

[SECTION III]

L'ERE MODERNE

JUMP

BE-BOP

COOL

WEST-COAST

HARD-BOP MODAL

(1940-1968)

1. Années '40 - Middle Jazz

Avant d'aborder le be-bop et ses différents développements (les styles *cool*, *west-coast* et *hard-bop*) et l'émergence du mainstream moderne, il est indispensable de revenir un moment sur le mainstream proprement dit, et de rappeler qu'en jazz, la chronologie stricte masque irrémédiablement la réalité historique d'une époque donnée. On l'a dit, on le redira, en jazz, *un clou ne chasse pas l'autre*. L'apparition d'un nouveau style ne signifie pas la disparition des précédents. Ainsi, de même que pendant la *swing era*, on continuait à pratiquer le New-Orleans, lorsque le be-bop inaugure l'ère du jazz modern (voir plus loin), le swing se porte toujours on ne peut mieux. Rebaptisé à postériori *Middle Jazz* (jazz du milieu, situé entre le traditionnel et le moderne), on peut même dire qu'il se porte mieux que jamais, ses représentants étant bien plus populaires dans le grand public blanc que ne le seront jamais les boppers. De leur côté, peu séduits par le be-bop et ses avatars, jugés trop intellectuels, les Noirs se rabattent, dans leur grande majorité, sur des styles musicaux plus abordables, plus basiques et plus dansants. D'où l'importance de la double parenthèse qui suit, consacrée d'une part aux stars du Middle Jazz et à quelques nouveaux venus boycottant le bop, et de l'autre au jump et au Rhythm'n Blues. Mais avant tout, impossible d'aborder les années '40 sans dire un mot de la guerre et du syndrome de la Libération.

Les paradoxes de l'Occupation

Sur le plan international, les années '40 sont évidemment marquées par la guerre, mais de manière différente selon que l'on soit Américain ou Européen. Aux USA, les événements génèrent un boom économique décisif, mais en 1942, on l'a vu, sur le plan musical, le pays doit faire face à la plus grande grève qu'ait connu le milieu. Pendant ce temps, l'Europe vit, l'occupation allemande, une période pour le moins paradoxale. Alors qu'on imaginait que le fait d'être privé du contact avec les Etats-Unis allait marquer sinon la mort, du moins un ralentissement conséquent des activités jazz, c'est exactement le contraire qui se passe : pendant cinq ans, le jazz connaît une incroyable croissance sous cloche. C'est que, musique de liberté mal vue par les Allemands, il est perçu en territoire occupé comme une musique de résistance à laquelle s'accrochent de plus en plus de jeunes. Par ailleurs, la danse étant théoriquement interdite, le jazz devient davantage une musique d'écoute : c'est l'occasion pour les solistes

d'entamer une vertigineuse ascension sur les traces de leurs modèles d'Outre-Atlantique. Les big bands nés dans les années '30 connaissent leur apogée, tandis que Django devient la seule star jazzique se produisant sur les scènes. Voici quelques extraits des émissions *Jours de Guerre*, évoquant la situation du jazz en Belgique sous l'occupation : nous écouterons ensuite une version de *When you're smiling* par un des trois big bands belges les plus importants de la guerre, celui du clarinettiste/saxophoniste **Jean Omer** :

Video. Le Jazz en Belgique sous l'Occupation

Feat Jean Omer, Fud Candrix, Stan Brenders+ interviews Jacques Pelzer, Nicolas Dor, Albert Bettonville etc; doc RTBF

247c. Jean Omer : When you're smiling

Louis Dehaes (tp) Jean Omer (cl) Henri Van Coile (as) Jean Robert, Joseph Clerx (ts) Rudy Bruder (pn) Roger Vrancken (gt) Jean Delahaut (cb) Albert Heyninck (dms) rec Bxl 1^{er} mai 1941

La France continue à occuper une place central dans ce jazz européen coupé des Etats-Unis. La présence de **Django Reinhardt**, échappant curieusement aux purges touchant les tziganes, fait office de catalyseur. Voici l'histoire *Festival Swing 41* qui regroupe la crème du jazz français d'alors : chaque soliste est présenté par **Charles Delaunay** :

247d. All-Stars : Festival Swing 41

Pierre Allier, Christian Bellest, Severin Luino, Aime Barelli (tp) Maurice Gladieu, Guy Paquinet (tb) Christian Wagner, Max Blanc, Georges Jacquemont, Noel Chiboust, Alix Combelle (sax, cl) Hubert Rostaing (cl) Django Reinhardt, Joseph Reinhardt (gt) Tony Rivera (cb) Pierre Fouad (dms) Charles Delaunay (narr) rec Paris dec 1940

Il y aurait énormément à dire sur les rapports entre jazz et pouvoirs forts, qu'il s'agisse d'un régime d'extrême droite ou d'extrême gauche : le jazz fait peur aux systèmes totalitaires lesquels ne tardent en général guère à le mettre à l'index de manière virulente et souvent surréaliste (cfr ce diktat de la Kulturkamer et qui interdisait aux jazzmen d'improviser plus de quatre mesures).

Swing tanzen verboten

Le plus bel exemple de délire mis en place par les pouvoirs forts est celui d'un **codicile** au départ édité par l'autorité allemande en Tchéquie sous Hitler et repris sous forme de nouvelle par l'écrivain tchèque Josef Skvorecky. Une fois le régime renversé et le système communiste mis en place, un projet de film est préparé par Milos Forman (1958) mais il se voit bloqué par un veto du président Novotny : c'est qu'entretemps, le codicile vient d'être adopté presque tel quel par le nouveau régime ! Que contenait ce fameux "décalogue anti-jazz" ? On y trouve notamment tout une série de restrictions imposées aux musiciens, par exemple, l'interdiction des breaks de batterie de plus d'1/2 mesure (sauf dans les marches militaires) et des sourdines qui "*défigurent le son noble des instruments en hurlements judéo-maçonniques*"; l'interdiction de dépasser un quota de 10% de syncopes par composition car elles constituent la "*voie vers l'hystérie et les bas instincts*"; la priorité à apporter aux tempos vifs, les tempos lents étant porteurs de tentations lascives, mais pas trop vifs toutefois afin de ne pas tomber dans les "*débordements négroïdes du type jazz hot*". Au-delà du surréalisme de ces règlements, une vraie **chasse aux sorcières** s'est mise en place à l'encontre des jazzmen, en Allemagne nazie comme en Russie stalinienne (cfr le fameux *Swing tanzen verboten* apposé devant les dancings à la fin des années '30). Citons simplement cet extrait d'un article publié en 1938 par Buschman :

"Nous n'avons aucune sympathie pour ceux qui veulent transplanter la musique de la jungle en Allemagne. Ici comme ailleurs, on peut voir des gens qui dansent comme s'ils souffraient de douleurs à l'estomac. Ils appellent ça du swing, ce n'est pas une blague. Ces gens sont mentalement retardés. Seuls les nègres au fond de leur jungle peuvent s'agiter ainsi. Or les Allemands n'ont pas de sang nègre en eux. L'expansion de la fièvre nègre doit cesser ! Nous ne sommes pas prudes, au contraire. Tout le monde doit pouvoir se détendre après avoir travaillé au service de la grandeur du Reich. Nous n'avons pas peur de dire oui à la vie (...). Certains préfèrent le cinéma, d'autres l'opéra, d'autres encore le théâtre. On peut comprendre qu'un jeune homme veuille sortir et danser avec sa petite amie. Très bien. Mais il y a des limites. Les impresarios qui proposent des orchestres swing devraient être bannis de la profession. Les orchestres qui jouent hot, crient avec leurs instruments, se lèvent pour prendre leur solo et autres pratiques du même genre, doivent disparaître. La musique nègre doit disparaître."

Quelles sont les vraies raisons qui, au-delà de l'idéologie primaire (musique nègre, juive, américaine etc) expliquent cette peur du jazz dans les dictatures ? Le sujet est fascinant et mériterait un ouvrage entier. On y pense !

Liberation days

En Europe, lorsqu'au terme de cette période survient la Libération, c'est évidemment l'explosion : tout ce qui avait été interdit arrive désormais par camions entiers : partitions (les petits recueils baptisés Hit-Kits, qui apportent aux musiciens les accords authentiques des standards), disques (les fameux V-Discs), instruments etc. Pendant quelques années (grosso modo de 1945 à 1948), les USA redeviennent le nombril du monde occidental et le jazz y trouve son compte. Jamais sans doute le jazz n'aura été aussi populaire chez nous.

Video. Liberation days

Montage MJ + extraits du Box HJL : V-Discs, Hit Kits etc

Voici un V-Disc typique de l'euphorie qui accompagne l'arrivée des soldats américains : le big band de Benny Goodman joue *After you've gone* : c'est ce type d'arrangements là que les orchestres européens repiquent désormais : nous le retrouverons ensuite dans un extrait du film *Stage Door Canteen* où il accompagne la chanteuse **Peggy Lee** :

248. Benny Goodman Orchestra : After you gone

Benny Goodman (cl) + big band ; rec 1944 (V-Disc)

Vidéo. Benny Goodman / Peggy Lee : Why don't you do right

Benny Goodman (cl) + big band incl Peggy Lee (voc) rec 1943

Les années de guerre et d'après-guerre, marquent, pour le grand public, le prolongement de la Swing Craze, centré sur le boom des orchestres ultra-commerciaux de Glenn Miller et cie : et pour beaucoup, le symbole du jazz de la libération, loin d'être lié au be-bop, restera sans conteste *In the mood*. On n'y échappe pas, et d'ailleurs pourquoi voudrait-on échapper au "son" Glenn Miller ? Dans l'ordre, *In the mood* en images puis *Moonlight Serenade* en audio :

Video Glenn Miller Orchestra : In the Mood

Glenn Miller Orchestra (extr du film Sun Valley Serenade)

248b. Glenn Miller Orchestra : Moonlight Serenade

Glenn Miller Orchestra rec 1939

Si le be-bop est l'évènement marquant de la décennie, rares sont les amateurs de jazz qui accrochent d'emblée au nouveau mouvement, circonscrit dans un premier temps à un petit noyau d'initiés new-yorkais. Le jazz populaire des forties est celui que l'on appellera désormais *Middle Jazz*, le jazz du milieu, entre les tendances revivalistes (ou en phase avec elles) et le be-bop.

Le Duc et le Comte

A l'exception des big bands déjà évoqués (Goodman, Miller etc), les deux big bands les plus marquants restent évidemment ceux de Duke Ellington et de Count Basie. L'orchestre de **Duke Ellington** garde une place centrale lui aussi ; il redevient même particulièrement créatif après une période plus commerciale : c'est le début de l'ère dite Blanton Webster, du nom du contrebassiste **Jimmy Blanton** et du ténor **Ben Webster**, piliers du band au début des '40. Le Duke bénéficie également du travail de l'arrangeur et pianiste **Billy Strayhorn**, qui devient son alter ego. On écoute successivement *Cotton Tail*, mettant en valeur **Ben Webster** puis une composition de Strayhorn, qui deviant un des indicatifs de l'orchestre: *Take the A Train* :

249. Duke Ellington : Cottontail

Wallace Jones, Ray Nance, Rex Stewart (tp) Tricky Sam Nanton, Lawrence Brown (tb) Juan Tizol (vtb) Barney Bigard, Johnny Hodges, Harry Carney, Otto Hardwicke, Ben Webster (sax, cl) Billy Strayhorn, Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Jimmy Blanton (cb) Sonny Greer (dms): rec Hollywood 4 mai 1940

249b. Duke Ellington : Take the A Train

Wallace Jones, Ray Nance, Rex Stewart (tp) Tricky Sam Nanton, Lawrence Brown (tb) Juan Tizol (vtb) Barney Bigard, Johnny Hodges, Harry Carney, Otto Hardwicke, Ben Webster (sax, cl) Billy Strayhorn, Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Jimmy Blanton (cb) Sonny Greer (dms): rec Holywood 15/02/1941

Ellington se lance aussi dans l'écriture de suites ambitieuses, souvent en lien avec histoire de la communauté noire US : après *Symphony in Black*, il crée à Carnegie Hall la fameuse *Black Brown and Beige* et ses evocations des work songs, des spirituals, du blues etc. Evocation :

Vidéo. Duke Ellington : Black Brown and Beige DVD 12, 6 (6'09)

Extr de « Jazz » et « Reminiscing » 1943

Par ailleurs, les Ellingtoniens restent parmi les grands solistes de l'heure et ils continuent à enregistrer en combos des petites pièces remarquables: c'est le cas de **Rex Stewart**, de **Barney Bigard** ou de l'altiste **Johnny Hodges**, arrive à sa pleine maturité comme en témoigne ce *Daydream* de 1940 :

249c. Johnny Hodges : Daydream

*Cootie Williams (tp) Lawrence Brown (tb) Johnny Hodges (as) Harry Carney (bs)
Duke Ellington (pn) Jimmy Blanton (cb) Sonny Greer (dms) rec 2 nov 1940*

Si Ellington développe des œuvres de plus en plus sophistiquées, son rival principal, **Count Basie**, continue dans la voie propre à Kansas City : riffs, blues, swing, efficacité avec une section rythmique imparable et des solistes de haut vol comme **Don Byas**, **Buddy Tate** ou le chanteur **Jimmy Rushing**. Voici un V-Disc de 1943 puis une vidéo mettant en scène Jimmy Rushing la même année :

249d. Count Basie Orchestra : Yeah Man

Joe Newman, Harry Edison, Ed Lewis, Snooky Young (tp) Eli Robinson, Robert Scott, Louis Taylor, Dicky Wells (tb) Jimmy Powell, Earl Warren, Don Byas, Buddy Tate, Jack Washington (sax) Count Basie (pn) Freddie Green (gt) Rodney Richardson (cb) Jo Jones (dms) rec nov 1943 (V-Disc)

Vidéo. Count Basie Orchestra : Take me back Baby DVD 12, 7 (3'00)

Count Basie Orchestra incl Jimmy Rushing (voc) rec 1943 ?

A côté des big bands masculins, il existe aussi, bien moins connus, des orchestres composés exclusivement de femmes, une pratique née de la ghettoïsation du jazz féminin: c'est le cas des superbes *International Sweethearts of Rhythm* qui n'ont rien à envier à leurs collègues masculins :

Vidéo. International Sweethearts of Rhythm : She's crazy with the heat

Band incl Anna Mae Wilburn (pn) Vi Burnside (ts) Tiny Davis (tp)

Ella and Billie

Promue vedette, **Ella Fitzgerald**, qui a repris l'orchestre de Chick Webb, se voit proposer par la firme Decca des rencontres discographiques avec les autres stars du moment, notamment les groupes vocaux, qui connaissent alors un succès fulgurant (Mills Brothers, Ink Spots etc). La voici avec les **Mills Brothers** dans un air de Noël, *Fairy Tales* :

250. Ella Fitzgerald/ Mills Brothers : Fairy Tales

Ella Fitzgerald (voc) + Mills Brothers (voc) + unknown guitarist; 1949

Ella s'intéressera également à certains aspects de la nouvelle musique (le be-bop, dont nous allons parler bientôt) : elle va à cette époque émailler son scat de citations empruntées aux boppers : c'est le cas dans la première version de l'historique *Oh Lady be good* en 1947.

251. Ella Fitzgerald : Oh Lady be good

Ella Fitzgerald (voc) + orch dir Bob Haggart rec NY 19/03/1947

Le nom d'Ella Fitzgerald est partout dans les années '50 (et ce n'est qu'un début). Voici quelques exemples de son travail : chantant avec l'orchestre *Taking a chance of love*, puis jouant un petit rôle dans le film *Ride 'em cowboy*; chantant *Lady be good* en 1947 et intervenant dans le *Jammin the blues II*, jamais finalisé, de Gjon Milli et Norman Granz :

Vidéo Ella Fitzgerald : A star is born

1. *Ella Fitzgerald (voc) + big band : Taking a chance of love 1940* 2. *Extr de Ride 'em cowboy 1942* , 3. *Lady be good 47* 4. *Blues for Greasy 1950*

Les trajectoires d'Ella et de **Billie Holiday** divergeaient déjà dans les années '30. Les différences entre la dame solaire et la dame lunaire se précisent dans la décennie suivante, Billie Holiday développant, au diapason de son existence difficile, un univers plus sombre et plus écorché. La voix dans une très belle version de *My Man*, en 1948.

252b. Billie Holiday : My Man

Billie Holiday (voc) Bobby Tucker (pn) rec dec 1948

Nous retrouverons également Billie aux côtés de Louis Armstrong, dans le film *New Orleans*. Parlons-en.

Louis et le Revival

On l'a vu, la fin des années '30 initiait un retour aux valeurs du jazz des origines, celui de la Nouvelle-Orléans. Le roi de ce mouvement est sans conteste **Louis Armstrong** : tout en restant une vedette populaire et un entertainer, il participe à sa manière au Revival et le cautionne puissamment en démarrant une carrière parallèle à la tête d'un All-Stars qu'il dirigera jusqu'à la fin de sa vie, de scènes en scènes, de festivals en festivals. Un All Stars qui, par le répertoire

(notamment celui qui l'a fait connaître pendant les années '20) et par l'instrumentation (la triade trompette/trombone/clarinette) marque pour lui un retour à ses racines orléanaises : retour marqué également et symboliquement par sa participation au film *New Orleans*. Retrouvons Satchmo dans une version de *Muskrat Ramble* jouée par l'All-Stars d'Armstrong en concert à Boston, en 1947 : puis dans un extrait du film *New Orleans*, qui nous permettra également de retrouver **Billie Holiday** dans un rôle de soubrette évidemment ; elle et Louis y interprètent l'emblématique *Do you know what it means to miss New-Orleans* :

252. Louis Armstrong : Muskrat Ramble (part 1 et 2)

*Louis Armstrong (tp, voc) Bobby Hackett (cn) Jack Teagarden (tb)
Peanuts Hucko (cl) Ernie Caceres (sax) Dick Cary (pn) Jack Lesberg (cb)
George Wettling (dms); rec Boston 1947 (Classics)*

Video. Louis Armstrong / Billie Holiday : Do you know what it means...

*Louis Armstrong (tp, voc) Billie Holiday (voc) Kid Ory (tb) Barney Bigard (cl)
Charlie Beal (pn) Bud Scott (gt) Red Callender (cb) Zutty Singleton (dms);
rec Hollywood, 1946 (Film)*

L'après-guerre marque par ailleurs, en France, le début de la grande époque de St Germain des Prés, des caves existentialistes où le jazz est roi. Un jazz souvent revivaliste, où règne notamment Claude Luter. *Rendez-vous de juillet*, le film de Jacques Becker (1949) offre une image idéale de la jeunesse de l'époque et de la place qu'occupe le jazz dans son univers :

Video. Rendez-vous de juillet (extrait)

Extraits du film avec Claude Luter, Ronet, Gelin etc (1949)

Solistes du milieu

On pourrait évidemment refaire un tour d'horizon complet des maîtres du swing. Si les maîtres solistes révélés à la fin des années '30 (les Coleman Hawkins, Lester Young, Art Tatum etc) poursuivent sur leur lancée, régnaient notamment sur la 52ème Rue, ils sont rejoints par quelques jeunes qui adhèrent à l'esthétique swing, revisitée, plutôt que de se lancer dans le be-bop. Père du sax tenor, **Coleman Hawkins** reste un musicien central dans la galaxie jazz et dans l'univers de la 52ème rue. Intéressé par la musique des jeunes boppers, il leur ouvrira volontiers les portes de ses orchestres. Le voice dans une version de *The man I love* où il est précisément accompagné par des jeunes musiciens : son solo de tenor est magistral :

252c. Coleman Hawkins : The man I love

*Coleman Hawkins (ts) Eddie Heywood (pn) Oscar Pettiford (cb)
Shelly Manne (dms) rec NY dec 1943*

Le "rival" de Hawkins, **Lester Young**, poursuit lui aussi un cheminement hélas interrompu par un service militaire don't il sortira meurtri. Ce qui ne l'empêchera pas d'être une influence majeure pour les jeunes générations : le voice successivement dans une belle version de *These Foolish Things*, puis, en images, dans le *Jammin the Blues 2* déjà évoqué :

252d. Lester Young ; These foolish things

*Lester Young (ts) Dodo marmarosa (pn) Red Callender (cb) Henry Tucker (dms)
rec LA dec 1945*

Video. Lester Young ; Pennies from heaven

*Lester Young (ts) Bill Harris (tb) Hank Jones (pn) Ray Brown (cb)
Buddy Rich (dms) rec 1950*

A la tête des jeunes musiciens qui renforcent le noyau middle, on trouve notamment le pianiste et chanteur **Nat King Cole**. Le roi Cole, et quelques autres, prolongent le swing en le transformant de plus en plus en ce mainstream classique qu'est le *Middle Jazz*. Le trio pn-gt-cb que dirige King Cole dès la fin des '30, devient le modèle de dizaines de formations du même genre : un swing jouissif et modernisé agrémenté de soli superbes : voici deux de ses "tubes", bien différents, *Straighten up and fly right* puis *Dream a little dream* :

253. Nat King Cole : Straighten up and fly right

Nat King Cole (pn, voc) Oscar Moore (gt) Johnny Miller (cb); rec 1943 (Capitol)

253b. Nat King Cole : Dream a little dream of me

Nat King Cole (pn, voc) Irving Ashby (gt) Johnny Miller (cb); rec 1947

A côté de ses prestations à la tête de ce trio, King Cole enregistre parfois avec des invités de marque, des solistes comme Hawkins, Benny Carter ou Harry Edison. Le voici accompagné par un all-stars lié à la firme *Capitol* alors à son apogée : drivant ces maîtres du swing, un jeune batteur qui fait partie du clan des modernes : monsieur **Max Roach**. Ensuite, nous écouterons sa version de *Dream a little dream of me*, sur un mode plus swinguant que celle d'Ella et Louis. Et pour finir, quelques images du trio de Cole jouant *Ooh Kickeroonee* :

254. International Capitol Jazzmen : Riffamarole

*Bill Coleman (tp) Coleman Hawkins (ts) Buster Bailey (cl) Benny Carter (as)
Nat King Cole (pn) Oscar Moore (gt) John Kirby (cb) Max Roach (dms);
rec 1945 (Capitol)*

Video. Nat King Cole Trio : Ooh Kickeronee

Nat King Cole (pn, voc) Irving Ashby (gt) Joe Comfort (cb) rec 194? (Storyville)

Nous reparlerons de King Cole, ainsi que d'autres pianistes comme Erroll Garner ou Oscar Peterson dans le chapitre consacré aux années '50. Parmi les nouveaux groupes à succès, il faut encore citer celui qui avait d'ailleurs lancé *Straighten up*, le tandem **Slim Gaillard / Slam Stewart** et son humour décalé aux frontières du jump (voir plus loin). Et il faut souligner l'importance prise par les jams organisées tels que les conçoit **Norman Granz** dans le cadre du JATP :

254b. JATP : How high the moon

*Buck Clayton (tp) Trummy Young (tb) Willie Smith (as) Coleman Hawkins, Flip Philips (ts) Kenny Kersey (pn) Benny Fonville (cb)
Buddy Rich (dms) rec mars 1947*

Notons encore que, sous les doigts de ces jeunes musiciens, le *swing* connaît quelques métamorphoses et est touché par divers phénomènes de feedback. C'est tout particulièrement le cas de la section rythmique, qui, sous l'influence des pratiques modernes, adopte le placement du beat sur les cymbales et le charleston, généralise l'accompagnement en *walkin' bass* et diminue le rôle strictement rythmique des accords du piano et de la guitare. Pour terminer ce chapitre, on s'offre une des plus belles pages de l'histoire du jazz filmé, et dans le même temps la quintessence du middle jazz, le fameux *Jammin the blues*, tourné en 1944 par le photographe **Gjon Milli** et produit par **Norman Granz** : on y voit **Lester Young**, entouré d'une sorte d'all-stars du swing: ils jouent trois thèmes enchaînés, un blues typique de fins de soirées enfumées, une version sur tempo medium d'*On the sunny side of the street*, chantée par **Mary Bryant**, et un up-tempo typique des jams de la 52ème rue avec notamment le ténor **Illinois Jacquet** :

Video. Jammin the Blues

*Harry Edison (tp) Lester Young, Illinois Jacquet (ts) Barney Kessel (gt)
Norman Simmons (pn) Red Callender (cb) Sid Catlett, Jo Jones (dms)
Mary Bryant (voc); rec 1944*

2. La (r)évolution Be-Bop

Le jazz est largement tributaire, on l'a vu, d'une somme considérable de souffrances et de douleurs : celles que subit, de 1619 à nos jours, la communauté noire américaine. Laquelle survit, puis s'épanouit à travers une série d'expressions musicales propres, redevables aux racines africaines ancestrales autant qu'à la tradition musicale européenne telle que la vit/produit/comprend la société raciale et capitaliste américaine. La souffrance ne disparaît pas avec l'esclavagisme : le blues est l'âme même du jazz. Et faut-il rappeler les humiliations que connaissent les jazzmen noirs lorsque les tournées des orchestres qui les engagent s'enfoncent un peu trop profondément dans le Sud ?

1. Le jazz en (r)évolution

Mis sur les rails par les Noirs, le jazz subit, sous l'action du show-business blanc, un double processus de *commercialisation* et de *récupération*. Une double déviance qui induit dans la deuxième moitié des années '30 diverses réactions allant dans le sens d'une réappropriation et d'une revendication d'authenticité : c'est le cas du *Revival* (retour aux sources orléanaises), mais aussi du travail *after hours* des principaux stylistes swing et tout particulièrement des plus aventureux d'entre eux, passés à la postérité sous le nom générique de *passeurs*. Si le *Revival* recherche l'authenticité dans le passé, si les stylistes et les passeurs oeuvrent au coeur du présent musical, il est un autre mouvement, bien plus décisif encore, et qui va davantage se/nous projeter dans l'avenir : le *be-bop*. Incontestable tournant de l'histoire du jazz, charnière entre le jazz dit *classique* et le jazz dit *moderne*, le *be-bop* s'enracine dans le swing avancé de la fin des années '30, connaît une gestation sous cloche pendant les années de guerre, et explose entre 1945 et 1948, pour se métamorphoser ensuite en une foule de langages dérivés et assagis.

Affaire de boucle

La position occupée par le *be-bop* dans l'histoire du jazz donne lieu à diverses interprétations occultant le plus souvent la complexité du phénomène au profit d'explications simplistes et unilatérales. Le *be-bop* : révolution, évolution ou trahison ? Les interprétations simplistes affluent :

- Pour les modernistes radicaux, le be-bop est une **révolution**, radicale et quasi irréductible. Il va dans le sens de l'histoire et lui seul est signifiant après 1945. Si les *passeurs* ont effectivement préparé le terrain, le nouveau style est une *rupture*, un rubicon séparant deux mondes radicalement opposés : l'avant-bop et l'après-bop. Deux "périodes" évidemment connotées qualitativement et affectivement. La querelle des Anciens et des Modernes prend chez eux une tournure différente, puisqu'ils regroupent dans un même panier (de crabes conservateurs) musiciens swing et revivalistes. Ils font cependant une distinction, dans ce panier, entre les Blancs, pâles imitateurs et récupérateurs capitalistes, et les Noirs, créateurs instinctifs du jazz, avalés, phagocytés et oncletomisés (Armstrong) par le système.

- Pour les traditionalistes radicaux, le be-bop est une trahison rompant avec l'esprit du jazz authentique. Certains de ces historiens minimisent l'apport des boppers, estimant que tout l'art de Parker se trouve déjà en puissance chez Hawkins ou chez Lester Young. Et que la liberté rythmique des boppers n'est qu'une accentuation des acquis polyrythmiques ancestraux. Mais la plupart prétendent simplement que le be-bop n'est pas du jazz et ils lui préféreront, à tout prendre, le rock'n roll qui apparaîtra dans la décennie suivante.

- Enfin, les évolutionnistes voient dans le be-bop une simple **évolution**, logique et prévisible dans le jeu des passeurs, un développement semblable à celui qui fit passer le jazz de King Oliver à Louis Armstrong. Prenant le contre-pied des "séparatistes", ils conçoivent l'Histoire du Jazz comme un tout en perpétuelle mutation, le be-bop étant une étape parmi d'autres. Pas de rupture donc, mais une continuité "discrète" au sens linguistique du terme.

Aucune de ces trois visions des choses ne rend compte de la complexité du phénomène. Chacune d'entre elles contient pourtant une part de vérité : oui, le *be-bop* est, sous un certain angle, une révolution impliquant un "saut épistémologique", qu'on s'en réjouisse comme les modernistes ou qu'on le déplore comme les traditionalistes ; mais oui également, le *be-bop* s'inscrit dans une évolution et dans une tradition aussi vieille que le jazz lui-même. Et ces deux notions ne sont nullement contradictoires : au contraire, elles rétroagissent l'une sur l'autre, s'enrichissant mutuellement: l'évolution crée la révolution qui l'enrichit : le jazz classique produit le jazz moderne qui le nourrit en retour. D'où l'intérêt du concept de **(r)évolution**, que j'utiliserai désormais.

Strange Fruit

Le be-bop, par ailleurs, n'est pas qu'un phénomène musical. Il s'inscrit, on va le voir, dans l'histoire de la communauté noire américaine. Il peut sembler étrange qu'avant l'irruption du *be-bop*, seule la *Renaissance Harlémitte* (et encore) ait jeté un pont entre le jazz et les revendications socio-politiques exprimées par ailleurs par les Noirs américains. D'une certaine manière, pourtant, le jazz *est* objectivement le plus puissant des véhicules de revendications : mais, à quelques exceptions près (langage codé des spirituals, enracinement dans l'actualité de certains textes de blues, engagement - tout relatif - de certains titres d'oeuvres ellingtoniennes), tout se passe comme s'il ne pouvait y avoir de révolte explicite dans cette musique (consommée, il est vrai, par un public majoritairement blanc). En 1939 pourtant, une voix s'élève, fragile et puissante à la fois. La voix d'une chanteuse qui porte en elle l'horreur et l'abjection de la violence raciale. Sa chanson dit, en termes crus et douloureux, la pratique du lynchage, chère aux membres du Ku-Klux-Klan; elle *dit* ces corps noirs, *fruits étranges* suspendus aux arbres et qui se balancent dans le vent. D'une certaine manière, la "politisation" du jazz noir démarre avec ce *Strange Fruit* chanté par **Billie Holiday**. Qui jusque là ne chantait pour tous drames que ceux de l'amour déçu, et qui déchire soudain d'un raclement de gorge le bel assemblage hypocrite de la *Swing Craze*. Avec *Strange Fruit* (qui a inspiré récemment à l'écrivain David Margolick un essai fort instructif), c'est comme si la Communauté noire américaine réalisait soudain que le jazz pouvait lui permettre de gagner un début de *dignité*, en commençant à *dire* enfin l'indicible. Dès lors, quelle meilleure introduction idéologique au be-bop, que cette chanson, illustrée dans le document vidéo qui suit, par de terribles photos d'époque, brûlées aux couleurs des sinistres initiales :

Vidéo + 268. Billie Holiday : Strange Fruit

*Billie Holiday (voc) Frank Newton (tp) Tab Smith, Kenny Holon,
Stanley Payne (sax) Sonny White (pn) Jimmy Mc Lin (gt) John Williams (cb)
Eddie Dougherty (dms) ; rec NY 1939 ; Broadc Arte*

Au lendemain de ce cri de détresse et de révolte, l'enrôlement de nombreux noirs sous les drapeaux suscite une prise de conscience nouvelle : embarqués au front afin d'y défendre les démocraties européennes alors qu'ils n'ont toujours pas accès, chez eux, aux droits civiques les plus élémentaires, les Noirs réagissent : plus rien ne sera comme avant.

Video. Les noirs sous les drapeaux

Doc extr de Jazz (Ken Burns) : Big Bill Broonzy

Dans le même temps, de jeunes intellectuels noirs se préparent eux aussi - à des degrés de conscience divers - à prendre les armes pour la bonne cause : celle de leur communauté. Leur musique entend réconcilier la lettre du jazz et le message de ses premiers créateurs.

Passeurs (rappel)

D'où sortent ces empêcheurs de swinguer en rond que sont les boppers ? On l'a dit, leur travail est largement préparé par celui des Passeurs. Ceux qui ont préparé au mieux le terrain aux boppers sont sans conteste **Roy Eldridge** (modèle de Dizzy Gillespie), **Lester Young** (maître à phraser de Charlie Parker), **Art Tatum** (virtuose-harmoniste exerçant une fascination radicale sur la jeune génération), **Oscar Pettiford** et **Jimmy Blanton** (premiers libérateurs de la contrebasse) ainsi que **Jo Jones** et **Sid Catlett** (qui enrichissent la palette sonore et expressive de la batterie et rendent possible les recherches à venir de Kenny Clarke et Max Roach). Mais sur le terrain même où va naître la nouvelle musique, il est clair que c'est le guitariste **Charlie Christian** qui occupe la place centrale : mort prématurément, on ne sait si, en 1945, celui qui fit le succès de Benny Goodman à la fin des années '30 et qui ouvrit à l'instrument des perspectives insoupçonnées, aurait ou non basculé dans le clan des boppers et aurait été la cinquième pièce du puzzle dont il nous faut parler maintenant.

Bird et Dizzy avant le be-bop

Les *boppers* de la première génération sont nés entre 1914 et 1920 aux 4 coins des USA. Le quarté de base se compose de **Charlie Parker** (Kansas City, 1920), **Dizzy Gillespie** (Caroline du Sud, 1917), **Thelonious Monk** (Caroline du Nord, 1917) et **Kenny Clarke** (Pittsburgh, 1914) : tous quatre se retrouveront à New-York au début de la guerre. Dans de petits laboratoires comme le *Minton's* ou le *Monroe's*, au coeur de Harlem, ils réalisent pleinement la convergence des idées musicales qui les obsèdent. Cette volonté d'innover ne les dispense cependant ni de trouver leurs premiers modèles au coeur de la génération précédente, ni de faire eux-mêmes leurs débuts dans le métier au sein de big bands swing. Quelques exemples liés à l'évolution de Dizzy Gillespie et de Charlie Parker aux années charnières 1937-1941.

John Birks "**Dizzy**" **Gillespie** fait ses débuts à Philadelphie vers 1935. Deux ans plus tard, il travaille à New-York dans l'orchestre de Teddy Hill, un orchestre où brillait quelques mois plus tôt son idole : le trompettiste Roy Eldridge. Avec Hill, il effectue une première tournée européenne (dans la revue du *Cotton Club*) et enregistre ses premiers chorus. En 1939, il est engagé par

Cab Calloway, qui comprend rapidement qu'il vient d'engager un soliste de grande valeur en même temps qu'un personnage haut en couleurs : l'inventeur du *Hi-de-Ho* - qui n'apprécie la fantaisie que s'il en est le héros, raconte :

" Dizzy était une écharde plantée dans ma chair, et s'il n'avait pas été un aussi bon musicien, il ne serait pas resté si longtemps dans l'orchestre. Mais c'était un grand musicien. Maintenant, lorsque j'écoute quelques-uns des morceaux qu'il a gravés avec l'orchestre, j'en suis époustoufflé."

Video. Cab Calloway feat Dizzy Gillespie

Dizzy Gillespie in Cab Calloway band; Montage MJ

Chez Calloway, Dizzy fréquente d'excellents solistes comme le trompettiste Mario Bauza, le saxophoniste Chu Berry ou le bassiste **Milt Hinton**. Sur le toit du *Cotton Club*, tandis que leurs collègues mettent les pauses à profit pour boire ou draguer, Dizzy et Hinton pratiquent, pour eux seuls, une musique à tête chercheuse. 30 août 1939 : premier studio avec le Cab. Dizzy prend, sur *Pluckin' the bass* - un morceau qui met en valeur Milt Hinton, justement, un solo de 32 mesures qui, pour être encore inspiré de la musique d'Eldridge, n'en contient pas moins certaines phrases annonçant les métamorphoses en gestation :

269. Cab Calloway: Pluckin' the Bass

Dizzy Gillespie, Mario Bauza, Lammar Wright (tp) Claude Jones, Keg Johnson, DePriest Wheeler (tb) Chauncey Haughton, Andy Brown, Chu Berry, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn) Danny Barker (gt) Milt Hinton (cb) Cozy Cole (dms) Cab Calloway (dir) ; rec NY 1939: CD Masters Media 7

C'est sur la recommandation de Mario Bauza que, quelques jours plus tard, Dizzy participe à une séance historique dirigée par **Lionel Hampton**, avec, aux saxes rien moins que Coleman Hawkins, Chu Berry, Ben Webster et Benny Carter. Un personnel qui, avec le recul, ressemble furieusement à un *All-Stars* (Dizzy y cotoie également pour la première fois Charlie Christian). Le titre le plus important de cette séance est sans doute *Hot Mallets*, le seul qui contienne un chorus de Dizzy. Écoutons ce morceau d'anthologie, simple anatole de 32 mesures sans véritable thème : le solo de trompette est de grande qualité - notez surtout les phrases plus complexes et la tension vers l'aigu à la fin du deuxième A et pendant tout le troisième A (nous reviendrons plus tard sur les caractéristiques strictement musicologiques du be-bop : pour le moment, il s'agit simplement d'écouter et ...d'entendre) :

270. Lionel Hampton : Hot Mallets

*Dizzy Gillespie (tp) Coleman Hawkins, Ben Webster, Chu Berry (ts)
Benny Carter (as) Lionel Hampton (vbes) Clyde Hart (pn) Charlie Christian (gt)
Milt Hinton (cb) Cozy Cole (dms) ; rec NY 1939: CD Masters Media 7*

Né le 29 août 1920, **Charlie Parker** grandit dans l'ambiance survoltée du Kansas City de l'âge d'or (voir plus haut). Adolescent, il joue de l'alto dans une fanfare scolaire, et s'imprègne autant qu'il le peut de la musique de Joe Turner ou de Hot Lips Page, mais aussi et surtout, de celle de Lester Young, qui lui parle plus que toute autre. Dès 1933-34, Charlie s'immisce dans les jams brûlantes de K.C., à ses risques et périls :

" En 33-34, quand nous faisons une jam-session et que Charlie arrivait, nous nous arrêtons, tant il jouait mal. De plus, son caractère était déjà très difficile et il faisait des histoires à tout le monde."

En fait, dès cette époque, Parker est victime de son génie en devenir : son imagination et sa créativité le poussent à tenter des phrases que sa technique instrumentale ne lui permet pas encore d'actualiser. D'où la fameuse anecdote de la cymbale de Jo Jones, utilisée par Clint Eastwood comme fil rouge dans son film *Bird* : le principe est semblable à celui que nous connaissons chez nous à la même époque sous le nom de "crochet" : un jeune monte sur scène lors d'une jam et se met à jouer : si les choses se passent mal, le batteur détache sa cymbale et la lance aux pieds du candidat, qui sait alors ce qu'il lui reste à faire :

Vidéo. Charlie Parker : Le coup de la cymbale

Extrait de Bird (Clint Eastwood) avec Forrest Whittaker

Suite à cette humiliation, Charlie Parker entre dans une semi-retraite, afin de travailler son instrument mais aussi de sonder, en compagnie de quelques musiciens de métier, les mystères de l'harmonie : le but est limpide : ne plus jamais subir de lancer de cymbale. La retraite porte ses fruits, et à son retour, le gamin maladroit et velléitaire est devenu un musicien compétitif, qui connaît par coeur les chorus de Lester Young sur *Lady be Good* ou *Shoe Shine Boy*, et qui peut tenir sa place dans une section orchestrale. Pris en charge par le saxophoniste **Buster Smith**, il suit bientôt celui-ci à New-York, s'infiltrant prudemment dans les jams new-yorkaises. En 1939, Parker est engagé au *Chicken Shack* de Harlem, comme ...plongeur. Un job qui lui convient plutôt bien dans la mesure où le pianiste attaché au restaurant n'est autre qu'**Art Tatum**. Dès qu'il a un moment, le jeune saxophoniste, installé sur une poutre au-dessus du piano, boit littéralement la musique de Tatum, séduit tant par sa virtuosité

stratosphérique que par l'audace de ses harmonies. Inlassablement, il s'acharne à dominer les accords complexes de *Cherokee* et ce ...dans tous les tons. Un travail qui rendra possible ces incursions dans les tonalités voisines, marques de fabrique du *be-bop*. Charlie s'aventure au *Monroe's Uptown* et, à la fin de l'année. Et c'est la rencontre avec Dizzy Gillespie :

...Un après-midi, Charlie Parker vint me voir. Nous commençames de parler dans ma chambre, puis nous déballâmes nos instruments, lui son saxophone alto, moi ma trompette. Ça dura des heures. On ne pouvait s'arrêter de jouer. C'est tout juste si je suis allé au boulot ce soir-là..." (Jazz Mag 183)

*" Dès que j'ai entendu Charlie Parker, j'ai compris que j'avais devant moi mon homologue au saxophone. Je n'avais jamais rien entendu de pareil ! Ses idées, ses enchaînements de notes, et tant d'autres choses! Et puis c'était fantastique de rencontrer quelqu'un qui suivait sans le savoir la même voie que moi." (Dizzy, in *To Be or not to Bop*)*

Parker trouve son premier engagement marquant en 1940, au sein de l'orchestre de **Jay Mc Shann**. Un orchestre typiquement *Kansas City*, où les riffs ravageurs et le blues font la loi. Avec Mc Shann, Parker enregistre ses premiers disques et ses premières radios, notamment au sein du *band within the band* de l'orchestre : on possède notamment une version de *Honeysuckle rose* qui laisse pantois : soyons clair : personne ne joue *comme cela* à l'époque : personne - sauf peut-être Dizzy - n'utilise à l'époque ces redoutables triolets qui propulsent le discours musical vers des sommets énergétiques inouis. Ce qui n'empêche nullement Parker de jouer le blues avec une profondeur et un enracinement eux aussi explosifs (une qualité que personne, même Panassié, n'osera jamais lui contester). Il suffit pour s'en convaincre d'écouter les 12 mesures qu'il improvise dans *Hootie Blues*, transcendant l'interprétation du chanteur Walter Brown :

271. Jay Mc Shann : Hootie Blues

*Buddy Anderson, Harold Bruce, Orville Minor (tp) Joe Taswell Baird (tb)
Charlie Parker, John Jackson (as) Harold Ferguson, Bob Mabane (ts)
Jay Mc Shann (pn) Gene Ramey (cb) Gus Johnson (dms) Walter Brown (voc);
rec Dallas 1941; Masters of Jazz*

Les laboratoires

C'est au coeur de Harlem et non dans la 52ème rue que les premiers embryons de *be-bop* apparaissent, sous cloche ou presque, dans deux petits clubs : le *Minton's Playhouse* et le *Monroe's Uptown*, rendez-vous des stylistes

swing et des futurs boppers. Les jeunes musiciens noirs qui y passent le plus clair de leurs nuits présentent un profil de marginaux cultivés, désireux à la fois de se réapproprier la musique créée par leur communauté et de lui conférer un statut artistique. Ces deux motivations les amène à complexifier la musique qu'ils mettent au point, ne serait-ce dans un premier temps que pour empêcher les plagiat et les intrusions intempestives. Le *Minton's Playhouse* doit son nom à son propriétaire et fondateur, Henry Minton, ancien saxophoniste et premier délégué noir au puissant *Musician's Union Local 802*, le syndicat des musiciens new-yorkais. Le lundi, jour de relâche des théâtres, Minton offre un repas gratuits aux vedettes de l'Apollo qui viennent faire la jam chez lui. Grande idée qui fait bientôt du *Minton's* le rendez-vous de nombreux grands stylistes swing et, surtout, d'une poignée de jeunes musiciens noirs qui vont changer le cours de la musique. Il y a là le batteur **Kenny Clarke**, les pianistes **Kenny Kersey** et **Thelonious Monk**, le trompettiste **Dizzy Gillespie**, quelques autres encore, dont nous reparlerons bientôt. Mais il y a aussi **Charlie Christian**. Se sentant comme un poisson dans l'eau dans l'ambiance du *Minton's*, le guitariste y passe le plus clair de ses soirées, *after hours* en tout cas. Les derniers temps, il loue même une chambre juste au-dessus du club et y laisse son ampli à demeure. Quelques images et quelques témoignages sur ce lieu mythique :

Video. Le Minton's

Photos et témoignages. Montage MJ

Par bonheur, le *Minton's* a son "pirate" : il s'appelle **Jerry Newman** et, grâce à lui et à son graveur portable d'acétates, un pan crucial de l'Histoire du Jazz est sauvée de l'oubli et du silence. C'est notamment le cas d'une longue version de *Topsy* jouée sans thème, le 12 mai 1941, et justement rebaptisée *Swing to Bop*. C'est que, dans le long solo de Charlie Christian (184 mesures et 96 de plus après le solo de piano), et dans les interventions puissantes et imaginatives de la batterie de **Kenny Clarke**, on a la troublante impression, avec le recul, d'assister à une sorte d'accouchement symbolique de la nouvelle musique. Extrait significatif de ce précieux document :

272. Charlie Christian / Minton's Band : Swing to Bop (extr)

*Joe Guy (tp) Charlie Christian (gt) Kenny Kersey (pn) Nick Fenton (cb)
Kenny Clarke (dms) ; rec Minton's, 1941 ; CD Masters Media 7*

Certaines de ces phrases lumineuses marquent pour Charlie Christian les premières traces d'une esthétique et d'une approche de la musique dont il n'aura hélas pas le temps de voir l'aboutissement : atteint de tuberculose, et brûlant la vie par les deux bouts, Charlie refuse d'obéir aux prescriptions médicales

d'abstinence et s'éteint le 2 mars 1942. Anecdote sinistre mais significative, il est enterré sans que puisse être réuni la somme d'argent nécessaire à ce que son nom soit gravé sur sa tombe. Dans la vie comme dans la mort, Charlie Christian inaugure en fait le chemin de croix que vont suivre les boppers. Pour cette génération sacrifiée (à l'héroïne notamment, on le verra) le sordide quotidien accompagne en négatif la luminosité d'une musique qui se veut de moins en moins ouverte aux concessions.

Charlie Parker, lui, fréquente plutôt le *Monroe's uptown*. En 1942, il enregistre une série d'acétates en trio avec quelques musiciens proche du *Monroe's*. Il est fascinant d'écouter la version de *Cherokee* enregistrée à cette occasion : la rythmique reste swing mais le phrasé, le lyrisme, les audaces harmoniques de l'alto font littéralement décoller le vieux saucisson :

273. Charlie Parker & the Monroe's Band : Cherokee

*Charlie Parker (as) + orch feat prob. Allan Tinney (pn) Ebenezer Paul (cb) a.o. ;
rec Monroe's, early 1942 ; Masters Media 7*

Avec Dizzy et Parker, les assises mélodiques et le feeling général du bebop sont en place : reste à peaufiner l'apport harmonique - ce sera le rôle de Thelonious Monk - et à appliquer au phrasé nerveux des boppers une assise rythmique nouvelle : place à Mr Kenny Clarke.

Klook et la batterie moderne

Kenny Clarke est non seulement un des piliers du *Minton's* mais également le père de la batterie moderne. Né en 1914, Kenneth Spearman Clarke est l'aîné de la "bande des quatre". Boulimique, il commence l'étude du piano, du saxophone, de la trompette, du trombone, mais s'intéresse surtout aux rapports entre musique et danse, et donc entre rythmes et polyrythmes. Il fixe bientôt son choix sur la batterie et fait ses débuts dans divers *territory bands*, dans le Middle-West. Monté à New-York en 1936, il entre dans l'orchestre d'Edgar Hayes. Influencé, comme la plupart des jeunes batteurs de l'époque, par Jo Jones, Cozy Cole et les autres grands drummers de la *Swing Era*, Kenny joue à l'époque d'une manière qui ne peut laisser supposer la révolution copernicienne qu'il fera bientôt subir à son instrument et, au-delà, à la section rythmique toute entière. Fin 38, Kenny entre dans l'orchestre de **Teddy Hill** : il y fait la connaissance de Dizzy Gillespie, et il expérimente pour la première fois une nouvelle manière de concevoir la polyrythmie et le métier de batteur. Jusque là, le pied droit du batteur martelait les temps (et donc le tempo) sur la grosse caisse. Kenny, progressivement, fait glisser le marquage du temps sur la cymbale, réservant l'usage de la grosse caisse pour des ponctuations souvent

jouées à contretemps. Il allège par là-même le rythme de base (par rapport au martèlement de la grosse caisse, la cymbale offre un feeling sous-jacent fort différent) mais parallèlement, il enlève un repère imparable aux auditeurs et aux danseurs - lesquels sont plus encore décontenancés par ces fameuses "pèches" lancées à contretemps par la grosse caisse et/ou la caisse claire. Dizzy, au contraire, jubile.

"J'essayais de faire de la batterie un instrument aussi musical que rythmique. Pour moi, le jeu traditionnel des 'drummers' était devenu passablement monotone. (...) J'ai commencé à tenir dans les orchestres un rôle réellement instrumental, et non plus seulement rythmique. C'était quelque chose de nouveau" (Kenny Clarke)

Surnommé *Klook* - à cause d'une de ses figures rythmiques de prédilection, suggérée par l'onomatopée *klook-a-mop* - Kenny Clarke est désigné par Teddy Hill pour diriger les jams du *Minton's* : et il a carte blanche ! Ses conceptions s'y expriment donc ouvertement et se mêlent à celles de Gillespie, de Monk et des autres. Le travail d'accentuation et les "pèches" propres au drumming moderne sont déjà largement sensibles dans la manière dont Kenny "accompagne" Charlie Christian dans *Swing to Bop* (n° 193). Réécoutons-en un extrait (situé à 5'40", pendant le solo de piano de Kenny Kersey) en focalisant cette fois notre attention sur le jeu de batterie davantage que sur les improvisations.

274. Charlie Christian / Minton's Band : Swing to Bop (extr)
Joe Guy (tp) Charlie Christian (gt) Kenny Kersey (pn) Nick Fenton (cb)
Kenny Clarke (dms) ; rec Minton's, 1941 ; CD Masters Media 7

Les Mintoniens déstabilisent les non-initiés et stimulent d'autant les initiés : c'est une des règles de la nouvelle musique en devenir. Et pour ce qui est de déstabiliser, dire que Thelonious Monk s'y connaît, c'est peu dire !

Monk

Quatrième pièce du puzzle, **Thelonious Monk** est l'éminence grise du bebop. Né en 1917, il n'a presque rien enregistré avant 1944, mais son apport à la nouvelle musique n'en est pas moins déterminant. En tant que pianiste, pourtant, il se situe à première vue aux antipodes de la virtuosité parkérienne (contrairement à un Bud Powell, qui applique, lui, le même traitement au clavier que Parker à l'alto). C'est en profondeur que Monk agit. Alors qu'il n'a derrière lui que des études musicales très fugitives, il *pense* les fondements de la révolution

en cours. Son action est sensible aux niveaux harmonique (substitutions d'accords, introduction d'accords de passage), rythmique (cassures, déconstruction, sens du silence), mélodique (intervalles larges, chromatismes, clusters) : mais il est aussi *le* compositeur du groupe. Alors que les thèmes parkériens sont le plus souvent des retranscriptions d'impros, Monk écrit les futurs standards du jazz moderne : des structures et des mélodies intemporelles qui, par leur étonnante *ouverture*, restent aujourd'hui encore un véhicule largement utilisé. Monk est aussi un personnage hors du commun :

"J'ai connu beaucoup de musiciens bizarres, mais je n'en ai jamais vu un comme lui. (...) Quand il travaillait chez moi, il arrivait souvent une heure avant l'orchestre, mais au moment de jouer, impossible de mettre la main sur lui. On finissait par le retrouver, une heure plus tard, assis seul dans un coin, à la cuisine ou ailleurs, en train de composer. Le bruit que faisait l'orchestre ne le dérangeait pas. J'en ai souvent eu assez de lui, et pourtant c'était un type sympathique. Plus d'une fois, j'ai eu envie de l'engager comme pianiste dans mon orchestre mais on ne pouvait vraiment pas compter sur lui. Tout le monde l'adorait. Dizzy et Kenny Clarke m'ont dit une fois qu'ils prendraient la responsabilité de le faire venir toujours à l'heure si j'engageais. Ils l'aimaient vraiment beaucoup. Tout le monde voulait l'avoir mais c'était trop risqué. Il était tellement imprévisible. En musique, Monk était plutôt producteur que vendeur. Dizzy, lui, plaçait la marchandise, parce qu'il avait su trouver des débouchés. Monk restait en dehors de ça"

On comprend les craintes des chefs d'orchestre vis à vis de Monk, quand on sait qu'il proclamait à tout qui voulait l'entendre :

"Ne jouez pas ce que le public demande ! Jouez ce qu'il vous plait de jouer et laissez le public s'accrocher à ce que vous jouez - même si cela doit prendre quinze ou vingt ans" (Celebrating Bird, p 78)

On aimerait mieux connaître la manière dont il joue à la haute époque du be-bop : hélas, sur la plupart des titres enregistrés au *Minton's*, la présence de Monk a été largement démentie : Jerry Newman nous sauve cependant de l'ignorance absolue avec quelques titres piratés en 1941 :

275. Thelonious Monk : Nice work if you can get it

Joe Guy (tp) Monk (pn) Nic Fenton (cb) Kenny Clarke (dms) 1941 (Onyx)

1942-1943 : Grève, émeutes, guerre

C'est pendant la guerre que le mouvement noir va, pour la première fois depuis la Harlem Renaissance des années '20, reprendre une consistance et une densité nouvelles. L'apparition du be-bop reflète sur le plan esthétique les tensions socio-politiques de l'heure. On l'a dit, les Noirs ne tarderont pas à réaliser l'ampleur du paradoxe qui veut qu'ils partent défendre la démocratie en Europe alors qu'eux-mêmes, dans leur propre pays, n'ont pas accès aux droits civiques les plus élémentaires. Dès lors, les émeutes se multiplient dans les villes et dans les quartiers blacks, y compris à Harlem, qui devient un quartier infréquentable pour les Blancs : bientôt, d'ailleurs, les jeunes boppers quitteront le Minton's et le Monroe's pour partir à l'assaut des clubs de la 52ème rue et des temples du swing. Le petit montage qui suit illustre cette toile de fond de la naissance de la nouvelle musique.

Video. Be-Bop, guerre et contestation noire

Images d'archives : du swing au bop + émeutes raciales années '40 . Montage MJ

La confidentialité qui entoure la gestation sous cloche du be-bop explique en partie la carence de témoignages relatifs aux tout débuts du be-bop. Mais un autre élément entre en ligne de comptes : en août 42, démarre une des grèves plus longues de l'histoire syndicale, une grève qui instaure un vaste black-out sur le monde musical. La position de **James Petrillo**, patron du puissant syndicat des musiciens, est claire : la pratique du "passe-disque" en radio nuît au travail *live*, et aucune adaptation sérieuse des droits ne vient compenser ce manque à gagner : la consigne est donc sans appel : boycott total des studios d'enregistrement ! La grève se prolonge jusqu'en 1944. Seule exception au boycott, en ces temps de guerre, les *V-Discs*, 78 tours 30 cms gravés pour le divertissement des soldats partis au feu et dont le syndicat accepte la diffusion interne à l'armée, pour autant que les matrices soient détruites afin d'éviter un retraitage commercial commerciaux. Les *V-Discs*, que les soldats américains amènent par brouettes en Europe à la Libération, sont une aubaine pour les collectionneurs : qu'il s'agisse de variété, de classique ou de jazz, ils constituent les seuls témoignages de cette période muette. Mais on n'y trouve évidemment que des vedettes confirmées, et, la plupart du temps, appréciées du grand public : c'est à dire tout le contraire du *be-bop*, non seulement balbutiant, mais se définissant comme anti-commercial et refusant toute concession aux goûts du public. Point de young Parker ni de young Dizzy pour les *G.I.'s*, donc. Et autant pour nous. Rien d'étonnant dès lors si les premiers disques de *be-bop* (sortis en 1944-45) révèlent brutalement aux non-initiés une musique aussi achevée : la nouvelle musique s'est rodée, sous le manteau, pendant les années de guerre, pour une

infime minorité de *happy fews*. Mais revenons à l'histoire - qui se poursuit, elle, entre 1942 et 1944, avec ou sans prise de son.

L'antichambre

Après la période des "laboratoires", presque tous les jeunes révolutionnaires sont réunis au sein d'un big band dirigé par ...**Earl Hines** (un orchestre d'autant plus mythique qu'il n'en existe pas la moindre trace enregistrée). Par ailleurs, en 1943, la collaboration **Parker-Gillespie** s'intensifie et, de ponctuelle, devient régulière. Au milieu du désert discographique officiel, on possède heureusement quelques enregistrements privés, captés par des "pirates" du genre de Newman: ainsi, un certain **Bob Redcross** a immortalisé, avec du matériel amateur, une session improvisée en février 1943 dans une chambre du *Savoy Hotel* de Chicago. La qualité sonore est évidemment médiocre, mais on peut néanmoins se faire une idée de l'empathie qui unit de plus en plus les deux leaders du *be-bop*. En 1943, le *Minton's* ferme ses portes : et les boppers se lancent à l'assaut de la 52ème rue et des temples du swing. La plupart du temps, ils s'incrument dans des combos existants, mais en janvier 44, le premier band ouvertement *be-bop* démarre à l'*Onyx Club* : à sa tête, **Gillespie**, le bassiste **Oscar Pettiford** et le batteur **Max Roach** : toujours pas de traces sonores, à l'exception d'un *Night in Tunisia* inaudible. Pour le bonheur des historiens - et pour le nôtre - , certains aînés comme **Coleman Hawkins** ou **Cootie Williams** prennent les jeunes loups sous leur protection et, lorsque l'activité discographique redémarre, les emmènent avec eux en studio. Avec ces enregistrements, nous pénétrons pour de bon dans l'antichambre du *be-bop*. Sur *Disorder at the border*, enregistré en 1944 par **Dizzy Gillespie** dans le band de Coleman Hawkins, on peut apprécier la différence qui sépare désormais son style, arrivé à quasi-maturité, de celui des autres solistes engagés par le père des saxophonistes : rencontre des générations ensuite, à travers une ballade jouée par le même **Coleman Hawkins** en compagnie de **Charlie Parker** :

276. Coleman Hawkins Orchestra : Disorder at the Border

Dizzy Gillespie, Vic Coulson, Ed Vanderveer (tp) Leonard Lowry, Leo Parker (as) Coleman Hawkins, Don Byas, Ray Abrams (ts) Budd Johnson (ts, bs) Clyde Hart (pn) Oscar Pettiford (cb) Max Roach (dms); rec NY 1944;

Video. Coleman Hawkins/ Charlie Parker : *Ballad*

Coleman Hawkins (ts) Charlie Parker (as) Hank Jones (pn) Ray Brown (cb) Buddy Rich (dms) DVD Granz

Parmi les jeunes *boppers* occupés, à cette époque, à se faire les dents au sein de formations swing, citons encore **J.J. Johnson** (tb) aux côtés de Benny Carter, **Howard Mc Ghee** et **Fats Navarro** (tp) chez Andy Kirk, **Dexter Gordon** (ts) chez Louis Armstrong, ou **Dodo Marmorosa** (pn) chez Artie Shaw. Il y a quelque chose de téméraire pour ces vieux routiers du swing à se "compromettre" avec la jeune génération en colère : et quand il s'agit d'un martien comme Monk, la démarche est carrément héroïque. Le voici en quartet avec **Coleman Hawkins**, encore lui, dans un *Flying Hawk* où l'intro de piano et l'accompagnement rompent délibérément avec les traditions en usage dans les petites formations swing :

277. Coleman Hawkins : Flyin' Hawk

*Coleman Hawkins (ts) Thelonious Monk (pn) Edward Bass Robinson (cb)
Denzil Best (dms); rec NY 1944: Prestige*

Monk, on l'a dit, est l'éminence grise du mouvement : son jeu est tout à fait atypique par rapport au langage de Parker ou de Dizzy. C'est au contraire en pleine phraséologie parkérienne que se situe l'autre grand pianiste *be-bop*, **Bud Powell**. En 1944, il travaille dans l'orchestre du trompettiste **Cootie Williams**, ex-Ellingtonien ; par rapport à celle de son modèle, Art Tatum, la fluidité du jeu de Bud est d'une étonnante modernité, qui déteint par moments sur le son du band :

278. Cootie Williams Sextet : Floogie Boo

*Cootie Williams (tp) Eddie Vinson (as) Eddie Lockjaw Davis (ts) Bud Powell
(pn) Norman Keenan (cb) Vess Payne (dms); rec NY 1944; CD Keynote*

C'est quelques mois après ces enregistrements que survient un des plus sordides épisodes de l'histoire du *be-bop* : voulant défendre son ami Monk (pourtant deux fois plus baraqué que lui), Bud s'interpose, lors d'un contrôle policier musclé et subit un matraquage d'une brutalité hallucinante, dont il portera les séquelles sa vie durant (migraines, états dépressifs, absences etc). Un long calvaire qui n'empêchera pas Bud Powell de nous laisser quelques unes des plus belles pièces pianistiques *be-bop*. Avant d'évoquer le big band de Billy Eckstine dans lequel vont se retrouver à peu près tous les jeunes *boppers* en devenir, encore quelques images témoignant de l'activité de **Charlie Parker** et **Dizzy Gillespie** en 1943-44

Video. Bird and Dizzy 1943-44

Montage MJ

Tandis que Bud Powell travaille chez Cootie Williams, le crooner **Billy Eckstine**, défenseur acharné des *boppers*, monte un big band qui prolonge celui

que dirigeait Earl Hines en 1942. Presque tous les jeunes enrégés du bop passent par ce band : les trompettistes **Dizzy Gillespie**, **Miles Davis**, **Kenny Dorham**, **Fats Navarro**, les saxophonistes **Charlie Parker**, **Dexter Gordon**, **Gene Ammons**, **Leo Parker**, **Wardell Gray**, le pianiste **Tadd Dameron**, les bassistes **Oscar Pettiford** et **Tommy Potter**, les batteurs **Shadow Wilson** et **Art Blakey**, sans oublier l'égérie des boppers, la chanteuse **Sarah Vaughan**. Les arrangements que joue cet orchestre mythique empruntent indiscutablement à l'esprit musical nouveau quelque chose de sa fulgurance. Ainsi, les 'pêches' transposées de la batterie à l'ensemble des cuivres, annoncent la sonorité du big band que créera Dizzy Gillespie quelques années plus tard. Malgré la qualité de ces arrangements et celle des solistes, l'orchestre laisse les producteurs plus que sceptiques : c'est la raison pour laquelle les disques parvenus jusqu'à nous sont souvent centrés sur la partie vocale. Il existe néanmoins quelques heureuses exceptions, comme cet *Opus X* que nous allons entendre et cette vidéo où on reconnaît notamment le batteur **Art Blakey** et le saxophoniste **Gene Ammons** :

279. **Billie Eckstine : Opus X**

Billy Eckstine (voc) Dizzy Gillespie, Shorty Mc Connell, Gail Brockman, Boonie Hazel (tp) Gerald Valentine, Taswell Baird, Howard Scott, Chips Outcalf (tb) John Jackson, Bill Frazier, Dexter Gordon, Gene Ammons, Leo Parker (sax) John Malachi (pn) Connie Wainwright (gt) Tommy Potter (cb) Art Blakey (dms) rec NY 1944 ; Classics

Video. Billie Eckstine : Rhythm in a riff

Billy Eckstine (voc) + orchestra feat Gene Ammons (ts) Art Blakey (dms)

Charlie Parker est donc passé lui aussi par cet orchestre : mais lorsqu'on se prépare à porter, pour la postérité, le surnom de *Bird* (l'Oiseau), on ne se fixe pas : on vole ! Parker ne pourra jamais se plier à la discipline d'un grand orchestre, fut-il composé de grands musiciens partageant ses vues (comme c'est le cas avec l'orchestre d'Eckstine et comme ce le sera encore bien davantage deux ans plus tard avec celui de Dizzy). Bird ne fait que passer - mais partout où il passe, il laisse d'ineffaçables traces. L'été 44 touchant à sa fin, il travaille dans un club de la 52^o rue en compagnie de Ben Webster. Et souvent, son travail terminé, il termine la nuit au *Down Beat Club* en invité du quartet du guitariste **Tiny Grimes**, partenaire régulier d'Art Tatum. C'est avec celui-ci qu'il enregistre pour *Savoy* ses premiers disques officiels en combos : la rythmique reste sage mais lorsque son tour arrive d'improviser, l'Oiseau s'envole : écoutons le plat de consistance de cette séance, *Red Cross*, un thème non prévu au programme initial et que Parker écrit en catastrophe dans le studio, sur les accords d'*I got Rhythm*

280. Tiny Grimes : Redcross

*Charlie Parker (as) Tiny Grimes (gt) Clyde Hart (pn) Jimmy Butts (cb)
Harold Doc West (dms) ; rec NY 1944 (EPM)*

Chaque mouvement a son égérie : celle qui restera liée à l'émergence du be-bop s'appelle **Sarah Vaughan** : à la clarté d'Ella et à la sensibilité de Billie, Sarah ajoute ses qualités de musicienne et une forme de sophistication sensible notamment dans sa manière de traiter les inflexions. Avec Dizzy Gillespie, elle enregistre une première version de *Night in Tunisia*, encore baptisé à l'époque *Interlude*, et pris sur un tempo medium lent étonnant avec le recul :

281. Sarah Vaughan : Interlude

*Sarah Vaughan (voc) Dizzy Gillespie (tp) Georgie Auld (ts) Aaron Sachs (cl)
L. Feather (pn) Chuck Wayne (gt) Jack Lesberg (cb) Morey Feld (dms) ;
1944*

Lorsque 1944 se termine - et tandis que l'Occident entre dans une ère nouvelle -, les futurs leaders du bop sont prêts à passer vraiment à l'attaque, à voler de leurs propres ailes sans plus avoir besoin de la caution d'un aîné : 1945 est, plus que toute autre, l'année de toutes les audaces : l'année **be-bop** !

1945 : l'année *be-bop*

1945 : sur le Vieux Continent, la guerre se termine enfin : pour beaucoup de jeunes Américains, c'est le début d'un long exil européen. Enrichis par les rouages de l'économie de guerre, les Etats-Unis entament une escalade qui préfigure les fastes du Rêve Américain. Sur le plan musical, le Swing occupe toujours le devant de la scène. C'est lui qui accompagne les fêtes de la victoire : *In the Mood* devient l'hymne du monde libéré de la bête fasciste. Mais pour les milieux initiés, l'événement musical qui marque l'année est évidemment le **be-bop** qui entend remettre, en profondeur, l'Eglise au milieu du village. L'ère du be-bop en tant que telle est de courte durée : 4 à 5 ans tout au plus. Mais elle constitue le tournant décisif de l'Histoire du Jazz : tout ce qui se créera par la suite s'inscrit plus ou moins directement dans le sillage du travail des boppers. Propulsé par une campagne de promotion indirecte axée davantage sur le phénomène de mode que sur les implications musicales, le be-bop interpelle l'honnête homme (qui se demande ce qu'il a bien pu faire pour mériter ça). La presse s'empare de l'affaire, radicalise à l'extrême les positions, voit des antagonismes là où il n'y a que des différences, prie la jeune génération de prendre parti pour ou contre le be-bop, ce qui veut dire tout à la fois :

- pour ou contre une mode vestimentaire (lunettes noires, béret, bouc)
- pour ou contre un mode de vie (existentialisme noctambule, drogues, alcool)
- pour ou contre une idéologie (subversive, anti-raciste)
- pour ou contre une musique qui dérange

Soudain promu au rang de héros dans cet après-guerre où cohabitent espoir et désespoir, révolte et conservatisme, ordre et désordre, les personnages marginaux qui ont émergé pendant la guerre sont enfin réunis et forment ensemble un formidable continuum énergétique, une gestalt qui dépasse de loin la somme de ses composantes. On y trouve en tout premier lieu les Dyoscures du mouvement : **Dizzy** le fou de génie et **Parker** le génie fou. Ces deux là, désormais entourés la plupart du temps de rythmiques dévouées corps et âme à leur musique, semblent être partout à la fois, ensemble (et l'étincelle prend alors des allures d'incendie) ou séparément (leur "couple" ne pouvant raisonnablement exister dans la durée).

- Janvier : Bird et Dizz jouent ensemble au Three Deuces avec Al Haig, Curley Russell et Stan Levey ; en studio, ils participent à l'enregistrement d'un big band dirigé par **Oscar Pettiford**, big band qui, plus encore que celui de Billy Eckstine, prépare l'avènement de la bouillante machine de Dizzy.

- Février : le be-bop fait son entrée dans le monde du cinéma grâce à Coleman Hawkins, qui invite le trompettiste **Howard Mc Ghee** et le bassiste **Oscar Pettiford** à jouer à ses côtés dans le film *Crimson Canary* : extrait rarissime d'un be-bop très peu filmé :

Video. Coleman Hawkins / Howard Mc Ghee : Hollywood Stampede
Howard Mc Ghee (tp) Coleman Hawkins (ts) Sir Charles Thompson (pn)
Oscar Pettiford (cb) Denzil Best (dms) ; rec 23/2/45

C'est également en février que Dizzy et le ténor **Dexter Gordon**, gravent une série de titres qui sont en réalité de futurs standards du be-bop : c'est le cas de *Blue 'n Boogie*, thème riff archétypique :

282. Dizzy Gillespie Sextet : Blue 'n Boogie
Dizzy Gillespie (tp) Dexter Gordon (ts) Frank Paparelli (pn) Chuck Wayne
(gt) Murray Shipinsky (cb) Shelly Manne (dms); rec NY 1945; Classics

Quelques jours plus tard, encore un pas de plus avec la première séance réunissant une petite formation centrée sur Bird et Dizz : au programme,

répertoire be-bop, et feux d'artifice, malgré une section rythmique qui reste composée de musiciens swing (avancés) : de la pédale d'intro (typique du répertoire gillespien) au final, rien n'est à jeter dans cet AABA : ni le thème, exposé à l'unisson par la trompette et l'alto comme ce sera désormais l'usage quasi incontournable en milieu bop, ni les fulgurants chorus de **Parker** et de **Dizzy**, sur-stimulés l'un par l'autre ; ni le chorus savoureux de **Slam Stewart** ; ni les 24 mesures d'interlude, à l'unisson elles aussi, et qui préludent à l'évocation finale (et tronquée) du thème. Penchons-nous sur la structure de ce morceau d'anthologie - désormais, suivre une improvisation devient un exercice plus délicat :

- Intro (4 cb/dms + 8 tp)
- Thème 32AABA unisson tp/as
- ch as (32AABA)
- ch tp (32AABA)
- ch cb (32AABA)
- Interlude 24AAB + thème 8A unisson tp/as
- coda (8)

283. Dizzy Gillespie Sextet : Dizzy Atmosphere

*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Clyde Hart (pn) Remo Palmieri (gt)
Slam Stewart (cb) Cozy Cole (dms); rec NY 1945 ; Classics*

• Sautons les étapes pour en arriver enfin à cette fameuse séance du 11 mai 1945, et qui constitue l'incontestable manifeste de la nouvelle musique. Parce que les principaux intervenants sont réunis, mais aussi parce que ces deux 78 tours sont les premiers à être diffusés dans le monde, déclenchant notamment un article historique écrit par André Hodeir pour *Jazz Hot*, article qui révèle le be-bop au vieux monde ; et parce que les thèmes choisis symbolisent le be-bop dans ses états les plus ravageurs. Si *Hot House* reste modéré (un peu à la manière de *Groovin' High*), si *Lover Man*, chanté par Sarah Vaughan, rappelle que le be-bop connaît aussi les tempos lents et même ultra-lents, *Salt Peanuts* et *Shaw Nuff* sont deux des thèmes les plus iconoclastes et les plus puissamment rageurs du nouveau répertoire : pauvres danseurs, pauvre auditeur moyen, subitement emportés dans un tourbillon auquel rien ne les a préparé. C'est le moment, c'est l'instant : écoutons une première fois *Salt Peanuts* sans chercher à le décortiquer, juste pour tenter de retrouver l'effet de surprise qui déferle sur l'immense majorité des amateurs de jazz en 1945. Plus de répit désormais, fut-ce dans un solo de piano ou de basse : le pianiste **Al Haig** évolue dans le même univers que Parker et Gillespie et la walkin' bass de **Curley Russell** joue

d'avantage sur la pointe du temps, avec une modernité harmonique qui dynamise d'autant les souffleurs.

284. Dizzy Gillespie All Stars : Salt Peanuts

*Dizzy Gillespie (tp, voc) Charlie Parker (as) Al Haig (pn) Curley Russell (cb)
Sid Catlett (dms); rec NY 1945 ; Classics*

Le choc ! Nombreux sont les auditeurs qui n'y voient que l'antichambre du chaos, alors que l'organisation y effectue un pas en avant capital.

A première écoute, l'exposé de *Salt Peanuts* semble s'éclater dans tous les sens mais si on y regarde d'un peu plus près, après la double intro (8 mesures de batterie - dont 4 exposent déjà le motif rythmique central - , 8 mesures de riffs à l'unisson, quelque peu schizoïdes), le thème s'étend sur deux structures de 32AABA séparées par 8 mesures d'intermède, et suivies de 16 nouvelles mesures d'intermède. Les 3 A de la première sont constitués par la répétition (4x) de deux phrases de type call & respons, tandis que le bridge comprend deux phrases moins hachées (le tout joué à l'unisson). L'intermède (8 mesures) est davantage sophistiqué, davantage dans le style des compositions de Parker, avec une mise en place rythmique démoniaque. Le deuxième AABA est construit sur la même base que le premier sauf que le call & respons des A comprend des respons chantés par Gillespie - le fameux Salt Peanuts, Salt Peanuts - et que le B est improvisé par Parker. Le tour est joué ? Pas encore: voici, pour suivre, un second intermède de 2 x 8 mesures celui-ci (les 8 premières étant une respiration laissée au pn et à la cb, et les 15° et 16° constituant deux mesures de break qui introduisent le premier chorus improvisé (celui d'Al Haig en l'occurrence). Un chorus entier d'Al Haig, un de Parker, puis, hop, 3° intermède amenant un demi-chorus de tp (AA), les 16 mesures restantes étant occupées par un solo de batterie qui se déroule de manière à retomber sur l'intro initiale, afin de conclure par seulement 8 mesures du c & r vocal. Soit :

- Intro 8 dms + 8 riffs ens
- Exposé I : 32AABA c & r unisson tp/as
- Intermède I : 8 unisson tp/as
- Exposé II : 16AA c & r voc - 8B as - 8A c & r voc
- Intermède II : 8 tp/as - 6 tp/as - 2 break pn
- Ch pn 32 AABA
- Ch as 32 AABA
- Intermède III : 4 c & r tp/as - 4 break tp
- Ch tp 32 AABA
- Ch dms 24AABA (dont B = reprise de l'intro) - 8 riffs ens

284. Dizzy Gillespie All Stars : Salt Peanuts

*Dizzy Gillespie (tp, voc) Charlie Parker (as) Al Haig (pn) Curley Russell (cb)
Sid Catlett (dms); rec NY 1945; Classics*

• L'égérie est également au poste en ces jours d'accouchement. Invitée pour la première fois à diriger sa propre séance, pour le label Musicraft, Sarah Vaughan renvoie l'ascenseur à ses amis Parker et Gillespie, et convie en outre à la fête le saxophoniste ténor blanc Flip Philips, les pianistes Tadd Dameron et Nat Jaffe, le guitariste Bill de Arango et la rythmique Russell / Roach. Moins sulfureuse que celle gravée 14 jours plus tôt, cette séance permet de distinguer l'art naissant de "la divine" de celui de Billie Holiday ou Ella Fitzgerald. On apprécie au mieux cette émergence en écoutant la version que donne Sarah d'un standard souvent chanté par les deux autres grandes dames du jazz : Mean to me, qui laisse par ailleurs une place de choix aux trois souffleurs :

Video + 285. Sarah Vaughan : Mean to me

*Sarah Vaughan (voc) Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Flip Philips (ts)
Nat Jaffe (pn) Bill de Arango (gt) Curley Russell (cb) Sid Catlett (dms);
rec NY mai 1945 ; Musicraft*

Le quintet Parker/Gillespie a son défenseur attitré dans le monde des medias : il s'appelle Symphony Sid Torin et, dès cette année 45, il organise pour ses poulains deux concerts à Town Hall : la musique fulgurante jouée lors de l'un de ces concerts est sortie en CD il y a peu après des décennies d'allusions mythiques. Il est par ailleurs frappant de constater à quel point l'arrivée de Parker ou de Gillespie dans un contexte à dominante swing, en transforme désormais radicalement le feeling (alors que dans les séances pré-bop que nous avons écoutées, les Dyoscures se mettaient au diapason des orchestres qui les engageaient). Tiré d'une séance très forte de juin 45, gravée avec le vibraphoniste Red Norvo, écoutons Slam Slam Blues, qui contient quelques exemples significatifs de l'art jouissif avec lequel le bassiste Slam Stewart double vocalement son travail à l'archet :

286. Red Norvo : Slam slam blues

*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Flip Philips (ts) Teddy Wilson (pn)
Slam Stewart (cb) J.C. Heard (dms) Red Norvo (vbes) ; rec NY 1945 Classics*

Le triomphe de Bird et Dizz dans la 52ème rue est la première grande revanche pour les jeunes rebelles. Une revanche superbement illustrée par Clint Eastwood dans le film Bird : tandis que Parker triomphe sur Lester leaps in, entre dans le

club un des saxophonistes qui avaient participé à son humiliation à Kansas City lors de la fameuse scène de la cymbale : il ricane croyant retrouver Charlie de par-ci par-là et se retrouve en face d'un éblouissant soliste. A sa sortie du club, il jette son instrument dans le fleuve.

Vidéo. Bird in 52nd Street : Lester leaps in - La revanche
Charlie Parker (as) Dizzy Gillespie (tp) + rythmique réenregistrée.

• Novembre 1945 : première séance personnelle de Charlie Parker pour Savoy. Une séance évidemment décisive, qui se déroule dans une ambiance strictly be-bop

" Charlie Parker arriva en retard selon son habitude. Pendant que les musiciens s'échauffaient, il constata que son anche avait une fâcheuse tendance à siffler et il fallut envoyer un coursier acheter des Rico n° 5 dans un magasin de musique du centre de Manhattan. Hipsters et musiciens entraient et sortaient comme dans un hall de gare, et une fois l'enregistrement en cours, il fallut s'arrêter à plusieurs reprises pour faire venir des jus de fruits, des glaces, de la nourriture, de l'alcool, de la drogue et même des petites amies. Miles Davis fit une sieste d'une demi-heure par terre, tandis que le directeur artistique, Teddy Reig, somnolait de son côté pendant toute la séance. On ignore bien entendu la durée maximale de trois heures fixée par le syndicat."

Le personnel réuni par Parker est en fait le quintet avec lequel il écume désormais la scène new-yorkaise. Le partenaire principal de l'Oiseau y est le jeune trompettiste Miles Davis ; c'est pourtant Dizzy Gillespie qui joue la partie de trompette très technique de Ko Ko, chef d'oeuvre construit sur les accords de Cherokee : une fois l'exploit accompli, Dizzy s'installe au piano, en toute simplicité : voici ce Koko avec le support d'images typique du phénomène be-bop, du look qui y est attaché, et de ses deux principaux créateurs :

Video + 287. Charlie Parker's Reboppers : Koko
Dizzy Gillespie (tp, pn) Charlie Parker (as) Curley Russell (cb)
Max Roach (dms) ; rec NY 1945; CD Savoy

Sur les autres titres, la trompette est bien jouée par Miles et son approche, très différente de celle de Dizzy, induit un feeling tout différent : alors que Parker et Gillespie jouent au même diapason, avec la même énergie ébouriffée, celle qui unit Miles à l'Oiseau est davantage une relation de complémentarité et de contraste : aux phrases hystérisantes de Parker, Miles