

UNE INTRODUCTION À L'HISTOIRE DU JAZZ

Le jazz a marqué et marque toute la musique : la variété, le rock, la musique savante (dite souvent : classique)... Son histoire est vieille d'environ un siècle. Il a conquis tous les continents. Son développement a été et reste multiforme. Aussi n'est-il pas question ici de faire l'histoire du jazz, ni même une histoire du jazz. Prétendre faire une introduction à l'histoire du jazz est déjà hasardeux. L'article indéfini marque bien qu'à côté de cette introduction il pourrait en exister beaucoup d'autres.

Cette présentation a surtout emprunté aux quatre ouvrages suivants :

- BERENDT J.-E. (1986)**- Le grand livre du jazz. Editions du rocher. Le livre de poche. (638 p.).
BERGEROT F. ; MERLIN A. (2000) - L'épopée du jazz. Découvertes Gallimard. Tomes 1 et 2. (160 et 160 p.)
HESSE J. et CHATAIN T. (1983) - Le jazz in Histoire de la musique occidentale (sous la direction de Brigitte et Jean Massin). Paris. Messidor/Temps actuels, 32 p.
REDA J. (2002) - Autobiographie du jazz. Castelnau-le-Lez, Editions Climats. (312 p.)

dont je n'hésiterai pas à prendre de larges extraits sans nécessairement les nommer.

Je vais entrer dans le vif du sujet en présentant deux piliers du jazz qui sont fort connus et dont je signalerai l'importance dans le développement de ce mouvement musical.

Louis Armstrong

Armstrong (surnommé « Satchmo») fut le plus grand révolutionnaire du jazz. Il ne l'a pas inventé. Mais sans Armstrong le jazz aurait été autre, il se serait imposé moins vite, et avec moins d'éclat. Il serait sans doute resté une musique folklorique de la Nouvelle-Orléans. Dizzy Gillespie a pu déclarer : "La position de Louis Armstrong dans l'histoire du jazz est... INCONTESTABLE. S'il n'avait pas existé nous ne serions pas ici (ndlr au festival de jazz de Newport de 1970).

J'aimerais... remercier Louis Armstrong de m'avoir assuré mon gagne-pain. » Duke Ellington, deux jours après la mort d'Armstrong le 6 juillet 1971, quant à lui, a dit : « S'il y eut jamais un Monsieur Jazz, ce fut Louis Armstrong. Il était et sera toujours l'essence du jazz... »



Arrière-petit-fils d'esclaves, né le 4 août 1901, les accents de sa trompette traduiront la vitalité de tout un peuple, et domineront longtemps ce mouvement de libération que sera aussi le jazz. Louis Armstrong passa sa jeunesse dans l'agitation du vieux quartier créole du grand port de la Nouvelle-Orléans situé sur le Mississippi. Les limites symboliques de ce quartier étaient constituées par une prison, une église, une école pour les pauvres et une salle de danse... Vendeur de journaux et adroit aux dés et aux cartes, entre autres petits métiers, Armstrong dirige à 12 ans un quatuor vocal qui ramasse parfois des «sommes rondettes ». Recettes qu'il donne

à sa mère qui, note-t-il avec un mélange d'humour et de tendresse, ne l'a jamais privé de beaux-pères.

La nuit du 31 décembre 1913 promet d'être faste pour le quatuor. Mais afin de mieux participer à la liesse, l'enfant sage a subtilisé au beau-père du moment un vieux revolver dont il vide en l'air dans la foule deux chargeurs. Louis se retrouve en maison de correction. Il devint membre des chœurs de l'école et reçut son premier cours de musique sur un vieux cornet bosselé, son instructeur, Peter Davis, étant le leader de l'orchestre de la maison de correction.

L'un des premiers groupes dans lesquels se produisit Louis fut celui du tromboniste néo-orléanais Kid Ory. Il ne se rendit à Chicago que lorsque King Oliver l'invita en 1922 à se joindre à son groupe. Louis Armstrong connut deux ensembles dignes de lui : le Hot Five (par la suite Hot Seven) de 1925 et 1928 et le Louis Armstrong All Stars à la fin des années 40. Mais dans l'ensemble Hot Five, de tradition Nouvelle-Orléans, comme l'a souligné André Hodeir, « les ensembles improvisés y sont moins de vraies improvisations collectives que des solos de cornet accompagnés de contre-champs impromptus », et « ce qui caractérise cette série par rapport au New-Orléans plus ancien, c'est le triomphe [...] de l'individu sur le groupe. ».

Entre l'Armstrong du Hot Five et du Hot Seven et celui des All Stars se dresse l'Armstrong des grands ensembles. Armstrong apporta une telle stimulation à l'orchestre de Henderson qu'il est permis d'affirmer que l'année 1924 marque la véritable naissance du jazz de big-bang. Louis fut également le cofondateur de la phase du jazz qui allait remplacer la grande époque du new-orléans : l'ère du swing des années 30 avec ses big bands.

Je terminerai par une longue citation de J. Réda : « A l'exception de Charlie Parker, mais 20 ans avant lui et plus que lui, aucun musicien n'aura exercé dans le jazz une influence aussi considérable et bénéfique ; aucun en dehors de Duke Ellington n'a produit hors du jazz un tel rayonnement. Jusque vers le milieu des années 30 presque tous les instrumentistes - pianistes et guitaristes compris - ont reçu d'Armstrong une empreinte plus ou moins indélébile, et les trompettistes auraient pu difficilement y échapper. Mais le modèle resterait inégalable. Dans le blues, le couplet, la langue scat dont il fut le premier vrai poète et grammairien, la voix rauque et voilée d'Armstrong est à la fois l'opposé et le complément de son jeu de trompette, lumineux par la sonorité, l'art de la construction et d'invention qui, même bornée à la paraphrase et quels que soient l'entourage ou le prétexte, élève à tout coup le débat. »

Duke Ellington

Edward Kennedy Ellington naquit à Washington le 29 avril 1899. Son surnom de Duke, il le doit à un petit camarade dandy alors qu'il n'était pas encore adolescent. Duke songea d'abord à une carrière dans les arts graphiques. Mais en embrassant la carrière de musicien et de compositeur il utilisa désormais les sons et non plus les couleurs pour peindre.

Duke Ellington a écrit d'innombrables mélodies populaires (Sophisticated Lady, Mood Indigo, Creole Love Call, Solitude, Caravan) qui sont rarement devenues de gros succès commerciaux. Vers 1918, si l'orchestre d'Ellington n'existe pas vraiment encore,



Duke, qui a abandonné le lycée l'année précédente, a acquis çà et là une expérience professionnelle suffisante pour être en mesure de conduire lui-même un petit groupe. En 1923 il se joignit à un petit ensemble de cinq musiciens qui prit le nom de The Washingtonians. Mais l'expérience ne durera que six mois environ.

Ellington tenta à nouveau sa chance trois ans après. Cette fois-ci fut la bonne. On le retrouvera dirigeant l'orchestre du cabaret le plus sélect de Harlem, le Cotton club. L'histoire de Duke Ellington est l'histoire de l'orchestre de jazz. La liste des innovations et des techniques introduites par Ellington et adoptées par la suite par les autres orchestres ou musiciens est sans comparaison. En 1927, il fut le premier à utiliser la voix humaine comme un instrument. Le morceau s'intitulait Créole Love Call. En 1937, il ouvrit avec Caravan, écrit avec son tromboniste portoricain Juan Tizol, la voie à ce qu'on nomma le « jazz cubain » et que l'on a rebaptisé aujourd'hui « jazz latin » : la combinaison des rythmes latino-américains avec des mélodies et les harmonies du jazz nord-américain. Duke Ellington fut le premier à utiliser les chambres d'écho dans ses enregistrements.

Vers la fin des années 20, on trouve trace, dans plusieurs morceaux d'Ellington, de la quinte diminuée, l'intervalle si caractéristique du bop. Notons que cet intervalle fut utilisé également dans un autre domaine musical par Bartok (1881-1945), à la même époque, à travers la gamme qui prit son nom et qu'on appelle aussi gamme acoustique.

C'est également dans l'orchestre d'Ellington que, par l'intermédiaire d'Harry Carney, le saxophone baryton fit son apparition dans le monde du jazz. L'histoire de la basse de jazz a, pendant des années, été associée de manière étroite à l'orchestre de Duke Ellington.

Duke Ellington anticipa de plusieurs décennies cette créature qu'est le « compositeur de jazz ». D'autre part, le piano devint une extension de ses mains tandis qu'il dirigeait l'orchestre. D'autre part ses break au piano était semblable à ceux d'un batteur.

En 1970 l'orchestre d'Ellington entreprit l'une des plus longues tournées jamais réalisées par un orchestre de jazz : l'Union soviétique, l'Europe, l'Amérique latine - trois mois d'activité ininterrompue.

Quatre années plus tard, le 25 mai 1974, Duke Ellington succombait à une pneumonie dans un hôpital de New York. Le monde de la musique tout entier lui rendit hommage, de Léonard Bernstein à Miles Davis.

I - L'origine des origines du jazz

Le jazz et son développement sont directement liés au sort qu'ont connu les esclaves africains aux États-Unis. Ce qui en fit pour une grande part une musique de contestation et de contre-culture.

Les esclaves africains (il y en eut d'autres, en beaucoup moins grand nombre, qui vinrent un temps des îles britanniques) des Amériques ont connu un sort cruel : les peuples et les familles furent dispersés, les rites et les musiques furent interdits, parfois violemment. Ils connurent la déportation au cours de laquelle 15 % environ d'entre eux moururent et de fait le phénomène global de l'esclavage fut une extermination partielle des esclaves.

Dépossédés de toute identité, ils n'ont plus que le grain de leur voix et la couleur de leur peau pour se réinventer un peuple, pour retrouver une âme enfin.

Quelques mots sur l'esclavage pour mieux comprendre le jazz :

Pour réaliser la décolonisation du continent américain les Etats d'Europe restaurèrent l'esclavage sous sa forme la plus primitive. Lorsque les Espagnols, les Portugais puis les autres conquérants européens eurent quasiment dépeuplé les zones qu'ils occupaient dans le Nouveau Monde, dont les indigènes se montraient d'autre part rebelles au travail forcé, ils se tournèrent vers l'Afrique.

Durant trois siècles, le 1550 à 1850, les vaisseaux espagnols, portugais, puis anglais et français, débarquèrent environ 50 millions d'Africains dans les colonies. Le trafic fut intense à partir de 1650. Il était fructueux pour ceux qui l'organisaient et contribua, dans les pays d'Europe qui y participaient, à la naissance de grandes fortunes.

L'histoire de l'esclavage moderne est violente. Du XVIe aux XVIIIe siècles, les Antilles et les Caraïbes furent le théâtre d'insurrections en chaîne réprimées dans le sang. Là où le rapport des forces et la géographie des lieux le permettaient (Jamaïque, Cuba, Haïti) se créèrent même des sociétés « cimarones » d'esclaves en fuite qui, regroupés dans les montagnes, restèrent en lutte permanente avec les colons. En Amérique du Nord, la discrimination en fonction de la couleur de la peau resta très forte et la communauté des esclaves n'eut d'autre recours que la soumission, la fuite ou la révolte.

Les Africains furent dépossédés de leurs pratiques culturelles. Leurs maîtres confisquèrent, détruisirent les rares instruments de musique reconstitués, parfois rapportés. Ils séparèrent les familles, ils dispersèrent les groupes identitaires. Ils interdirent les langues, les coutumes, les religions africaines.

Cependant, les observateurs de plus en plus nombreux, notamment au XIXe siècle ont fait état de pratiques vocales accompagnant les travaux des esclaves. Ces «field hollers » (cris des champs) étonnaient par leur scansion très marquée, leurs glissements mélodiques, des passages rapides de voix de poitrine à voix de tête. Le rythme s'épanouissait dans les chants de travail ou «work songs ». Ces chants furent encouragés par les propriétaires parce qu'ils étaient bénéfiques au rendement et nécessaires au moral de la main-d'œuvre.

Dès le XVIIIe siècle, les Africains se réunissaient par centaines à l'occasion de la Pentecôte. Ces rassemblements d'ordre festif étaient limités aux états du Nord, les premiers à avoir affranchi les esclaves à la peau noire. Les participants dansent jusqu'à la transe, au rythme d'instruments de percussion largement dérivés de leurs anciens tambours africains.

Dans le Sud, seule la Nouvelle-Orléans autorisa un recours aussi direct aux pratiques africaines. Bien que les témoignages relatant ces événements contiennent un certain nombre d'incertitudes ils sont révélateurs d'indications sur les constantes qui ont traversé la musique afro-américaine : liberté de mise en place sur une pulsation régulière, instabilité des timbres et des hauteurs, héritage des gammes africaines, variations spontanées.

À noter aussi la relation étroite que l'artiste entretient avec son quotidien, le goût de la pratique collective.

Coupés de leurs racines et privés de leurs dieux, les esclaves africains trouvèrent leur place dans les églises. Les esclaves fréquentèrent alors les églises des Européens jusqu'à ce que la ségrégation se généralise, en réaction aux idées anti-esclavagistes venues du Nord.

L'évangélisation fut menée majoritairement par les méthodistes et les baptistes. Ceux-ci voyaient dans l'authenticité de la foi religieuse des classes exploitées le point de départ d'un réveil des mentalités contre l'embourgeoisement qu'ils déploraient chez les nantis.

Les africains trouvèrent de la sorte une théologie de l'espoir qui répondait à leur malheur et un culte formel compatible avec leurs origines. Ils plièrent la liturgie à leurs habitudes, leur sensibilité, laissant s'épanouir leur ferveur religieuse qui fut certainement un refuge, et une forme de protestation contre leur sort.

II - Les origines

Les esclaves d'origine africaine adoptèrent ainsi, sous la forme du Nègro Spiritual, la tradition protestante d'origine européenne.

Peu à peu les pratiques profanes des afro-américains imprégnèrent le répertoire religieux des européens-américains dès la fin du XVIIIe siècle. On retrouva, dès lors, sur le plan musical comme sur celui des textes des éléments communs aux deux expressions. Le jazz est fait de ces deux origines de tous points de vue. Elle constitue son identité.

La prière chantée (le « Spiritual ») s'accompagnait souvent d'une danse rituelle dont la forme la plus courante prit le nom de « ring shout » (cri en cercle) : il s'agissait pour les assistants de tourner en rond l'un derrière l'autre en laissant traîner les pieds, tandis qu'un ou plusieurs « shouters » (crieurs), entonnaient le Spiritual repris ensuite par l'ensemble de l'assistance.

On retrouvait là des éléments musicaux propres à la communauté d'origine européenne : le répons (un chant alterné entre l'officiant et l'assemblée), le répertoire des hymnes protestants, l'harmonisation.

Issu du Nègro spiritual, le Gospel song marque profondément l'ensemble de la musique populaire du XXe siècle.

Après l'affranchissement des esclaves à la fin du XIXe siècle, s'inspirant de ce répertoire d'église, souvent édulcoré pour plaire au public à la peau blanche, un certain nombre de groupes vocaux constitués d'afro-américains adopta le Spiritual au concert. Mais le Spiritual authentique ne disparut pas pour autant. Il se vit même revivifié par la création des Églises sanctifiées.

Un peu plus tard, une seconde forme de chant religieux, propre aux anciens esclaves, trouve dans le Spiritual sa principale source d'inspiration. Le « Gospel song » (chant évangélique) propulsa sur les planches, dès les années 1920, les prêcheurs et les chanteurs les plus célèbres. Le XXe siècle connut un va-et-vient ininterrompu entre le Spiritual, réservé au temple, et le Gospel, destiné à la scène, qui influença toute la musique populaire afro-américaine et engendra lui-même, dans les années 50, un genre tout à fait profane, la « Soul music ».

Les minstrels shows

Les minstrels shows, ou spectacles de ménestrels, apparaissent au XIXe siècle bien avant la guerre de sécession (1861- 1865).

Ils mettent en scène des comédiens, chanteurs et fantaisistes à la peau blanche qui, barbouillés de noir, les lèvres exagérément agrandies et peintes en rose, roulent les yeux en caricaturant l'image populaire de l'esclave à la peau noire.

À travers une succession de numéros de variétés, l'insistance est mise sur la naïveté bon enfant du Nigger (Nègre) de plantation, sur son parler maladroit, sur sa paresse, son goût pour la danse et une musique simple et touchante bien que quelque peu barbare. On reconnaît là à l'oeuvre un des plus insidieux procédés du racisme : la dérision paternaliste. La minstrelly, ou art du minstrel, est attestée depuis au moins 1827.

Très rapidement, le genre connut un succès inouï et se répandit comme un feu de paille dans tous les États-Unis. Thomas « Daddy » Rice publie en 1828 sa célèbre chanson « Jump Jim Crow » qui caricature un valet d'écurie, à la peau noire, boiteux (L'expression « Jim Crow » est restée jusqu'à ce jour dans la langue étasunienne, où elle a le sens de « raciste » et a même formé le substantif « jimcrowisme », racisme anti-Noir, au sens malheureusement raciste qu'a le terme Noir aux États-Unis). Et l'on assistera bientôt à un phénomène aberrant : des musiciens et chanteurs à la peau noire, se barbouillant à la façon des minstrels blancs de peau qui les ridiculisent, offriront au public à la peau blanche, mais aussi au public à la peau noire, leur propre caricature. C'est avec tristesse que le pasteur Henry George Spaulding décrit le spectacle qu'il a pu voir en 1863 à Beaufort en Caroline du Sud.

Le phénomène intéresse le jazz à trois égards. Premièrement, ces minstrel shows furent d'une certaine manière à l'origine des premiers spectacles de musique interprétée par des gens à la peau noire. Les compositeurs blancs de peau des minstrel songs - qui font désormais partie du folklore étasunien - prirent leur inspiration dans le répertoire des champs de plantation des personnes d'origine africaine, qu'ils coulèrent dans une coupe occidentale en AABA. Or, ce modèle constitua, avec le blues, une des principales structures d'improvisation du jazz. Il y a donc une récupération du matériau africain, mais accompagnée d'une volonté d'en gommer tout ce qui sonne trop rude à l'oreille occidentale, c'est-à-dire surtout le traitement libre du timbre et des hauteurs. Il se dégage de l'ensemble de ces chansons une nostalgie du Sud, c'est-à-dire en filigrane, une nostalgie de l'esclavage. La plantation est peinte en teintes de pastel comme un univers paradisiaque auquel aspire à retourner le Noir bon enfant.

Les deux autres aspects des minstrel songs qui intéressent le jazz sont : a) la constitution d'un matériel mélodique durable et b) la perpétuation d'une image bon enfant, oncle-tomiste, du musicien à la peau noire (comme a pu la subir le grand, le génial Louis Armstrong).

Chantées par les anciens esclaves, les ballades folkloriques d'origine européenne se teignent de « notes bleues ».

À la pratique collective du Spiritual, le « blues » répondit comme expression individuelle mais aussi comme expression profane. Réminiscence de pratiques africaines, ces chants solitaires subirent rapidement l'influence du folklore européen des campagnes. Ils se généralisèrent lorsqu'à l'issue de la guerre de Sécession les grandes propriétés furent morcelées et la communauté des afro-américains dispersée à la recherche d'un emploi.

Chronique de la vie quotidienne destinée à colporter les faits divers et à chanter l'amour, la ballade américaine fut infléchie par les anciens esclaves qui l'enrichirent des principales caractéristiques du Work Song : rugosité de la voix, sensualité du timbre et du phrasé, primauté le tempo sur la forme. Dans les blues parlés (les « talking blues »), celle-ci pouvait même disparaître complètement au profit de textes.

Denis Lemerrier