

**DEUXIEME PARTIE
LE JAZZ CLASSIQUE**

1. Naissance(s) et Mythologies du Jazz

Le jazz, on vient de le voir, apparaît lorsqu'au sein des fanfares de ragtime, des musiciens noirs se mettent à jouer à la manière dont ils chantent, en ayant recours aux africanismes évoqués dans la première partie de ce cours (polyrythmie, traitement du timbre, improvisation, call and respons, blue notes etc). C'est dans le sud des Etats-Unis, et plus précisément aux alentours de la Nouvelle-Orleans que ce phénomène va prendre l'ampleur la plus considérable, faisant de la capitale de la Louisiane la première capitale du jazz. Avant d'évoquer plus précisément la "naissance" du jazz, encore faut-il savoir de quelle naissance il est question : celle du mot "jazz" ? celle de la musique en elle-même ? ou celle des plus anciens sons préservés ? Si le jazz semble être apparu un peu avant 1900, le mot n'est attesté pour la première fois qu'en 1914 et le premier disque de jazz n'est gravé qu'en 1917. Réglons d'abord ce problème.

a. Le Bond, le Nom, le Son

Il semble que le **nom jazz** (d'abord orthographié "jass") apparaisse pour la première fois dans les journaux américains aux alentours de **1914**. Les historiens se sont perdus en conjectures afin de cerner l'étymologie exacte de ce curieux mot. Le pianiste **Eubie Blake** avait l'habitude de dire :

" Je ne prononce jamais le mot 'jazz' devant une dame. C'est un mot très très sâle "

C'est que, selon l'hypothèse la plus vraisemblable, le verbe *'to jass'* appartient à l'argot des musiciens du début du siècle : il y désigne, dans un registre résolument vulgaire, les relations sexuelles, un équivalent approximatif des termes français *"baiser"* ou *"niquer"*, ou, mieux encore, du wallon *"coughî"*. Comment ce terme ordurier en est-il venu à servir de nom à la nouvelle musique ? Outre le fait que la naissance du jazz se soit effectuée –notamment - dans les quartiers de plaisirs de la Nouvelle-Orléans, la légende veut qu'un orchestre orléanais dirigé par un certain **Tom Brown**, se soit produit à Chicago en omettant de s'affilier au puissant syndicat des musiciens. Indisposés, les hommes du syndicat décidèrent alors d'afficher à l'entrée de l'établissement où se produisait cet orchestre de "bouseux" (puisque venant du sud) un panneau portant l'inscription : *"Here's Jass Music, don't patronize jass music"* (*Ici, on joue de la musique de baise, ne soutenez pas la musique de baise*). Bien peu au fait de la nature humaine et de ses motivations, les hommes du syndicat pensaient ainsi écarter le public de cet établissement; et c'est tout le contraire qui se produisit : le succès que connut dès ce moment l'orchestre de Tom Brown finit par convaincre son chef de revendiquer le sobriquet, se désignant lui-même désormais sous l'appellation *Tom Brown's Jass Band*. Dans les semaines qui suivirent, les autres formations jouant ce type de musique suivirent l'exemple et le pays se mit à pulluler de "jazzbands". Si la véracité de l'anecdote reste à prouver, elle a en tout cas le mérite de situer l'apparition du mot jazz dans son contexte.

L'enregistrement du tout premier **disque de jazz** soulève une triple question: en effet, si l'on s'accorde à situer la naissance du jazz autour de 1900 dans la communauté noire de la Nouvelle-Orleans, comment expliquer que ce premier disque ait été gravé à New-York en 1917 par l'*Original Dixieland Jazz Band*, un orchestre blanc ? Si on y regarde d'un peu plus près, on comprend cependant aisément d'où viennent ces apparents paradoxes. Le jazz est bien né autour de 1900, mais les producteurs ne l'ont tout simplement pas jugé digne d'intérêt avant 1917 (alors qu'ils nous livraient des brassées de novelty). Par ailleurs, si la Nouvelle-Orleans est bien la première capitale du jazz, elle reste une ville du sud, mal équipée en infrastructures de pointe, et elle ne disposera d'un studio d'enregistrement qu'en 1924 - contrairement aux grandes villes modernes comme N-Y ou Chicago. Enfin, quoi d'étonnant à

ce que l'Amérique hyper-ségrégationniste d'alors ait prioritairement enregistré un orchestre blanc (il faut toutefois préciser que Freddie Keppard, trompettiste noir, aurait refusé, en 1916, de participer à une séance d'enregistrement, de peur qu'on ne lui 'vole' sa musique).

Quant au Jazz en tant que **phénomène musical** distinct de la musique occidentale et des différentes formes de pré-jazz dont il a été question dans la première partie, quoique nommé en 1914, popularisé en 1917, et répandu à travers le monde au début des années '20 seulement, il a bel et bien fait son apparition autour de **1900**, dans le creuset privilégié qu'est alors la Nouvelle-Orléans, ce qui nous amène à une bien triste conclusion : les vingt premières années du jazz sont perdues pour nous à jamais : quelques témoignages, des souvenirs, quelques photos - et heureusement, des musiciens attachés aux racines et qui continuèrent, longtemps après 1920, à jouer le jazz orléanais archaïque. Le "passage" du rag au jazz, à la Nouvelle-Orléans puis ailleurs, s'effectue pour l'essentiel à l'intérieur des **fanfares** ou **brassbands**, de plus en plus nombreuses à la fin du XIX^e siècle, mais aussi des **spasm bands**, orchestres "prolétaires" au sein desquels les musiciens (noirs) jouent le blues sur des instruments de fortune (voir plus loin). Parmi les éléments ayant favorisé la présence croissante des noirs dans les fanfares et le remplacement, dans les *spasm bands*, des instruments bricolés par de vrais instruments, il faut signaler l'abondance, sur le marché américain de l'extrême fin du 19^e siècle, d'instruments de musique à bas prix (suite au démantèlement des harmonies militaires à la fin de la guerre hispano-américaine) et rappeler que la musique est bien souvent un des seuls débouchés professionnels accessibles aux Noirs. Par ailleurs, étant donné la demande croissante de musiciens pour animer les cabarets, bordels et autres bouges orléanais, il est fréquent que des orchestres, initialement ambulants, se "**sédentarisent**", se fixent dans un établissement, et puissent dès lors s'adjoindre un pianiste (mal barré pour les parades de rue !). Une autre conséquence de cette sédentarisation relative des orchestres, est la possibilité pour les percussionnistes de se muer en hommes-orchestres, inventant sans le savoir, un des instruments majeurs de la musique populaire du XX^e siècle, celui qui reflète le mieux les racines polyrythmiques africaines du jazz: la batterie ! Bientôt, ces orchestres (jazzbands sans le savoir) accélèrent les grandes mutations en cours, dans la mesure où :

- ils intègrent à leur répertoire **accents et inflexions propres à la MPNA** (traitement "vocalisé" du timbre des instruments à vent, *blue notes*, etc)
- ils confèrent à la rythmique cette **souplesse** et cette manière de placer les notes **un rien à côté du temps**, qui, remplaçant avantageusement la rigidité des ragtimes, génèrent un balancement appelant à la danse.
- ils ouvrent à la musique des espaces de liberté inouis en faisant de l'**improvisation** (collective dans un premier temps) une des règles de base du jeu ; sans doute ce recours à l'improvisation est-il favorisé par le fait que de nombreux musiciens noirs jouent **d'oreille**, reproduisant, en les adaptant à leur sensibilité, les airs qu'ils entendent, s'en écartant à l'occasion pour y revenir ensuite.
- ils instaurent, enfin, entre les musiciens, entre le leader et ses musiciens, entre l'orchestre et le public, un **système de communication** inédit (et marqué par une sophistication du principe du *call & respons*): en bref (on y reviendra), disons que, dans ce contexte d'improvisation, la **liberté de parole** de chaque musicien ne contrarie pas, au contraire, la **cohésion de l'ensemble**, et vice-versa. A cet égard, le jazz propose un modèle de fonctionnement social ultradémocratique dont on pourrait tirer bien des leçons.

Video • Naissance du Jazz (DVD V, 1) (2'40)

Extraits de Jazz (Burns) Extr du Times Picayune ; Interv Wynton Marsalis

Si l'on compare ragtime et jazz naissant, on a donc d'un côté, une musique raide et écrite, un rythme saccadé, un phrasé sautillant, de l'autre la spontanéité de l'improvisation collective, une souplesse rythmique qui incite davantage à compter en quatre temps qu'en deux, et un

phrasé coulé. Que le jazz soit l'aboutissement de toute une série de phénomènes musicaux n'empêche pas que son apparition marque un "saut", un "bond", une "rupture épistémologique". Et on peut considérer que l'essence de ce saut réside dans cette souplesse née de la relation entre la pulsion rythmique (infrastructure) et le phrasé (superstructure). Souplesse qui ne cessera plus de s'affiner jusqu'à ce qu'on lui trouve, à elle aussi un nom : le *swing*. Afin d'illustrer ce bond qui nous fait passer du rag au 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 négro-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 *Trombone Sneeze* de Sousa (1902), suivi du thème de Kid Ory, *Ory's creole trombone* (1922) et *Down Home Rag* de Jim Europe, suivi du même thème, rebaptisé *Black Rag* et gravé en 1925 par l'*Original Tuxedo Jazz Orchestra*, un des plus vieux bands orléanais enregistré :

Rag to Jazz (CD V, 1) (2'23)

1. *Sousa's Band feat Arthur Pryor (tb)*
2. *Kid Ory : Ory's Creole Trombone*
3. *Jim Europe : Down Home rag*
4. *Original Tuxedo Jazz Orchestra : Black Rag*

b. Crescent City

Il est temps maintenant d'aller faire un tour dans ce creuset privilégié qu'est la Nouvelle-Orléans. Si le jazz est l'aboutissement de la longue maturation décrite dans la première partie de ce cours (et si, corollairement, il apparaît "dans l'air du temps" un peu partout dans le Sud à la fin du XIX^e siècle), il est clair que la **Nouvelle-Orléans** joue, plus que toute autre ville, un rôle décisif dans la fixation de la nouvelle musique. A tel point que son nom se confond avec le premier grand style jazzique. Pourquoi la Nouvelle-Orléans ? Sans doute parce qu'il s'agit d'une ville pas comme les autres, ayant connu une évolution historique qui suffirait à la distinguer de toutes les autres grandes villes américaines. Bâtie en 1718 par le Français **Jean-Baptiste le Moyne de Bienville** sur le site d'un vieux village d'indiens Houma, sur les bords du Mississipi, la **Nouvelle-Orléans** (baptisée ainsi en l'honneur du duc Philippe d'Orléans) est devenue dès 1722 la capitale de fait de la Louisiane, enclave latine qui, si on excepte une parenthèse espagnole, restera française jusqu'en 1803. Vendue aux Américains cette année-là, la Louisiane entre dans l'Union en 1812. Mais la Louisiane, et tout particulièrement la Nouvelle-Orléans, restent toujours **françaises et latines** de cœur. En 1840, la N-O est, avec ses 100.000 habitants, la seule grande ville du Sud des Etats-Unis, et un port de grande importance. Ce caractère portuaire, lié aux racines latines, fait de la ville un grand centre **cosmopolite** et bigarré, libéral et ouvert à tous les **métissages**, raciaux autant que musicaux. C'est également la ville de tous les plaisirs et ...de toutes les musiques ! Des musiques aussi diverses et aussi métissées que la population locale. Petite visite guidée, et on arrive à la Nouvelle-Orléans à bord d'un riverboat évidemment: un orchestre blanc plutôt rag à bord, un orchestre noir beaucoup plus jazz à quai !

Video • New Orleans (DVD V, 2) (5'05)

Montage MJ Extr de New-Orleans et d'émissions sur Bechet, Armstrong, 100 ans de jazz etc

Il n'est pas exagéré de dire qu'au tournant du siècle, la Nouvelle-Orléans grouille littéralement de musique. La ville a son opéra, son orchestre symphonique, ses ensembles de musique de chambre (genre dans lequel excellent les Créoles, réputés pour leur raffinement musical). Les **harmonies**, **fanfares** et **brassbands** y pullulent: chaque "société" - et elles sont innombrables - a la sienne, et tout est prétexte à "sortie" et à défilé. Lorsque deux fanfares se rencontrent

dans les rues de la ville, elles se livrent à de bouillants *cutting contests*, et il revient aux gamins qui suivent les orchestres (les *second lines*) de les départager. Le plus célèbre défilé est évidemment celui du fameux Mardi Gras, au cours duquel, dans la communauté noire, on sacre le *King of the Zulus (Roi des Zoulous)*. C'est au sein de ces *marching bands* surtout que s'opère, à la fin du 19^e siècle, la métamorphose qui mène du rag au jazz. La musique jouée par les brassbands est apparentée à celle de nos fanfares mais avec un punch différent. Voici deux exemples de fanfares dont la création remonte aux débuts du jazz :

Young Tuxedo Brass Band : Bourbon street Parade (CD V, 2) (3'47)

N-O Band incl Jim Robinson (tb) Paul Barbarin (dms) etc (Extr de Jazz Begins, Folkways)

Eureka Brass Band : Maryland, my maryland (CD V, 3) (2'17)

N-O Band incl Pete Bocage (tp) Extr de The Music of New-Orleans vol 2 Folkways)

Video • Marching Bands (DVD V, 3) (1'20)

Dejean Olympia Brassband (N-O Brass Band)

Par ailleurs, cité latine, la N-O a permis aux Noirs plus que toute autre ville de maintenir vivace l'héritage africain en tant que tel avec instruments, danses, transe et religion (le Voodoo) en autorisant les fameux dimanches de Congo Square. En semaine, la place de Congo Square est un vaste terrain vague où se déroulent du cirque, des joutes sportives. Mais le dimanche, - pendant presque tout le 19^e siècle en tout cas - la place en question devient presque un coin d'Afrique égaré en pleine Amérique : déchaînés, les Noirs y chantent, y dansent, y pratiquent leurs cultes ancestraux (Voodoo), et y jouent des tambours (tout particulièrement la bambou, qui donna son nom à la danse qui symbolise Congo Square : la bamboula. La Nouvelle-Orléans grouille également de MPNA (crieurs de rues, baladins chantant le blues, chorales de spirituals, sans oublier les works songs et les field hollers qui montent des plantations toutes proches). Dans les couches les plus défavorisées de la population, apparaissent les spasm-bands, orchestres faits d'instruments de fortune: guitares ou violons fabriqués à partir de vieilles caisses, harmonicas, mais surtout washboards (planches à lessiver que l'on frappe avec des dés à coudre enfilés sur les doigts), jugs (cruches dans lesquelles on souffle afin d'obtenir un son de basse), kazoo (mirlitons) et combs (peignes recouverts de papier de soie). Voici un titre du **Tub Jug Washboard Band** où l'on entend un exposé au kazoo (avec breaks de wbd), un chorus de 'jug', puis un solo de kazoo avec breaks de guitare puis de washboard. Ensuite, *Easy come easy go* de **Jimmy Bertrand** en 1927 (avec un certain **Louis Armstrong** au cornet), et quelques images d'un joueur de washboard et d'un jug band retrouvé dans les archives de Columbia :

Tub Jug Washboard Band: Tub Jug Rag (CD V, 4) (2'23)

poss. Georgia Tom (Thomas A. Dorsey) Tampa Red (kazoo) unkn jugs, wbd, gt, vln; rec Chicago june 1928

Jimmy Bertrand's Washboard Wizards : Easy come easy go blues (CD V, 5) (2'37)

poss. Georgia Tom (Thomas A. Dorsey) Tampa Red (kazoo) unkn jugs, wbd, gt, vln; rec Chicago avril 1927

Video • Jugs and Washboard Bands (DVD V, 4) (2'26)

1. *Eddie Thomas (gt) Carl Scott (wbd, jug) : Tomorrow (1928)*
2. *Whistler and his jug band Foldin Bed (1930)*
3. *Washboard Serenaders : Harold Randolph (kazoo) Arthur Brooks (pn) x (gt) Bruce Johnson (wbd) extr de That's the spirit (1933)*

La musique règne encore sur le Mississippi : des orchestres de haut vol (le plus connu étant celui de Fate Marable, dans lequel joua notamment Louis Armstrong à ses débuts) se produisent en effet pour les passagers des "riverboats" (bateaux à aube), qui colporteront bien avant 1917 la musique orléanaise jusqu'aux autres grandes villes que baigne le fleuve. L'orchestre de Marable reste proche, dans son esprit, des marching bands qui sillonnent la ville. La musique accompagnant tous les moments de la vie, se retrouve aussi lors des fameux enterrements de la Nouvelle-Orléans, avec leur chant funèbre à l'aller, leur rituel centré sur la formule *Ashes to ashes* au cimetière, puis au retour, le défilé joyeux sur *Oh didn't he ramble*. Voici quelques images de défilé de funérailles animé par le Dejean Olympia Brassband puis un extrait de la superbe série *Treme* consacrée à la Nouvelle-Orléans d'après Katrina :

Video • Funerals (DVD V, 5) (2'23)

Dejean Olympia Brassband (N-O)

Video • Treme Funerals (DVD V, 6) (1'52)

Extrait de Treme, série TV de David Simon (HBO)

Dans l'autobiographie musicale qu'il enregistrera autour de 1950, Louis Armstrong recréera avec bonheur ces enterrements musicaux sous le titre de *New-Orleans Function* : après avoir écouté cette belle reconstitution, nous retrouverons le thème lent de ces enterrements, *Closer walk with thee*, suivi par le thème du retour à la maison, *Didn't he ramble*, par un des plus anciens orchestres orléanais, l'**Original Tuxedo Jazz Band** :

Louis Armstrong : New-Orleans Function (CD V, 6) (6'47)

*Louis Armstrong (tp, voc) Jack Teagarden (tb) Barney Bigard (cl) Earl Hines (pn)
Arvell Shaw (cb) Cozy Cole (dms) rec 1950*

**Video • Original Tuxedo Jazz Band : Closer walk with thee/ Didn't he ramble
(DVDV, 7) (9'31)**

*Jack Willis (tp) Waldren Joseph (tb) Joseph Cornbread Thomas (cl) Jeannette Kimball (pn)
Albert French (bj) Frank Fields (cb) Louis Barbarin (dms) rec Allemagne 1965*

Enfin, il y a ce fameux quartier de *Storyville*, qui, ouvert en 1898, est le quartier des plaisirs, et offre du travail à bon nombre de pianistes (ceux que les filles appellent avec complicité "professor" - Tony Jackson, Eubie Blake puis Jelly-Roll Morton par exemple) et à des petites formations de jazz. Voici, après quelques images des "professeurs", Morton en tête, et des "madam's" qui règnent sur les lieux de plaisir, un extrait du film de Louis Malle, *La Petite*, dont l'action se situe dans un des bordels chics de Storyville : le jeu du pianiste, avec ses clusters expressifs, évoquent le personnage de Jelly Roll Morton :

Video • Les "Professeurs" (DVD V, 10) (4'04)

Montage MJ feat Willie Piazza, Lulu White, Jelly Roll Morton Extr de La Petite (L. Malle 78)

L'âge d'or de la Nouvelle-Orléans se situe entre 1900 et 1917. C'est l'époque du plaisir-roi, de la prostitution de top niveau, et des joutes entre les orchestres, joutes qui se déroulaient parfois d'une rive d'un lac à l'autre. Pour se pénétrer au mieux de l'atmosphère de la Nouvelle-Orléans à cette époque, on lira avec profit le livre de Nat Hentoff, "Heah me talkin' to yeah", rassemblant d'innombrables témoignages de témoins de première ligne, quelle que soit leur origine ethnique. Il faut toutefois se garder d'idéaliser à outrance la Nouvelle-Orléans en tant que ville de rêve pour les musiciens. Lesquels sont bien souvent des semi-pros ou des "amateurs" exerçant un autre métier pendant la journée, la musique ne suffisant pas à nourrir son homme :

" Y avait un nombre incroyable d'orchestres à la Nouvelle Orléans. Mais la plupart des musiciens travaillaient pendant la journée - vous comprenez, ils avaient un métier. Ils étaient maçons, charpentiers, cigarilliers, plâtriers. Certains tenaient de petits commerces - charbon, bois, légumes. D'autres travaillaient à la Bourse du coton, d'autres étaient concierges. Il fallait bien qu'ils se fassent de l'argent par ailleurs, il y avait tant de concurrence! C'est certainement la ville des Etats-Unis qui comptait le plus de musiciens. Presque tous les gosses apprenaient la musique." (Zutty Singleton, in Nat Hentoff, Heah' me talkin' to yeah)

"Il y avait de la musique partout. Le gars qui faisait les gaufres swinguait quelque chose sur son clairon et le gars qui faisait les tartes jouait du triangle. Le brocanteur avait un de ces longs sifflets en fer-blanc dont on se sert à la Noël et il jouait le blues avec" (Louis Armstrong, Life, 1966)

Gare aux perspectives donc! Par ailleurs, l'activité jazzique grouillante de la N-O ne suppose en rien une reconnaissance officielle de cette musique batarde qu'en Amérique comme partout dans le monde, les esprits bien-pensants ne peuvent que condamner tant elle s'éloigne des canevas et des étalons classiques : ainsi, dans un numéro du Times Picayune, le principal journal de la N.O., on peut lire, en 1918, cet article édifiant:

" Qu'est la musique de jass et le jassband ? Le jass fut une manifestation d'un caractère dégradant pour le goût de l'homme, qui, hélas!, n'a pas encore été nettoyé par la civilisation. On pourrait à la réalité aller plus loin et affirmer que la musique de jass est une histoire indécente malgré les syncopes et les contrepoints. A ses débuts, on ne l'entendait honteusement que derrière les portes closes et les rideaux tirés mais comme c'est le propre de tous les vices, il s'est popularisé jusqu'à gagner des quartiers honnêtes où il n'était toléré qu'à la faveur de son côté burlesque. En matière de jass, la Nouvelle-Orléans est particulièrement intéressée depuis qu'on a prétendu que ce vice musical est né ici et qu'il devait son origine à des coins plus que douteux au fond des quartiers les plus populaires. Nous nous refusons à une reconnaissance de paternité, et à la faveur de tels racontars, il nous plaît d'être les derniers à accepter pareille sauvagerie au milieu d'une société courtoise. Là où le jass a jailli, nous nous ferons un devoir civique de le supprimer! " (cité in Goffin, Nelle H du J, p 51)

c. Instrumentation et improvisation collective

Les impératifs liés à la mobilité des fanfares sont sans doute pour quelque chose dans la mise en place du schéma orchestral type du jazz neo-orléanais classique. Ainsi, les instruments à vent (cornets - puis trompettes -, trombones et clarinettes), maniables et transportables à merci, et dégageant une puissance sonore considérable, tiennent le devant du cortège comme c'est le cas dans la plupart des fanfares. Ils sont d'autant plus appréciés des Noirs qu'ils se prêtent idéalement à une "trituration sonore" maximale, permettant qu'on les utilise de manière vocalisée, selon le vieux principe de la MPNA : cette trituration/vocalisation s'effectue soit par le biais de la position des lèvres et des dents, par des techniques de coups de langue ou par l'adjonction d'accessoires divers (sourdines, etc). Ces instruments monophoniques (on ne peut - en principe - y jouer qu'une seule note à la fois, contrairement au piano ou à la guitare) constituent la "section mélodique" des fanfares puis des jazzbands orléanais. Lorsque le passage du rag au jazz s'effectue, les trois instruments mélodiques se répartissent les rôles d'une manière qui génère un processus d'improvisation collective: le **cornet** (puis plus tard la trompette, encore plus puissante) expose la mélodie de base, s'autorisant néanmoins de petites variations de ci de là et, surtout un phrasé personnel

basé sur des accentuations parfois inusuelles, un placement des notes légèrement avant ou après le temps, en imperceptible décalage, donc, avec la pulsation de base (beat) et une émission du son soumise aux triturations que l'on sait; le **trombone** (à coulisse) joue le plus souvent un contrechant dans le grave, riche en effets de glissando, de growl (grognement dans le grave) etc; enfin, la **clarinette** brode des fioritures dans l'aigu (réservant le registre grave de l'instrument aux blues lents). Ces trois instruments "chantent" ensemble, et plutôt qu'une succession de "solos" accompagnés comme ce sera le cas par la suite, c'est donc une improvisation simultanée des instrumentistes qui se crée dans l'instant. Cette improvisation collective (due à la fois à l'incapacité dans laquelle se trouvent la plupart des Noirs de lire la musique et aux tendances "libertaires" profondes de la communauté négro-américaine) débouche dans le meilleur des cas sur une véritable polyphonie, semblable à celle, spontanée, des premières chorales de gospel, et s'enrichissant de l'orientation polyrythmique ancestrale propre à la MPNA.

Video • La Triade orléanaise (DVD V, 08) (2'50)

Improvisation collective / Joseph Thomas (cl) / Waldren Joseph (tb)/ Jack Willis (tp) (OTJB)

Improviser, en jazz, ne signifie évidemment jamais "jouer n'importe quoi", comme on le croit trop souvent lorsqu'on aborde le jazz de l'extérieur. Dans le jazz "mélodique" des origines, improviser signifie remplacer la mélodie et le phrasé d'origine (tels que les prévoit la partition et tels que les jouerait un musicien classique) par une mélodie et un phrasé nouveaux, modifiés, personnalisés : certaines notes peuvent avoir disparu, et où de nouvelles peuvent avoir fait leur apparition, mais toujours, on garde en tête la mélodie et la "durée" du morceau, c'ad plus précisément, le nombre de mesures qu'il comprend - pour le blues, le plus souvent 12, on l'a vu. Pour rester dans l'exemple du blues, les musiciens pourront ainsi improviser pendant une fois, deux fois, trois fois... 12 mesures, suivant leur inspiration ou suivant les consignes données au départ. Chaque "tour" de grille est appelé chorus ! "*Prendre deux chorus*", c'est donc improviser pendant l'équivalent de deux fois la grille de base.

Afin d'assurer l'impulsion (poly)rythmique indispensable, le jazzband est complété par une section rythmique qui constitue le poumon de l'orchestre. En formule "mobile", elle comprend : un **banjo**, marquant le tempo et offrant les repères harmoniques basiques; un **tuba** ou un sousaphone, chargés eux aussi d'un double rôle harmonique/ rythmique : marquer le tempo tout en jouant la partie de basse, souvent rudimentaire et limitée aux "fondamentales" (première note) des accords; une **grosse caisse** (frappée à la main à l'aide d'une mailloche), une **caisse claire** (à timbre, pour les roulements) et une paire de **cymbales** cognées l'une contre l'autre, chacune de ces percussions étant évidemment jouée par un musicien différent. Les joueurs de grosse caisse sont les plus admirés : certains d'entre eux entrent dans la légende:

“Jouer la grosse caisse était tenu pour une forme d’art par les musiciens des brass bands et les bass drummers étaient des légendes vivantes: Black Benny Williams, Little Jim Mukes et Ernest Trepagnier étaient regardés comme de grands musiciens.”
(Karl Koenig)

La sédentarisation des orchestres aura pour conséquences : l'irruption, dans ce petit monde bien ordonné, du **piano** (rôle identique à celui du banjo puis interventions en tant que nouvelle voix mélodique) ; le remplacement (très progressif - les deux coexisteront longtemps - du lourd tuba par la **contrebasse**, jouée pizzicato (cad avec les doigts et non avec l'archet); enfin, la fusion des trois percussions en un seul et unique instrument polyrythmique : la **batterie** ! Cet instrument d'homme-orchestre compte à l'origine une grosse caisse (bass drum) frappée à l'aide d'un maillet actionné au pied, une caisse claire (snare drum), munie

d'un "timbre" et utilisée pour les roulements (et pour l'accentuation des temps faibles), éventuellement un (ou des) tom(s) (tambours en peau tendue), une cymbale, des woodblocks et accessoires divers (cloches, "crânes de vache"...). L'art des grands pionniers orléanais de la batterie peut sembler quelque peu désuet aujourd'hui que les batteurs sont devenus d'époustoufflants virtuoses hallucinés, à la technique hautement développée. Il faut toutefois tenter de se représenter, avec les yeux de l'époque, cette curiosité qu'était une batterie (un "jass" comme on disait en Europe, c'est tout dire!). Replacer le travail des pionniers en question dans une perspective historique et relativiste. Et se souvenir que les techniques d'enregistrement ne gênaient pas les batteurs, on en reparlera. Écoutons à titre d'exemple un solo de batterie enregistré en 1941 par le vétéran orléanais **Baby Dodds** : le travail sur les parties les plus mats de la batterie prédomine, histoire de préserver les micros !

Baby Dodds : Drum Improvisation n° 1 (CD V, 7) (2'40)

Baby Dodds (dms solo); rec 1941

Pour visualiser le drumming orléanais, un petit extrait du film de King Vidor, *Hallelujah*, dans lequel le batteur d'un petit orchestra nous offre un petit numéro de jonglerie ; ensuite, le vétéran **Louis Barbarin** (Original Tuxedo) et le showman **Ray Bauduc** (Bob Cats) illustrent à leur tour le style de batterie lié à la tradition orléanaise : le duo de Bauduc avec le bassiste Bob Haggart nous rappelle auq'ela batterie est aussi aux origines un élément de spectacle :

Video • New-Orleans Drumming (DVD V, 9) (1'58)

1. Extrait d'*Hallelujah* (1929) 2. *Louis Barbarin (OTJB)* 3. *Bob Haggart (cb, whistle) Ray Bauduc (dms)*

Jusqu'ici, que ce soit dans la première partie ou dans le début de cette seconde partie, nous avons traité la chronologie avec une légèreté que nous avons vaguement réussi à justifier par des mobiles d'ordre logistique. Faisant passer la pilule à grands coups d'anachronismes métaphoriques. Si l'on passe maintenant des généralités et des structures à l'histoire proprement dite, si l'on cesse, en d'autres termes, de tourner autour du pot orléanais pour essayer de restituer à l'Histoire ancienne du jazz sa chronologie, les choses commencent à se corcer. Et sérieusement. D'autant qu'ici, plus question évidemment, dans un premier temps du moins, de documents audio, ni, à fortiori de documents video.

d. Les Mythes et les Mites

Choix cornélien : recréer une logique historique aisée à comprendre mais en total désaccord avec les faits historiques ou accepter la chronologie et plonger tête baissée dans une hyper-complexité qui rend toute tentative de formalisation ou de synthèse impossible. Un moyen terme existe: osciller, tel le pendule, entre le logique, l'analogique et le chronologique. Ce compromis me semble la seule issue possible, car faire comme si tout commençait en 1917 (voire en 1923) serait absurde et, d'hyper-complexe, la proto-histoire du jazz en deviendrait littéralement impénétrable et dadaïste: en effet, si on ne se fie qu'à la seule histoire du disque enregistré, tout ou presque (le jazz New Orleans, les premiers blues, les premiers gospels, les premiers élans des Chicagoans, la musique jazzy hollywoodienne, Jim Europe, King Oliver, James P. Johnson, Louis Armstrong et Duke Ellington !) semble apparaître en même temps - exception faite du ragtime dont on possède des témoignages beaucoup plus anciens, on l'a vu. Si les pionniers orléanais avaient eu accès aux studios d'enregistrement, si seulement la N-O avait eu une infrastructure d'enregistrement avant les années '20, le défrichage serait certes plus aisé. Mais comme presque tous les disques made in N-O sont postérieurs à ceux gravés

par King Oliver à Chicago en 1923, bonjour l'aspirine ! Tentons donc de reprendre les choses à leur début, çàd à cette grande génération de pionniers orléanais dont la voix s'est à jamais perdue pour nous.

Un des grands drames de l'Histoire du Jazz, c'est bien ce silence qui entoure ses premiers grands acteurs (ceux qui eurent leur akmè avant 1917). Les historiens ont beau fantasmer sur le mythique "rouleau" qu'aurait enregistré Buddy Bolden, le fait est là: on ne possède AUCUN enregistrement des pionniers orléanais ! Une firme de disques voulut, nous dit-on, enregistrer Freddy Keppard en 1916, mais l'homme refusa, craignant qu'on ne lui "vole ses idées"! Eut-il même accepté que ça n'aurait pas changé grand chose à la densité du Silence en question. Mais il y a pire : le Silence, en effet, se prolonge bien au-delà de 1917 : jusqu'en 1923 (année du grand démarrage discographique bleu) on ne possède pas davantage de traces des orchestres majeurs ! Impossible donc de reconstituer, d'après les documents sonores existants, la filiation entre, par exemple Freddie Keppard et King Oliver, le premier, quoique plus "ancien" dans la chronologie, n'ayant été enregistré qu'après le second ! Rendons-nous à l'évidence : tout ce qui subsiste d'avant 1917/1923, ce sont les souvenirs de ceux qui y étaient et les photos, plus fiables pour ce qui est de faire le tri entre histoire et légende. Aux marges de la fanfare et du jazzband, on trouve une série de formations (de défilé essentiellement) et qui ont pour noms: Excelsior Band, Eagle Band, Onward Brass Band, Imperial Band, Original Superior Band etc (le mot 'jazz' n'existe pas encore, rappelons-le). Ces formations de parade sont souvent l'école où se forment les futurs grands solistes, qui, gamins, suivent déjà les fanfares dans la rue, formant la fameuse "Second Line". Au-delà des images et des anecdotes relatives à ces marching bands, la légende et l'histoire des premiers musiciens orléanais pourrait presque se résumer à la saga de leurs cornettistes, périodiquement élus Rois (Kings) par la foule de leurs supporters. Cette coutume de désigner un "King" (le meilleur musicien de la ville) n'est pas sans intérêt: elle souligne en tout cas la place que la musique occupe dans les préoccupations des orléanais, qui écoutent les orchestres et ne se contentent pas de danser - le statut de King s'obtient d'ailleurs au prix de véritables batailles d'orchestres (cutting contests) départagées par le public qui élit donc son Roi en "démocratie directe".

Le premier Roi de cette dynastie est sans conteste **Buddy Bolden** (1877-1931), personnage aux contours tantôt trop précis pour être honnêtes (il existe une légende détaillée de Buddy Bolden - comme il existe un récit des 12 travaux d'Hercule!) tantôt trop désespérément imprécis pour nous être de quelque secours que ce soit. Toute histoire a besoin de mythes pour s'enraciner : celle du jazz démarre ainsi avec Buddy Bolden, héros mythologique par excellence, pionnier noir du jazz archaïque, jouant, paraît-il, une musique si puissante qu'on l'entendait à des kms à la ronde, une musique sauvage dans les tempos rapides, sensuelle dans les blues lents). Un ouvrage étonnant a été consacré à Bolden: "Buddy Bolden, premier musicien de jazz" (par Donald M. Marquis), travail d'archéologue qui intéressera en priorité les chercheurs en histoire du jazz. Le personnage truculent de Bolden y apparaît avec ses qualités et ses défauts : buveur, coureur, flambeur, une imagerie qui va coller au jazz pendant des décennies ! En 1906, il commence à perdre la raison (notamment en raison de ses abus en matière d'alcool); interné en 1907, il finit ses jours à l'asile, en 1931, oublié de tous ! Voici une évocation photographique de Bolden, avec commentaires de Wynton Marsalis :

Video • Buddy Bolden (DVD V, 11) (6'17)
Commentaires : Wynton Marsalis. Montage MJ

Il est significatif que Bolden s'éteigne en 1931, anonyme, alors que la musique qu'il a contribué à mettre sur les rails est en passe de devenir la musique populaire presque officielle des Etats-Unis ! Mais dans sa version blanche évidemment (cfr plus loin). Il est également important de noter que Bolden ne sait pas lire une note de musique: il fait partie de ces fakers

(imposteurs) - c'est ainsi que les appellent avec mépris les créoles, plus cultivés - qui ne jouent que d'oreille. Les seuls rivaux de Bolden à sa grande époque sont le Créole **John Robichaux** (et son cornettiste vedette Emmanuel Perez) et le Blanc **Papa Jack Laine** : autour de ces trois demi-dieux, gravitent des dizaines de musiciens, qui, aujourd'hui, ne sont plus que des noms accolés à des instruments et, éventuellement, à des orchestres. Les énumérer reviendrait à tirer un listing de fantômes. Citons les cornettistes Bunk Johnson, Oscar Papa Celesti, Freddie Keppard et Joe Oliver, les clarinettes Alphonse Picou, Big Eye Louis Nelson et George Baquet et le batteur Louis Cottelle. Un des plus importants parmi ces personnages semi-légendaires, semi-historiques, est sans doute le trompettiste créole **Freddie Keppard**. Né en 1889, Freddie joue d'abord de la mandoline et de l'accordéon puis passe au cornet à l'âge de 16 ans. Il crée l'Olympia Orchestra (avec le clarinettes Alphonse Picou) et bientôt deviant le rival puis le remplaçant de Bolden. Keppard porte la bonne nouvelle du jazz à travers le pays, y compris en Californie et à New-York. Il s'installe ensuite à Chicago où sa puissance et son sens de la sonorité font merveille. En 1915, il semble qu'il ait refusé d'être enregistré, de peur qu'on ne puisse copier son style.

Video • Freddie Keppard (DVD V, 12) ((2'55)
Commentaires : Wynton Marsalis. Montage MJ

On possède peu de disques de la grande période de Keppard. Écoutons, enregistré par ses *Jazz Cardinals* en 1926, cette version de *Salty Dog* qui contient quelques bons moments de "collective" dirigée par le leader, une intervention de **Johnny Dodds**, et l'accompagnement fort 'primitif' de Jasper Taylor aux woodblocks (pièces de bois faisant office de batterie). C'est ce même **Jasper Taylor** qui dirige la séance d'où est extrait le *Stomp Time Blues* avec lequel nous poursuivrons. On y entend mieux le Keppard soliste et son travail sur le son, don't héritera King Oliver.

Freddie Keppard Jazz Cardinals: Salty dog (CD V, 8) (2'52)
Freddie Keppard (cn) Eddie Vincent (tb) Johnny Dodds (cl) Arthur Campbell (pn)
Jasper Taylor (woodblocks) Charlie Jackson (voc) Rec Chicago 1926

Jasper Taylor's State Street Boys : Stomp Time Blues (CD V, 9) (2'33)
Freddie Keppard (cn) Eddie Ellis (tb) Johnny Dodds (cl) Tiny Parham (pn)
Jasper Taylor (woodblocks) Charlie Jackson (voc) Rec Chicago nov. 1927

Keppard ayant décliné l'offre de la firme Victor, c'est un tromboniste qui aura l'honneur d'inaugurer l'histoire du jazz noir enregistré, **Kid Ory**, futur partenaire de King Oliver et de Louis Armstrong : lors d'un séjour sur la côte Ouest en 1922, Ory enregistre deux faces, dont le fameux *Ory's Creole Trombone*.

Kid Ory Sunshine Band : Ory's Creole Trombone (CD V, 10) (3'15)
Mutt Carey (cn) Kid Ory (tb) Dink Johnson (cl) Fred Washington (pn)
Ed Garland (cb) Ben Borders (dms); L-A 1922

La plupart des grands orléanais seront enregistrés à Chicago, on l'a dit. La fin du quartier de Storyville, poumon des plaisirs orléanais, est au cœur du film *New-Orleans*, bourré d'anachronismes mais contenant quelques belles scènes musicales, notamment avec **Louis Armstrong**. Nous écouterons bientôt le *Dippermouth blues* de King Oliver. Avec quelques vétérans dont le trompettiste **Bunk Johnson**, ce morceau emblématique apparaît dans *New-Orleans* dans une version où l'impro collective garde la place centrale :

Video • Dippermouth Blues (DVD V, 13) (1'27)

*Extrait du film New Orleans avec e.a. Louis Armstrong, Bunk Johnson (cn) Kid Ory (tb)
Barney Bigard (cl) etc*

Avant d'aborder la musique des principaux jazzmen orléanais, précisons encore que les trois communautés raciales (Noirs, Blancs, Créoles) qui se partagent la scène (et la ville) présentent des formes musicales sans doute fort proches mais avec toutefois quelques nuances, en matière d'interprétation surtout : si les Noirs s'alimentent plus volontiers aux africanismes et aux racines blues et gospel, les Blancs jouent une musique souvent plus exhubérante et plus proche du ragtime, à l'image de *l'Original Dixieland jazzband* (voir plus loin). Enfin, les Créoles (les clarinettes surtout) offrent souvent au jazz une certaine finesse, née de leurs connaissances musicales plus importantes. Quelques beaux documents témoignent de l'évolution que connaît la musique orléanaise sur les traces de King Oliver, Armstrong ou Jelly Roll Morton, sur lesquels nous allons nous pencher d'ici peu. Voici successivement le cornettiste **Louis Dumaine** dans *Franklin Street Blues*, puis l'année suivante *Sizzling the blues* par le groupe du batteur **Monk Hazel**; en images, nous retrouverons le pionnier de la clarinette, **George Lewis**, ramené sur les scènes lors du Revival :

Louis Dumaine's Jazzola Eight: Franklin Street Blues (CD V, 11) (3'22)

*Louis Dumaine (cn) Earl Humphrey (tb) Willie Joseph (cl) Louis James (ts) Morris House
(pn) Leonard Mitchell (bj, voc) Joe Howard (tu) James Willigan (dms) rec 1927*

Monk Hazel Bienville Roof Orchestra : Sizzling the blues (CD V, 12) (2'48) *Sharkey*

*Bonano (tp) Sidney Arodin (cl, sifflet à coulisse) Hal Jordy (sax) Freddy Newman (pn)
Joe Capraro (gt) Luther Lamar (tu) Monk Hazel (dms) rec 1928*

Video • George Lewis Ragtime Band : Panama Rag (DVD V, 14) (3'34)

*Kid Howard (cn) Big Jim Robson (tb) George Lewis (cl) Alton Purnell (pn) Lawrence
Marrero (bj) Slow Drag Pavageau (tu) Joe Watkins (dms)*

Écoutons l'orchestre du clarinettes Arthur Sims, enregistré en 1926 (à la Nouvelle Orléans) et profitons-en pour tendre l'oreille une première fois sur le concept de "chorus": pour cela, il suffit de "compter" les mesures, et comme il s'agit d'une mesure à 4 temps (marqués par le banjo), on peut aisément compter 1, 2, 3, 4 / 2, 2, 3, 4 / 3, 2, 3, 4 etc jusqu'à 12, après quoi, un nouveau chorus commençant, on repart à 1. L'habitude aidant, on se contentera de scander le 1^o temps de chaque mesure, sous-entendant les trois autres ; et à la longue, ce fastidieux "comptage" ne sera plus nécessaire, en tout cas dans une structure aussi "transparente" que le blues à 12 mesures : on sentira immédiatement où on en est (ne serait-ce que par les changements d'accords). En attendant, comptons ! *Soapstick Blues* démarre par un thème joué deux fois en impro collective, suivi par des chorus de clarinette, de piano, de cornet, de trombone, puis par un retour à la collective et une coda ("queue").

Arthur Sims Creole Roof Orchestra : Soapstick Blues (CD V, 13) (3'10)

*Bernie Young (cn) Preston Jackson (tb) Arthur Sims (cl, as) x (sax) Cassino Simpson (pn)
unkn (bj) Cliff Snags Jones (dms) rec Chicago 21 juin 1926*

Pour terminer, nous retrouverons une dernière fois les pionniers de *l'Original Tuxedo Jazz band* dans une vieille chanson créole, interprétée avec jubilation par le clarinettes **Joseph Cornbread Thomas** : tous les orchestres orléanais ou Dixieland du monde ont un jour repris cette étrange histoire aux paroles savoureuses : et en finale, le *Tiger Rag* de **Kid Ory** :

Video • Original Tuxedo Jazz Band : Eh la-bas (DVD V, 15) (5'15)
Jack Willis (tp) Waldren Joseph (tb) Joseph Cornbread Thomas (cl)
Jeannette Kimball (pn) Albert French (bbjo, voc) Frank Fields (cb) Louis Barbarin (dms) rec
Allemagne 1965

Video • Kid Ory Creole Jazz Band : Tiger Rag (DVD V, 16) (4'08)
Henry Red Allen (tp) Kid Ory (tb) Bob McCracken (cl) Sammy Price (pn) Squire Gresh (cb)
Alton Redd (dms) rec Paris 1959

Au terme de la lignée des Rois orléanais, c'est le cornettiste Joe "King" Oliver, qui va nous faire passer de la Préhistoire à l'Histoire.

2. Le Message Orléanais

Le message orléanais est peut-être avant tout celui de l'improvisation. Ce qui distingue en général les Orléanais en exil des musiciens des villes où ils débarquent, c'est leur côté "provincial" ("bouseux", diront certains citadins): ils ne possèdent pas de culture musicale, jouent d'instinct, mais forcent le respect par la puissance expressive de leur musique. Le clarinetiste Buster Bailey, originaire de Memphis et futur compagnon de route d'Armstrong et d'Ellington entre autres, déclare:

" Ce qui distinguait les orchestres de la N-O, c'est qu'ils improvisaient plus. Les nôtres se préoccupaient davantage de la variété des airs. Nous jouions d'après des partitions. Nous ne faisons que de la musique de danse." (Heah me talkin', op cit p 87)

a. Joe "King" Oliver

S'il ne fallait retenir que trois noms illustrant la quintessence de la musique orléanaise, ceux qui s'imposeraient sans doute d'emblée seraient ceux de Jelly-Roll Morton, Sidney Bechet et Louis Armstrong. Mais c'est l'oeuvre de **Joe "King" Oliver** (1886?-1938), dernier des grands "Rois" de la N-O, qui reflète au mieux les caractéristiques et de l'évolution de l'héritage orléanais historique : ayant un pied dans la tradition et l'autre dans l'avenir, le Creole Jazz Band que dirige alors le cornettiste, est à la fois le symbole du premier grand style jazzique (improvisation collective) et celui du jazz en devenir. Les 37 faces enregistrées en 1923 par cette formation constituent le premier grand corpus jazzique préservé par la cire. Un corpus qui est à la fois Tradition et Révolution, Classicisme et Ouverture. Charnière. C'est avec ces enregistrements que commence vraiment l'ère historique du jazz. Les plus 'archaïques' d'entre eux restent entièrement rivés dans la tradition de l'Improvisation Collective : les plus "modernes" annoncent les premiers Hot Five d'Armstrong, lequel participe d'ailleurs à ces séances. Lorsqu'il débarque à Chicago, le *Creole Jazz Band* présente le line-up suivant : Joe Oliver (cn) Honoré Dutrey (tb) Johnny Dodds (cl) Bertha Gonsoulin (pn) Bill Johnson (cb, tu) Warren 'Baby' Dodds (dms). L'orchestre tourne rond et connaît un succès déjà considérable. Seule ombre au tableau, le leader a tendance à abuser des sucreries et ses dents (ses principaux outils de travail) trinquent; il fait alors venir de la Nouvelle-Orleans un cornettiste qui pourra le relayer en toutes circonstances (le principe même de la collective oblige les cornettistes à garder la main pendant presque toute la durée des morceaux). Son choix se porte sur un jeune musicien à qui il lui est arrivé de donner des leçons en échange de menus travaux : ce jeune qui en veut - et qui finit par accepter, non sans

hésitation, la proposition d'Oliver, son idole - s'appelle ...**Louis Armstrong**. Louis débarque à Chicago en août 1922. Et à la fin de l'année, Bertha Gonsoulin est remplacée par la jeune Lil Hardin (la future Madame Armstrong - le mariage sera célébré en 1924). Dès les premiers disques de 1923, le banjoïste Arthur Bud Scott se joint au groupe, tandis que le pauvre Bill Johnson, quoique présent en studio, est réduit à un silence forcé, les techniques d'enregistrement disponibles dans les petits studios Gennett (Richmond) et Okeh (Chicago) ne permettant pas de mettre en boîte les fréquences trop graves de la contrebasse ou du tuba (pareillement, Baby Dodds doit se contenter d'un set de batterie minimal (ni grosse caisse, ni toms : juste une cymbale, des woodblocks et une caisse claire sans timbre !).

Commençons par visualiser King Oliver et ses partenaires, avec pour illustration sonore le tout premier titre grave lors de ces séances de 1923, *Just Gone*. Il est troublant de constater que ce tout premier titre (Richmond, 5 avril 1923) est exclusivement construit sur le mode ancien de l'improvisation collective. Comme si, inconsciemment, Oliver et ses hommes rendaient hommage à la musique d'hier avant de poser les premiers jalons de celle de demain. Écoutons ce *Just Gone*, dans lequel, selon la Loi orléanaise, les cornets jouent la mélodie, le trombone dessine un contrechant dans le grave, et la clarinette brode des fioritures dans l'aigu - la section rythmique est trop mal enregistrée pour qu'on puisse en dire grand chose: on entend le banjo marteler tous les temps, le piano est noyé dans la masse : quant à **Baby Dodds**, pour se faire entendre, en dehors des quelques accents placés sur la cymbale ou sur sa caisse sans timbre, il doit se contenter de pianoter sur ses woodblocks, un peu à la manière d'un danseur de claquettes. En ouverture, quelques photos, documents et interviews de Wynton Marsalis et d'Armstrong sur le Roi Oliver :

Video • King Oliver Creole Jazz Band (DVD VI, 1) (5'51)
Montage MJ, Archives, Interv Marsalis, Armstrong, Just Gone

King Oliver Creole Jazz Band: Just Gone (CD VI, 1) (2'44)
*King Oliver, Louis Armstrong (cn) Honoré Dutrey (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn)
Bud Scott (bjo) Baby Dodds (dms) ; rec Richmond 5 avril 1923*

Même principe collectiviste en ouverture de *Canal Street Blues* (du nom d'une des rues de la Nouvelle-Orléans) ; à l'exception de deux fois 12 mesures pendant lesquelles la clarinette de **Johnny Dodds** est mise en valeur, on reste en plein style "primitif". La structure (blues en 12 mesures) étant des plus faciles à assimiler, l'occasion nous est donnée de nous exercer une fois encore à "suivre" le déroulement du morceau, chorus par chorus :

King Oliver Creole Jazz Band: Canal Street Blues (CD VI, 2) (2'37)
*King Oliver, Louis Armstrong (cn) Honoré Dutrey (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn)
Bud Scott (bjo) Baby Dodds (dms). Rec Richmond 1923*

Les moments les plus attendus des fans du KOCJB (moments qui sont dans le même temps autant d'innovations majeures situant Oliver et quelques autres hors de la sphère orléanaise archaïque), sont ces **breaks**, dans lesquels tous les souffleurs de l'orchestre sont passés maîtres. Pour rappel, on appelle break un "arrêt" brusque de l'orchestre (sur le premier temps d'une mesure, par exemple), pendant lequel un des souffleurs improvise seul pendant une ou deux mesures, jusqu'à la reprise de l'orchestre. Il faut garder en mémoire le fait que les longues improvisations individuelles qui caractériseront le jazz par la suite n'existent pas encore à l'heure de la collective et que ces petits oasis de liberté que constituent les breaks prennent dans les années '20 un relief tout différent de ce que nous pouvons ressentir, nous qui sommes habitués aux impros kilométriques ! Ces courtes interventions des solistes sont les ancêtres directs des "chorus", faussement désignés en français par l'appellation ambiguë

"solos" (il s'agit en effet presque toujours de "solos" accompagnés par la section rythmique). Depuis l'arrivée d'Armstrong, l'orchestre d'Oliver s'est spécialisé dans l'exposition de breaks à deux cornets. Au moment où l'orchestre stoppe net, le Maître et le Disciple, merveilleusement seuls, exécutent des phrases souvent très rythmées et où Oliver joue la première voix tandis que Louis joue la même mélodie à la tierce supérieure ou à la quinte. Les spectateurs s'interrogent: comment les deux hommes peuvent-ils ainsi improviser ensemble des phrases aussi précises ? En réalité, pendant un moment où le clarinettiste ou le trombone jouent, Oliver montre discrètement à Armstrong, par un mouvement des doigts sur les pistons, le break qu'il va interpréter : vif comme l'éclair, Louis prépare alors dans sa tête la seconde voix qu'il va superposer à cette formule rythmique et mélodique. Le *Snake Rag* que nous allons entendre fourmille de breaks à deux cornets et de breaks de trombone - et on y entend même un break vocal vers la fin :

King Oliver Creole Jazz Band : Snake Rag (CD VI, 3) (3'22)

*King Oliver, Louis Armstrong (cn) Honoré Dutrey (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn)
Bud Scott (bjo) Baby Dodds (dms); rec Chicago juin 1923.*

Joe Oliver - qui a 37 ans en 1923 - n'a pas acquis son titre de king pour rien : non seulement il conduit les collectives avec beaucoup de style et d'autorité, mais il se permet de surcroît, dans le cadre des breaks précisément, quelques interventions strictement individuelles qui sont autant d'étapes franchies vers cette liberté unique qu'offrira bientôt le jazz. Il utilise volontiers, afin de rendre sa sonorité et son phrasé plus expressifs encore, une sourdine wah-wah (bol en métal, chapeau, débouche-lavabo) proches de celles de Freddie Keppard. Écoutons-le dans *Sweet Lovin' man*, un 'standard' de l'époque :

King Oliver Creole Jazz Band: Sweet lovin' man (CD VI, 4) (2'48)

*King Oliver, Louis Armstrong (cn) Honoré Dutrey (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn)
Bud Scott (bjo) Baby Dodds (dms) rec Chicago juin 1923*

Avant de laisser le trône royal à son protégé (Louis Armstrong), Joe "King" Oliver franchit lui-même le pas décisif qui mène des breaks aux improvisations sur un ou des chorus entier(s). Le sommet atteint par Oliver en ce domaine est sans conteste sa version de *Dippermouth Blues*. *Dippermouth* est à Oliver ce que *West End Blues* sera à Louis Armstrong ou *Body and Soul* à Coleman Hawkins, tant les trois chorus de douze mesures joués en wah-wah marquent une (voire des) génération(s) de cornettistes. Voici la structure de ce morceau d'anthologie :

- Intro (4 mesures)
- 2 chorus de collective (2 x 12 mesures)
- 2 chorus de clarinette (2 x 12 mesures)
- 1 chorus de collective (1 x 12 mesures)
- 3 chorus de cornet avec wah-wah (3 x 12 mesures)
- 1 chorus de collective (1 x 12 mesures)
- Coda (2 mesures de collective)

King Oliver Creole Jazz Band: Dippermouth Blues (CD VI, 5) (2'34)

*King Oliver, Louis Armstrong (cn) Honoré Dutrey (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn)
Bud Scott (bjo) Baby Dodds (dms) rec Richmond avril 1923*

On a parfois un peu de mal à apprécier, faute de perspective, le caractère révolutionnaire de ce grand classique du jazz de la "première" heure. C'est pourtant bien de cela qu'il s'agit ! C'est avec le développement des solos individuels que le jazz gagnera sa physionomie propre,

oubliant petit à petit (jusqu'à la période free dans les années '60!) le principe orléanais de l'improvisation collective. Après 1923, Joe Oliver montera d'autres formations, souvent de bonne tenue (les *Dixie Syncopators*, les *Savannah Syncopators* etc) : aucune ne connaîtra toutefois le retentissement du *Creole Jazz Band*. L'Histoire est en marche. Mais elle ne convie plus le roi Joe à la fête. Écoutons-le une dernière fois dialoguant sans filet, en 1924, avec le pianiste Jelly-Roll Morton :

King Oliver/ Jelly Roll Morton: Tom Cat (CD VI, 6) (2'52)
King Oliver (cn) Jelly Roll Morton (pn) ; rec 1924

King Oliver est le porte-parole de sa génération. Il n'est pas le seul pour autant, mais tous n'eurent pas la chance d'enregistrer autant que lui. Certains comme le superbe **Tommy Ladnier** réparaîtra dans les années '30 aux côtés de Bechet. En 1923, il avait toutefois enregistré quelques beaux chœurs avec l'orchestre du batteur **Ollie Powers** sur les prises de *Play that thing* :

Ollie Powers Harmony Syncopators feat Tommy Ladnier : Play that thing (CD VI, 13)
Tommy Ladnier, Alex Calamese (cn) Eddie Vincent (tb) Jimmie Noone (cl) Horace Diemer (as) Glover Compton (pn) John Basley (bj) Bass Moore (tu) Ollie Powers (dms, lead) rec Chicago sept 1923

b. Jelly Roll ou la mise en forme

Si King Oliver ouvre les portes de l'improvisation, à l'inverse, le pianiste créole Jelly Roll Morton s'attache à doter la nouvelle musique de formes plus sophistiquées, tempérant les passages improvisés de petites séquences écrites. Parlons-en. La musique orléanaise, telle que nous l'avons entendue jusqu'à présent était avant tout affaire de spontanéité (improvisation, souplesse rythmique etc) et se souciait assez peu de la notion de forme. Il est deux personnages au moins qui ont à cœur de créer autour de/ à partir de ce flux musical une mise en forme stylistique. Sous leurs différences, tous deux utilisent comme matrice pour leurs innovations la bonne vieille collective typique de la musique New-Orléans : il s'agit de l'excentrique pianiste et arrangeur Jelly Roll Morton, et du très sérieux "créateur" du big band (grand orchestre) de jazz, Fletcher Henderson. On pourrait résumer la démarche - complémentaires - de ces deux créateurs de formes en disant que le premier organise les collectives en arrangeur, tandis que le second réalise ses arrangements en amoureux des collectives !

De son vrai nom Ferdinand Joseph La Menthe, **Jelly Roll Morton** est un de ces personnages hauts en couleur qui émaillent l'histoire du jazz. Si Morton le mégalo n'est évidemment pas l'Originator of Jazz, Stomp & Swing qu'il prétend être, il n'en crée pas moins, à partir du matériau de base orléanais, une musique originale, tout en jouant un rôle non négligeable dans la préservation et dans l'immortalisation du patrimoine musical orléanais, un patrimoine qui, faute de traces sonores antérieures à 1917, risquait, on l'a vu, de n'être pas perçu à sa juste valeur. Si Jelly Roll conserve et met en forme, il ne gomme pas pour autant la spontanéité basique (ce qui serait une trahison pure et simple): au contraire, comme l'écrit justement Jacques Reda, Morton "stylise pour épanouir" - et ce n'est sans doute pas un hasard si, contrairement à un Clarence Williams, il ne s'est pas entouré de "génies en devenir" comme Armstrong ou Bechet, mais simplement d'excellents musiciens dotés d'un bagage suffisant pour servir ses propres desseins tout en occupant au mieux les espaces de liberté que lui-même leur réserve. Créole né en Louisiane entre 1885 et 1890, Ferdinand Joseph la

Menthe fait ses débuts à la guitare, dès l'âge de 7 ans, puis, ayant entendu jouer un pianiste de ragtime, choisit le piano. Il en joue dès 1902 (!) dans les bouges de luxe de Storyville : tel est l'univers de Mister Jelly Roll (le pseudonyme renvoie à un rouleau de confiture aux connotations sexuelles bien connues à l'époque): joueur, flambeur, souteneur même à une certaine époque, il mène une vie de bâton de chaise pendant toute sa jeunesse, tourne dans le Nord de 1919 à 1922, puis s'installe pour un temps à Chicago. Lorsqu'il enregistre ses premiers disques, Jelly Roll a près de 40 ans ! C'est entre 1926 et 1930 qu'il connaît son apogée, tant musicale que financière, menant un train de vie somptueux (il va jusqu'à se faire sertir des diamants dans les dents) et enregistrant abondamment soli de piano et morceaux orchestraux réalisés sous le nom générique de *Red Hot Peppers*. Un mot tout d'abord du pianiste, dont l'ambition est de jouer de son instrument comme d'un "band orléanais". C'est en 1923/24 que Morton, rodé depuis plus de vingt ans au travail de pianiste professionnel, grave une série de soli de piano pour le label Gennett, des compositions originales pour la plupart, dont certaines datent de ses débuts à Storyville. Morton s'affirme du même coup comme le seul pianiste orléanais d'envergure, différent à la fois des ragtimers qui l'ont précédé et des pianistes New-Yorkais qui façonnent déjà, à l'époque, les bases du piano stride. L'art de Jelly Roll, s'il s'apparente à celui de Joplin et des ragtimers (enchaînement de plusieurs "strains", syncopation etc), n'en transcende pas moins la raideur du ragtime par une souplesse de jeu typiquement orléanaise, parsemant son jeu, comme le font les orchestres N-O, de breaks inventifs et faisant contraster puissants riffs de main gauche et envolées contrôlées de main droite. Lorsqu'à la demande de la Library of Congress, il enregistrera l'histoire de sa vie en l'illustrant au piano, Jelly Roll mettra à l'avant-plan le rôle qu'il a joué dans le passage du ragtime au jazz (dont il est l'inventeur!) en jouant le vieux *Maple Leaf Rag* de Joplin à la manière rag (à la manière de St Louis) puis à sa manière, celle de la Nouvelle-Orléans. Comme pour les exemples avec les fanfares et les brass bands, on comprend ici que la différence majeure est une affaire de souplesse et d'improvisation :

Jelly-Roll Morton : Du Rag au Jazz (CD VI, 7) (2'50)

2 piano solo versions of Maple Leaf Rag, rec in the forties : Jelly Roll Morton (pn, narr)

En écoutant le premier titre de la série, le fameux King Porter Stomp, on comprend d'emblée ce qui distingue la musique de Morton du ragtime: quoique composé, selon la règle rag, de trois strains de 16 mesures, avec intro et intermède de modulation, King Porter possède une vitalité qui fait défaut aux meilleurs ragtimes: en outre, sur le troisième strain, Morton s'offre visiblement une part d'improvisation qui ne fait qu'accentuer l'impression globale de spontanéité. Quelques images en bonus :

Video • Jelly Roll Morton (DVD VI, 2) (8'35)

Extr de Jazz, Interv. Marsalis/Armstrong, King Porter Stomp (pn solo 1923)

Jelly Roll Morton : King Porter Stomp (CD VI, 8) (2'43)

Jelly Roll Morton (pn solo); rec. Richmond juillet 1923

Jelly Roll est aussi le premier pianiste (et un des premiers jazzmen) à intégrer à sa musique les couleurs des caraïbes, des îles etc dont les rythmes chaloupés ont joué, jouent et joueront un rôle important dans la gestation de la galaxie bleue: écoutons *Tia Juana*, compose par Gene Romerich mais réarrangé par Morton, qui, laissant les paroles de côté, semble néanmoins conserver l'esprit original de la chanson

Jelly-Roll Morton : Tia Juana (CD VI, 9) (2'52)

Piano solo rec 1924

Pianiste, compositeur, arrangeur, Jelly Roll est sans doute avant tout - et c'est peut-être là sa véritable dimension historique, quelle que soit la valeur de sa musique - celui qui, parmi les surdoués de la Nouvelle-Orléans, a (bien plus qu'Oliver, Armstrong ou Bechet par exemple) le plus pleinement conscience de pratiquer une musique nouvelle et importante, une musique dont l'essence tient dans l'interprétation davantage que dans la composition écrite : une musique qui, contrairement au ragtime "*peut être utilisée avec n'importe quel type d'air*". Une musique qu'il est le premier à "théoriser" et à conceptualiser. Voici un extrait du film *Novecento* de Giuseppe Tornatore avec Tim Roth dans le rôle d'un pianiste n'ayant jamais joué que s'il était sur un bateau ; lors d'une escale, il rencontre Jelly Roll Morton, hautain voire méprisant mais conscient de sa valeur :

Video. Jelly Roll Morton : Novecento (extr) (DVD VI, 3) (4'45)

Extr de Novecento la légende du pianiste

On pourrait s'attarder à bien d'autres aspects encore du jeu de piano de Jelly Roll mais il est temps de passer du Morton pianiste au Morton chef d'orchestre/arrangeur, autrement intéressant. L'essentiel de l'oeuvre orchestrale de Morton se situe en 1926/27, avec les enregistrements des Red Hot Peppers. Dans *Black Bottom Stomp*, on retrouve la fougue de l'improvisation collective orléanaise, mais canalisée et comme transcendée. On notera le tempo, particulièrement rapide pour l'époque, ainsi que, dans l'exposé final la manière très appuyée dont le drummer, contrairement aux "tambours" de chez nous, appuie sur la caisse claire (détimbrée) les temps faibles (2 et 4) et non les temps forts (1 et 3). On en reparlera.

Jelly Roll Morton: Black Bottom Stomp (CD VI, 10) (3'16)

*George Mitchell (cn) Kid Ory (tb) Omer Simeon (cl) Johnny St Cyr (bjo, gt)
John Lindsay (cb) Andrew Hilaire (dms); rec. Chicago 15/9/26*

Jelly Roll est donc une sorte de conservateur de la musique orléanaise, mais un conservateur qui se double d'un démiurge, tant l'homme met du sien dans la musique qu'il restitue. Morton accorde une telle importance à ces Red Hot Peppers dont - fait unique dans la petite histoire du jazz de l'époque - il paye même les répétitions ! Le résultat est là : une oeuvre superbe, où spontanéité et organisation se donnent le baiser sur la bouche, où improvisation et arrangement se complètent mutuellement. Voici, pour suivre, l'évocation par Morton des fameuses funérailles orléanaises : ce *Dead Man Blues*, après son ouverture funèbre aux sonorités de fanfare, se présente comme un blues de 12 mesures classique, pris sur un tempo medium, et laissant à Mitchell et à Simeon le temps de jouer quelques chorus, en partie écrits sans doute, mais néanmoins bien sentis. Jelly Roll a également convié deux clarinettes, Barney Bigard et Darnell Howard à se joindre à Omer Simeon pour un bel arrangement à trois clarinettes, qui couvre 2 chorus juste avant la collective finale et la coda. Notez aussi le dialogue d'intro entre Jelly Roll et Johnny St Cyr, se demandant si le "dead man" en question est mort ou simplement ivre mort !

Jelly Roll Morton: Dead Man Blues (CD VI, 11) (3'19)

*George Mitchell (cn) Kid Ory (tb) Omer Simeon (cl) Johnny St Cyr (bjo, gt) John Lindsay
(cb) Andrew Hilaire (dms); rec. Chicago 21/9/26*

Les compositions de Jelly Roll feront souvent office de standards dans les années '20 voire au-delà. L'originalité et l'audace rythmique et harmonique de certains passages laissent encore parfois certains pianistes d'aujourd'hui : lorsqu'il raconte, piano à l'appui, l'histoire du jazz, **Dick Hyman** joue *Shreveport Stomp* et marque à nouveau son étonnement face à certains tournants du morceau. Après ce court passage, nous retrouverons une version du *Dead man blues* que nous venons d'entendre par l'orchestre de **Wynton Marsalis** lors d'une

de ses soirées à thème de Marciac, dédiée à la musique de Jelly Roll : en plus de la triade orléanaise augmentée d'un saxophoniste, la batterie l'**Ali Jackson** est renforcée par la plance à lessiver de **Ricky Gordon** :

Video • Playing Jelly Roll Morton (DVD VI, 4) (9'34)

1. *Dick Hyman : King Porter Stomp (pn)* 2. *Wynton Marsalis Band : Wynton Marsalis, Marcus Printup (tp) Chris Crenshaw (tb) Victor Goines (cl) Wes Anderson (sax) Dan Nimmer (pn) James Chirillo (bjo) Carlos Henriquez (cb) Ali Jackson (dms) Ricky Gordon (wbd) Dead man blues (2011)*

Le sérieux avec lequel Morton aborde la musique ne l'empêche pas, loin de là, de faire preuve d'humour, sa discographie en témoigne largement. Voici, pour terminer, une illustration de cet humour à la Jelly Roll, un humour qui ne nuit jamais à la qualité de la musique. *Billy Goat Stomp* est un thème en 16 mesures, qui se veut une véritable "ode au bouc". Enregistré en 1927 avec une formation assez différente, ce morceau présente la plupart des improvisations sous forme de "stop chorus", l'orchestre ne faisant que ponctuer les interventions des solistes. Brillent notamment dans ce qui suit, outre la "chèvre" de service (en l'occurrence le chanteur/bruiteur Lew LeMar), le clarinettiste **Johnny Dodds** et son frère **Baby Dodds**, bien mieux mis en valeur que dans les faces du King Oliver Creole Jazz Band de 23 (le batteur a même droit à son chorus, moitié caisse, moitié cymbale), le guitariste Bud Scott (qui joue une sorte de curieux picking dans le registre grave de l'instrument, à tel point qu'on jurerait par moments entendre une contrebasse), le leader, Jelly Roll qui nous offre un solo de piano dégageant par endroits des relents de pasodoble ; mais aussi et peut-être surtout le saxophoniste alto **Stump Evans**, pionnier de l'instrument dont on ne parle que rarement mais qui est pourtant une des grandes figures du premier style de saxophone jazz, le slap, que nous avons déjà pu apprécier à l'époque du ragtime et de la novelty music mais qui est ici autrement intéressant : en fait, pendant ses 16 mesures de chorus, Evans passe avec beaucoup d'aisance du slap au jeu legato qu'immortalisera Coleman Hawkins. Par ailleurs, les passages de collective (après les breaks de batterie, et en fin d'interprétation) sont des modèles du genre, restituant avec fougue la polyphonie spontanée du premier grand style.

Jelly Roll Morton: Billy Goat Stomp (CD VI, 12) (3'16)

George Mitchell (cn) Gerald Reeves (tb) Johnny Dodds (cl) Stump Evans (as) J.R. Morton (pn, arr) Bud Scott (bjo, gt) Quinn Wilson (tu) Warren Baby Dodds (dms) Lew Le Mar (voc); rec. Chicago 4/6/27

c. Dodds and Noone clarinets

Si on excepte les pionniers de la période mythologique orléanaise, les principaux clarinettistes du New-Orleans classique, sont Johnny Dodds, Jimmy Noone et bien sur, ressortant largement du lot, mais qui s'illustrera surtout comme spécialiste du sax soprano, l'immense Sidney Bechet. Si on compare Doods et Noone, il est clair que le premier, **Johnny Dodds** (1892-1940) s'avère plus rude et plus bluesy, le second, **Jimmy Noone** plus sophistiqué : tous deux travaillent autant que dans l'aigu de l'instrument - un aigu dont les musiciens moins doués sortent des sons criards - que dans le grave, d'où ils tirent des sonorités volontiers sensuelles et que les ligues de moralité jugeaient souvent lascives et immorales. On écoute pour commencer **Johnny Dodds** et les *New Orleans Wanderers* dans le très beau *Perdido Street Blues* (1926); nous visualiserons ensuite le personnage de Doods à travers sa version de *Clarinet Wobble* joué en trio avec **Lil Hardin** et **Bud Scott** l'année suivante

New-Orleans Wanderers : Perdido Street Blues (CD VI, 14) (3'14) *George Mitchell (tp)*
Kid Ory (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Armstrong (pn) Johnny St Cyr (bj); 1926

Vidéo. Johnny Dodds Trio : Clarinet Wobble (DVD VI, 05 et CD VI, 15) (2'35)
Johnny Dodds (cl) Lil Armstrong (pn) Bud Scott (bj); rec Chicago 21 avril 1927

Avec ses *Black Bottom Stompers*, **Johnny Dodds** réunit une sorte d'all-stars où se trouvent **Louis Armstrong** et le pianist **Earl Hines**. Doods privilégie ici le son boisé et le grave de l'instrument : à noter aussi la présence, au sax tenor, du futur grand clarinetiste d'Ellington, **Barney Bigard** :

Johnny Dodds Black Bottom Stompers : Melancholy (CD VI, 16) (3'08)
Louis Armstrong (cn) Roy Palmer (tb) Johnny Dodds (cl) Barney Bigard (ts) Earl Hines (pn)
Bud Scott (gt) Baby Dodds (dms) rec Chicago avril 1927

Un dernier titre de Dodds (qu'on retrouvera bientôt avec Louis Armstrong), cette fois encore en trio, avec le pianist **Charlie Alexander**, en 1928 :

Johnny Dodds Trio : Blue Piano Stomp (CD VI, 17) (3'13)
Johnny Dodds (cl) Charlie Alexander (pn) Bud Scott (cb); Chicago 5 juillet 1928

Considéré par certains comme étant supérieur à Dodds, **Jimmy Noone** (1895-1944) semble par contre moins expressif et moins proche de l'idiome blues. Elève de Lorenzo Tio, partenaire de Keppard, et de King Oliver, il s'installe à l'Apex Club de Chicago : voici un des plus connus des titres de Noone, *Apex Blues* avec **Earl Hines** au piano :

Jimmy Noone Apex Club Orchestra : Apex Blues (CD VI, 18) (3'11)
Jimmy Noone (cl) Joe Poston (sax, cl) Earl Hines (pn) Bud Scott (bj), gt) Johnny Wells (dms)
rec Chicago mai 1928

Les prolongements de l'esthétique orléanaise s'effectuent dans deux directions parallèles : l'ascension des grands solistes improvisateurs (Oliver, Armstrong, Dodds, Bechet); le travail sur la forme et les premiers arrangements (Jelly Roll Morton). Nous consacrerons bientôt un long chapitre à la grande époque créatrice d'Armstrong, mais d'abord, il est temps d'évoquer l'autre géant orléanais, largement en avance sur son temps, comme Armstrong, monsieur **Sidney Bechet**.

d. Sidney Bechet

Evoquer le nom de Sidney Bechet revient quasi systématiquement à parler de *Petite Fleur* ou des *Oignons*, ses succès hyper-populaires gravés pendant sa période française, dans les années '50. Même si l'essentiel de l'oeuvre de Bechet est ailleurs, cette sonorité inégalable, ce lyrisme et ce vibrato fascinants resteront pour toujours liés au personnage. **Sidney Bechet** est né en 1897 (?) dans une famille créole orléanaise : son grand père Omar était un des derniers esclaves. Toute la famille Bechet baigne dans la musique. Quelques images et quelques commentaires en guise d'introduction : Sidney nous a laissé sur disque une autobiographie savoureuse dans laquelle, avec son accent créole succulent, il nous raconte sa carrière. C'est en autodidacte radical qu'il aborde la clarinette et fait ses débuts aux côtés de son frère. Nous écouterons quelques extraits de cette saga :

Video • Sidney Bechet (DVD VI, 07) (4'13)
Extr de doc Arte Jazz Collection

Sidney Bechet : Interview (CD VI, 20) (4'55)

Sidney Bechet (narration)

Bechet est un cas ! Connus du grand public pour la musique lyrique, gentille et populaire jouée à Paris et dont nous parlions en commençant, il en est presque arrivé à faire oublier à quel point il était en avance sur son temps dans les années '20. A la Nouvelle-Orléans, il joue dans les principaux brassbands (Eagle Band, Imperial Band) ; en 1917, il arrive à Chicago et deux ans plus tard, embarque pour l'Europe au sein du *Southern Syncopated Orchestra* de Will Marion Cook (voir plus loin). En 1923, lorsqu'il commence à enregistrer avec **Clarence Williams**, Sidney est le soliste le plus avancé de la N-O. De la première séance avec les Blue Five, voici *Wild Cat Blues*, un blues en 16 mesures: le trompettiste **Thomas Morris** tente – en vain- de dominer les collectives: mais quand Bechet est présent, c'est lui le boss !

Clarence Williams Blue Five : Wild Cat Blues (CD VI, 19) (3'03)

*Thomas Morris (cn) John Mayfield (tb) Sidney Bechet (ss) C.W. (pn) Buddy Christan (bj);
rec N-Y 1923*

Clarinettiste à l'origine, Bechet joue de plus en plus d'un instrument dont il est le seul à jouer à l'époque: un **saxophone soprano** ramené de Londres. Son inégalable vibrato (qui, selon certains de ses proches, lui vient de son admiration pour les grands chanteurs d'opéra comme Caruso) et la puissance de son souffle lui valent d'être le seul saxophoniste à dominer le cornet dans les collectives. Quelques témoignages (et notamment celui de **Steve Lacy**, grand sopraniste moderne, et du fils de Sidney, **Daniel Bechet**). Il y est également question de l'admiration sans borne que vouait à Bechet Duke Ellington.

Vidéo. Bechet et le Soprano (DVD VI, 08) (2'35)

Interviews de Steve Lacy, Daniel Bechet, Olivier Franc

On écoute l'autre face de *Wild Cat Blues* avant d'illustrer le travail effectué régulièrement par Bechet en accompagnement de chanteuses de jazz : **Rosetta Crawford** n'est sans doute pas une chanteuse comparable à Ma Rainey ou Bessie Smith que nous écouterons la semaine prochaine, mais ce titre nous permet d'entendre cette fois les contrechants de Bechet à la clarinette :

Clarence Williams Blue Five : Kansas City Man Blues (CD VI, 21) (2'58)

*Thomas Morris (cn) John Mayfield (tb) Sidney Bechet (ss) C.W. (pn) Buddy Christan (bj);
rec N-Y 1923*

Rosetta Crawford : Lonesome mama Blues (CD VI, 22) (3'06)

*Rosetta Crawford (voc) Sidney Bechet (ss) Clarence Williams (pn) Buddy Christan (bj);
rec N-Y oct 1923*

Une curiosité pour suivre. En effet, en plus de la clarinette et du soprano, Bechet joue encore, dans certains titres, d'un instrument au timbre particulièrement grave et rarement utilisé : le **sarrussophone**, un instrument inventé au milieu du XIXème siècle par Pierre-Auguste Sarrus, peu avant l'invention par Adolphe Sax des instruments qui portant son nom. Il existe neuf types de sarrussophones, du sopranino au sarrussophone contrebasse. Bechet prend un solo de sarrussophone dans *Mandy make up your mind*, gravé en 1926 avec Clarence Williams et, cette fois, Louis Armstrong au cornet : c'est d'ailleurs lui qui lance l'interprétation, avant l'arrivée de la chanteuse **Eva Taylor** : nous sommes à la fin de l'année 1924 :

Williams Blue Five: Mandy, make up your mind (CD VI, 23) (2'58)

Eva Taylor (voc) Louis Armstrong (cn) Charlie Irvis (tb) Sidney Bechet (ss, sarr) Clarence Williams (pn) Narcisse "Buddy" Christian (bj); rec NY 17 dec 1924

La confrontation Bechet-Armstrong au sein du Clarence Williams Blue Five, quelques semaines plus tard, s'apparente à un authentique Combat des Chefs, les deux maîtres développant une complicité que l'on a souvent comparée à celle qui unira plus tard Charlie Parker à Dizzy Gillespie. Dans les premières plages enregistrées, Bechet domine. Puis petit à petit, Armstrong se hausse à son niveau. C'est le cas dans *Cake Walkin' babies from home*, un 'tube' de l'époque, chanté à nouveau par Eva Taylor, et qui se termine par un duel halluciné entre les deux hommes, plus en avance que jamais sur leur temps! Un grand moment ! De l'invention, du lyrisme, du punch, tout y est ! Du Grand Jazz en janvier 1925 !

Clarence Williams Blue Five: Cake Walkin' Babies from Home (CD VI, 24) (3'02)

Eva Taylor (voc) Louis Armstrong (cn) Charlie Irvis (tb) Sidney Bechet (ss) Clarence Williams (pn) Narcisse "Buddy" Christian (bj); rec NY 08 janv 1925

Curieusement, après les enregistrements avec Clarence Williams, Bechet l'instable disparaît pour de longues années, tandis qu'Armstrong atteint les sommets de son art à la tête de ses propres formations de studio. On retrouvera notamment Bechet en 1932, en pleine crise économique : après avoir arrêté la musique quelques temps, il retrouve son ami et associé privilégié le trompettiste **Tommy Ladnier** pour une série de disques sous le nom de *New Orleans Feetwarmers* (un nom qui réapparaîtra à l'époque du Revival à la fin des années '30). Dnas une formule strictement orléanaise (tp, tb, ss), ce quintet reprend le vieux *Maple Leaf Rag* de Joplin dans un esprit qui n'a plus grand chose à voir avec le ragtime :

Sidney Bechet New Orleans Feetwarmers : Maple Leaf Rag (CD VI, 25) (2'55)

Tommy Ladnier (tp) Teddy Nixon (tb) Sidney Bechet (ss) Hank Duncan (pn) Ernest Wilson Myers (b) Morris Morand (dms) rec NY 15 sept 1932

Pour terminer, offrons-nous un petit saut dans le temps en retrouvant Bechet dans les années '50: il joue, accompagné par un orchestre français, un grand classique de la Nouvelle-Orléans, le *Royal Garden Blues*. On le disait en démarrant ce premier chapitre consacré à Bechet, c'est ce lyrisme exacerbé qui restera pour la postérité. Woody Allen ne s'y est pas trompé lorsqu'il a décidé, dans un de ses plus beaux films des dernières années, *Midnight in Paris*, d'illustrer la longue séquence d'intro sur des vues de Paris, le jour, la nuit, sous le soleil, sous la pluie) par la belle mélodie *Si tu vois ma mère* de Bechet. Ça donne juste une envie immédiate de prendre le TGV destination Paris :

Video. Sidney Bechet: Royal Garden Blues (DVD VI, 09) (3'39)

Sidney Bechet (ss) + band français (1953)

Vidéo. Sidney Bechet : Si tu vois ma mère (DVD VI, 06) (3'33)

Séquence d'ouverture de Midnight in Paris (Woody Allen, 2011)

Plus encore que Bechet, on le verra, **Louis Armstrong** enregistrera des dizaines et des dizaines de *race records* (disques destinés au public noir) en accompagnement de chanteuses de blues. Ce blues urbain, parfois appelé *Classic Blues* ou *Vaudeville blues* va connaître un succès énorme au début des années '20. On l'a vu, le répertoire de King Oliver était composé majoritairement de blues. Ce sera également dans le blues que s'effectuera l'ascension de Louis Armstrong. Il faut dire que, dans le Chicago des années '20, le blues est omniprésent. Dans les quartiers noirs du Southside, tandis que des Orléanais comme les clarinettes

Johnny Dodds et Jimmy Noone saoulent de leurs miaulements profonds de jeunes existentialistes en quête de négritude, un art nouveau se développe autour de quelques chanteuses à la voix et à la personnalité surpuissantes. Le jeune Armstrong se fera un plaisir de leur fournir des contrechants qui seront autant de bonheurs musicaux.

3. Classic Blues

Quelques dates. 1908 : **W.C. Handy** (1873-1958) fonde avec Harry Pace une maison d'édition qui, en 1912, publie *Memphis Blues*, premier blues hissé au statut de "composition". 1910: Handy édite le célèbre *St Louis Blues*. 1918 : Handy et Pace s'installent à New-York : le premier dirige sa propre compagnie d'édition, le second fonde le label *Black Swan*, futur pilier des race records, disques distribués dans un circuit parallèle à destination de la seule clientèle noire. 1920 : sortie sur le label Okeh du *Crazy Blues* de la chanteuse **Mamie Smith**, disque-phare qui, en un mois, est vendu à 75.000 exemplaires : les producteurs sont aux abois, l'industrie du race record est sur les rails.

a. Mamie, Ma Rainey et les débuts du Classic Blues

On écoute ce *Crazy Blues* avec lequel tout a démarré, puis on le visualise avec quelques photos et documents, avec un bonus un petit clip ultérieur dans lequel Mamie évoque son vaurien de mari, plus souvent en prison qu'à la maison : titre de ce morceau, *Jailhouse Blues* :

Mamie Smith and her Jazz Hounds: Crazy Blues (CD VII, 1) (3'28)

Mamie Smith (voc) Johnny Dunn (cn) Dope Andrews (tb) Ernest Elliott (cl, ts) Willie the Lion Smith (pn) Leroy Parker (cln) rec NY 10 aug 1920

Vidéo • Mamie Smith : Crazy Blues/ Jailhouse Blues (DVD VII, 1) (2'57)

1. Mamie Smith : Crazy Blues 2. Extrait de "Cent ans de mémoire du jazz" vol 1

Attention cependant: le blues dont il est question ici n'est pas celui de ces balladins marginaux dont il a été question dans la première partie (Leadbelly, Charley Patton etc) : lesquels jouent un soir ici un soir ailleurs avec leur guitare pour seule partenaire - ce qui les laisse entièrement libres de toute contrainte formelle. Au contraire, le blues qui flirte avec le jazz pendant les années '20 est avant tout le fait de chanteuses qui se produisent soir après soir dans des spectacles de music-hall ou en cabarets et qui, accompagnées par des petites formations, vont accélérer la formalisation des patterns du blues (12 mesures, trois accords etc). Souvent formée à l'école des Minstrel Shows, Variety Show et autres Vaudeville Shows, elles y ont appris à mélanger le blues le plus pur à la musique de variété et au jazz. Leurs enregistrements gardent en général un caractère assez rude, même si, en s'entourant de bons solistes de jazz, elles tendent à une expression artistique plus raffinée. Ces blues, diffusés dans la communauté noire via les race records, sauront séduire également une frange du public blanc. C'est bien à une sorte de "mode" que l'on assiste dès 1920, à la suite du succès aussi stupéfiant qu'imprévu du disque de Mamie Smith : parfois appelée "vaudeville blues" - en référence aux origines de ses interprètes -, cette nouvelle musique est le plus souvent désignée par les spécialistes sous l'étiquette pour le moins floue de Classic Blues.

Les deux plus grandes chanteuses de "classic blues" sont incontestablement Ma Rainey et Bessie Smith. Ayant grandi dans l'univers des Minstrel où se produisaient ses parents, **Gertrude Ma Rainey** (1886-1939) participe aux tournées de la TOBA (Theatre Owners and Bookers Association), puis, entre 1923 et 1928, enregistre abondamment avec l'appui de

grands jazzmen comme Tommy Ladnier, Fletcher Henderson, Coleman Hawkins ou Louis Armstrong. Sa voix rugueuse et puissante se marie idéalement avec les contrechants de cornet de ces derniers. Parmi ses premiers partenaires, le superbe cornettiste **Tommy Ladnier**, ami et collègue privilégié de Bechet : avec Ma Rainey et les *Blue Serenaders* de la pianiste **Lovie Austin**, Ladnier enregistre notamment *Lawd send me a man blues* : à noter que le troisième souffleur est un saxophoniste, denrée encore assez rare à l'époque, l'altiste **Charlie Harris** :

Ma Rainey w. Lovie Austin Blue Serenaders : Lawd send me a man blues (CD VII, 2)

*Ma Rainey (voc) Tommy Ladnier (cn) Jimmy O'Bryant (cl) Lovie Austin (pn);
rec Chicago mai 1924*

Le 16 octobre 1924, c'est carrément **Louis Armstrong** qui partage le studio avec la rude Ma Rainey. Le trombone **Charlie Green** et le clarinetiste **Buster Bailey**, habitués des orchestres de Fletcher Henderson, sont également de la partie : Ma démontre ici, largement aidée par la wah-wah d'Armstrong, qu'elle est alors sans égale (et qu'il vaut mieux ne pas s'y frotter, ce que son histoire personnelle confirme).

Ma Rainey Georgia Jazz Band : Countin' the Blues (CD VII, 3) (3'14)

*Ma Rainey (voc) Louis Armstrong (cn) Charlie Green (tb) Buster Bailey (cl)
Charlie Dixon (bj); 16 oct 1924*

Personnage d'excès, de contrastes et de parafoxes, Ma Rainey fait preuve d'un appétit sexuel insatiable, qui vise autant voire davantage les jeunes femmes que les hommes. C'est elle qui, en 1928, grave sur disque une des premières si pas la première chanson évoquant ouvertement l'homosexualité. *Prouvez-le*, clame Ma Rainey aux plus hautes instances morales qui l'accusent, à raison, d'afficher son attirance pour les femmes. Elle est accompagnée par un spasm band comprenant jug, kazoo et tout le matériel nécessaire.

Video. Ma Rainey Tub Jug Washboard Band : Prove it on me blues (DVD VII, 2) (2'40)

*Ma Rainey (voc) Herman Brown (kazoo, wbd) Martell Pettiford (bj)- Carl Redi (jug),
rec Chicago 12 juin 1928+ photos images MJ*

Les chansons aux allusions sexuelles nullement voilées sont monnaie courante dans les années '20. Ainsi, accompagnée par Louis Armstrong et Fletcher Henderson, une des rivales principales de Bessie Smith, **Maggie Jones** cherche sans ambiguïté quelqu'un qui pourrait "essayer son chou" (!). Parmi les autres "grandes dames" du classic blues, nous continuerons avec **Ida Cox**, d'abord dans un disque de 1924, puis dans un clip ultérieur où elle chante son succès *Kentucky Blues* :

Maggie Jones : Anybody here wants to try my cabbage (CD VII, 5) (3'18)

Maggie Jones (voc) Louis Armstrong (cn) Fletcher Henderson (pn) rec NY 10 dec 1924

Ida Cox Pruitt Twins: Mean lovin' man blues (CD VII, 6) (2'50)

Ida Cox (voc) Miles Pruitt (gjo, gt) rec Chicago fev 1924

Video. Ida Cox : Kentucky Blues (DVD VII, 5) (2'19)

Ida Cox (voc) x (pn) rec 194?

b. Bessie, l'impératrice !

C'est sous la protection de Ma Rainey que la grande **Bessie Smith** (1895-1937) fait ses débuts. Très vite, la voix de Bessie et sa façon souvent crue et directe de chanter l'alcool, le sexe, l'abandon, symbolisent la douleur de la communauté noire toute entière. Première star

maudite de l'histoire du jazz, Bessie est un peu, dans le contexte américain, le pendant des chanteuses réalistes françaises contemporaines, ses thèmes de prédilection étant l'alcool, le sexe (travail sur le double sens), l'abandon etc. Sa voix exprime toute la douleur de la communauté noire et fait d'elle la première grande star maudite. Il n'existait jusqu'il y a peu que des biographies en anglais consacrées à Bessie : depuis peu, Stéphane Koechlin a comblé ce vide avec le très intéressant *Bessie Smith, des routes du sud à la vallée heureuse*, qui restitue toute une époque et tout un univers qui n'est pas que musical. En février 1923, Bessie reprend un titre déjà gravé par Alberta Hunter et Eva Taylor entre autres, *Downhearted blues* : ce sera son premier disque édité (par Columbia) et son premier grand succès.

Bessie Smith : Downhearted Blues (CD VII, 7) (3'28)
Bessie Smith (voc) Clarence Williams (pn) rec NY 16 fev 1923

Tout au long des années 1923 et 1924, Bessie remplit les salles de concert et les cabarets des grandes villes et fréquente les studios en compagnie des meilleurs jazzmen de l'époque (Joe Smith, Fletcher Henderson, Don Redman, Charlie Green etc). Et le 14 janvier 1925, elle grave 5 titres avec son mari **Fred Longshaw** au piano et à l'harmonium, et avec un certain **Louis Armstrong** au cornet. Nous écouterons d'abord *You've been a good old wagon*, pris sur un tempo lent en bénéficiant de superbes contrechants d'Armstrong avec la sourdine wah-wah dont il a appris l'usage aux côtés de King Oliver et Freddie Keppard : dans cette chanson, Bessie dit en substance à son home : *'Tu as été un bon vieux chariot, mais tu as fini par tomber en panne'*

Bessie Smith : You've been a good old wagon (CD VII, 8) (3'30)
Bessie Smith (voc) Louis Armstrong (cn) Fred Longshaw (pn) rec NY 14 janvier 1925

Un des chefs d'oeuvre de Bessie est sans conteste le *St Louis Blues* (de W.C. Handy) qu'elle grave le même jour toujours en compagnie de Fred Longshaw (à l'harmonium) et de Louis Armstrong. Quoique restant toujours très proche du feeling blues, le thème tel que l'a conçu Handy (et tel que le chante Bessie après une longue note d'intro jouée par Armstrong) n'est pas un simple "12 mesures": construit sur base de trois parties remarquablement enchaînées, il se présente en fait comme une sorte d'AABC de 52 mesures:

- A (12 mesures commençant par I hate to see that evenin' sun go down)
- A (12 mesures commençant par Feeling tomorrow like I feel today)
- B (16 mesures commençant par St Louis Woman)
- C (12 mesures commençant par I've got the St Louis Blues)

Cette séance est évoquée dans tous les livres d'histoire du jazz sans exception. Les coulisses de l'histoire sont toujours intéressantes à revisiter. Interrogés sur ce *St Louis Blues* historique, ni Bessie ni Louis ne semblent en avoir gardé un souvenir impérissable. Bessie pensait que le trompettiste était Joe Louis ; quand à Louis, il ne gardait comme souvenir marquant que la liasse de billets que Bessie avait sorti de son bas pour le payer. Jamais il n'avait vu autant d'argent d'un seul coup !

Bessie Smith : Saint Louis Blues (CD VII, 9) (3'14)
Bessie Smith (voc) Louis Armstrong (cn) Fred Longshaw (pn, org) rec NY 14 janvier 1925

On jugera de l'impact produit par Bessie sur ses auditeurs, quelle que soit la couleur de leur peau, en relisant ce passage du *Really the Blues* de Mezz Mezzrow :

"Une nuit, au Paradise Garden, nous allâmes écouter la Reine du Blues déverser son coeur immense. Elle passait là avec l'orchestre de Jimmy Noone. Bessie avait dans la voix un tel vibrato, une sonorité si éclatante, une résonance si claire et si riche, qu'on l'entendait de l'autre bout de la rue. Il y avait un embouteillage permanent devant le cabaret; la foule des amateurs et de leurs sauterelles bloquait le trottoir, hypnotisée par les plaintes déchirantes qui montaient comme une grande clameur de la gorge de Bessie (...) Dave (Tough) et moi, on fondait ensemble sous la brûlure de la voix de Bessie ; ce n'était pas une voix, c'était un lance-flammes qui lèchait toute la salle"

Les chansons de Bessie évoquent les thématiques usuelles des chanteuses de blues : l'abandon, la solitude, l'alcool, le sexe. Mais il arrive aussi qu'elle aborde des thèmes d'actualité ou des chansons liées à l'air du temps. Ainsi, *Nobody knows you when you're down and out* est clairement une chanson de la crise et du crash boursier : quand vous avez du pognon, vous avez plein d'amis, quand l'argent n'est plus là, les amis disparaissent eux aussi : la voix de Bessie, brûlante comme l'écrivait Mezzrow, porte cet univers de désolation avec une force remarquable ; elle est accompagnée par une petite formation dirigée par Clarence Williams :

Video • Bessie Smith : Nobody knows you when you're down and out (DVD VII, 3)

Bessie Smith (voc) Ed Allen (cn) Garvin Bushell (as) Greely Walton (ts)

Clarence Williams (pn) Cyrus St Clair (bjo); rec N-Y 1929

L'immense majorité des blues de Bessie sont accompagnés par un pianiste et l'un ou l'autre souffleur chargé des contrechants. Il existe pourtant quelques titres, souvent très chargés d'émotion eux aussi, pour lesquels une guitare est venue s'ajouter au piano ou le remplacer : le superbe *Mean old bed bug blues* de 1927 en est un bel exemple, souvent cité par Panassié pour illustrer les blue notes qui pullulent dans les chansons de Bessie : le guitariste s'appelle **Lincoln Conaway** : nous passerons ensuite en 1928 pour un dernier titre audio, gravé avec le trombone **Charlie Green** et qui sera un des grands succès de Bessie, *Empty Bed Blues* :

Bessie Smith : Mean old Bed bug blues (CD VII, 10) (3'14)

Bessie Smith (voc) Porter Grainger (pn) Lincoln M. Conaway (gt) rec NY 27 sept 1927

Bessie Smith : Empty Bed Blues part 1 (CD VII, 11) (3'14)

Bessie Smith (voc) Charlie Green (tb) Porter Grainger (pn) rec NY 20 mars 1928

Le succès rencontré par Bessie lui vaut d'être au centre d'un des premiers films consacrés à la galaxie jazz : *Saint Louis Blues*, comme son titre l'indique, est centré sur une nouvelle version du thème de Handy. Né en 1897 dans le Massachussetts (et mort en 1968 à Mexico), le réalisateur **Dudley Murphy** commence sa carrière en réalisant des films muets dans les années '20, tout en travaillant comme journaliste. Il tourne notamment en 1924 avec Fernand Léger *Ballet Mécanique*, proche de certains travaux expérimentaux de Man Ray. Mais l'essentiel de son œuvre, en ce qui nous concerne tient dans deux (peut-être trois) films dictés à Murphy par sa fascination pour la musique des Noirs américains : tournés tous deux en 1929, *Black and Tan Fantasy* et *St Louis Blues* sont consacrés quasi exclusivement à Duke Ellington et à Bessie Smith. Le scénario de ces deux petits films est un prétexte, l'idée de base étant de faire connaître à un public plus large que celui qui fréquente le Cotton Club ou les bouges de Chicago ou de Harlem cette musique d'une puissance incroyable. *Saint Louis Blues* est par ailleurs le seul film où l'on puisse voir et entendre l'immense **Bessie Smith**. Le choix du *Saint Louis Blues* de W.C. Handy n'est pas le fruit du hasard étant donné le succès de la version gravée en 1925. Murphy a racheté les droits de *St Louis Blues* et il associe Handy à la préparation du scénario. Il écrit à Bessie pour lui proposer le tournage. Elle accepte et l'équipe réunie se retrouve dans les studios Phonotone où a été reconstitué un night club

harlémite. Le film démarre sur une scène d'intro marquée par un jeu de dés clandestin, la jalousie (justifiée) de Bessie, délaissée par son « ami » Jimmy the Pimp, incarné à l'écran par l'acteur **Jimmy Mordecai** (le film ne comprend que des acteurs noirs américains comme ce sera le cas lorsque le Code Hays aura pris sa dimension radicale – voir plus loin). Jimmy s'en va en ricanant et Bessie se retrouve sur le sol de sa chambre avec une bouteille d'alcool pour seule compagnie. Enchaînement vers le bar où Bessie continue à boire pour oublier. Si Chick Webb accompagnait *After Seben*, c'est un autre grand oublié du film qui accompagne ici Bessie : **Fletcher Henderson** et son orchestre (on ne les voit que lors d'un travelling), avec au piano **James P. Johnson**. Les chœurs (dont on aurait pu se passer) sont ceux d'**Hal Johnson**, présents dans plus d'un film à l'époque. Au milieu de la chanson, une partie instrumentale permet de mieux visualiser le public (et le serveur spécialiste de la danse au plateau). Puis coup de théâtre, retour de Jimmy, pas de danse, retrouvailles, faux happy end jusqu'à ce que Jimmy dépouille Bessie de l'argent qu'elle cachait dans son bas !

Vidéo. St Louis Blues

Film de Dudley Murphy avec Bessie Smith (voc) James P. Johnson (pn) le Hal Johnson Choir (voc) et l'orchestre de Fletcher Henderson avec Joe Smith (cn) Russell Smith (tp) Charlie Green (tb) x (sax, cl) Charlie Dixon (bjo) Harry Hull (cb) Kaiser Marshall (dms) rec NY 1929

Pour en terminer avec cette étonnante génération de grandes chanteuses de "classic blues", un mot de la carrière incroyable d'**Alberta Hunter**. Née en 1895 dans le Tennessee, abandonnée très jeune par son père, elle démarre sa carrière dans les années '20 à Chicago, New-York etc sous divers pseudonymes. Une carrière modeste, qui s'éteindra doucement à la fin des années '40. Jusqu'à ce que survienne un des plus étonnants come-backs de l'histoire du jazz. Dans les années '70, Alberta Hunter est de retour et non seulement, elle n'a rien perdu de sa puissance expressive, mais celle-ci semble même s'être accrue avec le temps et l'expérience. La version de *Nobody knows you when you're down and out* au *Smithsonian* en 1981 est d'une force incroyable. On sent le vécu de cette chanson de la crise. Un grand moment qui ressuscite le blues des années '20 soixante ans plus tard.

Vidéo. Alberta Hunter : Nobody knows you when you're down and out (DVD VII, 6)
Alberta Hunter (voc) Gerald Cook (pn) Jimmy Lewis (cb) rec Smithsonian 1981

4. Le Roi Louis

Pourtant avare de compliments, Miles Davis avait coutume de dire que l'histoire du Jazz pouvait se résumer en quatre mots : Louis Armstrong, Charlie Parker. Si Parker (comme John Coltrane - qu'il faudrait sans doute ajouter à la "liste" minimaliste dressée par Miles) est un incontestable génie, Armstrong, qui n'a jamais perçu le caractère novateur/révolutionnaire de sa musique et s'est toujours considéré comme un entertainer, doit sans doute être considéré comme un "génie instinctif".

a. Midas !

Souvent décrit comme étant la personnification du jazz, le Roi Louis est en tout cas de la famille d'un autre roi, mythologique celui-là: Midas, qui transformait tout ce qu'il touchait en or, alors que Louis Armstrong, lui, transforme tout ce qu'il touche en jazz ! Quelques images et témoignages en guise d'introduction à l'importance du personnage de Louis Armstrong :

Vidéo • Louis Armstrong : Intro – Le Roi Louis (DVD VII, 7) (7'34)

Extrait de divers reportages sur Louis Armstrong; inter Marsalis, Lester Bowie, Gary Giddins, Tony Bennett, What a wonderful world, I cover the waterfront

Né autour de 1900 (comme le jazz) dans les quartiers pauvres de la Nouvelle-Orléans, le jeune Armstrong admire dès son enfance la prestance des Kings orléanais et la puissance magique des brassbands. Non content de faire partie de la second line qui suit ces fanfares dans les rues, il monte bientôt un quatuor vocal avec lequel il se produit aux carrefours de Storyville. Un soir de Nouvel An, un coup de pistolet tiré en l'air lui vaut un séjour au Waif's Home, un centre pour jeunes Noirs en difficulté. Séjour providentiel puisque le gamin a l'occasion d'y apprendre le cornet. A sa sortie, il participe à divers bands orléanais, et travaille sur les riverboats dans l'orchestre de Fate Marable. C'est en 1922 qu'il est appelé par King Oliver à Chicago. Chez King Oliver, Louis est deuxième trompette, ce qui ne l'empêche pas d'enregistrer son premier chorus sur un blues intitulé *Chimes* : il y joue deux chorus de 12 mesures et quoiqu'il s'agisse probablement d'un solo "préparé", on y pressent les premiers signes du souffle qui va traverser le Grand Oeuvre du premier Génie de l'histoire du jazz. Retrouvons donc une fois encore le *Creole Jazz Band* de 1923.

King Oliver Creole Jazz Band : Chimes Blues (CD VII, 12) (2'52)

*King Oliver, Louis Armstrong (cn) Honoré Dutrey (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn)
Bud Scott (bj) Baby Dodds (dms) rec 1923*

Si l'apport "historique" de Louis Armstrong peut être situé entre 1923 et 1929, la suite de sa carrière n'est pas pour autant dépourvue d'intérêt comme aiment à l'écrire certains critiques intégristes. Simplement, c'est dans les années '20 que Louis change la face de la musique américaine et mondiale.

b. Hot Five, Hot Seven

En novembre 1925, sous l'impulsion de Lil, son épouse, Louis quitte N-Y pour revenir à Chicago, comme vedette cette fois. Il joue dans l'orchestre d'Erskine Tate (qui joue en attraction au Vendome et travaille tous les répertoires, du jazz à Cavaleria Rusticana) et, pour la danse, dans l'orchestre monté par Lil au Dreamland ballroom. Mais ce qui assure à Louis son succès, ce sont les petites formations de studio qu'il réunit dès la fin 1925 sous le nom de *Hot Five*. A intervalles réguliers, ce combo se retrouve en studio, et grave sans le savoir un corpus appelé à devenir un des plus importants de son temps. Le Hot Five bâtit, semaine après semaine, une esthétique nouvelle, dominée par la forte personnalité de Louis Armstrong, une esthétique qui, quoique fortement enracinée dans la tradition orléanaise, la dépasse bientôt de manière bien plus radicale que ne l'avait fait le *Creole Jazz Band* d'Oliver en 1923, en déplaçant l'accent du groupe vers l'individu, de la collective vers l'expression soliste individuelle. Aux côtés d'Armstrong, on trouve **Kid Ory** (tb) **Johnny Dodds** (cl) **Lil Hardin** (pn) et **Johnny St Cyr** (bj). Un petit monde qu'il nous présente sur *Gut Bucket Blues* :

Louis Armstrong Hot 5 : Gut Bucket Blues (CD VII, 13) (2'49)

*Louis Armstrong (cn) Kid Ory (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn) Johnny St Cyr (bj);
rec Chicago 12 nov 1925*

Chaque sortie d'un disque des Hot Five (Okeh étiquette rouge) devient bientôt un événement pour la communauté noire, cliente des race records. Le cornettiste se double d'un chanteur qui, début 26, grave le mythique *Heebie Jeebies*, qui passe pour le premier disque sur lequel figure un chorus de scat. Vrai ou faux ? Certes, il existe des précédents, mais il est clair que la vogue du scat démarre bien avec ce *Heebie Jeebies* (la légende raconte qu'en plein enregistrement,

Armstrong laissa tomber la feuille sur laquelle étaient inscrites les paroles, et qu'il se mit donc à improviser en onomatopées jusqu'à ce qu'il retombe sur la partie qu'il connaissait).

Louis Armstrong Hot 5 : Heebie Jeebies (CD VII, 14) (2'56)

Louis Armstrong (cn, voc) Kid Ory (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn) Johnny St Cyr (bjo); rec Chicago 02/1926

Cette étape chicogoane décisive d'Armstrong (même si elle est interrompue par des séjours importants également à New-York) restera un des moments forts de sa carrière et de l'histoire du jazz, qui s'est trouvé sa deuxième capitale (après la Nouvelle-Orléans et avant Harlem). Les quelques images et interviews qui suivent résumant cette décennie cinglante qui vit le jazz prendre son grand tournant :

Vidéo • Louis Armstrong : From New-Orleans to Chicago (DVD VII, 8) (3'03)

Extrait de "Jazz Portrait" Interv. d'Armstrong, Lil Hardin etc

On l'a vu, le répertoire de King Oliver est composé majoritairement de blues. C'est également dans le blues que va s'effectuer l'ascension de Louis Armstrong. Il faut dire que, dans le Chicago des années '20, le blues est omniprésent. Dans les quartiers noirs du Southside, tandis que des Orléanais comme les clarinettes Johnny Dodds et Jimmy Noone saoulent de leurs miaulements profonds de jeunes existentialistes en quête de négritude, un art nouveau se développe autour de quelques chanteuses à la voix et à la personnalité surpuissantes. Le jeune Armstrong se fera un plaisir de leur fournir des contrechants qui seront autant de bonheurs musicaux. Louis fait sa première entrée dans les charts américains avec *Muskrat Ramble*. En avril 1926, il joue au Sunset Café, lieu chaud du Chicago de la Prohibition, placé sous la protection d'**Al Capone**. Il y fait d'abord partie de l'orchestre de Carroll Dickerson dans lequel il rencontre un pianiste appelé à jouer un grand rôle à ses côtés peu de temps après: Earl Hines. Armstrong fait aussi la connaissance d'un impresario qui décide de prendre sa carrière en main : Joe Glazer. En 1927, c'est sous son nom qu'Armstrong redémarre au Sunset (qui, avec ses 600 places assises, n'a rien d'une gargote). C'est à peu près à la même époque que le Hot Five se transforme en *Hot Seven* : **John Thomas** (tb) y remplace Ory (retourné chez King Oliver) et le groupe élargit sa rythmique en engageant **Pete Briggs** (tu) et **Baby Dodds** (dms). Lorsque, le 7 mai, est enregistré *Wild Man Blues*, premier chef d'oeuvre d'une longue série, un autre changement fondamental s'est produit : Armstrong est passé du cornet à la trompette, dont le son plus brillant et plus puissant convient mieux aux ambitions expressives du soliste. Sorte de mini-concerto pour trompette et clarinette, *Wild Man Blues* est joué sans thème, dédié du début à la fin aux impros :

Louis Armstrong Hot 7 : Wild Man Blues (CD VII, 15) (3'19)

Louis Armstrong (tp) John Thomas (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn) Johnny St Cyr (bjo) Pete Briggs (tu) Baby Dodds (dms) rec Chicago 1927

Ce qui fascine dans cette musique, c'est probablement avant tout cette alliance de précision et de nonchalance qui restera une des marques de fabrique du jazz. Et qui fit s'exclamer le jeune Bix Beiderbecke, à la fin d'un chorus live d'Armstrong: "*Pourquoi le monde entier n'est-il pas là pour écouter ça?*" Parmi les grands chorus d'Armstrong en 1927, impossible de passer sous silence celui de *Potato Head Blues* qui prend la forme d'un stop chorus :

Louis Armstrong Hot 7 : Potato Head Blues (CD VII, 16) (2'59)

Louis Armstrong (tp) John Thomas (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn) Johnny St Cyr (bjo) Pete Briggs (tu) Baby Dodds (dms); Chicago 1927

En septembre 1927, retour de Kid Ory et de la formule Hot Five. Enregistrement d'un morceau qui restera au répertoire de Louis jusqu'à la fin: *Struttin' with some barbecue*, un 32 mesures de structure AA' qui sonne particulièrement moderne. A noter pendant le stop chorus de tp l'accentuation des temps faibles.

- Intro (12)
- Thème (32AA')
- Chorus clarinette (16A) - trombone (16A')
- Stop chorus tp (32AA')
- Thème impro collective (32AA')
- Coda

Louis Armstrong Hot 5 : Struttin' with some barbecue (CD VII, 17) (3'03)

*Louis Armstrong (tp) Kid Ory (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn) Johnny St Cyr (bjc);
Chicago 9 nov 1927*

Ce morceau, Armstrong continuera à le jouer, sa vie durant : en voici une version ultérieure, extraite du film italien *La Botta e riposta* (La route du bonheur en français) :

Video • Louis Armstrong : Struttin' with some barbecue (DVD VII, 9) (3'09)

*Louis Armstrong (tp) Trummy Young (tb) Barney Bigard (cl) Earl Hines (pn)
Arvell Shaw (cb) Cozy Cole (dms) ; rec Rome 1949*

Le lendemain de la séance qui a donné naissance à la version originale de *Struttin'*, les Hot 5 rentrent en studio pour une nouvelle séance avec en renfort le guitariste de blues Lonnie Johnson, qui, de passage à Chicago, a participé à un concours et y a remporté un prix peu banal : l'enregistrement de quatre titres en compagnie d'Armstrong. Avec le recul, le mélange peut surprendre, mais il faut se souvenir qu'à l'époque, blues et jazz évoluent en parfaite symbiose, et qu'en outre, Lonnie Johnson, loin de s'être spécialisé dans le blues comme il le fera par la suite, participe à toutes sortes d'expériences musicales, dans la sphère du jazz en particulier - ainsi, il travaillera aussi avec Duke Ellington, les Chocolate Dandies ou Eddie Lang. Dire que Louis et Lonnie Johnson se "trouvent" lors de cette séance, c'est peu dire ! Sur *Hotter than that*, leur complicité prend la forme d'un duo particulièrement libertaire, le scat d'Armstrong jouant à cache-cache avec la guitare du bluesman ! Un sommet en matière de polyrythmie appliquée !

Louis Armstrong Hot 5 + 1 : Hotter than that (CD VII, 18) (3'04)

*Louis Armstrong (tp, voc) Kid Ory (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn) Johnny St Cyr (bjc)
guest Lonnie Johnson (gt); rec Chicago 13 dec 1927*

c. Savoy Ballroom Five

En juin 1928, un nouveau pas de géant est franchi par le Roi Louis. Qui, avec quelques uns de ses partenaires du Savoy Ballroom monte une nouvelle formation de studio qu'il baptise Savoy Ballroom Five. C'est l'occasion pour lui de pouvoir enfin dialoguer sur disques avec deux musiciens de son niveau : l'étonnant pianiste Earl Hines (né en 1903) et le batteur Zutty Singleton (né en 1898). Hélas, en ce qui concerne le trombone et le clarinetiste, il a la main moins heureuse, Fred Robinson et Jimmy Strong s'avérant bien inférieurs à Kid Ory et Johnny Dodds. N'empêche : dès la première séance, la sauce prend et l'empathie qui s'est développée au fil du temps entre Armstrong et Earl Hines fait grimper la musique d'un cran supplémentaire. C'est notamment le cas dans la partie médiane de *Skip the Gutter*, où Armstrong et Hines dialoguent sans filet : on y entend le jeu truffé de surprises rythmiques et

harmoniques d'Earl Hines et son jeu de main droite qui vaut à son style le nom de "trumpet-piano style".

Louis Armstrong Savoy Ballroom Five : Skip the gutter (CD VII, 19) (3'07)

Louis Armstrong (tp) Fred Robinson (tb) Jimmy Strong (cl) Earl Hines (pn)

Mancy Cara (bj) Zutty Singleton (dms) ; rec Chicago 27 juin 1928

Et nous en arrivons au légendaire West End Blues, unanimement considéré comme LE chef d'oeuvre de l'Armstrong des '20. De la cadence d'ouverture, sur laquelle des générations de trompettistes se sont cassés les dents (et se les cassent encore 70 ans plus tard, Gunther Schuller a écrit :

"Elle a permis de faire remarquer que le jazz avait la capacité de rivaliser avec les formes les plus évoluées des expressions connues (...) Elle ne comprend que deux phrases qui, à elles seules, résument presque entièrement le style de Louis Armstrong et son apport au langage du jazz. La première est saisissante, en raison de la force, du dynamisme de ses quatre premières notes. Nous sommes immédiatement sensibles au swing terrifiant qu'elles expriment bien qu'elles soient jouées sur le temps, non syncopées, et qu'aucune référence rythmique extérieure ne nous soit fournie puisque Louis joue sans accompagnement. On devrait faire entendre ces quatre notes à tous ceux qui ne comprennent pas la différence qui existe entre le jazz et d'autres formes de musique, ou à ceux qui mettent en doute le caractère unique, spécifique, du swing en tant qu'élément. Ces notes, telles qu'elles sont jouées par Armstrong, constituent la leçon la plus claire que le jazz puisse offrir sur la nature du swing. La façon dont il attaque chaque note, la qualité et l'exacte durée qu'il donne à chacune, sa manière de quitter la note et de calibrer l'infime silence qui la sépare de la suivante - en d'autres termes, le modèle acoustique ainsi créé- présentent en raccourci toutes les caractéristiques essentielles de la plastique jazzistique." (Cité in Solfèges)

Impossible à transcrire de manière classique, cette cadence - et le chorus de trompette qui suit - fourmillent de micro-subtilités rythmiques et relèvent d'une logique sub-atomique (eh oui) dont nous reparlerons plus loin : contentons-nous pour le moment d'ouvrir toutes grandes nos oreilles : nous réécouterons ensuite ce titre historique avec quelques images à la clé, et en bonus pour clore ce petit montage, un extrait du film de Becker, Les enfants du Marais (1999) au cours duquel André Dussolier emmène son gramophone lors d'une virée dans le marais et fait découvrir à ses amis Gamblain, Villeret et Serrault le West end blues d'Armstrong : une scène d'anthologie !

Louis Armstrong Savoy Ballroom Five : West End Blues (CD VII, 20) (3'19)

Louis Armstrong (tp, voc) Fred Robinson (tb) Jimmy Strong (cl) Earl Hines (pn)

Mancy Cara (bj) Zutty Singleton (dms) ; rec Chicago 28 juin 1928

Video • The West End Blues effect (DVD VII, 18) (4'22)

Pers id (1928)+films familiaux + extr des Enfants du marais (Jean Becker)

Au cours de sa carrière, Armstrong donnera de superbes versions de Basin street Blues. La première date de dec 1928 et elle comprend un solo d'Armstrong captivant :

Louis Armstrong Savoy Ballroom Five : Basin street Blues (CD VII, 21) (3'21)

Louis Armstrong (tp) Fred Robinson (tb) Jimmy Strong (cl) Earl Hines (cel)

Mancy Cara (bj) Zutty Singleton (dms) ; rec Chicago 1928

A la fin de l'année, Armstrong et Hines co-signent une superbe pièce mélancolique baptisée Muggles (un des multiples termes désignant en jive - l'argot des musiciens - la marijuana, dont Armstrong, qui ne toucha jamais aux drogues dures, était un consommateur et un défenseur fervent). Démarrant d'emblée par un chorus de piano plutôt rhapsodique, Muggles n'est pas construit autour d'une "mélodie" au sens strict mais consiste en une succession de chorus sur les 12 mesures du blues. Les deux chorus d'Armstrong sont à nouveau riches en surprises rythmiques et mélodiques : dans le premier, Louis joue avec le tempo, le dédouble - le temps de jongler avec une note comme il sait si bien le faire - puis le ramène à son point de départ ; dans le second, il appuie sur quelques notes (bleues entre autres) pour bâtir une superbe finale à ce morceau sans réel exposé :

Louis Armstrong Savoy Ballroom Five : Muggles (CD VII, 22) (2'53)
Louis Armstrong (tp) Fred Robinson (tb) Jimmy Strong (cl) Earl Hines (pn)
Mancy Cara (bj) Zutty Singleton (dms) ; rec Chicago 7 dec 1928

Pour les dernières séances du Savoy Ballroom Five, Armstrong a recours aux services d'un arrangeur, le saxophoniste Don Redman, qu'il a cotoyé jadis chez Fletcher Henderson. Cette pratique nouvelle a pour conséquence une dilution progressive de la composante orléanaise dans la musique d'Armstrong. Une époque se termine, une autre se met en place : les années '30 ne sont plus très loin. En attendant, c'est une séance poignante que nous offrent ces ultimes Savoy Ballroom : moins parce que les deux thèmes majeurs de la séance sont écrits en mineur que parce que Louis vient de perdre sa mère et qu'il ne peut empêcher son chagrin de colorer son travail. Mais le plus étonnant est sans doute qu'en cette période où l'émotion est trop souvent synonyme d'épanchement sirupeux, Armstrong ne verse à aucun moment de cette séance magique dans le pathos :

•Tight like this contient un des solos les plus achevés du trompettiste. En plus de la progression dramatique exemplaire qui s'y développe, le discours d'Armstrong (anormalement long pour l'époque puisqu'il occupe au moins les 3/4 du morceau) s'écarte des trames harmoniques traditionnelles (blues, rags, anatoles) pour induire un feeling quasi modal, construit pour l'essentiel sur deux accords : contrairement à son habitude, Louis improvise sans référence directe à une mélodie. Et il fait mouche !

• Superbe intro funèbre, thème pathétique exposé à l'ancienne, court et sobre solo de piano, chant dénué de tout second degré, sombre reprise de la mélodie par le trombone, superbe contrechant écrit pour la trompette et la clarinette, call & respons emprunts à la fois de profondeur et de détresse, tout, dans St James Infirmary, nous confronte à la mort et à l'absence avec cette puissance expressive et poignante que peut désormais produire le jazz. Un petit bijoux de mélancolie pudique.

Louis Armstrong Savoy Ballroom Five : Tight like this (CD VII, 23) (3'04)
Louis Armstrong (tp, voc) Fred Robinson (tb) Jimmy Strong (cl) Don Redman (sax, cl, arr)
Earl Hines (pn) Mancy Cara (bj) Zutty Singleton (dms) ; Chicago 12/12/1928

Louis Armstrong Savoy Ballroom Five : Saint James Infirmary (CD VII, 24) (3'23)
Louis Armstrong (tp, voc) Fred Robinson (tb) Jimmy Strong (cl) Don Redman (sax, cl, arr)
Earl Hines (pn) Mancy Cara (bj) Zutty Singleton (dms) ; Chicago 12/12/1928

La collaboration Armstrong/Hines s'interrompt à l'aube des années '30 : écoutons en guise de coda le superbe duo Weather Bird enregistré quelques jours avant la séance avec Redman :

Louis Armstrong / Earl Hines : Weather Bird (CD VII, 25) (2'48)

Louis (tp) Earl Hines (pn); rec 5 dec 1928

d. Affaire à Suivre

En mars 1929, Louis débarque à nouveau à New-York. Entretemps, ses disques, les retransmissions radiophoniques de ses concerts, ont assuré sa popularité au coeur de la Grosse Pomme. Une popularité dont Louis est le premier étonné. Une nouvelle ère commence pour lui, qui sera caractérisée par :

- un recours quasi systématique à de grands orchestres dont le rôle se réduira souvent à la production d'un tapis de fond
- l'exploitation du répertoire des standards de Broadway au détriment des blues qui constituaient l'essentiel de son corpus dans les années '20
- le passage à l'avant-plan de l'Armstrong chanteur.

Dans les années '30, Louis sera fréquemment sollicité par l'industrie cinématographique hollywoodienne et apparaîtra dans plusieurs comédies musicales et dans une multitude de Soundies. Hélas, conçus et réalisés par des Blancs, ces films l'utiliseront souvent pour diffuser une image caricaturale de l'artiste noir. Un exemple typique nous est fourni par le premier film tourné autour du personnage d'Armstrong, *Symphony in Black and Blue* (1932).

Vidéo • Louis Armstrong : Shine (DVD VII, 11) (3'14)

Louis Armstrong (tp, voc) Zilmer Randolph (tp) Preston Jackson (tb) George James, Lester Boone, Al Washington (sax) Charlie Alexander (pn) Mike Mc Kendrick (bjö) Johnny Lindsay (b) Tubby Hall (dms): rec Hollywood 1932 Extr de Rhapsody in Black

Nous retrouverons évidemment le Roi Louis à bien d'autres moments de l'histoire du jazz. Afin de mieux cerner ce qu'il incarnait réellement auprès de la communauté noire, au-delà de l'imagerie diffusée par les réalisateurs hollywoodiens, terminons ce chapitre par cette appréciation signée par la romancière Toni Morrison :

" On a du mal à imaginer aujourd'hui ce que cette musique représentait pour les jeunes Noirs de l'époque. C'était une véritable explosion, un séisme qui a permis à des générations entières de se reconstruire différemment. Avant le jazz, on se mariait comme ça, parce que c'était plus ou moins convenu. Après le jazz, on s'épouse parce qu'on a choisi son partenaire. C'est une musique qui a rapproché les gens, c'est surtout une musique qui les a aidés à aller les uns vers les autres." (Nouvel Observateur, 1993)

Vidéo • Louis Armstrong : Basin Street Blues (DVD VII, 12) (6'16)

Louis Armstrong (tp, voc) Trummy Young (tb) Peanuts Hucko (cl) Billy Kyle (pn) Mort Herbert (cb) Danny Barcelona (dms) à rec Bxl 1959

5. Ascension du mont bleu par la face blanche

A l'époque héroïque de la Nouvelle Orleans, chaque communauté raciale (Noirs, Blancs, Créoles) avait ses propres orchestres-fanfarses. Ainsi, le band du Noir Buddy Bolden avait pour concurrents ceux du Créole John Robichaux et du Blanc "Papa" Jack Laine. C'est de la galaxie mise en place par ce dernier que sortent les premiers jazzmen blancs, et notamment, dès la première moitié des années '10, le noyau de jeunes Orléanais qui, groupé autour du cornettiste **Nick La Rocca**, met sur les rails l'*Original Dixieland Jazz Band*.

a. Livery Stable Blues

Monté de la Nouvelle-Orléans à Chicago et de Chicago à New-York, l'orchestre y connaît un succès ahurissant, qui lui vaut l'insigne honneur de graver, en 1917, le tout premier disque de jazz. Sur une des faces du 78 tours, on peut entendre *Dixie Jass Band One Step* et *Livery Stable Blues*, un "blues" par ailleurs assez avare de notes bleues, et évocateur du climat quelque peu caricatural qu'engendre l'O.D.J.B. : imitation de cris d'animaux etc.

Original Dixieland Jazz Band : Livery Stable Blues (CD VIII, 1) (3'11)

*Dominique Nick La Rocca (cn) Eddie Edwards (tb) Larry Shields (cl) Henry Ragas (pn)
Tony Sbarbaro (dms); rec NY 1917*

Si chez un Jelly Roll Morton, l'apparition d'un bêlement de chèvre est un divertissement qui ne nuit en rien à la musique, dans le cas présent, il semble bien que les joutes animalières (hennissements, barissements etc) soient une fin en soi. Il reste que le succès incroyable de ces faces, gravées bien avant les premiers disques de King Oliver, change le visage de l'industrie discographique. Entre 1917 et 1922, l'O.D.J.B. grave disques sur disques, devenant bientôt une des formations les plus célèbres des Etats-Unis. Sur ses traces, des dizaines, puis des centaines de "jazzbands" envahissent les lieux de plaisir et les bacs des disquaires. Voici quelques images illustrant le phénomène OCJB et ses conséquences :

Video. Original Dixieland Jass Band (DVD VIII, 1) (3'05)

Dominique Nick La Rocca (cn) Eddie Edwards (tb) Larry Shields (cl) Henry Ragas (pn) Tony Sbarbaro (dms); rec NY / Londres 1917-1919

Il serait toutefois injuste de rejeter en bloc l'oeuvre abondante de l'O.D.J.B., dont l'enthousiasme jubilatoire reflète à merveille ce besoin de défoulement et de dérision qui caractérise la jeunesse de l'immédiat après-guerre. Des musiciens aussi importants que Bix Beiderbecke reconnaissent avoir subi l'influence de la bande de La Rocca bien avant d'avoir entendu Louis Armstrong. *L'Original Dixieland Jazz Band* sera pourtant jugé avec sévérité par les historiens du jazz. Il est vrai que leur style exacerbé et criard, ne retient du jazz orléanais que son exhubérance : nulle trace de cette émotion que dégagent les premiers disques de King Oliver, Clarence Williams, Jelly Roll Morton ou Louis Armstrong. Mais à l'aube des années '20, le grand public américain n'a à sa disposition aucun point de repère qui lui permettrait de cerner les déformations là où elles se nichent.

b. Chicago, Chicago !

Si pendant les vingt premières années du siècle, la Nouvelle-Orléans fut l'incontestable première capitale du jazz, dès la fermeture de Storyville, l'exode a pour conséquence la place centrale qu'occupe désormais dans le monde du jazz et du blues la ville de Chicago. Tous les musiciens rangés sous la bannière de la Cité du Vent ne sont pas originaires de Chicago: sous le label Chicagoans, l'Histoire répertorie aussi bien de "vrais" Chicagoans que des New-Yorkais, des Orléanais, des musiciens originaires du Mid-West etc. Et si le jazz joué à Chicago dans les années '20 n'est pas le seul fait des Chicagoans, les plus belles pages enregistrées du jazz dit New Orleans (King Oliver, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton...), sont bel et bien gravées à Chicago. Sans doute la confusion vient-elle du déplacement, bien réel lui, du centre de gravité du jazz américain. Ainsi, à titre d'exemple, en 1926, Louis Armstrong fait les beaux soirs du Sunset Café, King Oliver ceux du Plantation Club (avec dans son orchestre des solistes comme Kid Ory ou Albert Nicholas), tandis qu'au Dreamland, Doc Cook dirige une formation dans laquelle jouent Freddie Keppard, Jimmy Noone et Johnny St Cyr, entre autres; et qu'au Nest Club, les frères Dodds travaillent avec le cornettiste

Natty Dominique. C'est encore à Chicago que se consolide la réputation des grandes chanteuses de Classic Blues (Bessie Smith en tête) et que les premiers spécialistes du Boogie-Woogie instaurent une nouvelle manière de jouer le blues au piano. Après le boulot (after hours), tout ce beau monde se retrouve dans les brûlots du Southside (le quartier sud de la ville) pour jouer jusqu'au matin, pour le plus grand plaisir d'une clientèle noire à laquelle se mêlent bien souvent les jeunes musiciens blancs désignés sous le nom de Chicagoans. Le tout sur fond de mitraillettes et d'alcool frelaté ! Car ne l'oublions pas, le Chicago des années '20 est régi par la pègre : un des principaux employeurs des musiciens de jazz a pour nom... Al Capone, propriétaire de la plupart des clubs. Scarface débarque volontiers, la nuit, avec quelques uns de ses hommes, dans un club dont il bloque les entrées et les sorties afin de s'offrir un petit concert privé. C'est le temps de la prohibition, promulguée par les autorités américaines en 1919. L'interdiction de la vente et de la consommation publique d'alcool se solde par une surconsommation clandestine qui enrichit les gangsters. Whisky frelaté, gin distillé dans les baignoires, multiplication des alambics privés, marché noir exponentiel, fusillades et règlements de comptes : ambiance !

" Un soir, une bande de costauds s'amène, se met à renverser les tables, en guise de prologue, pique les bouteilles et commence à cogner sur les garçons avec des matraques et des coups de poing américains. Un vrai carnage. Ils nous disent "Vous, les gars, continuez à jouer si vous ne voulez pas avoir d'ennuis. C'est tout." Et vous pensez si on a continué à jouer! Ils ont mis la boîte à sec, ont tabassé les garçons et les barmen (...) Il y avait partout des gens amochés qui pissaient le sang. Ils cassaient une bouteille sur la tête d'un gars, lui balançaient les tessons dans la figure et le rouaient de coups de pied. Ils en faisaient de la chair à pâté. Je n'ai jamais rien vu de si horrible. Mais on a continué à jouer." (J. Mc Partland)

Ce milieu interlope fascine les jeunes jazzmen blancs que les chants d'Armstrong et de Bessie Smith émeuvent jusqu'aux larmes. L'ouvrage de référence pour qui souhaite humer l'atmosphère trouble du Chicago nocturne des années '20 reste le *Really the blues* de **Mezz Mezzrow** et Bernard Wolfe. Clarinetiste moyen mais propagateur haut de gamme, Mezzrow y témoigne de l'émulation sans précédent qui se développe dans le Southside, tout particulièrement chez ces grands adolescents blancs ivres d'alcool, de muta (un des nombreux surnoms de la marijuana, elle aussi très répandue à Chicago) et de jazz que sont les Chicagoans. Paul Mares et Leon Roppolo, solistes du meilleur orchestre blanc du début des années '20, les *New- Orleans Rhythm Kings* (ex Friar's Society Orchestra), servent d'interface entre les géants Orléanais blacks et les jeunes Chicagoans. La musique jouée par les *New- Orleans Rhythm Kings* est plus sobre et plus profonde que celle de l'ODJB et des jazzbands bruitistes d'une manière générale :

New-Orleans Rhythm Kings : Farewell Blues (CD VIII, 2) (2'39)

*Paul Mares (tp) George Brunies (tb) Leon Roppolo (cl) Jack Pettis (sax) Elmer Schoebel (pn)
Lou Black (bjo) Steve Brown (b) Frank Snyder (dms). Rec Richmond 29 août 1922*

Video. New-Orleans Rhythm Kings : Farewell Blues/ Maple Leaf Rag (DVD VIII, 2)

Extraits du film Bix de Puppi Avati

New-Orleans Rhythm Kings : Tiger rag (CD VIII, 3) (2'25)

*Paul Mares (tp) George Brunies (tb) Leon Roppolo (cl) Jack Pettis (sax) Elmer Schoebel (pn)
Lou Black (bjo) Steve Brown (b) Frank Snyder (dms). Rec Richmond 30 août 1922*

New-Orleans Rhythm Kings/ Jelly-Roll Morton : Clarinet Marmelade (CD VIII, 4)
Paul Mares (tp) George Brunies (tb) Leon Roppolo (cl) Jack Pettis, Glenn Scoville, Don Murray (sax, cl) Jelly-Roll Morton (pn) Bill Gillette (bjo) Chinck Martin (tu) Ben Pollack (dms). Rec Richmond 17 juillet 1923

c. Leon Bismark « Bix » Beiderbecke

C'est en écoutant les N.O.R.K. et en faisant la java avec le clarinettiste fantasque **Leon Roppolo**, que Bix Beiderbecke entre dans le monde du jazz. Premier héros romantique de l'Histoire du jazz, **Bismarck Leon "Bix" Beiderbecke** est aussi le premier jazzman blanc qui apporte une pierre significative à l'édifice bleu. Bix est encore le premier musicien de jazz à avoir suscité chez ses admirateurs une collectionnisme hallucinée. Son existence tumultueuse inspirera même plusieurs réalisateurs de cinéma - mais ni le vieux *Young Man with a Horn* ni le récent *Bix* de Pupi Avati (1991) ne rendent toute la richesse du personnage, le poncif prenant à chaque fois le pas sur la subtilité, et l'anecdote sur la musique. Né à Davenport en 1903, au sein d'une famille bourgeoise d'origine allemande, Bix étudie le piano classique mais déçoit ses professeurs à cause de son goût pour les variations et les interprétations trop personnelles. En 1918, il découvre l'ODJB et décide de jouer du cornet. L'année suivante, alors qu'il est en vacances au bord du Mississippi, il entend Louis Armstrong dans l'orchestre de Fate Marable. C'est le choc. En 1920, il commence à jouer dans des orchestres d'étudiants, puis fait la connaissance de Leon Roppolo qui achève de le convertir au jazz. Etudiant à Lake Forest, non loin de Chicago, Bix fait volontiers le mur pour aller jammer avec les NORK. En 1923, il obtient sa carte syndicale et passe désormais toutes ses nuits dans le Southside, ne vivant plus que pour et par la musique. En 1924, Bix fait partie du Wolverine Orchestra, un des deux orchestres blancs qui assurent avec brio la relève des NORK - le second porte le nom de Bucktown Five et est dirigé par un autre cornettiste fameux, Muggsy Spanier. Écoutons ces deux bands, enregistrés à quelques jours d'intervalle.

Wolverine Orchestra : The Jazz me Blues (CD VIII, 6) (2'47)

Bix Beiderbecke (cn) Al Gande (tb) Jimmy Hartwell (cl) George Johnson (ts) Dick Voynow (pn) Bob Gillette (bjo) Min Leibbrook (tu) Vic Moore (dms). Rec. Richmond 18 fev 1924

Wolverine Orchestra : Oh Baby (CD VIII, 5) (2'19)

Bix Beiderbecke (cn) Jimmy Hartwell (cl) George Johnson (ts) Dick Voynow (pn) Bob Gillette (bjo) Min Leibbrook (tu) Vic Moore (dms). Rec. Richmond 6 mai 1924

Video • Wolverine Orchestra : Riverboat Shuffle/ Bloomington Evening (DVD VIII, 3)

Bix Beiderbecke (cn) Jimmy Hartwell (cl) George Johnson (ts) Dick Voynow (pn) Bob Gillette (bjo) Min Leibbrook (tu) Vic Moore (dms). Richmond 1924 (Bix)

Tandis qu'il joue dans les Wolverines, Bix fait la connaissance d'un saxophoniste qui devient bientôt son partenaire privilégié : **Frankie Trumbauer** (1901-1956). Saxophoniste à la technique très développée pour l'époque, directeur musical de l'orchestre de Jean Goldkette, Trumbauer contribue, en même temps que Coleman Hawkins, à sortir l'invention d'Adolphe Sax de la gangue rag et novelty dans laquelle il reste enlisé jusque là. Cité par Lester Young comme une de ses premières influences, "Tram" joue du C Melody Sax, un saxophone en do, dont la tessiture se situe entre celle du ténor et celle de l'alto, et qui avait été commandé à Sax pour des questions de facilité (pas de transposition nécessaire). Le C Mel Sax n'a guère d'avenir et Trumbauer est le seul soliste à avoir bâti sa carrière sur cet instrument. C'est en 1927 que la complicité entre Bix et Tram atteint ses sommets, en live comme en studio. Leur musique est qualitativement supérieure à tout ce que produit le jazz blanc de ce temps, mais en outre, elle apporte quelque chose de neuf par rapport à celle, contemporaine, jouée par le

Hot Seven de Louis Armstrong. Écoutons d'abord la superbe relecture de *Clarinet Marmelade*, une composition qu'avaient enregistrée en leur temps l'ODJB et les N.O.R.K.. Le tempo est particulièrement enlevé et les chorus se succèdent avec un entrain et une aisance remarquables (seul le pianiste Paul Mertz semble avoir quelques problèmes de mesure à la fin de son solo) : on notera l'habileté avec laquelle ont été écrits les intermèdes qui séparent les chorus, mettant davantage encore en évidence le travail d'improvisation des solistes :

(Clarinet Marmelade)

- intro^[SEP]
- thème (ens)^[SEP]
- ch tb
- ch pn^[SEP]
- intermède ens
- ch C mel sax^[SEP]
- ch cn^[SEP]
- intermède ens^[SEP]
- ch cl^[SEP]
- thème final (ens + breaks)

Bix & Tram : Clarinet Marmelade (CD VIII, 7) (3'18)

Bix Beiderbecke (cn) Frank Trumbauer (Cmel) Jimmy Dorsey (cl) Paul Mertz (pn) Howdy Quicksell (bjo) Chauncey Morehouse (dms). Rec N-Y 04 fev 1927

Moins brillante et moins gonflée de blues que celle des Hot Seven d'Armstrong, la musique jouée par Bix et Trumbauer en 1927 peut par contre sembler plus homogène : tous les musiciens présents sur les disques sont de bons instrumentistes (ce qui n'est pas toujours le cas dans l'entourage d'Armstrong). En outre, Bix propose un univers musical moins instinctif et dans lequel l'écriture joue un rôle considérable (petits arrangements, intermèdes etc). Conscients de leur complémentarité, Bix et Armstrong s'adorent et ne se privent pas de le clamer haut et fort : on connaît les déclarations enthousiastes du jeune cornettiste au sujet de son idole : on connaît moins celles, tout aussi enthousiastes, émises par Satchmo à propos de son "disciple" blanc :

" La première fois que j'ai entendu Bix, je me suis dit: 'Voilà un gars qui prend la musique autant au sérieux que moi' Bix ne se laissait jamais distraire de son cornet et son coeur était tout le temps avec lui. Je n'oublierai jamais ces soirées de Chicago (...). Pour pouvoir assister à la première matinée, j'ai été obligé de rester debout toute la nuit. (...) C'était la première fois que je voyais (Bix) se produire dans un grand orchestre du feu de Dieu. (...) Tout à coup, Bix s'est levé et a pris un solo et je vous le dis, ces notes m'ont transpercé (...) A la fin du spectacle, je suis allé directement dans les coulisses pour voir Bix (puis) j'ai foncé chez un marchand de disques et j'ai acheté From Monday On, pour compléter ma collection de disques. Les enregistrements de Singing the Blues et In a mist faisaient tous partie de ma collection."

" Quand Bix avait terminé, le soir au Chicago Theatre, il se trainait jusqu'au Sunset où je jouais et il restait là avec nous à attendre la fin du spectacle et le départ des derniers clients. Alors nous fermions les portes et nous faisons une jam-session, et quelle jam-session ! Chaque musicien sentait la moindre note et le moindre accord. On essayait de faire corps ensemble, au lieu de chercher à nous surpasser les uns les autres. D'ailleurs, une idée pareille ne nous serait jamais venue. Il s'agissait pour nous de jouer la plus belle musique possible. Voilà ce qui nous inspirait. Au bout d'un moment, on faisait une

pause, Bix se mettait au piano et jouait des choses très sweet, vraiment émouvantes. C'était vers l'époque où il se préparait à enregistrer son immortel In a Mist."

Le chef d'oeuvre du tandem Bix & Tram est sans doute *Singing the Blues*, dont les improvisations, comme celles de Wild Man Blues ou de West End Blues, serviront de modèles à la plupart des solistes de l'époque et de tremplins aux générations futures. Comme le Muggles d'Armstrong, *Singing the blues* réduit l'exposé du thème à la portion congrue, le propos étant avant tout l'improvisation et la complicité. Finement accompagnés par la guitare d'Eddie Lang, Bix et son partenaire accouchent d'un lyrisme nouveau, prélude aux musiques plus poétiques et plus cool d'un Lester Young, voire, à plus long terme, d'un Chet Baker ou d'un Miles Davis.

Bix & Tram : Singing the blues (CD VIII, 8) (3'03)

*Bix Beiderbecke (cn) Miff Mole (tb) Jimmy Dorsey (cl) Frankie Trumbauer (c-mel sax)
Paul Mertz (pn) Eddie Lang (gt); rec 04/02/27.*

Une forme de manifeste. Dans lequel sont inscrits les premiers articles d'une véritable esthétique de la ballade jazz. Une ballade située aux antipodes des sirupeuses mélodies de Rudy Vallée mais qui s'avère le conduit idéal pour l'expression d'émotions puissantes ou raffinées. Et ce qui est vrai dans *Singing the blues* l'est peut-être davantage encore dans *I'm coming Virginia*, enregistré un peu plus tard : intro de guitare d'**Eddie Lang**, thème arrangé pour les quatre souffleurs, solo mélodique de Trumbauer puis beau chorus improvisé de Bix

Bix & Tram : I'm coming Virginia (CD VIII, 9) (3'03)

*Bix Beiderbecke (cn) Bill Rank (tb) Don Murray (cl, ts, bs) Frankie Trumbauer (c-mel sax)
Doc Ryker (as) Irving Riskin (pn) Eddie Lang (gt) Chauncey Morehouse (dms)
rec N-Y 13 mai 1927*

Pendant tout ce temps, pour survivre, Bix travaille également au sein de grandes formations blanches, plus proches de la variété que du jazz, celle dirigée par **Trumbauer**, mais aussi celle de **Jean Goldkette** puis, dès la fin 1927, celle de **Paul Whiteman**. Si le salaire est juteux, le répertoire, dans un cas comme dans l'autre, est essentiellement commercial : rares sont les morceaux réellement 'hot' gravés par ces orchestres, même à leur époque la plus jazz. Ce qui ne gêne en rien les Bixomanes, avides de la moindre scorie whitemanienne à laquelle pourrait avoir participé leur idole. Ceux-là s'exclament lorsque ressurgissent d'une cave quelques images dépourvues de tout intérêt musical mais qui laissent entrevoir Bix : fétichistes au-delà de l'imagination, ils montent une seconde "version", avec zoom sur Bix pendant la courte séquence où il apparaît à l'écran : voici, juste pour le fun, ces deux courtes versions de My Ohio Home (1928) : et en ouverture, beaucoup plus jazz, un extrait du film de Puppi Avati, *Bix*, qui met en scène l'orchestre de Tram et où, après la partie arrangée (sur laquelle danse le public), l'improvisation reprend ses droits, y compris à travers un remarquable *call and respons* entre la trompette et le sax : le public s'arrête de danser pour se presser au pied de la scène :

Vidéo. Bix & Tram (DVD VIII, 4) (2'39)

*1.Séquence de Bix (Puppi Avati) avec Bix et tram 2.Séquence filmée de Paul Whiteman feat
Bix 1928*

On retrouve une dernière fois Bix et Tram, sous la direction de ce dernier, dans un thème baptisé *For no reason at all in C* et gravé le même jour que *I'm coming Virginia*: belles interventions de Trumbauer et du premier guitariste de jazz important, **Eddie Lang** :

Bix & Tram : For no reason at all in C (CD VIII, 10) (3'05)

*Bix Beiderbecke (cn) Bill Rank (tb) Don Murray (cl, ts, bs) Frankie Trumbauer (c-mel sax)
Doc Ryker (as) Irving Riskin (pn) Eddie Lang (gt) Chauncey Morehouse (dms)
rec N-Y 13 mai 1927*

Après sa longue et fructueuse collaboration avec Trumbauer, Bix crée son propre *Bix and his Gang*, parfois rebaptisé *new-Orleans Lucky Seven* : avec cette formation dont fait notamment partie un autre vétéran du saxophone, **Adrian Rollini**, un des seuls spécialistes du saxophone basse, Bix enregistrera une nouvelle série de morceaux phares du dixieland en devenir : c'est le cas de *At the Jazz Band Ball*, *Royal Garden Blues* ou le *Sorry* que voici : chorus de clarinette (Don Murray), cornet (Bix) et trombone (Bill Rank) :

Bix and his Gang : Sorry (CD VIII, 12) (2'56)

*Bix Beiderbecke (cn) Bill Rank (tb) Don Murray (cl, ts, bs) Frankie Trumbauer (c-mel sax)
Doc Ryker (as) Irving Riskin (pn) Eddie Lang (gt) Chauncey Morehouse (dms) rec mai 1927*

Noctambule invétéré, Bix brûle sa courte vie par les deux bouts : vapeurs d'alcool permanentes, manque d'hygiène, alimentation déséquilibrée ne l'empêchent pas de rêver d'une musique plus sophistiquée. Il se passionne soudain pour Debussy, Ravel et Stravinsky dont il adore *l'Oiseau de Feu*. Et tandis que sa vie privée et professionnelle se dégingue, qu'il est plus souvent qu'à son tour sans le sou, et qu'il sombre plus que jamais dans l'alcoolisme, Bix se remet au piano - au grand dam de ses amis jazzmen - et grave en solo le mythique *In a mist*, aux sonorités et aux harmonies largement en avance sur leur temps.

Bix Beiderbecke: In a Mist (CD VIII, 11) (2'48)

Bix Beiderbecke (pn solo). rec 09 sept 1927

Si les puristes bixologues trouvent ce titre déplacé, il deviendra pour d'autres un emblème de la modernité du jeune trompettiste : il sera repris à différentes époques : en voici en images les versions de **Dick Hyman** et de la pianiste **Marian Mc Partland** :

Video • Dick Hyman / Marian McPartland : In a Mist (DVD VIII, 05) (5'39)

1. Dick Hyman 2. Marian Mc Partland

Une pneumonie emporte Leon Bix Beiderbecke en 1931, à l'âge de 28 ans, premier d'une longue série de "martyrs du jazz", morts dans la fleur de l'âge d'avoir tout sacrifié au bleu. Sa musique constitue à plus d'un égard un tournant dans l'histoire du jazz. Bix est le premier Blanc à innover de l'intérieur même du petit monde jazzique : à la rudesse un peu frustrée des pionniers orléanais, il répond par une poésie délicate et décontractée. Aux résidus d'improvisation collective, il substitue, lors des passages d'ensemble, de petits arrangements finement conçus ; connaissant et appréciant la musique classique, il confère au jazz une teneur harmonique et mélodique plus subtile. Enfin, sa passion pour le jazz inaugure une nouvelle race de musiciens : jusqu'alors, les musiciens noirs jouaient, pour le plaisir, une musique naturelle et spontanée dans laquelle les motivations esthétiques n'avaient guère de place. Même Armstrong, lorsqu'il enregistre *Wild Man Blues* ou *West End Blues* n'a pas le sentiment de révolutionner la musique du XXème siècle. Avec Bix au contraire, la passion est au rendez-vous : et le jazz est porteur d'une aura "révolutionnaire" qui frise parfois le mysticisme. L'improvisation en tant que "philosophie" prend tout son sens pour une frange d'intellectuels que séduisent par ailleurs l'écriture automatique des surréalistes et la peinture cubiste. Plus simplement, le jazz devient un mode de vie pour ses musiciens comme pour ses fans, amoureux d'Armstrong autant que de Bix. C'est ce mode de vie qui, plus que leur musique elle-même, donne tout son relief à la génération des Chicagoans.

d. Chicagoans et New-Yorkers

Si Bix est de loin LE plus grand trompettiste blanc des années '20, il a toutefois un rival (qui ne se révélera vraiment que plus tard et dont nous reparlerons) : il s'appelle **Mugsy Spanier** et en 1924, à l'époque des Wolverines, il dirige un groupe baptisé *Bucktown Five* : on en écoute un titre, intitulé simplement *Chicago Blues*

Bucktown Five : Chicago Blues (CD VIII, 13) (2'37)

Muggsy Spanier (cn) Guy Carey (tb) Volly de Faut (cl) Mel Stitzel (pn)

Marvin Saxbe (bjo, perc) Rec. Richmond 25 fev 1924

Dans la lignée de Bix et de Mugsy, apparaissent alors une flopée de jeunes blancs, amoureux de jazz. Ces existentialistes avant l'heure préfèrent de loin les nuits interlopes du Southside aux cours de l'*Austin High School* où ils sont inscrits comme étudiants. Ils passent leurs nuits à écouter King Oliver, Louis Armstrong, Bix ou Bessie Smith. Il y a là **Bud Freeman** (ts) **Jimmy Mc Partland** (tp) et **Frank Teschemaker** (cl), le plus fou de la bande, "s'enveloppant de fumée - celle de la marijuana évidemment - pour voiler la laideur du monde". Musiciens de niveau souvent moyen, ils compensent leurs faiblesses par un enthousiasme sans bornes, qui fait d'eux de solides propagateurs. Au noyau initial se joignent bientôt **Jack Teagarden**, **Eddie Condon**, **Pee Wee Russell** etc. Dans son remarquable livre-témoignage *Really the blues*, Mezz Mezzrow décrit ainsi cette génération de disciples de Bix, désignés par l'histoire sous le nom de *Chicagoans* :

" La plupart de ces gosses avaient encore du duvet sur les joues, mais le Quartier Sud les avait déjà marqués. (...) Ces jeunes transfuges des quartiers rupins étaient fougueux, ardents, risqué-tout et frétilants comme un troupeau de pouliches, avec tout de même un côté terriblement sérieux et sincère. Voués corps et âme à l'Evangile du jazz ils formèrent le noyau d'une incomparable équipe de musiciens qui sont entrés dans l'histoire sous le nom de Chicagoans."

Dans la foule d'enregistrements que nous ont laissés les Chicagoans, se cotoient le meilleur et le pire. Après une courte interview de Bud Freeman, nous allons tout d'abord retrouver quelques uns des musiciens de cette génération rendant hommage au groupe par les disques duquel ; bien souvent, ils ont découvert le jazz, l'Original Dixieland Jazz Band : ils jouent une des deux faces du premier 78 tours, *Original Dixieland One Step* ; et pour terminer la séquence, un document de 1938 nous montrant quelques uns des plus fameux Chicagoans, dont **Bobby Hackett** et **Pee Wee Russell** :

Video. Chicagoans : Original Dixieland One-Step/ At the Jazz band ball (DVD VIII, 06)

1. Interview Bud Freeman 2. Tribute to ODJB : Yank Mawson (tp) Roland Dupont (tb) Paul Ricci (cl) Johnny Guarneri (pn) Cliff Leeman (dms) 3. Bobby Hackett (tp) George Brunies (tb) Pee Wee Russell (cl) Eddie Condon (bjo) Dave Bowman (pn) Clyde Newcombe (cb)

Johnny Blowers (dms) rec 1938

De plus en plus, à ces générations – qui ne tarderont pas à émigrer à leur tour vers New-York, future capitale définitive du jazz) – vont se joindre une série de jeunes New-Yorkers, dont les disques, mieux distribués, seront connus outre-Atlantique avant ceux des Orléanais ou de Bix and cie. L'ensemble de ces musiciens est au cœur de cette version « blanche » du N-O qu'on appelle aujourd'hui encore le dixieland. Voici successivement une version de *My melancholy baby* par les **Charleston Chasers** du cornettiste **Red Nichols** ; puis un groupe baptisé *Chicago Rhythm Kings* sans doute en souvenir des NORK), et qui regroupe autour de **Mugsy**

Spanier quelques uns des plus illustres Chicagoans (dont **Eddie Condon**, **Mezz Mezzrow** et **Frank Teschemacher** : ils jouent un standard intitulé *There'll be some changes made* :

Charleston Chasers : My melancholy baby (CD VIII, 14) (2'26)

*Red Nichols, Leo McConville (tp) Miff Mole (tb) Fud Livingston (sax, cl) Lennie Hayton (pn)
Carl Kress (gt) Vic Berton (dms) rec NY 7 mars 1928*

Chicago Rhythm Kings : There'll be some changes made (CD VIII, 15) (2'54)

*Muggsy Spanier (cn) Frank Teschemacher (cl) Mezz Mezzrow (ts) Joe Sullivan (pn) Eddie
Condon (bjo) Jim Lannigan (b, tu) Gene Krupa (dms) Red McKenzie (voc);
rec Chicago 8 avril 1928*

On ne compte plus les disques gravés en 1928-29 par nos Chicagoans, notamment par des formations de studio dirigées par l'infatigable guitariste **Eddie Condon**, qui restera un des grands défenseurs du dixieland jusque dans les années '60. Associé au cornettiste **Jimmy McPartland**, le clarinettiste **Frank Teschawcher** et le ténor **Bud Freeman**, il joue une version de *Sugar* dont le batteur est une future star du swing, le jeune **Gene Krupa** :

Eddie Condon's Chicagoans : Sugar (CD VIII, 17) (3'11)

*Jimmy McPartland (cn) Frank Teschemacher (cl) Bud Freeman (ts) Joe Sullivan (pn)
Eddie Condon (bjo) Jim Lannigan (cb) Gene Krupa (dms) ; rec Chicago dec 1927*

Voici, sur tempo medium, *That's a serious thing* : futur pilier des big bands de la swing era, le trompettiste est **Leonard Davis** : le solo de piano est signé **Joe Sullivan** ; par ailleurs, au sein de cette communauté blanche, qu'elle soit d'origine chicogoane ou new-yorkaise, quelques musiciens tentent plus que d'autres de pénétrer l'esprit du blues, central dans la musique noire de l'époque, quitte à en donner une version plus "soft". C'est le cas de ce jeune trombone, également chanteur à ses heures, qui enregistre ses premiers disques importants avec les Chicagoans et qui deviendra par la suite un des partenaires réguliers de Louis Armstrong : **Jack Teagarden**. Dans la version du *That's serious thing* que voilà, il est largement mis en vedette : dans le vocal comme dans le jeu de trombone, on note un dosage personnel de tendances bixiennes (jeu plus "cool" qu'un Kid Ory, mais moins mielleux qu'un Miff Mole) et d'influences blues. Teagarden est sans doute le seul chanteur blanc de l'époque qui se distingue des crooners à la mode : quoiqu'avec une voix très "blanche", il parsème son interprétation de ces blues notes qui caractérisaient jusque là les seuls musiciens noirs et créoles.

Eddie Condon's Hot Shots : That's a serious thing (CD VIII, 16) (3'34)

*Leonard Davis (tp) Jack Teagarden (tb, voc) Mezz Mezzrow (C Mel) Happy Caldwell (ts)
Joe Sullivan (pn) Eddie Condon (gt) George Stafford (dms) rec 8 fev 1929*

Le rôle joué dans l'histoire du jazz par **Eddie Condon** explique le nombre d'hommages qui lui ont été rendus, les shows radio ou TV qu'il a animés etc. En 1952, il anime toujours ses fameuses jam-sessions (souvent racialement mixtes) : avec l'excellent clarinettiste noir **Edmond Hall** et le trompettiste **Wild Bill Davison** entre autres, il joue un de ses gros succès, toutes périodes confondues, *Fidgety Feet* :

Vidéo. Eddie Condon's Jam Sessions : Fidgety Feet (DVD VIII, 07) (3'24)

*Wild Bill Davison (tp) Cutty Cutshall (tb) Edmund Hall (cl) Gene Schroeder (pn)
Eddie Condon (bjo) Bob Casey (cb) Cliff Leeman (dms) TV Broadc rec 1952*

Au chapitre des hommages rendus à Condon, une longue émission filmée au Carnegie Hall en 1964 où sont réunis un grand nombre de ses amis et partenaires : en voici deux extraits. Tout d'abord *Jazz me blues* avec notamment la participation des légendaires pianistes stride **Willie the Lion Smith** et **Hank Duncan**; ensuite **Wild Bill Davison** sera la vedette de *Blue and Broken Hearted* : dans le premier, après la collective, Cutshall prend la main, suivi par le bassiste Al Hall, les deux cornettistes en call and respons et un dernier collectif ; dans le deuxième titre, au tempo plus relax, c'est Wild Bill qui expose le thème avec une belle sensibilité ; il restera d'ailleurs le soliste jusqu'à la fin du morceau :

Video. Salute to Condon : Jazz band Ball / Blue and Broken Hearted (DVD VIII, 8)
Billy Butterfield, Wild Bill Davison (cn) Vic Dickenson, Cutty Cutshall (tb) Edmond Hall (cl) Hank Duncan, Willie Smith (pn) Al Hall (cb) George Wettling (dms) Eddie Condon (gt) 1964

Passionnés et désintéressés, les Chicagoans sont les infatigables moteurs de jam-sessions marathonesques. Qui, à Chicago puis à New-York, les voient se mêler à de jeunes musiciens new-yorkais comme **Red Nichols** (cn) et **Miff Mole** (tb), dont les disques sont les premiers à être largement diffusés en Europe (bien avant ceux d'Armstrong et Ellington). Le trombone liégeois Albert Brinckhuyzen se souvient de ces disques qui le firent entrer en jazz : nous écouterons en enchainement la version de *Shim-me-sha-wabble* jouée par Miff: puis, en images, le même Miff Mole jouant *You're the cream in my coffee* et *How come you do me like you do* :

Albert Brinckhuyzen/ Miff Mole: Interview / Shim-me-sha-wabble (CD VIII, 18) (3'36)
1. Albert Brinckhuyzen (narr in Histoire du Jazz à Liège) 2. Red Nichols (cn) Miff Mole (tb) Frank Teschmacher (cl) Joe Sullivan (pn) Eddie Lang (bj) Gene Krupa (dms) ; rec N-Y 6 juillet 1928

Video. Miff Mole & his Molers : You're the cream/ How come you do me (DVD VIII, 10)
Miff Mole (tb) + orch rec 1928

Beaucoup de ces musiciens ont démarré, faute de moyens financiers, avec des instruments de fortune (kazoo, washboard etc) comme les spasms bands orléanais. Voici deux documents d'archive, le premier nous montre les *Mound City Blue Blowers* de **Red McKenzie** dans lesquels ce dernier joue du kazoo sur *My Gal Sal* tandis que le batteur **Josh Billings** marque le rythme sur une valise ; ensuite, un vitaphone de 1929 mettant en vedette sur deux titres les *Five Pennies* du cornettiste **Red Nichols** ; dans les deux groupes, on retrouve l'incroyable **Eddie Condon** et c'est lui qui prend le vocal aux côtés de Red Nichols :

Video. Red Mc Kenzie : My Gal Sal / Red Nichols Five Pennies (DVD VIII, 9) (5'43)
1. Red McKenzie (kazoo) Eddie Condon (bj) Jack Bland (bj) Josh Billings (suitcase) rec 1929
2. Red Nichols (cn) Tommy Thune, John Egan (tp) Herb Taylor (tb) Pee Wee Russell (cl) Irving Brodsky (pn) Eddie Condon (bj), fl) George Beebe (dms) rec 1929

Plus on approche de la fin de la décennie, plus la musique jouée par le "noyau blanc" annonce les mutations de la Swing Era (une évolution sensible également chez Armstrong ou Ellington, faut-il le dire). Au sein des New-Yorkers associés aux Chicagoans, on trouve d'ailleurs la plupart des futurs leaders de la Swing Craze, alors débutants : ainsi, en 1927, un jeune clarinettiste juif, appelé **Benny Goodman**, enregistre, en compagnie de Chicagoans pure souche comme Jimmy Mc Partland ou Mel Stitzel quelques titres dans lesquels on entend également un jeune trombone appelé **Glenn Miller** ! Voici (pour la première fois dans ce cours) la clarinette du futur King of Swing, Benny Goodman dans le classique *That's a plenty* : puis le même titre par la formation de **Miff Mole** :

Benny Goodman : That's a plenty (CD VIII, 19) (2'51)

Benny Goodman (cl) Mel Stitzel (pn) Bob Conselman (dms) rec Chicago 13 juin 1928

Miff Mole : That's a plenty (CD VIII, 23) (2'51)

*Leo McConville (tp) Mannie Klein (tp) Miff Mole (tb) Jimmy Dorsey (cl) Arthur Schutt (pn)
Eddie Lang (gt) Stan King (dms) rec NY 19 avril 1929*

Moins connus mais ayant néanmoins eu leur heure de gloire, le violoniste **Joe Venuti** et le guitariste **Eddie Lang** figurent aussi au top des jazzmen blancs de leur génération. Ils forment ensemble, dès le milieu des années '20, un tandem qui préfigure de manière tout à fait étonnante la collaboration Django Reinhardt/ Stephane Grapelly. Cette parenté est particulièrement sensible dans les morceaux enregistrés en petite formation sans souffleurs. Voici deux thèmes joués, l'un en duo, l'autre en quartet avec sax et pn : et entre les deux, une petite formation dirigée par **Eddie Lang** avec notamment les frères **Tommy** et **Jommy Dorsey**

Joe Venuti / Eddie Lang : Stringing the blues (CD VIII, 20) (2'53)

Joe Venuti (vln) Eddie Lang (gt) ; rec N-Y 8 nov 1926

Ed Lang Orchestra : Hot Heels (CD VIII, 21) (3'04)

*Leo McConville (tp) Tommy Dorsey (tb) Jimmy Dorsey (cl, as) Arthur Schutt (pn) Eddie Lang
(gt) Joe Tarto (tu) Stan King (dms) ; rec N-Y 22 mars 1929*

Joe Venuti / Eddie Lang 4tet : The wild dog (CD VIII, 22) (3'13)

Joe Venuti (vln) Eddie Lang (gt) Pete Pumiglio (bs) Frank Signorelli (pn) rec 1930

On l'a dit, cette musique met sur les rails un courant qui suivra en parallèle toute l'histoire du jazz, dans un créneau particulier : le dixieland, régulièrement remis à l'honneur au gré des revivals. Voici deux exemples, hors cadre chronologique, de cette survivance du dixieland à travers les décennies : d'abord un des meilleurs orchestres européens de ce style, le **Dutch swing college band** hollandais dans *Milenberg joys* : puis, incontournable, le *Dixieland Droopy* de Tex Avery :

Video • Dutch Swing College Band : Milenberg joys (DVD VIII, 11) (6'24)

*Dutch Swing College feat Oscar Klein (tp) Dick Kaart (tb) Jan Morks (cl) Peter Schilperoort
(bs) etc rec 1960*

Video • Dixieland Droopy (Cartoon) (DVD III, 12) (7'21)

*Dutch Swing College feat Oscar Klein (tp) Dick Kaart (tb) Jan Morks (cl) Peter Schilperoort
(bs) etc rec 1960*

On retrouvera évidemment le dixieland comme le New-Orleans à divers tournants de ce cours, et notamment lors ds mouvements de revival qui les remettront au goût du jour. Mais d'abord, on reste dans le jazz blanc et on essaie de comprendre comment le malentendu s'est d'emblée installé lors de sa diffusion à travers le monde, faisant passer pour du jazz une vague musique jazzy, une musique bruitiste ou un pseudo-jazz symphonique.

e. La Pyramide Blanche

Dans les années '20, le "succès" rencontré par Armstrong et les Orléanais est un succès très relatif et réservé pour l'essentiel à un petit nombre de happy fews. Selon l'angle de vue

adopté, il est toutefois possible de continuer à soutenir que ces mêmes années '20 sont bien les années de grande diffusion du jazz : le tout est de savoir à quel "jazz" on fait référence. Car s'il est indéniable que les Noirs dirigent les manoeuvres sur le plan esthétique, il est tout aussi évident que, sur le plan médiatique, c'est aux musiciens et aux orchestres blancs que le jazz doit sa popularité croissante. Quoique dénoncé par les ligues de morale et par les instances religieuses comme musique de dépravation, quoique fustigé par les associations féministes comme "contribuant à augmenter le nombre de viols" (!), quoique méprisé par la plupart des amateurs de musique classique et ignoré par l'Amérique profonde, le "jazz" devient, en moins de deux décennies, une sorte de "musique nationale américaine", musique à laquelle les compositeurs classiques américains, Gershwin en tête, entendent apporter leur quote-part. Faut-il le dire, ce n'est évidemment pas le jazz orléanais pure souche qui séduit ainsi les foules. Même l'ascension médiatique d'Armstrong après 1929 s'effectue au prix d'un relatif "renoncement" à l'idiome de base : ses grands succès populaires ne sont pas *Hotter than that* ni *Muggles*, ni même *West End Blues*, mais des reprises de comédies musicales de Broadway, montées, jouées et consommées par des Blancs, reprises chantées et accompagnées par des orchestres évoluant aux limites du jazz et de la variété. Le "jazz" qui envahit le grand public du nouveau (puis du vieux) continent est, pour l'essentiel, le fait de musiciens blancs. On peut se représenter le corpus jazzique blanc des années '20 sous la forme d'une pyramide divisée en quatre "étages" de superficie croissante, la qualité musicale y étant inversement proportionnelle au succès rencontré : nous avons évoqué les deux étages supérieurs dans le chapitre précédent :

- au sommet, une minorité de musiciens sincèrement conquis par le jazz black et qui, Bix Beiderbecke en tête, ont à coeur d'apporter leur pierre à l'édifice. Qu'ils soient originaires de la N-O, de Chicago, de New-York ou du Mid-West américain, ces jeunes musiciens sont les premiers Blancs à emboîter avec bonheur le pas aux Noirs.
- à l'étage en dessous, un nombre plus important de musiciens bien intentionnés mais aux moyens plus limités : comme les précédents, ils se choisissent pour capitale le Chicago coloré de la prohibition et d'Al Capone, où sont alors en activité la plupart des Orléanais exilés (d'où le nom générique de Chicagoans sous lequel on les désigne habituellement). Ceux-là seront en tout cas de sacrés propagateurs du jazz.

On en vient maintenant aux deux étages inférieurs, sans doute moins intéressants musicalement mais très importants sur le plan historique en ce qu'ils expliquent les malentendus dont le jazz sera l'objet lors de sa grande période de diffusion (les années '20 en l'occurrence)

- beaucoup de bruit à l'étage en dessous : très nombreux et beaucoup plus superficiels, les musiciens qui s'y agitent dirigent de véritables "machines à boucan" qui, dans le prolongement du premier disque de jazz gravé par l'Original Dixieland Jazzband, exacerbent le caractère expressif du jazz : une caricature bruitiste et exhibitionniste faite pour plaire aux noceurs de l'après- guerre.
- enfin, au bas de la pyramide, une multitude d'orchestres de variété usurpant l'étiquette "jazz" quand ils se révèlent à peine jazzy : du jazz symphonique de Paul Whiteman aux doux "jazzbands" des boîtes de nuit bcbg, c'est une véritable invasion qui déferle sur l'Amérique puis sur l'Europe, invasion d'une musique dérivée davantage de la Novelty Music (voir plus haut) que du jazz.

f. The Jazz Era

Le jazz aurait pu rester pour toujours ce qu'il était à l'origine : une forme de musicale traditionnelle, localisée tant socialement que géographiquement. Au contraire, pendant les années '20, il devient un langage commun à l'ensemble du monde occidental, Europe y compris. Pour comprendre l'ampleur du phénomène, il nous faut remonter le temps jusqu'à l'issue de la guerre 14-18. L'équilibre mondial bascule : jusqu'alors, le centre de gravité de la sphère occidentale était l'Europe, Vieux Continent bouffi d'Histoire, nourri jusqu'à l'indigestion d'un savant dosage de cultures gréco-latine et judéo-chrétienne. Le rôle joué par les Etats-Unis dans le premier conflit mondial et la croissance économique incomparable qui s'y greffe ont pour conséquences de recentrer les projecteurs sur ce Nouveau Continent dont l'image débarque sur le sol européen en même temps que les troupes américaines. Désormais, tout ce qui vient d'Amérique est bon par définition, à commencer par ces nouvelles danses et ces musiques sauvages qui effrayent les anciens mais ravissent les jeunes générations, sorties de la guerre avec une envie furieuse de mordre la vie à pleines dents. Quant à la musique qui accompagne ces danses, elle se voit d'office accoler l'étiquette "jazz", héritant par la même occasion des connotations de souffre et de sueur qui l'entourent :

« Et cette vieille incontinente d'Europe (..) s'est empressée d'accueillir à bras ouverts le nouveau venu, ce mulâtre aux allures équivoques, au nom inquiétant, cet échantillon croustillant de l'Art d'Amérique. » (A.P.Dohet, Pré-Jazz, in La Revue Sincère 6, 1927)

C'est au coeur de ces malentendus plus que dans la musique elle-même qu'il faut chercher le sens de l'expression "Jazz Era" par laquelle Scott Fitzgerald désigne les années '20 : pour peu qu'ils proposent du rythme, des syncopes en pagaille et un zeste de provocation, le moindre orchestre de danse devient un jazzband, le moindre chanteur de variété un chanteur de jazz. Illustration par cartoon interposé, en l'occurrence un Tex Avery largement inspiré du film *Le chanteur de jazz* avec Al Jolson, soi-disant premier film parlant (et qui ne l'est guère) et premier film sur le jazz (et qui ne l'est guère) :

Vidéo • I want to singa (DVD IX, 01) (8'15)

Cartoon de Tex Avery inspiré de Le Chanteur de Jazz (1927)

La musique américaine des années '20, qu'elle soit strictement populaire ou qu'elle se targue d'obtenir ses lettres de noblesse, se décline en termes de jazzy. Ce n'est pas Louis Armstrong qui est sacré Roi du Jazz mais un certain Paul Whiteman, businessman blanc, et propagateur de l'idée de "jazz symphonique". Né en 1890 à Denver, **Paul Whiteman** est altiste dans l'orchestre symphonique de sa ville puis dans celui de San Francisco. Il monte son propre orchestre en 1919 (un orchestre évidemment bien plus jazzy que jazz) et enregistre en 1920 ses premiers disques (dont certains ont encore une certaine tenue jazzique). Les orchestres de Whiteman comptent toujours dans leurs rangs quelques solistes capables de jouer hot le temps d'un featuring (Bix Beiderbecke par exemple). Et c'est sur ce modèle que fonctionnent désormais, un peu partout dans le pays, des grands orchestres blancs, en veux-tu en voilà, qui, de Sam Lanin à Jean Goldkette proposent toute la gamme des "fusions" envisageables à l'époque. La "suite" écrite par Whiteman sur Sweet Sue, just you est un bel exemple de ces collages kitch alternant parties vocales sirupeuses, velléités orchestrales et oasis jazziques (le court solo de cornet de Bix Beiderbecke) :

Paul Whiteman : Sweet Sue, just you (CD IX, 01) (4'34)

Bix Beiderbecke, Henry Busse, Charles Margulis, Eddie Pinter (tp) Bill Rank, Boyce Cullen, Jack Fulton, Wilbur Hall (tb) Izzy Friedman, Frank Trumbauer, Rube Crozier, Chet Hazlett, Red Mayer, Charles Strickfaden (sax) Roy Bargy, Lennie Hayton (pn) Mike Pingitore (bjo)

Mike Traficante (b) Min Leibbrook (tu- Hal Mc Donald (dms) + Strings Jack Fulton (voc) Paul Whiteman (lead) Ferde Grofé (arr); rec NY 1928

Désireux d'amener le jazz dans la cour des grands en le parant d'éléments empruntés à la musique classique, Whiteman et ses disciples lui enlèvent paradoxalement tout ce qui lui confère sa véritable noblesse ! Souvent prétentieux et niais, le jazz dit "symphonique" n'en séduit pas moins un très large public, qui y trouve un moyen terme entre musique sérieuse et musique légère. Très apprécié du grand public, Whiteman devient rapidement le Roi du Jazz (d'où le titre du film de 1929 qui lui est consacré). C'est lui qui commande à Gershwin la Rhapsody in Blue : sa musique sonne très « musique de film » et mélange les genres avec jubilation (classique, variété, jazz, country, chanson). Son heure de gloire se terminera avec les débuts de la Swing Craze. Le film *The King of Jazz* (titre français *La féerie du Jazz*) est réalisé par **John Murray Anderson** et n'a de film en tant que tel que de nom : il s'agit d'un collage de séquences démarrant par un dessin animé centré sur Whiteman, puis mettant en valeur les membres de son orchestre pour se terminer par une série de numéros de danses façon Broadway (il recevra l'Oscar des meilleurs décors en 1930).

Vidéo. Paul Whiteman : The King of Jazz (extr) (DVD IX, 02) (06'08)

1. Le roi du Jazz (cartoon) 2. Les solistes de l'orchestre : Charlie Margulis (tp) Wilbur Hall (tb) Frankie Trumbauer (cl, sax) Joe Venuti (vln) Eddie Lang (gt) Mike Pingatore (bjo) Charlie Greco (pn) Roy Mayer (picc) + strings sextet + Paul Whiteman (lead) rec 1929

En termes de répertoire, alors que les race records ont recours majoritairement au blues, l'énorme majorité de ce que l'on appelle dans le monde du jazz les « standards », provient de l'industrie de l'édition concentrée à Broadway dès le XIX^{ème} siècle. Il est temps pour nous d'aller faire un tour du côté de Tin Pan Alley.

g. Tin Pan Alley

Au début du XX^{ème} siècle, les éditeurs de musique décident de regrouper leurs activités sur la 28^{ème} rue Ouest, entre la 5^{ème} et la 6^{ème} avenue. Des musiciens y jouent du piano dans la rue et vendent les partitions des chansons écrites par les compositeurs et proposées par les éditeurs. Vendues 30 ou 40 cents, ces partitions sont souvent le principal revenu des compositeurs (et des éditeurs) et ces ventes peuvent atteindre jusqu'à des centaines de milliers d'exemplaires. La 28^{ème} rue sera baptisée **Tin Pan Alley** par un journaliste du New York Herald, **Monroe Rosenfeld**, qui, suite à une visite à un des bureaux d'éditeur, écrira dans un article que le son des pianos, dans la rue, lui font penser à des poêles en métal (tin pan) : le nom de Tin Pan Alley désignera dorénavant la rue en question puis, par métonymie, la musique populaire qui y est diffusée. La première chanson diffusée par la Tin Pan Alley à avoir dépassé le million d'exemplaires est *After the ball*, une chanson de Charles Harris, complètement oubliée aujourd'hui. Coon songs, ragtimes et autres mélodies liées aux Minstrels shows connaissent un succès fou fin du XIX^{ème} siècle. Mais l'âge d'or de Tin Pan Alley se situe dans les années '20, avec le développement des medias. Une baisse d'activité surviendra lors de la crise de 1929. Mais le nom restera dans les années '30 et jusqu'au milieu du XX^{ème} siècle pour désigner les « machines à standards » que sont les bureaux d'édition et du même coup les grands compositeurs et les chansons elles-mêmes. Si on excepte les thèmes orléanais déjà cités et les thèmes de Fats ou du Duke, les quatre standards les plus jouées et les plus enregistrés des années '20 sont:

- Stardust* de Hoagy Carmichael et Mitchell Parish
- Sweet Georgia Brown* de Bernie, Casey et Pinkard
- The man I love* de George et Ira Gershwin
- Lady be good* de George et Ira Gershwin également

George et Ira Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern, Irving Berlin, Harold Arlen sont les plus connus des héros de Tin Pan Alley. Ecrite pour la comédie musicale *Wake up and dream*, créée en mars 1929, *What is this thing called love* apparaît dans la première biographie filmée de **Cole Porter** : la scène évoque les fameuses séances de présentation des nouveautés de l'édition musicale à Tin Pan Alley : et en ouverture, nous écouterons le best-seller absolu, *Stardust*, chanté par son compositeur **Hoagy Carmichael** :

Vidéo. Tin Pan Alley (DVD IX, 03) (03'52)

1. *Hoagy Carmichael : Stardust* 2. *What is this thing called love (Cole Porter)*
Extrait du biopic Night and day (Michael Curtiz)

La plupart du temps, les standards naissent dans les comédies musicales de Broadway puis réapparaissent dans leurs reprises cinématographiques à Hollywood, avant d'être squattés par les chanteurs ou chanteuses de variété puis par les jazzmen qui vont leur donner leurs lettres de noblesse. Les versions hollywoodiennes sont chantées telles qu'elles ont été écrites, par des voix souvent plus proches de l'art lyrique que du jazz ; alors que les versions jazz transforment évidemment largement la matière musicale : à titre d'exemple, deux courts extraits de *the man I love*, d'abord en version Broadway par la chanteuse **Rebecca Lukker** puis en version jazz par **Billie Holiday** en 1939, avec, entre autres, Lester Young et Buck Clayton :

Rebecca Lukker/ Billie Holiday : The man I love (CD IX, 03) (01'12)

1. *Rebecca Lukker* 2. *Billie Holiday*

On ne va évidemment pas passer en revue la vie et l'oeuvre des grands compositeurs de Tin Pan Alley, dont certains ont à peine, voire pas du tout connu le jazz. La plupart d'entre eux sont d'origine juive, ce qui, soit dit en passant, n'arrangera pas la réputation du jazz, déjà musique de nègres, dans ses relations avec les dictatures quelles qu'elles soient. Un des plus âgés est **Jerome Kern** (né en 1885), qui a à son actif plus de 700 chansons, parmi lesquelles quelques énormes succès comme *All the things you are*, *Yesterdays* ou *Ol' man river*: ici encore, comparaison entre la version jazz années '20 par **Bix Beiderbecke** et la version crooner par le tout jeune **Frank Sinatra**, une scène qui cloture le biopic de Jerome Kern, *Till the clouds roll by* :

Bix Beiderbecke and his Gang : Ol' man river (CD IX, 04) (03'07)

Bix Beiderbecke (cn) Bill Rabk (tb) Irving Friedman (cl) Min Leibbrook (bassax)
Roy Bargy (pn) Harry Gale (dms); rec Chicago 7 juillet 1928

Video. Frank Sinatra : Ol' man river (DVD IX, 04) (03'13)

Frank Sinatra (voc) + orch; extr de Till the clouds roll by (La pluie qui chante) 1946

Israel Isidore Balin, dit **Irving Berlin**, est né en 1888 dans une famille pauvre de l'empire russe. Il a écrit quelque 1500 chansons, construit des dizaines de shows de Broadway et de films musicaux : Jerome Kern dira de lui « *Il n'a pas de place dans la musique américaine, il EST la musique américaine* ». Autodidacte, il prétendra toujours ne savoir jouer et chanter que dans un ton (Fa dièse) en s'aidant d'un instrument équipé d'un système mécanique de transposition. Quelques images en guise d'introduction au personnage, qui chante d'abord sa première chanson, *Marie from Sunny Italy* (pour laquelle il touchera 37 cents) : le piabno est sans doute d'époque. Ensuite, une petite interview dans laquelle il explique le mécanisme de transposition et pour terminer un extrait de sa version d'un de ses premiers succès de tendance militaire, *Oh how I hate to get up in the morning* (le côté « patriotique » des débuts d'Irving

Berlin s'incarnera par ailleurs dans son illustrissime *God bless Americai* qui deviendra plus connu que l'hymne national officiel par la plupart des Américains :

**Vidéo. Early Irving Berlin : Marie from sunny Italy / Interview /
Oh How I hate to get up in the morning** (extr) (DVD IX, 05) (2'46)

Montage MJ Extr de Show TV 1947 / This is the army de Hall Wallis et Jack Warner (1943)

How deep is the ocean, Cheek to cheek, Blue Skies font partie des grands titres de Berlin repris par les jazzmen. Le premier fut sans doute *Alexander's ragtime band*, écrit en 1911 et dont on connaîtra de multiples reprises, dans le jazz classique surtout : une des plus surprenantes est celle de **Bessie Smith**, qu'on connaît évidemment surtout pour son répertoire blues et qui sort complètement ici de son univers habituel

Bessie Smith : Alexander's ragtime band (CD IC, 05) (3'00)

*Bessie Smith (voc) Joe Smith (cn) Jimmy Harrison (tb) Coleman Hawkins (cl)
Fletcher Henderson (tp) Charlie Dixon (bjo); rec NY mars 1927*

Le plus connu de cette brochette de compositeurs de standards est sans doute **George Gershwin**, débord célèbre pour son travail de compositeur classique inspiré par les sons rag et jazz, puis par les chansons co-écrites avec l'aide de son frère **Ira Gershwin**. Né en 18989 à Brooklyn, Jacob Gershowitz **Gershwin** connaîtra une carrière courte mais particulièrement dense. Allergique à l'école, il se lance très jeune dans le piano et dès 1914 travaille dans l'édition musicale de Tin Pan Alley. Intéressé par le jazz, il enregistre d'abord lui-même sur rouleau de piano mécanique ses compositions (le fameux *Swanee* par exemple que rendra célèbre Al Jolson) et se produit en concert : le voici dans deux petits extraits dans lesquels Gershwin joue son illustre *I got rhythm* puis *Strike up the band*. Parmi ses premiers succès, une très belle mélodie bien oubliée aujourd'hui mais réinventée récemment dans un album d'hommage à Gershwin par le superbe pianiste **Bill Charlap** : ça s'appelle *I was so young and you were so beautiful* :

Video : George Gershwin : I got rhythm/ Strike up the band (DVD IX, 06) (1'48)

George Gershwin (pn solo) rec NY 1931

Bill Charlap : I was so young, you were so beautiful (CD IX, 6) (3'54)

Bill Charlap (pn) Peter Washington (cb) Kenny Washington (dms) ; rec NY 2005

C'est Paul Whiteman qui commande au jeune Gershwin une oeuvre ambitieuse qui donnera au malentendu entourant le « jazz blanc » une dimension nouvelle : orchestrée par le partenaire de Whiteman, Ferdé Grofé, *Rhapsody in Blue* est créée à l'Æolian Hall le 12 février 1924 ! La même année, Gershwin en offre à la postérité une version pour piano solo, idéalement préservée de l'usure par la technique du "piano roll". When Classic meets Jazz... Pour le plaisir et la performance, nous regarderons ensuite la version Disney de cette *Rhapsody*, extraite de *Fantasia 2000* et faisant preuve d'une maîtrise technique et rythmique remarquable en plus d'être un portrait d'une partie de la société américaine des twenties :

George Gershwin : Rhapsody in Blue (extr) (CD IX, 07) (3'04)

George Gershwin (pn solo) rec NY 1926

Video. Rhapsody in Blue (Fantasia) (DVD IX, 07) (12'32)

Extrait de Fantasia 2000 (Walt Disney)

Quelles que soient ses qualités intrinsèques, la *Rhapsody in Blue* aura bien moins d'impact sur l'évolution du jazz que les chansons (songs) écrites par George et Ira Gershwin : avec celles que signent à la même époque Cole Porter, Irving Berlin ou Jerome Kern, ces chansons formeront le répertoire jazzique de base. Encore quelques mots d'un des plus célèbres compositeurs de standards, monsieur **Cole Porter**. Cole Albert Porter est né le 9 juin 1891 dans l'Indiana. Auteur de nombreuses comédies musicales, de films musicaux et de standards immortels. Contrairement à Gershwin, Cole Porter écrit à la fois paroles et musiques de ses chansons. Sa carrière se déroule avec une dizaine d'années de décalage par rapport à Gershwin et c'est sans doute la raison pour laquelle, on le verra, ses standards seront davantage joués par des musiciens modernes. Sa vie tumultueuse a inspiré deux films au moins : *Night and day* de Michael Curtiz en 1946 – de son vivant donc - avec Cary Grant dans le rôle du compositeur; puis, quelques décennies plus tard, en 2004, *De-Lovely* d'Irwin Winkler avec Kevin Cline et Ashley Judd. Né dans une famille aisée, il étudie le droit et la musique, laquelle prend rapidement le dessus. En 1916, il part pour Paris, alors toujours en guerre. Une série d'épisodes à la véracité douteuse est liée au début de ce séjour (engagement dans la légion, croix de guerre etc). Toujours est-il qu'une fois la guerre terminée, Cole décide de rester à Paris, qu'il considère comme le paradis sur terre. Il s'installe dans une grande maison palatiale près des Invalides et mène une vie de dandy, facilitée par son mariage avec la richissime Linda Lee Thomas en 1919. Bisexuel notoire, Cole Porter vivra avec Linda une relation intense et paradoxale, ponctuée d'aventures multiples et colorées. Son premier succès (modéré) s'appelle *Old fashioned garden* et en voici une version rare chantée par l'acteur **Cary Grant** en personne :

Cary Grant : Old fashioned garden (CD IX, 02) (1'26)
Cart Grant (voc) + orch

Les deux premiers standards de Cole Porter à avoir été choisis par les jazzmen sont le coquin *Let's do it* et *You do something to me*. Après viendront *Love for sale*, *Night and day*, *What is this thing called love*, *Begin the beguine*, *Just one of those things* etc etc qui feront le bonheur des amateurs de songbooks. Voici *You do something to me* d'abord en version comédie musicale puis en version **Muppet Show** ; et ensuite, plus sérieusement, une version V-Disc enregistrée par **Joe Bushkin** et **Bobby Hackett** :

Video. Cole Porter : You do something to me (DVD IX, 08) (2'31)
1.Extr de Night and Day, biopic de Cole Porter par Michael Curtiz (1946) 2.Extrait du Muppet Show

Joe Bushkin/ Bobby Hackett : You do something to me (CD IX, 08) (2'58)
Bobby Hackett (cn) Joe Bushkin (pn) rec NY oct 1948

Voilà donc le jazz doté d'un nouveau répertoire, qui vient d'ajouter à celui, plus afro-américain, des blues, gospels etc. Cette musique va s'étendre à tout le Nouveau Continent (radio, disque) puis va, après la première guerre mondiale, atteindre l'Europe. En voyage !

h. Musique Nouvelle et Vieux Continent

Des quatre familles d'occupants de la pyramide jazzique blanche, les "bruitistes" sont les premiers à être diffusés massivement. L'Europe, au sortir de la guerre, est envahie par les nouvelles danses et par les premiers jazzbands américains. En 1919, le **Southern Syncopated Orchestra**, orchestre éléphantique dirigé par **Will Marion Cook**, joue à Londres et attire l'attention du célèbre chef d'orchestre suisse **Ernest Ansermet** : le maître témoigne, dans un

article de la Revue Romande, d'un enthousiasme aussi fébrile que visionnaire, et consacre au jeune **Sidney Bechet**, alors strictement anonyme, quelques phrases prophétiques :

“Il y a au Southern Syncopated Orchestra un extraordinaire virtuose clarinettiste (...) Je veux dire le nom de cet artiste de génie, car pour ma part, je ne l'oublierai pas: c'est Sidney Bechet. Quand on a si souvent cherché à retrouver dans le passé une de ces figures auxquelles on doit l'avènement de notre art -ces hommes du XVII^e et du XVIII^e siècle par exemple, qui, avec des airs de danse, faisaient des oeuvres expressives et ouvraient ainsi le chemin dont Haydn et Mozart ne marquent pas le point de départ mais le premier aboutissement- quelle chose émouvante que la rencontre de ce gros garçon tout noir, avec des dents blanches et ce front étroit, qui est bien content qu'on aime ce qu'il fait, mais il ne sait rien dire de son art, sauf qu'il suit son «own way», sa propre voie, et quand on pense que ce «own way», c'est peut-être la grand route où le monde s'engouffrera demain.»

Hélas, cet enthousiasme éclairé est de courte durée et Ansermet en revient bientôt au discours politiquement correct qu'inspire le jazz à la plupart des musiciens classiques. Mais même renié par son auteur, l'article de la Revue Romande reste une page décisive de la littérature parajazzique. L'autre moment clé de l'histoire de cet orchestre est, paradoxalement, sa dislocation : en effet, seule une partie des musiciens (les cordes et les chœurs) rentre aux Etats-Unis: les autres décident de se fixer en Europe, y créant autant de noyaux jazziques qui feront école (cfr par exemple l'influence énorme exercée à Liège, l'hiver 21/22, par le Creole Band du trompettiste noir **Arthur Briggs**). Toutes les formations de jazz présentes en Europe dans les années '20 ne remontent pas au S.S.O.; mais, comme l'image des bateaux à aube orléanais colportant la bonne nouvelle du jazz le long du Mississipi, celle de l'orchestre splité semant la graine bleue partout en Europe, est belle et éloquente.

Vidéo • Harlem Bruxelles Paris (DVD IX, 09) (4'34)

1. Arrivée du jazz, Interviews de Robert Goffin et Felix Faecq
2. Cook et le S.S.O. (texte d'Ansermet)
3. Montmartre envahi par les jazzmen US (liberté, tolérance, alcool etc)
4. Jazz et intelligentsia

Lorsque l'*Original Dixieland Jazz Band*, auréolé du succès de son disque de 1917, débarque à Londres, en 1919, on prend au pied de la lettre la leçon de ces jeunes ambitieux qui, pour leurs prestations se présentent comme *The Originators of Jazz*. Imiter des cris d'animaux avec son instrument ou jouer avec une demi- clarinette est dès lors considéré comme l'essence même du jazz ! La presse musicale du Vieux Continent s'indigne :

"Il est intéressant d'observer les visages des danseurs quand les musiciens de l'Original Dixieland Jazz Band, dont on nous dit qu'ils sont uniques au monde, font de leur mieux pour assassiner la musique."

"Ce fut le spectacle le plus discordant et le moins intéressant de tous ceux qu'il me fut donné de voir au Palladium.. Quand on a vu du jazz, on se dit que les études musicales ne présentent aucun intérêt : si j'arrive à faire du bruit sur quelque vieille casserole, mon avenir est assuré"

Lorsque les premières vapeurs de l'enchantement se dissipent, les adversaires du jazz résument leur position par cette tranchante et impitoyable équation : Jazz = Bruit ! Confortés dans leur jugement par les clubs de foot des années '20 qui baptisent "jazzbands" les hordes de crécelles, de mirlitons et de sifflets appelés à encourager les joueurs à grand renfort de bruit et de fureur !

L'Histoire du Jazz en Europe restait à écrire. C'est chose faite depuis peu. Parmi les autres grands propagateurs de la nouvelle musique, citons encore les fameux *Mitchell's Jazz Kings*, les *Georgians* du trompettiste Frank Guarente, le grand orchestre de **Sam Wooding**, et bien sûr, tout le petit monde gravitant autour de l'historique Revue Nègre, qui réactive, dans le Paris de 1925, la vogue de l'Art Nègre initiée sur le plan pictural et sculptural dès le début du siècle. Comme à Harlem au même moment, le milieu culturel parisien adopte ouvertement le "jazz". On se souvient de la description imagée que donne **Jean Cocteau** d'une prestation des *Mitchell's Jazz Kings* - les "pipes en nickel" sont évidemment des saxophones, instruments encore fort peu répandus à l'époque :

" Le Band américain l'accompagnait sur des banjos et dans de grosses pipes en nickel. A droite de la troupe, en habit noir, il y avait un barman de bruits, sous une pergola dorée, chargée de grelots, de tringles, de planches, de trompes de motocyclettes. Il en fabriquait des cocktails, mettant parfois un zeste de cymbale, se levant, se dandinant et souriant aux anges." (J. Cocteau, Le Coq et l'Arlequin)

En 1929, le même Cocteau grave sur disque deux de ses poèmes, accompagné par l'orchestre de Dan Parrish, nous rappelant ainsi la prudence avec laquelle le mot "jazz" doit être entendu dans les années '20 :

Jean Cocteau / Dan Parrish : La Toison d'Or (CD IX, 09) (2'50)

*Jean Cocteau (récitant) + orch dir par Dan Parrish (pn) avec e.a. Cricket Smith (tp)
Vance Lowry (bjo) rec Paris 12 mars 1929*

Pour l'immense majorité des Européens, le principal sinon le seul intérêt que suscite la nouvelle musique réside dans les pas de danses auxquels elle est associée : *One-Step, Two-Step, Boston* et autres *Fox-Trot* détrônent en quelques mois les antiques scottisches et les mazurkas essoufflées sur lesquels le Vieux Monde dansait encore paisiblement quatre ans auparavant. Les dancings poussent comme des champignons dans les capitales européennes : le phénomène atteint son apogée en 1925 avec la folie du *Charleston*. La Revue Nègre déboule sur Paris. André Daven, directeur artistique du Théâtre des Champs Elysées, s'est rendu lui-même à Harlem pour y procéder au recrutement de sa troupe. **Claude Hopkins** dirige la petite formation de "jazz pur" chargée de relayer l'orchestre de fosse dans certains tableaux. Le principal soliste de cette petite formation est à nouveau **Sidney Bechet** (toujours aussi anonyme et qui joue le rôle d'un marchand de quatre saisons) mais la véritable star de la Revue s'appelle... **Josephine Baker**. Josephine décrit ainsi les rapports musicaux qui existent sur scène entre danseurs et musiciens, pendant les représentations de la Revue Nègre :

" Le spectacle entier était une grande improvisation. Louis Douglas, champion du tap-dance et moi-même aimions sentir que sa musique nous "portait" et que si une nouvelle figure nous venait à l'esprit, il saurait au bon moment la souligner adroitement."

La séquence qui suit nous montre d'abord l'invasion du charleston, puis le phénomène Revue Nègre, et enfin, nous verrons Cole Porter chanter *Let's do it* (faisons l'amour) dans le superbe film de Woody Allen *Midnight in Paris* : on y rencontre notamment Zelda et Scott Fitzgerald :

Vidéo • Paris à l'heure du Charleston (DVD IX, 10) (7'09)

1. Le charleston
2. La revue Nègre et Josephine
3. Extrait de *Midnight in Paris* (Woody allen) incl Cole Porter *Let's do it*

Les débuts des musiciens européens désireux d'entrer en jazz sont rendus particulièrement difficiles par les différences culturelles énormes qui sous-tendent les nouvelles pratiques musicales : tous les africanismes sont perçus soit comme des "erreurs" soit comme des difficultés insurmontables : c'est le cas de la polyrythmie évidemment, totalement hors norme chez nous, du traitement trituré du timbre, qui va à l'encontre, on l'a dit, de tout l'apprentissage officiel de la musique, de l'improvisation, du rapport au public etc. ensuite, quelques témoignages de musiciens liégeois ayant vécu l'arrivée du jazz en Belgique et figurant dans le coffre *Histoire du Jazz à Liège* réalisé par la Maison du Jazz :

Document : Les Débuts du jazz à Liège (CD IX, 11) (4'53)
Montage (-- Histoire du Jazz à Liege (Thisse, Bauer, Brinckhuyzen)

Malgré la force du malentendu qui anime les débuts du jazz en Europe, ces personnages hors du commun pressentent que le jazz n'est pas qu'une passade vaguement scandaleuse ou vaguement ridicule, mais une forme d'expression nouvelle et révolutionnaire. Si Ansermet avait eu cette intuition fugitive en 1919, c'est à l'écrivain belge Robert Goffin qu'il revient d'avoir été le premier panégyriste mondial du jazz. Goffin est un client fidèle des dancings : la musique qu'il y entend le bouleverse : ses premiers poèmes consacrés au jazz paraissent au début des années '20 (*Jazz-Band*) : il sera, en 1932, l'auteur du premier ouvrage sérieux consacré intégralement au jazz (*Aux frontières du jazz*). Dans le même temps, chez nous, Felix-Robert Faecq devient le premier éditeur de jazz, il crée Music, la première revue spécialisée, et il organise les premiers concerts ! Un sacré tandem ! Voici quelques témoignages de **Robert Goffin** et **Felix Faecq** sur les premiers jazzbands belges. Pour terminer le montage un extrait du *Shreveport Stomp* de Jelly Roll Morton joué par l'all-stars du Russe **Grigor Nakchounian** qui avait réuni un orchestre composé des meilleurs jazzmen de chaque pays : pour la Belgique, il y avait notamment le trombone **Jules Testaert** et le pianiste **Jean Pâques** :

Video • Les Pionniers du Jazz en Belgique (DVD IX, 11) (6'27)
1. Interview Robert Goffin et F-R Faecq 2. Grigor Nakchounian Montage archives VRT

Grigor Nakchounian North Star Orchestra : Shreveport Stomp (CD IX, 12) (3'02)
*Martin Helmsmoortel (cn) Jules Testaert (tb) Gregoire Nakchounian, Albert Deveydt (sax)
Jean Paques (pn) Erwin Steinbacher (bjo) Eugene 't Sas (dms, voc) rec Berlin 1928*

Ce Shreveport est une exception ! La plupart des orchestres européens, s'inspirant des bands américains les moins authentiques, jouent une musique jazzy au caractère souvent rococo. Ce feeling, apparence, vêtements, instruments etc compris seront brillamment ressuscités, soixante ans plus tard, avec un souci du détail visuel et sonore proprement ébouriffant, par un orchestre tchèque, le *Prague Syncopated Orchestra* : *You're driving me crazy* :

Vidéo • Pragues Syncopated Orchestra : You're driving me crazy (DVD IX, 12) (3'56)
Prague Syncopated Orchestra : You're driving me crazy

L'univers des standards et de Tin Pan Alley parcourra toute l'histoire du jazz. Je vous propose de terminer ce chapitre par un document récent, une version de *The way you look tonight* de Jerome Kern, chanté par le crooner **Tony Bennett** avec au piano l'excellent **Bill Charlap** que nous avons entendu tout à l'heure jouant Gershwin :

Vidéo • Tony Bennett : The way you look tonight (DVD IX, 13) (4'57)
Tony Bennett (voc) Bill Charlap (pn) rec Elvis Costello show 2008