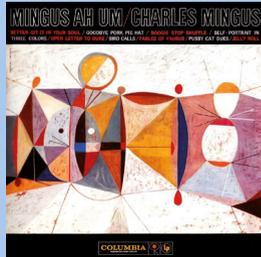


FRANCK MÉDIONI

# SOUNDS OF SURPRISE

LE JAZZ EN 100 DISQUES



LE MOT ET LE RESTE



FRANCK MÉDIONI

# SOUNDS OF SURPRISE

LE JAZZ EN 100 DISQUES

LE MOT ET LE RESTE

2017



À Sébastien Noël qui a donné l'élan, permis le désir durable, l'amour de cette musique bleue.

À Steve Lacy, mentor et tourmentor.

À l'équipe de la librairie La Manœuvre, Jérôme Cuvelier, Émilie Pautus, Sophie Rinck, Élie Boulenger, Valentin Robillard, Virginie Choquet et Mathilde Chauvet qui m'ont accueilli en résidence non surveillée.

À Sylvain Darrifourcq, Antonin Tri-Huang et Thibault Cellier qui m'ont accompagné dans cette résidence avec leur musique en liberté inconditionnelle.

À Marjolaine Grandjean et Arnaud Gautier qui ont capté l'insaisissable.

*Ce livre a été écrit dans le cadre d'une résidence d'écrivain à la librairie La Manœuvre financée par la Région Île-de-France.*



## LE JAZZ, UNE CLAMEUR VENUE DU FOND DES TEMPS

*Le jazz, c'est le son de la surprise.*

Leonard Bernstein

*Je songe toujours à l'histoire que les gens vont recevoir au travers d'un disque. Il est important pour moi de leur apporter des moments qui valent la peine. Ils éprouvent toujours des sentiments particuliers quand ils pensent à certains moments de leur vie – retour au lieu de naissance, à la maison où l'on a grandi... Ainsi, Ruth, ma femme, est née à la campagne, près de Vancouver. Elle m'y a amené : sa ferme, sa grange, tout avait disparu. Il ne restait qu'un grand pâturage et un chêne géant qui était là quand elle était petite. Nous sommes entrés dans le champ, elle s'est approchée de l'arbre et s'est mise à pleurer... C'est ça, la musique : une chose qui doit faire sentir aux gens leur importance sur terre.*

Charlie Haden

L'histoire du jazz est celle, protéiforme, kaléidoscopique, d'un vaste métissage esthétique et spirituel. Elle n'est pas longiligne, elle est faite de strates successives qui se superposent. L'histoire du jazz se confond avec celle de l'Amérique, histoire des Blancs et des Noirs, histoire des villes. C'est aussi une histoire de corps, une histoire de domination. Il s'agit d'une vaste arborescence aux ramifications multiples, d'un *continuum*. Pour qui sait écouter, « quelque chose » relie Louis Armstrong à Duke Ellington, à Lester Young, à Charlie Parker, à Thelonious Monk, à Charles Mingus, à John Coltrane, à Albert Ayler, à Sonny Rollins, à Wayne Shorter, à John Zorn.

Le jazz est cette belle idée de pratique musicale collective, cet exercice de liberté qui révèle des individualités affirmées mais non autoritaires. C'est une musique de musiciens, de solistes engagés dans l'espace musical d'un orchestre à géométrie variable. Deux, trois, quatre, cinq, dix ou bien un grand orchestre de vingt musiciens, le jeu collectif interactif, l'*interplay*, telle est la modalité de cet être-ensemble : le groupe est supérieur à la somme des individualités. En 1999, le pianiste Cecil Taylor confiait à Francis Marmande pour *Le Monde* que la musique allait « dans le même sens d'une recherche de communauté et du lien poétique entre les hommes. »

« L'originalité, c'est le mot-clé de cette musique. Notre seul concurrent, c'est nous-même » déclara Max Roach. Le musicien de jazz doit produire de la différence, affirmer son identité propre. Il s'agit de trouver son son, sa propre voix : « Ne sois pas un *copy-cat* ! Sois toi-même, joue ta musique ! »

Le temps d'une *jam-session*, d'un concert, d'une tournée, d'un disque, les rencontres se multiplient, agissent. Cette musique est l'association de voix originales réunies dans un groupe plus ou moins homogène. Elle est collective, puissamment collective, car sa fonction réside strictement dans des forces s'exerçant entre les musiciens et à travers eux, jusqu'à nous. Des musiciens pour qui chaque œuvre est une mise en danger. Des musiciens qui défendent, souvent au prix fort (indifférence, précarité, ostracisme), une vision poétique/politique du monde. Dans l'urgence du dire.

Cette musique des corps et des âmes (« Body And Soul »), du déracinement, du manque (ce langage est né pour faire, refaire lien, la musique) et de la protestation cultive l'entre-deux, entre l'écrit et l'improvisé, le savant et le populaire, la liberté dans la contrainte. Parce qu'en mouvement perpétuel, inscrit profondément dans son histoire et ancré dans un présent immémorial, le jazz est l'espace des possibles, le grand mixage des désirs, des combats, des expressions.

L'étymologie du mot « jazz » donne lieu à de multiples théories. Il désigne la « sexualité, coït, coïter, organes sexuels ». Souvent, la plupart du temps, les musiciens détestent ce mot, cette étiquette « jazz » qui est le mot de l'abjection. Eubie Blake : « Je ne prononce jamais le mot *jazz* devant une dame, c'est un mot très sale. » Archie Shepp : « Ces mots collés sur notre musique, c'est une autre façon de nous appeler "Nègres". » Ahmad Jamal : « Je ne joue pas de jazz, je joue la musique classique américaine. » Dizzy Gillespie : « "Jazz" fait l'affaire, faute de mieux. » Oui, faute de mieux, ce mot problématique et magique demeure l'une des seules manières de dénommer une musique dont la geste est unique.

La chose et le mot. La question est récurrente, lancinante, de plus en plus extravagante : de quoi le jazz est-il le nom ? Les définitions possibles sont multiples, selon le point de vue, ontologique, musicologique, historique, etc. « – Eh bien, chère Madame, si vous posez la question, c'est que vous ne saurez jamais ce qu'est le jazz » répondit Louis Armstrong avec un large sourire. « Si vous ne le savez pas encore, ce n'est pas la peine de poser la question » répondit Dizzy Gillespie avec un grand sourire. « Pour moi, le jazz signifie simplement : liberté d'expression musicale ! » expliqua Duke Ellington. Toujours Ellington : « Le jazz, c'est la liberté d'avoir beaucoup de formes ». « Qui sait où commence et où finit le jazz ». « Le jazz, c'est une certaine forme de rigueur rythmique alliée à une certaine forme de liberté sonore » écrit André Hodeir, fondateur de la critique jazzistique. Jacques Réda, écrivain, poète du jazz : « Qu'est-ce qui définit le mieux le jazz pour moi ? Ça n'est pas un certain nombre d'aspects extérieurs comme l'improvisation, parce qu'il y a 36 000 autres musiques qui utilisent l'improvisation, ce n'est pas non plus ses qualités spécifiquement harmoniques ou mélodiques parce qu'il a tout emprunté ailleurs. Il y a deux choses : le blues d'une part et le phénomène rythmique de l'autre, le swing. »

Steve Lacy, saxophoniste : « Pour moi, jazz c'est une mixture, un mélange, c'est une musique pour danser, pour chanter, pour

écouter. C'est une invention. C'est très compliqué et je ne vais pas l'expliquer maintenant, mais c'est une *spontaneous combustion* collective. » Riccardo del Fra, contrebassiste: « Le jazz? Expression musicale basée sur le dialogue créatif et sur une forme d'écriture collective pour une partition invisible où la plume est le corps et l'encre est l'âme. » Miles Davis, trompettiste: « Le jazz n'est ni un style ni un rythme, c'est simplement l'esprit de l'improvisation, de l'innovation, de la communication, de l'expression de soi lié au temps présent que nous vivons. » Wayne Shorter, saxophoniste: « Pour moi le jazz signifie "j'ose". » Michel Petrucciani, pianiste: « Vous savez, le jazz, c'est une vie, des pleurs, des tourments, de l'étude, de la dévotion, des joies. » Ornette Coleman, saxophoniste, violoniste: « Le jazz est la seule musique dont la même note peut être jouée nuit après nuit mais différemment chaque nuit. » Raphaël Imbert, saxophoniste: « Le jazz est le geste musical qui permet de jouer avec qui je veux, quand je veux. » Sonny Rollins, saxophoniste: « Le jazz est une force sociale du bien. » Benoît Delbecq, pianiste: « Qu'est-ce que le jazz sinon une pulsation improvisée, le chant instrumental ou vocal dans des idiomes passés ou futurs et, surtout, la nécessité pour chaque musicien de laisser entendre ce qu'il a de plus intime? » Bernard Lubat, accordéoniste, pianiste, batteur, chanteur: « Le jazz n'est pas un système dominant collectiviste, pas plus qu'une idéologie individualiste. C'est une façon d'individuer, de s'individuer, de se construire en tant qu'individu, de s'improviser. » Médéric Collignon, chanteur, trompettiste: « C'est une musique d'individus, d'échanges, de performances, de pulsations, d'impulsions, d'allusions, d'illusions; une mixture, un chaos organisé, une orgie nucléaire, une rivière de "soi" ». Roscoe Mitchell, saxophoniste: « C'est tout sauf un répertoire ou une série de techniques, c'est un esprit, c'est la façon instinctive dont nous faisons les choses, notre capacité à improviser, notre façon de créer des situations susceptibles de nous ouvrir sur l'inconnu. » William Parker, contrebassiste: « Pourquoi perdre autant de temps à vouloir définir le jazz? »

Alors, qu'est-ce que le jazz?... On ne sait pas toujours ce qu'est la poésie. Elle est ce que créent les poètes. Le jazz serait donc ce que créent les jazzmen... Le jazz est cet espace, ce lieu où se reformule constamment un rapport au monde et à la musique. Un espace musical inquiet, perplexe, « chercheur » et chahuteur au sein duquel l'homme se met le plus directement aux prises avec sa propre invention.

Difficile de définir le jazz. Le définir, c'est souvent en réduire la force, sa puissance d'extension, de transformation, de transfiguration. Le circonscrire, c'est le limiter à ses clichés, ses frontières imaginaires, ses sphères fantasmées, étanches. L'idée est simple mais efficiente, celle du jazz comme processus, *continuum*, celui de la great black music, *work in progress*, musique-action, musique-mouvement qui, la vie à l'œuvre, dans l'invention culturelle du vivant, se nourrit de l'instant, de l'environnement, des forces vives du moment qui l'animent *in situ*, et le projettent.

Ainsi, dès qu'il apparaît, le jazz se donne comme association, réunion, communion, procession, possession. C'est une musique de musiciens, d'individus entièrement faite à la main. Et c'est par pluralité des voix de l'orchestre, l'art polyphonique des sons, leur mise en tension, en unissons, que des formes inédites se créent. Les uns avec les autres, sur le principe du dialogue établi dans le jazz, puisque c'est une musique où toujours l'un est fonction de l'autre. L'un avec l'autre, l'un *et* l'autre. Le jazz est bien la langue de *l'autre*.

Vous n'enlèverez jamais ça au jazz: cette volonté farouche que la musique advienne ici et maintenant. Au cœur du processus du jazz, de l'improvisation, il y a bien la mise en jeu, de soi et de l'autre, dans l'espace politique que forme l'orchestre. La question principale posée à l'improvisateur: où et comment trouver sa liberté tout en respectant celle des autres? Comment donc vivre (jouer) ensemble de façon que chacun conserve sa voie (voix) à celle des autres? Comment avoir une écoute suffisamment large pour pouvoir jouer avec, contre ou en dehors?

Probablement sensible au temps du départ qui hante chaque moment présent, Serge Daney dit du cinéphile qu'il est celui qui, devant un film, sent toujours passer, au moment présent du plan, l'aile du « cela-aura-été ». Cet instant de la mélancolie heureuse, l'amateur de jazz le vit différemment. Dans l'immédiateté de l'instant non différé, dans « l'éclat éblouissant de l'instant » comme écrit Sartre. Dans l'insaisissable de l'instant, l'énergie et la mélancolie de Dionysos.

Don de soi, dépense, dispense de contraintes contraires (le jazz est avant tout une liberté totale de s'exprimer), primauté du jeu, confiance dans l'instant, l'instinct, l'autre, le désir, refus des préméditations, l'improvisation se vit avec *et* par l'autre. Elle fait appel à la force du corps, à la mémoire des doigts, à la rapidité de l'esprit et à l'intelligence de l'autre.

Cette musique de l'entre-deux, du paradoxe, affirme que les deux pôles irréconciliables du groupe et de l'individu, de l'ordre et de la liberté, de la loi et de l'autonomie, du quotidien prévisible et de l'accident imprévisible, de la norme et de la transgression, du « il ne faut surtout pas » et du « on peut peut-être quand même », sont faits pour vivre ensemble. Le jazz, dans sa logique ouverte de compagnonnage modulaire, joue le grand jeu de l'altérité agissante. L'orchestre de jazz est un exercice démocratique en temps réel. « Ce que je retiens de la musique que nous avons inventée [...] c'est qu'elle est la seule démocratie réalisée, la seule démocratie fondée sur une communauté de musiciens et un projet collectif, dans un monde où je ne connais pas de vraie démocratie. [...] La musique est un combat, toute musique a une histoire. Mais elle est avant tout une danse qui exprime notre être. Si l'on passe à côté de la liberté qu'ouvre le jazz, on passe à côté de sa chance. Le jazz émancipe l'être. Par sa forme même on y reconnaît moins de chefs, moins de despotes, moins de tyrans qu'ailleurs » explique Max Roach. À la haine, à l'esclavage, la dépossession de soi, le jazz a répondu par l'expression la plus individuelle, le grand jeu de l'altérité puisqu'y est magnifié l'art de l'être ensemble. En jazz, tout se joue avec et par l'autre. Qu'est-ce qui se joue ? Quelque

chose d'essentiel se joue, d'essentiel sur la question même de l'art, du rapport d'incandescence nécessaire entre la vie et l'art, entre l'esprit, le souffle et la forme, cette idée aussi qu'une langue n'est vivante que pour autant qu'une parole la trouve, la détruit et la recrée continûment.

Le jazz? Lequel? Celui qui, dans les publicités à la télévision a cette saveur étrange d'étiquette parfumée aux essences de nostalgie poussiéreuse? Lequel? Celui qui n'est pas devenu cette affligeante sous-division de l'industrie culturelle. Celui qui, en devenir, *en marche*, s'invente jour après jour à la manière d'un *work in progress*. Celui qui, loin de perdre son identité, ne cesse de l'élargir.

Il y a les musiciens qui jouent du jazz et récitent leur leçon. Et il y a les jazzmen qui font de la musique. Jouer du jazz, ou plutôt être jazz, c'est aussi danser sur le fil du hasard de la nécessité. Dans le mouvement perpétuel des corps accords, les entrelacements et autres sinuosités des espaces indéfinis à parcourir et à découvrir. Il s'y trouve une grâce. Une grâce rendue universelle par l'amour dont elle s'anime, par le doute dont elle se blesse, éperdument.

## LE JAZZ, UNE CLAMEUR

Le jazz est une clameur. Il est né d'un enfer de chaînes, de fouets, de lynchages et de viols. Les draps sanglants de son épopée hantent son histoire. C'est un cri, une protestation véhémement, une force de vie joyeuse, un porte-voix. « On nous a dépossédés de notre langue, et nous avons fait notre histoire dans cette langue: la musique » dit le saxophoniste alto Jackie McLean. Le batteur Milford Graves exprime une idée similaire d'une autre manière: « Quand nous avons été transportés d'Afrique en Amérique du Nord pour être des esclaves, nous avons perdu notre langage. Voilà pourquoi la musique est pour nous si spécifiquement importante. »

Le développement des grandes plantations américaines du sud des États-Unis ouvre la voie à la traite des Noirs. Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, un commerce transatlantique que l'on a appelé « commerce triangulaire » s'est mis en place: des négriers européens partent d'Europe avec des marchandises manufacturées qu'ils échangent sur les côtes d'Afrique contre des captifs fournis par certains royaumes et négriers africains. Les navires européens transportent leur marchandise humaine à travers l'Atlantique, dans un voyage que certains historiens ont nommé la *Grande Déportation*. Les captifs sont ensuite vendus à des colons aux Antilles, au Brésil et en Amérique du Nord. Au sud des États-Unis, la production de plus en plus intensive de tabac, de riz, de sucre puis de coton nécessite une main-d'œuvre abondante et peu coûteuse. L'importation massive d'esclaves noirs est pour les compagnies et les armateurs qui s'y livrent une source de bénéfice très importante. L'esclavage aux États-Unis débute vers 1619, peu après l'installation des premiers colons britanniques en Virginie. En 1650, on compte plus de dix mille déportés par an vers l'Amérique. Ces esclaves viennent du Congo, de Sénégambie, de Haute Guinée, du Bénin et d'Angola. La demande américaine augmente car les plantations en Amérique du Nord et aux Antilles connaissent un essor considérable. Le système atteint son apogée aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Entre le milieu du XV<sup>e</sup> siècle et la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les historiens estiment que plus de douze millions et demi de captifs furent déportés d'Afrique vers les Amériques et les îles de l'Atlantique. Plus d'un million et demi de personnes périrent pendant la traversée. En Afrique même, de nombreuses victimes moururent lors de leur capture ou lors de leur marche vers la côte, avant même d'embarquer sur les navires négriers. Le nombre véritable des victimes de ce commerce ne sera donc jamais connu.

En 1830, les Africains esclavagisés aux États-Unis sont deux millions. En 1860, ils sont quatre millions et demi. Réduits en esclavage, ces hommes travaillent sous la contrainte, dans des conditions très dures. En moyenne, l'espérance de vie d'un esclave de plantation ne dépasse pas dix ans. Des camps de travail s'élèvent

des chants. Les esclaves chantent pour se donner du courage ou maintenir la cadence de leur labeur. Ils accompagnent le ramassage du coton, la pose des voies de chemins de fer, le battage du riz ou l'épluchage du maïs. Le chant est fort, profond. Il est soutenu par des effets de percussion. Les esclaves chantent a cappella. Mais parfois, ils accompagnent leur chant en frappant du pied par terre ou bien en tambourinant sur une planche. Avant d'être des chansons joyeuses, des cantiques qui louent la gloire de Dieu, ce sont des chants de travail qui rythment le quotidien, synchronisent les mouvements et allègent la monotonie du labeur. Ils permettent de chasser un peu l'ennui d'un présent qui s'éternise. Ils contribuent parfois aussi à développer un sentiment de confraternité entre les travailleurs qui les partagent.

Ces *work songs* (« chants de travail ») sont chantés collectivement tandis que les *field hollers* (« cris des champs ») sont des chants isolés. Contrairement à ce qu'on croit, ce ne sont pas les esclaves noirs qui eurent l'idée de ces chants de travail, ces *field hollers*, littéralement « gueulements de champs », mais leurs maîtres blancs. Ce mythe, Duke Ellington et d'autres travaillèrent à le faire éclater. Craignant le silence de ces groupes de Noirs, leurs maîtres leur ordonnaient d'élever la voix dans des chants pour éliminer toute occasion de récriminations ou de préparatifs de révolte. La voix humaine et le tambour sont les deux premiers instruments. Ils portent en eux les clameurs de la révolte. Dans un premier temps, les tambours sont interdits aux esclaves. Les tambours parlent trop fort en cas d'émeute. Bientôt, leur chant se fait entendre à Congo Square, à La Nouvelle-Orléans. Ces chants sont autant de scansion qui rythment le travail. Ils soulagent ou exaltent. « Les chants et les refrains d'alors n'avaient qu'un cri : liberté » écrit W. E. B. Du Bois dans *The Souls of Black Folk*.

D'autres chants s'élèvent, dans les Églises baptistes. Le premier baptême noir date de 1641. Les Noirs évangélisés chantent les psaumes. Le chef de chant énonce une phrase que reprend l'assemblée. C'est ce que l'on appelle le *lining out* puis, plus tard, le *call and response* (appel et réponse); un chœur répond à un

soliste. À partir de 1800, Blancs et Noirs se réunissent dans des *camp meetings* et prient plusieurs jours durant dans les clairières. Naissent ainsi des hymnes religieux d'un nouveau genre : les *white* et les *negro spirituals*. Tandis que les *negro spirituals* évoquent les personnages de l'Ancien Testament (« Joshua Fit The Battle Of Jerico », « Go Down Moses », etc.), les *gospels song* font référence au Nouveau Testament (le mot *gospel*, du vieil anglais *godspell*, signifie « évangile »). Le *gospel* est expression de la foi chrétienne mais aussi révolte musicale contre une Amérique raciste. Cette musique est un porte-voix. Toujours avoir à l'esprit la clameur du jazz, son chahut, son émeute.

L'architecte français Benjamin Latrobe visite La Nouvelle-Orléans en 1819. Il en fait la description suivante qui est citée par LeRoi Jones dans son livre *Le Peuple du blues (Blues People)* de 1963 : « La musique était jouée par deux tambours et un instrument à cordes. Un vieil homme, à califourchon sur un tambour cylindrique d'environ trente centimètres de diamètre, le frappait du bord de la main et des doigts avec une vélocité incroyable. L'autre tambour, une sorte de caisse ouverte à douves, était tenu entre les genoux et frappé de la même façon... »

Le dimanche, les esclaves se réunissent à Congo Square. Les tambours grondent. On entend, « venant du square ou d'ailleurs, les tambours, raconte Sidney Bechet dans son livre autobiographique *La Musique, c'est ma vie*. D'abord un tambour, puis un autre répondant au premier, puis d'autres encore. Puis une voix, une seule voix, et puis un chant, plusieurs voix se répondant, se rejoignant et se mêlant. Ces chants et ces tambours, ces voix et ces grondements sourds et obsédants, s'amplifiant et se répondant. La musique naissait d'elle-même, de ces clameurs et de ces rythmes, sans qu'on pût se rendre compte comment elle s'organisait, peu à peu, d'elle-même, chaque son en suscitant un autre, chaque rythme en provoquant un autre : l'improvisation... Voilà ce que c'était... L'improvisation ! » Quand, en 1848, les danses sont interdites à Congo Square, la musique se répand dans la ville,

dans les tavernes, les cabarets, les bordels. Sur une base rythmique issue des tambours de Congo Square, s'amalgament les matériaux les plus variés : quadrilles, marches militaires, polkas, mazurkas, valse, romances latines... Ainsi est née cette nouvelle musique au nom innommable, le jazz, qui aurait pu rester circonscrite au sud des États-Unis. Elle est pourtant devenue cette musique-monde tambourinante.

Toutes les conditions semblent avoir été réunies pour que La Nouvelle-Orléans devienne, au début du xx<sup>e</sup> siècle, le berceau du jazz. Si les historiens relativisent de plus en plus l'importance de La Nouvelle-Orléans (la Cité du croissant n'a pas l'exclusivité des fanfares, de ces nouvelles musiques syncopées que l'on va appeler « jazz »), force est de constater qu'il s'y est produit un phénomène musical spécial. Les conditions réunies sont les suivantes : une population africaine déportée, esclavagisée dans le sud des États-Unis en quête d'identité et de liberté ; une expansion économique, un brassage culturel, un formidable métissage humain et musical. Les années 1890-1910 sont celles de l'expansion économique et de l'effervescence musicale de La Nouvelle-Orléans. Dans les années vingt, pour des raisons principalement économiques, les musiciens vont se diriger vers Chicago qui est alors un centre industriel en pleine expansion.

Les témoins l'ont dit : la musique est partout présente à La Nouvelle-Orléans, dans les familles comme dans les bars, les dancings, les honky tonks, les cabarets et les bordels, à l'église comme dans la rue, rythmant la vie quotidienne, que ce soient les pique-niques dominicaux, les bals, les fêtes religieuses, les mariages ou les enterrements. Un observateur remarquait en 1819 : « Ici, à La Nouvelle-Orléans, même les enterrements ont un air de fête. » En 1857, la création de Krewe Comus, le premier groupe de bénévoles à organiser des défilés, transforme la célébration du Mardi gras en véritable festival. L'année suivante, en 1858, est inauguré un opéra, le French Opera House.

Les parades de rue sont nombreuses à La Nouvelle-Orléans. Il s'agit pour les musiciens des parades, à un moment où aucune amplification n'était possible, de jouer collectivement au sein du contrepoint à trois voix, un cornet, une clarinette, un trombone, ce qui caractérise la section mélodique de l'orchestre Nouvelle-Orléans. Ainsi, à chaque fonction sociale correspond une musique : musiques de danse pour les concerts ou les bals, musiques militaires pour les défilés, musiques d'église, musiques pour les enterrements, pour les poses de première pierre de bâtiments publics, les réunions politiques, les annonces publicitaires, les piqueniques, etc. La musique ne sert parfois que la musique. Ici, elle est pleinement fonctionnelle ; sa fonction est tour à tour rituelle, festive, fastueuse, liturgique, sociale, politique.

Les fanfares, les brass bands, les marching bands sillonnent les rues de la ville lors d'étonnantes processions, ils jouent, expriment la douleur et la joie. Les brass bands, de petites formations ou bien un pianiste en solitaire, la scène musicale à La Nouvelle-Orléans est extrêmement variée et créative.

La Nouvelle-Orléans, c'est aussi la passion pour les bals, les orphéons et les kiosques à musique, les fêtes nombreuses, les journées à la campagne en musique au bord du lac Ponchartrain. Tout est matière à musique, toutes couches sociales confondues. Louis Armstrong écrit dans son livre *Ma Nouvelle-Orléans* : « Kid Ory et Joe Oliver s'étaient réunis pour former un des groupes les plus fantastiques qu'on ait jamais entendu à La Nouvelle-Orléans. Quand ils faisaient leur apparition sur un camion, à un détour de rue, pour annoncer un bal ou autre chose et qu'ils se trouvaient nez à nez avec un autre orchestre ambulancier en train d'annoncer une autre soirée, Joe Oliver et Kid Ory donnaient tout ce qu'ils avaient dans le ventre et faisaient une musique si belle, si excitante, que les passants en devenaient dingos. »

Les musiciens de La Nouvelle-Orléans combinent les rythmes africains et européens. Voici un exemple précis : la procession funèbre. En général, c'est un spiritual qui est transformé en une marche militaire napoléonienne mélancolique. La fanfare est suivie par

le cortège qui comprend la famille, les amis et les différents membres des sociétés secrètes auxquelles le défunt a appartenu. La longue période de deuil jovial, avec banquet et danse n'a rien à voir avec les pratiques catholiques. Il s'agirait plutôt de coutumes qui auraient pour origine l'Afrique occidentale, en particulier le Dahomey, l'actuel Bénin.

Outre les chants religieux, les *negro-spirituals*, les *gospel songs* et les *work songs*, l'une des principales sources du jazz naissant est le blues. Musique rurale, expression musicale populaire du sud des États-Unis, elle dit tout et rien. Elle dit le blues ontologique, les bleus à l'âme et au corps, les joies et les peines. Le blues hante le jazz. Ce mot « blues » désigne à la fois un sentiment (« avoir le blues », « avoir le cafard ») et une forme musicale. Il proviendrait d'une vieille expression anglaise, *the blues devils* (les diables bleus) qui s'emparent des gens déprimés. Les *blue notes* désignent les notes instables qu'utilisent les bluesmen.

Le blues serait né dans la région du Delta, dans le Mississippi. Un blues se présente ainsi : un rythme puissant, obsédant à la guitare, un chant grave qui distille une poésie riche de métaphores et de sous-entendus. La forme est libre puis se fixe : douze mesures.

Le blues, le jazz sont une clameur, sont issus de la même douleur. Le batteur Max Roach l'a très bien dit : « Sans l'esclavage, sans le racisme, pas de jazz. »

Située entre 1890 et 1910, la date de naissance du jazz est indéterminée. Il n'existe aucun enregistrement des débuts. Pourtant la première forme instrumentale du jazz qui apparaît à La Nouvelle-Orléans est pianistique : le ragtime, avec Scott Joplin, Eubie Blake et Jelly Roll Morton. Les premiers orchestres de La Nouvelle-Orléans sont de petites formations. Leurs instruments de base sont les cuivres, les instruments à anches et la batterie. Les instruments du jazz sont les tubas, les clarinettes, les cornets puis les trompettes, la batterie, plus tard les saxophones, le piano avec la création du boogie-woogie. Et plus tard encore la contrebasse qui supprime le tuba. Les musiciens se perfectionnent au

sein des fanfares avant de devenir de véritables virtuoses sur leur instrument.

L'orchestre de jazz de La Nouvelle-Orléans est fondé sur le jeu collectif. Le jeu d'ensemble, jeu d'unisson entre les différents instruments, courtes séquences d'improvisation collective.

Durant ces années vingt qui voient le jazz se développer considérablement, les musiciens de jazz importants ont pour nom Freddie Keppard, King Oliver, Johnny Dodds, Barney Bigard, Albert Nicholas, Louis Armstrong, Sidney Bechet, Johnny Saint Cyr, Babby Dodds et Jelly Roll Morton de son vrai nom Ferdinand Joseph la Menthe, pianiste passablement mégalomane autoproclamé inventeur du jazz. Jelly Roll Morton jouait aux cartes, aux dés et au billard, mais aussi du piano. À partir de 1902, c'est l'une des figures musicales majeures de Storyville, le quartier des bars et des lupanars. Il joue le ragtime, première forme préhistorique du piano jazz. Une musique très élaborée, fortement syncopée. Le ragtime est avec le blues et le gospel l'une des sources principales de ce que l'on va appeler le jazz. Une notion importante liée au ragtime, c'est celle du swing. Swing, balancer en anglais, c'est une pulsation, c'est un mécanisme intérieur complexe, à la fois mystérieux et inexplicable qui est considéré comme fondamental dans le jazz. On associe souvent le swing à la pulsation, ce que les Américains appellent le beat... Le swing se structure entre tension et détente. La dialectique tension-détente est en jeu. C'est à partir des années vingt que les musiciens de jazz acquièrent ce sens du tempo, intériorisent l'exactitude de son rebond, cette pulsion si particulière pour le transformer en élasticité, ce qui génère, ce qui crée cette espèce d'élan qui libère les musiciens de toute pesanteur et les autorise à flotter en toute liberté sur les barres de mesure. Le phrasé jazz souligne l'élasticité de la détente en accentuant la croche faible, ce qui produit ce phénomène particulier qu'est le swing.

En 1917, les États-Unis s'engagent dans la guerre. Et, afin d'assurer discipline et moralité des matelots de la marine, les lieux de diver-

tissements et de plaisir de La Nouvelle-Orléans sont fermés. Il en résulte un exode important des musiciens dans le nord du pays, à Chicago, Kansas City et New York.

Dans les années dix, New York est une ville en pleine mutation agitée par les projets de modernisation urbaine et une forte effervescence culturelle. En 1922, Francis Scott Fitzgerald donne ses lettres de noblesse littéraire à une expression qui, aujourd'hui encore, sert à identifier cette période de l'après-guerre américain : *the Jazz Age*. Le jazz n'est pas présent dans ses *Tales of the Jazz Age*, mais ce recueil de nouvelles a fait que la décennie close dramatiquement par la crise de 1929 est restée dans l'histoire comme celle du *Jazz Age*. En parcourant les pages du livre de Fitzgerald, on rencontre ici et là des mentions relatives au jazz (un « *specialy hired jazz orchestra* », ou bien la présence d'un flûtiste qui joue « *the latest jazz on his flute* »), mais le terme « jazz » y est quasiment absent. Il est utilisé dans le titre du livre de manière générique pour désigner un mode de vie libéré, citadin, rempli de fêtes, de danses frénétiques et, bien sûr, d'alcool et de sexe à volonté. « *Life! Psychic Research! Jazz!* », s'écrient les fils de M. Icky dans la nouvelle qui donne son titre au livre, lorsque leur père veut les convaincre, sans le moindre succès, de la beauté du retour à la terre. Simple mot doté d'un sens plutôt vague ou nom d'une musique, « Jazz Age » fait florès en devenant le terme emblématique qui désigne une époque entière de l'histoire américaine. La musique est noire, mais le phénomène est blanc. Le jazz qui apparaît dans le syntagme « Jazz Age » ne fut pas celui de King Oliver, Fletcher Henderson, Louis Armstrong ou Duke Ellington, il s'agissait plutôt de celui, parfaitement blanc, de l'Original Dixieland Jass Band qui a gravé le premier disque de jazz enregistré à New York le 26 février 1917 pour le label Victor Talking Machine Company, et surtout du grand orchestre du musicien blanc bien nommé Paul Whiteman autoproclamé « Roi du jazz » ou encore des œuvres ambitieuses de George Gershwin et des chansons à succès d'Irving Berlin ou Cole Porter. Cette version blanche du jazz était souvent adoucie, édulcorée par des ensembles de cordes

académiques, des violons sirupeux. En fait, pendant que Joséphine Baker triomphait à Paris au Théâtre des Champs-Élysées dans la Revue nègre, les amateurs américains de Paul Whiteman et George Gershwin fêtaient la *Rhapsody In Blue* à Aeolian Hall. Et lorsque, quelques années plus tard, Paul Whiteman devint la vedette d'un film de John Murray Anderson qui le consacra King of Jazz, on constatera l'absence totale de musiciens noirs à l'écran.

À Paris, et plus largement en Europe, la vérité du jazz, non seulement esthétique, mais aussi historique, culturelle et philosophique, revient en revanche aux Noirs. En 1918, dans son manifeste de l'avant-garde musicale *Le Coq et l'Arlequin*, Jean Cocteau désigne la musique des jazz-bands comme « cet ouragan de rythmes et de tambours. » « Harlem c'est la chaudière de la machine et sa jeunesse qui trépigne, le charbon qui l'alimente et qui imprime le mouvement, écrit-il en 1936 dans *Mon premier voyage (Tour du monde en quatre-vingts jours)*. [...] New York éprise de cathédrales, d'orgues, de cierges, de gargouilles, de burlesques, de ménestrels, de mysticisme et de mystère, est secouée par le rythme noir. [...] Le swing a remplacé le jazz. C'est le terme nouveau qui désigne un band noir tourne et vous boxe l'âme ». C'est l'Europe, la France, qui donnera sa légitimité artistique à la musique noire américaine, au jazz, à travers ses artistes, ses revues (*La Revue de jazz*, la première au monde consacrée au jazz, créée par le chef d'orchestre de jazz français Krikor Kelekina, dit Grégor, cinq ans avant la création du magazine américain *Down Beat; Jazz Hot*, créée en 1935 par Charles Delaunay et Hugues Panassié, *Documents*, la revue créée par Georges Bataille et Carl Einstein en 1929), et ses publications (un livre, le premier au monde consacré au jazz, est publié en France en 1926, *Le Jazz*, d'André Schaeffner et André Cœuroy, futur chroniqueur musical du journal collaborationniste *Je suis partout*). En 1939, dans *L'Âge d'homme*, Michel Leiris brandira le jazz tel un « étendard orgiaque ». Dès sa naissance, le jazz suscite l'attention des écrivains. Hier Philippe Soupault, Michel Leiris, Boris Vian, Robert Goffin et Pierre Reverdy, puis Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Julio Cortázar, Jorge

Luis Borges, Chester Himes, James Baldwin, Henry Miller, Jean-Patrick Manchette, Michel Butor ou Christian Gailly, aujourd'hui Jacques Réda, Alain Gerber, Yves Buin, Luc Lang et Zéno Bianu. Sons et sens; les sons se cognent aux mots. Jazz et littérature, jazz et poésie sont aussi des mondes liés au chant, au souffle, à l'improvisation, ses rythmes, ses fulgurances.

Le premier écrit sur le jazz connu, on le doit à un Européen, le chef d'orchestre suisse Ernest Ansermet qui créa *L'Histoire du soldat* de Stravinsky en 1918. L'année suivante, en 1919, dans *La Revue romande*, il s'enthousiasme pour un concert du Southern Orchestra Syncopated Orchestra, et surtout pour un jeune clarinettiste créole qui se trouve dans la fosse de la Revue nègre, Sidney Bechet. Au-delà de l'esprit colonialiste de l'époque, il faut remarquer que dans ce texte, pour la première fois peut-être, on ne considère pas le jazz naissant comme une curiosité exotique, mais comme une forme artistique à part entière.

*Il y a au sein du Southern Orchestra Syncopated Orchestra un extraordinaire virtuose clarinettiste qui est, paraît-il, le premier de sa race à avoir composé sur la clarinette des blues d'une forme achevée. J'en ai entendu deux qu'il avait longuement élaborés. [...] Extrêmement différents, ils étaient aussi admirables l'un que l'autre pour la richesse d'invention, la force d'accent, la hardiesse dans la nouveauté et l'imprévu. Ils donnaient déjà l'idée d'un style, et la forme en était saisissante, abrupte, heurtée, avec une fin brusque et impitoyable comme celle du deuxième Concerto brandebourgeois de Bach. 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<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, par exemple, qui avec des airs de danses faisaient des œuvres 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 ne sait rien dire sur 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 grande route où le monde s'engouffrera demain.*

Dans le *New York Tribune* du 11 mars 1917, ce mot rare qu'est “jazz” apparaît sous la plume de George S. Kaufman: « Le jazz-band est la dernière folie à la mode dans les cabarets. Le jazz-band introduit le cubisme dans la musique. Cela se joue sur des mandolines, des bouteilles, des boîtes de conserve et sur les nerfs des auditeurs. » Et dans le *New Orleans Times-Picayune* du 8 novembre 1918, on peut lire: « Qu'est-ce que le *jass*? À ses débuts, on l'entendait honteusement 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 les quartiers honnêtes, où on le toléra, à la faveur de son côté burlesque... En matière de *jass*, La Nouvelle-Orléans est particulièrement visée, car on prétend que ce vice musical est né ici, et qu'il doit son origine à des coins plus que douteux, au fond des quartiers les plus populaires. La cause de tout ce mal a disparu, trop tard à notre goût. Mais il semble que des jeunes gens américains pensent se mettre au goût du jour en embrassant la religion du *jass*. Il nous plaît d'être les derniers à refuser pareille sauvagerie, dans notre société néo-orléanaise, si empreinte d'authentique courtoisie. Là où le *jass* a surgi, nous nous ferons un devoir civique de le supprimer. »

À partir de la fin des années dix, une partie de l'Amérique se prend de passion pour cette musique noire américaine appelée jazz. Avec la radio qui transmet des concerts en direct des dancings et autres salles de concert, et la rapide montée en puissance du phonographe, les musiciens de jazz trouvent un moyen de diffusion efficace. Les bénéfices bruts des ventes des phonographes, qui s'élevaient à 27,1 millions de dollars en 1914, dépassent cinq ans plus tard les 158 millions de dollars. Mais l'essor de la radio met un coup d'arrêt à cette marche triomphale de l'industrie phonographique. Dès 1922, l'apparition des programmes radio-

phoniques sponsorisés sur les ondes américaines marque le début d'un essor considérable de ce nouveau média. Les dépenses d'équipement en récepteurs radio, qui atteignent 430 millions de dollars en 1925, triplent en l'espace de trois ans.

Dès le début du siècle, les classes moyennes américaines cherchent, dans leur temps libre, à faire la fête. Ainsi, le nombre de cabarets et de *dance halls* augmente de plus en plus. Paradoxalement, l'adoption du dix-huitième amendement de la Constitution instaurant la prohibition, approuvé par 36 États en 1919, et qui entre en vigueur en janvier 1920, va favoriser le développement du jazz. Ainsi se crée un nombre important de cabarets, de night-clubs et de *speakeasies* qui sont souvent liés au trafic d'alcool clandestin, à la mafia. Une étude recense jusqu'à 12 000 boîtes de nuit à Chicago, et le nombre de dancings à New York passe de 500 en 1920 à presque 800 cinq ans plus tard.

Ce que l'on a appelé le *Jazz Age* des années vingt correspond à une libération des mœurs. Le public avide de sensations fortes, d'exotisme teinté de primitivisme, n'hésite pas à s'aventurer dans les quartiers dits « chauds », comme Harlem. Les spectacles de variétés (*floor shows*) qui montrent des danseuses habillées de bongos, doivent satisfaire la recherche d'exotisme des New-Yorkais blancs. À partir de 1927, l'orchestre de Duke Ellington se produit à Harlem, au Cotton Club. Cet établissement luxueux réservé aux Blancs est décoré de motifs qui évoquent l'Afrique (sculptures, palmiers et bongos) ou bien une atmosphère à la *Autant on emporte le vent*, avec une réplique de maison à colonnades devant une toile de fond sur laquelle sont peints des saules pleureurs et des logements d'esclaves. Les sonorités du style *jungle* de Duke Ellington, avec les effets *wah wah* du trombone de Tricky Sam Nanton et le *growl* de la trompette de Bubber Miley, évoquent une jungle polyphonique, mythique et imaginaire.

La jeunesse américaine, notamment, entend s'émanciper du corset des valeurs néo-victoriennes en choisissant la libre expression corporelle et sonore, l'hédonisme, et la régénération qu'elle trouve dans le jazz. « Pour moi, le jazz signifie simplement : liberté

d'expression musicale, confia Duke Ellington. Et c'est précisément grâce à cette liberté que tant de formes différentes de jazz existent. Et cependant, ce dont il faut impérativement se souvenir, c'est qu'aucune de ces formes, par elle-même, ne représente le jazz. Le jazz signifie simplement la liberté de prendre de multiples formes. » Le jazz, c'est la musique syncopée qui fait danser. Le jazz, c'est le swing qui chavire. Le jazz, c'est le son de l'époque, la nouvelle voix de l'Amérique. Cette musique nouvelle symbolise la modernité. Le jazz est le battement secret de l'Amérique, la musique du dialogue, de l'improvisation, de la liberté. Dans le Nouveau Monde, mais aussi dans la vieille Europe, ils sont écrivains (Jean Cocteau, Pierre Mac Orlan, Paul Morand) ou musiciens (Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Darius Milhaud), et manifestent leur intérêt pour la musique noire américaine. C'est la syncope, le rythme propre au jazz qui impressionne un compositeur tel qu'Igor Stravinsky :

*Qui de nous, en entendant une musique de jazz, n'a éprouvé une sensation amusante et proche du vertige quand un danseur ou un musicien soliste s'obstinant à marquer des accentuations irrégulières ne parvenait pas à détourner l'oreille de la pulsation régulière du mètre battu par la percussion ? Comment réagissons-nous à une impression de ce genre ? Qu'est-ce qui nous frappe davantage dans ce conflit du rythme et du mètre ? C'est l'obsession d'une régularité. Ces battements isochrones n'étaient ici qu'un moyen de faire valoir la fantaisie rythmique du soliste et ce sont eux qui déterminent la surprise et créent l'imprévu. Nous nous rendons compte, à la réflexion, que sans leur présence réelle ou supposée, nous ne pourrions ni déchiffrer le sens de cette fantaisie ni jouir de son esprit. C'est la pulsation du mètre qui nous a révélé la présence de l'invention rythmique. Nous jouissons ici d'une relation.*

« Le jazz a été trop souvent considéré comme une mode. Mais une mode qui dure depuis vingt-cinq ans n'est plus une mode, c'est une époque » déclara l'auteur de *Pacific 231*, le compositeur Arthur

Honegger. « Il faut prendre le jazz au sérieux » affirma Maurice Ravel. « Vous, les Américains, prenez le jazz trop à la légère, ajouta-il. Vous semblez y voir une musique de peu de valeur, vulgaire, éphémère. Alors qu'à mes yeux, c'est lui qui donnera naissance à la musique nationale des États-Unis. » Ravel donna d'ailleurs à son chien le nom de Jazz. Ravel, mais aussi Milhaud, Stravinsky et d'autres compositeurs ont trouvé, par l'injection d'éléments de jazz ou de ragtime dans leur style classique, une façon de renouveler leur musique. Claude Debussy dans « Golliwoog's Cake Walk », la sixième et dernière pièce pour piano des *Children's Corner* en 1908, mais aussi Igor Stravinsky dans son « Ragtime » extrait de son ballet-opéra de chambre *L'Histoire du soldat* de 1918 et, la même année, *Ragtime pour 11 instruments*, mais aussi *Piano Rag Music* de 1919, Darius Milhaud dans *La Création du monde* (1923), *La Sonatine syncopée* de Jean Wiener de 1923, et le « Blues » de Ravel dans sa *Sonate pour violon et piano* (1923-1927), telles sont les œuvres classiques fortement marquées par le jazz.

Le défoulement, le plaisir presque électrique de la musique de jazz et de la danse trouvent de plus en plus d'adeptes et d'adversaires. Pour les uns, le jazz participe de la libération des corps, met en avant une sensualité primitive, une force vitale, une créativité artistique qu'elle recherche. Mais pour d'autres, les effets produits par le jazz sont un signe évident de régression qu'il convient de combattre par tous les moyens, y compris juridiques. En 1926, le juge de la Cour suprême du New Jersey J. F. Minturn confirme la condamnation d'un orchestre coupable de jouer du jazz en ces termes : « *In response to its call there ensues a series of snake-like gyrations and weird contortions of seemingly agonized bodies and limbs [...] called a dance.* (En réponse à ce qui résulte de séries de rotations à la manière d'un serpent et de contorsions étranges de corps et de membres apparemment à l'agonie [...] appelé une danse). »