

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

158-159 | avril-septembre 2001

Jazz et anthropologie

---

## L'oreille tenue à l'œil

Portraits passionnés de quelques musiciens

Pascal Colard

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/101>

DOI : 10.4000/lhomme.101

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 53-72

ISBN : 2-7132-1386-X

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Pascal Colard, « L'oreille tenue à l'œil », *L'Homme* [En ligne], 158-159 | avril-septembre 2001, mis en ligne le 25 mai 2007, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/101> ; DOI : 10.4000/lhomme.101

---

# L'oreille tenue à l'œil

Portraits passionnés de quelques musiciens

Pascal Colard

**À** PROPOS du jazz et, plus précisément, de la période relative au répertoire de ce qui est considéré comme sa première étape instrumentale, le style New Orleans, André Leroi-Gourhan (1965 : 90) écrivait :

« Exactement comme un expert en vins sent un cru, l'ethnologue entraîné distingue à des harmonies de formes ou de rythmes les produits d'une culture de ceux d'une autre [...]. Il est évident par ailleurs que le répertoire du jazz style "Nouvelle-Orléans" est devenu un capital mondial et en principe stylistiquement inaltérable. Il n'empêche que l'oreille ne confond pas une exécution suédoise et une exécution américaine du même morceau. »

Cette observation se plaçait sous l'angle de l'identification d'un « style ethnique ». Mais que peut-on entendre par cette expression ? Plus loin, André Leroi-Gourhan donnait ces précisions : « Le style ethnique pourrait donc se définir comme la manière propre à une collectivité d'assumer et de marquer les formes, les valeurs et les rythmes ». Il avait auparavant constaté « qu'aucun groupe humain ne se répète deux fois, que chaque ethnie est différente de toute autre et différente d'elle-même à deux moments de son existence... » (*ibid.* : 93, 91)

On verra que ce qui est donné d'emblée comme « évident » par Leroi-Gourhan ne l'est pas tellement, car un répertoire – si répertoire il y a – n'est pas seulement un index proposant une suite de titres de morceaux mais – notamment dans le cas du jazz où création et exécution fusionnent dans l'instant – une question de personnes : qui joue quoi ? avec qui ? en quel temps ? en quel lieu ? L'analyse entreprise sur ce répertoire – elle offrira d'ailleurs bien des surprises – sera fondée sur le seul document probant : le disque. Il sera fait évidemment mention, à l'occasion, de témoignages de musiciens ayant participé à la vie musicale contemporaine de l'enregistrement de tel ou tel thème. Nous verrons donc ce qu'il en est de ce répertoire et surtout des différentes manières dont il a été interprété ; ce qui, d'ailleurs, mettra au jour une certaine hétérogénéité.

D'UN STYLE ETHNIQUE

La mention d'un répertoire implique un certain nombre de questions touchant l'environnement musical dans un rapport spatio-temporel. En effet, à s'en tenir au seul document qu'est le disque, on se trouve placé devant des lacunes énormes quant à l'histoire réelle du jazz. Il faut donc prendre en considération les témoignages de musiciens (Shapiro & Hentoff 1956) ; il faut également regarder attentivement, voire passionnément – comme on le fait pour l'écoute – le corpus de photographies des orchestres du début du XX<sup>e</sup> siècle, ou même de la fin du siècle précédent : années de genèse, d'épanouissement mais aussi, disons, de retrait du style New Orleans. Pour établir un tel lien entre les traces auditives (les disques et leurs recensions, les discographies) et visuelles (les photos), je me référerai encore à André Leroi-Gourhan et à sa notion de témoin négatif.

Sans vouloir refaire l'histoire des origines du jazz, il faut néanmoins rappeler la déportation d'Africains de l'Ouest (ethnies différentes) dès le XVII<sup>e</sup> siècle, leur fixation en tant qu'esclaves, d'abord dans les colonies anglaises d'Amérique du Nord devenues indépendantes en 1783, puis dans les nouveaux États du Sud. Après la victoire des Nordistes à l'issue de la Guerre de Sécession (1861-1865), l'esclavage est « aboli » mais une féroce ségrégation raciale est maintenue particulièrement dans ces États du Sud.

Dans son livre *Le Peuple du blues*, l'écrivain noir américain LeRoi Jones (1968 : 13) rapporte que « les Africains de l'Ouest (près de 85 % des esclaves déportés aux USA) ne chantaient pas de blues » et qu'« assurément, le troupeau des prisonniers africains n'a pas entonné *Saint James Infirmary* en débarquant ». Utilisant un ton ironique pour parler de cette tragédie, LeRoi Jones, qui « considère le début du blues comme un des débuts du Noir américain », pose en effet des jalons pour discuter du « style ethnique » à propos de jazz (*ibid.* : 15).

Si l'on s'en tient au seul phénomène musical, l'ethnocide subit par les Noirs africains déportés s'est traduit par une « acculturation » imposée par la société blanche américaine. Il suffit de rappeler l'interdiction qui leur était faite d'utiliser les tambours dans les plantations et l'obligation dans laquelle ils se trouvaient d'apprendre des chants religieux protestants. Malgré cela, certains traits, principalement musicaux, des cultures africaines ont pu se maintenir : le rôle du rythme (le *beat* syncopé), l'emploi d'une gamme différente de celle de la tradition occidentale, le traitement de la voix et l'improvisation sur la base d'appels et réponses dans les chants. Tous ces ingrédients se trouveront réunis, parfois transformés, dans un seul creuset à deux poignées : le blues et le jazz. Et c'est probablement du côté africain qu'il faut rechercher l'origine du balancement du swing (particulièrement actif dans l'aspect lancinant du boogie-woogie), de l'emploi des notes altérées (*blue notes*), du *scat* pour le chant et du *growl* pour les instruments à vent, des fameux « duels » entre musiciens (*chase*), des motifs mélodiques et rythmiques répétés (*riffs*). Quant à l'improvisation, certains ont voulu en faire le critère absolu du jazz, oubliant « simplement » les arrangements..., et son existence dans d'autres traditions musicales y compris européennes.

Évidemment, il existe une influence des traditions musicales européennes transplantées en Amérique, à l'œuvre notamment dans les chants religieux. Plus tard (après 1865), quand les mulâtres (les créoles) et les Noirs purent avoir accès aux instruments utilisés dans les fanfares blanches afin de former à leur tour des orphéons, pour jouer à l'occasion de pique-niques, de meetings ou de funérailles, ils furent confrontés aux rythmes européens des quadrilles et des marches militaires. On croit connaître la suite et ce texte n'a d'autre but que de tenter de mettre au jour quelques lacunes, voire des pans entiers de l'histoire de la musique afro-américaine, cette musique nommée jazz. Déjà, on peut noter que l'origine de ce mot reste obscure, et son étymologie incertaine. Cela commence bien, dira-t-on ! D'autant plus que dans les années 20, le pianiste de La Nouvelle-Orléans Richard M. Jones sera l'auteur du *Jazzin Babies Blues* (une *jazz baby* étant une prostituée...). Ce thème sera interprété – chose assez rare pour la période considérée – par des orchestres noirs et par un orchestre blanc de La Nouvelle-Orléans, les New Orleans Rhythm Kings.

Un orchestre blanc ! C'est l'Original Dixieland Jazz Band, orchestre blanc de La Nouvelle-Orléans, qui enregistre le premier disque de jazz en 1917 à New York et du même coup propage le mot, d'abord orthographié Jass<sup>1</sup>. Depuis et par commodité de classement, de référence, la critique a réservé le terme de Dixieland à la musique de style New Orleans jouée par les Blancs (le style Chicago n'en étant qu'une variante), tandis que celui-ci était, sous cette appellation, réservé aux formations noires et créoles. Certains auteurs, comme Hugues Panassié (1980 : 99), estiment que le Dixieland est « la musique jouée par les orchestres blancs *essayant sans y parvenir d'imiter le style Nouvelle-Orléans des Noirs* » (c'est moi qui souligne).

Les choses ne sont pas aussi simples. D'abord, plusieurs orchestres noirs des années 20 introduisent le terme Dixieland dans leur dénomination : les Dixie Syncopators de King Oliver, Dixieland Thumpers de Johnny Dodds, Dixie Stompers de Fletcher Henderson, Dixie Rhythm Kings avec le clarinetiste Omer Simeon, le Dixie Washboard Band de Clarence Williams, etc. Plus tard, lors de la période du Revival, de très grands musiciens noirs, créoles en l'occurrence, de La Nouvelle-Orléans tels Sidney Bechet et Albert Nicholas ont énormément enregistré, tant aux États-Unis qu'en Europe, avec des orchestres blancs. Quel fut dans ces formations le pourcentage des styles dits New Orleans et Dixieland ?

S'il fallait donner un avis personnel, je dirai que c'est d'abord aux Noirs (et aux créoles) que revient le mérite d'avoir su extirper de ce point nodal qu'était La Nouvelle-Orléans ce qui allait devenir le jazz et surtout de l'avoir développé comme on sait. Cette Nouvelle-Orléans où toutes les influences se télescopèrent : les débris de traditions africaines, l'invention du blues par les Noirs, les apports de musiques populaires européennes, qu'elles soient d'origine espagnole, française, anglo-saxonne, les fanfares, le ragtime...

1. Les jazzmen noirs des débuts, pour désigner leur musique, employaient le terme de « ragtime music » (cf. Bechet 1977 : 14 ; Panassié & Gauthier 1980 : 167).

Les musiciens blancs ont dû vraisemblablement jouer un rôle dans ce processus, mais à quel niveau ? Je ne pense pas que tous les musiciens blancs, du moins les meilleurs, se soient contentés d'imiter le style des Noirs, voire de s'y essayer. Après tout, chaque artiste est censé avoir sa propre sensibilité, sa personnalité... Seulement, après auditions répétées et comparatives – et ceci concerne surtout le jazz des années 20 –, ce qu'on appellera le « vieux style », celui joué par les Noirs, swingue plus, possède plus de feeling, est plus lyrique, plus « hot » avec des inflexions réellement émouvantes. Quand des musiciens noirs jouent le blues, on entend vraiment du blues ; les fameuses *blue notes* ne se réduisent pas à un accident chromatique altérant les troisième et septième (voire le cinquième) degrés de la gamme majeure, mais répondent au besoin fondamental d'exprimer ce qu'ils ressentent de leurs conditions d'existence : les accents du blues chanté transposés sur l'instrument. Là, pour ce dernier cas, on pourrait davantage parler de « style ethnique ». En effet, lorsque des orchestres blancs jouent le blues, on entend certes les changements mélodico-harmoniques caractéristiques de ce type musical, mais le feeling n'y est pas, l'interprétation se maintenant, le plus souvent, dans une platitude avérée. Il est certain que vouloir égaler les musiciens noirs sur le terrain du blues relevait et relève de la gageure.

En sens inverse, un des plus grands musiciens de jazz, le saxophoniste Lester Young déclarait : « Frankie "Tram" Trumbauer était mon idole ». « Tram » était un musicien blanc jouant du saxophone en Ut. L'un de ses disques enregistrés avec le cornettiste Bix Beiderbecke *Singin' The Blues* (1927) jouera un rôle de déclencheur quant à la manière de phraser et de sonner de Lester Young. Qu'un musicien noir de cette envergure cite un musicien blanc « comme son unique source d'inspiration » (Daniel Nevers 1994 : 1188) est exceptionnel. Juste retour des choses, une dizaine d'années plus tard, de très nombreux saxophonistes noirs et surtout blancs (les fameux « Brothers » de l'orchestre de Woody Herman) s'inspireront du jeu de Lester Young, particulièrement de celui mis en œuvre dans ses premiers enregistrements (*Lady Be Good, Shoe Shine Boy*, 1936). L'influence de Lester Young ne s'arrêtera d'ailleurs pas là puisque Charlie Parker et Miles Davis, pour ne citer qu'eux, lui seront redevables de pas mal de choses.

## La question du répertoire

Un répertoire « stylistiquement inaltérable », disait André Leroi-Gourhan ? S'il est vrai que des morceaux comme *High Society, Muskrat Ramble, Weary Blues, Royal Garden Blues*, etc., appartiennent sans conteste au répertoire des orchestres de style dit New Orleans, cela est surtout vrai dans le cadre du New Orleans Revival, c'est-à-dire dans la période qui commença à la fin des années 30, soit *grosso modo* dix ans après la fin des enregistrements qu'on peut qualifier de strictement New Orleans (orchestres noirs et créoles). Je laisserai ici délibérément de côté les orchestres blancs et je vais dire pourquoi : après le succès de l'Original Dixieland Jazz Band en 1917, d'innombrables formations blanches s'étaient empressées d'enregistrer durant les années 20 des centaines et des centaines de

faces alors que beaucoup d'orchestres noirs n'ont laissé que quelques traces de leur activité ou même aucune. Comble de l'ironie, un orchestre blanc plus connu sous le nom d'Original Memphis Five enregistra des disques sous le nom de The Cotton Pickers<sup>12</sup> Je pense que là nous ne sommes pas très loin des minstrels blancs, ces théâtraux travestis, grimés en Noirs (visages et mains noircis, lèvres rendues proéminentes passées au blanc et au rouge) qui sévissaient durant le XIX<sup>e</sup> siècle, offrant à leur public une caricature du Noir.

Ce New Orleans Revival peut se définir comme étant la période ouverte par les « sessions Panassie » de 1938 (Bechet, Ladnier<sup>3</sup> et Mezzrow) et celles de Jelly Roll Morton en 1939 et se poursuivant jusqu'à nos jours. Le principal intérêt de ce New Orleans Revival a été de faire resurgir sur la scène musicale (disques et concerts) d'anciens musiciens plus ou moins âgés de La Nouvelle-Orléans tels que Sidney Bechet, Kid Ory, Mutt Carey, Albert Nicholas, Baby Dodds (voire Bunk Johnson...). Aux États-Unis, de jeunes musiciens blancs – aucun jeune musicien noir ne voulut tenter l'expérience – s'essayèrent à faire renaître ce vieux style avec plus ou moins (moins que plus) de bonheur. Juste après la fin de la Seconde Guerre mondiale, le même phénomène se répandit dans le monde entier (Graeme Bell en Australie ; Claude Luter en France ; Humphrey Lyttelton en Grande-Bretagne ; le Dutch Swing College Band aux Pays-Bas). On assiste alors à la constitution d'orchestres d'abord amateurs qui vont rejouer dans le vieux style (New Orleans ou sa version « blanche » Dixieland) en s'inspirant des enregistrements de la grande époque (1922-1929), effectués pour la grande majorité d'entre eux surtout à Chicago et à New York (Clarence Williams Blue Five) et pour une poignée seulement à La Nouvelle-Orléans même. Malheureusement, en ne reprenant qu'une très faible partie des morceaux enregistrés dans les années 20, ces formations vont figer ce répertoire, le transformant ainsi en rengaines.

Notons toutefois un changement notable et une heureuse surprise : dans les années 70, l'orchestre de Jean-Pierre Morel, plus connu sous le nom de Sharkey and Co, enregistre une série de disques qui va apporter un courant de « blues in the air » frais dans les productions revivalistes. Cette moyenne formation de dix musiciens (ou « petit » grand orchestre) jouait non seulement des thèmes qui, pour la plupart, n'avaient jamais été rejoués depuis leur création phonographique (thèmes appartenant au répertoire des petits ensembles néo-orléanaises tels que ceux d'Armand Piron, Oscar Celestin, Clarence Williams, Tiny Parham et à celui des grandes formations noires de la fin des années 20 : Bennie Moten, Fletcher Henderson, Noble Sissle, voire Duke Ellington ainsi qu'à celui utilisé par les orchestres blancs de la

2. Attention, rien n'est simple ! Les Mc Kinney's Cotton Pickers sont un grand orchestre noir de la fin des années 20 (1928-1931 pour les enregistrements). Noir et superbe !

3. Il faut signaler une séance exceptionnelle où se trouvèrent réunis deux des plus grands musiciens de La Nouvelle-Orléans, Sidney Bechet et Tommy Ladnier, celle du 15 septembre 1932 à New York. Sur les six morceaux gravés, trois atteignent les sommets du jazz enregistré : *Sweetie Dear*, où Tommy Ladnier à la trompette mène magistralement, suivi d'un Sidney Bechet au jeu de clarinette particulièrement acéré ; le morceau s'achevant sur une série de riffs dégageant un swing intense. *Maple Leaf Rag*, pris sur un tempo très rapide où Bechet, au saxophone soprano, souffle comme un possédé, mis à part un solo de piano, tout au long de cette face surchauffée (le groupe n'avait certes pas usurpé son appellation : les New Orleans Feetwarmers). Ici, Ladnier est nettement surpassé par l'ouragan Bechet, .../...

même période), mais elle les interprétait avec des arrangements originaux signés Jean-Pierre Morel. La musique, eu égard aux sources indiquées, ne relève donc pas strictement du style New Orleans originel, mais les grands orchestres des années 20 étaient encore, peu ou prou, influencés par lui. En tout cas, il s'agit d'une récréation bien faite du vieux style. Autre surprise et de taille (deux disques) surgie au milieu de ces mêmes années 70 : la constitution de l'Anachronic Jazz Band. Cette fois, le répertoire n'a plus rien à voir avec celui des années 20, pour la bonne raison qu'il s'agit de la reprise de thèmes be-bop (*Yardbird Suite*, *Round About Midnight*, *Anthropology*, *Move*, *Jordu*, *Blue Monk*, etc.), donc écrits et joués dans la deuxième partie des années 40 et la première des années 50 mais interprétés en vieux style. Quelques thèmes du répertoire New Orleans, tel le fameux *Royal Garden Blues* ont d'ailleurs été rejoués par des formations middle jazz : le petit orchestre de John Kirby avec Buster Bailey et Charlie Shavers en 1939, la petite formation de Count Basie avec Don Byas et Buck Clayton en 1942, le grand orchestre de Duke Ellington en 1946, Ellington et Johnny Hodges en 1959 et en jazz moderne, par le saxophoniste West Coast Bud Shank en 1955.

Notons pour mémoire la citation de quelques mesures du « chorus Picou » de *High Society* par Charlie Parker et les boppers. Plus notable mais resté sans suite est le disque de Bob Brookmeyer et Jimmy Giuffrè *Traditionalism Revisited* (1957). Ici, la réinterprétation de *Sweet Like This* enregistré par l'orchestre de King Oliver en 1929 offre cette particularité : dans la première partie du morceau, Bob Brookmeyer au trombone à piston et Jimmy Giuffrè à la clarinette rejouent note pour note les chorus de trompette ouverte (Dave Nelson) et de trompette bouchée (King Oliver) dans un ordre inverse de celui du disque de 1929. Mentionnons également l'hommage rendu avec humour à Jelly Roll Morton par Charles Mingus (*Jelly Roll*, dans l'album *Mingus Ah Um* datant de 1959). Toujours en hommage à Jelly Roll Morton, il faut signaler le disque *Air Lore* du groupe Free AIR (1979) dans lequel deux fameuses compositions du pianiste néo-orléanais, *Buddy Bolden Blues* et *King Porter Stomp*, sont reprises à côté de rag times de Scott Joplin. Je me souviens de concerts de Sun Ra dans les années 70 (décidément !) au cours desquels nous avions, un ami et moi, sauté de joie en entendant des thèmes de Fletcher Henderson traités « à la free ».

Rappelons-le, le jazz est une manière de jouer, de ressentir. Le grand pianiste de La Nouvelle-Orléans Jelly Roll Morton disait que « n'importe quel genre de musique peut devenir du jazz si on sait le jouer comme il faut ».

Or, que voyons-nous, qu'entendons-nous dans le répertoire des créateurs du jazz ? En reprenant la liste citée plus haut, on s'aperçoit que :

- *High Society* a été enregistré une fois par le King Oliver Creole Jazz Band en 1923 ; et par Jelly Roll Morton et ses Kings of Jazz (*sic*) en 1924 ;

---

la tornade noire. *Shag*, pris également sur un tempo infernal, avec un Bechet toujours aussi démentiel, bénéficie d'un vocal scat spécialement effréné. À ces trois chefs-d'œuvre, il faut quand même ajouter une version de *I've Found a New Baby*, prise sur un tempo à peu près identique à celui du précédent morceau où Ladnier, dans le dernier chorus, reprend la tête des opérations en jouant d'une façon spécialement dramatique, inaccoutumée sur un pareil tempo. Quelques mois après cette séance et des passages dans des clubs, cette magnifique formation dut être dissoute. Bechet et Ladnier, pour vivre, ouvrirent alors une boutique de retouches de vêtements ! C'est donc, comme on va le voir, au-delà de la grande période du style New Orleans (enregistrements et clubs) et avant le Revival que se situe cette séance hors norme oserait-on dire. On pourrait parler à son propos d'une sorte de bloc erratique du jazz New Orleans, en fait de bloc d'accord miraculeux entre un génie (Bechet) et un « beau ténébreux » (Ladnier), « passeur considérable » du blues (cf. *Play That Thing*, avec Jimmie Noone en 1923).

- *Muskrat Ramble* l'a été une seule fois par le Hot Five de Louis Armstrong en 1926 ;
- *Weary Blues* deux fois par Armstrong en 1927 (par le Hot Seven et sous le nom de Johnny Dodds Black Bottom Stompers), une fois par Tommy Ladnier avec Lovie Austin en 1924 sous le titre *Steppin on the Blues*, et une fois par Jelly Roll Morton et ses Kings of Jazz en 1924 ;
- *Royal Garden Blues*, ce fameux morceau écrit par un autre pianiste de La Nouvelle-Orléans, Clarence Williams, n'a jamais été enregistré par un orchestre noir alors que le titre célébrait un des grands clubs de Chicago où avait joué King Oliver ! En revanche, des enregistrements de ce thème ont été réalisés par le seul musicien blanc véritablement créateur de ces années-là, Bix Beiderbecke, d'abord en 1924 avec l'orchestre des Wolverines, puis en 1927 sous le nom de Bix Beiderbecke and His Gang.

On pourrait, bien évidemment, multiplier les exemples. En voici un qui me semble particulièrement parlant : Louis Armstrong a enregistré avec ses petites formations Hot Five et Hot Seven, de 1926 à 1928 à Chicago (en très grande majorité sous son nom propre) soixante-treize morceaux. Seulement deux de ceux-ci ont été repris deux fois en 1927 : le *Weary Blues* déjà cité et le *Wild Man Blues* dans les mêmes conditions. Le morceau *S.O.L. Blues* de la séance du 13 mai 1927 a été réenregistré sous le titre *Gully Low Blues* à la séance du lendemain. De tous ces morceaux, seulement une quinzaine ont été repris (toutes époques confondues : années 20 et Revival) ce qui représente un cinquième du matériel enregistré à « l'Âge d'Or » du style New Orleans !

Il faut cependant souligner une chose. Le répertoire joué (ou tout du moins enregistré) par les orchestres noirs n'était pas le même (à quelques exceptions près, bien sûr) que celui des orchestres de jazz blancs, que ce soit à La Nouvelle-Orléans, à Chicago, à New York ou à San Francisco. Des thèmes comme *At the Jazz Band Ball*, *Jazz Me Blues*, *Riverboat Shuffle*, *Eccentric*, *Fidgety Feet*, *Clarinet Marmalade*, *Sensation*<sup>4</sup> appartenaient strictement, si l'on peut dire, en se fondant sur le matériel enregistré, au répertoire des formations blanches.

C'est pendant la période du Revival, après la Seconde Guerre mondiale, que nombre de ces thèmes seront enregistrés par Sidney Bechet accompagné soit par des musiciens américains, blancs pour la plupart (Blue Note Jazzmen), soit par des orchestres européens (Claude Luter...). Le même cas de figure peut être observé pour les séances auxquelles le grand clarinettiste Albert Nicholas a participé. En écoutant les enregistrements effectués pendant les années 20 par des orchestres (réguliers ou rassemblés pour une ou des séances en studio) jouant de la musique New Orleans, que ce soit à Chicago (la majorité), à New York, à Los Angeles ou à La Nouvelle-Orléans, on s'aperçoit – comme le rappelaient Jean-Pierre Daubresse et Daniel Nevers dans des notes accompagnant des rééditions –, qu'« il n'y a pas eu une mais des façons de jouer la musique Nouvelle-Orléans ».

4. Précisons quand même que ces trois derniers morceaux furent enregistrés en 1926-1927 par le grand orchestre noir de Fletcher Henderson qui comptait alors dans ses rangs un des meilleurs trompettistes de la Nouvelle-Orléans, Tommy Ladnier, déjà cité, et des musiciens comme le trompettiste Joe Smith, les trombonistes Charlie Green et/ou Jimmy Harrison, le clarinettiste Buster Bailey qui étaient à cette époque-là encore fortement influencés par le jeu des musiciens de La Nouvelle-Orléans.

En très peu de temps, le jazz New Orleans a évolué. Je m'en remets, je tiens encore à le préciser, aux véritables documents probants : les enregistrements.

Un exemple : En 1923, l'orchestre de King Oliver jouait en « collective », aérée le plus souvent de breaks et de quelques solos. De cette polyphonie à trois voix, ou plutôt à quatre puisqu'il y avait un second cornet, Louis Armstrong, qui jouait en contrechant du premier – King Oliver –, plus une clarinette et un trombone accompagnés par une section rythmique comprenant piano, banjo et batterie, on passe en 1926 (seulement trois ans après !) à une formation, les King Oliver's Dixie Syncopators, agrandie d'une section d'anches (clarinettes et/ou saxophones) et jouant des arrangements écrits. King Oliver dirige alors une « grande » formation. « Grande » : le changement n'est pas uniquement quantitatif, il est également, dans l'esprit de la musique, qualitatif. D'autre part, ce fameux second cornet, Louis Armstrong, qu'on peut déjà entendre en solo en 1923 chez King Oliver, va dès 1924, grâce à son travail de soliste au sein du grand orchestre de Fletcher Henderson (et avec le petit ensemble de Clarence Williams) à New York et 1925 qui marque son retour à Chicago avec ses Hot Five, révolutionner non seulement le jeu des trompettistes mais celui de tous les instrumentistes. Il faudra attendre le milieu des années 40 pour retrouver, avec Charlie Parker, une semblable révolution.

Il ressort de cela que tous ces orchestres jouaient un répertoire, certes composé à base de blues et de rags, mais très étendu et ne se bornaient pas à ressasser les mêmes thèmes comme on a trop tendance à le penser. Il faut cependant tenir compte du témoignage du grand batteur de la New Orleans, Baby Dodds (Dodds & Gara 1992 : 34), qui à propos de l'orchestre de Kid Ory, fait état de la permanence de morceaux joués tels que *Tiger Rag*, *Maple Leaf Rag* et *High Society* aussi bien en 1955 qu'en 1921. Mais si ces morceaux ont bien été enregistrés par l'orchestre de Kid Ory en 1944-1955, ils ne le furent pas lors de la séance de juin 1922 à Los Angeles (premiers enregistrements d'une formation noire néo-orléanaise).

Pour ce qui est de l'impossibilité de confondre « une exécution suédoise et une exécution américaine du même morceau », il aurait fallu pour bien faire qu'André Leroi-Gourhan précise, pour l'exécution américaine, s'il s'agit d'une interprétation par un orchestre de vétérans noirs de La Nouvelle-Orléans (comme l'orchestre de Kid Ory, par exemple), d'un musicien noir (Sidney Bechet, Albert Nicholas...) accompagné par un orchestre blanc ou alors d'un orchestre « tout blanc » (celui d'un Turk Murphy, les Firehouse Five plus Two, etc.). Nous sommes forcés, là, de rester dans l'expectative.

À défaut de musiciens suédois, disons que les disques enregistrés par l'orchestre français de Claude Luter (les Lorientais) en 1947-1948 sonnent étonnamment comme le Creole Jazz Band de King Oliver en 1923 (écoutons leur interprétation du morceau de celui-ci *Just Gone*) et cela se reconnaît même dans un morceau original écrit par Claude Luter comme *Pimlico*. De toute façon, ce qu'il faut retenir d'un point de vue historique (en dehors du plaisir profond que l'on peut éprouver en l'écoutant attentivement), c'est qu'en 1923, King Oliver créait sa propre musique alors que Claude Luter, en 1947, en donnait la vivante réplique avec toute la sincérité, toute la fougue, toute la joie de recréer cette

musique ; mais n'oublions pas qu'aux États-Unis, espace-temps étalon du jazz, exception faite des revivalistes blancs déjà évoqués, plus personne hormis les pionniers – et encore ! – ne jouait dans ce style depuis plus de quinze ans (un bon nombre d'entre eux avaient été contraints d'abandonner la carrière musicale suite à la désaffection du public et des compagnies discographiques pour la musique de La Nouvelle-Orléans). Et les Oliver et surtout Armstrong de 1947 se nommèrent Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, Kenny Clarke, Miles Davis, Fats Navarro, Jay Jay Johnson, Bud Powell, Ray Brown, Oscar Pettiford, Milt Jackson, Max Roach, Art Blakey... Bref, les « horribles boppers » voués aux gémonies par un certain Hugues Panassié.

Sur cette trace sonore que constituent les enregistrements de la musique New Orleans vient se greffer une autre sorte de trace, visuelle, les photographies : les portraits, d'une part, de ceux qui purent enregistrer et, d'autre part, de ceux qui n'eurent pas cette chance pour diverses raisons. En ce qui concerne ces derniers, outre de nombreux clichés dont nous disposons, des témoignages existent – dont la plupart sont fiables – venant de musiciens comme Louis Armstrong (1952) et Jelly Roll Morton (Lomax 1964).

### La face cachée du jazz

Les témoignages visuels constituent des indices qui ne pallient certes pas les lacunes d'ordre auditif. Mais celles-ci, même en partie compensées de ce fait, donnent l'idée d'une complexité telle qu'on ne peut que douter non seulement de l'« inaltérabilité » des « styles ethniques », mais de leur existence même.

Pour présenter ces traces et indiquer en quoi elles nous sont précieuses, je ferai appel au concept de témoin négatif emprunté à un autre livre d'André Leroi-Gourhan, *Les Fouilles de Pincevent* (1972 : 323). Voici sa définition :

« Les témoins *négatifs* sont d'une part les vides, d'autre part les déficiences dans certaines catégories de vestiges. [...] La deuxième catégorie de témoins négatifs (qu'on pourrait nommer aussi témoins *déficients*) est constituée par les vestiges qui pourraient exister et dont l'absence justifie au moins la réflexion... ».

Il m'a plu de partir de l'intitulé *La Mémoire et les rythmes* et de transférer à l'étude du jazz sinon primitif (fin XIX<sup>e</sup> - début XX<sup>e</sup> siècle) au moins ancien<sup>5</sup>, un concept d'analyse de fouilles archéologiques, puisque, en quelque sorte, c'est à une « archéologie » du jazz que je me livre ici.

Les traces sont d'abord, comme on vient de le voir, les enregistrements (mais que de vides, que de déficiences !)<sup>6</sup>, puis les photographies d'orchestres dont les musiciens sont pour la plupart nommés.

5. Je ne remonte pas au-delà du début de ce siècle – faute de documents. Bien que certains travaux de recherche, dont cette fiche bibliographique porte témoignage ... Anonyme, « Jazz in Prehistoric Peru », *South American* (New York), juin 1921, 10 : 14-15, pourraient bien laisser penser...

6. Cela (les vides, les déficiences) pourrait tout aussi bien s'appliquer à la naissance du bop au début des années 40, vingt ans seulement après les premiers enregistrements de musique New Orleans. Il suffit d'évoquer, parmi les diverses causes de ces lacunes, l'interdiction d'enregistrer qui frappa les musiciens d'août 1942 à novembre 1944, le fameux Petrillo Ban.

Il faut rappeler qu'il n'existe aucun enregistrement des débuts du jazz à La Nouvelle-Orléans. Comment, concrètement, dans le creuset multiracial de cette ville (Noirs, créoles, Blancs de souches espagnole, française, italienne, anglo-saxonne, etc.), à partir de marches militaires, d'opéras, de blues campagnard et urbain, de ragtimes, à force de brassages successifs jusqu'au point de non-retour, le phénomène jazz a-t-il pu se synthétiser ?

Alors qu'un ethnomusicologue comme Diamond Jenness a, en 1913, enregistré sur cylindre de cire des chants des Eskimos du Cuivre au Canada, ou qu'on enregistrerait une chanteuse égyptienne dès 1905 – on pourrait trouver d'autres exemples –, il n'y a rien d'équivalent pour la même période en ce qui concerne La Nouvelle-Orléans (ou quelque autre ville des États-Unis). Il faudra attendre 1924, alors que le style New Orleans s'est déjà en quelque sorte codifié et que de nombreux musiciens ont émigré vers la Côte Ouest ou le Nord (Chicago) ou encore vers New York, pour que de grandes compagnies phonographiques daignent se rendre dans cette ville afin d'enregistrer cette année-là plusieurs orchestres blancs (soit une dizaine de faces) et l'orchestre noir du pianiste Fate Marable (deux faces). Nous y reviendrons.

Tous ces musiciens comme les trompettistes Bunk Johnson (1879 ou 1889 ?-1949), qui lui fut enregistré dans les années 40 donc peut-être un peu tard, Buddy Petit (1887-1931) considéré comme le rival de Louis Armstrong, Chris Kelly (1891-1929) grand interprète de blues, n'ont laissé de traces que photographiques, encore que pour le dernier, je ne connaisse aucun document le représentant. Pour mémoire, citons le cas du légendaire et premier cornettiste de jazz Buddy Bolden (Marquis 1989), qui fut interné dès 1907 à l'asile psychiatrique de Jackson en Louisiane où il mourut en 1931. La fameuse photo le montrant entouré de son orchestre daterait, elle, de 1905. La légende a couru qu'un enregistrement sur cylindre aurait été réalisé par l'orchestre de Buddy Bolden. Il en serait de même pour celui de Buddy Petit. Aucun document sonore n'a cependant été retrouvé jusqu'à présent.

En plus des notices biographiques des musiciens de La Nouvelle-Orléans, comme celles qu'on peut compiler dans les livres de Samuel B. Charters (1963) et de Al Rose et Edmond Souchon (1984), et des noms de musiciens cités par Louis Armstrong dans son autobiographie *Ma Nouvelle-Orléans*, il existe une multitude de photos d'orchestres constitués jouant dans la plus grande ville de la Louisiane et dans ses environs. Une bonne partie de celles-ci date d'avant 1917, date officielle de la fermeture de Storyville, le quartier réservé où se produisaient les musiciens, qui contraignit nombre d'entre eux à émigrer vers le nord ou l'ouest. Or, lorsqu'on regarde les discographies des orchestres permanents comme le Creole Jazz Band de King Oliver, ou de studio comme les Hot Five et Hot Seven de Louis Armstrong ou les Red Hot Peppers de Jelly Roll Morton, etc., on s'aperçoit très vite que le nombre de musiciens enregistrés est en fait très réduit ou, pour dire les choses autrement, que l'on retrouve quasiment toujours les mêmes instrumentistes.

Prenons comme exemple le cas des trompettistes (ou cornettistes)<sup>7</sup>. Pour l'année 1926, à Chicago, on trouve comme principal interprète un très bon musicien, certes, mais qui n'est pas originaire de La Nouvelle-Orléans et surtout, n'a jamais participé à la vie musicale de cette ville. Il s'agit bien sûr de George Mitchell (1899-1972). Arrivé à Chicago dès 1919, il est présent en cette année 1926 dans presque toutes les séances qui font date pour la musique de style New Orleans : New Orleans Wanderers & Bootblacks, sous la direction du clarinetiste Johnny Dodds (si l'on excepte la présence d'un saxophoniste alto, c'est exactement la composition du Hot Five, avec Kid Ory au trombone, sauf qu'ici, Louis Armstrong est remplacé par George Mitchell). Pour les faces des Red Hot Peppers de Jelly Roll Morton enregistrées cette année-là, c'est encore lui, avec le même Kid Ory, le clarinetiste étant cette fois Omer Simeon (mais George Mitchell enregistrera en 1927 quelques faces avec Johnny Dodds chez Jelly Roll Morton). C'est toujours lui, avec l'inamovible Kid Ory, que l'on peut entendre dans les faces de Luis Russell avec Albert Nicholas à la clarinette et un certain Barney Bigard au saxophone ténor qu'on retrouvera jouant du même instrument mais surtout de la clarinette dans l'orchestre de Duke Ellington, l'année suivante. Fin 1928 et en 1929, il participera à des séances du clarinetiste Jimmie Noone et jouera alors dans le premier grand orchestre que constituera le pianiste Earl Hines. À partir de 1931, il n'exercera plus aucune activité musicale. Il ne pourra donc pas profiter, comme son ancien confrère en blues et stomps Kid Ory, du New Orleans Revival. Cela est un exemple frappant concernant Chicago. Mais un parallèle pourrait être établi pour les enregistrements réalisés à New York par la formation du pianiste de La Nouvelle-Orléans, Clarence Williams<sup>8</sup>. De 1927 à 1929, son trompettiste sera Ed Allen (1897-1974), lui aussi non natif de La Nouvelle-Orléans.

Alors que pour chaque catégorie d'instrument, on compte une dizaine de musiciens originaires de La Nouvelle-Orléans et y ayant joué (cf. les deux livres précédemment cités), on n'en trouve plus qu'une poignée qui enregistrèrent. Et encore les chefs d'orchestre ont-ils dû faire appel à des musiciens qui certes avaient bien assimilé les préceptes de la musique de La Nouvelle-Orléans mais qui n'avaient pas participé à sa vie musicale – bien que dans le dernier cas évo-

7. Pour prendre un autre cas, celui des pianistes, on s'aperçoit, sans entrer dans les détails, que la plupart des faces enregistrées à Chicago sous leur nom ou avec leur participation sont le fait d'instrumentistes n'ayant jamais joué à La Nouvelle-Orléans, à commencer par Lil Hardin Armstrong (1898-1971) qui pourtant fut la pianiste de l'Original Creole Jazz Band, du trompettiste Freddie Keppard – avec Sidney Bechet – en 1917-1918 (pas d'enregistrements), du Creole Jazz Band de Joe Oliver (1922-1924), des Hot Five & Seven de Louis Armstrong et qui grava des faces avec Johnny Dodds. On peut citer également Lovie Austin (1887-1972) (avec Tommy Ladnier), Jimmy Blythe (vers 1900-1931) (avec les frères Dodds), Tiny Parham (né au Canada, 1900-1943) (avec J. Dodds ; Punch Miller) et Earl Hines (1903-1983) (en 1927-1928 avec J. Dodds, J. Noone et Armstrong évidemment) dont l'orchestre en 1942-1943 comprendra un certain Charlie Parker et un certain Dizzy Gillespie...

8. Il n'est pas possible, en parlant de cette formation, d'omettre la présence quasi constante du prodigieux Cyrus St.Clair (1890-1955) au sousaphone (tuba), impressionnant non seulement par la qualité de son soutien rythmique ou quand il assure un contre-chant ; mais également en tant que soliste (*Cushion Foot Stomp*, *Black Snake Blues* en 1927 ; *Log Cabin Blues*, *Red River Blues* en 1928). La façon dont résonne sa basse à vent n'est pas sans évoquer pour moi la puissance rentrée des « Blago Bung, Blago Bung » du dadaïste Hugo Ball dans son poème phonétique *Karawane* (1917).

qué, Ed Allen ait travaillé dans des orchestres jouant sur les bateaux naviguant sur le Mississippi ; orchestres employant beaucoup de musiciens natifs de la Cité du Croissant comme celui de Fate Marable.

Une question se pose : que sont devenus tous les musiciens censés être restés à La Nouvelle-Orléans ? Tout d'abord, disons que si une partie de ceux-ci étaient de mœurs casanières, d'autres en revanche avaient la bougeotte. Dès avant 1917, Jelly Roll Morton ou Freddie Keppard, pour ne citer qu'eux, font connaître leur art à travers les États-Unis. D'autres participent à des tournées de Vaudeville (Orpheum Circuit, TOBA, par exemple), voire à celles du Wild West Show de Kit Carson (le tromboniste Zue Robertson en 1910) ! Dans les années 20, ce sera l'Europe. C'est à Moscou, en 1926, que Sidney Bechet (déjà venu en Angleterre en 1919) fera la connaissance de Tommy Ladnier. Albert Nicholas, lui, jouera en Chine et en Égypte en 1927 – et j'en passe.

Au moment de la crise de 1929, un certain nombre de musiciens qui jouaient à Chicago furent licenciés, victimes des suites du fameux « Jeudi noir », et retournèrent dans leur ville natale ; ainsi le guitariste-banjoïste Johnny St. Cyr quitta le grand orchestre de Doc Cook et reprit son métier de plâtrier... Beaucoup d'autres redevinrent des semi-professionnels ou abandonnèrent le métier. C'est à la faveur du New Orleans Revival qu'ils purent rejouer et enregistrer des disques, hélas décevants pour la plupart (ceux de Kid Rena, Alphonse Picou, « Big Eye » Louis Nelson...) (photo 7). Les faces de Bunk Johnson de 1942 sont quand même plus réussies et plus intéressantes.

De 1924 à 1929, seuls six orchestres noirs (Fate Marable, Louis Dumaine, Sam Morgan, Davey Jones & Lee Collins) et créoles (Armand Piron, Papa Celestin) furent enregistrés à La Nouvelle-Orléans, totalisant une quarantaine de faces. En revanche, un nombre bien plus important d'orchestres blancs ont fréquenté les studios d'enregistrement – malheureusement, faut-il le dire. De ces enregistrements, ce sont sans aucun doute les huit morceaux gravés par l'orchestre du trompettiste Sam Morgan en 1927 qu'il faut retenir, quoique ceux des autres formations soient dignes d'intérêt ; mais une telle conjonction de lyrisme (avec la touche louisianaise) et de swing fait du Sam Morgan's Jazz Band (photo 2) l'orchestre à écouter en tout premier lieu.

Pour résumer, disons que nous possédons une bonne centaine de photos de musiciens et/ou d'orchestres (Keepnews & Grauer 1955 ; Driggs & Lewine 1996), que nous connaissons une bonne centaine de biographies et de témoignages de musiciens (Shapiro & Hentoff 1956), mais que nous n'avons à nous mettre sous l'oreille qu'un petit nombre d'enregistrements effectués par une poignée de musiciens (les meilleurs ? Qui pourrait l'affirmer dans l'absolu ?).

Abordons maintenant une autre sorte de rapport entre la photographie et l'enregistrement de disques. De l'orchestre de Joe « King » Oliver (1885-1938), le Creole Jazz Band de 1923, on connaît quatre photos de studio (photo 3). Sur toutes, figure le clarinettiste Johnny Dodds (1892-1940) avec deux clarinettes. Sur une photo de l'orchestre de riverboat de Fate Marable prise en 1918 (cf. photo 1), on peut voir également Johnny Dodds, toujours avec deux clarinettes

(pas d'enregistrement). Sur deux photos du Hot Five de Louis Armstrong avec Johnny Dodds, datant de 1925-1926 (cf. photo 4), on ne voit qu'une clarinette à côté d'un saxophone alto, instrument dont Dodds ne s'est servi que pour deux faces. Alors pourquoi ces deux clarinettes ? Ce qui est curieux, c'est que pour la séance du 5 octobre 1923 du King Oliver Creole Jazz Band, avec la participation du saxophoniste Stump Evans, alors que les discographies mentionnent la présence de Johnny Dodds, différents critiques, dont Hugues Panassié, ont émis des doutes sur l'identité du clarinettiste<sup>9</sup>. En effet, à l'écoute des quatre morceaux enregistrés ce jour-là, on ne retrouve ni le jeu âpre ni le type de vibrato du clarinettiste habituel de King Oliver. (Ce n'est évidemment pas Jimmie Noone qui a participé aux quatre faces des séances des 15 et 16 octobre 1923.) Est-ce dû à l'emploi d'un autre modèle de clarinette, remplaçant l'instrument employé d'ordinaire ? C'est peu probable : l'échange d'instrument ou de parties de celui-ci (bec, anche) peut modifier la sonorité mais pas le jeu. Quel que soit le cas de figure, que signifie la présence de deux clarinettes sur ces photographies ?

Revenons à l'orchestre de Fate Marable. Sur la photo déjà évoquée, à gauche de Johnny Dodds figure David Jones (1888-1953) tenant un mellophone (instrument ressemblant à s'y méprendre à un cor d'harmonie, French horn en anglais). Sur deux autres photos de cet orchestre datant de 1919-1920, on voit le même David Jones jouant cette fois du saxophone avec, à ses pieds, deux mellophones : son voisin de gauche se trouve être ici Johnny St-Cyr qui se contente de ne jouer ici que d'un instrument, le banjo (il jouait aussi de la guitare), doublement présent d'ailleurs ! Ce deuxième mellophone, à quoi pouvait-il bien servir ? Un instrument de secours ? On peut toujours se perdre en conjectures... C'est ce même David Jones qui enregistrera au saxophone ténor quatre faces, avec le trompettiste Lee Collins, à La Nouvelle-Orléans, en 1929. Il est frustrant de ne pouvoir l'écouter au mellophone (les deux enregistrements de l'orchestre Marable datant de 1924 font entendre un tout autre personnel que celui qui figure sur les photos décrites). D'autant que d'après les souvenirs de Louis Armstrong (1952 : 180) et ceux du batteur Baby Dodds (Dodds & Gara 1992 : 24), il obtenait avec cet instrument « une très belle sonorité »<sup>10</sup> et « savait improviser ». On se trouve ainsi privé d'une couleur sonore différente de celle habituellement perçue dans la musique New Orleans (la triade trompette, trombone, clarinette). Sur une photo de l'orchestre de King Oliver prise en 1922 à San Francisco, on peut voir David Jones jouant du saxophone, mais cette formation « pré-armstrongienne » n'a laissé aucune trace de son travail musical. Sur cette photo figure également le violoniste Jimmy Palao (vers 1880-1925), qui, lui non plus n'a jamais été enregistré.

De même, sur une photo de la formation de King Oliver prise en 1924, figure encore Louis Armstrong dans le rôle de second cornet. Très peu de temps après, il quittera Oliver et Chicago pour aller rejoindre l'orchestre de Fletcher Henderson à New York. Il aurait été du plus grand intérêt de connaître le jeu,

9. Comparer la version du *Workingman Blues* de cette séance avec celle datant de fin octobre 1923.

10. Pour avoir une idée du son émis par un cor d'harmonie en jazz moderne, se reporter aux enregistrements de Julius Watkins avec Thelonious Monk de 1953.

la sonorité d'ensemble de l'orchestre de King Oliver avant l'arrivée d'un second cornet, surtout quand celui-ci s'appelle Louis Armstrong. Pareillement, si l'on se réfère à la dernière photo, comment pouvait sonner l'orchestre après le départ des frères Dodds et du tromboniste Honoré Dutrey... ? C'est le clarinetiste Buster Bailey (lui aussi rejoindra bientôt l'orchestre de Fletcher Henderson) qui est sur cette photo. On y remarque également la présence d'un second clarinetiste, Rudy Jackson, qui, lui, se retrouvera au sein de l'orchestre de Duke Ellington à New York et transmettra le morceau oliverien *Camp Meeting Blues* que le Duke transformera en *Creole Love Call*<sup>11</sup> (1927)... Sans parler de la dernière période du Creole Jazz Band où Louis Armstrong fut remplacé par des trompettistes comme Lee Collins ou Tommy Ladnier. Là, c'est le trou noir total : aucune photo, ni surtout enregistrements.

Nous venons d'évoquer le *Creole Love Call* de Duke Ellington enregistré avec la chanteuse Adelaïde Hall accompagnée par l'un des plus grands trompettistes des années 20, Bubber Miley (1903-1932) – disciple de King Oliver, compositeur de thèmes écrits en collaboration avec Ellington (photo 5) et principal responsable de l'invention du style jungle (avec les trombonistes Charlie Irvis puis Joe « Tricky Sam » Nanton) qui deviendra en quelque sorte l'image de marque de l'orchestre. Un superbe enregistrement ! Un an plus tard, après cette première tentative d'utilisation de la voix comme instrument, Duke Ellington récidive avec une chanteuse (et danseuse) injustement sous-estimée : Baby Cox (photo 6). De cette collaboration sortiront deux chefs-d'œuvre : *The Mooche* dont le Duke disait lui-même que c'était « une jungle stylisée » et une « danse sexuelle », et *Hot And Bothered*, dans lequel Baby Cox et Bubber Miley se livrent, en duo, à une extraordinaire performance musicale. On sait que les cuivres des premiers temps du jazz tentaient de « reproduire » la voix des bluesmen. Dans cette face, Baby Cox répond aux *wa-wa* de Bubber Miley par d'autres *wa-wa* à l'arraché, au *growl* effrayant. Pour moi, ce duo trompette-voix reste un des très grands moments du jazz, non seulement de celui des années 20, mais de la musique afro-américaine dans sa totalité. Et Guillaume Apollinaire, dans ce vers étrange de son poème « Les Fenêtres » (*Calligrammes*, 1918), « Et l'oie oua-oua trompette au nord », ne l'avait-il pas pressenti ?

Dans ces deux derniers morceaux figure le grand guitariste et chanteur de blues de La Nouvelle-Orléans, Lonnie Johnson, qui enregistra également avec Louis Armstrong en 1927 le magnifique blues *I'm Not Rough*. On peut y entendre un solo de guitare et un vocal d'Armstrong, les deux dans le style blues le plus rugueux, en contradiction avec ce que dit le titre. Une entente parfaite.

On pourrait citer d'autres exemples d'insertion du blues (structure et *feeling*) dans le jazz, de jonction entre le « bleu » et la syncope, mais portée à une telle intensité, la liste ne serait peut-être pas si longue...

11. Plus précisément, à partir du solo de clarinette de Jimmie Noone sur ce blues.

12. Allusion aux ensembles de cordes style guimauve sévissant derrière Charlie Parker Dizzy Gillespie, Clifford Brown...

13. Premier enregistrement en 1927 ; Mary Lou Williams écrit des arrangements pour les grands orchestres de Duke Ellington et de Dizzy Gillespie, enregistre en duo avec le pianiste free Cecil Taylor en 1977 : un cas passionnant !

On serait tenté de faire de cette fusion le « style ethnique » du jazz. Mais cette osmose entre les deux composantes blues et swing ne se produit pas dans un milieu clos. La communauté noire est en rapport conflictuel avec la population blanche. Elle est en butte aux attitudes racistes, aux discriminations raciales (les *Fables Of Faubus* de Charles Mingus, composées en 1959, en seront une singulière et troublante illustration musicale et vocale). La microsociété du jazz (musiciens noirs, musiciens blancs...), elle, bien évidemment, vit au sein de la société américaine, et en subit le contrecoup aussi bien social que musical, à savoir l'emprise de la musique prédigérée des marchands de tapis de violons<sup>12</sup> du show-business... D'autre part, la qualité du swing de l'orchestre de Count Basie en 1936-1940 ou celle des petites formations dirigées par le vibraphoniste Lionel Hampton à cette époque n'est évidemment pas la même que celle produite par le Creole Jazz Band d'Oliver en 1923. De même, de la révolution be-bop sortira une autre sorte de marquage du swing. Quant au free, la dislocation du rythme régulier ira de pair avec la dissolution thématique.

On pourrait faire la même constatation pour ce qui concerne la manière d'interpréter le blues joué par les jazzmen. Mieux que de longs développements, cette réflexion de la grande pianiste Mary Lou Williams<sup>13</sup> résume bien ce problème : « L'esprit du blues, lui, est resté le lien évident entre les styles successifs depuis les "spirituals" jusqu'aux phrases délirantes de Coltrane » (in Gillespie & Fraser 1981 : 130). D'ailleurs un air des débuts du jazz ne s'appelait-il pas *There'll be Some Changes Made* ?

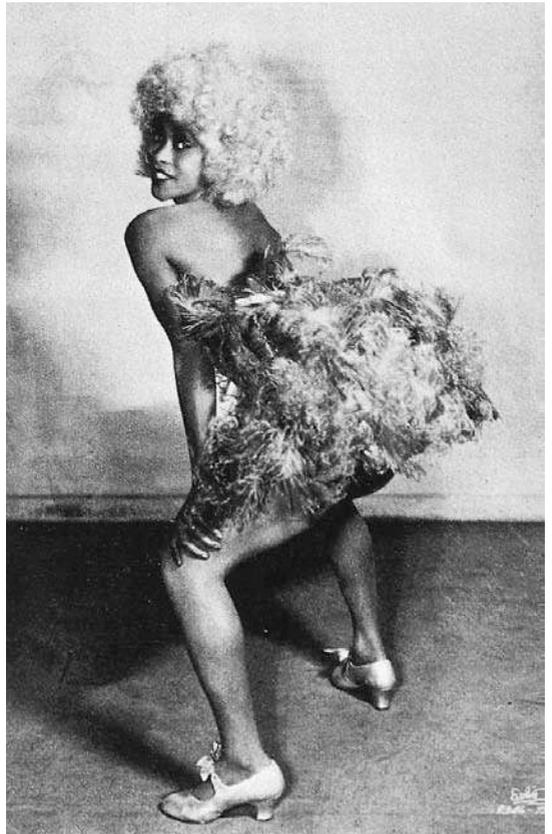


Photo 6 Baby Cox, 1929 (Billy Rose Theatre Collection. The New York Public Library for the Performing Arts. Astor, Lenox & Tilden Foundations)

## Coda

68

Pourquoi le jazz a-t-il si bien tourné pourrait-on se demander, et comme se le demande Jean-Luc Jamard ? La réponse semblerait s'imposer : parce qu'il y a eu le blues ! Mais le blues n'est pas tout le jazz. Parmi les chefs-d'œuvre de cette musique, *I Can't Give You Anything but Love* de Louis Armstrong, *Body and Soul* de Coleman Hawkins, *These Foolish Things* de Lester Young, *Embraceable You* de Charlie Parker, *My Favorite Things* de John Coltrane, etc., sont des *songs*, des standards. Mais sans le blues, élément revivifiant car d'origine strictement afro-américaine, il y aurait peut-être eu risque d'affadissement. Cela dit, en supposant que le blues en soit resté l'élément prépondérant, c'est-à-dire en ne tenant pas compte du jeu des orchestres de fanfare et de parade (les brass bands qui permettent bien souvent l'apprentissage des rudiments musicaux et la possession d'un instrument), de l'apport de certains genres de la musique européenne (opéras, opérettes), sans parler de la prise en compte du « temps déchiré », le ragtime, (comme première approche de la syncope), le jazz risquait alors de rester une musique traditionnelle, ne permettant pas en conséquence, l'éclosion à (et de) grande allure de styles bien différenciés qui le caractérisent. *Swinging The Blues*, le fameux morceau de l'orchestre de Count Basie (1938) concrétise dans son titre et dans sa réalisation jouée, enregistrée, mettant l'accent sur le mot swing, toute la portée universelle du jazz.

Le « miracle » du jazz, ce n'est pas seulement son apparition hasardeuse au début du siècle, mais surtout le fait qu'il a su se renouveler, que ses musiciens ont éprouvé le besoin de changer leur manière de jouer tout au long de son histoire, de bouleverser les habitudes, surtout celles prises dans les différentes sections instrumentales des grands orchestres (la routine). C'est également, au début des années 40, ce désir d'une poignée de musiciens de se démarquer du swing, devenu quelque peu mécanique, et des effets stéréotypés de certaines grandes formations, qui a abouti au mouvement be-bop. À cet égard, le rôle des *jam-sessions* fut déterminant dans ce processus (à Kansas City dans les années 30, plus tard à New York au Minton's). Révolution du bop, fracture(s) opérée(s) par le free (the new thing) ; resituation du jeu des jazzmen d'aujourd'hui qui se traduit malheureusement par une certaine stagnation...

C'est pour toutes ces raisons qu'on attend impatiemment la suite !

## Tag

Fin février 2000, dans le cadre de la série de concerts organisés par le festival Banlieues bleues, se produisait le New York Art Quartet. De cette formation, je possède un 33 tours enregistré en 1964 présentant entre autres titres un étrange et émouvant *Black Dada Nihilismus* récité par LeRoi Jones. La composition de ce groupe est restée quasiment identique, au contrebassiste près. À trente-six ans d'intervalle, la même formation ! C'est comme si en 1959, j'étais allé entendre le Creole Jazz Band de King Oliver (comptant à cette époque trois ou quatre survivants).

La seule (?) différence, c'est qu'entre 1923 et 1959, il s'est passé énormément de choses dans le jazz : l'ascension de Louis Armstrong comme soliste de première grandeur, la création de nombreux grands orchestres dont ceux de Duke Ellington et de Count Basie, l'avènement des grands solistes du mainstream tels Fats Waller, Coleman Hawkins, Lester Young, Roy Eldridge, Art Tatum, Bennie Carter, Johnny Hodges, Dickie Wells, Charlie Christian, Django Reinhardt, etc., l'apparition du be-bop, celle du cool (Miles Davis, Lee Konitz, Lennie Tristano) ; celle des Jazz Messengers d'Art Blakey, du quintette Clifford Brown-Max Roach, des Jazz Modes de Julius Watkins-Charlie Rouse, les rencontres de Thelonious Monk avec Miles Davis, Milt Jackson, John Coltrane, du Workshop de Charlie Mingus, de Sonny Rollins, des différents quintettes dirigés par Miles Davis, de John Coltrane (*Giant Steps*), d'Ornette Coleman, et la venue prochaine d'Eric Dolphy... Alors qu'entre 1964 et aujourd'hui, après les belles années du free, on en est toujours – est-ce seulement une impression ? – à ce qu'on pourrait appeler, faute de mieux, le « post-free », mais il ne s'agit sûrement pas d'une nouvelle étape de cette « révolution permanente » précédemment évoquée.



Avant de clore ce texte, je voudrai mettre l'accent sur les « limites non-frontières » (pour reprendre une expression d'André Breton) du jazz. On connaît le titre manifeste (1932) de Duke Ellington : *It Don't Mean A Thing If It Ain't Got That Swing* (« Ça n'a pas de sens s'il n'y a pas ce swing »). Ellington lui-même, dans des passages de ses « Suites » a remis plusieurs fois en cause ce principe qui semblait fondamental et imprescriptible. Et cependant, sans s'étendre sur certains enregistrements des années 20 où la syncope est encore sautillante, il faut noter l'introduction au milieu des années 40 de rythmes cubains venant en quelque sorte recouvrir, contrecarrer la pulsation « purement » jazzistique<sup>14</sup>.

Cela n'enlève rien à ces morceaux prodigieux, en style dit afro-cubain, du grand orchestre de Dizzy Gillespie (1947-1948) (je pense à *Manteca*, *Cubana Be*, *Cubana Bop*). Il n'empêche... Pour le jazz cool (les séances Capitol de Miles Davis avec Lee Konitz ; les disques du groupe de Lennie Tristano avec Lee Konitz et Warne Marsh, malgré la présence de batteurs tels Max Roach ou Kenny Clarke pour le premier exemple), l'accent est mis davantage sur la détente (influence de Lester Young) que sur la tension. Je ne veux pas dire par là que Lester Young, Miles Davis voire Lee Konitz ne swinguent pas, loin s'en faut ! Par contre, avec le hard bop des années 50, les groupements d'Art Blakey, d'Horace Silver rehaussent le ton (souvent *bluesy*). Quant à l'orchestre de

14. Dès les années 20, le pianiste de La Nouvelle-Orléans, Jelly Roll Morton, introduisait des figures rythmiques de habanera (la fameuse « Spanish Tinge », la nuance espagnole) dans ses compositions (*Tia Juana*, *Mamania*, etc.). Dans les années 30-40, le tromboniste portoricain Juan Tizol fut engagé par Duke Ellington, apportant à cet orchestre une touche latino-américaine : *Conga Brava*, et même exotique, *Caravan*... Mais, c'est surtout à partir des années 50 que ce style de musique afro-cubain se développa qui, via le calypso et la bossa-nova, débouchera sur le latin jazz...

Clifford Brown-Sonny Rollins-Max Roach, c'est à mon avis la plus belle formation de cette période grâce à l'inspiration de très haut niveau et le swing implacable de ses membres. Avec l'arrivée du free jazz, le fameux swing est lui-même remis en question (comme la mélodie du reste)... Toutes ces formes d'expression, novatrices en leur temps, s'inscrivent bien évidemment dans le mouvement du jazz qui ne s'est nourri d'ailleurs, tout au long de son évolution, que de modifications, de perturbations et même de ruptures.

Pour conclure sur le « style ethnique », je dirai que le jazz n'a pas à être considéré comme une poterie. Une poterie reconstituée telle qu'on peut en voir dans les musées mais avec cette particularité d'être composite : un tesson décoré style New Orleans, un tesson Chicago, un tesson Kansas City, un tesson grandes formations, sans parler du tesson décoré de la période des Développements régionaux (les Territory Bands), un tesson middle-jazz, un tesson blues, un tesson boogie-woogie, un tesson be-bop, un tesson cool, un tesson West Coast, un tesson hard bop, un tesson free...

Heureusement, une telle « poterie » ne saurait exister. Le jazz, lui, existe, bien que les différents « revivals » (Nouvelle-Orléans, be-bop) ne soient pas la réponse à donner à sa continuation, à son évolution. Le jazz, toutes proportions gardées, n'est pas sorti du même moule que la musique dite classique européenne : Louis Armstrong vient du creuset New Orleans pour jouer sa propre musique ; Lester Young, Charlie Parker, John Coltrane sont venus du leur pour faire de même. Et ce sont ces perpétuelles transformations qui rendent le jazz vivant, passionnant. Dans ces conditions, comment pourrait-on parler encore de « style ethnique » ?

MOTS CLÉS/KEYWORDS: jazz, style Nouvelle-Orléans/*jazz*, *New Orleans style* – répertoire/*repertoire* – photographies/*photographs* – musiciens de jazz/*jazz musicians* – jazz, évolution/*trends in jazz*.



Photo 7 Eagle Band, avec « Big Eye » Louis Nelson, 1916  
 (in Al Rose & Edmond Souchon, *New Orleans Jazz. A Family Album*, Baton Rouge,  
 Louisiana State University Press, 1984). D. R.

#### BIBLIOGRAPHIE

Armstrong, Louis

1952 *Ma Nouvelle Orléans*. Paris, Julliard,

Bechet, Sidney

1977 *La Musique c'est ma vie*. Paris,  
 La Table Ronde.

Charters, Samuel B.

1963 *Jazz New Orleans 1885-1963.  
 An Index to the Negro Musicians of New  
 Orleans*. New York, Oak Publications.

Dodds, Baby & Larry Gara

1992 *The Baby Dodds Story As Told  
 To Larry Gara*. (Revised ed.) Baton Rouge-  
 London, Louisiana State University Press.

Driggs Frank & Harry Lewine

1996 *Black Beauty, White Heat 1920-1950.  
 A Pictorial History of Classic Jazz*.  
 New York, Da Capo Press, 1996.

Gillespie Dizzy & Al Fraser

1981 *To Be or Not to Bop*. Paris,  
 Presses de la Renaissance.

Keepnews, Orrin & Bill Grauer Jr.

1955 *A Pictorial History of Jazz : People  
 and Places from New Orleans to Modern  
 Jazz*. London, Spring Books.

Jones, LeRoi (alias Amiri Baraka)

1968 *Le Peuple du blues*. Paris, Gallimard.

Leroi-Gourhan, André

1965 *Le Geste et la parole*. II. *La mémoire  
 et les rythmes*. Paris, Albin Michel.

Leroi-Gourhan, André, avec Michel Brézillon

1972 *Fouilles de Pincevent. Essai d'analyse  
 ethnographique d'un habitat magdalénien*.  
 Paris, Presses du CNRS.

Lomax, Alan

1964 *Mister Jelly Roll*. Paris, Flammarion.

Marquis, Donald M.

1989 *Buddy Bolden, le premier musicien de jazz*. Paris, Denoël, 1989.

Nevers, Daniel

1994 « Frankie "Tram" Trumbauer », in Philippe Carles, André Clergeat & Jean-Louis Comolli, *Dictionnaire du jazz*. Paris, Robert Laffont (« Bouquins ») : 1188.

Panassié, Hugues

1965 *La bataille du jazz*. Paris, Albin Michel.

Panassié, Hugues & Madeleine Gauthier

1980 *Dictionnaire du jazz*. Paris, Albin Michel.

Rose, Al & Edmond Souchon

1984 *New Orleans Jazz : A Family Album*. Baton Rouge, Louisiana State University Press.

Shapiro, Nat & Nat Hentoff

1956 *Écoutez-moi ça (Hear Me Talkin To Ya). L'histoire du jazz racontée par ceux qui l'ont faite*. Paris, Correa.

#### RÉSUMÉ/ABSTRACT

Pascal Colard, *L'Oreille tenue à l'œil. Portraits passionnés de quelques musiciens*. — À partir d'une réflexion d'André Leroi-Gourhan, placée sous l'angle du style ethnique, relative au répertoire du jazz New-Orleans, on étudie celui-ci en comparant les enregistrements des années 20 et ceux de la période dite *Revival*. D'autre part, en confrontant les photographies des orchestres (datant des années 10 et 20) et les témoignages des musiciens, de très graves lacunes dans la discographie de ce style sont mises au jour en utilisant le concept de témoin *négatif* d'A. Leroi-Gourhan. Enfin, un rappel des constantes transformations du jazz sur tous les plans (mélodique, rythmique) aboutit à la conclusion que le jazz ne peut pas se voir appliquer le critère de « style ethnique ».

Pascal Colard, *The Ears on the Eyes : Passionate Portraits of a Few Musicians*. — André Leroi-Gourhan's ideas, placed in the perspective of an ethnic style, relative to the New Orleans jazz repertoire are used to study this repertoire by comparing recordings from the 1920s and from Revival periods. By comparing photographs from the 1910s and 1920s of bands with the accounts provided by musicians, and by using Leroi-Gourhan's concept of a « negative witness », serious gaps in the discography of New Orleans jazz come to light. By recalling how jazz has continually changed melodically, rhythmically, etc., the conclusion is drawn that the phrase « ethnic style » cannot be applied to jazz.