

répond par dans un langage épuré, plus décontracté et plus poétique, dans un esprit qu'on peut qualifier de plus cool sans craindre l'anachronisme : son solo sur *Now's the time* est exemplaire à ce titre - ce qui lui valut d'ailleurs plus d'une critique de la part des partisans de Dizzy. On en reparlera.

• Décembre 1945 : comme un symbole clôturant cette année be-bop, Dizzy et Bird partent en tournée à la conquête de la Californie. Quelques captations radio nous permettent enfin de juger de ce que donne le be-bop en live : à savoir une musique encore cent fois plus sauvage et débridée qu'en studio : les tempos s'accélèrent et l'hyper-expressivité des impros passe bien avant la précision des exposés :

### **288. Dizzy Gillespie *Rebop Six* : Shaw Nuff**

*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Al Haig (pn) Ray Brown (cb)  
Stan Levey (dms) ; rec Hollywood 1945; CD Masters Media 7*

Et voilà le travail. A ce stade, et avant de pousser plus loin l'exploration des territoires défrichés par la nouvelle musique, il me semble indispensable de tenter enfin de faire le point sur ses caractéristiques, son impact, sa dimension sociologique.

## **To be or not to be bop**

On l'a vu, l'émergence du be-bop est liée à l'apparition dans une partie de la communauté noire d'une nouvelle conception de la musique, dont les axes majeurs sont :

1. la réappropriation par les Noirs de leur musique, dénaturée par les Blancs
2. la revendication pour cette musique du statut d'expression artistique

Le be-bop répond-il à ces deux revendications ? Les transcende-t-il ? Ne concerne-t-il vraiment que les Noirs ? En quoi innove-t-il vraiment sur le plan musical ? Et pourquoi semble-t-il tellement déranger ? Autant de questions qu'il nous faut maintenant aborder de front.

Tout d'abord, d'où sort cette appellation de "be-bop", assez déroutante lorsque l'on sait qu'il s'agit d'une musique qui entend être enfin prise au sérieux ? Impossible de répondre avec précision à cette première question : comme c'est souvent le cas, il existe presque autant de versions que de personnes interrogées. Il est en tout cas peu vraisemblable que les sons "be-bop" aient été choisis en raison d'une quelconque signification propre dans - dans un premier temps

d'ailleurs, les modernistes sont appelés re-boppers. On a longtemps prétendu que l'onomatopée en question était tirée d'un des délires verbaux de Dizzy Gillespie. Or, en 1945, Dizzy ne chante guère. Rejeté. L'hypothèse la plus crédible relie l'origine des sons "be-bop" à une pratique courante chez les jeunes boppers : lesquels, jouant la plupart du temps des compositions auxquelles ils ne prennent pas la peine de donner de titre, désignent chaque morceau par une "traduction onomatopéique" de son motif mélodico-rythmique de base. Un des plus courants parmi ces motifs aurait été désigné par les sons "be-bop" (une construction onomatopéique "naturelle" qui se retrouve déjà dans certains chœurs scat des années '30) : et, par métonymie, il aurait fini par désigner l'ensemble du répertoire puis le mouvement tout entier. Admettons. Et écoutons à titre d'exemple une improvisation en scat par un des seuls spécialistes du genre dans le monde du be-bop, le chanteur Babs Gonzales : il chante *Capitolizing*, avec au ténor le jeune Sonny Rollins :

### **289. Babs Gonzales : Capitolizing**

*Benny Green (tp) J.J. Johnson (tb) Julius Watkins (cor) Jordan Fordin (as)  
Sonny Rollins (ts) Linton Garner (pn) Art Phipps (cb) Jack Parker (dms)  
Babs Gonzales (voc); rec N-Y janv 1949 (Classics)*

Je m'en voudrais toutefois de ne pas signaler, ne serait-ce que pour le fun, une autre explication, plus symbolique, plus métaphorique, mais aussi plus politique : Langston Hughes explique en effet que

*"chaque fois qu'un flic frappe un noir avec sa matraque, ce sacré bâton dit 'Bop - bop - be-bop' et le Noir répond 'Ool-ya-koo'"*

Une explication qui a en tout cas le mérite de nous rappeler les implications sociologiques de la nouvelle musique.

Parmi les jeunes "boppers", certains réfutent l'étiquette, estimant qu'elle leur fait plus de tort qu'autre chose : il n'empêche que pour exister, un mouvement se doit d'avoir un nom. La musique de jazz existait avant que n'apparaisse le mot jazz, mais elle n'a acquis une consistance réelle qu'après la diffusion de ce nom. Idem pour le swing. Idem pour le be-bop. Une chose est sûre, en 1945, le mot entre bel et bien dans le vocabulaire new-yorkais et il s'y répand comme une traînée de poudre, charriant avec lui mille et une connotations, positives ou négatives. C'est que, très vite, le nouveau mouvement a ses détracteurs et ses défenseurs/relais dans les médias. Parmi les défenseurs les plus acharnés, on trouve le fondateur du label Dial, Ross Russell, dont le magasin de disques est le Q.G. des initiés ; le preneur de son

parkerophile Dean Benedetti, qui stocke sur fils, soir après soir, les solos de son idole (le syndicat interdit les enregistrements privés, et Benedetti doit user de stratagèmes délirants - il capte le son depuis les toilettes du club, loue une chambre à l'étage au-dessus et perce le plancher pour laisser descendre son micro etc) ; les D.G.'s Monte Key et Symphony Sid Torin, qui animent les fameuses soirées du Royal Roost, et y diffusent une plaquette de propagande intitulée What is Be-Bop ? Mais si le be-bop a ses défenseurs, il a surtout droit de la part du grand public et des médias à une levée de boucliers : on le qualifie d'anti-jazz, voire d'anti-musique, on accuse Parker de ne savoir que "monter et descendre des gammes chromatiques", on clame que "le be-bop fait reculer le jazz d'une vingtaine d'années" en ne proposant qu'une suite de clichés ennuyeux répétés ad libitum" et on peut même lire sous la plume d'un pseudo-musicologue que "le bruit et la fureur du be-bop font penser à un magasin de porcelaines un jour de tremblement de terre". Une croisade qui rappelle furieusement celle qui accompagna les tout premiers temps du jazz. Et qui nous amène à interroger le caractère dérangeant que revêt le be-bop en 1945.

## Une musique qui dérange

Si la nouvelle musique dérange, c'est d'abord, ne l'oublions pas, parce qu'elle entend déranger. Mais au-delà de ce principe de base, il est clair que, par rapport au jazz le plus dansant de la période swing, le be-bop ne peut que déplaire et déconcerter : il perturbe en effet le danseur et l'Américain moyen, et ce en matière :

- de rythme : jusque là, assujetti à la danse, le jazz, malgré ses origines polyrythmiques, privilégiait les rythmes "clairs" : le batteur marquait le beat sur la caisse claire ou sur la grosse caisse et on pouvait donc aisément se repérer. Au contraire, le be-bop déplace le beat des caisses aux cymbales : le son moins percutant et plus diffus qui en résulte entraîne un premier glissement vers le flux rythmique. Mais en outre, les jeunes batteurs, Kenny Clarke en tête, refusent de se limiter à un rôle de métronome, et ils entendent bien apporter de manière audible leur pierre à l'édifice : tandis que les solistes improvisent, ils s'autorisent dès lors à le stimuler à l'aide de ponctuations libres et décalées, marquées sur les caisses, désormais libérées de la pulsation : ces "pèches", sciemment placées en-dehors des accentuations usuelles, font perdre leur latin aux non initiés et aux danseurs. Il existe pourtant quelques rares danseurs be-bop, souvent proches de la danse acrobatique, et quelques tap-dancers convertis à la nouvelle musique :

## **Video. Tap dance on Ornithology**

*Big Band Dizzy Gillespie + Tap dancer; from Jivin in Be-Bop 1947*

-de phrasé : dans un solo de Coleman Hawkins, la liberté prise par rapport aux temps et aux barres de mesure ne privait pas la phrase musicale d'une carrure rassurante. Dès la fin des années '30, Lester Young, passeur majuscule, travaille à instaurer un ou des rythme(s) propre(s) à l'intérieur du rythme basique (Bobby Jaspar comparera cette complexité nouvelle aux mouvements combinés d'un grand charriot dans lequel circule, en sens inverse, un charriot plus petit). Avec Parker et les boppers, la phrase défie littéralement la barre de mesure, démarre là où on s'y attend le moins et se termine de même. Et encore un repère en moins pour l'auditeur moyen.

-de tempo : les impératifs de la danse, toujours eux, avaient poussé les orchestres swing à privilégier les tempos mediums : le be-bop se joue au contraire sur des tempos ultra rapides (accessibles aux seuls danseurs acrobatiques) ou ultra-lents (certaines ballades ralentissent le tempo jusqu'aux limites de l'immobilisme).

-d'harmonie : les suites d'accords sur lesquels sont construits les standards sont les mêmes que celles qui sous-tendent les chansons occidentales, qu'il s'agisse des trois accords du blues ou des cadences sur lesquelles sont écrits les songs de 32 mesures. Le be-bop débarque et bouleverse ce confort d'écoute, accumulant les accords de passage et les changements de tonalités qu'ils supposent, développant presque systématiquement les extensions des accords (septièmes en particulier) : pour l'instrumentiste comme pour l'auditeur, il convient désormais de s'accrocher si l'on entend suivre !

-de mélodie : l'improvisation s'exerça d'abord sur la mélodie, on s'en souvient : l'habitus mélodique pré-bop repose la plupart du temps sur des lignes familières, faciles à retenir et à chanter : ici encore, avec ses mélodies complexes, ses lignes sinueuses, ses intervalles insolites et ses chromatismes, le be-bop vient bouleverser les habitudes et masquer les repères.

-de répertoire : le répertoire jazzique de la swing era est constitué en majeure partie de chansons tirées de comédies musicales à succès : un répertoire qui fait partie du paysage sonore de la plupart des Américains, paroles et musiques : avec le be-bop, apparaissent de nouveaux thèmes, détournant et complexifiant les vieilles mélodies et les faisant reposer sur des harmonies elles aussi revisitées ; combien de non-initiés reconnaissent How high the moon derrière Ornithology, What is this thing called love derrière Hot House, Indiana derrière Donna Lee , Whispering derrière Groovin' High ? Écoutons un petit

montage nous permettant d'entendre et les parentés et les différences entre le thème initial, dans des versions chantées particulièrement reconnaissables, et le thème revisité : dans l'ordre *How high the moon* par Ella Fitzgerald puis *Ornithology* par Parker, ensuite *What is this thing called love* par Billie Holiday puis *Hot House* par Dizzy, et enfin *Indiana* par Louis Armstrong puis *Donna Lee* par Parker à nouveau

### 290-2. Montage : Swing to bop

1. *How high the moon* (Ella Fitzgerald) --) *Ornithology* (Charlie Parker)
2. *What is this thing called love* (Billie Holiday) --) *Hot House* (Dizzy)
3. *Indiana* (Louis Armstrong) --) *Donna Lee* (Charlie Parker)

-d'idéologie ; le petit monde des boppers a tout de la faune existentialiste qui effraie les ligues de moralité : au nez et à la barbe des squares, les hipsters (initiés) cultivent leur look, vivent la nuit, s'affirment profondément anti-racistes, brûlent la vie par les deux bouts, tissant leur existence au milieu des relents d'alcool, de sexe et de dope (l'héroïne tout particulièrement, qui fait des boppers une génération sacrifiée et conforte leurs opposants dans leurs positions).

Bref, le be-bop dérange ! Bien sûr, les mécanismes économiques et idéologiques tentent rapidement de lui mettre le grappin dessus et de le désamorcer en en faisant une mode : mais le ver est dans la pomme, et, plus grave, le public qui, non seulement ne peut plus danser, mais a du mal à retenir les thèmes et à claquer des doigts, se méfie désormais du mot "jazz" ! Le swing serait-il éjecté du be-bop ? Que non ! Simplement, il s'agit d'un autre swing. Qui, avec le recul, ne nous pose plus guère de problèmes d'écoute (quoique), mais qui, sur le moment, a des allures d'apocalypse. Il est temps, par ailleurs, de revenir aux principaux acteurs de cette apocalypse.

## Croisée des chemins

Les deux figures majeures du be-bop, on l'a vu, sont Dizzy Gillespie (la face solaire) et Charlie Parker (la face lunaire). On a vu également qu'au terme de l'année be-bop, tous deux partent à la conquête de la Californie. Une croisade qui ne connaîtra qu'un succès relatif : certes, un noyau de hipsters accueille Bird et Dizz comme d'authentiques Messies mais, au-delà, le public est moins réceptif et moins tolérant encore qu'à New-York. En outre, les frictions se multiplient entre les deux hommes : à tel point qu'au début 46, la scission est devenue inévitable : Dizzy rentre à New-York, Bird décide, malgré de gros problèmes d'approvisionnement en héroïne, de rester en Californie. Tous deux vont poursuivre, à leur manière, à diffuser et à développer la nouvelle musique.

Écoutons Dizzy et Parker poser, chacun à leur manière, les premiers jalons d'un nouveau classicisme : à New-York, Dizzy joue, en compagnie de Don Byas (ts) et de Milt Jackson (vbes) un des thèmes emblématiques du be-bop, *Anthropology* ; pendant ce temps, sur la côte Ouest, Parker et Miles Davis - qui forment désormais un quintet régulier - jouent *Ornithology*, autre incontournable du be-bop, dont le titre renvoie au surnom de Parker (Bird) :

### **293. Dizzy Gillespie : Anthropology**

*Dizzy Gillespie (tp) Don Byas (ts) Milt Jackson (vbes) Al Haig (pn)  
Bill de Arango (gt) Ray Brown (cb) J.C. Heard (dms) ; rec N-Y 1946.*

### **Video + 294. Charlie Parker : Ornithology**

*Miles Davis (tp) Charlie Parker (as) Lucky Thompson (ts) Dodo Marmarosa (pn)  
Vic Mc Millan (cb) Roy Porter (dms); rec Hollywood 1946. Classics*

## **La saga des Dyoscures - Bird**

En Californie, Charlie Parker signe avec la firme de Ross Russell, Dial. Les disques qu'il grave en 1946-47 pour ce petit label figurent parmi les must absolus de sa discographie. Lors d'une de ces séances magiques, le quintet enregistre *Night in Tunisia* : comme toujours, plusieurs prises sont gravées : dans l'une d'elles (rejetée à cause des couacs d'un des solistes), l'Oiseau prend, juste après l'exposé du thème, un break d'anthologie : estimant qu'il ne pourra plus jamais le rejouer de la même manière, il insiste pour qu'on conserve la bande : les producteurs iront plus loin et, fait unique dans l'histoire discographique bleue, ils éditeront les 47 premières secondes de la prise en question, soit le thème, le break et le chorus de Parker (la suite est fondue) : ces 47 secondes sont passées à la postérité sous le nom de *Famous alto break* : nous écouterons successivement ce fameux alto break puis, en entier, la prise retenue de *Night in Tunisia* (dans laquelle le break est d'ailleurs presque aussi ébouriffant) :

### **295. Charlie Parker : The Famous Alto Break**

*Miles Davis (tp) Charlie Parker (as) Lucky Thompson (ts) Dodo Marmarosa (pn)  
Vic Mc Millan (cb) Roy Porter (dms); rec Hollywood 1946. Classics*

### **296. Charlie Parker : Night in Tunisia**

*Miles Davis (tp) Charlie Parker (as) Lucky Thompson (ts) Dodo Marmarosa (pn)  
Vic Mc Millan (cb) Roy Porter (dms); rec Hollywood 1946. Classics*

Pendant ce séjour californien, Parker continue à vivre à un rythme déjanté : seule une santé proprement phénoménale lui permet de survivre à ses excès. Le manque d'héroïne le rendant fou, il décuple sa consommation d'alcool et de médicaments, souvent absorbés à doses léthales. Son comportement s'en ressent et cette lente descente aux enfers culmine avec la fameuse séance de juin 46 : au bout du rouleau, Bird n'est plus que l'ombre de lui-même : il enregistre ce jour là une version de Lover Man pour le moins controversée : lui-même la déteste, sans doute parce qu'elle lui rappelle la souffrance qui l'a vu naître, mais pour pas mal de fans, cette version, écorchée comme aucune autre, est un des chefs d'oeuvre non seulement de sa discographie mais de toute l'histoire du jazz : à vous de juger - je vous propose en bonus la reconstitution de cette scène réalisée par Clint Eastwood pour son film Bird :

### **Video + 297. Charlie Parker : Lover Man**

*Howard Mc Ghee (tp) Charlie Parker (as) Jimmy Bunn (pn) Bob Kesterson(cb)  
Roy Porter (dms); rec Hollywood 1946. Box CD Dial*

De juillet 46 à février 47, Charlie Parker est interné à l'hôpital de Camarillo : le rapport psychologique le concernant évoque une intelligence supérieure perturbée par des tendances paranoïdes. Et il est vrai que Parker est vraiment un drôle d'Oiseau :

*"Le personnage se situe hors du commun. Ses agissements ne peuvent se mesurer à l'aune ordinaire. Parker était l'homme de tous les excès et sa perception du bien et du mal transgressait l'échelle de références établies. Prodigieusement intelligent, doté d'une mémoire étonnante, d'un rare don d'adaptabilité, il s'entendait à déguiser sa personnalité grâce aux masques les plus divers. Parfaitement à l'aise au milieu d'une cour de dealers, d'arnaqueurs et d'entremetteurs de tout poil, 'il pouvait parler avec les enfants, avec votre mère, et d'après des conversations que je l'ai entendu tenir sur les sujets les plus divers avec des personnes à l'éducation accomplie, vous auriez pu penser qu'il possédait un tas de diplômes universitaires. Il n'en était rien, il lisait seulement beaucoup."*

Dès sa sortie de Camarillo, Bird se remet à enregistrer : et les chefs d'oeuvre se multiplient à nouveau : de retour à N-Y, il enregistre quelques thèmes avec Miles et le pianiste Bud Powell, notamment ce thème à l'écriture folle, écrit pour la fille du bassiste Curley Russell, Donna Lee. Mais quelle que soit l'ampleur de sa complicité avec Miles (ou, plus tard, avec Kenny Dorham ou Red Rodney), il reste que c'est au contact de son vieil ami Dizzy Gillespie que Parker atteint les sommets de sa forme et qu'il crée, en live notamment, quelques uns des grands

moments du be-bop. C'est le cas au Carnegie Hall en mai 1947, lorsque Bird et Dizzy entament Dizzy Atmosphere sur un tempo proprement inhumain :

**298. Dizzy Gillespie feat Charlie Parker : Dizzy Atmosphere**  
*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) John Lewis (pn) Al Mc Kibbon (cb)*  
*Joe Harris (dms); rec NY 1947; CD Cool & Blue*

A côté de ces prouesses pyrotechniques, Parker renouvelle également de manière radicale et bouleversante l'art de la ballade : en 1947, il enregistre pour Dial une série de standards qu'il transcende littéralement : c'est le cas d'Embraceable you

*" Embraceable you illustre un genre d'organisation et de développement qui dépasse de loin l'écriture d'une chanson populaire. Il instaure une base compositionnelle qu'un compositeur mettrait des heures à construire de son propre chef. Mais simplement, Parker se lève et il improvise le chorus. Et peu de temps après, durant la même séance, il se lève à nouveau et interprète un autre chorus sur le même morceau, entièrement différent du point de vue de la construction (...) La splendeur d'Embraceable you, de My old flame, d'Out of Nowhere est le fait d'un Parker triomphant. Le Parker brisé de Lover Man n'aurait jamais dû, à ses yeux, être livré au public."*

Attention, chef d'oeuvre absolu pour ce trois centième titre !

**299. Charlie Parker : Embraceable you**  
*Miles Davis (tp) Charlie Parker (as) Duke Jordan (pn) Tommy Potter (cb)*  
*Max Roach (dms) ; rec NY 1947; Classics*

En décembre 47, c'est cette fois un sextet que dirige Parker pour une nouvelle session Dial : le sixième homme est le trombone du be-bop, J.J. Johnson et sa présence permet à l'Oiseau d'élargir la front line bop à 3 voix : moins connue, cette séance en sextet est pourtant une des plus importantes de l'oeuvre de Parker. Qui signe notamment le trop peu connu Quasimodo :

**300. Charlie Parker : Quasimodo**  
*Miles Davis (tp) J.J. Johnson (tb) Charlie Parker (as) Duke Jordan (pn)*  
*Tommy Potter (cb) Max Roach (dms); rec NY 1947; Classics*

Impossible, je le répète, de suivre à la trace les 1001 recoins de l'oeuvre parkérienne. Des années 1948-49, nous possédons énormément de documents live qui nous proposent des versions plus longues des classiques du be-bop :

dégagé de la contrainte des 3 minutes du 78 tours, Parker se lance dans des développements beaucoup plus aventureux encore, et où se retrouve toute cette "sauvagerie domestiquée" qui empêchera le be-bop de séduire le grand public. Les producteurs de l'Oiseau le comprendront bientôt, qui, dans les dernières années de sa courte vie, le pousseront à enregistrer (pour le label Verve) des choses beaucoup plus abordables, dans des formules nouvelles et susceptibles, précisément, d'étendre son public (disques avec sections de cordes, avec percussions afro-cubaines etc). Une des plus belles sessions Verve permet à Bird et Dizz de se retrouver à nouveau ensemble en studio et, fait unique dans l'histoire du be-bop, on retrouve à leurs côtés le pianiste Thelonious Monk, autre co-créateur du mouvement. Séance magique pendant laquelle les trois hommes gravent notamment Bloomdido :

### **301. Charlie Parker/Dizzy Gillespie : Bloomdido**

*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Thelonious Monk (pn) Curley Russell (cb)  
Buddy Rich (dms); rec 1950 (Verve)*

Bird et Dizzy ne seront filmés ensemble qu'une seule fois, en 1951, lors de la remise d'un prix : ils y jouent une version de Hot House :

### **Video. Charlie Parker/ Dizzy Gillespie : Hot House**

*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Dick Hyman (pn) Sandy Block (cb)  
Charlie Smith (dms) Earl Wilson (pres.) 1951*

Entretemps, Dizzy aura mené à bien deux tout un travail visant à rendre le be-bop plus "populaire", question de tempérament. Il aura aussi réussi deux paris particulièrement délicats. Parlons-en.

## **La saga des Dyoscures - Dizzy**

Dès 1946, parallèlement à son travail en combo, Dizzy Gillespie s'embarque dans deux aventures qui donnent au be-bop des couleurs nouvelles, et complètent son alphabet et son vocabulaire :

1. Dizzy entend d'abord adapter le nouveau langage au big band ! Le pari peut sembler insensé mais si l'on y réfléchit mieux, l'ambition qui anime Dizzy est comparable à celle qui permit à Fletcher Henderson, dans les années '20, d'étendre la polyphonie orléanaise à un langage orchestral. La difficulté principale, dans le cas du be-bop, tient évidemment dans la complexité des lignes mélodiques (que les sections vont devoir jouer comme un seul homme) et dans les

décalages rythmiques déjantés. Aidé par divers amis arrangeurs (dont Gil Fuller), Dizzy saute ces deux obstacles et marque l'essai :

*" De la dynamite ! Personne n'attendait pareille explosion : un grand orchestre attaquant le premier morceau par une note à l'unisson ! Tout le monde a sursauté quand Dizzy a levé les bras pour faire démarrer. Une véritable bombe ! Et quand les gens eurent repris leurs esprits, croyant que cela se calmait, il y eut une deuxième bombe, puis une autre et encore une autre "*

Le thème qui reflète sans doute le mieux ce caractère explosif s'appelle - tiens donc - Things to come : l'avenir du grand orchestre est en marche.

### **Video + 302. Dizzy Gillespie Big Band : Things to come**

*Dizzy Gillespie, Dave Burns, Elmon Wright, Talib Daawud, John Lynch (tp)  
Leon Comegys, Gordon Thomas, Al Moore (tb) John Brown, Howard Johnson (as)  
Ray Abrams, Warren Luckey (ts) Pee Wee Moore (bs) John Lewis (pn)  
Milt Jackson (vbes) Ray Brown (cb) Kenny Clarke (dms) Gil Fuller (arr) ;  
rec NY 1946 ; Classics*

En 1947, la musique du big band est immortalisée dans le seul film important consacré au be-bop avant 1950 : Jivin' in Be-Bop qui nous permet de juger sur pièce de l'onde de choc que dégage cet orchestre, dirigé par un Dizzy qui n'a pas oublié les leçons de Cab Calloway :

### **Vidéo. Dizzy Gillespie Big Band : Oop Bop Sh'bam**

*Dizzy Gillespie + prob. Dave Burns, Elmon Wright, Matthew McKay (tp)  
Taswell Baird, Bill Shepherd, Gordon Thomas (tb) John Brown, Scops Carey (as)  
James Moody, Bill Frazier (ts) Cecil Payne or Pee Wee Moore (bs)  
John Lewis (pn) Milt Jackson (vbes) Ray Brown (cb) Joe Harris (dms); 1947*

2. Non content de cette performance, Dizzy s'attaque ensuite à concrétiser un autre rêve : réaliser une fusion entre le be-bop et la musique afro-cubaine, dont les potentialités expressives le fascinent. Un petit rappel s'impose :

Dès les années '20, New-York (et tout particulièrement Harlem) est infiltré par diverses communautés latines (Cubains, Porto-ricains). Des échanges s'exercent bientôt entre leur musique (dans laquelle les percussions occupent le premier plan) et celle que jouent les jazzmen, leurs voisins harlémites. Le mouvement se scinde rapidement en deux : d'une part, une musique très commerciale, bénéficiant d'un phénomène de mode (le succès colossal de Peanuts Vendor et la célébrité des orchestres de Don Azpiazu ou Xavier

Cugat) et jouant la carte de l'exotisme ; de l'autre, aux antipodes de cet exotisme de pacotille, une musique autrement excitante qui génère des solistes importants (Alberto Soccaras par exemple), et assure la popularité des orchestres bouillonnants de Machito et consorts.

### **Vidéo. Document : De la rumba au Cubop**

*Doc incl Machito etc*

Secondé par le percussionniste Chano Pozzo, Dizzy gagne son deuxième pari en donnant le jour au cubop, fusion qui, soit dit en passant, marque le premier retour signifiant du jazz vers ses racines africaines. Écoutons un des hymnes du cubop, Manteca !

### **303. Dizzy Gillespie Big Band : Manteca**

*Dizzy Gillespie, Benny Bailey, Dave Burns, Elmon Wright, Lamar Wright Jr (tp) Ted Kelly, Bill Shepherd (tb) John Brown, Howard Johnson (as) George Nicholas, Joe Gayles (ts) Cecil Payne (bs) John Lewis (pn) Milt Jackson (vbes) Al Mc Kibbon (cb) Kenny Clarke (dms) Chano Pozo (conga) ; rec NY 1947; Classics*

On le voit (et on l'entend !), Dizzy combine ici ses deux rêves (le big band bop et le jazz afro-cubain). Signalons que sa quête atteindra son point culminant avec la suite afro-cubaine Cubano Be, Cubano Bop, écrite en collaboration avec l'arrangeur George Russell, oeuvre étonnamment moderne, qui laisse évidemment perplexe plus d'un auditeur en 1947.

Jusqu'à présent, nous avons surtout parlé de Charlie Parker et de Dizzy Gillespie. S'ils sont les principaux chefs de file du be-bop, ils ne sont pas pour autant les seuls, et il nous faut évoquer maintenant les deux pianistes du mouvement, Bud Powell et Thelonious Monk.

## **Be-Bop et Piano**

Comme Bird et Dizzy, Monk et Bud Powell forment un tandem hautement paradoxal. Très proche dans la vie, comme dans le feeling musical, ils développent en tant qu'instrumentistes deux styles radicalement différents, certes complémentaires, mais qu'un auditeur distrait pourrait quasi trouver antinomiques.

Présent au Minton's dès les tout débuts du mouvement, Thelonious Monk est l'éminence grise du be-bop : dès 1940, il le marque de son empreinte, mais c'est bien plus tard, alors que le be-bop historique appartient déjà presque à

l'histoire, qu'il émerge de l'ombre et sort ses premiers disques. Monk s'en fout : Monk se fout d'ailleurs de toutes les contingences : seule compte sa musique. Une musique monomaniaque et obsédante ou presque tout est dit d'emblée ; mais qui ne cessera pourtant de se gonfler d'essence, de l'intérieur, tout au long de sa carrière. Le tout premier titre gravé par Monk sous son nom contient déjà en germe tout ce qui fait sa force et sa particularité : si le thème est très be-bop, le solo de piano par contre est tout simplement très ... Monk ! Gestion de l'espace sonore, architecture du silence, largeur des intervalles, clusters et dissonances, obtention alchimique d'un son unique :

### **304. Thelonious Monk : Humph**

*Idrees Sulieman (tp) Ike Quebec (as) Billy Smith (ts) Thelonious Monk (pn)  
Gene Ramey (cb) Art Blakey (dms); rec NY 1947; Blue Note*

Monk est le cerveau harmonique du be-bop : mais son impact s'exerce également sur le plan rythmique. Lorsque Monk est dans un orchestre, celui-ci sonne d'emblée différemment. Il ne conçoit pas de se plier à une esthétique autre que la sienne - c'est ce qui fait la profonde unité de son oeuvre. Des les premières séances, il dote aussi le jazz d'un nouveau répertoire, dans lequel apparaissent des pièces ultra-modernes, sorte d'ovnis musicaux sur lesquels le temps n'aura pas de prise (d'où l'éternelle actualité de Monk) : lorsque le quintet de 1947 joue *Thelonious*, on a soudain l'impression que les rôles s'inversent : comme si, pour un temps, c'était aux souffleurs d'accompagner la section rythmique (et tout particulièrement le piano) : et le solo de Monk a des allures de manifeste, y compris lorsqu'au milieu des déhanchements rythmiques se glisse une première façon de "stride martien" :

### **305. Thelonious Monk : Thelonious**

*Idrees Sulieman (tp) Ike Quebec (as) Billy Smith (ts) Thelonious Monk (pn)  
Gene Ramey (cb) Art Blakey (dms) ; rec NY 1947; Blue Note*

Le répertoire monkien de base est assez rapidement fixé : par la suite, Monk ne cessera de le réinventer. Tandis que les musiciens les plus divers y trouveront une source d'inspiration - un thème de Parker ou de Coltrane oblige presque à jouer dans le style de Parker ou de Coltrane, un thème de Monk laisse chacun libre de se glisser tout entier dans la mélodie, dans les harmonies, dans l'étrangeté rythmique. Au coeur de ce répertoire, figure un thème devenu depuis lors un des standards les plus courtisés : voici la première version enregistrée par Monk de *Round Midnight* : ici encore, le piano chante et les cuivres assaisonnent :

### **306. Thelonious Monk : Round Midnight**

*George Taitt (tp) Sahib Shihab (as) Thelonious Monk (pn) Bob Paige (cb)*

*Art Blakey (dms); rec NY 1947; Blue Note*

Si l'immense majorité du répertoire monkien consiste en originaux, l'homme ne méprise pas pour autant les standards, auxquels il applique une relecture en bonne et due forme. Une relecture qui, dans le cas des airs les plus connus, peut prendre la forme d'une déconstruction en règle : c'est le cas d'April in Paris enregistré en trio avec Art Blakey ; c'est le cas aussi du saucisson popularisé dans tous les juke-box du monde par Louis Prima, Just a gigolo : je vous en propose une version en solo et... en vidéo. Car il est important de voir jouer Monk. Monk joue de tout son corps : il aborde l'instrument avec un manque d'orthodoxie ouvertement iconoclaste : mais de la déconstruction, naît la reconstruction : et le saucisson, passé à la moulinette monkienne, ressort en civet. Notez au passage la manière unique dont Monk dépasse les limites de l'instrument, créant l'illusion de la blue note en combinant clusters, appogiatures et effets de pédale de réverbération. Le piano, un instrument tempéré ? Allons donc !

### **Video. Thelonious Monk : Just a gigolo**

*Thelonious Monk (pn solo); VHS Straight no chaser (Charlotte Zwerin)*

Aux antipodes de l'iconoclastie monkienne, Bud Powell propose un phrasé strictly be-bop, très proche à plus d'un égard du langage parkérien. Mais la technique n'est qu'une parcelle du génie de Bud Powell, personnalité riche et complexe porteuse d'un potentiel créatif hors du commun. Un potentiel qu'une vie et une carrière douloureuses ne pourront jamais endiguer tout à fait. On connaît l'incident raciste révoltant qui, en 1945, aurait pu nous priver à jamais de l'oeuvre de Bud Powell. Qui entame alors un long calvaire. Bud passe de longs mois en milieu hospitalier, où on le considère davantage comme un fou que comme un malade. Sur le mur de sa cellule, il dessine un clavier : lorsqu'Elmo Hope vient lui rendre visite, Bud lui "joue" sur ce piano virtuel un accord très spécial et lui demande : 'Tu ne trouves pas que ça sonne bien ?' Médications abusives, électrochocs, rien n'est épargné au pianiste, persuadé que les médecins tentent de l'assassiner. Un scénario qui se reproduira à plusieurs reprises, Bud ne devant qu'à quelques amis sûrs, de se tirer provisoirement d'affaire à chaque fois. Son ascension n'en continue pas moins durant ses périodes de retour à la vie "normale", périodes pendant lesquelles il tente de trouver un réconfort dans l'alcool et la drogue. Mais Bud n'a pas la résistance physique d'un Charlie Parker, et il sera, sa vie durant, un authentique martyr bleu. Ce qui rend d'autant plus fascinante l'excellence de sa musique. Écoutons Bud jouer, en compagnie de

Curley Russell et de Max Roach, un thème baptisé Bud's Bubble et que Parker enregistre à la même époque sous le nom de Crazeology :

### **307. Bud Powell : Bud's Bubble**

*Bud Powell (pn) Curley Russell (cb) Max Roach (dms); rec NY 1947; Blue Note*

Le travail de Bud peut être perçu comme une adaptation aux canons bop de l'approche d'Art Tatum. Un Tatum délesté des fioritures rhapsodisantes. Ou si l'on veut prendre les choses par un autre bout, le jeu de Bud peut être vu comme la modernisation de celui d'un Billy Kyle, soudain doté d'une virtuosité lumineuse. Quoiqu'il en soit, Bud est avant tout Bud et il le restera, quels que soient les aléas de son itinéraire. Dans cet itinéraire, 1949 est une année millésimée : Bud dirige un quintet avec un autre grand trompettiste sacrifié sur l'autel du be-bop, Fats Navarro ; au ténor, le jeune Sonny Rollins fait ses débuts :

### **308. Bud Powell 5tet : Wail**

*Fats Navarro (tp) Sonny Rollins (ts) Bud Powell (pn) Tommy Potter (cb)  
Roy Haynes (dms); rec 1949; Blue Note*

La même année, Bud enregistre d'autres chefs d'oeuvre 100% be-bop avec Sonny Stitt, qui pour l'occasion, est au ténor et se démarque donc de manière plus sensible du modèle parkérien. Des standards swing mis à la sauce bop. Un régal !

### **309. Sonny Stitt : All God's chillun got rhythm**

*Sonny Stitt (ts) Bud Powell (pn) Curley Russell (cb) Max Roach (dms);  
rec 1949; Prestige OJC*

Lorsqu'il joue, Bud semble littéralement ailleurs, le regard fixé vers le ciel. Regardons-le interpréter, avec Kenny Clarke et le bassiste français Pierre Michelot, un thème intitulé Crossing the channel :

### **Vidéo. Bud Powell : John's Abbey**

*Bud Powell (pn) Pierre Michelot (cb) Kenny Clarke (dms) ; Paris 1959 ; Averty*

Lors d'une interview, le pianiste Bill Evans rendit à Bud Powell le plus bel hommage qui se puisse imaginer :

*" Si je devais choisir un seul musicien pour son intégrité artistique, pour l'originalité incomparable de sa création, mais aussi pour la grandeur de son oeuvre, ce serait Bud Powell. Personne ne lui arrive à la cheville"*

Monk et Bud sont, et de loin, les deux plus grands créateurs pianistiques du be-bop. Il serait toutefois injuste de ne pas mentionner également l'excellence de musiciens qui, pour être des "seconds couteaux", n'en restent pas moins des modèles du genre cinquante ans plus tard : citons, sans distinction de race, Al Haig (sans doute le mieux à même, après Bud Powell, de coller à l'univers parkero-gillespien), Dodo Marmarosa, Duke Jordan ou Tadd Dameron.

## Fat Girl

Parmi les partenaires légendaires de Bud Powell, figure, on l'a vu, le trompettiste Fats Navarro. Si le temps ne nous permet pas de détailler la courte et météoritique carrière de celui-ci, il est cependant impératif de souligner ses qualités fabuleuses d'articulation et, corollairement, la position clé qu'occupe celui qui fut surnommé Fat Girl entre l'exhubérance parfois hasardeuse d'un Dizzy Gillespie et la perfection formelle d'un Clifford Brown (voir plus loin) : Fats Navarro est donc le chaînon manquant entre le be-bop et le hard-bop et, rien qu'à ce titre, il figure au panthéon des géants du bleu. Mais Fats Navarro, c'est aussi, sous le personnage tout en excès, une sensibilité à fleur de peau, audible par exemple dans sa version du poignant Nostalgia :

### 310. Tadd Dameron/ Fats Navarro : Nostalgia

*Fats Navarro (tp) Charlie Rouse (ts) Tadd Dameron (pn) Nelson Boyd (cb)  
Art Blakey (dms); rec 1947; CD Savoy*

Autre facette du personnage, l'aisance avec laquelle il canalise la virulence et la virtuosité propre au be-bop à l'intérieur d'un phrasé lumineux de précision. On jugera de cette maîtrise en écoutant l'une des historiques trumpet-battles qu'enregistra Fats en compagnie de son collègue Howard Mc Ghee. Afin de ne pas louper les interventions de Fat Girl, nous suivrons le détail des échanges (16/16, 8/8, 4/4...) à l'aide d'une de nos bonnes vieilles grilles :

(Double Talk)

- Intro (16)
- Exposé (ens) 32 AABA
- ch tp FN (32AABA)
- ch tp HM (32AABA)
- ch tp FN (16AA) HM (16BA)
- ch pn (32AABA)
- ch as (32 AABA)
- ch tp FN (16AA) HM (16BA)

- ch tp FN (8A) HM (8A) FN (8B) HM (8A)
- ch tp (FN 4 - HM 4)A - (FN4 - HM4)A - (FN4 - HM4)B - (FN4 - HM4)A
- Exposé (inc) + coda

**311. Howard Mc Ghee / Fats Navarro Sextet : Double Talk**  
*Howard Mc Ghee, Fats Navarro (tp) Ernie Henry (as) Milt Jackson (pn)*  
*Curley Russell (cb) Kenny Clarke (dms); rec 1948 ; Blue Note*

## Chants du cygne

Le be-bop change le cours de l'Histoire du jazz. Il y a l'avant et l'après be-bop. Mais en tant que mouvement historique, le be-bop couvre tout au plus une demi-décennie. Dès 1948 en effet, la brillante hystérie est déjà en phase terminale ; dès 1948, Miles Davis et quelques autres mettent déjà en place les rouages du jazz cool, qui prolonge le be-bop en le domestiquant. Toutefois, le même Miles Davis peut encore, à l'occasion, se faire plus sauvagement bop qu'il ne l'a jamais été : c'est le cas en 1949 lors du Festival de Paris, qui permet aux Européens, déjà déboussolés par le big band de Dizzy l'année précédente, d'entendre enfin en live le quintet de Parker et un all-stars comprenant entre autres Miles, Kenny Clarke, Tadd Dameron et le saxophoniste James Moody. De cette soirée mémorable (au cours de laquelle se produit également le premier combo be-bop 100% européen, les Bob Shots, convertis depuis 1946 déjà), écoutons Riff tide avec, en introduction, de savoureux commentaires d'époque :

**312. Miles Davis/ Tadd Dameron : Riff tide**  
*Miles Davis (tp) James Moody (ts) Tadd Dameron (pn) Barney Spieler (cb)*  
*Kenny Clarke (dms); rec Paris 1949 ; Columbia*

## Coda

En mai 1950, le critique américain John Wilson écrit dans la revue Down Beat : "Le bop est arrivé au bout de sa course". Un jugement vrai et faux à la fois. Certes l'ère historique du be-bop est désormais derrière, mais d'une part, l'héritage de la nouvelle musique va seulement commencer à effectuer les grandes mutations, et d'autre part, les créateurs du be-bop, Parker, Dizzy, Monk, Bud Powell n'auront de cesse, eux, de poursuivre, encore et encore leur quête, en concerts surtout. D'où l'urgence, à partir de ce stade, d'une distinction entre be-bop (terme stylistique renvoyant à une période historique bien précise) et bop (terme générique désignant l'ensemble de la famille moderne, dérivée du be-bop, lui y compris). On en reparlera. Par ailleurs, il convient de relativiser cette

fameuse Querelle des Anciens et des Modernes, évoquée dans le chapitre précédent, et qui aurait soi--disant opposé brutalement musiciens swing et boppers. Le plus beau démenti à cette légende (la querelle en question oppose en effet davantage les critiques que les musiciens) est cet Umbrella man joué et chanté conjointement par Louis Armstrong et Dizzy Gillespie, symboles de l'Ancien et du Nouveau : le plaisir qu'ils prennent à dialoguer et à créer ensemble vaut toutes les démonstrations !

**Video. Louis Armstrong / Dizzy Gillespie : Umbrella Man**

*Dizzy Gillespie, Louis Armstrong (tp, voc) Les Spann (gt) Junior Mance (gt)  
Sam Jones (cb) Lex Humphries (dms); rec 1950*

Dizzy va poursuivre, des décennies durant, son travail de bopper solaire. Usé par une vie menée à 200 kms/heure et articulée autour des excès les plus démesurés, Charlie Parker s'éteint au domicile de la Baronne Pannonica de Koenigswater (mécène des jazzmen) en 1955. Le monde musical est en deuil. Mais en 1955, le be-bop a déjà été relayé par au moins trois autres courants musicaux qui assurent son héritage et témoignent du rôle décisif qu'il a joué dans l'histoire de la musique. Le be-bop était une musique de l'urgence : son caractère névrotique et quasi hystérique ne lui laissait que peu de chances de perdurer au-delà du temps nécessaire à révolutionner la musique: intrinsèquement, le be-bop ne pouvait se muer en mainstream, mais il avait tout en lui pour faire naître un nouveau mainstream. C'est ce à quoi s'appliqueront, chacun à leur manière, les musiciens cool et hard-bop. Mais avant d'évoquer ces mutations, il est indispensable d'évoquer l'autre nouvelle tendance dominante des années '40 : elle est le fait de jeunes musiciens noirs que le be-bop ne touche pas et qui souhaitent renouer avec un jazz plus simple et plus dansant, mais aussi plus proche des raciness black (blues, gospel). Une convergence de styles anime ainsi la decennie pour aboutir, en 1949, à l'émergence d'une musique qui dominera la decennie suivante : le *Rhythm' n Blues*, incarné par **Ray Charles**.

### 3. Du Jump au R'n B

La gestation du R'n B est indissociable des mutations qui marquent la société américaine et l'industrie du disque dans les années '40. Dès 1948, l'euphorie pour le jazz se terminera sans avoir profité au be-bop. Pour le grand public, l'heure est désormais aux musiques dites 'typiques', c'ad à une série de salades mixtes latino-choses où le cha-cha-cha et la rhumba sont liées à un exotisme de pacotilles (grands chapeaux, costumes colorés, paillettes etc). Les musiciens professionnels se voient obligés de sacrifier à ces nouvelles modes, s'ils veulent avoir une chance de plaire au public. Les goûts du jeune public noir évoluent eux aussi : ceux, et ils sont majoritaires, qui ne mordent pas à la révolution bop, vont se tourner vers une musique plus dansante, plus simple, plus efficace, qui, au départ d'un patchwork musical qui mène du swing et du boogie au jump, verra à la fin de la décennie l'apparition d'un genre nouveau : le Rhythm'n Blues.

Par ailleurs, l'apparition et le développement de ces genres nouveaux sont liés à divers phénomènes d'ordre sociologiques qu'il n'est pas inutile de rappeler brièvement. Ainsi, il est indispensable de rappeler que, dans les années '40, l'industrie du disque connaît quelques modifications significatives :

- les restrictions liées à la guerre obligent les *majors* à enregistrer moins. C'est évidemment dans le répertoire noir qu'ils vont saquer prioritairement, lequel redevient de plus en plus l'affaire de petits labels indépendants.
- les big bands étaient le genre le plus enregistré et le plus représenté sur les routes avant-guerre ; or, la mobilisation a empêché les big bands de maintenir un personnel régulier, d'autant que les taxes sur l'essence rendaient les tournées des cars trop coûteuses, et que la grève du syndicat des musiciens privait les orchestres de rentrées. Les big bands tendent donc à se raréfier au profit des petites formations.
- le rôle des D.J.'s noirs, des juke-box puis des hit-parades s'avère de plus en plus déterminant, notamment en ce qu'il raccourcit la durée de vie des succès.
- enfin, en 1939, la création de la B.M.I. (Broadcast Music Inc) accorde enfin des droits d'auteurs dans le domaine de la musique populaire, jusque là snobée par l'ASCAP.

Autant de conditions qui contribuent à la multiplication, sur scène et en studio, de petits combos de musiciens noirs jouant cette musique swing simple et directe, renouant avec les racines du blues et du gospel. Une multiplication spontanée qui s'effectue à partir de différents noyaux qui vont en fin de compte s'avérer convergeants.

## La folie du Boogie

Né à Chicago dans la deuxième moitié des années '20, on l'a vu (**Cow Cow Davenport, Pinetop Smith...**), le *Boogie-Woogie*, au départ style pianistique, connaît dès la fin des années '30 une vogue qui vire à la déferlante après le fameux concert de *Carnegie Hall* en 1939 : on se souvient que le producteur John Hammond y avait réuni les trois grands du piano boogie : **Meade Lux Lewis, Albert Ammons, et Pete Johnson**. Histoire de nous remettre ce boogie dans l'oreille, écoutons Albert Ammons, à la tête d'une petite formation entre swing et boogie, puis regardons un des innombrables soundies centrés sur le personnage de Meade Lux Lewis :

### 255. Albert Ammons : Jammin' the Boogie

*Hot Lips Page (tp) Vic Dickenson (tb) Don Byas (ts) Albert Ammons (pn)  
Israel Crosby (cb) Sid Catlett (dms); rec N-Y 1944 (Classics)*

### Video. Meade Lux Lewis : Boogie Woogie

*Meade Lux Lewis (pn solo) ; rec 194? (Soundies)*

Parmi les phénomènes populaires liés au boogie, citons encore le cas du jeune chanteur et pianiste **Sugar Chile Robinson**, que voici, invité par Count Basie lors d'un show télévisé :

### Video. Sugar Chile Robinson : Numbers Woogie

*Sugar Chile Robinson (pn, voc); rec 1950 (TV Broadc)*

Au début des années '40, la folie du boogie passe du piano à l'ensemble des formules orchestrales et tout particulièrement aux big bands : certains d'entre eux, ceux de Kansas City et celui de **Lionel Hampton** en particulier, se spécialisent dans ce genre d'interprétations, transformant n'importe quel thème en boogie : qui ne connaît les vocalises de Hampton sur *Hey-ba-be-re-bop* ou *Rag-Mop* ? Écoutons ce dernier, dont le scat déjanté eut un impact tout particulier chez nous, en Wallonie, où, outre les multiples "pipi" émaillant l'anagramme de *Rag Moop*, on pouvait entendre distinctement le mot *arèdjî* (soit

R-A-G prononcé à l'américaine). Nous retrouverons ensuite Hampton en images, se livrant avec **Milt Buckner** à un savoureux duo de piano :

### 256. Lionel Hampton Orchestra : Rag Mop

*Lionel Hampton Orchestra; rec N-Y 29/12/1949 (Classics)*

### Video. Lionel Hampton : TV Special

*Lionel Hampton, Milt Buckner (pn) + orchestra; rec 194?*

Le Boogie est également au centre névralgique de l'aventure du Jump, peut-être la plus populaire des musiques noires des années '40. Parlons-en.

## Jump and Jive

En petite formation, se met en place, préparée par certains combos des années '30 (Fats Waller, Slim Gaillard...), une nouvelle manière de groove particulièrement dansante, dont l'épine dorsale est le boogie, et dont l'âme reste le blues, avec en bonus de fréquents clins d'oeil à la musique populaire. Ce nouveau genre particulier prend le nom de **Jump** et son leader incontesté est le saxophoniste et chanteur **Louis Jordan**.

Né en 1908, Louis Jordan fait ses débuts dans les tournées TOBA; il se fait un nom comme saxophoniste et showman dans l'orchestre de Chick Webb, dans les années '30. Et en janvier 1938, il monte ces *Tympani Five* qui font faire de lui un des jazzmen les plus populaires de son temps.

Les *Tympani Five* de Jordan connaissent un succès quasi immédiat. Un énorme public se montre sensible au swing simple et généreux du *Jump*, à ses riffs vigoureux puisés dans le feeling blues, à ses histoires amusantes pleines de sous-entendus et au *jive* (argot propre aux musiciens) dans lequel elles sont exprimées. On apprécie aussi, bien sûr, la sonorité ronde du saxophone de Jordan, qui sait "arracher" sans excès, ainsi que la belle cohésion du combo. Une forme minimaliste et super-efficace et dansante d'un swing sans histoire. En 1944, Jordan connaît un gros succès avec *Is you or is you ain't my baby*, qui restera longtemps à son répertoire. Mais c'est en 45-46 qu'il triomphe vraiment avec des titres comme *Caldonia*, *Choo choo'n Boogie* etc, qui se vendent à plus d'un million d'exemplaires ! Voici sa version de *Caldonia*, fort différente de celle de Woody Herman, et qui constitue un authentique archétype du jump !

### 257. Louis Jordan : Caldonia

*Idrees Sulieman (Leonard Graham) (tp) Louis Jordan (as, ts, voc) Freddie Simon (ts) William Austin (pn) Al Morgan (cb) Alex Razz Mitchell (dms); rec NY 19/01/45; from 2CD Box "Roots of Rhythm 'n Blues" (Frémeaux)*

Le succès que connaît Jordan lui vaut une présence en télévision plus importante peut-être que tout autre jazzman de l'époque : voici un de ces savoureux soundies

### Video. Louis Jordan Tympani Five: Honey chile

*Prob. Idrees Sulieman (tp) Louis Jordan (as, ts, voc) Freddie Simon (ts) Bill Austin (pn) Al Morgan (cb) Alex Razz Mitchell (dms); rec NY 194?*

Le premier et le plus fameux disciple de Louis Jordan est sans conteste le trompettiste et chanteur **Louis Prima**, bien avant qu'il ne triomphe à Las Vegas. Si on connaît son énorme succès de juke-box, *Just a gigolo* couplé à *I ain't got nobody*, on connaît moins la première version de ce medley, nettement plus jazz :

### 258. Louis Prima: Just a gigolo / I ain't got nobody

*Louis Prima (tp, voc) Leon Prima (tp) Andy Russo (tb) Charlie Kennedy (as) Gene Allen (bs) Jimmy Vincent (dms) Sy Oliver (voc) ; rec july 1944; Pickwick*

Le triomphe du *Tympani Five* et de Louis Prima explique l'émergence, un peu partout sur le territoire américain, de la côte ouest à la côté est, de formations du même tonneau : citons par exemple **Joe Liggins** et ses *Honeydrippers*, **Roy Milton** et ses *Solid Senders* et bien d'autres. Ceux-là mettent le boogie-woogie à toutes les sauces (plus tard, il n'y aura plus qu'à remplacer les cuivres par des guitares et les premiers orchestres de rock'n roll seront nés). Écoutons à titre d'exemple, le batteur/chanteur **Roy Milton**, dans son *Milton's Boogie*, énorme succès de 1945, et souvenons-nous qu'il faudra attendre 10 ans encore avant l'arrivée des Bill Haley et autres Elvis Presley !

### 259. Roy Milton: Milton's Boogie

*Hosea Sapp (tp) Lorenzo Buddy Floyd (ts) Earl Simms (as) Camille Howard (pn) E. David Robinson (cb) Roy Milton (voc, dms); rec Hollywood 22/12/45; from 2CD Box "Roots of Rhythm 'n Blues" (Frémeaux & Associés)*

Dans un registre plus commercial encore, on trouve des gens comme **Charles Brown**, **Cecil Gant** ou **Ivory Joe Hunter** qui popularisent un mélange de blues texan et de ballades croonnées. Un répertoire dans lequel les Platters et autres

groupes vocaux ultérieurs puiseront leur inspiration. Voici *I wonder*, chanté par Cecil Gant : cette tradition sera reprise plus tard par **Sam Cooke** :

### 260. Cecil Gant : I wonder

*Cecil Gant (pn, voc); rec LA juillet 44; (Frémeaux & Associés)*

### 260b. Sam Cooke : You send me

*Sam Cooke (voc) / orch ; rec 1962?*

Si ce thème était davantage "ballade" que "blues", d'autres (ceux de Hunter notamment) se rapprochent fortement d'un des courants du blues de l'époque.

## Le blues urbain de T. Bone et Dinah

Inutile de rappeler le rôle joué par le blues rural dans les origines du jazz (Robert Johnson, Big Joe Williams, etc). Depuis ces temps immémoriaux, le blues (comme le gospel d'ailleurs) a suivi son évolution propre, parallèlement à celle du jazz, avec ou sans échanges entre les deux univers. Ainsi, la version urbaine du blues n'est plus jouée par des balladins solitaires munis de leur seule guitare, mais par des petites formations rythmiques au sein desquelles la guitare électrique devient l'instrument central. A Chicago puis un peu partout, ce blues nouveau fait des petits, devenant un ingrédient de plus à ajouter à la manne du futur R'n B. L'évolution du chanteur et guitariste **T. Bone Walker** est sans doute la plus caractéristique à ce sujet.

Né en 1910, T. Bone Walker a fait ses débuts comme guide du bluesman aveugle Blind Lemon Jefferson. Une sérieuse école ! Ensuite, il a travaillé dans des spectacles de Vandeville en accompagnateur de divas du "classic blues" comme Ma Rainey ou Ida Cox. En 35, il arrive en Californie, travaille la guitare électrique en compagnie du grand Charlie Christian, parfait son écolage en travaillant dans des big bands (celui de Les Hite entre autres)

T. Bone Walker met au point le type de blues le plus proche du jazz. Sa formation comprend presque toujours sax et trompettes et il se mêle souvent aux solistes de jazz. Il commence à attirer l'attention sur lui en 1945 : voici son *T Bone's Boogie* puis, un de ses grands succès, *Woman you must be crazy*, chanté des années plus tard lors d'une tournée du JATP où il était l'invité d'une brochette de jazzmen de haut vol : le trompettiste **Clark Terry** prend sur ce morceau un solo magistral et humoristique avec la seule embouchure de sa trompette :

### 261. T. Bone Walker: T. Bone's Boogie

*T. Bone Walker (gt, voc) + unkn band; rec Chicago may 1945; (Frémeaux)*

#### Video. T. Bone Walker: Sometimes I wonder

*T. Bone Walker (gt, voc) Clark Terry, Dizzy Gillespie (tp) James Moody, Zoot Sims (ts) Teddy Wilson (pn) Bob Cranshaw (cb) Louis Bellson (dms); rec 1969*

Chez les femmes noires aussi, chanter le blues redevient une priorité dans l'univers du pré-R'nB. Davantage qu'**Helen Humes**, longtemps vocaliste de Count Basie, la Reine en ce domaine est sans conteste Miss **Dinah Washington**, chanteuse polymorphe à la voix identifiable dès les premières secondes.

De son vrai nom Ruth Lee Jones, Dinah Washington est née en 1924. Comme tant d'artistes noirs, elle fait ses débuts dans le gospel, puis commence à chanter le blues comme son idole, Bessie Smith; Lionel Hampton l'engage et la met sur les rails du succès.

En 1945, Dinah participe à une séance fameuse avec **Lucky Thompson**, pour la petite firme Apollo. On y retrouve également **Milt Jackson** et **Charlie Mingus**. Mais nous l'écouterons plutôt dans un titre avec carré blanc, *Big long slidin' thing*, de 1954 puis nous la retrouverons en images dans *I don't hurt anymore*

### 262. Dinah Washington: Big Long Slidin' thing

*Dinah Washington (voc) + orch rec 1954*

#### Video. Dinah Washington: I don't hurt anymore

*Dinah Washington (voc) + orch; rec 194? (Jazz Festival)*

## Honkers & Shouters

Les big bands de Kansas City, on l'a vu, comptent d'innombrables boogies à leur répertoire, chantés par de puissants vocalistes dont l'archétype est **Jimmy Rushing** (pillier de l'orchestre de Count Basie). Rushing devient, sans s'en rendre compte, le modèle de toute une génération de "hurleurs de blues" ou **Shouters**. Rushing (1903-1972) explique ainsi sa propension à la puissance vocale:

*"A cette époque, les micros n'existaient pas. La seule solution pour se faire entendre, était de posséder une bonne paire de poumons pour éviter que sa voix soit étouffée au milieu des cuivres."*

Dans le sillage de Rushing (et de **Joe Turner**), citons encore **Eddie Cleanhead Vinson** et le fameux **Wynonie Harris**, danseur, comédien puis chanteur chez Lucky Millinder avant de devenir une vedette de la musique populaire noire : le voici en compagnie du trompettiste Cootie Williams.

### **263. Eddie Vinson: Cherry Red Blues**

*Eddie Vinson (voc, sax) Cootie Williams (tp) + band; rec 1945; Fremaux*

Reste, avant d'évoquer la naissance du R'n B en fin de période, à mettre en place la dernière pièce du puzzle : les années '40 sont en effet marquées par un important regain d'intérêt marqué pour le gospel. Et ce gospel est à l'évidence un des noyaux convergents majeurs qui préparent la nouvelle musique populaire noire.

## **Gospel**

Le gospel, écrit Robert Sacré, connaît son âge d'or entre 1945 et 1965 - en relation étroite avec le surgissement du R'n B. Qu'il s'agisse de chanteurs, de chanteuses ou de groupes vocaux, de formations restant proches dans l'esprit des spirituals antiques ou y superposant une dose massive de commercialisme, les interprètes de gospel retrouvent les faveurs du public noir: dans le *Jesus at the Well* de **Sister Myrtle Fields** que nous allons entendre, on entend clairement la filiation avec une des grandes stars du futur R'n B - qui fait d'ailleurs ses débuts dans le gospel - Aretha Franklin : que nous écouterons ensuite dans un de ses premiers disques, encore strictly gospel, *There is a fountain*. Et pour commencer, un de ces petits soundies eux aussi contaminés par le gospel :

### **Video. The Deep River Boys : Shadrack**

*The Deep river boys (voc); soundie 194?*

### **264. Sister Myrtle Fields: Jesus at the Well**

*Sister Myrtle Fields (voc) + Austin Mc Coy (org) Charles Norris (gt)*

*Bill Davis (cb); rec Hollywood 1950; Columbia*

### **265. Aretha Franklin: There is a fountain**

*Aretha Franklin (voc) + congregation of New Bethel Baptist Church of Detroit; rec circa 1955; Tomato*

Voilà. Les éléments sont en place. Les articuler revient à dresser l'état des lieux de la naissance d'une musique promise à un fabuleux avenir : le Rhythm'n Blues, dont le premier chantre sera évidemment un certain... Ray Charles.

## Le Convergeant: Robinson "Ray" Charles

Evoquer la naissance du Rhythm'n Blues suppose au préalable un rappel de la manière dont les musiques populaires spécifiquement réservées au public noir étaient considérées et cataloguées jusqu'alors :

- jusqu'en 1949, ces musiques sont reprises sous l'étiquette *Race Records*
- le 25 juin 1949, le *Billboard*, magazine des professionnels de la musique, remplace officiellement cette étiquette obsolète aux connotations raciales trop affirmées (comme celles qui lui ont succédé un court moment : *Sepia*, *Ebony* etc), par celle, plus neutre, de **Rhythm' n Blues**. Très large et floue au départ, l'étiquette ne désignera un genre à part entière que bien plus tard.
- le *Billboard* modifiera encore à deux reprises l'étiquette en question, remplaçant R'n B par **Soul** en 1969, puis par **Black** en 1982.

Mélange des diverses influences évoquées et des divers courants convergeants dont il vient d'être question, il est une figure qui, à la fin des années '40, personnifie et pour longtemps le R'n B naissant. Dans la musique et dans le chant de Ray Charles, gospel, blues, shout, swing, jump, boogie fusionnent pour permettre l'émergence de ce qu'on pourra cette fois appeler un "genre" à proprement parler : place au *Genius*.

Né en 1930 en Georgie (d'où sa chanson-fétiche, le *Georgia on my mind* de Carmichael), **Ray Charles**, aveugle de naissance, fait ses débuts dans la mendicité ou presque. Il commence par jouer et chanter le blues, sous l'influence de géants comme Lowell Fulson ou T. Bone Walker. Son second modèle est Nat King Cole et il forme en 48 un trio fort proche de celui de son idole, quoique davantage branché sur le blues (y joueront même Oscar Moore et Johnny Miller!).

C'est au début des '50, qu'émerge vraiment la personnalité de Ray Charles : nous l'écouterons dans un boogie déjà très R'n B, *Kissa me baby* (avec une section de cuivres comprenant **Stanley Turrentine** ; et nous terminerons (pour l'instant)

avec un Ray Charles qui ne ressemble plus qu'à Ray Charles, dans *Someday* (avec notamment Teddy Buckner à la tp et Jack Mc Vea au ténor).

**266. Ray Charles: Kissa me baby**

*Ray Charles (pn, voc) Julius "Billy" Brooks, Flewing Askew (tp) Earl Brown (as) Stanley Turrentine (ts) Maurice Simon (bs) Eddie Lang (gt) Frank Naim Ahmad Mc Clure (b) Eddie Piper (dms); rec LA 1951; from CD "Early years", Zeta*

**Video + 267. Ray Charles: Someday**

*Ray Charles (pn, voc) Teddy Buckner (tp) Marshall Royal (as) Jack Mc Vea (ts) Charles Waller (bs) Louis Speiginer (gt) Billy Hadnott (cb) Clifton Rudy Pitts (dms); rec LA 1950; from CD "Early years", Zeta*

A sound is born ! Le *Billboard* mérite enfin sa jeune étiquette. Il faudra compter désormais avec le Rhythm 'n Blues. Affaire à suivre.

Mais il est temps maintenant d'en venir à ce jazz moderne apparu au début des forties et auquel nous avons déjà fait allusion à plusieurs reprises. Ephémère sous sa forme première, le **be-bop** s'avère capital sur le plan historique, et ses développements assureront au modernisme le statut de nouveau classicisme.