker (gt)
Art Shapiro (cb) Sid Catlett (dms); rec NY 10/11/38; EPM*

Avec Hawkins et ses disciples, l'histoire du saxophone ténor semblait toute tracée. Jusqu'à ce que surgisse, *out of nowhere* ou presque, la fragilité et la liberté superbe de celui qui passerait à la postérité sous le nom de Président (*Prez*) et serait le père spirituel de presque tous les jeunes ténors de la future école cool/west coast: **Lester Young** ! Contrairement à l'immense majorité des ténors américains, Lester ne connaît pas Hawkins au moment où il se met au ténor. Le seul musicien qu'il cite volontiers parmi ses influences majeures est ...le blanc Frankie Trumbauer, qui jouait du C mel sax (saxophone en do). Cet attachement à Trumbauer et à la tessiture de l'alto ou du C mel explique sans doute en partie les choix de Lester quant à la consistance du son qu'il cherche à obtenir. Et de toute manière, il tient à se démarquer de la meute des Hawkinsiens, estimant que l'originalité et la personnalité sont les atouts majeurs d'un jazzman. A cet égard, il est significatif que, lorsque Lester fera un interim chez Fletcher Henderson, on lui fera payer durement son originalité : pour les chefs de l'époque, un ténor se doit de jouer comme Hawkins ou déguerpir Blessé, Lester et son biographe **Luc Delannoy** témoignent notamment de l'acharnement que mettait la femme de Fletcher Henderson à vouloir à tout prix faire sonner Lester comme Hawkins :

" Chaque matin, cette pute me réveillait à 9 heures et essayait de m'apprendre à jouer comme Coleman Hawkins. 'Voilà, mec, t'entends ça !

Pas mal, hein? Eh bien c'est comme ça que tu dois jouer, un bon gros son, bien viril. Tiens, écoute encore une fois, puis t'as qu'à essayer pour voir. Pourquoi tu fais cette tête ? Tu crois que tu pourrais y arriver un de ces jours ?' (...) *Qu'est-ce qu'elle pouvait bien s'imaginer, cette bonne femme ? Elle jouait de la trompette, mais de la trompette de cirque, oui...!"* (L. Y. Profession; Président, p 79)

Quel que soit l'itinéraire qu'il a suivi, une chose est claire: en 1936, quand il entre pour la première fois en studio, il a trouvé sa sonorité, son phrasé, en un mot: son style ! Un style en rupture radicale avec celui d'Hawkins. Écoutons-le dans un morceau qui était son featuring chez Count Basie :

213. Kansas City Seven : Lester leaps in

Buck Clayton (tp) Dickie Wells (tb) Lester Young (ts) Count Basie (pn) Freddie Green (gt) Walter Page (cb) Jo Jones (dms) rec N-Y sept 1939 (Blue Moon)

Lester sera l'idole de Charlie Parker, qui connaît par cœur toutes ses improvisations. Très différent de celui d'Hawkins, le traitement des ballades par Lester porte aussi sa marque de fabrique : plus poétique, plus fragile.

214. Lester Young Quartet : Sometimes I'm happy

*Lester Young (ts) Johnny Guarnieri (pn) Slam Stewart (cb) Sid Catlett (dms) ;
rec N-Y 1943; Blue Moon*

Tentons de comparer le style de ces deux piliers du saxophone jazz. Tout d'abord, au gros son des Hawkinsiens, Lester substitue un timbre fragile et sensible, beaucoup plus léger et aérien, qui gagne en nuances ce qu'il perd en puissance. Lester joue avec le son, comme tout vrai jazzman, mais au lieu de privilégier les effets marqués, il triture en douceur, tout en subtilité - ainsi des doigtés différents employés pour jouer une même note, laquelle acquiert ainsi à chaque fois un son différent (Lester peut ainsi construire des phrases entières *sur une seule note* !) Enfin, il néglige le vibrato massif obligé pour une vibration toute en nuances elle aussi. Par ailleurs, à l'image de la sonorité, le phrasé de Lester se veut avant tout décontracté, souple, aérien et mélodique. Aux recherches harmoniques d'Hawkins, Lester préfère l'épuration maximale de la ligne mélodique; à l'obsession du plein, il répond par une intégration du silence dans les composantes de la musique. Et surtout, il enjambe allègrement temps (forts ou faibles) et barres de mesure, générant un déséquilibre qui n'est qu'apparent et qui se résoud de manière quasi dialectique dans la suite du discours. Même faux déséquilibre dans le choix de certaines notes inhabituelles, qui ne se "comprennent" que par leur résolution. Soit :

Ecole Bean

- gros son de ténor, velouté
- phrasé plein (pas de vide)
- vibrato ample
- souffle musclé

Ecole Prez

- son plus fragile
- enjambe les barres de mesures
- vibrato plus discret
- décontraction

Illustrons en images cette dualité Hawkins/Lester : le premier joue une de ces ballades dont il a le secret, le second riposte avec *Pennies from heaven* :

Video. Bean & Prez : Ballad/Pennies from heaven

Montage MJ : Coleman Hawkins : Ballad ; Lester Young : Pennies from heaven

On reparlera évidemment de ces deux monstres sacrés dans les périodes précédentes. Signalons encore que, comme les cornettistes orléanais d'autrefois, les ténors (et avant tout ceux de Kansas City) aiment à se livrer à des joutes qui peuvent durer des nuits entières : reconstitution superbe de ces sax battles dans le film KC 34 de Robert Altman :

Video. Sax Battle : Yeah man

Feat Craig Handy et Joshua Redman (ts)

Les altos

Tout comme le ténor est symbolisé par le couple Hawkins/Lester, l'alto est représenté par un triumvirat constitué de trois grands leaders : l'ellingtonien **Johnny Hodges**, le luncefordien **Willie Smith** et le maestro **Benny Carter**. A eux trois, ils constituent la crème de l'alto swing : la suavité et le vibrato sensuel de Hodges viennent en droite ligne de Bechet, et complète l'élégance raffinée de Benny Carter et le lyrisme plastique de Willie Smith. Voici Willie Smith et Benny Carter participant à un medley dont le troisième intervenant est (mais nous ne l'écouterons pas afin de ne pas anticiper) un certain Charlie Parker. Nous sommes à Hollywood en 1946, et la rythmique est celle de Nat King Cole. Et pour suivre, un magnifique solo de Johnny Hodges sur *Timon d'Athènes* avec le Duke :

215. Willie Smith / Benny Carter : Tea for Two/ Body and Soul

Willie Smith, Benny Carter (as) Nat Cole (pn) Oscar Moore (gt)

Johnny Miller (cb) Buddy Rich (dms); rec 1946; Spotlite

Video. Johnny Hodges : Timon of Athens

Johnny Hodges in Duke Ellington band

Les pianistes

Les premières périodes du jazz nous ont permis de découvrir, après la vogue du ragtime et de Scott Joplin, le travail d'un Jelly Roll Morton à la Nouvelle-Orléans, celui des pianistes de blues, puis celui de la première école véritable de piano jazz : le *stride* (James P. Johnson, Fats Waller etc). Parmi les exceptions, rappelons la personnalité d' **Earl Hines**, ex-partenaire d'Armstrong, "marginal" très "moderne" pour son temps (brisures rythmiques, polyrythmie etc + tp-style piano). Comme nous ne l'avons guère écouté qu'avec Armstrong, retrouvons-le en piano solo dans *Father's getaway* en 39, puis en trio jouant *Love is just around the corner* :

216. Earl Hines : Father's Getaway
Earl Hines (pn solo) rec juillet 1939

Vidéo. Earl Hines : Love is just around the corner
Earl Hines (pn) John Green (cb) Earl Watkins (dms)

Dans les années '30, de nombreux pianistes marquent la transition entre le *stride* et le be-bop, par un jeu au classicisme imparable, alliant technique et feeling. Chacun a son style : **Billy Kyle**, **Johnny Guarnieri**, et surtout **Teddy Wilson** et le Roi des Rois, **Art Tatum**. Teddy Wilson, c'est toute l'élégance du swing délicat mais solide. Accompagnateur hors pair (de Billie Holiday et de Lester Young entre autres), leader de multiples petites formations de studio, arrangeur, Wilson est aussi un grand styliste (connu pour avoir exploité une technique basée sur les intervalles de 10ème). Retrouvons son phrasé limpide (ainsi qu'une technique héritée du *stride*) dans une version en solo de *Between the devil and the deep blue sea* :

217. Teddy Wilson : Between the devil and the deep blue sea
Teddy Wilson (pn solo); rec NY 12/11/37; EPM

218. Billy Kyle : Finishing up a date
Billy Kyle (pn) Dave Barbour (gt) Marty Kaplan (cb) O'Neil Spencer (dms)
rec 23/05/1939 (Classics)

Quelle que soit l'importance d'Earl Hines, Teddy Wilson ou Billy Kyle, il reste que LE pianiste des années '30, par ailleurs passeur majuscule en ce que sa virtuosité et sa musicalité en font un des précurseurs du jeu allumé de Charlie Parker) s'appelle **Art Tatum**. Voici trois exemples séparés de 4 ou 5 ans :

attachez vos ceintures ! Pour la petite histoire, quand il entendit Tatum jouer *Tiger rag*, Stephane Grappelli pensa qu'il s'agissait d'un duo de pianistes !

219. Art Tatum : *Tiger rag*

Art Tatum (pn solo); rec NY 1932 (Classics)

220. Art Tatum : *I would do anything for you*

Art Tatum (pn solo); rec NY 9/10/34 (Classics)

221. Art Tatum : *Tea for two*

Art Tatum (pn solo); rec NY 1939 (Classics)

Tatum est un Dieu pour les pianistes : lorsqu'il entre dans un club, tous s'arrêtent de jouer et lui laissent la place : jugez plutôt avec ces témoignages de Count Basie, Herbie Hancock et Mc Coy Tyner :

"Il était extraordinaire. Combien y-a-t-il de merveilles au monde ? Sept ? Eh bien, Tatum était la huitième !"

"Harmoniquement, Tatum jouait une foule de choses qui sont toujours en avance sur ce que je fais. D'ailleurs, je n'ai toujours pas pu découvrir certains accords qu'il utilisait, ni comprendre la façon majestueuse dont il faisait sonner le piano. (...) Tatum était un génie et si je devais choisir la figure de tête du piano, bien sûr, je citerais Art Tatum avant qui que ce soit. Personne ne peut l'égaliser. Il a fait tout ce qu'on peut faire sur un piano..." (Herbie Hancock)

" C'était le plus grand pianiste qui ait jamais vécu. Tous les pianistes modernes, y compris Bud Powell, se sont inspirés de lui. J'ai moi-même beaucoup écouté les disques d'Art Tatum et ainsi découvert tout ce qu'il est possible de faire avec un piano. Je pense que Tatum était un génie..." (Mc Coy Tyner)

Voir Tatum en images est une expérience jubilatoire : voici, outre le petit extrait en trio qui passe dans toutes les émissions consacrées de près ou de loin à Art Tatum, une version en solo de *Yesterdays* :

Vidéo. Art Tatum : *Indicatif + Yesterdays*

Art Tatum (trio + pn solo) ; Montage MJ

Avant de quitter les pianistes, un mot (et quelques notes) d'un pianiste dont nous reparlerons dans la période suivante, et qui fut surtout connu comme chanteur-crooner, ce qui occulta parfois ses qualités réelles de pianiste : monsieur **Nat King Cole**.

222. Nat King Cole : *Sweet Lorraine*

Nat King Cole (pn) Oscar Moore (gt) Johnny Miller (cb) ; rec 1932

Guitaristes, bassistes, batteurs

Impossible évidemment de citer tout le monde. Au fil des enregistrements écoutés des dernières semaines, nous avons entendu **Eddie Lang**, **Al Casey**, **Eddie Durham**, **Eddie Lang** et nous entendrons bientôt **Django Reinhardt**. Mais surtout, nous avons évoqué la personnalité de monsieur **Charlie Christian**, lui aussi passeur de première importance, dont nous évoquerons le rôle dans l'irruption de la nouvelle musique dans quelques temps. Charlie Christian est aussi un véritable défenseur de la guitare électrique, à laquelle il consacre un texte en forme de manifeste :

"Avec une ignorance consternante de l'utilisation efficace qu'ils pourraient obtenir de l'instrument, la plupart des chefs d'orchestre, y compris ceux des studios de radio et de cinéma, continuent à demander un guitariste qui sait jouer du violon, arranger ou se curer les dents sur une corde raide... Le fait que le guitariste soit un véritable artiste leur semble négligeable. Et les arrangeurs semblent avoir oublié d'apprendre quoi que ce soit sur la guitare, ou bien ils ont découvert qu'écrire pour elle dépasse leur compétence. L'amplification électrique a donné aux guitaristes un nouveau bail (...) Il va de soi qu'avoir amplifié mon instrument m'a donné une chance merveilleuse. Il y a quelques semaines, je travaillais pour des prunes en Oklahoma, et la plupart du temps, j'en bavais pour survivre en jouant de la façon dont je voulais jouer. Par conséquent, reprenez courage, vous tous guitaristes dans la dèche. Je sais, comme le sait le reste de notre petit cercle, que vous jouez une sacrée bonne musique, mais maintenant vous avez une chance de le faire savoir, pas seulement aux chefs d'orchestre à courte vue, mais également au monde entier. Et je pense qu'avant longtemps vous pourrez nourrir votre estomac aussi bien que votre âme. Pratiquez le solo, que ce soit note à note ou autrement, et économisez quelques sous pour amplifier votre instrument. Continuez à jouer de la guitare comme elle doit être jouée et le monde entier aimera ça..." (DB décembre 1939)

Réentendons ce météore dans l'orchestre de Benny l'Homme Bon dans le morceau qui était un de ses featurings :

Video + 223. Charlie Christian (in B. Goodman Band) : **Solo Flight**
Benny Goodman (cl, lead) Charlie Christian (gt solo) Alec Fila, Irving Goodman, Jimmy Maxwell, Cootie Williams (tp) Lou Mc Garity, Cutty Cutshall (tb) Gus Bivona, Skip Martin (as) Georgie Auld, Pete Mondello (ts) Bob Snyder (bs) Johnny Guarneri (pn) Artie Bernstein (cb) Dave Tough (dms) rec 1941 (Classics)

A l'exception de **Slam Stewart** et, dans une moindre mesure, de **John Kirby**, aucun bassiste ne se distingue vraiment à l'époque, pour la bonne raison que le système jazzique les maintient alors enfermés dans un rôle quelque peu étouffant. L'Ellingtonien **Blanton** sera un des premiers à renverser la vapeur et à faire office de passeur sur l'instrument. Écoutons Slam Stewart dans l'irrésistible *Sweet Safronia*, avec le guitariste Slim Gaillard, et regardons-le chanter les notes qu'il joue dans *Oh me oh my* : nous retrouverons ensuite Jimmy Blanton en duo avec Duke Ellington improvisant sur le blues

224. Slim & Slam Stewart : Sweet Safronia
Kenneth Hollon (ts) Slim Gaillard (gt, voc) Sam Allen (pn) Slam Stewart (cb, voc) Pompey Dobson (dms) rec 11/1938 (Classics)

Video. Slam Stewart Trio: Oh me Oh my Oh Josh
Slim Gaillard (gt) Slam Stewart (cb) Sid Catlett (dms); film de 1938?

225. Duke Ellington/Jimmy Blanton : Blue
Duke Ellington (pn) Jimmy Blanton (cb) ; rec 1939 (Classics)

Chez les drummers, après la génération des pionniers orléanais **Baby Dodds**, **Zutty Singleton** et des Chicagoans **George Wettling**, **Dave Tough** etc, la Swing Craze mit l'accent sur la percussion grâce aux talents des deux batteurs-leaders **Gene Krupa** et **Chick Webb**, volontiers exhubérants (le premier surtout), mais aussi grâce à la souplesse féline d'un **Jo Jones** (chez Basie) ou des 52^{istes} **Sid Catlett** et **Cozy Cole**. Le "tching-a-ding" est désormais en place et les cymbales et la high hat ont remplacé les caisses dans le rôle de fixateurs de tempo. Ici aussi, la voie est libre pour l'avènement de la batterie be-bop libérée et de ses maîtres **Kenny Clarke** et cie. Voici une démonstration de percussion par Gene Krupa :

Vidéo. Gene Krupa : Shadow Rhapsody
Gene Krupa (dms solo)

Enfin, faut-il rappeler, du côté des "miscellaneous instruments" (les divers) les soli de flûte de **Wayman Carver** (chez Chick Webb), ceux de **Grappelli** ou de **Joe Venuti** au violon, et ceux de vibraphone de **Lionel Hampton** évidemment.

226. Lionel Hampton : Jivin the vibes

*Ziggie Elman (tp) Hymie Schertzer, Heorge Koenig (as) Vido Musso,
Arthur Rollini (ts) Lionel Hampton (vb) Jess Stacy (pn) Allen Reuss (gt)
Harry Goodman (cb) Gene Krupa (dms) rec fev 1937*

Video. Lionel Hampton : In Brussels

Lionel Hampton (vb) + Big Band; rec Bxl 1957

Et n'oublions pas les chanteuses évidemment. Nous en avons déjà longuement parlé mais retrouvons encore une fois Billie Holiday dans un de ses grands succès, *God Bless the Child*. Elle est accompagnée par le combo de Count Basie :

Video. Billie Holiday : God Bless the child

Billie Holiday (voc) + Count Basie Octet; rec 1950

Il y aurait tant et tant d'autres merveilles à écouter ou à regarder. Mais les impératifs d'un cours d'un an nous obligent à avancer, impitoyablement. Et, dans le cas présent, à ouvrir deux parenthèses : la première nous amènera à traverser l'Atlantique afin d'assister à l'apparition du premier grand apport des Européens au jazz (le swing manouche) ; la seconde nous confrontera à la première réaction de purisme face à la commercialisation d'un certain swing dans les années '30.

10. Swing in Europe

On ne cesse de le dire depuis le début de ce cours, malgré ses racines pluri-culturelles, le jazz est ombilicalement lié aux Etats-Unis. Jusqu'aux années '60, à quelques exceptions près, il reste pour l'essentiel une affaire américaine. Au cours des années '30, se développe pourtant une flagrante exception, qui met en scène un guitariste manouche et un violoniste français : le swing manouche (et dans une moindre mesure le swing musette) constituent le premier apport européen important à l'histoire du jazz. Voyons cela d'un peu plus près.

Clônage et parajazzis

Depuis les années '20, le nouveau langage musical s'est répandu un peu partout hors des Etats-Unis, et tout particulièrement en Europe. La dissolution du S.S.O., la présence de solistes américains dans les grandes villes américaines, le succès de la Revue Nègre, la clairvoyance visionnaire d'un **Panassié** ou d'un **Goffin** : autant de facteurs de diffusion, auxquels viennent s'ajouter les énormes progrès de la médiatisation (distribution des disques et des partitions, captations radiophoniques etc). Dans les années '30, alors que les premiers magazines spécialisés et les premières infrastructures jazziques se mettent en place, quelques uns des plus grands maîtres américains (Armstrong, Ellington...) effectuent leurs premières tournées européennes. Les solistes américains émigrés sont souvent surpris par la qualité d'écoute que réserve au jazz le public du Vieux Monde : mais à l'exception des cénacles convertis, le jazz reste une musique de danse, incapable de rivaliser avec la musique "sérieuse". Par ailleurs, si les Américains émigrés font école, il s'agit le plus souvent d'un travail de clônage sans réelle originalité. L'Europe swing compte certes de bons orchestres, on peut même y entendre quelques excellents solistes, mais tous récitent avec plus ou moins de conviction la leçon américaine. Les années '30 voient, comme aux Etats-Unis, l'éclosion de myriades de grandes formations, entre jazz et jazzy (cfr en Belgique, les orchestres de **Stan Brenders**, **Fud Candrix** et **Jean Omer** par exemple). Ces big bands jouent, à la lettre, le répertoire de leurs modèles américains. C'est en France, hors du champs d'action des big bands, que naît enfin une façon nouvelle d'aborder le jazz, qui, se nourrissant de divers substrats locaux, apporte enfin une pierre originale à l'édifice bleu.

Affaire de substrats

Les musiques européennes (classiques et populaires) ont joué un rôle dans la préhistoire du jazz. Depuis lors, le Vieux Continent semble attendre son heure : elle sonne lorsqu'apparaît, tout particulièrement dans l'entourage du guitariste Django Reinhardt, un *groove* nouveau : le **Swing Manouche**. Aux origines de ce mouvement, on décèle l'action de trois substrats musicaux strictement européens

-la musique du bal **musette**

-la musique **tsigane** (originaire des pays de l'Est)

-une certaine élégance musicale propre à la tradition française

La seule tradition populaire véritablement consistante, dans la France de l'entre-deux-guerres, est sans conteste le **musette**. Au centre de cette musique de bal et de liesse, un instrument avec lequel le jazz européen va flirter allègrement : l'**accordéon**. La musique du bal musette a pour foyers originels l'Auvergne et l'Italie. Le charisme et le talent de personnages hauts en couleur comme **Emile Vacher** ou **Fredo Gardoni** font du musette LA musique populaire française par excellence. Les premières rencontres entre l'accordéon-musette et le jazz remontent aux années '20 et s'apparentent davantage à la *Novelty Music* qu'au jazz proprement dit. Dans les années '30, par contre, lorsqu'entrent en scène de grands solistes comme **Tony Murena** ou **Gus Viseur**, c'est bien de "jazz" qu'il s'agit, que ce "swing musette" se joue, comme la valse musette, sur un rythme à trois temps, ou qu'il adopte le 4/4 propre au swing "orthodoxe". Les caractéristiques propres à l'accordéon déterminent en grande partie le feeling et la technique propre au *swing musette* : le phrasé en "déboulé" que pratiquent les accordéonistes préfigure de manière indiscutable les phrases hallucinées de Django Reinhardt, qui, au début de sa carrière, est avant tout accompagnateur d'accordéonistes. Pour nous mettre dans l'ambiance, quelques images tirées du film *Paris-Musette*, avec en superbe musique de fond Tony Murena qui joue *Indifférence* et nous fait comprendre la nature de ce déboulé dont va s'inspirer Django Reinhardt et les siens :

Vidéo. Paris Musette

Documents d'archives extraits du film "Paris Musette"

227. Tony Murena : Indifférence

Tony Murena (acc) Django Reinhardt (gt) ; Silex

A lui seul, le musette n'aurait probablement pas pu colorer le jazz comme il l'a fait. C'est l'apport du deuxième substrat qui détermine la mise en route du processus menant au *swing musette* puis au *swing manouche*. On appelle

Manouches la branche des tsiganes sillonnant, à bord de leurs roulottes, le Nord de la France, la Belgique, les Pays-Bas. Pour les Manouches comme pour les Africains (quoique de manière assez différente), la musique fait partie intégrante de la vie : au nez et à la barbe des *gadjos* du monde entier, c'est dès l'enfance que les *hommes* apprennent à dominer l'instrument qu'ils se sont choisi (ou qui les a choisis), le plus souvent la guitare ou le violon. Quelques images histoire de se remettre en mémoire la culture des gens du voyage et les préjugés qui y sont liés

Video : Gens du voyage
Images d'archives + Les yeux noirs

Bal musette et tradition manouche entretiennent d'étroites relations dès la fin des années '20, les guitaristes nomades étant souvent engagés par les accordéonistes musette pour des bals ou des séances d'enregistrement. C'est cette musique mixte que joue dans la première partie de sa vie le guitariste manouche **Django Reinhardt**.

Django et le Swing Manouche

Né le 23 janvier 1910 à Liberchies, à la frontière franco-belge, Django Reinhardt est un *vrai* manouche, qui ne se sentira jamais à l'aise loin de sa roulotte. Comme son frère Joseph, Django fait ses débuts, dans la seconde moitié des années '20, aux côtés d'accordéonistes de légende comme **Gardoni** ou **Jean Vaissade**. Les Reinhardt ont installé leur roulotte près de la Porte de Clignancourt, à Paris. A la fin de l'année 1928, c'est le drame : un incendie accidentel prive Django de l'usage de trois doigts de la main gauche (celle qui court sur le manche !). Avec un art consommé de la fatalité, Django dépasse cependant, puis transcende ce handicap, se mettant à jouer avec plus de virtuosité qu'aucun autre gratteur de cordes au monde.

C'est au début des années '30 que les frères Reinhardt découvrent les disques gravés *overseas* par les premiers maîtres du jazz américain : à l'écoute des improvisations de Louis Armstrong, Django, dit la légende, pleure toutes les larmes de son corps et décide que c'est à cette musique qu'il *veut* consacrer sa vie. Quoique restant sensible à *toutes* les musiques, du classique au musette en passant par la chanson, le jazz ou le tango. Django lie donc petit à petit sa destinée à celle des pionniers du jazz français : le pianiste **Stephane Mougins**, le trompettiste **Philippe Brun**, le chef d'orchestre **Ray Ventura** etc. C'est avec eux qu'il enregistre ses premiers disques de jazz, au sein de big bands comme *Patrick & son Jazz*. Entre 1933 et 1935, il accompagne également de très nombreux chanteurs et chanteuses françaises : Eliane de Creus, Jean Tranchant, mais aussi

et surtout **Jean Sablon**, sans doute le plus 'jazzy' des vocalistes français d'alors. Réécoutons, parmi d'autres perles du répertoire du crooner, le fameux *Rendez-vous sous la pluie*. Au piano, un musicien dont le nom est lié à un autre instrument, et dont l'élégance naturelle fera office de troisième substrat dans l'élaboration du swing manouche : **Stéphane Grappelli**.

228. Jean Sablon : Rendez-vous sous la pluie

Jean Sablon (voc) Stephane Grappelli (pn) Django Reinhardt (gt solo) Joseph Reinhardt (gt acc) Louis Vola (cb) ; rec Paris 1935 ; Jazz Time EMI

C'est en décembre 1934 que les Reinhardt et Grappelli enregistrent pour la première fois sous le nom collectif qui les rendra célèbres : le **Quintet du Hot Club de France**, un nom ombilicalement lié à l'infrastructure créée deux ans plus tôt par deux des plus légendaires parajazziques français : Hughes Panassié et Charles Delaunay, également responsables de la création du magazine *Jazz Hot*. Le *Quintet* présente une instrumentation inorthodoxe : des cordes, des cordes et des cordes - guitares, contrebasse, violon. Certes, aux States, Joe Venuti (vln) et Eddie Lang (gt) ont inauguré cette formule, à la fin des années '20 (voir plus haut) : mais cette expérience est passée inaperçue, alors que celle du *Quintet du Hot Club de France* se prépare à conquérir l'ensemble du public jazz européen puis à rebondir sur le swing américain. Au fil des années '30, Django enregistre sans trêve avec le *Quintet* (l'intégralité de ses enregistrements, tous labels confondus, est désormais disponible chez *Freemex et Associés*). Il prend aussi un plaisir tout particulier, lorsque l'occasion se présente, à se joindre aux géants américains invités par le *Hot Club de France* - de plus en plus, les jazzmen noirs trouvent le climat européen adapté à la couleur de leur peau, et, on l'a dit, ils se réjouissent de l'intérêt que suscite leur musique sur le Vieux Continent. Ainsi, dès 1935, Django accompagne **Coleman Hawkins**, **Benny Carter**, **Bill Coleman**, **Rex Stewart**, ou **Dickie Wells**, lesquels sont émerveillés par l'approche originale de la guitare et la virtuosité ébourriffante du Manouche. Écoutons Django et maître Hawkins dans une version de *Stardust*, de quatre ans antérieure à l'historique *Body and Soul* qui fera entrer définitivement le ténor dans l'histoire de la Musique. A noter qu'ici encore, Grappelli s'est réinstallé au piano, son premier instrument.

229. Coleman Hawkins : Stardust

Coleman Hawkins (ts) Stephane Grappelli (pn) Django Reinhardt (gt) Eugène d'Hellèmes (cb) Maurice Chailloux (dms); rec Paris 1935; Jazz Time EMI

Mais revenons au quintet du HCF. Tandis que la contrebasse de **Louis Vola** y pratique une accentuation en *two beat* (un temps sur deux), les guitares

rythmiques (tenues au départ par **Roger Chaput** et **Joseph Reinhardt**) assurent sur les quatre temps un accompagnement rythmique sec et implacable. Né des amours du jazz, du musette et de la musique manouche, cet accompagnement se différencie, rythmiquement, de celui que propose, sur les mêmes quatre temps de la mesure, des guitaristes américains contemporains comme **Freddie Greene** chez **Basie** ou **Al Casey** aux côtés de **Fats Waller**. Question de chaleur, question de 'déboulé', question de background - il y a du nomade dans cette manière de frapper les quatre temps. Sur cette base solide, la guitare supersonique de **Django** et le violon racé et coquin de **Grappelli** improvisent avec une aisance qui n'oublie jamais de convier l'émotion à la fête. C'est cette chaleur (dans l'attaque, dans le choix des notes accentuées) qui distingue à jamais **Django** des autres virtuoses des six cordes. D'une des premières séances d'enregistrement gravée par le *Quintet du Hot Club de France*, écoutons *Oh Lady be good*, avec quelques images à l'appui : tout est déjà dit, ou presque.

Video + 230. Quintet du Hot Club de France : Oh lady be good
Stephane Grappelli (vln) Django Reinhardt (gt solo) Roger Chaput, Joseph Reinhardt (gt) Louis Vola (cb); rec Paris 1934 ; Frémeaux

Développant entre eux une empathie magique, **Django Reinhardt** et **Stephane Grappelli** sont pourtant, dans la vie, deux personnages aussi différents qu'on peut l'être : ce que résume joliment **Charles Delaunay** :

" L'un était frustré et taciturne, homme des cavernes en plein XX^e siècle, l'autre vif et raffiné jusqu'au bout des ongles, évoquant plutôt un prince italien de la Renaissance. "

Le 4 mai 1936, une séance exceptionnelle offre au swing manouche ses premiers chefs d'oeuvre, avec en renfort, sur certains titres, le chanteur américain **Freddy Taylor** : épinglons le jouissif *After you've gone*, un thème que nous avons déjà eu l'occasion d'écouter dans plusieurs autres versions :

231. Quintet du Hot Club de France : After you've gone
Stephane Grappelli (vln) Django Reinhardt (gt solo) Pierre "Baro" Ferret, Joseph Reinhardt (gt acc) Lucien Simoens (cb) Freddy Taylor (voc); rec Paris 1936 ; Frémeaux & Associés

Django et ses partenaires deviennent peu à peu incontournables dans la France musicale de cette deuxième moitié des années '30. Leur travail dans le monde de la variété sensibilise aux sons jazzy un public bien plus large que celui des *happy fews* initiés au jazz pur et dur. Ainsi, au début de 1936, le clan accompagne **Jean**

Tranchant sur les ondes du *Poste Parisien* (une des premières radios libres) : l'émission s'appelle *Le Micro de la Redoute* et même les pubs - les 'réclames' comme on dit alors - sont enrichis d'indéniables accents bleutés : écoutons, pour le fun, **Charles Trenet** et **Johnny Hess** vanter les mérites des appareils de chauffage *Arthur Martin* :

232. Charles Trenet / Johnny Hess : Réclame pour Arthur Martin

*Charles Trénet, Johnny Hess (voc) rec 1936 agences Riss-Ecran ;
Box 3CD "Les radios privées d'avant-guerre" EPM*

Jusqu'il y a peu, on ne possédait aucun document vidéo satisfaisant montrant Django en action. On connaissait bien l'existence d'un film tourné à Londres en Angleterre en 1939, mais aucune copie n'en circulait. Le développement du DVD a enfin permis l'édition de ce film, un court métrage didactique proposant trois versions d'une même mélodie (la chanson *J'attendrai*) : une version straight, une version jazz et la version du quintet du Hot Club de France. Sidérant !

Video. Django Quintet HCF : J'attendrai

*Stephane Grappelli (vln) Django Reinhardt (gt solo) Joseph Reinhardt, x (gt acc)
Louis Vola (cb) ; Londres 1939*

1937 est une toute grande année pour Django et pour le *Quintet du Hot Club de France*, qui multiplient les séances d'enregistrement riches en chefs d'oeuvre. Écoutons successivement l'éblouissant *Mystery Pacific* - encore et toujours la thématique du train, mais déclinée cette fois par la sensibilité et la virtuosité manouches ; puis une plage en solo absolu intitulée tout simplement *Improvisation n° 1* - un exemple saisissant du type d'improvisation libre dont est capable notre Django : et un autre grand classique de la Djangologie, *Minor Swing* :

233. Quintet du Hot Club de France : Mystery Pacific

*Stephane Grappelli (vln) Django Reinhardt (gt solo) Pierre "Baro" Ferret,
Marcel Bianchi (gt acc) Louis Vola (cb) ; rec Paris 1937; Frémeaux & Associés*

234. Django Reinhardt : Improvisation n° 1

Django Reinhardt (gt solo) ; rec Paris 1937 ; Frémeaux & Associés

235. Django Quintet HCF : Minor Swing

*Stephane Grappelli (vln) Django Reinhardt (gt solo) Joseph Reinhardt, Eugene
Vees (gt acc) Louis Vola (cb) ; rec Paris 12/37; Frémeaux & Associés*

Le mélange, naturel, du swing manouche et du musette dont il est partiellement issu, aboutit à la naissance d'un genre apparenté : le swing musette illustré

notamment par l'accordéoniste belge **Gus Viseur**, qui enregistra régulièrement avec Django, notamment celle très swinguante version d'*It had to be you* :

235b. Django Reinhardt/ Gus Viseur : It had to be you

Philippe Brun (tp) Gus Viseur (acc) Django Reinhardt (gt solo) Emmanuel Soudieux (cb) ; rec Paris 1940; Frémeaux & Associés

Ce style tombera en désuétude avant d'être magistralement ressuscité dans les années '80 par **Richard Galliano** sous le nom de New Musette. Le voici avec le guitariste **Bireli Lagrene**, un des principaux guitaristes manouches contemporains:

Vidéo. Richard Galliano/Bireli Lagrene : Waltz for Nicky

Richard Galliano (acc) Bireli Lagrene (gt); rec Vienne 2004

Impossible de quitter Django Reinhardt sans écouter la plus célèbre de ses compositions : *Nuages* date cependant d'une autre époque que les enregistrements que nous avons entendus jusqu'à présent : en 1940, la guerre vient de commencer, Stéphane Grappelli est à Londres et Django l'a remplacé, au sein d'un quintet reconstitué, par deux clarinettistes dont **Hubert Rostaing**. Et curieusement, ce gitan dont la vie et la physionomie sont aux antipodes des canons aryens - et qui aurait donc pu souffrir en priorité de l'idéologie hitlérienne - réussit à imposer sa musique folle tout au long de l'Occupation. Les *Nuages* obscurcissent le ciel européen, mais la guitare de Django aide le Vieux Monde à garder l'espoir :

236. Quintet du Hot Club de France : Nuages

Hubert Rostaing (cl) Django Reinhardt (gt solo) Joseph Reinhardt (gt acc) Francis Luca (cb) Pierre Fouad (dms); rec Paris 1940 ; Jazz Time EMI

Intemporelle, la musique de Django reste bien vivante aujourd'hui, un peu partout en Europe. Le swing manouche ne cesse de faire de nouveaux adeptes, génération après génération (et en ce domaine, la Belgique compte aujourd'hui plusieurs formations de valeur). Regardons pour terminer, un document filmé sur le terrain, dans un campement manouche aux Pays-Bas : on y voit de jeunes enfants pratiquer la musique de Django avec un naturel, une authenticité et une fougue proprement sidérante ; ensuite, passant du quotidien aux scènes professionnelles, nous retrouverons un des meilleurs trio manouches d'aujourd'hui, le *Rosenberg Trio*, dans une composition originale intitulée *For Sephora* :

Vidéo. Document : Sur le terrain

Enregistrements captés dans des camps tsiganes

Video. Rosenberg trio : For Sephora/ Minor Swing
Stochelo Rosenberg (gt solo) Nous'che Rosenberg (gt) Nonnie Rosenberg (cb) :
rec Vienne/ Paris 2000

Après cette parenthèse "européenne", retour aux Etats-Unis, où, dès la fin des années '30, le monde du jazz est, pour la première fois, le lieu de conflits internes, ayant pour pivot la notion d'authenticité.

11. Revival

En prenant pour point de référence la légendaire bataille qui sépare, dans la France des années '40, les "raisins aigres" et les "figues moisis", on a souvent présenté le **Revival** comme une défense des racines orléanaises en opposition aux innovations du be-bop. Notons d'abord que cette querelle hexagonale des Anciens et des Modernes oppose moins des styles que quelques grandes gueules (ou grandes plumes), tout particulièrement Hughes Panassié et Boris Vian. Notons surtout que les premiers signes du *Revival* sont apparus plusieurs années avant l'émergence du be-bop, et que "l'ennemi" des revivalistes était moins le be-bop que le développement jugé outranièrement commercial du swing. En réalité, *Be-Bop* et *Revival* participent d'une même réaction "puriste" contre le commercialisme des grosses machines à danser des années '30, qui exploitent et déforment la musique créée par les Noirs. Simplement, les boppers cherchent la "pureté" en aval du swing, tandis que les revivalistes la cherchent en amont, en retournant aux sources plutôt que de choisir la fuite en avant. Par ailleurs, le Revival participe à un premier mouvement global de conception patrimoniale de la famille jazz : ce n'est pas un hasard si en 1938-39, se déroulent, dans la prestigieuse salle de *Carnegie Hall*, temple de la musique dite sérieuse, les premiers vrais "concerts de jazz", et si ces concerts se présentent avec une dimension didactique en ce qu'ils constituent une coupe transversale de l'histoire du jazz des origines à la fin des années '30, racines comprises.

From spiritual to swing

L'initiative de ces concerts revient au producteur **John Hammond**. Avec le soutien de *New Masses*, une des rares revues de gauche de l'époque, il parvient à convaincre les hautes sphères musicales new-yorkaises d'ouvrir au jazz les portes du *Carnegie Hall*. Les concerts ont lieu le 23 décembre 1938 et le 24 décembre 1939, et dans les deux cas, le programme présente un éventail de styles allant, comme l'indique le titre générique, des *spirituals* au *swing*, en passant par

le blues, le stride, le New-Orleans. Une forme d'apothéose symbolique des trente premières années du jazz. Un premier pas vers la reconnaissance, incluant

- le gospel primitif des *Mitchell's Christian Singers*
- le blues rural primitif de Sonny Terry
- le New Orleans pur et dur des *New Orleans Feetwarmers*
- le piano stride de James P. Johnson
- le Kansas-City Swing du big band de Count Basie
- le swing du sextet de Benny Goodman feat Charlie Christian
- les *Kansas City Six* avec les passeurs Lester Young et Charlie Christian

Certes, la prise de son est loin d'être superlative, mais le feeling du live vaut bien ce petit inconvénient. L'occasion pour nous de rappeler encore une fois qu'en jazz un style ne chasse pas l'autre, et d'écouter, avant d'aborder de front le phénomène du Revival, quelques témoignages de la persistance du gospel et du blues à l'heure du passage du swing au bop. D'abord confinés dans une conception fonctionnelle de la musique (voir plus haut), blues et gospel ont ensuite, petit à petit, commencé à devenir aussi des musiques que l'on écoute. Les concerts de *Carnegie Hall* constituent une étape décisive de cette évolution. Écoutons à titre d'exemple *My poor mother died* chanté par les *Mitchell's Christian Singers* :

237. Mitchell's Christian Singers : My poor mother died
Mitchell's Christian Singers (voc); rec Carnegie Hall 1938

En entrant dans le domaine du show biz américain, il arrivera de plus en plus que le gospel perde quelque chose de son caractère sacré pour entrer dans la sphère du divertissement. Voici à titre d'exemple un petit clip filmé au début des '40 et qui met en scène un des nombreux groupes vocaux chantant le negro-spiritual, les **Jubilaires** :

Video. The Jubilaires : Noah
The Jubilaires (voc) rec early '40 Soundie

Jusqu'à la fin des années '30, le blues, *race music* par excellence, n'est guère diffusé que dans les circuits parallèles des *race records*. Le "blues" que connaissent les amateurs de jazz est celui de Kansas City, celui des shouters comme Jimmy Rushing et pas celui, rural, des origines ou de Robert Johnson, pourtant contemporain. Le blues primitif apparaît au *Carnegie Hall* à travers les prestations du vétéran **Sonny Terry** :

238. Sonny Terry : Mountain blues
Sonny Terry (hca, voc) rec Carnegie Hall 1938

Il faudra encore beaucoup de temps avant que les bluesmen ne se mettent à tourner hors des Etats-Unis : parmi les premiers à avoir visité l'Europe, il faut citer, quoique cela sorte de notre cadre chronologique, le cas de **Big Bill Broonzy**, que voici, filmé en Belgique par Yannick Bruynoghe au début des années '50 :

Video Big Bill Broonzy : Big Bill Blues (extrait)
Big Bill Broonzy (gt, voc) ; rec Belgium 195

Le Flambeau

D'une certaine manière, la musique orléanaise n'a jamais tout à fait disparu de la sphère jazz : mais tandis que le Swing élargit massivement son public au cours de son irrésistible ascension, les fidèles du "vieux style", ne sacrifiant pas aux nouveaux canons musicaux, s'installent aux marges du *mainstream*. A la Nouvelle-Orléans même, un nombre considérable d'orchestres "traditionnels" se trouvent réduits au statut de *territory bands*. Ils sont certes, dans les faits, d'authentiques *gardiens du flambeau (keepers of the flame)*, mais leur poids dans la sphère musicale américaine est quasi nulle et c'est hors de la première capitale du jazz que la Tradition est préservée avec le plus de visibilité. Ainsi, si Armstrong tourne provisoirement le dos à ses racines, d'autres grands migrants des années '20, lassés de la musique de variété jazzy, renouent, à chaque fois que l'occasion se présente, avec la musique de leurs débuts. En 1932, **Sidney Bechet** et **Tommy Ladnier** - qui seront quelques années plus tard les principales figures du *Revival* - gravent sous le nom de **New Orleans Feetwarmers** six titres qui ne manquent ni d'intérêt ni de chaleur. Et qui participent bien à l'antique esthétique orléanaise. On retrouve Bechet tel qu'on l'avait quitté en 1925 (avec Clarence Williams et Louis Armstrong) et tel qu'on le retrouvera en 1938 : unique, lyrique et inspiré ! De cette séance, écoutons *I've found a new baby*, qui alterne chorus improvisés et plages d'impro *collective* à l'ancienne :

239. New Orleans Feetwarmers : I've found a new baby
Tommy Ladnier (tp) Teddy Nixon (tb) Sidney Bechet (ss) Hank Duncan (pn)
Wilson Myers (cb) Morris Morrand (dms) ; rec NY 1932; Masters of jazz

De même, le clarinettiste orléanais **Jimmy Noone**, après avoir contribué à la conversion des jeunes *chicagoans* blancs, reste fidèle à l'esthétique de ses débuts et continue à jouer le blues de toute son âme, dans le quartier sud de Chicago :

240. Jimmy Noone : The blues jumped a Rabbit

Guy Kelly (tp, voc) Preston Jackson (tb) Jimmy Noone (cl) Francis Whitby (ts)
Gideon Honore (pn) Israel Crosby (cb) Alfred Tubby Hall (dms) ; rec 1936 Classics

Ces puristes avant l'heure font, plus encore que les autres jazzmen, les frais de la crise : voix magistrales du jazz traditionnel, **Bechet** et **Ladnier** n'ont bientôt plus d'autre perspective que d'ouvrir ...une boutique de pressing; tandis que **Kid Ory**, autre grand pionnier, se reconvertisse dans l'élevage des poneys puis dans travaille dans le chemin de fer. Ils auraient peut-être terminé leur vie loin des projecteurs si, de part et d'autre de l'Atlantique, un noyau de musiciens et de parajazziques n'avaient mis sur les rails ce vaste mouvement de retour aux sources connu sous le nom de *Revival*. Rappelons encore, dans le même ordre d'idées, que, contrairement à Goodman ou Dorsey, de nombreux *Chicagoans* blancs des années '20, continuent à résister à la montée du swing : c'est le cas de **Mezz Mezzrow** qui reste un clarinettiste très moyen mais un propagandiste hors pair, mais aussi, par exemple des trompettistes **Mugsy Spanier** ou **Paul Mares** (ce dernier recrée les *New Orleans Rhythm Kings* avec le clarinettiste créole **Omer Simeon**, ex Red Hot Peppers). Voici un des plus actifs de ces *Dixielanders*, le guitariste **Eddie Condon**, dans un vieux thème orléanais :

241. Eddie Condon : I ain't gonna give nobody none of my Jelly Roll

Max Kaminsky (tp) Brad Gowans (vtb) Pee Wee Russell (cl) Joe Bushkin (pn)
Eddie Condon (gt) Artie Shapiro (cb) George Wettling (dms); rec N-Y 1939

On sait par ailleurs que plusieurs petites formations swing (**Teddy Wilson**, **Fats Waller**) ont volontiers recours à la bonne vieille *collective* orléanaise pour clore leurs interprétations. Le *Revival* n'est donc en aucune manière créé ex nihilo : loin d'être mort et enterré, le vieux style ne demande en réalité qu'à renaître de ses cendres.

Purisme, Archivisme ou Passéisme ?

Dans la mouvance préservée par les "gardiens de la flamme" dont il vient d'être question, plusieurs phénomènes de type parajazzique apparaissent simultanément vers 1938, aux Etats-Unis comme en Europe. Ils contribuent à remettre en selle les pionniers écartés de la scène et à susciter des vocations.

1. La première étape, modeste mais symboliquement déterminante, se déroule sous les auspices d'instances officielles comme la *Library of Congress*. Comme si les pontes de ces nobles institutions prenaient subitement conscience

du patrimoine culturel inestimable que constitue la musique afro-américaine pour un pays sans passé comme les Etats-Unis. Pressée par quelques fans de jazz au bras long, la *Library* offre un espace de parole (au sens propre comme au sens figuré) à un des plus vaillants pionniers orléanais, dont l'apogée se situe dans les années '20 : **Jelly Roll Morton** grave pour la postérité une série de disques-documents sur lesquels il raconte, exemples pianistiques et vocaux à l'appui, sa version de l'histoire ancienne du jazz. Version certes teintée de mythomanie, mais qui offre aux historiens un précieux outil de travail de première main.

2. Dans le même temps, le parajazzique français **Hughes Panassié** et son âme damnée le clarinettiste **Mezz Mezzrow** décident eux aussi de rendre une chance aux maîtres oubliés de l'art orléanais. Ils traversent l'Atlantique et se mettent à la recherche de **Tommy Ladnier** et de **Sidney Bechet** pour lesquels ils organisent, à New-York, une séance historique, racontée en long et en large par Mezzrow dans *Really the blues*, la fascinante chronique qu'il a co-signée avec l'écrivain Bernard Wolfe. Trop heureux d'être remis en selle, Bechet et Ladnier donnent le meilleur d'eux-même pour cette séance enregistrée sous le nom de *New Orleans Feetwarmers* et que l'on peut considérer comme fondatrice du *Revival* en tant que tel. Aux antipodes de certains fac-simile dixieland rappelant davantage l'O.D.J.B. que King Oliver, la musique qui nous est proposée sur l'emblématique *Really the blues*, aux senteurs de manifeste, s'enracine aussi profondément que faire se peut dans le blues des origines. Même Mezzrow, auteur du thème, en viendrait à jouer presque correctement : après l'exposé par Ladnier, notre prosélyte gorgé de *muta* s'offre un duo de clarinette avec son idole de toujours (Bechet) : autant dire qu'il plane en plein nirvana !

242. New Orleans Feetwarmers : Really the Blues

Tommy Ladnier (tp) Sidney Bechet, Mezz Mezzrow (cl) Cliff Jackson (pn)
Teddy Bunn (gt) Elmer James (cb) Manzie Johnson (dms); rec 1938. Classics

Au Carnegie Hall lors des fameux concerts de John Hammond, les *New Orleans Feetwarmers* sont sur scène et jouent une version endiablée de *Weary way blues*

243. New Orleans Feetwarmers : Weary Way blues

Tommy Ladnier (tp) Dan Minor (tb) Sidney Bechet (cl, ss) James P. Johnson (pn)
Walter Page (cb) Jo Jones (dms) 1938 (Classics)

Le pauvre **Tommy Ladnier** ne pourra guère profiter de ce come-back réussi : en février 1939, il s'éteint en effet prématurément. Pour **Bechet** par contre, la séance montée par Panassié et Mezzrow marque le début d'un come-back imparable: si sa musique flirte avec les sommets depuis plus de quinze ans, c'est à

partir de 1938 que commence vraiment l'irrésistible ascension qui fera de lui une des figures les plus populaires de l'Histoire du Jazz. En juin 1939, sous le nom collectif de *Port of Harlem Seven*, il rend hommage à son partenaire disparu dans un *Blues for Tommy* pour lequel il s'entoure de musiciens de renom comme Frank Newton (tp) J.C. Higginbotham (tb) Meade Lux Lewis (pn) et Sidney Catlett (dms) ; le même jour, avec la seule rythmique pour soutien, il grave le titre qui, sorti sur *Blue Note*, le propulse définitivement à l'avant-scène du jazz : le *Summertime* de Gershwin.

244. Sidney Bechet : Summertime

*Sidney Bechet (cl, ss) Meade Lux Lewis (pn) Teddy Bunn (gt)
Johnny Williams (cb) Sid Catlett (dms) ; rec NY 1939. Classics*

Servi par un vibrato sans égal, le lyrisme de Bechet ne se démentira jamais, même lorsque le public français aura fait de lui un demi-Dieu, dans les années '50. L'essence de son art étant déjà tout entière dans le *Summertime* que nous venons d'entendre, n'ayons pas de scrupules à nous permettre une incartade chronologique pour retrouver Bechet, entouré d'une solide équipe composée pour moitié de pionniers orléanais et pour moitié de maîtres du swing : on appréciera au passage la présence à la batterie du trompettiste **Roy Eldridge**, que l'exercice semble amuser énormément :

Vidéo. Sidney Bechet : Sweet Georgia Brown

*Sidney Bechet (ss) Teddy Buckner (tp) Vic Dickenson (tb) Sammy Price (pn)
Arvell Shaw (cb) Roy Eldridge (dms) ; rec France 1952; Broadc*

Bientôt, d'autres Orléanais oubliés - Kid Ory, Albert Nicholas - refont surface eux aussi, préparant le retour au bercail du Roi lui-même (**Louis Armstrong** reviendra à la formule orléanaise dès le milieu des années '40). **Kid Ory** deviendra lui aussi un des symboles du Revival : écoutons-le dans le vieux *Muskrat Ramble* qu'il avait déjà enregistré en 1926 avec les Hot Five, et qu'il reprend en 1945 à la tête de son propre band, composé exclusivement d'Orléanais : nous le retrouverons ensuite jouant le même thème pendant sa première tournée européenne, en 1957, filmé, eh oui, par le Ministère de l'Agriculture française :

245. Kid Ory : Muskrat ramble

*Mutt Carey (tp) Kid Ory (tb) Joe Darensbourg (cl) Buster Wilson (pn)
Bud Scott (gt) Ed Garland (cb) Minor Hall (dms) 1945 (Vogue)*

Video. Kid Ory : Muskrat ramble

*Marty Marsala (tp) Kid Ory (tb) Darnell Howard (cl) Cedric Haywood (pn)
Frank Haggerty (gt) Charles Oden (cb) Earl Watkins (dms) rec Paris 1957*

Ancien rival de Bix Beiderbecke dans les années '20, le trompettiste/cornettiste blanc **Muggsy Spanier** retrouve lui aussi une place de choix dans l'univers revival revivaliste de la fin des années '30 : il dirige alors un *ragtime band* qui n'a de ragtime que le nom : avec le vétéran **George Brunies**, le clarinettiste **Rod Cless**, le pianiste **Joe Bushkin**, et quelques autres, il joue tout d'abord un des hymnes des orchestres vieux style, *At the Jazzband Ball*, composé jadis par Nick La Rocca et Larry Shields (ODJB) ; dans un tout autre registre, Spanier nous dévoile ensuite la face plus sensible et plus délicate de son oeuvre (et du Revival), à travers le superbe et nostalgique *Lonesome Road* : et nous terminerons avec une téré réalisée dans les sixties, avec un Mugsy Spanier vétéran, entouré notamment du sur-vétéran Pops Foster (cb) et de Darnell Howard (cl).

246. Muggsy Spanier & his Ragtime Band : At the jazzband ball
Muggsy Spanier (cn) George Brunies (tb) Rod Cless (cl) Bernie Billings (ts)
Joe Bushkin (pn) Bob Casey (cb) Don Carter (dms) ; rec NY 1939; BBC

247. Muggsy Spanier & his Ragtime Band : Lonesome Road
Muggsy Spanier (cn) George Brunies (tb) Rod Cless (cl) Nick Caiazza (ts)
Joe Bushkin (pn) Bob Casey (cb) Al Sidell (dms) ; rec NY 1939; BBC

Video. Mugsy Spanier : Someday sweetheart
Muggsy Spanier (cn) Robert Mielke (tb) Darnell Howard (cl) Joe Sullivan (pn)
Pops Foster (cb) Earl Watkins (dms); rec early sixties DVD Idem

3. Entretemps, témoignant du même intérêt pour les origines du jazz, des historiens curieux comme **Frederic Ramsey** et **Charles Edward Smith** se lancent dans une entreprise hautement improbable : *recréer la musique orléanaise originelle, jamais enregistrée, celle des années '10*. Au terme d'un véritable jeu de piste, ils retrouvent les survivants de l'Âge d'or, recueillent leurs témoignages, mais aussi - et c'est là que l'entreprise dérape - les poussent à remonter sur scène et à entrer dans les studios d'enregistrement. Or, parmi ces pionniers, certains ont arrêté la musique depuis près de 20 ans, d'autres sont des vieillards en piteuse santé, et à quelques exceptions près, ils ne sont plus vraiment à même de pratiquer la "re-création" attendue. Ainsi, le légendaire **Bunk Johnson** (de la lignée des *Kings Orléanais*), édenté et sorti du monde musical depuis belle lurette, ne peut guère, dans le studio où on le parachute, que graver de tristes caricatures de son grand art d'antan. Il reste que ces enregistrements 'historiques' connaissent un succès considérable auprès des amateurs de jazz et de curiosités. On peut discuter sans fin sur l'opportunité de telles "résurrections", qui, si elles apportent un peu de baume au coeur de ces pionniers oubliés, ne sert pas nécessairement leur réputation : au contact de la réalité

parfois cruelle du Temps, les mythes ont tôt fait de tomber en poussière ! Par ailleurs, aux quatre coins du monde, on verra bientôt surgir de jeunes musiciens blancs bardés d'enthousiasme et de bonnes intentions : ils ont découvert les disques orléanais des grands maîtres et leur voeu le plus cher est de rejouer le plus fidèlement possible la musique qu'ils y ont entendue. Citons entre autres le Californien **Lu Watters**, le Français **Claude Luter**, les anglais **Chris Barber** et **Humphrey Lyttleton** ou l'Australien **Graeme Bell**. A noter que la plupart de ces musiciens ne démarrent leur carrière que dans les décennies suivantes et qu'ils ne sont donc cités ici qu'à titre informatif. Voici un de ces groupes de jeunes enthousiastes du dixieland, les *Firehouse Five Plus Two*.

Video. Firehouse Five plus Two : Brass Bell

*Johnny Lucas (tp) Ward Kimball (tb, lead) Clarke Mallory (cl) Harper Goff (bjo)
Ed Penner (tu) Jim Mc Donald (dms); rec 1949 (Soundie)*

Les diverses mouvances évoquées ci-dessus convergent à la fin des années '30 et mettent sur les rails le *New Orleans Revival*. Hélas, si l'idée de base est intéressante et louable (souci de purisme en opposition au commercialisme du swing), très vite, le navire va virer du **purisme** au **passéisme** ou, pire encore, à une forme nouvelle d'**intégrisme**. Pour les Pâpes du Revival, seul le *New Orleans* mérite le nom de jazz. C'est la raison pour laquelle, lorsqu'apparaît le *Be-bop* (pourtant né d'un même souci d'authenticité et de réappropriation), la frange dure des revivalistes (Panassié en tête) lance une véritable croisade contre le monstre, lui préférant, de loin, les premières manifestations du *rhythm'n blues*, puis du *rock'n roll*. Quoiqu'il en soit, loin de ces querelles de chapelle (qui n'impliquent presque jamais les musiciens eux-mêmes) le *Revival* crée les conditions d'existence, parallèlement au *mainstream jazzique*, d'un créneau *new-orleans/dixieland* toujours bien vivant aujourd'hui.