

(SECTION I)



ROOTS

ORIGINES
et **PREHISTOIRE**
du **JAZZ**

(1619-1900)

Introduction Générale

Pas de **définition** du jazz "clé sur porte" pour démarrer ce cours. D'abord parce que le jazz est aujourd'hui encore un *work in progress*, en constante mutation, dont les limites reculent sans cesse. Ensuite parce que les définitions produites, à chaque génération, par les théoriciens du jazz, ont trop souvent, hélas, connu de rageuses dérives intégristes lorsqu'une nouvelle école se profile à l'horizon - les fanatiques du *New Orleans* refusant au Swing l'étiquette "jazz", les adeptes du Swing faisant de même avec le Be-bop, etc. Aujourd'hui encore, chez nous, combien de spécialistes ne froncent-ils pas les sourcils à l'écoute de groupes comme *Aka Moon* ou *Greetings from Mercury*, se posant l'éternelle question : "Est-ce encore du jazz ?" S'il est indéniable que les modes fusionnelles et mondialistes donnent parfois aux affiches des festivals de jazz des allures de fourre-tout, il est tout aussi vrai que seul le recul permet de juger de l'impact et de la "jazzité" de telle ou telle musique nouvelle. Si on ajoute qu'à l'inverse, certains jazzmen, et non des moindres (Miles Davis par exemple) ont pris un plaisir évident à refuser l'appellation jazz, on comprend mieux encore à quel point il est hasardeux de proposer une définition satisfaisante et globalisante du jazz en tant que structure musicale. D'autant qu'autour du courant central (ou *Mainstream*), lui-même évolutif, se développent toute une série de déviations, de cousinages, d'excroissances, de mouvements passéistes (*Revivals*), avec ce que cela suppose de feedbacks et d'interactions. Nous nous contenterons donc, pour ouvrir les débats, d'une définition de type "historique" répondant aux questions basiques des origines du jazz, des circonstances de son émergence, etc.

D'où vient le jazz ? Sans prendre trop de risques, on peut affirmer que le jazz est né aux Etats-Unis, autour de 1900, au terme d'une maturation d'environ trois siècles. Pourquoi trois siècles ? Parce que l'étude de la "préhistoire" du jazz nous indique clairement que la condition *sine qua non* permettant son émergence est la présence d'une communauté noire sur le territoire américain. Ce qui nous permet de dater, avec une précision évidemment toute symbolique, le début de la préhistoire du jazz en **1619**, année où débarquèrent sur le sol des futurs Etats-Unis (à Jamestown, en Virginie) les premiers esclaves noirs arrachés à l'Afrique par les négriers européens. On aura l'occasion d'évoquer les multiples paradoxes de l'esclavagisme et les curieux phénomènes d'attraction-répulsion qui lient les communautés blanche et noire - autour des pratiques musicales notamment. Mais on peut avancer dès à présent une deuxième proposition, corollaire : le jazz est une **musique afro-euro-américaine**, née de la rencontre entre les réminiscences de culture musicale africaine et la culture musicale européenne dominante dans le creuset de la société raciale et capitaliste américaine.

1. Mother Africa

L'arbre ne pouvant s'expliquer sans ses racines, il est important de dire quelques mots de cette culture africaine qu'ont partiellement exportée avec eux aux Amériques des générations d'esclaves noirs. Tout en rappelant avec René Langel (*Le jazz orphelin de l'Afrique*) que l'acculturation a largement coupé les populations noires émigrées de l'essentiel de leurs racines ancestrales. Le but n'est évidemment pas d'entamer une étude ethno-musicologique approfondie, mais simplement de cerner les particularités de la pratique musicale africaine qui sont *passées* dans le jazz, et de les comparer avec la pratique musicale occidentale. Afin de dresser le décor, entrons, par l'image, dans cet univers musical propre à l'Afrique, d'abord à travers un document saisissant filmé au sein d'une communauté de pygmées - une cérémonie liée au changement de saison et qui implique l'ensemble du village et dont les caractéristiques nous serviront de point de départ à cette évocation de la musique africaine ; puis de manière plus festive à travers des chants, des percussions et des danses Abund filmées par Benoit Quersin :

Vidéo et audio 01 • Nuit pygmée
Chants, percussions, cérémonie ; doc Mezzo

Vidéo. Percussions et danses Abund
Extrait de "Benoît Quersin", doc RTBF de Fred Van Bezien

a. Place de la Musique - Fonctionnalité. La première grande caractéristique de la musique africaine tient à la place qu'elle occupe dans la société et dans les représentations. Les anthropologues nous apprennent que, dans certains dialectes africains (en *Swahili* par exemple), il n'existe pas de mot distinct pour désigner la Musique ! Certains termes renvoient bien aux notions de "chanson" ou de "mélodie", mais aucun ne *dit* le concept général de "Musique". Cette carence lexicale ne signifie pas, loin de là, que la musique est absente des préoccupations des tribus qui parlent ces dialectes : au contraire, elle nous confirme de la manière la plus radicale la place primordiale qu'elle occupe au coeur même du vécu des Africains ! Tellement prégnante et tellement **indissociable de la vie** qu'il n'est nul besoin d'un mot spécifique pour la désigner. Une légende *Dogon* nous apprend de même que c'est à travers les tambours que les Dieux ont offert à l'homme le don de la parole ! Dans cette optique, la vie est tout simplement inconcevable sans ce que nous appelons la "musique": ainsi, dans les rites religieux *Yorubas*, chaque tambour appelle un Dieu particulier : pas de tambours, pas de rites, pas de Dieux ! Construits par l'homme à partir de peaux de bêtes - et donc directement produits de et par la Nature - les tambours participent à la fois de l'Humain et du Sacré : comme les herbes magiques pour les Indiens *Yakis* de Castaneda, ils sont en quelques sortes des "alliés" de l'Homme, qu'ils *aident* littéralement à vivre ! Plus concrètement, dans les sociétés africaines traditionnelles pré-coloniales, la

Musique accompagne naturellement les faits et gestes de la vie quotidienne (cérémonies religieuses et festives, rites de naissance, d'initiation, de mariage, de décès, chants religieux, offrandes, rites, prières, relations animistes avec la nature, chants rituels des saisons, de la pluie, manière de rythmer le travail, stimulation des guerriers, transmission des mythes et légendes - *griots* -, moyen de fixer l'appartenance ou la non-appartenance au groupe, représentation du temps qui passe etc). Dans tous les cas, elle *remplit une fonction* dans la société tribale et peut donc être qualifiée de **musique fonctionnelle**. On reviendra sur cette première différence entre la conception africaine de la musique et celle qui prévaut dans nos sociétés occidentales, où l'expression musicale se voit le plus souvent reléguée dans les sphères périphériques du divertissement ou, au mieux, de l'esthétique. On y reviendra parce qu'il subsiste, dans le jazz, quelque chose de cette fonctionnalité originelle, quelque chose qui nous rappelle avec une salubre insistance que *la Musique n'est pas que la Musique* ! Voici à titre d'exemple un chant lié à la récolte du miel dans les forêts Okapi ; puis un petit montage illustrant la place des tambours dans les représentations africaines et quelques images de chants de travail :

02 • Babolibo - Chant de récolte du miel CD I, 2 (5'44)
Song from Okapi Forest CD Alt

Video. Musique fonctionnelle
Chants de travail, plantations, village etc Montage MJ

b. Prépondérance du rythme - Polyrythmie. Dans les exemples qui précèdent, il est le plus souvent question de tambours : ce n'est évidemment pas l'effet du hasard. Ce qui, avant toute autre considération, *frappe* (c'est le cas de le dire) un observateur extérieur confronté pour la première fois à la musique africaine, c'est sans doute la place prépondérante qu'accorde cette musique "intégrée" aux percussions, et à travers elles, au **rythme** et, plus particulièrement, aux **polyrythmes** : une différence majeure avec la musique occidentale, qu'elle soit savante ou populaire :

-*savante* : la musique dite "classique" (et que nos grands-parents appelaient "Grande Musique", avec un mélange de respect et de crainte dans la voix), privilégie le plus souvent la Mélodie ou l'Harmonie : elle suggère ou elle sous-entend le rythme plutôt que de le mettre en exergue comme le fait la musique africaine (et comme le fera le jazz). Rien d'étonnant dès lors à ce que les percussions n'aient guère été utilisés par les grands compositeurs classiques, sinon à des fins de coloration ponctuelle.

-*populaire* : nos musiques de danse et nos chansons populaires accentuent certes l'élément rythmique davantage que la musique classique, mais le rythme en question est le plus souvent simple et transparent, quand il n'est pas carrément rudimentaire et simpliste. Au contraire, la musique africaine - comme le jazz - est par essence **polyrythmique** : des rythmes divers s'y superposent, s'y entrecroisent, s'y complètent,

semblent même parfois s'y contredire, au grand désespoir de nos pauvres oreilles peu préparées à cette complexité et qui, dès lors, ont tendance à ne voir que le chaos là où se donne à admirer une savante et bouillante architecture.

Expérience. Notre carence en matière de polyrythmie saute aux yeux à la lumière de la petite expérience que voici : demandez à dix personnes de votre entourage, prises au hasard, de frapper de la main gauche un rythme à deux temps, puis d'y superposer, de la main droite un rythme à trois temps : la main gauche pulse donc deux battements égaux et réguliers tandis que, *dans le même laps de temps*, la droite en pulse trois - qui partagent eux aussi la mesure en séquences égales. En langage musical, il s'agit donc tout simplement de jouer 2 noires contre un triolet de noires. On s'estimera heureux si deux personnes sur les dix intègrent cette polyrythmie élémentaire ! Et on mesurera au passage la complexité du travail d'un batteur de jazz, dont les quatre membres produisent, dans une totale indépendance, des rythmes complémentaires - le batteur est en fait l'héritier le plus direct des percussionnistes africains.

Afin d'illustrer le caractère polyrythmique de la musique africaine, nous écouterons pour commencer un groupe de percussionnistes **Abatutsi** (enregistrés jadis au Congo Belge par l'anthropologue Alan Merriam): les deux séquences rythmiques regroupées ici évoluent d'une pulsion de base fondamentale vers un entrelacs de rythmes croisés, de plus en plus complexes. Ensuite, nous plongerons plus avant encore dans la polyrythmie en compagnie de percussionnistes de la tribu des **Yorubas** (Nigeria) - une des plus décimées par les négriers, et corollairement, une des mieux représentées sur le sol américain !

03 • Royal Drums of the Abatutsi (Congo)
Box History of Classic Jazz, Riverside

04 • Percussionnistes Yorubas (Nigéria)
Afro-American Drums, Ethnic Folkways Library

Pour en terminer avec la polyrythmie, un dernier exemple, plus complexe encore et où il nous est plus difficile de démêler les différentes voix rythmiques :

05 • Percussionnistes Kweze (Congo)
Anthologie de la musique congolaise

La polyrythmie est à ce point intégrée à l'habitus musical des Africains qu'ils peuvent sans difficultés lui prêter leur corps entier, par le truchement de la **danse**. Ainsi, il n'est pas rare (cfr document sur les Pygmées) qu'en plus des instruments dont ils jouent, les musiciens/ danseurs africains tirent parti de colliers, clochettes et accessoires divers, attachés à leurs poignets et à leurs chevilles. Cette totale disponibilité du corps à la musique facilite par ailleurs le phénomène de **transe** qui l'accompagne parfois : c'est notamment le cas lors de prestations anormalement longues, presque toujours liées à un contexte rituel (ce processus se perpétuera de manière singulière dans les communautés afro-américaines à travers les rites Vaudoo).

Les linguistes, ici encore, nous précisent que la musique, le chant, la danse, la transe, constituent le plus souvent un *tout* qui ne justifie pas qu'on les désigne par des termes différents.

c. Traitement du timbre - Vocalisation. La "mise en service", dans le processus musical, de l'ensemble du schéma corporel amène inévitablement à évoquer le rôle prépondérant, joué par la **voix**. La voix participe évidemment au processus polyrythmique, mais elle révèle également plusieurs autres aspects très importants de la filiation entre jazz et musique africaine et tout particulièrement le **traitement du timbre**. Ici encore, la comparaison avec notre tradition musicale occidentale est révélatrice. Là où le musicien classique s'attache, comme on le lui apprend dans nos Académies ou dans nos Conservatoires, à atteindre un son pur et sans scories, sorte d'étalon fixé une fois pour toutes, l'Africain, et le musicien de jazz après lui, s'ingénient à *personnaliser* leur sonorité. A la sonorité ronde et lisse du chanteur de bel canto, s'oppose comme le jour à la nuit la voix tour à tour rauque, forcée, ou fragile du griot africain puis du chanteur de jazz (cfr Louis Armstrong). Ce "grain", ce côté "**trituré**", voire "sâle" (dirty) du timbre décuple l'expressivité et apporte à la musique une nouvelle dimension, aux antipodes de l'aseptisation : mieux, ces "intonations" sont signifiantes dans certains dialectes, où seul le timbre distingue deux vocables identiques à tout autre égard. Écoutons un chant Abatutsi, où se révèle aussi un type de dialogue dont on reparlera bientôt ; puis un chant accompagné à la harpe et où le chanteur à certains tournants de son interprétation, vire dans le falsetto :

06 • Percussionnistes et chanteurs Abatutsi (Congo)

Box History of Classic Jazz, Riverside

07. Kwa Cha Goma (chant + harpe)

Africa and the Blues

Lorsque les Africains puis les Afro-Américains s'attaqueront aux instruments des blancs (cuivres et anches tout particulièrement), ils les "**vocaliseront**" de la même manière, faisant littéralement *parler leur instrument* comme ils faisaient *parler leurs tambours (talking drums)* - c'est pourquoi, avec un peu d'habitude, on reconnaît aisément un saxophoniste d'un autre, dès les premières notes, rien que par sa sonorité.

d. Improvisation - Call & Respons - Tension dirigée vers la transe. La musique occidentale repose sur un système d'écriture musicale sophistiqué que n'ont jamais développé les Africains (dont la littérature elle-même est transmise par voie orale) : d'où, à côté d'un système de codes musicaux, la présence, naturelle, de l'**improvisation**, individuelle ou collective. Faut-il le dire, celle-ci sera également au centre même du jazz. En Afrique, elle est présente dans le processus polyrythmique mais aussi dans les chants et dans la pratique instrumentale en général. Car si l'Afrique traditionnelle ne connaît évidemment pas d'instruments aussi sophistiqués que le saxophone ou le piano,

cela ne signifie pas pour autant que les tambours et les voix soient les seuls outils de production musicale. Ainsi, la musique percussive et vocalisée peut aisément être transposée sur des instruments "intermédiaires" qui, sans être à proprement parler des instruments mélodiques ou harmoniques, ne sont pourtant plus *seulement rythmiques* : c'est le cas notamment des **balaphons**, instruments faits de 18 lames de bois (et donc cousins des xylophones et marimbas et ancêtres acoustiques lointains du vibraphone). Voici un groupe de musiciens originaires de la tribu des **Malinké** : en présence, trois balaphons dont l'un improvise, les autres s'en tenant à des motifs répétitifs immuables - on notera que les musiciens portent aux poignets des grelots de cuivre qui sonnent lorsqu'ils jouent - et des chanteuses, qui raclent des tubes en métal avec un long clou).

08 • Musique de Fête Malinké (Air de Kairo Rabi)
Musique d'Afrique Occidentale, LP Contrepoint

Parmi les autres caractéristiques de la musique africaine qui passeront dans le jazz, citons une forme de **dialogue** dite de **call and respons** (appel et réponse) qui, bien que déjà présent dans certains hymnes protestants d'avant la colonisation, sont une des marques de fabrique de la musique africaine et du jazz : dialogue en forme de question-réponses entre le soliste et les sections de l'orchestre, entre les différentes sections, entre l'orchestre et le public etc... (improvisateur / accompagnateurs, musiciens / public). Voici un montage de danses de femmes Fra Fra, suivies d'un thème joué à trois voix sur un balaphon ; les voix se partagent entre l'appel d'un leader (*call*) et la réponse du chœur improvisé (*respons*) :

Video. Fra Fra Women/ Enanga Dance/Marimba bire
Montage M du J

A côté des percussions et des voix, certaines pratiques instrumentales préfigurent elles aussi les échanges à venir dans le jazz, à travers l'improvisation, le dialogue etc. C'est le cas lors de pièces jouées par un joueur de flûte et un ou plusieurs tambour(s), tandem qui préfigure les *fife and drums* afro-américains (voir plus loin) :

09 • Kanyamolela (flûte + tambour)
Anthologie de la musique congolaise

Par ailleurs, la pratique de la polyrythmie, l'usage expressif des timbres triturés, les liens entre musique et danse, installent dans le processus musical une tension progressivement dirigée vers la **transe** (rôle religieux, cathartique etc). On retrouvera cette transe dans les rites Voodoo, mais aussi chez les *preachers* (prédicateurs - voir ci-dessous), ainsi que dans pas mal de développements jazziques ultérieurs (cfr la musique de Coltrane par exemple). Quelques images de danses cérémoniales haïtiennes, de "possession" et de transe.

Vidéo. Danses cérémoniales haïtiennes
Extrait de "Musiques Noires vol 1"

e. Des inflexions aux Blue Notes. Depuis l'époque de Bach, notre tradition musicale occidentale a un recours presque exclusif à la gamme tempérée à 12 sons (le clavier du piano). Hors de ces douze sons, pas de salut. Les musiques africaines, nées des instruments naturels, évoluent autour d'échelles de sons très variables d'une ethnie à l'autre : on y trouve des divisions pentatoniques (échelle à cinq sons), heptatoniques (7 sons) etc... et donc, mathématiquement, une série de "notes" qui n'existent pas chez nous. Et vice-versa. Lorsque les Noirs émigrés aux États-Unis se mettront à adapter les mélodies occidentales, c'est donc tout naturellement qu'ils les "pervertiront" par une série d'**inflexions** et d'indécisions. Même s'il convient d'être prudent en ce domaine, il faut également mettre au crédit de l'héritage africain ces inflexions décisives. En écoutant le chant de la tribu des **Fra-Fra** qui suit, on réalise la parenté entre ces inflexions et les fameuses notes bleues qui donneront une de ses couleurs principales qui préfigurent les fameuses **blue notes** des musiques populaires negro-américaines (work-songs, gospels, blues...) puis du jazz ! Nous continuerons avec un court document vidéo : un chanteur s'y accompagne à la harpe dans une mélodie clairement pre-jazz :

Video + audio 10. Chanteur/harpe
1Boukadari Koulibaly (harp) + band

11 • Fra Fra Tribesmen Song
(The Story of the Blues: I. The Roots, Columbia)

Si on veut schématiser les apports imputables, de près ou de loin, à l'Afrique, on peut dresser le tableau suivant :

Héritage africain - Synthèse

1. **Prédominance du Rythme - Polyrythmie**
2. **Trituration du Timbre - Vocalisation**
3. **Improvisation - Dialogue - *Call & Respons***
4. **Inflexions mélodiques**
5. **Tension dirigée vers la Transe**
6. **Fonctionnalité**

2. Coke en Stock

Si l'Afrique a donné au jazz, par voie indirecte, quelques unes de ses caractéristiques majeures, c'est surtout lorsque l'émigration forcée (l'esclavagisme) démarre que les mutations commencent. On ne le rappellera jamais assez, le jazz n'est pas une musique africaine, mais afro-américaine, ou, pour mieux souligner encore l'acculturation qu'ont subi les Noirs sur le territoire des futurs Etats-Unis, et le rôle joué par les conditions socio-politiques dans lesquelles celle-ci s'est déroulée, *negro-américaine*. Réservant le terme d'afro-américaines aux musiques nées ailleurs en Amérique où l'acculturation s'est faite moins violente. Car les **conquistadors** européens partis à l'assaut du Nouveau Monde n'ont pas attendu 1619 pour pratiquer l'esclavagisme et la traite des Noirs : ainsi, dès **1482**, les Portugais disposent, en Guinée, d'une sorte de place forte, plaque tournante de ce commerce d'un nouveau genre. Pendant les premiers temps de la colonisation, les envahisseurs ont utilisé comme main d'oeuvre les Amérindiens rescapés du carnage. Et c'est pour "soulager" (!) ces Indiens d'une partie de leur travail que **Bartolomeo Las Casas**, évêque de son état, suggère aux rois espagnols et portugais de puiser dans l'immense réservoir humain que constitue l'Afrique. Les colonies espagnoles et portugaises (Amérique du Sud et Centrale, Haïti, Cuba, Jamaïque) sont les premiers points de chute des esclaves africains : là-bas, apparaîtront des formes musicales à l'africanité particulièrement marquée, cousines avec lesquelles il arrivera que le jazz renoue, à certains tournants de son histoire (musique afro-cubaine etc).

Il reste que ce n'est que sur le seul territoire des futurs Etats-Unis que seront réunies les conditions nécessaires à l'émergence du jazz. Et sur ces territoires, c'est bien pendant l'été **1619** que débarque à Jamestown, en Virginie, le premier contingent africain: une vingtaine d'hommes provenant de la côte ouest de l'Afrique (quelque part entre le Sénégal et l'Angola) et arrachés à leur terre natale par des marchands hollandais. C'est un officier et propriétaire terrien anglais, un certain John Smith, qui achète ce premier "lot", trop heureux d'acquérir pour ses plantations une main d'oeuvre aussi bon marché. Inutile d'insister sur les conditions atroces dans lesquelles les esclaves effectuent la traversée de l'Atlantique. Ni sur l'accueil qui leur est réservé une fois à destination : en cette matière, l'imagerie d'Épinal - le négrier faisant admirer au planteur la qualité de sa "marchandise" - reflète hélas l'exacte réalité. Si, dans un premier temps, il n'y a guère de différences entre les esclaves africains et les forçats blancs venus purger leur peine dans les plantations du Nouveau Monde, dès la seconde moitié du 17^e siècle, il est clair pour tout le monde que, si les forçats en question ne sont esclaves que de manière temporaire, les Noirs, eux, le sont désormais pour la vie. Et le processus est héréditaire. En dépit d'une loi votée en 1807, la Traite des Noirs devient la norme d'un **commerce triangulaire** liant l'Europe, l'Afrique et l'Amérique : les marchands européens fournissent des matières premières aux Africains en échange de "bois d'ébène" - les esclaves -, puis revendent ceux-ci aux

colons américains, lesquels, en retour, alimentent l'Europe en coton, sucre, tabac. Tout le monde y trouve son compte - sauf les principaux intéressés évidemment. On a longtemps cru que les Africains déportés étaient déjà des parias dans leurs propres sociétés. Cependant, les guerres tribales qui agitent alors l'Ouest africain, rabaissent, du jour au lendemain, rois, sorciers ou prêtres au rang d'esclaves. Et les négriers sont aidés dans leur besogne par les chefs de tribus qui n'hésitent pas à organiser des razzias dans les villages voisins afin de fournir à leurs "clients" un maximum de *merchandise* humaine en échange de quelques bijoux de pacotilles de quelques barres d'acier pour construire des armes ou de quelques bouteilles d'alcool.

La "fournée" de 1619 n'est qu'un prélude dérisoire au **marché endémique** qui se met en place un peu plus tard. En 1638, le *Desire* décharge à Boston une nouvelle cargaison d'esclaves. Après la Virginie, ce sera au tour du Maryland, de la Caroline puis des autres Etats du Sud de rentrer dans le jeu. Mais c'est à la fin du 17^e siècle surtout que le marché prend des proportions démentielles : c'est que l'invention de la machine à égrener le coton a permis une expansion considérable des échanges commerciaux et, du même coup, a occasionné des besoins grandissants de main d'oeuvre. Lorsqu'est prononcée l'indépendance des Etats-Unis, on estime à 750.000 le nombre de Noirs présents sur le sol américain (90% dans les Etats du Sud). En 1830, ils sont deux Millions. Quatre en 1860 ! Les récits et les croquis de l'époque attestent que, sur les bateaux-prisons qui les conduisent à l'asservissement, les premiers Africains ont emmené avec eux leurs instruments de musique : hélas, avec le temps, les Blancs, conscients du ferment social que constitue la musique pour les Noirs, interdisent purement et simplement ce "transfert d'instruments". Il est cependant un instrument dont on ne pourra jamais spolier les esclaves : la **voix** ! C'est par cette voix au **grain** si particulier que l'héritage musical africain (et avec lui les caractéristiques relevées dans le chapitre précédent) va se perpétuer de génération en génération, sur le territoire du Nouveau Monde. Toutefois, les conditions de vie différentes, et l'obligation dans laquelle se trouvent les esclaves d'adopter, en partie en tout cas, la langue et la culture des Maîtres blancs, altéreront cet héritage, et feront émerger, petit à petit, de nouvelles formes musicales, irréductibles et spécifiques, celles-là mêmes qui, à terme, donneront naissance au blues et au jazz. Evocation de cette grande dérive des esclaves africains vers le Nouveau Monde, et de leur installation sur le Nouveau Continent :

Vidéo. Esclavagisme, plantations, field hollers, John Lee Hooker
Montage MJ - Extraits d'Au Coeur du blues, Le Vaudou, Musiques Noires, vol 2

Un document saisissant illustre cette perpétuation altérée de l'héritage musical africain dans la communauté noire américaine : il s'agit d'un montage faisant alterner les strophes d'un chant de travail enregistré dans un pénitencier de Louisiane par Alan Lomax et d'un chant de plantation enregistré au Sénégal par David Sapir. Malgré la différence de langue (le *work-song* américain est évidemment chanté en anglais, la

mélopée africaine en sénégalais), on ne peut qu'être frappé par l'**unité de ton** qui relie ces deux chants *a capella* : à la fois semblables et différents.

12 • Chants de travail africains et américains (montage)
Henry Ratcliff, Louisiane/ Bakari-Badji, Sénégal; New World

S'il est malaisé de juger dans cet exemple du processus polyrythmique, il est clair par contre que la **trituration** du son à des fins expressives est bel et bien "passée" d'Afrique en Amérique. Et ce sera le cas, à des degrés divers, des 6 caractéristiques évoquées dans le chapitre I. Par contre, au fil du temps, et au contact de la civilisation occidentale, la musique des noirs américains va petit à petit se **défunctionaliser** : si les *Work Songs* ou les *Spirituals* gardent une fonctionnalité certaine, le blues et davantage encore le jazz seront moins directement liés au quotidien et à la vie sociale et appartiendront davantage à la sphère du divertissement ou à celle de l'esthétique. Toutefois, jazz et blues garderont toujours un ancrage social, et le jazz sera périodiquement perçu comme un véhicule de révolte et de protestation, ou comme un signe d'appartenance.

Mais revenons à notre histoire. Dès le 17^e siècle donc, il existe une importante communauté negro-américaine sur le territoire américain (dans le Sud tout particulièrement). De nombreux ouvrages ont relaté avec force détails l'Histoire de cette communauté : on s'y réfèrera pour de plus amples renseignements. Pointons toutefois quelques faits marquants, ayant eu un impact sur l'évolution de la musique. Dès le départ, la perpétuation de l'héritage africain s'effectue de manière différente d'une région à l'autre des Etats-Unis. La **nationalité** d'origine des propriétaires/planteurs blancs doit être vue comme un facteur déterminant : en effet, les **latins** (français, espagnols, portugais) ne se préoccupent guère d'intégration et laissent davantage la possibilité aux esclaves de jouer la musique de leurs racines - c'est ainsi que s'expliquera en partie le rôle majeur joué par la Nouvelle-Orleans, la plus "française" des villes américaines ; au contraire, l'acculturation est beaucoup plus puissante en territoires **anglo-saxons**, les colons protestants anglais étant peut-être plus prompts à affranchir, le sont aussi à "convertir" les esclaves, à tous points de vue - le développement des negro-spirituals est intimement lié à ce phénomène. La pratique des **africanismes** musicaux est, selon les époques, tolérée voire encouragée par les Maîtres Blancs (qui s'en divertissent) ou combattue violemment par ces mêmes Maîtres Blancs, lorsqu'ils réalisent à quel point la musique peut constituer un lien puissant entre les quelques centaines de milliers de déracinés qu'ils ont réduits à l'état de bêtes de somme. Dans le même ordre d'idées, les planteurs s'attachent également à disperser autant que possible les esclaves originaires d'une même tribu - et qui parlent donc la même langue -, et à interdire la pratique de certains cultes religieux (voir plus loin). Cette dualité **fascination/répression** est caractéristique de toute une partie de l'Histoire du jazz, et le noeud même de sa préhistoire.

Contrairement à l'image qu'ont longtemps diffusée les historiens et les écrivains, les Noirs ne restent pas passifs et résignés face à l'exploitation dont ils sont les victimes : l'histoire de la communauté noire américaine est parsemée de **révoltes**, de rébellions, de soulèvements, dont la musique est souvent un des véhicules. De même, un réseau clandestin (*underground railroad*) s'institue bientôt afin de permettre aux esclaves du Sud de fuir vers les Etats du Nord, qu'ils imaginent paradisiaques - ce qui est loin d'être le cas ceci dit, anti-esclavagisme n'étant hélas pas antonyme d'appartheid. Dans les trente années qui précèdent la Guerre de Sécession, on voit proliférer, au Nord, des campagnes visant à l'**abolition** de l'esclavage (cheville ouvrière de l'économie du Sud, ne l'oublions pas, ceci pouvant dans certains cas expliquer cela!). Ces campagnes sont d'abord le fait de blancs, mais dès 1830, les Noirs eux-mêmes se groupent en factions abolitionnistes (Convention Nationale Noire). La Guerre de Sécession (1861-1865) met fin officiellement à l'esclavage mais les problèmes des Noirs sont loin d'être résolus pour la cause : en effet, bien souvent, l'esclavagisme laisse la place, d'une part à une sévère ségrégation (les fameuses Lois **Jim Crow** règlementent cet **apartheid** jusque dans les moindres détails de la vie quotidienne), d'autre part à une condition sous-prolétarienne loin d'être enviable. L'industrialisation aggrave encore cette condition, la solidarité entre prolétaires blancs et noirs étant tout sauf effective ! Par ailleurs, la violence raciale fait un bond en avant dans le Sud, avec en tête de ligne, les sinistres cagoules blanches du **Ku-Klux-Klan**. C'est en 1909 qu'est fondée la **N.A.A.C.P.** (Association Nationale pour le Progrès des Gens de Couleurs), première étape d'un combat qui balise le XXème siècle,

3. Musiques Populaires Negro-Américaines

1619 : arrivée des premiers esclaves noirs sur le sol américain. 1900 : date symbolique de la naissance du jazz. Entre ces deux dates, on l'a vu, trois siècles de préhistoire et de maturation intense au cours desquels la communauté negro-américaine donne le jour à toute une série de formes musicales "pré-jazz". Ces formes musicales fortement marquées par l'héritage africain sont avant tout le résultat de **métissages** entre cet héritage et la musique des maîtres blancs, et portent la marque des conditions de vie ultra-précaires que connaissent les Noirs Américains, de l'esclavagisme à l'appartheid en passant par le sous-prolétariat. C'est une musique de dominés qui apparaît au fil des siècles - il faut savoir que, dans le Sud, en ces temps, un voleur de bétail risque d'être lynché quand celui qui tue un "nègre" se voit au pire infliger une amende ! Paradoxalement (et puis pas tant que cela), cette musique reflète à la fois l'immense douleur rentrée de la communauté noire, son désir d'intégration, sa revendication d'une identité et la profonde révolte latente qui gronde en son sein. Par commodité, les différentes émergences de cette musique seront désignées dans ce cours

sous l'appellation générique de **Musique Populaire Négro-Américaine** (MPNA) - le syntagme "négro-américaine" provoque de manière récurrente le courroux des historiens de la communauté noire américaine, qui lui préfère "afro-américaine" voire "africaine-américaine" : toutefois, le recours au terme "négro" rappelle le rôle joué dans la musique par les conditions de vie et de représentation propres aux Noirs, et il me semble utile de le conserver - c'est également l'avis de René Langel, qui, dans son récent *Le Jazz orphelin de l'Afrique*, garde l'appellation afro-américaine pour les cultures noires d'Amérique du Sud ou des Iles, où l'acculturation s'est effectuée de manière bien moins radicale.

Street Cries

(Le degré zéro de la M.P.N.A.)

Pour l'Africain, la musique fait partie intégrante de la vie quotidienne. Pour le Noir catapulté dans les plantations ou dans les villes Américaines, il en est de même, jusqu'au 19^e siècle en tout cas : il continue à chanter à la moindre occasion comme le faisaient ses ancêtres africains, loin de toute notion de "spectacle". Ce processus musical **fonctionnel** n'implique donc nullement les seuls musiciens, mais l'ensemble de la communauté noire. La musique continue à accompagner les gestes de la vie de tous les jours : mieux, elle est partie intégrante de ces gestes. Le degré zéro de cette fonctionnalité de la M.P.N.A. réside peut-être dans le baratin chanté des marchands ambulants et des petits métiers de la rue. Dans les quartiers noirs de certaines villes américaines d'aujourd'hui, on peut encore entendre ces camelots chantants. Voici quelques exemples de "cris de rue" (*street cries*), en l'occurrence deux marchands de fruits et légumes et une marchande de fleurs, enregistrés tous deux à Charlestown, au début du siècle - on appréciera la manière dont le contenu prosaïque de ces "chants" est comme transcendé par l'expressivité qu'y mettent les camelots en question !

13 • Marchand de fruits/ Marchande de fleurs

Box Riverside History

14 • Marchand de fruits et légumes

Percy Randolph, rec. H. Osburn, Music of the Streets, Folkways

Qu'on comprenne ou non les paroles, on remarque les intonations préfigurant le blues et le timbre de voix hyper-trituré de ces petites pièces improvisées sans la moindre intention de faire oeuvre esthétique, ni même de se livrer à une "dramatisation du quotidien": on l'a dit, cette musique ne décrit pas le quotidien, elle est ce quotidien ! A côté de ces chants "legato", sans tempo appuyé, il arrive que la polyrythmie participe elle aussi à ces *street cries* : c'est le cas dans la pièce suivante, due à un **cireur de chaussure** accompagnant sa propre voix avec ses brosses et ses chiffons : fascinant !

15 • **Shoe Shine Boy** (Cireur de chaussures)
Percy Randolph, rec. H. Osburn, LP Folkways id

Et on termine ce petit tour d'horizon des musiques du quotidien avec une berceuse chantée par **Sidney Carter** :

16 • **Sidney Carter** : **Didn't leave nobody but the baby**
Berceuse ; rec Lomax 1959

Field-Hollers & Work Songs

(Chants des plantations)

Jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle, l'immense majorité de la communauté afro-américaine appartient au **monde rural** : les champs de coton, de cane à sucre, de tabac, constituent le milieu de travail habituel du Noir Américain, qu'il soit esclave ou sous-prolétaire. Dans les immenses champs de coton des Etats du Sud, comme dans les prisons où le conduit toute tentative de rébellion, l'esclave ou le travailleur noir chante, que pourrait-il faire d'autre : chant solitaire ou appel à la communication, ce chant, hérité des mélodies africaines, annonce de manière évidente le blues : révolte et désespoir y alternent. Alors que, contrairement à ce qui se passe aux Caraïbes ou en Amérique latine, les Noirs se voient interdire la pratique des instruments ancestraux, c'est à travers ces répertoires liés aux plantations et aux prisons que va se perpétuer l'héritage africain. Les *Field Hollers* (chants solitaires) et les *Work Songs* (chants collectifs) sont bien le chaînon manquant entre l'Afrique et le blues rural.

Les **Field Hollers** primitifs (*Field Holler* = textuellement *Cri des Champs*) répondent à une fonctionnalité difficile à cerner : chant d'appel, de ralliement, de communication, et peut-être surtout véritable viatique expressif pour ces "bêtes humaines" que sont les esclaves, ces "cris" - qui impressionnent fortement les voyageurs de passage - vont progressivement se structurer pour former un véritable répertoire de chansons, un *catalogue de la douleur et de la misère* des Noirs Américains. Ce répertoire écorché préfigure de manière évidente l'émergence du blues, à la fin du 19^{ème} siècle. Nous allons entendre trois exemples caractéristiques de ce répertoire : dans chacun d'eux, le phénomène de trituration du timbre est particulièrement parlant :

- le premier est une imprécation au soleil pour ne pas qu'il se lève (sous-entendu : pour ne pas que recommence une nouvelle journée de travail) : "*Go down, Ol' Hannah / Well, well, well / Don't you rise no more*". L'interprète de cette longue plainte a capella enregistrée par Moses Asch, s'appelle **Doc Reese**. On remarquera, dans une des dernières strophes, le passage au registre *falsetto* (voix forcée dans l'aigu), ici encore à des fins évidentes d'expressivité et selon une antique tradition africaine.

• le deuxième et le troisième chants sont anonymes et s'intitulent respectivement *Levee Camp Holler* et *Whoa Buck* : ces récitatifs mi-chantés, mi-parlés, enregistrés par Alan Lomax dans un pénitencier de la région du Mississippi, se situent à un embranchement de l'histoire de la musique populaire, certains passages rocailloux annonçant sans équivoques possibles le blues du Delta, d'autres (aux accents irlandais) préfigurent une autre grande tradition : celle du folk blues, pratiqué, au XX^e siècle, par des balladins Noirs (blues texan, ballades afro-américaines) puis blancs (Woodie Guthrie) - mais ceci est une toute autre histoire.

17 • Doc Reese : *Ol'Hannah*
Jazz vol 1 : The South, Folkways

18 • Anonyme : *Levee Camp Holler*
Negro Prison Blues and Songs, Legacy International

19 • Anonyme : *Whoa Buck*
Negro Prison Blues and Songs, Legacy International

On l'a dit, ces field hollers sont vraiment les chaînons manquants entre la mélodie africaine et le blues : il n'est pas rare que des bluesmen aient repris à leur répertoire de vieux traditionnels liés aux chants de travail : voici **Leadbelly** qui, de sa voix rocailleuse à souhait, interprête a capella *Lining Track* :

20 • Leadbelly : *Lining Track*
Doc Lomax

Deuxième grande catégorie de chants liés au travail, les **Worksongs** proprement dits, plus directement **fonctionnels**, et chantés tant dans les plantations que dans les pénitenciers (où les Noirs effectuent le même type de travail, les prisons ayant le plus souvent leurs propres plantations, accolées aux quartiers de détention). Les *Worksongs*, contrairement aux *Field Hollers*, sont des chants collectifs, partiellement improvisés, destinés à rythmer le travail. Le principe de base est celui du vieux **call & respons** africain. Un leader, choisi pour ses qualités vocales autant que pour ses compétences en tant qu'ouvrier, entonne le chant, et le groupe répond par une phrase convenue ou se contente d'enchaîner, le tout s'effectuant évidemment sur base d'une **pulsation** très appuyée. Quant au rythme, il est frappé par l'ensemble des ouvriers ou des prisonniers avec les outils dont ils se servent (haches, masse, scie). Images, tirées notamment d'*Along the old man river* de Claude Fléoutier :

Video • Anonymes : *Hammerin'*
Montage MJ ; Extrait de not. Along the old man river, Kay Jazz

Certains work-songs illustrent clairement le call and respons, d'autres nous offrent un chant davantage collectif, connu à l'avance par l'ensemble des prisonniers/chanteurs,

et faisant partie du corpus constitué décennies après décennies dans l'univers des plantations : le leader joue alors un rôle de "conducteur" comparable à celui que joueront les "chefs de sections" dans les big bands. Il est par ailleurs souvent difficile de deviner quel type de travail effectuent les prisonniers (abattage? débitage? défrichage?). Voici deux exemples de work-songs dont les titres ne permettent pas d'en juger : tous deux ont été enregistrés dans un de ces pénitenciers du sud, où la tradition s'est le mieux préservée :

21 • Ed Lewis + Prisoners : *Stewball*
Prison songs (Lomax)

22 • Anonymes : *Old Alabama*
Negro Prison Blues and songs, Legacy Intern.

Si on y regarde d'un peu plus près, on réalise que les *Worksongs* ont en réalité différentes fonctions, parfois paradoxales :

- *fonctionnellement*, ils permettent de **synchroniser** les travaux "à la chaîne", d'éviter des accidents (bûcherons), de préserver les "trainards" d'une punition...
- *psychologiquement*, ils sont pour les esclaves et pour les prisonniers un moyen efficace de tuer le temps (en l'enchantant), de mieux supporter les conditions de vie inhumaines des plantations, de sortir d'eux-mêmes, enfin, par la Voix, de s'ex-primer, au sens **cathartique** du terme.
- *économiquement*, ils constituent aux yeux des propriétaires l'assurance d'un **rendement** maximal : c'est pourquoi ils les encouragent et tentent toujours d'avoir au cœur de leur cheptel humain un leader doué et charismatique.
- *idéologiquement*, les *Worksongs* constituent non seulement un **ferment social** pour la communauté négro-américaine en quête d'identité, mais aussi le véhicule d'une **décharge affective** dirigée contre les maîtres blancs, décharge dont on ne juge même pas utile de dissimuler le caractère subversif sous une apparence codée.

Field songs

(tradition rurale)

Parallèlement aux work songs proprement dit, un autre répertoire apparaît, un répertoire qui mélange africanismes et influences occidentales pour donner naissance à une musique mixte, aux carrefours du blues, du folk blanc, voire de la country, idiomes musicaux initialement plus proches qu'on ne le pense habituellement. Écoutons d'abord une ballade chantée par **Almeda Riddle** :

23. Almeda Riddle : Poor Wayfaring stranger

Almeda Riddle (voc) ; rec Lomax

Ces field songs voient aussi apparaître les premiers instruments, notamment de petites flûtes rudimentaires (fifres), des violons, souvent de fortune vln, des petits tambours etc. L'association flûte/tambour, très courante (fife and drums) nous rappelle certaines traditions africaines écoutées plus haut :

24. Ed Young : Jim and John

Ed John (fifre) Lonnie Young Sr and Jr (dms) rec Lomax

25. Sid Hemphill : Emmaline take your time

Ed John (fifre) Lonnie Young Sr and Jr (dms) rec Lomax

Le côté basique de ces chants se retrouve aussi dans des interprétations accompagnées par une simple percussion voire par une percussion à bouche (guimbarde)

26. Neil Morris : Turkey in the straw

Neil Morris (voc) Charlie Everidge (guimb): rec Lomax 1959

Tout ce matériau lié à la préhistoire du jazz a été glané par quelques "chasseurs de sons", les plus connus étant John et Alan Lomax, qui parcoururent tout le Sud des Etats-Unis, enregistreur à la main, afin de préserver la mémoire de toute cette musique née il y a des siècles et préservée telle quelle jusqu'aux années '40/'50. Hommage et dernières images de toute cette musique populaire pré-jazz :

Video. Lomax & cie

Extrait de

C'est le même univers mais envisagé sous un autre éclairage que nous proposons, parallèlement à toute cette longue tradition de *field hollers* et de *work-songs* au fil des trois siècles de préhistoire, un répertoire et une configuration socio-psychologique ayant pour pivot la religion. C'est de cette autre facette de la M.P.N.A. qu'il nous faut parler maintenant.

Preachers, Spirituals, Gospels - La Part de Dieu

(Musique religieuse noire américaine)

En Afrique, la **religion** - qu'elle soit de type animiste ou polythéiste - occupe, comme la musique, une place centrale dans la vie quotidienne et dans le tissu social. Lors de la transplantation, seuls certains endroits "protégés" ont permis à ces religions ancestrales de se perpétuer (cfr le **Vaudoo** en Louisiane). Partout ailleurs, elle disparaissent ou deviennent clandestines : les maîtres blancs, rappelons-le, ont en effet pour souci prioritaire de **déstabiliser** et d'**acculturer** la communauté négro-américaine asservie, et comme tout ce qui peut amener les Noirs à se regrouper en tant que collectivité, la pratique des cultes africains est donc proscrite.

Par ailleurs, les colons anglo-saxons en place dans les futurs Etats-Unis sont souvent des protestants purs et durs ayant quitté l'Angleterre dans l'espoir de fonder des communautés religieuses plus intégristes encore : dès lors, un processus d'**évangélisation** (forcée ou non) se met en place, dès la fin du 17ème siècle au Nord, au 18ème siècle au Sud : progressivement, les Noirs vont adopter la religion des Blancs. Deux facteurs au moins favorisent cette adoption :

- les esclaves trouvent un **réconfort** dans le message d'espoir prêché par le christianisme, espoir en une vie meilleure dans l'au-delà (ce message aide peut-être les Noirs à supporter leurs conditions de vie, mais cette patience orientée fait évidemment aussi l'affaire des Blancs!)
- retour de manivelle non prévu par les Blancs, les Noirs opèrent par ailleurs une **assimilation** entre le destin de leur communauté et celui des Juifs de l'Exode : dès lors, un code se met en place qui rétablit une communication à large échelle : ainsi, toute allusion au Pharaon désignera indirectement le Président des Etats-Unis, le Jourdain sera le Mississippi, la Terre Promise le Canada etc. D'où un **détournement** fréquent du sens des textes bibliques, qui peuvent ainsi, à la limite, se muer en outils de communication voire de subversion.

Entretemps, le *Grand Réveil* (**The Great Awakening**), mouvement religieux né en Angleterre, s'est répandu sur le territoire américain et a notamment permis de mettre au rencart les vieux psaumes poussifs et de les remplacer par des Hymnes, plus courts et plus accessibles : c'est en 1707 que paraît un important recueil d'*Hymns & Spiritual Songs*. Entretemps, en 1730, un schisme a déchiré l'Eglise Anglicane, qui s'est scindée en trois branches: *presbytérienne, méthodiste, baptiste*. Le répertoire d'Hymnes se développe dans la communauté noire tout au long du 18ème siècle, dans les Eglises baptistes et méthodistes surtout. Le *Grand Réveil* ouvre les portes de l'Eglise aux Noirs et leur permet d'interpréter les Hymnes à leur manière, càd à grand renfort d'**africanismes** - jusqu'alors, les quelques Noirs admis dans les Eglises étaient priés

de chanter *comme les blancs*. L'irruption du timbre trituré, des notes bleues, du *call and respons*, de l'improvisation, de la polyrythmie, bref des accents propres à la MPNA, va petit à petit transformer les hymnes protestants en un répertoire religieux négro-américain propre : les **Negro-Spirituals** ! Le phénomène s'amplifie après 1780 (**Second Awakening**) avec la création, dans l'Eglise Baptiste surtout, de paroisses noires dirigées par des pasteurs/prédicateurs noirs. Le premier prédicateur noir connu est **George Leile** qui, en 1774, crée la première Eglise Noire : l'**African Baptist Church**.

En fait, l'évangélisation est un bien mauvais calcul de la part des Blancs : en effet, la ferveur religieuse (fut-elle d'essence chrétienne) cimenterait la communauté negro-américaine mieux qu'aucune idéologie n'aurait pu le faire. Ce sera notamment le cas lors des grandes réunions religieuses qui se multiplient entre 1800 et 1830 surtout : ces **Camp Meetings** (ou **Bush Meetings**) réunissent parfois plusieurs milliers de fidèles noirs et peuvent durer jusqu'à une semaine non-stop : elles sont empreintes d'un mysticisme aigu, virant parfois à l'hystérie et à la transe, individuelles ou collectives. Ces manifestations - qui, dans le Sud, s'effectuent de manière clandestine, suite à un nouvel interdit dicté par les Blancs - laissent évidemment une place de choix à la musique et au chant, des sermons enflammés des prédicateurs (*Preaching*) aux *Spirituals* évoqués ci-dessus. Ainsi, si le Noir Américain adopte le christianisme, il l'adapte dans le même temps à son système de références propre !

Le premier phénomène musical marquant la vie religieuse des communautés noires américaines est bien le **preaching**. Les prédicateurs noirs proposent aux fidèles de leurs Eglises des sermons peu communs, dont la tension et l'expressivité font petit à petit monter l'ambiance dans l'assemblée jusqu'à cette espèce de transe qui caractérise aujourd'hui encore certains offices. Tout ce que touchent les noirs se colore des accents particuliers de la MPNA. et c'est tout particulièrement vrai du *preaching*, mi-chanté, mi-vociféré : il y est fait un usage intensif du timbre trituré, de la polyrythmie, du *call & respons*, de l'improvisation. Nous allons entendre puis voir quelques exemples de ces brûlants "sermons" : le premier est scandé par le **Révérénd Mc Ghee**, entouré de sa congrégation : suit, nettement plus "hystérique" encore, le célèbre **Révérénd Gates**, puis le **Révérénd Cranshaw** de Memphis. La voix très rauque et forcée de ces deux derniers préfigure de manière saisissante certains aspects de la musique Soul des années '60 (James Brown) ; notez également le rôle joué par les *congrégations* (réponses mais aussi relances, participation au crescendo général etc - le rapport entre le soliste et la "rythmique" dans les orchestres de jazz s'articulera autour du même type de relations).

27 • **Révérénd Mc Ghee** : *I'm going to heaven if it takes my life*
N-Y, 13 décembre 1926, Gennett

28 • **Révérénd Gates** : *Nothing to do in hell*
Singing Preachers & Congregations, America

29 • Sermon du Révérend Cranshaw
Congregation of New Brown's Chapel, Memphis, New World

Entendre ces sermons est une chose : les voir en est une autre, plus saisissante encore. La vidéo permet de saisir l'expressivité du prédicateur mais surtout de visualiser l'installation de la transe dans le public. Voici successivement le prêche d'un ancien délinquant converti au christianisme et racontant à son auditoire sa rencontre avec un policier trop zélé, et un extrait de sermon prêché par le Révérend **Al Green**, curieux personnage cumulant sa fonction de pasteur avec celle de star de la *soul music*. Dans les deux cas, le spectacle est autant dans l'assemblée que sur l'estrade : tout y est : convulsions, yeux révoltés, syncopes, dents et poings serrés, gesticulations. En deux mots : *transe et possession* !

Video • Preaching

Rev. Newberry - Rev. Al Green ; In my way to heaven/ Musiques Noires vol 2

On comprend que de telles manifestations aient exercé à la fois terreur et fascination chez les observateurs blancs, habitués à la liturgie pondérée et coincée des religions occidentales !

Ceci dit, si ces preachings occupent le centre liturgique des offices noirs, le répertoire à la disposition des fidèles a son importance lui aussi. De la même manière que les *Field Hollers* avaient permis l'émergence d'un répertoire appartenant à la mémoire collective, une partie des Hymnes transformés en **Negro-Spirituals** forment un répertoire religieux propre qui, selon les époques, reste plus ou moins riche en africanismes. Partiellement défonctionnalisé, ce répertoire sera pris en charge tant par des chorales ou des congrégations que par des chanteurs ou chanteuses, accompagnés le plus souvent d'une petite formation rythmique, et se produisant en dehors des offices religieux : on désigne sous le nom de **Gospel Songs** (*Chants de l'Evangile*) ce genre musical de plus en plus populaire et duquel émergeront de véritables vedettes (la grande Mahalia Jackson). Ceci dit, les frontières entre les deux appellations sont souvent floues et les définitions varient d'un auteur à l'autre. On retiendra que les *Spirituals* partent en général de textes de l'Ancien Testament et sont chantés a capella, tandis que les *Gospels* partent des Evangiles et sont souvent accompagnés par une petite formation rythmique (orgue, piano, batterie).


Voici pour commencer deux témoignages originaux du répertoire basique de *spirituals*. Il s'agit de documents à l'état brut, chantés a capella d'abord de manière solitaire par **Katie Mae Young**, qui nous rappelle le feeling des *Field Hollers*, ferveur religieuse en plus, ensuite par un trio de chanteurs/euses amateurs enregistrés sur le terrain dans une congrégation sudiste (la *New Brown Chapel*). Le traitement du son et la polyphonie qui s'expriment dans ce dernier morceau sont purement instinctifs. Mais l'écoute montre que, contrairement aux *work songs*, les *spirituals* adhèrent à une

structure formelle et à un système harmonique simples mais efficaces, basé sur les 1er, 4ème et 5ème degrés de la gamme majeure, système hérité, comme le sera celui du blues, d'une très ancienne tradition occidentale (cadence plagale etc). Le morceau compte 16 mesures à 2 temps.

**30 · Katie Mae Young : *By the grace of my Lord, I've come a long way*
Sorrow come pass me around, Advent**

**31 · Lee, Crawford, Jones : *You don't know what the Lord has done for me*
(Congregation of New Brown's Chapel, Memphis. New World)**

You don't	know what the I 1	Lord has done for I 2	meeeeeeeeeeeeeeeee I 3	eeeee You don't I 4
	know what the I 5	Lord has done for I 6	meeeeeeeeeeeeeeeee V 7	eeeee You don't V 8
	know you won- I 9	der You don't know I 10	when and you don't know IV 11	why You don't I 12
	know what the I 13	Lord has done for I 14	meeeeeeeeeeeeeeeee I 15	eeeee You don't I 16



Ces chants apparaissent donc au sein de communautés, de manière strictement fonctionnelle, sans aucune préoccupation esthétique. Écoutons encore la congrégation d'Anderson Burton, enregistrée par Lomax et chantant *God's unchanging hands* puis nous regarderons une répétition d'un quatuor vocal lié à une communauté rurale, avec à la clé, une composante rythmique d'autant plus frappante qu'aucun instrument de percussion ne la supporte :

**32. Anderson Burton & Congregation : *God's unchanging hands*
Anderson Burton (lead) + Congregation (Mississippi) Lomax**

**Video · Répétition : *Jezebel*
A singing Stream, Arte**

Lorsqu'un accompagnement apparaît, il se limite la plupart du temps de *handclapping*, de petites percussions, et comme dans les *field songs* entendus précédemment, de petits fifres : exemple avec **John Davis** et **Bessie Jones** :

33. John Davis/ Bessie Jones : Beulah Land

*Bessie Jones, John Davis (voc) Howard Smith (bjo) Ed Young (fl) Nat Rahmings (dms)
+ voc choir ; Virginia (Lomax)*

S'ils peuvent être considérés comme des témoins d'une tradition remontant au moins au 19^{ème} siècle, ces chants n'en ont pas moins été gravés après 1920, l'art negro-américain brut n'ayant pas été jugé digne jusque là d'être immortalisé sur disques ou sur rouleaux. De toute manière, la musique et les chants des *Camp Meetings* du 19^{ème} siècle n'étaient en principe pas accessibles aux blancs. Les premiers chants religieux noirs qui seront proposés au grand public américain puis, avec un décalage dans le temps, européen, apparaissent dans le cadre de "chorales universitaires", et de ce fait, ils ne présentent en général que des versions aseptisées et occidentalisées des negro-spirituals primitifs. Après la Guerre de Sécession, les premières Universités Noires font en effet leur apparition dans le Sud. La plus connue d'entre elles est sans doute la fameuse **Fisk University** (Nashville, Tennessee). Etant obligées de s'auto-financer, ces universités noires connaissent des problèmes de trésorerie considérables. Et un des moyens qu'imaginent leurs responsables pour rentrer des fonds, est (presque *naturellement*) la mise sur pied de chorales de professeurs et d'étudiants qui se produisent à travers le pays. Entretemps, en 1867, a été publié un recueil de "chants d'esclaves" (*Slave Songs of the United States*) : à partir de 1871, les **Fisk Jubilee Singers** (la chorale de Fisk) les adaptent et les mêlent aux sujets bibliques de leur répertoire de base. La formule va connaître un succès inespéré, qui explique le fait que la tournée, de prolongations et prolongations, dure non quelques mois comme prévu mais ...3 ans ! Et qu'en plus des États du Nord, initialement visés, les *Fisk* aient poursuivi leur "mission" jusqu'au-delà de l'Atlantique, en Angleterre et en Europe continentale! Les *Fisk* seront même amenés à jouer pour le Président des États-Unis et pour la famille royale britannique ! Il est clair que leur tournée est une étape importante dans la médiatisation des musiques populaires negro-américaines, sur lesquelles vont pouvoir se pencher désormais ethno-musicologues et mélomanes curieux. Hélas, en bons universitaires soucieux d'intégration et de reconnaissance, White et sa troupe ont en effet arrangé leur répertoire de manière gommer soigneusement toute trace d'africanisme. S'ils n'y sont (heureusement!) pas parvenu entièrement, il reste que les voix des *F.J.S.* ont été singulièrement lissées, afin de se rapprocher des canons européens : il leur manque ce grain et ce traitement du timbre qui font toute la force des chants des *camp meetings*, du *preaching* et des *spirituals* non trafiqués. Afin de nous faire une idée de la façon de chanter de ce groupe (qui compte bientôt des émules dans tout le pays), écoutons un document historique gravé en 1913 (!) par le **Fisk University Jubilee Quartet** , une émanation des *Singers* originaux. Sous l'euphémisation, quelques traces harmoniques afro-américaines persistent néanmoins,

par exemple dans la deuxième phrase chantée à l'unisson (*I want to go to heaven when I'll die*) en contraste total avec la phrase qui suit, très occidentale. idem pour l'évocation du *call & respons* entre le soliste et le chœur (*Yes my Lord*).

34 • Fisk Jubilee Singers: Roll, Jordan, Roll
rec. 1913, An introduction to Gospel Song, Folkways

C'est à cette approche là des *spirituals* que remonte l'interprétation par des cantatrices classiques noires (**Leontyne Price, Wilhemina Fernandez, Jessie Norman, Barbara Hendricks**). Interprétation bien trop "parfaite" pour dire quoi que ce soit de la réalité qui a vu naître ce répertoire. Cette tradition de divas chantant du gospel démarre avec **Marian Anderson**, sans doute une des premières figures noires à avoir connu la célébrité hors du domaine du divertissement : la voici chantant un classique du spiritual, *He never said a mumblin' word*, d'une manière qui, ici encore, s'apparente davantage à la pratique classique de l'art vocal qu'à celle des noirs américains :

Video. Marian Anderson : He never said a mumblin' word
Marian Anderson (voc) + pn ; La clé des champs

Dans la lignée des *Fisk*, des nuées de groupes du même type apparaissent sur le territoire américain - *Tuskegee Institute Singers, Pace Jubilee Singers* - certains d'entre eux se permettant un peu plus d'audace et d'authenticité que leur modèle. Dans l'enregistrement que nous allons entendre (1927), c'est la voix puissante de **Hattie Parker** qui transcende le tapis que lui fournissent les *Pace Jubilee Singers* :

35 • Pace Jubilee Singers + Hattie Parker : Leave it there
rec. 1927. An introduction to Gospel Songs, id

Le répertoire des *Spirituals* connaît, au fil du temps, une triple évolution : à côté de ces courants tendant à aseptiser le genre, et de la musique fonctionnelle qui continue à être pratiquée sur le terrain, apparaissent des groupes professionnels tournant dans les festivals, enregistrant des disques et aboutissant donc à une musique défonctionnalisée, mais en gardant davantage l'esprit des spirituals originaux. Nous écouterons d'abord le chœur de Belleville chantant *The gospel Train* (encore un document Lomax), puis un disque du plus célèbre des groupes de *Negro-Spirituals*, le **Golden Gate Quartet**, enregistré dans les années '40 (sa meilleure période), avec un art nettement plus lèché : ils interprètent précisément *He never said a mumblin' word* que nous avons entendu par Marian Anderson, histoire de comparer les deux approches. Et pour terminer cette séquence, le même **Golden Gate Quartet** avec le chanteur **John White** en renfort, dans un air qui exprime également le parallèle avec les musiques folk et country qui se développent elles aussi parallèlement à ces musiques noires pré-jazz :

36 · Belleville Choir : The gospel train
Caleb Harris (voc) + choir (Virginia) Lomax

37 · Golden Gate Quartet : He never said a mumblin' word
rec. 194?, CBS

38 · Golden Gate Quartet/Josh White : Old Dan Tucker
rec. 194?, Lomax

On se pose souvent la question de savoir ce qui différencie les termes **Negro Spirituals** et **Gospel**, souvent confondus, y compris par les interprètes eux-mêmes, et souvent employés l'un pour l'autre : en principe, trois différences séparent les deux styles : les Spirituals s'inspirent de textes tirés de l'Ancien Testament, tandis que le Gospel (en anglais, *Évangile*) part du Nouveau Testament ; les Spirituals sont interprétés a capella, tandis que le gospel introduit à côté des chanteurs des petites formations rythmiques (orgue, guitare, batterie etc) apparentées aux combos de Rhythm and blues ; enfin, les Spirituals restent liés à la fonctionnalité et aux communautés tandis que le gospel devient une musique de scène. Ces différences sont évidemment théoriques et ne doivent pas être prises au pied de la lettre bleue. Quoiqu'il en soit, certaines chanteuses de gospel atteindront une popularité qui fera d'elles, parfois bien malgré elles, de véritables stars : c'est le cas d'une des plus grandes voix de la musique noire, **Mahalia Jackson**, disciple du légendaire Thomas Dorsey, et que nous allons écouter dans deux thèmes, le bouillant *Old Time religion* et le superbe et recueilli *Evening Prayer*. Le son est assez approximatif, mais la musique vaut largement le détour et ce léger inconfort auditif :

Vidéo · Mahalia Jackson : Old time religion / Evening prayer
Mahalia Jackson (voc) + combo ; enregistré en Allemagne lors d'une tournée

Parmi les grands popularisateurs du gospel, qui furent aussi de grands militants de la cause noire, il faut encore citer **Paul Robeson** que voici dans un des plus connus parmi les spirituals, *Sometimes I feel like a motherless child* :

39. Paul Robeson : Sometimes I feel like a motherless child
Paul Robeson (voc) ; Fremaux et associés

Il faudrait, ceci dit, un cours spécifique pour rendre compte dans le détail de la musique religieuse negro-américaine, genre spécifique qui ne peut évidemment être réduit au statut de 'racine', même s'il continue à être vécu par les jazzmen comme un "lieu de ressourcement musical" récurrent (cfr le hard-bop funky et le R'n B des années '50, la musique Soul des années '60). En attendant, pour cloturer ce chapitre, nous ferons le lien avec le blues en écoutant un "gospel bluesy" chanté de sa grosse voix rocailleuse par **Blind Willie Lewis** - sur ce titre, il joue de la guitare à l'aide d'un

"bottleneck" très particulier : son canif de poche ! Puis nous nous replongerons une dernière fois dans une cérémonie religieuse black, avec cette fois, après le *preaching*, une partie instrumentale très R'n B (guitares électriques, dobros, batterie...) qui met littéralement le feu à l'assemblée : danses frénétiques, visages marqués par la souffrance ou la béatitude, transe encore et toujours, avec, dans les dernières images, tournées au ralenti, des gros plans de visages qui nous rappellent aussi que toute forme de possession ou d'hypnose peuvent aussi devenir le lieu de toutes les manipulations.

40 • Blind Willie Johnson : *Lord, I've just can't keep on trying*
Blind Willie Johnson (gt, voc) Angeline Johnson (voc)
rec. Dallas ca 1928 ; The Blues, Folkways

Vidéo • Messe et transe
Montage - In my way to heaven, Thema Arte

Les différents visages de la musique religieuse constituent la première concrétisation formelle structurée de l'univers musical afro-américain. Il reste que c'est, davantage encore, dans le blues rural que celui-ci trouvera son émergence finale - en tout cas jusqu'à la naissance du jazz. C'est également le blues qui contribuera à défonctionnaliser la musique noire américaine, lui octroyant du même coup un public.

Blues Rural - La part du Diable

(La musique populaire noire américaine défonctionnalisée)

Le *blues rural* apparaît dans la seconde moitié du 19^{ème} siècle, dans le prolongement des *field hollers*. Moins encore que pour le gospel, il n'est envisageable de rendre compte dans le détail d'un mouvement aussi vaste que le blues. Toujours bien vivant aujourd'hui, celui-ci a connu un développement parallèle à celui du jazz, avec ses propres écoles, ses propres styles. Nous n'évoquerons ici que le **blues rural primitif**, en ce qu'il a pu participer à la genèse du jazz.

Quelle est l'origine du mot "blues" ? La réponse à cette question ne se trouve pas en Afrique, mais dans Angleterre de la fin du Moyen-Âge : la croyance populaire y attribue l'origine des états dépressifs à de vilains petits "diables bleus" (*blue devils*). L'usage passe dans les colonies d'Outre-Atlantique : et au début du 19^{ème} siècle, les expressions *I've got the blues* ou *I am Blue* sont couramment utilisées dans les couches les plus défavorisées de la population - c'est-à-dire avant tout dans la communauté noire. Ces expressions signifient en gros *J'ai le cafard, Je broie du ...noir*. La première notation écrite du mot *blues* apparaît dans le journal personnel d'une noire libre qui s'occupe d'alphabétisation des esclaves, **Charlotte Forten** : le 14 décembre 1862, elle écrit :

"Je suis rentrée de l'église avec le blues, je me suis jetée sur mon lit et pour la première fois depuis que je suis ici, je me suis sentie très triste et très misérable"
(A free negro in a slave era)

On situe d'ailleurs l'apparition du blues lui-même aux alentours de **1860** : hélas, les premiers enregistrements n'ont été réalisés que dans les années '20, et on est obligé, pour se représenter ses premières années, de faire confiance aux témoignages de l'époque, le reste relevant de la conjecture. Dans le même ordre d'idées, il faut bien comprendre que sans les *field talent scouts* envoyés à travers le pays par les firmes de disques, dans les années '20, avec pour mission de dénicher des chanteurs noirs à enregistrer, le blues rural serait peut-être resté une expression folklorique locale, sans plus : au lieu de cela, il a influencé presque toute la musique populaire du XXème siècle, et il est clair que le jazz n'aurait pu prendre son essor sans lui (*voir plus loin*). Tout porte à croire que, comme les *field hollers*, les premiers blues se présentent sous une forme minimaliste et s'apparentent davantage à une mélodie qu'à un chant structuré : écoutons le guitariste et chanteur **Blind Willie Johnson** (1890-1947) dans un morceau particulièrement représentatif de ce minimalisme des premiers temps. Une complainte à la sobriété bouleversante, mi-chantée mi-musée, et ponctuée de "respons" de guitare (une guitare elle aussi très frustrée). Du blues à l'état brut, réduit à sa plus simple expression, encore dépourvu de forme et de structure stable, mais qui porte en lui toute la douleur de la communauté noire américaine. Pour suivre, avec un travail de guitare un peu plus poussé, **Texas Alexander**, accompagné par **Lonnie Johnson**, et enfin, des images étonnantes du travail, lui aussi minimaliste, de l'harmoniciste **Peg Leg Sam Jackson** :

41 • Blind Willie Johnson : Dark was the Night

Blind Willie Johnson (gt, voc) rec. Dallas ca 1928; The Blues, Folkways

42 • Texas Alexander : Levee camp moan

Alier Texas Alexander (voc) Lonnie Johnson (gt); rec 1927 (Fremaux)

Vidéo • Peg Leg Sam Jackson : Good Greens

Peg Leg Sam Jackson (voc, hca), Born for Hard Luck

C'est dans le **Delta du Mississippi** (territoire situé à quelques 200 kms au Nord de la Nouvelle-Orleans, entre le Mississippi et la rivière Yazoo) que se développe d'abord le blues rural : statistiquement, plus de 50 % des bluesmen proviennent des Etats du Mississippi, de l'Arkansas et du Tennessee. Parmi les "pères fondateurs", on s'accorde en général à reconnaître comme figure centrale le guitariste et chanteur **Charley Patton** (1887-1934). Patton contribue de manière considérable à la "fixation" des structures du blues ; il est aussi un formidable catalyseur, exerçant sur ses contemporains et sur les jeunes générations une influence énorme : **Tommy Johnson**, **Son House**, **Skip James**, et à travers eux **Robert Johnson**, sont, avant de devenir eux-

mêmes des chefs de file, des 'disciples' de Charley Patton. Que nous allons écouter dans un blues très caractéristique de la manière rude et puissante avec laquelle il chante et joue de la guitare : notez au passage la fermeté et l'originalité de la polyrythmie - à la pulsation de base se superposent en effet, de manière souvent complexe, comme dans les percussions africaines, d'autres figures rythmiques qui sont autant d'effets de surprise pour l'auditeur et sont bien souvent, pour l'interprète, le fait de l'inspiration du moment.

43 • Charley Patton : *Revenue Man blues*

Charley Patton (gt, voc) rec. 1934, Legends of the blues vol 1, CBS

En quoi le blues se distingue-t-il fondamentalement des formes musicales négro-américaines qui le précèdent - et dont il est issu ?

1. Contrairement aux *work songs*, d'essence collective, il est le reflet d'une **expérience personnelle** - même si toute une communauté peut s'y retrouver. S'il lui arrive de refléter des problèmes de société, ou d'évoquer l'actualité, c'est presque toujours à travers le filtre de la sensibilité du chanteur.

2. Contrairement aux *spirituals* et aux *gospels*, d'inspiration strictement religieuse, le blues est une musique **profane** : ses thèmes de prédilection sont l'errance, la solitude, les amours contrariées, l'alcool, le jeu, le Voodoo, le racisme. Une incompréhension parfois radicale oppose les deux univers - celui du Gospel, musique de Dieu et celui du blues, musique du Diable. Le gospel et les spirituals touchent au sacré et sont donc des plus respectables ; à l'inverse, le blues, musique profane, liée non seulement aux classes les plus défavorisées, mais aussi à l'univers glauque de la nuit et du plaisir (jeu, alcool, sexe etc..) est carrément proscrit par les Eglises et par les Noirs aisés. Écoutons le témoignage de deux intégristes du gospel, puis d'un vieux chanteur et harmoniciste qui s'exprime dans un idiome qui ne se différencie du blues que par le seul texte du thème qu'il interprète :

Vidéo • Blues et Gospel : La part de Dieu, la part du Diable

In my way to heaven, Thema Arte

Cette dichotomie explique que certains bluesmen, prudents, cessent de chanter le blues en sentant venir la vieillesse et la mort, préférant se "mettre en ordre" avec Dieu ! Et pourquoi d'autres, ayant un pied dans l'un et un pied dans l'autre, doivent avoir recours à un pseudonyme - éternelle histoire, la même en somme que celle qui, à la même époque, en Angleterre, sépare le Révérend Charles Dodgson du sulfureux Lewis Carroll.

3. Si les *field hollers*, les *worksongs* et les *spirituals* sont exclusivement vocaux (de par leur fonctionnalité), le blues comporte, lui, une composante **instrumentale**. L'instrument central du blues rural est d'abord le banjo (seul instrument à cordes

d'origine africaine - *Banza* ou *Banjar*), auquel les bluesmen substituent bientôt la guitare, mieux à même d'exprimer les sentiments et l'intimité que requiert le blues, et dont il est plus aisé de "triturer le son". De même, aux violons rudimentaires (*fiddle*) très courants dans les premiers *string bands*, le bluesman préférera en général l'harmonica, à la fois pour des raisons pratiques (il s'adapte mieux à la vie errante) mais aussi parce qu'étant un instrument à bouche, il est plus directement prédestiné à la *vocalisation* ! Il s'agit évidemment de l'harmonica diatonique qui, vu sa petite taille, peut être contenu entièrement dans la main et permettre des effets de wah-wah saisissants, très proches de la voix humaine. Le document qui suit illustre à merveille la vocalisation que permet le *blues harp* : il s'agit d'un enregistrement réalisé par **Sonny Boy Williamson** : enchainement, un autre harmoniciste de renom, **Sonny Terry**, qui évoque avec son instrument une curieuse chasse au renard :

44 • **Sonny Boy Williamson : Harmonica's blues**

Sonny Boy Williamson II (hca), American Folk Blues Festival , L+R

45 • **Sonny Terry : Fox chase**

Sonny Terry (hca, voc) Lomax

4. *Worksongs et spirituals* gardent de l'héritage africain une conception éminemment fonctionnelle de la musique ; **défonctionnalisé**, le blues rural est le fait de baladins qui parcourent les Etats-Unis avec leur guitare pour tout bagage, dormant à la belle étoile ou dans une grange providentielle, suivant les voies ferrées et se hissant sur un wagon chaque fois que la chose est possible, vivant de l'aumône, de la 'manche' et des quelques rares cachets que leur vaut l'animation d'un bal ou d'un spectacle. Toutefois, le blues, en tant que véhicule privilégié du quotidien des Noirs Américains, reflète plus souvent qu'à son tour des préoccupations qui font de lui une musique "sociale" et donc partiellement fonctionnelle ; comme certains courants de l'histoire du jazz (le free-jazz des sixties notamment), le blues joue un rôle non négligeable dans la communauté noire et dans ses liens à l'Histoire tout court. **John Lee Hooker** évoque l'expérience traumatisante des inondations de Topelo, pendant son enfance, et du blues qu'il a composé à cette occasion :

Video • **John Lee Hooker : Topelo Blues**

John Lee Hooker (voc, gt) + interview

Retour aux pionniers. Les chanteurs et guitaristes homonymes **Tommy Johnson** (1896-1956, autre père fondateur du Delta), et **Robert Johnson** (1914-1938, le "génie maudit" du blues rural, mort, usé, à l'âge de 24 ans) correspondent clairement à l'imagerie qui se met en place dès que le blues commence à se répandre comme une saine épidémie à travers les Etats-Unis : nomades, coureurs de jupons, alcooliques, flambeurs, en un mot, instables. Cependant, ni cette instabilité ni le peu de faces qu'ils nous ont léguées, ne les empêchent pas de contribuer, dans la lignée de Patton, à fixer

les structures formelles de base du blues, ces fameux *patterns* qui, l'industrie du disque aidant, sont ainsi fixés dans la cire pour la postérité. Une évolution lente et nullement systématique, des musiciens comme John Lee Hooker que nous venons d'entendre, ayant gardé leur vie durant l'habitude de pratiquer le blues primitif basé sur un accord. C'est le cas aussi du superbe *Preachin' Blues* de **Robert Johnson** qui renvoie davantage (comme son nom l'indique) à la spontanéité des *preachers* et autres chanteurs de *field hollers* qu'aux fameuses cadences des blues de 12 mesures. Cette reconstitution pour les besoins d'un document filmé consacré à Johnson met en scène, sur la voix du chanteur, le bluesman actuel Keb Mo.

Video et 46 • Robert Johnson : *Preachin' Blues*
Robert Johnson (gt, voc) 1937, The Country Blues, Folkways

Avant de tenter de définir les principaux éléments structurels à l'oeuvre dans le blues, écoutons deux blues classiques joués par **Tommy Williams** et **Robert Johnson** :

47 • Tommy Johnson : *Big Road Blues*
Tommy Johnson (gt, voc) 1928, Blues Roots Mississippi, Folkways

48 • Robert Johnson : *Little Queen of Spades*
Robert Johnson (gt, voc) 1937, The Story of the Blues, Columbia

Ces deux titres sont construits sur le *pattern* le plus fameux : celui du blues de **12 mesures à 4 temps** : il est important de bien intérioriser cette structure, et d'apprendre à *suivre* un blues, dans la mesure où les musiciens de jazz en feront un de leur matériau de base (c'est également cette structure que systématisera le rock).

• **sur le plan formel**, les douze mesures sont composées de trois sections de 4 mesures: le texte des deux premières sections est en général identique, la troisième étant constituée d'une phrase de conclusion. Chaque section est elle-même divisée, le plus souvent, en deux parties de deux mesures selon le principe du **call and respons** : le chanteur interprète les deux premières et "se répond" à la guitare pendant les deux suivantes. (voir schéma ci-dessous)

• **sur le plan harmonique**, les douze mesures se répartissent selon la cadence harmonique I/IV/V déjà évoquée à propos des spirituals, soit un cheminement entre le 1er, le 4ème et le 5ème degré de la gamme (tonique / sous-dominante / dominante : dans la gamme de do: do - fa - sol). Autrement dit, si on se trouve dans le ton de Do Majeur, on aura comme grille d'accords minimale :

- première section 4 mesures de DO (do-mi-sol)
- deuxième section 2 mesures de FA (fa-la-do) 2 mesures de DO (do-mi-sol)
- troisième section 2 mesures de SOL (sol-si-re), 2 mesures de DO (do-mi-sol)

Très vite, ce schéma minimal sera enrichi par l'introduction d'accords de septième dominante, permettant la transition d'une section à l'autre (DO 7 = do-mi-sol-sib, ce qui permet un passage mieux préparé au FA - puisque dans la gamme de Fa, on trouve le Sib) ; puis d'un tas de substitution, les principales étant

- le remplacement dans la deuxième mesure du I par un IV

- une descente V-IV-I dans les mesures 9 à 11

- un retour au V à la dernière mesure en transition avec le deuxième couplet

Tout cela est très audible dans le blues de Robert Johnson, que nous allons réécouter maintenant en tentant de suivre les structures

	<i>Call</i>		<i>Respons</i>	
Section I	I 1 2 3 4	I (IV) 2 2 3 4	I 3 2 3 4	I (7) 4 2 3 4
Section II	IV 5 2 3 4	IV 6 2 3 4	I 7 2 3 4	I 8 2 3 4
Section III	V 9 2 3 4	V (IV) 10 2 3 4	I 11 2 3 4	I (V) 12 2 3 4

48 • Robert Johnson : *Little Queen of Spades*

Robert Johnson (gt, voc) 1937, The Story of the Blues, Columbia

A ce stade, il faut encore évoquer les fameuses *blue notes*, ces notes bleues qui donnent aux lignes mélodiques des blues une couleur et des inflexions inégalables. On a trop souvent et de manière trop simpliste, défini ces notes comme étant de simples altérations (d'un demi-ton) des 3ème, 5ème et 7ème degrés de la gamme (mi b, sol b, si b, dans le ton de Do). Il est vrai qu'au piano, instrument tempéré qui ne connaît que les tons et les demi-tons, on n'a guère d'autre choix, pour rendre "l'effet blue note", que d'utiliser ces altérations - ce qui, toujours en do, et au degré le plus rudimentaire (il existe plusieurs gammes de blues, qui peuvent être combinées au cours d'une même interprétation) donne la gamme blues basique suivante : Do - Mi b - Fa - Sol b - Sol - Si b -(Do). Mais en ce qui concerne la voix et les instruments capables de jouer des divisions plus subtiles que les demi-tons, les *blues notes* sont carrément d'autres notes que celles du clavier bien tempéré, issues du choc entre celui-ci et les échelles pratiquées dans les traditions africaines. Quelques traces de ces africanismes, d'abord dans un blues de **Leadbelly**, chef de file de toute une génération de bluesmen mais aussi de chanteurs folk, puis, à travers une des rares apparitions de **Son House**, un des principaux disciples de Charley Patton :

49 • Leadbelly : Pig meat papa
Leadbelly (voc, gt) ; 1935 ; Fremaux et Associés

Video Son House : Levee camp moan
Son House (gt, voc) American Folk Blues Festival

Du Mississippi, le blues s'étend bientôt à presque tout le territoire américain (à tout le Sud en tout cas). Et l'on voit se développer de multiples styles "régionaux" (blues texan, arkansas blues, chicago blues etc). Il ne nous est évidemment pas possible dans cette évocation du blues considéré comme 'racine' du jazz, d'entrer dans le détail de ces évolutions stylistiques. Ceci dit, les structures qui viennent d'être décrites sont les plus courantes. Elle ne sont pas immuables pour autant : il existe des blues de 16 mesures et des blues à la métrique totalement irrégulière : parfois, le comptage est carrément impossible, les mesures et le tempo étant allongés ou rétrécis de manière strictement subjective ; comme la voix joue avec la hauteur des notes, le phrasé joue avec le rythme. Écoutons encore **Mississippi Fred Mc Dowell** dans un titre qui a inspiré Bob Dylan pour son *Highway 61 revisited* puis en images dans *Going down the river* : et encore **John Dudley** et le rude chanteur/guitariste texan **Blind Lemon Jefferson** (1897-1930), autre grand pionnier, dans un de ses chefs d'oeuvre, *Black Snake Moan*, gravé en 1927.

50 • Mississippi Fred Mc Dowell : 61 highway blues
Fred Mc Dowell (gt bottleneck, voc) Lomax

Video • Mississippi Fred Mc Dowell : Going down to the river
Fred Mc Dowell (gt, voc) ;

51 • John Dudley : Po' Boy blues (CD II, 24) 3'18
John Dudley (voc, gt) ; Lomax

52 • Blind Lemon Jefferson : Black Snake Moan
Blind Lemon Jefferson (gt, voc), rec 1927, The Story of the Blues (ib)

Le blues connaîtra tout au long du XX^e siècle une évolution propre : il nous arrivera de le retrouver à divers tournants de l'histoire du jazz qui ne cessera de se ressourcer au blues tandis qu'en retour, il lui arrivera de l'influencer en retour. Pour clôturer ce paragraphe, offrons-nous le plaisir de regarder **Big Joe Williams** dans une démonstration de chant et de guitare *bottleneck* (le *bottleneck* est au départ un cul de bouteille que le guitariste se passe au doigt pour glisser le long des cordes; par extension, il désigne le cylindre de métal conçu à cet effet).

Video • Big Joe Williams
Big Joe Williams (gt, voc) Good Morning Blues, Fil à Film

Quelle que soit l'importance des musiques negro-américaines dont il vient d'être question, on ne peut expliquer l'émergence du jazz par cette seule filiation : jusqu'ici, en effet, la nouvelle musique reste une musique "folklorique", confinée dans une région relativement restreinte géographiquement parlant, et limitée à un groupe social et racial déterminé; puissante mais frustrée, elle reste en outre essentiellement vocale. Il lui manque, pour devenir un langage universel à l'image du jazz, une instrumentation et un cadre harmonique et mélodique plus sophistiqués : elle le trouvera dans le ragtime et dans l'ensemble des musiques syncopées qui dynamisent la fin du XIX^{ème} siècle.

4. Des Minstrels au Ragtime

(L'heure de la syncope)

C'est donc à une seconde famille d'expressions musicales pré-jazz, liée comme les MPNA à la communauté noire américaine, mais trouvant également ses origines dans les traditions musicales occidentales, savantes et populaires, qu'il revient de *mettre en place le moule instrumental et formel dans lequel se glissera l'âme noire* (préservée, exprimée, identifiée dans les *work songs*, les *spirituals* et le *blues*) lorsqu'aura sonné l'heure du Jazz. Cette autre frange des "nouvelles musiques américaines", sans doute moins dense sur le plan émotionnel, s'avère beaucoup plus riche en matière d'instrumentation, de technique, d'harmonie, de thématique. Elle témoigne ici encore de ce mélange fascination/répulsion qui anime les deux communautés. Le phénomène démarre avec les *Minstrels Shows* au 18^{ème} siècle, connaît son apogée à la fin du 19^{ème} avec la vogue du *Ragtime*, et vit ses dernières heures au début du 20^{ème} sous le nom de *Novelty Music* (à une époque où le jazz entame sa propre ascension).

Les Noirs et "l'autre musique"

La plupart des esclaves noirs et de leurs descendants s'expriment prioritairement à travers les différentes formes de musique populaire negro-américaine que nous avons entendues jusqu'à présent. Néanmoins, dès le 17^{ème} siècle, certains d'entre eux abordent la musique selon les canons et les normes occidentales. Quelques preuves :

• des catalogues d'esclaves à vendre circulent à l'époque : Eileen Southern en cite des extraits, dans son *Histoire de la Musique Noire Américaine* :

" A vendre : jeune garçon nègre bien portant qui a été habitué à servir un gentleman et joue extrêmement bien du cor d'harmonie." (mars 1766)

"A vendre : un homme esclave nègre indien, d'environ quarante ans, bien connu en ville comme violoniste." (juin 1748)

- des avis de recherche sont publiés lors d' évasions d'esclaves :

" *Evadé : un nègre d'environ 46 ans, joue du violon et est scieur de long*" (1746)

" *Evadé : un nègre nommé Zack, joue du fifre et de la flûte allemande*" (1791)

" *Evadé : Dick, mulâtre, siffleur remarquable et joueur de violon*" (1772)

On possède également de nombreux témoignages attestant que des esclaves noirs jouent de la musique lors des fêtes organisées par leur maître ou font office de "professeur de musique" pour les enfants de la propriété (cfr les précepteurs dans l'Antiquité gréco-romaine). Dans l'armée, les Noirs sont souvent utilisés comme tambours ou comme fifres. Plus tard, les bars et les saloons du 19ème siècle auront leur pianiste noir attitré, qu'ils appelleront, signe des temps, "professor"; et après l'abolition de l'esclavage, des Conservatoires de musique, comme celui d'Oberlin, ouvriront toutes grandes leurs portes aux musiciens de couleur.

Dans tous ces exemples, la musique en question reste évidemment strictement occidentale. Par contre, dès le milieu du 18ème siècle, on voit aussi apparaître, dans un autre créneau, publié en recueil, ou figurant au programme de spectacles divers, un répertoire de *chansons nègres*. Et là, il s'agit de tout autre chose !

L'univers des Minstrel Shows

Dès 1810, ces *chansons nègres* qui amusent et fascinent simultanément le public américain, apparaissent au répertoire de chanteurs blancs qui, afin de singer les noirs dont ils s'inspirent, se passent le visage au cirage ou au bouchon brûlé : les *black face artists* sont nés. En 1827, un certain **George Washington Dixon** sévit sur les scènes de l'Etat de New-York avec un de ces numéros. Pour créer les personnages de leurs *gay negro boys*, les comédiens se rendent dans les plantations, y notent soigneusement les habitudes, le vécu et les tics des esclaves et des affranchis noirs, et s'attachent à les reproduire sur scène, en les "forçant" bien évidemment. Ils façonnent ainsi une série de figures archétypiques dont les deux principaux sont **Zip Coon**, le noir émancipé, devenu dandy des villes, et **Jim Crow**, l'esclave des plantations. C'est autour de 1828 que le comédien **Thomas Rice** crée le personnage de Jim Crow, prenant pour modèle un vieux palefrenier noir difforme qu'il a repéré à Louisville, dans le Kentucky. Le nom de Jim Crow passera à la postérité, en tant que symbole de l'appartheid et du racisme (cfr les fameuses "*lois Jim Crow*").

Le *Minstrel Show* apparaît lorsque les numéros de *black face artists* débouchent sur des spectacles complets, proposés par des troupes itinérantes. La "musique noire" (en tout cas ce que les comédiens blancs en ont retenu) fait ainsi son entrée dans le monde du show business américain. C'est en 1843 que Daniel Decatur Emmett et ses *Virginia Minstrels* donnent, au *Bowery Amphitheatre* de N-Y, le premier spectacle d'envergure en la matière, inaugurant une mode qui s'imposera avec force jusqu'en

Europe. Apparaissent ensuite les *Christy's Minstrels*, puis des dizaines d'autres troupes : la vogue des *Minstrels* prend des proportions colossales aux USA puis s'exporte en Europe et dans les music-halls du monde entier. Elle touche même le jeune septième art : voici un extrait d'un moyen-métrage muet intitulé *Le Nègre Blanc* et qui met en scène un *Zip Coon* tentant de s'imposer dans la bonne société blanche ; éconduit, il fait la connaissance d'un "spécialiste en teintures" qui devrait pouvoir résoudre son problème ; Zip entame alors en pleine rue une danse qui rappelle furieusement les pas de *cake-walk* (voir ci-dessous) : nous enchaînerons avec le dernier grand représentant cinématographique de ces "enciragés" : l'ineffable **Al Jolson**, qui connaît le succès que l'on sait en tenant le rôle principal du premier film partiellement parlant, le fameux **Chanteur de Jazz** : quoique le chanteur en question n'ait de jazz que le nom, nous ne pouvons décemment nous priver d'un extrait de ce film historique : la fameuse scène du maquillage, qui nous permettra de visualiser le "passage au cirage".

Video • *Black Face Artists*

1. Extrait de "*Le nègre blanc* (Film Pathé)
2. *Al Jolson* (voc) extr de "*Le Chanteur de Jazz*"

Mais revenons aux *Minstrels Shows* proprement dits. Formellement, il s'agit de spectacles durant entre 1h et demie et deux heures, souvent articulés en trois parties:

- une série de sketches, centrés sur les "archétypes" (Jim Crow etc)
- une partie strictement musicale, avec soli instrumentaux (banjo, xylophone) parfois accompagnés par un *string band* (petite formation à cordes) complet.
- une parade finale, avatar probable des *ring shouts* (danses en cercle) pratiqués dans les *camp meetings*, et qui consiste le plus souvent en une compétition de **cake-walk** dont le prix est un gâteau - cakewalk = danse du gâteau.

Non contents de singer la vie quotidienne des Noirs, les comédiens blancs passés au cirage, tentent donc également de transcrire leurs chants et leur musique. Ils n'y arrivent sans doute qu'assez maladroitement, mais il reste que c'est à travers ce genre de filtre que le grand public découvre pour la première fois la musique negro-américaine, une musique qui, comme les spirituals "blanchis", n'est bien souvent qu'ersatz et cie, mais contribue néanmoins à attirer l'attention sur la communauté noire américaine et sur certaines particularités de ses conceptions musicales. Par ailleurs, dès **1855**, par souci de réalisme, les organisateurs de *Minstrels* décident d'engager dans leurs troupes non plus des blancs déguisés en noirs, mais ...des noirs déguisés en noirs! Lesquels, sacrifiant au sacro-saint rite du cirage (quoiqu'ils n'en aient nul besoin) sont donc censés se singer eux-mêmes! Situation déjà assez croustillante, mais qui devient carrément dadaïste quand on sait que la fameuse danse du *Cakewalk* est, à en croire certaines études récentes, une manière imaginée par les Noirs pour ...singer les "danses maniérées" de leurs maîtres blancs ! A ce stade, ce n'est même plus l'arroseur arrosé, c'est carrément l'arrosé arrosant l'arroseur

arrosé ! Enfin quelque chose comme ça. Et en tout cas un magistral retour de flammes ! En **1865**, la première troupe constituée exclusivement de Noirs prend la route : il s'agit des **Georgia Minstrels** dirigés par George Hicks. On imagine aisément que, dans ces troupes, la qualité musicale monte d'un cran : les *Georgia Minstrels* sont accompagnés par un *string band* jouant une musique syncopée annonciatrice du ragtime proprement dit. Il ne faut pas chercher ailleurs les premières scènes sur lesquelles les noirs ont pu faire passer, eux-mêmes, les accents propres à leur musique.

Les *Minstrels* sont aussi le **creuset** privilégié au sein duquel les Noirs se familiarisent avec les instruments occidentaux et avec divers répertoires, savants ou populaires, d'origine européenne. Dans les *string bands* qui accompagnent les shows, le **banjo** (instrument d'origine africaine, on l'a vu) occupe le plus souvent la place centrale: voici, en guise d'illustration, un exemple de *coon song* (*coon* est un diminutif de *raccoon*, raton-laveur, terme péjoratif utilisé pour désigner les noirs) adapté pour banjo et orchestre. Il s'agit d'une composition du trombone noir **Arthur Pryor** (un nom dont nous reparlerons bientôt), interprété ici par le banjoïste américain d'origine allemande **Vess L. Ossman** (1868-1923) : l'enregistrement a eu lieu en juillet 1900 (!) à New-York, et on excusera volontiers, vu son caractère éminemment historique, la qualité sonore plus qu'approximative de cette pièce de collection :

53 • Vess L. Ossman : A Coon Band Contest

Ossman (bjo) C.H.H. Booth (pn), N-Y 19 jul 1900. Ragtime, RCA

Vers la fin du XIX^e siècle, il arrive que les *Minstrels Shows* prennent des proportions hallucinantes : c'est le cas du fameux **Buffalo Bill's Wild West Show** (la troupe du "vrai" Buffalo Bill), qui reconstitue carrément un village africain entier dans lequel déambulent quelques **500** acteurs ou figurants noirs! La musique, on le devine, suit le mouvement et vire à la mégalomanie lorsque d'énormes orchestres/fanfanes avec cordes, cuivres etc, remplacent les *string bands* originaux. Dès 1900, on trouve assez régulièrement au catalogue des firmes de disques (*Victor, Zonophone* etc) de tels *cake-walks* enregistrés par des formations hybrides, le plus souvent désignées par un nom générique en rapport avec la firme en question. S'il est un enregistrement qui, davantage encore que les nombreux *cake-walk* orchestraux, porte la trace du "son" et du feeling de ces morceaux de bravoure des *Minstrels shows*, c'est sans doute ce *medley* vocal où alternent baratin de l'animateur, parties chantées et parties instrumentales. Le tout a été gravé en décembre 1902 par les *Victor Minstrels* (pour la firme ...Victor évidemment). En piste pour le *cake-walk*, avec à la clé des images d'époque et une vision de l'imagerie liée aux black face artists :

Video + 54 • Victor Minstrels : Cake-Walk Medley

Pers. unkn. N-Y 13 déc 1902, Ragtime RCA id

Avec le recul, cette musique peut faire sourire, surtout si on la compare avec les chants profonds de la MPNA. Il n'en demeure pas moins que les *Minstrels* sont les premiers véhicules largement diffusés de formes musicales redevables peu ou prou à la communauté noire américaine, et ce sur l'ensemble du territoire américain, mais aussi jusqu'en Europe. Par ailleurs, répétons-le, les *Minstrels Shows* confrontent pour la première fois les Noirs Américains avec le monde du spectacle, en-dehors de toute notion de fonctionnalité : on ne connaît en effet que quelques exemples, rarissimes - un danseur noir connu sous le nom de **Juba** - de Noirs ayant vécu de leur "art" avant l'ère des *Minstrels*. Enfin, notons que plus d'un pionnier du jazz feront leurs premiers pas dans ces spectacles burlesques et itinérants (Ma Raney, Bessie Smith, etc)

BILAN : L'importance de l'univers *Minstrels* tient en trois points essentiels :

- familiarisation des Noirs avec les instruments traditionnels de la musique occidentale, et avec divers répertoires populaires d'origine européenne.
- infiltration d'accents propres à la MPNA dans le grand public
- entrée des Noirs dans le monde du spectacle

Scott Joplin et le ragtime

La fin du 19^{ème} siècle et le début du 20^{ème} sont irrémédiablement marqués par le succès fulgurant d'une forme musicale nouvelle, préparée, notamment, dans le creuset des *Minstrels Shows* : le **ragtime** ! Si les *work songs*, les *spirituals* et le *blues rural primitif* définissent les contours de l'âme noire et de l'héritage africain, le ragtime peut être vu comme l'antichambre du jazz, sur le plan formel et instrumental. Il survivra un temps à la naissance du jazz, puis, au début des années '20, devenu, sous le nom de *Novelty Music*, une piètre caricature de lui-même, il s'éteindra lentement. Le ragtime se présente pour l'essentiel sous la forme de petites pièces instrumentales : composées (pour le piano d'abord) par des Noirs ou des Blancs, elles apparaissent au 2^{ème} tiers du 19^{ème} siècle. Le ragtime, sorte de salade mixte, tire son inspiration de sources multiples : entrent notamment dans sa gestation les *coon songs*, la musique jouée lors des après-midis de Congo Square auxquels ont assistés certains compositeurs américains, à commencer par **Louis-Moreau Gottschalk** (1829-1869) mais aussi diverses traditions musicales européennes (polka, marches, menuets, valse, quadrilles...) sans oublier les songs (chansons) américaines écrites par des compositeurs classiques comme **Stephan Foster** (1826-1864) et qui contiennent une composante "folk" manifeste. Voici en guise d'introduction un petit montage illustrant le trajet qui mène de Congo Square à Saint-Louis (capitale du ragtime) et retour, et celui qui mène de la musique de Gootschalk à celle de Scott Joplin :

Video · Origines du Ragtime

Montage : De Congo Square à Gottschalk / De Gottschalk à Joplin

Etymologiquement, le mot "ragtime" provient de l'expression "ragged time" (temps déchiré, déchiqueté) utilisée pour définir une musique riche en syncopes. Les formules rythmiques propres au rag et au jazz trouvent en effet un de leurs principaux fondements dans la notion de **syncope**, figure qui n'est évidemment pas propre à la musique noire américaine, mais que celle-ci va utiliser de manière toute personnelle. En termes classiques, la syncope peut être définie comme une brisure rythmique allant à l'encontre des accentuations attendues : c'est le cas notamment

- lorsqu'une note commence sur un temps *faible* (f) - le deuxième ou le quatrième dans une mesure à quatre temps - et se prolonge sur un temps *fort* (F) - le premier ou le troisième - en "l'englobant" (syncope sur les temps)



- lorsqu'une note commence sur la deuxième moitié (f) d'un temps et se prolonge sur la première moitié (F) du temps suivant (syncope sur les divisions du temps)

Il s'agit là de figures bien connues des compositeurs classiques, et ce n'est donc pas tant la syncope en elle-même qui fait la spécificité du ragtime, mais bien son emploi quasi systématique et le fait que cette multiplicité de syncopes renvoie à la notion de polyrythmie et donc aux africanismes. Cette abondance de syncopes était déjà présente dans le répertoire des *Minstrels* : d'une manière générale, elle semble propre à la musique noire américaine. En 1876 déjà, le poète et musicien Sidney Lanier écrivait :

" La syncope est une caractéristique de la musique nègre. J'ai entendu des nègres modifier une mélodie bien connue en la syncopant adroitement de façon à lui donner un effet bizarre difficile à imaginer, et rien n'illustre plus clairement l'aptitude du nègre à garder un tempo difficile que sa parfaite exécution d'airs simples ainsi transformés par une accentuation complexe" (cité in J. B. Hess)

Le ragtime transforme les airs des *Minstrels* en pièces pour piano. Il génère, entre les deux mains, un décalage qui n'est rien d'autre, ici encore qu'une trace supplémentaire de polyrythmie. La main gauche préfigure la "pompe" des pianistes dits *stride* en jouant successivement, sur le premier temps une note simple dans le registre médium/grave du clavier, et sur le deuxième, un accord dans le registre médium/aigu : un *oum-pah, oum-pah* qui n'a cependant pas la souplesse de celui que joueront les pianistes *stride*. Mais, s'interroge Jacques B. Hess, cette "raideur" du ragtime pianistique n'est-elle pas le fait du média très particulier à travers lequel celui-ci

est arrivé jusqu'à nous, en l'occurrence le *piano roll* (rouleau perforé de piano mécanique)? Et il est vrai que le mécanisme qui sous-tend ces étranges instruments implique presque par définition une interprétation rigide et strictement codifiée, même s'il est censé restituer le phrasé du pianiste lui-même : quelques images :

Video • Piano Roll : Squeeze me
Fats Waller (pn roll) ; Jazz Collection, Arte

Mais piano rolls ou pas, il semble bien que le ragtime, musique écrite, ait toujours manqué de ce qui sera la caractéristique fondamentale du jazz (liée par ailleurs à l'improvisation) : le swing, ce balancement élastique dont nous reparlerons longuement par la suite. En guise de transition avec l'univers *minstrel*, écoutons une composition datée de 1897 et préservée sur un des plus anciens rouleaux que l'on ait pu retrouver. Son titre évoque les *camp meetings*, ces réunions religieuses évoquées plus haut, et relie donc le répertoire minstrel à la musique populaire negro-américaine :

55 • Piano Roll : At a Georgia Camp Meeting
Anonyme, piano roll 1897; Box Riverside

Bien qu'éminemment bâtard, on l'a dit, le ragtime possède une originalité et une spécificité de genre indiscutables. Géographiquement parlant, c'est dans le Missouri qu'émerge d'abord le ragtime. Comme en beaucoup d'autres lieux des Etats-Unis, les Noirs y sont souvent utilisés par les Blancs comme *entertainers*, au piano notamment. Malgré l'importance jouée par le banjo dans la création et dans le développement du ragtime, c'est donc en tant que musique *pour piano* que s'impose le nouveau style. Un style dont la figure centrale sera naturellement un pianiste : **Scott Joplin** (1868-1917), dont le nom est lié pour l'éternité aux villes de Sedalia et Saint-Louis.

Scott Joplin naît le 24 novembre 1868 à Texarkan (frontière entre le Texas et l'Arkansas), d'un père esclave et d'une mère affranchie. Très jeune, il s'initie à la musique classique, en autodidacte d'abord, avec la complicité d'un mentor ensuite, qui lui fait étudier Liszt et Chopin. Ayant choisi de faire de la musique son métier, Scott Joplin prend la route dès la prime adolescence, travaillant dans les saloons et dans les bars, et participant à des tournées de variétés (*medicine shows*). Fasciné tout autant par le bouillonnement musical dont sont responsables ses frères de race (*field hollers, blues, spirituals*) que par le répertoire classique européen, Scott Joplin se met à composer de courtes pièces au rythme et à la syncopation fortement marqués. Installé à Sedalia en 1896, il publie ses premiers ragtimes deux ans plus tard. Écoutons une de ses plus anciennes compositions, *Original Rags*, qui date de 1898 : il s'agit d'un piano roll qui, après transfert numérique, semble avoir été gravé hier :

56 • Scott Joplin: Original Rags
Scott Joplin (pn roll), 1898, Ragtime Piano Rolls Classics

Avant de tenter de comprendre la manière dont est structuré le ragtime classique, retrouvons encore le thème qui a assuré au ragtime un saisissant revival dans les années '70 : *The Entertainer* est une composition publiée par Joplin en 1902 et qui fut utilisée comme motif central de la bande-son du film de George Roy Hill, *L'Arnaque (The Sting, 1974)*. Le succès retentissant que connut alors *The Entertainer* en fit pour les non-initiés le symbole même de la musique rag. Voici la version 1902, avec en support, quelques images, photos etc évoquant le compositeur :

Video et 57 • Scott Joplin: *The Entertainer*
Scott Joplin (pn roll), 1902 Ragtime Piano Rolls Classics

Structurellement, le ragtime se présente comme l'enchaînement de plusieurs thèmes ou **strains**, souvent répétés à deux reprises, et comptant presque toujours 16 mesures. Ces différents thèmes/motifs (ainsi que les multiples sources d'inspiration qui inspirent les compositeurs) feraient du ragtime une sorte de medley (pot-pourri) si le talent de Joplin et de ses suiveurs n'assurait une unité, voire une progression, entre les différentes parties : En 1897, Joplin compose un titre qui, dès sa publication en 1899, lui assure la célébrité et fait de lui le premier compositeur-interprète noir respecté pour sa musique et non pour ses grimaces - rien qu'à ce titre, Joplin est une des figures emblématiques de la musique afro-américaine. **Maple Leaf Rag** (le Rag de la Feuille d'Erable), est sans doute le plus célèbre des ragtimes - et le plus courtisé par les pionniers du jazz. Partons de ce thème-référence afin d'approcher d'un peu plus près la structure du ragtime. Le morceau compte en tout 144 mesures à deux temps, réparties en 9 *strains* de 16 mesures chacun. Si on représente chaque *strain* de 16 mesures par une lettre, on obtient pour *Maple Leaf Rag* la grille suivante:

AA BB A CC DD

Soit un premier *strain* de 16 mesures (A), répété deux fois ; un second *strain* de 16 mesures, répété deux fois lui aussi (B) ; une reprise du *strain* A ; un troisième *strain* de 16 mesures répété deux fois (C) ; et un quatrième, également répété deux fois (D). Pour suivre la grille, il suffit de compter 1-2, 2-2, 3-2, 4-2, 5-2 etc.

57 • Scott Joplin : *Maple Leaf Rag*
Scott Joplin (publ 1899, rec 1916), Scott Joplin, Biograph

Si le tempo medium de cette interprétation étonne, c'est tout simplement parce que les pianistes des époques ultérieures, désireux d'étaler leur bagage technique, auront une fâcheuse tendance à accélérer le tempo initialement prévu par Joplin (lequel recommande toujours un tempo cotoyant en moyenne les 100 noires à la minute). Mais revenons à notre grille : les oreilles les mieux exercées ont peut-être constaté que les *strain* C amènent une **modulation**, un changement de tonalité : en effet, les *strains* A, B et D sont en *la bémol*, alors que le C est en *ré bémol*, soit une modulation hyper-

classique de type I/IV (tonique/ sous-dominante). On peut réécouter *Maple* en étant attentif à cette modulation, et en suivant cette autre manière de représenter la grille:

- A (16 m) la b / A (16 m) la b / B (16 m) la b / B (16 m) la b / A (16 m) la b
- C (16 m) re b / C (16 m) re b
- D (16 m) la b / D (16 m) la b

Il arrive par ailleurs que la structure du ragtime compte aussi une *introduction*, que le passage d'un *strain* à l'autre (surtout lorsqu'il y a changement de tonalité) se fasse par l'intermédiaire d'un *interlude* etc. Regardons maintenant ce même *Maple Leaf rag* joué, sur un tempo plus rapide, par le pianiste **Dick Hyman** :

Vidéo • Dick Hyman : Maple Leaf Rag
Dick Hyman (pn solo) ; The Honky Tonk Professor

Quelles que soient ses qualités, le ragtime se distingue fondamentalement du jazz dont il prépare l'émergence par deux aspects au moins :

- le rag est une musique strictement **écrite**, alors que le principe même du jazz repose sur l'**improvisation**
- rythmiquement, le ragtime garde une **raideur** et un caractère *carré* qui s'opposent à cette fabuleuse **souplesse** du jazz qu'on désigne sous le nom de *swing*

Par ailleurs, le ragtime est aussi une mode et son public comme ses compositeurs, Joplin en tête, ne le perçoivent le plus souvent que sous l'angle de l'entertainment, et sans doute pas comme une musique révolutionnaire. Pourtant, on l'a vu, alliant des connaissances "classiques" à l'esprit polyrythmique caractérisant la MPNA, le ragtime est, sans en avoir l'air, une musique difficile à jouer et qui, aujourd'hui encore, déconcerte plus d'un virtuose classique. Il n'en reste pas moins qu'au début du siècle, il reste considéré comme faisant partie de la musique *légère*. C'est cet étiquetage qui, à la longue, va saper le moral de Scott Joplin, lequel nourrit l'ambition d'être considéré comme l'égal des grands compositeurs européens : malgré l'amour qu'il porte à la musique de sa race, il ne peut s'empêcher, comme tout Noir soucieux d'intégration et ayant intériorisé les modèles et les valeurs des blancs, de souffrir d'une sorte d'absurde complexe d'infériorité. C'est pourquoi, très tôt (dès l'année de la publication de *Maple Leaf Rag*), "*obsédé par la macro-forme*" (Hess) il s'attaque à la composition de pièces plus ambitieuses, susceptibles - c'est du moins ce qu'il espère - de le sortir définitivement de la catégorie des *entertainers*. Il compose ainsi divers ballets (*The Ragtime Dance*), suites, opéras etc, qui n'obtiendront jamais, hélas, un succès comparable à celui que connaissent ses *ragtimes*. En 1906, entretemps, Joplin a quitté Saint Louis pour New-York. C'est déjà, pour lui, le commencement de la fin, même s'il compose encore de superbes ragtimes, parfois nettement plus audacieux, comme

Euphonic Sound ou *Heliotrope Bouquet*. Cette période se cristallise autour d'une véritable obsession : monter un opéra écrit à la gloire de la communauté negro-américaine et qui serait le Grand Oeuvre de sa vie : le fameux **Treemonisha** ! Hélas, l'énorme travail que cet opéra demande à Joplin n'est nullement récompensé. Après avoir essuyé refus et quolibets, l'homme décide, en 1915, de tenter le tout pour le tout et de louer une salle au coeur de Harlem à ses frais afin d'y monter *Treemonisha*, avec son seul piano en guise d'orchestre. Echec retentissant ! Dès lors, Joplin plonge dans la dépression ; et, ne pouvant deviner que, contrairement à son opéra, ses "petits ragtimes" vont bel et bien passer à la postérité et contribuer à la plus grande révolution musicale du XXème siècle, c'est un homme usé et profondément frustré qui s'éteint le 1er avril 1917 (l'année où est enregistré le tout premier disque de jazz!) au *Ward's Island Hospital* de Manhattan. *Dementia paralytica-cerebral* et *syphillis*, dit le certificat de décès. Quand en vérité, Scott Joplin est mort de se croire ou de se savoir incompris ! Il ne sera d'ailleurs pas le premier ni le dernier !

Pour en revenir à *Treemonisha*, où pointent, en plus de l'héritage négro-américain partiellement refoulé ("tel un acte manqué", pour reprendre l'expression de Daniel Nevers), de multiples influences (musique romantique allemande, musique d'opérette), il faudra attendre 1975 pour que, sous la houlette éclairée de l'arrangeur et chef d'orchestre **Gunther Schuller** (chantre du *Troisième Courant*), soient enfin mises en valeur ses qualités intrinsèques. Et relatives. Quoique l'enfant chéri de Joplin ait inspiré à un certain F. Veit un mémoire, fort intéressant paraît-il, intitulé *Le Messianisme de Treemonisha*, il reste avant tout, plus encore que l'oeuvre de Gershwin, une curiosité assise entre deux chaises, dont l'intérêt est sans doute plus historique que réellement esthétique. Ce qui ne veut pas dire que tout souffle en soit absent. Schuller a su mettre ce souffle en valeur tout en révélant la profonde ambiguïté de l'oeuvre. Voici un extrait de *Treemonisha*, choisi parmi ceux qui entretiennent les rapports les plus étroits avec le ragtime et la sensibilité afro-américaine :

58 • Gunther Schuller: Scott Joplin's Treemonisha (extr)
Dir Gunther Schuller, rec oct 75, Deutsche Gramophone

Parmi les autres ragtimers renommés, on retiendra les noms de **Tom Turpin**, déjà cité, **James Scott** ou **Joseph Lamb**.

La Folie Rag

En son temps, le *cake-walk* avait connu un succès certain. A partir de 1890, le ragtime devient quant à lui une véritable mode prenant par moments des allures de folie - des concours de rag offrent jusqu'à 25.000 dollars de prime au vainqueur ! En réalité, c'est tout le champs musical américain, tant classique que populaire, qui subit l'influence de ces petites pièces syncopées et de leurs multiples avatars. Et l'Europe n'est pas épargnée : des compositeurs comme **Ravel**, **Debussy** ou **Stravinsky**

reconnaissent que la nouvelle musique américaine, et le ragtime en particulier, exercent sur eux une étrange et ambiguë fascination. Preuves à l'appui, puisqu'apparaissent à leur répertoire des pièces faisant référence de manière explicite à l'univers rag. A titre d'exemple, écoutons le *Golliwog cake-walk* composé par **Claude Debussy** au début du siècle, en tentant de faire le lien avec les divers ragtimes écoutés précédemment. L'exercice est éclairant ! Comme le seront, un peu plus tard, les tentatives menées par Ravel, Milhaud ou Stravinsky afin d'intégrer une part de jazz ou du blues à certaines de leurs compositions.

59 • **Claude Debussy : *Golliwog Cake-walk*** *Extr de Children's corners*

Debussy n'a évidemment aucun mal à traiter les données techniques et les schémas harmoniques/mélodiques du ragtime - d'autant que, sur ces plans, le ragtime a largement puisé lui-même aux traditions musicales européennes. Par contre, l'approche rythmique *coince* ! Il y a certes des syncopes en veux-tu, en voilà, mais l'effet produit est tout autre que chez les *ragtimers*. En bon Occidental qu'il est, Debussy n'utilise la syncope qu'en tant que procédé de construction comme un autre. Or, la "syncopation" rag remonte, par-delà les minstrels, au travail polyrythmique tel que le conçoit la musique africaine. Et c'est là que le bât blesse. La polyrythmie à l'oeuvre dans le ragtime s'exprime notamment par l'opposition entre les lignes mélodiques syncopées (superstructures) et un *beat* (battement) régulier et appuyé (infrastructure) ! Un *beat* que Debussy n'a pas "osé" prévoir dans sa partition, jugeant sans doute cette pulsation régulière trop *primitive*. C'est pourquoi, quelles que soient ses qualités, son ragtime n'en est pas un. La plupart des tentatives d'intégration par les compositeurs classiques d'éléments issus de la musique afro-américaine échoueront pour des raisons similaires. En guise de comparaison, écoutons un ragtime joué, à ses débuts, par un des premiers grands pianistes de jazz, **James P. Johnson** : le contraste avec la pièce de Debussy est d'autant plus flagrant que le travail de Johnson dépasse la raideur congénitale du ragtime - ainsi, si le *Golliwog* de Debussy reste en amont du rag, le *Twilight Rag* de Johnson se situe déjà en aval, entre rag et jazz, càd bien plus loin encore des coutumes musicales européennes, parce qu'approchant cette pulsion fondamentale et irréductible qu'est le *swing* (voir plus loin).

60 • **James P. Johnson : *Twilight Rag*** *James P. Johnson (pn roll) 1917; Carolina Shout, Biograph*

Il y a dans cette musique une fraîcheur et une tension rythmique (entre le *beat*, assuré par la main gauche et les libertés rythmiques de la droite) qui, malgré leur apparente simplicité, demeureront souvent inaccessibles aux virtuoses classiques. Mais revenons un moment encore au ragtime "historique" (dont l'heure de gloire, rappelons-le, s'étend de 1890 à 1910 environ). Si le ragtime classique s'est concentré sur le piano, ses avatars envahissent rapidement tout le champ instrumental. Par la sècheresse

d'attaque qui le caractérise, le **banjo** (déjà présent dans les *minstrels shows* et dans les *string bands* noirs ou blancs) est prédisposé à devenir un instrument de rag. Au tournant du siècle, deux banjoïstes acquièrent ainsi une réputation plus qu'enviable et enregistrent de nombreux disques : ils s'appellent **Vess Ossman** et **Fred Van Eps**. Écoutons Van Eps dans une adaptation pour banjo du thème de James Scott, *Oriole Rag*

61 • Fred Van Eps : *Oriole Rag* (1923)

Fred Van Eps (bjo) Frank Banta Sr (pn); rec. 1923; Ragtime 1: The City, Folkways

Plus encore que le piano, le banjo accentue la raideur propre au ragtime - les bluesmen comme les jazzmen l'abandonneront bientôt au profit de la guitare, plus souple et plus apte à exprimer les nuances rythmiques. Mais entretemps, d'autres instruments (l'accordéon, le xylophone) auront été utilisés pour jouer les airs ultra-populaires de l'ère rag. Le besoin de faire du neuf et de créer l'effet de surprise amène même les musiciens à recourir à des instruments bizaroïdes, aujourd'hui tombés en désuétude ou carrément disparus, ou encore à des instruments propres à telle ou telle musique traditionnelle : le cembalum, l'octochorda, ou ce xylophone en verre sur lequel **Chris Chapman** joue le *Dill Pickles Rag* que nous allons entendre maintenant. Nous sortons ici du ragtime classique pour entrer dans la sphère de la *Novelty Music*, sorte d'auberge espagnole qui en est comme le prolongement populaire dans le domaine de la variété. On est très loin, faut-il le dire, de la profondeur de la MPNA (work-songs, spirituals, blues), mais il faut de tout (ou presque) pour faire du jazz ! Ici encore, les illustrations de ce petit montage vidéo nous rappellent les thématiques souvent à la limite du racisme ordinaire de l'imagerie, et nous donne une idée de l'impact qu'ont eu ces musiques syncopées américaines dans le monde musical européen :

Video et 62 • Chris Chapman : *Dill Pickles Rag*

Chris Chapman (glass xylo), NY 1908, Ragtime, RCA Jazz Tribune; images BRT

On vient de le voir, ce sont de telles "démonstrations" qui, insérées au programme de troupes de *vaudeville shows*, *variety shows* et autres cirques itinérants, font le tour du monde, et envahissent dès le tout début du siècle nos salles de spectacles européennes : les "*nègres burlesques*", "*nègres excentriques musicaux*" etc, s'ils ne jouent pas que cela, jouent bel et bien du ragtime au cours de leurs exhibitions. A Liège, c'est au *Cirque des Variétés*, rue Lonhienne (ouvert en 1900) que défilent ces musiciens souvent "acrobates". Bientôt, des musiciens autochtones s'y mettent eux aussi, adoptant à la fois le cirage et la musique -de nombreux documents (cartes postales etc) préservent le souvenir de *black face artists* d'origine belge. Indirectement, la Belgique joue d'ailleurs un rôle considérable dans la configuration instrumentale des orchestres de variété, des fanfares et, dans une moindre mesure, des orchestres classiques, puisque c'est à un génial inventeur belge, né à Dinant, monsieur **Adolphe Sax** (1814-1894) que l'on doit cette nouvelle famille d'instruments qui commence à faire fureur d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique - les *saxophones*.

La grande variété de sons que proposent les saxophones, et le degré d'expressivité qu'ils permettent d'atteindre, en feront les instruments-rois du jazz. A l'époque du rag, toutefois, les saxophonistes (des blancs pour la plupart, souvent violonistes ou accordéonistes reconvertis) jouent "à la classique" - sans vibrer, sans traiter le son - et, la raideur sautillante du ragtime aidant, le résultat semble souvent assez cocasse avec le recul. Voici un exemple illustrant cette première incursion du saxophone dans la musique afro-américaine ou assimilée, un morceau joué par un orchestre composé de six saxophonistes couvrant presque toute la famille des sax :

63 • Six Brown Brothers : *Smiles and Chuckles*

*Tom Brown (as, ss, lead) Gus Shrigley (as, ts) James "Slap Rags" White (C mel sax),
Sonny Clapp (ts) Harry Cook (bs) Harry Fink (bass sax); rec 1917 RCA*

Des saxophonistes comme **Rudi Widoeft** connaissent un succès considérable en utilisant ainsi le saxophone aux antipodes de la manière jazz. Par ailleurs, les chanteurs de variété, il fallait s'y attendre, s'attaquent, eux aussi, au répertoire rag, et on trouve bientôt sur le marché davantage de chansons "rag" ou "raggy", que de ragtimes instrumentaux. Les résultats sont plus ou moins heureux selon les cas. La plupart du temps, il se dégage en tout cas de ces interprétations un parfum nostalgique qui n'est pas sans agrément : écoutons pour terminer **Bert Williams**, comédien et chanteur, ayant travaillé pour les *Ziegfeld Follies*, dans une chanson aux paroles hautement prophétiques: "*Syncopation rules the nation, you can't get away from it*". Nous retrouverons ensuite **Al Jolson** dans la scène finale du *Chanteur de jazz*, dans laquelle il chante son fameux succès *Mammy* :

64 • Bert Williams : *You can't get away from it (194)*

Bert Williams (voc) + Studio Orch. 1914, Jazz: Some Beginnings Folkways

Video • Al Jolson : *Mammy*

Al Jolson (voc) ; extr du "Chanteur de Jazz"

La musique syncopée envahit donc tout le monde de l'entertainment américain (et européen, dans une moindre mesure et avec un décalage de plusieurs années) : ces "dérivés" du ragtime passeront à la postérité sous le nom de *Novelty Music*. Le rag et la novelty, c'est aussi toute une époque, bien sûr, celle du changement de siècle, au cours duquel les pianistes de ces familles musicales accompagnent films et actualités dans les salles obscures : voici en guise de conclusion, quelques extraits du film de Milos Forman, *Ragtime*, et en fin de montage, un extrait du premier Vitaphone, consacré à un futur jazzman, alors pianiste de ragtime et de novelty, interprétant une de ces salades mixtes déjà évoquées : il s'appelle **Eubie Blake** :

Video • Novelty Era

Montage MJ - Extrait de "Ragtime" (M. Forman) / Vitaphone Eubie Blake

Fanfares et Brass-Bands

Quel que soit le succès de la *Novelty*, c'est au sein des fanfares que le rag va exercer l'impact le plus puissant, et préparer de manière décisive la grande métamorphose qui n'est plus très loin maintenant (en temps absolu, en 1914, elle est déjà bien en route en Louisiane). Pour mémoire, fanfares et Brassbands connaissent une vogue considérable au tournant du siècle, aux Etats-Unis comme en Europe, qu'il s'agisse de fanfares militaires ou de formations civiles. Des spécialistes de ce type de musique ont montré, exemples à l'appui, qu'avant même d'être influencées par le ragtime, les fanfares américaines différaient des européennes, notamment sur le plan de l'accentuation : Jacques Hess écrit à ce propos ces lignes sulfureuses - sorry pour les majorettes !

" Dans beaucoup de marches américaines, on sent la présence, exprimée ou non, d'un contretemps. Il est très sensible, non seulement dans le mouvement rythmique général, mais dans la façon de rouler des tambours caisses claires à timbre. Ce trait les oppose irréductiblement à nos lourdes marches napoléoniennes et, soit dit en passant, il ne faut peut-être pas chercher plus loin la raison de l'étonnante différence entre les majorettes américaines et les nôtres. Il semble, à voir défiler les premières, tout en prêtant l'oreille, que leurs genoux soient happés vers le haut par les contretemps, ce qui explique qu'elles aient l'air de petits poneys piaffant, tandis que les deuxièmes, dont les semelles sont attirées vers le sol par les temps forts, ont l'air de chevaux de labour" (J. B. Hess)

L'irruption de musiciens noirs dans ces orchestres sera déterminante pour l'émergence du jazz. Mais le premier pas est néanmoins franchi par des orchestres blancs, qui commencent à insérer dans leur répertoire, entre marche et polka, des airs de cake-walk ou de ragtime. C'est le cas de la fanfare éléphantinesque du célèbre **John Philip Sousa** (1854-1932) que le grand public connaît en tant que compositeur de marches militaires (le fameux *Stars and stripes forever*, entre autres), mais qui est aussi - et surtout - un des premiers à négocier avec son orchestre le tournant syncopé. Né en 1854 à Washington, Sousa étudie le violon, puis très jeune montre des dispositions pour la direction d'orchestre. Après avoir, en 1876, dirigé l'Orchestre d'Offenbach à l'Exposition de Philadelphia, il devient chef de l'U.S. Marine Corp Band. En 1892, fatigué de la vie sédentaire et de l'armée, il monte son propre orchestre, le *Sousa's Band*, avec lequel il sillonne le monde entier, et auquel il donne une physionomie pour le moins personnelle. Il parcourt l'Europe en 1900 et donne un concert à Liège le 18 mai, dans la Salle de l'Acclimatation - cfr "*Blow that ragged music, Mr Sousa*", in *Jazz in Time n° 4*), semant comme un vent de panique sur le Vieux Continent ! Volume sonore imposant (pendant sa tournée européenne de 1900, l'orchestre compte 65 musiciens, qui vont noyer le public sous les décibels), instruments inusuels (sousaphones, set de percussions), répertoire (compositions de Sousa inspirées de

l'univers minstrel etc), mais aussi timbres inouïs, tout particulièrement ceux du trombone **Arthur Pryor** et du cornettiste **Herbert Clarke** : tout cela concourt à faire de la machine de Sousa un porte-parole peu banal. Écoutons d'abord, malgré la prise de son infecte, sa version de *Whistling Rufus*, gravée en 1900 :

65 • Sousa's Band : *Whistling Rufus* (1900)

*John-Philip Sousa (lead) + orch feat Arthur Pryor (tb) H.C. Clarke (cn) a.o.
rec NY 1900. Fremaux et associés*

Ce qui va donner aux fanfares une impulsion réellement nouvelle, et encore plus proche du jazz, c'est évidemment l'engagement en leur sein de musiciens noirs. Puis la mise sur pied de fanfares entièrement noires. Il faut savoir qu'à la fin du XIX^{ème} siècle, on trouve sur le marché américain énormément d'instruments à vent à des prix abordables, suite, notamment à la dissolution des fanfares militaires après la guerre : ces instruments bon marché sont donc désormais accessibles aux noirs, qui trouvent dans le métier de musicien un des rares créneaux dans lesquels ils ont une chance de briller - ou au moins, de gagner leur vie. Trompettes, trombones, saxophones, clarinettes, vont prendre une toute autre couleur entre leurs mains. Le jazz est tout proche désormais. Et un personnage haut en couleur entre en scène : **James Reese Europe**, dit "*Jim Europe*" (1881-1919), né dans l'Alabama, pianiste réputé à Washington. En 1904, Europe part pour New-York où, l'année suivante, il participe au *premier concert public de musique syncopée* (jusque là, cette dernière restait confinée dans le monde de la danse ou de l'entertainment, au grand dam, on l'a vu, d'un Scott Joplin). Ce concert historique est donné à l'Hôtel Marshall par un orchestre composé pour l'essentiel de musiciens issus des Minstrels, et qui a pris le nom de *Nashville Students*. A la tête de cette formation peu banale, le "chef d'orchestre dansant" Will Dixon, et parmi les musiciens, s'agitant derrière un impressionnant set de percussions, **Buddy Gilmore**, futur compagnon de route régulier de Jim Europe. A partir de 1906, celui-ci est engagé comme directeur musical de diverses revues musicales, mais, marqué par l'expérience des *Nashville Students*, il a d'autres ambitions. En 1910, il crée le fameux *Clef Club*, un syndicat de musiciens noirs, qui se charge de procurer à tout qui le souhaite un orchestre black de quelque dimension que ce soit. Europe vise le gigantisme : certaines de ses formations comptent jusqu'à onze pianistes ! Et en 1912, il joue au *Carnegie Hall* à la tête du **Negro Symphony Orchestra**, un orchestre de 125 musiciens, tous membres du *Clef Club* : 47 mandolines, 27 harp-guitares, 11 banjos, 8 violons, 3 saxophones (dont 2 barytons), 1 tuba, 13 violoncelles, 2 clarinettes, 8 tambours, 7 cornets, un tympanon, 5 caisses claires, deux contrebasses et 10 pianos ! Au programme, un peu de tout : marches, chansons à la mode, medley d'opéras et morceaux syncopés (dont quelques compositions de Will Marion Cook, qui, quelques années plus tard, partira conquérir l'Europe à la tête de son fameux *Southern Syncopated Orchestra*). Contrairement aux instinctifs orléanais dont nous allons bientôt parler, Europe est tout à fait conscient de la portée symbolique de son travail : ainsi, il déclare dans une interview ces phrases d'une lucidité étonnante :

" Nous avons, nous les gens de couleur, notre musique, qui est partie intégrante de nous-mêmes. C'est le produit de notre âme; elle est née des souffrances et des épreuves de notre race. Certains des airs que nous (jouons) ont été conçus par les esclaves de l'ancien temps, et d'autres datent du temps où nos ancêtres étaient encore en Afrique." (cité in E. Southern, op cit p 277)

Cette conscience et cette revendication de l'héritage africain valent à elles seules à Jim Europe de figurer dans toutes les Histoires du jazz ! Ses conceptions sont largement en avance sur son temps, même si sa musique s'avère, elle, quelque peu en "retard" sur celle que jouent à la même époque, un peu plus au Sud, les premiers Kings orléanais. Lui manquent notamment la souplesse et le souffle de l'improvisation. L'énergie par contre est bien au rendez-vous : et on imagine aisément que cette musique ait fait grincer les dents de plus d'un mélomane américain et européen ! Afin d'illustrer la musique de la plus puissante et de la plus sauvage des fanfares black pré-jazz, nous écouterons *Down Home Rag*, un des enregistrements les plus agressifs et les plus sauvages d'Europe, quoique (parce que ?) plus ancien que les deux autres.

66 • Europe's Society Orchestra : *Down Home rag*

Band dir by James Reese Europe, feat Cricket Smith (cn) Ford Dabney (pn) Buddy Gilmore (dms) a. o.. Rec NY 29/12/1913; Ragtime ib

Précisons que le phénomène est endémique : partout aux Etats-Unis, puis partout dans le monde occidental, et notamment sur tous les kiosques d'Europe et de Belgique, les fanfares introduisent les airs syncopés. Et des compositeurs locaux se mettent au travail : c'est le cas, chez nous, de **Louis Fremaux**, dont le *Toboggan* fera le tour du monde et sera enregistré des dizaines de fois. C'est ce thème que nous écouterons, illustrées cette fois encore de quelques documents d'époque :

Video • Fanfares et ragtime

Toboggan de Louis Fremaux (1908)

Mais revenons aux fanfares américaines : on comprend mieux, à l'écoute de morceaux comme ceux que nous avons entendus, tout ce qui sépare irrémédiablement (la raideur, la "fermeture") mais aussi tout ce qui rapproche (l'insistance rythmique, l'instrumentation) cette musique du jazz à venir. Pour terminer cette évocation de la préhistoire du jazz, je vous propose deux comparaisons saisissantes : dans les deux cas, un thème joué par une fanfare de rag, puis le même thème ou presque joué par un des premiers orchestres de jazz. Tout commentaire est superflu ! La naissance du jazz se confond avec l'intégration à l'instrumentation et à la thématique des fanfares rag, du feeling et des accents propres à la musique populaire negro-américaine : c'est la voie royale qui mène au jazz, et cette voie passera prioritairement, pour toute une série de raisons, par la Nouvelle-Orléans. Nous écouterons donc successivement :

-le *Trombone Sneeze* de Sousa (1902), suivi du thème-riff de Kid ory sur *Ory's creole trombone* (1922)

-le *Down Home Rag* joué par Jim Europe en 1914, suivi du même thème, rebaptisé *Black Rag* et gravé en 1925 par l'*original Tuxedo Jazz Orchestra*, un des plus vieux bands orléanais à avoir été enregistré :

67 • Sousa's Band : Trombone Sneeze

*John-Philip Sousa (lead) + orch feat Arthur Pryor (tb) H.C. Clarke (cn) a.o.
rec NY 30/01/1902. Ragtime RCA Jazz Tribune*

68 • Kid Ory Sunshine Band : Ory's Creole Trombone

*Mutt Carey (cn) Kid Ory (tb) Dink Johnson (cl) Fred Washington (pn) Ed Garland (cb)
Ben Borders (dms); L-A 1922 (Fremaux)*

69 • James Reese Europe : Down Home Rag

*Band dir by James Reese Europe, feat Cricket Smith (cn) Ford Dabney (pn) Buddy
Gilmore (dms) a. o.. rec NY 1914; Fremaux*

70 • Original Tuxedo Jass Orchestra : Black Rag

*Oscar Papa Celestin, Kid Madison (cn) William Ridgley (tb) Willard Thoumy (cl) x (ts)
Manuel Manetta (pn) John Marrero (bjo) Simon Marrero (b) Abbey Foster (dms) 1925
from CD "Jazz of the 20's Hot and Rare"*

Coda

La musique à la fois carrée et démesurée de **Jim Europe** ferme idéalement cette évocation de la deuxième grande famille de musiques "pré-jazz". *Tout est prêt, désormais* : reste aux deux "familles" de pré-jazz à fusionner, dans la forme et surtout dans l'esprit. Reste à l'âme noire telle qu'elle s'exprime dans la MPNA à se couler dans le moule orchestral et médiatique du ragtime ; reste aux Noirs à métamorphoser les vieilles fanfares syncopées en leur insufflant les inflexions héritées des racines africaines et des trois siècles d'infamie négro-américaine ; alors, et alors seulement, le jazz pourra émerger. Pourra émerger ? Le futur n'est pas de mise : à ce stade, *il a déjà émergé !* Je le répète, gare aux perspectives ! Au moment où Jim Europe triomphe à New-York et dans le monde, à la Nouvelle-Orléans, le processus a déjà eu lieu depuis presque vingt ans et l'Histoire est déjà en marche. Hélas, la Nouvelle-Orléans n'a pas de studio d'enregistrement et le premier jazz orléanais restera à jamais perdu.

Quoiqu'il en soit de ces décalages chronologiques, une chose est sûre : si la naissance "sous cloche" du jazz orléanais remonte au tournant du siècle, la "naissance publique" du jazz date bien, elle, de 1917. L'enregistrement, en février de cette année-là, du tout premier disque se revendiquant de l'étiquette **jass** (un 78 tours de l'**Original Dixieland Jassband**, un orchestre blanc d'origine orléanaise) sonne en effet le glas du ragtime en même temps qu'il marque le début de la *Jazz Era* chère à Scott Fitzgerald. La musique volontiers criarde de l'ODJB s'apparente pourtant à celle de Jim Europe, mais, issue de tout un processus que nous allons tenter de décortiquer dans le chapitre suivant, elle a néanmoins ce petit quelque chose qui fait la différence, même si elle n'est qu'une démarcation exacerbée du "vrai" jazz orléanais des origines.

