

Tout commence dans l'abomination. Quatre siècles d'horreur méthodique et de souffrance étouffée, quatre siècles traversés d'épouvante et de honte, tout

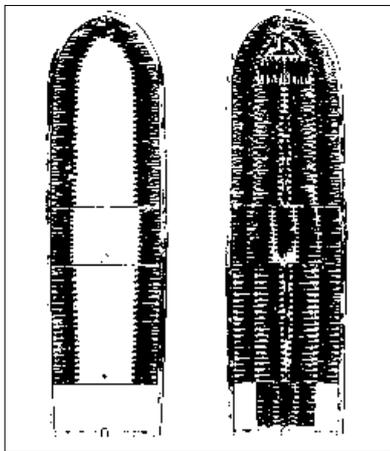
LES RACINES

un cortège de misères et d'infamies, quatre siècles de drame qui verront s'entasser dans le Nouveau Monde une population de quinze millions d'esclaves noirs, arrachés à leur terre d'Afrique, et dont près de deux millions mourront en cours de route. Pour exploiter les ressources du nouveau continent, les colons blancs vont rechercher une main d'œuvre à l'entretien peu coûteux et à la rentabilité immédiate. Les marchands d'esclaves s'organisent rapidement pour puiser dans le réservoir de l'Ouest africain et constituer le stock d'hommes nécessaire au remplacement d'une population indienne décimée par les batailles de conquête, le travail forcé et les maladies.

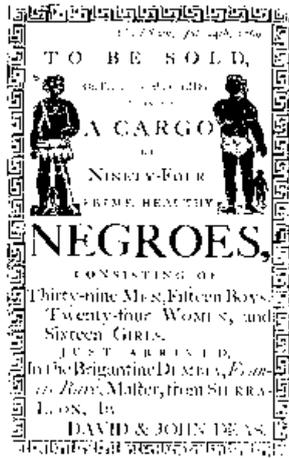


Le bois d'ébène

Dès 1503, arrivent sur l'île d'Hispaniola (Haïti) les premières cargaisons de ce que l'on appellera pudiquement : "bois d'ébène". Venus d'Europe à bord de navires spécialement aménagés, les négriers échangent de la verrerie contre des esclaves, la plupart du temps recelés par des chefs de tribus africains eux-mêmes. Les conditions de traversée sont effroyables, les esclaves sont entassés dans des compartiments de planches extrêmement exigus. La nourriture est indigente et les tentatives de révoltes matées dans le sang. Après plusieurs mois de calvaire, les esclaves sont cédés contre des lettres de change ou des produits tropicaux que les marchands négriers s'empressent d'écouler ensuite sur le marché européen. En 1619, un négrier hollandais vend un chargement d'esclaves aux planteurs de tabac de Virginie qui démarrent ainsi l'institution esclavagiste dans les colonies britanniques. Les Noirs que l'on vient d'acquérir sont marqués au fer et portent les initiales de leur maître. Les cadences de travail sont infernales, les familles sont organisées selon le bon vouloir du maître et le mariage entre esclaves n'est pas reconnu par la loi. Les propriétaires blancs vivent dans la hantise permanente d'une révolte. Les ethnies sont mélangées afin d'anéantir leur système d'organisation tribale, de limiter les tentatives d'insurrection ou les suicides collectifs.



Croquis d'un demi-pont et d'un pont de bateau négrier



Les codes noirs

Les Black Codes (Codes Noirs) édictés par les planteurs du Sud, veulent effacer toutes les traces de la culture traditionnelle africaine et limiter le contact des esclaves avec le monde extérieur. Les règlements interdisent aux esclaves de se battre entre eux, de jurer, de posséder de l'alcool et de vendre une quelconque marchandise. L'anglais est la seule langue tolérée, les parures, les religions et les coutumes ancestrales sont bannies et l'usage des instruments de musique est cruellement réprimé. L'utilisation des tambours et flûtes d'origine africaine est d'autant plus réprimée qu'elle peut constituer une menace de rébellion en propageant des messages de ralliement. Le seul instrument de percussion admis est le fouet qui rythme la vie des Noirs en claquant et s'abattant sur leur dos à longueur de journée.



Les faux frères

Un des phénomènes les plus symboliques et les plus aberrants de la condition noire aux Etats-Unis est l'apparition des *minstrel shows* qui déferlent dans tout le pays au début du XIXe siècle. Spectacles imitant vulgairement les chants des plantations, les tournées de minstrels présentent des musiciens blancs qui se barbouillent le visage de cirage noir, reproduisant une version grotesque et abâtardie de la musique noire. Jusque vers le Sud, ou plus loin encore vers l'Ouest californien, les minstrel shows, que l'on appelle aussi "chanteurs éthiopiens", remportent des triomphes et donnent naissance à un phénomène encore plus extravagant et pervers. Pour accéder au monde du spectacle et gagner leur accession à la reconnaissance publique, les musiciens noirs sont contraints à leur tour de se peinturlurer à la manière des minstrels blancs, mettant ainsi en scène la caricature de leur propre culture.



“ L'explication sociologique de la naissance de cette musique qui est la nôtre ici est que les Noirs d'Amérique n'avaient plus de tambours. ”

Dizzy Gillespie

Le chant de la douleur

Malgré tous les interdits, les Work Songs (Chants de Travail) permettent aux esclaves de préserver leur sens musical, de rassembler la collectivité à l'insu des Blancs et de maintenir une des manifestations les plus exemplaires de leur culture. Essentiellement chantés dans les champs de coton, sur les chantiers des voies ferrées ou dans les prisons, ces Work Songs se développent à *capella* dans un échange d'appels et de réponses. Un soliste lance une phrase, aussitôt reprise en chœur par le groupe, contribuant ainsi à soutenir l'effort ou à alléger la peine. Dépouillé de tout habillage instrumental, interprété avec ferveur et scandé sur un rythme âpre, répétitif et puissant, le Work Song est la forme la plus proche des musiques africaines originelles. Les Hollers, plus concis, violents et brefs que le Work Song, sont le plus souvent des cris de ralliement, des messages codés ou simplement de courts fragments mélodiques révélant l'identité de celui qui les entonne.



Les cordes sensibles

Lors des bals, des fêtes privées, des pique-niques et autres festivités, les maîtres des plantations ont coutume d'utiliser les talents de musiciens de certains esclaves. Au XIXe siècle, les morceaux en vogue sont d'une grande variété : quadrilles, polkas, airs d'opérette, ballades... Les Noirs utilisent principalement des instruments à cordes occidentaux (souvent reconstitués avec les moyens du bord) pour interpréter le répertoire blanc : violon, mandoline, guitare, quelquefois le violoncelle et la contrebasse, et surtout le banjo, instrument hybride dont l'ancêtre africain s'appelait le *bania* ou *banjar*. Les réceptions sont ainsi animées par des string bands (orchestres à cordes) où les musiciens, endimanchés pour la circonstance, jouent pour satisfaire le désir d'exotisme des propriétaires blancs.



BLUES

Le blues est le chef d'œuvre obscur du XXe siècle, l'œuvre au noir qu'aucun alchimiste ne peut vraiment décrypter. Cristallisation lente, amalgame secret et fonte bouillante, alliage musical savant et fruste, subtil et tellurique, entre l'art du griot africain et le répertoire blanc européen. Cris des cueilleurs de coton et gavottes françaises, appels

des chantiers et berceuses allemandes, chants de labeur et ballades irlandaises, mélopées de douleur et polkas lointaines, tout un brassage d'influences, toute une combustion de matières musicales, une décoction de comptines mélancoliques, de terre sanglante, de valse entraînant et d'amours impossibles, d'hymnes sacrés, de mémoire bafouée, de quadrilles légers, de misère et de solitude. La transmutation des sons blancs et noirs en or bleu. Un mystère.

Sur la route

Après la guerre de Sécession, lorsque les troupes yankees évacuent le dernier état occupé (Louisiane), les anciens esclaves se retrouvent à la merci de l'esprit revanchard des Blancs sudistes. S'ils sont libérés, les Noirs ne sont pas libres pour autant. En 1871, 297 Noirs sont lynchés en un seul mois à la Nouvelle-Orléans, 200 autres sont assassinés en une semaine de 1874 dans le Mississippi, 832 sont pendus en 1883 dans le comté de Tallahatchie et plus de 1100 de leurs frères périront entre 1900 et 1914 dans le Sud des Etats-Unis. Beaucoup d'entre eux partiront dans un exode massif vers le mirage industriel des grandes villes du Nord et de l'Est où ils connaîtront le chômage et la promiscuité miséreuse des ghettos. Méprisés, écrasés, rejetés par les Blancs, ils développent parallèlement à leur vie religieuse intense, une culture profane originale, engendrée dans l'isolement et l'exclusion.

Dans ces circonstances historiques, naîtra le blues. Chant d'errance douloureuse, colporté par des musiciens itinérants, des pianistes de tripts clandestins ou des gui-

taristes vagabonds, des fermiers solitaires criant des hollers au milieu des champs, des détenus crouissant dans les pénitenciers, des forçats de «chain gangs» (groupes enchaînés) entonnant leur peine sur les chantiers, des ouvriers de voies ferrées scandant leurs efforts à coups de marteau, des travailleurs forestiers et des bateliers rongés par la misère. Le blues s'est déplacé le long des routes, des fleuves et des rails de chemin de fer. Son histoire est lente, se développe peu à peu, s'installe ici pour mieux ressurgir là-bas. Une histoire où il faut toujours tenir compte de la géographie, des Appalaches jusqu'aux ghettos insalubres de Chicago en passant par le Texas, les villes de Memphis et Saint Louis. Les mouvements migratoires des Noirs, le plus souvent à partir des zones rurales du Sud en direction des villes de l'Est et du Nord, créent des styles musicaux différents mais conscients d'avoir une identité commune. Né dans le Delta du Mississippi, le blues s'est propagé sur le territoire américain et s'est développé avec le siècle dans une multitude de courants dont les frontières sont parfois floues.



Les classic blues singers

Des chanteuses de talent ont ouvert la voie de l'enregistrement. Souvent issues de milieux populaires noirs ou du monde des cabarets, imprégnées parfois de blues rural authentique, elles développent néanmoins leur art dans le contexte maniéré des vaudevilles, des spectacles itinérants et des music-halls. Avec un train de vie aussi fastueux et agité qu'éphémère et meurtri, les chanteuses de blues, dites classiques, sont généralement accompagnées par des orchestres composés de cuivres et d'une section rythmique avec piano, contrebasse, guitare ou banjo.



“ Cette petite chanson que je vous chante Vous savez, bonnes gens, qu'elle est vraie (...) Ils disent : si vous êtes blanc, vous êtes bien. Si vous êtes brun, passe encore Mais comme tu es noir Mmm, Mmm, vieux frère, va-t-en, va-t-en. ”

Big Bill Broonzy
(extrait du blues « Black, Brown and White »)



Bessie Smith (1898-1937)

Baptisée "Impératrice du Blues" par ses nombreux admirateurs, elle enregistre à partir de 1923, à New-York, pour la firme Columbia. Fabuleuses séances d'enregistrement où l'on trouve les meilleurs instrumentistes de l'époque, notamment Louis Armstrong (tp), Fletcher Henderson ou James P. Johnson (p). Ces faces historiques gravées dans l'urgence donnent à entendre un blues souplement balancé, poignant et enjôleur, acide et voluptueux. Bessie Smith n'hésite pas à interpréter des textes réalistes, crus et rageurs, où sont dépeintes avec force les misères de l'existence, les souffrances amoureuses, les catastrophes climatiques et les ivresses de la boisson. Cette femme élégante et d'une beauté épanouie, au caractère emporté et à la vie sentimentale houleuse, éprise de liberté et volontiers bagarreuse, connaîtra un déclin prématuré après la Grande Crise.

“ Pour moi et pour un tas d'autres types, Bessie Smith était à la fois une mère, une sœur, une amie et une amante. C'est elle qui nous avait appris à peu près tout ce que nous savions et qui nous donnait le courage de rester fidèles à notre musique. Et ils l'avaient reprise et assassinée, là-bas, dans le Sud, assassinée froidement parce que, comme elle le chantait, elle n'était pas claire de peau, mais plutôt brune, et plus femme que ne pouvaient l'admettre tous ces empafés de blancs menés par Jim Crow. ”

Mezz Mezzrow



Ma Rainey (1886-1939)

Cette femme d'apparence gaillarde et au franc-parler dévastateur, grande consommatrice d'hommes et d'alcool, est originaire de Géorgie où elle est née sous le nom de Gertrude Pridgett. Surnommée "La Mère du Blues", Ma Rainey est unanimement appréciée pour son timbre de voix austère, ses gémissements rugueux et la pureté de son interprétation.



Mamie Smith (1883-1946)

Le 10 août 1920, la pétulante Mamie Smith enregistre *Crazy Blues* pour la marque Okeh et entre de plain pied dans la légende en proposant au public le tout premier disque de blues. Il se vendra à 75.000 exemplaires en une semaine et atteindra le seuil du million en à peine six mois. Gravement malade, flouée par son manager et financièrement démunie, la première grande vedette du disque mourra dans une chambre meublée de Harlem.

Blind Blake (1890-1935)

Malgré une voix bien placée et des thèmes solides, on retient surtout de ce précurseur de la guitare ragtime, une magnifique virtuosité instrumentale due à un jeu de main droite exceptionnel. Ses enregistrements réalisés entre 1926 et 1932 sont encore des références majeures pour la plupart des guitaristes.

Blind Willie McTell (1898-1959)

Ce musicien aveugle et solitaire, spécialiste de la guitare à douze cordes, a arpenté les rues, les marchés et les lieux publics de la ville d'Atlanta dont il s'est fort peu éloigné, pour mieux prêcher sa passion du blues. Les nombreux disques gravés entre 1927 et 1956 prouvent que sa dextérité sur douze cordes reste encore aujourd'hui un modèle du genre.



Plusieurs sortes de bleu

Il est généralement convenu de traduire le terme "blues" par "cafard", "spleen" ou "déprime". L'équivalence reste cependant très approximative. Si, effectivement, "avoir le blues" signifie "avoir le bourdon", il est difficile de restituer toute la palette des sentiments exprimés et des sujets abordés : amour déçu ou trahi, insinuations érotiques ou paillardes, misère sexuelle, alcoolisme, maladies, problèmes économiques, fatigue du labeur ou manque de travail, mauvaise humeur d'un patron, jolie fille entraperçue, souvenirs pénibles, pertes au jeu, rencontres de hasard, magie, dénonciations raciales et relations d'événements quotidiens...

Si l'on voulait rendre toute la dimension poétique et dramatique de cette musique, "avoir le blues" ce pourrait être "avoir des bleus à l'âme", à force de coups et d'humiliations. « La première fois que j'ai rencontré le blues, il marchait à travers les bois/ Il frappa à ma porte et me fit le plus de mal qu'il pût/ Maintenant, le blues m'en veut et me poursuit d'arbre en arbre/ Tu aurais dû m'entendre implorer : " M. Blues, ne m'assassine pas"/ Bonjour, M. Blues, que fais-tu ici si tôt ?/ Tu es avec moi dès le matin, mais aussi chaque nuit et chaque après-midi. » Little Brother Montgomery (*First Time I Met The Blues*)

“
**Je pense que le blues est la racine.
 Le jazz est une extension. Les meilleurs musiciens de jazz sont les plus grands interprètes de blues. Et nous, bluesmen, apprenons beaucoup des jazzmen. Ils maîtrisent davantage de rythmes et d'accords.
 Cela enrichit notre style.**”

B. B. King



Photo X

Big Bill Broonzy (1893 - 1958)

Vingt et unième enfant d'une famille de paysans, William Lee Conley Broonzy anime les pique-niques et les fêtes champêtres de son Mississippi natal, travaille comme mineur, puis échoue à Chicago où il fréquente les meilleurs bluesmen de sa génération. Il enregistrera énormément pour divers labels et deviendra très populaire auprès du public blanc qui verra en lui un gardien de l'héritage folk et des thèmes traditionnels. Sa technique instrumentale est d'une grande richesse, particulièrement brillante dans le style de la guitare ragtime. Sa voix a un grain facilement reconnaissable, tour à tour violente et accablée, tendre et sarcastique, terrienne et urbaine.



Photo Ph. Coble

B. B. King (1925)

Né Riley Ben King à Itta Bena, Mississippi, et formé dans les églises baptistes, B. B. King chante avec les élans lyriques du *preacher* en état de grâce. Une voix toute en nuance, tantôt plaintive ou hurluse, confidentielle ou dramatique, intimement mêlée aux accords fulgurants de sa guitare *Lucille*.



Photo Ph. Coble

John Lee Hooker (1917)

Originnaire de Clarksdale dans le Mississippi, ce guitariste à la technique fruste et hypnotique, accentue l'accompagnement obsessionnel de sa guitare, en martelant la scène avec des chaussures cloutées et en chantant d'une voix sombre, rude, envoûtante et angoissante à force de dépeuplement.



Photo Ph. Coble

Muddy Waters (1915 - 1983)

Le jeune Mac Kinley Morganfield doit son surnom à sa grand-mère qui en avait assez de le voir se rouler dans les "eaux fangeuses" du fleuve Mississippi. Héros du ghetto de Chicago grâce à son électrification du blues rural qu'il adapte à l'urbanité brutale de Chicago, Muddy Waters enregistre dès 1947. Sa guitare hurlante ou murmurante sous la pression du bottle neck, sa voix

grave et déclamatoire, oscillant entre le parler et le chant, des titres aussi puissants que *Rollin' Stone*, *Hoochie-Coochie Man*, *Mannish Boy*, *Got My Mojo Working* ou *Can't Be Satisfied*, lui valent la vénération de tous, y compris des jeunes musiciens de rock blanc qui voient dans ce musicien charismatique, le "père du blues".

“
**Tous ces chanteurs de blues dont je vous ai parlé,
 et je veux dire tous ceux qui ne sont pas encore décédés, se réjouiraient fort si quelque chose de chouette était fait pour eux maintenant, de leur vivant. Pourquoi attendre leur mort pour le faire ? Est-ce parce qu'un mort ne peut plus parler ou demander de l'argent ? Il faut comprendre que beaucoup d'entre eux se découragent en voyant que leurs disques rapportent beaucoup et qu'ils sont à peine payés. Ils doivent même exercer un autre métier pour avoir de quoi vivre, et souvent on agit avec eux comme on le fait avec une mule qui devient trop vieille pour tirer une charrue ou un chariot - on la met dans une prairie où elle crèvera de faim, ou on la descend d'un coup de fusil pour s'en débarrasser. Oui, les chanteurs de blues attendent patiemment le grand jour, qui ne vient jamais. Ils continuent d'espérer,
 de chanter et jouer le blues...**”

Big Bill Broonzy

RAGTIME, STRIDE

Contrairement aux autres formes musicales que sont les work songs, le gospel et le blues, créés à l'état brut dans les conditions pénibles de l'esclavage,

le ragtime est une musique sophistiquée, élaborée par une toute petite partie de la communauté noire qui a eu accès à une culture de base, souvent citadine, qui lit, écrit et connaît la musique, une frange certes très minoritaire de la population de couleur mais qui peu à peu se développe en s'appropriant les instruments européens comme le saxophone et la trompette dans les fanfares, et parfois le piano des salons de la bourgeoisie blanche. Cakewalks, blues, mélodies des spirituals, valse européennes, quadrilles, musiques militaires, chansons de minstrels et ballades vont se fondre harmonieusement dans le creuset des compositeurs de la fin du XIXe siècle.

Le temps déchiré

Le ragtime est une musique qui a dû s'extraire lentement de la marginalité des lieux de divertissement. L'étymologie du mot "ragtime" est suffisamment explicite. Formé à partir de "ragged" (déchiré en lambeaux) et "time" (temps), il est évident que ceux qui pratiquent cette musique s'attachent avant tout à "mettre le temps en lambeaux". Cependant, le ragtime n'est en aucun cas une simple

déstructuration désordonnée de formes musicales préexistantes. Si son répertoire s'appuie à l'origine sur des airs folkloriques noirs, le piano ragtime bouleverse essentiellement le jeu mélodique de la main droite en syncopant, en déplaçant les accents et en décalant le rythme, mais sans toutefois marquer de syncopé à la main gauche, conservant ainsi une "pompe" de basses régulières.

Scott Joplin (1868-1917)

Après avoir arpenté les localités fébriles du Sud et joué dans tous les cabarets, saloons, salles de billards et bordels qui se présentent à lui, le «père» du ragtime s'installe à Sedalia en 1895 et joue dans les quartiers de plaisir tout en menant paradoxalement une existence plutôt rangée, voire très respectable. Auteur de nombreux chefs-d'œuvre dont le célèbre *The Entertainer* (thème du film *L'Arnaque*), Scott Joplin se fixe à New York en 1907, et mourra dans la misère et l'épuisement après l'échec de son opéra *Treemonisha*.



Jelly Roll Morton (1885 ou 1890-1941)

Cet homme insolite, héros picaresque et mystificateur de génie, fabuleux meneur d'hommes et solitaire excentrique, nous éloigne déjà du ragtime originel. Sa vie seule suffit à donner une idée de l'aventure épique des pionniers de La Nouvelle Orléans. Un pied dans le rag et un autre dans le jazz balbutiant, une desti-

née émaillée de jours glorieux et de lendemains déchirants, il existe une légende Jelly Roll Morton. Conscient de son talent et de son ascendant, il n'avait sûrement pas tort lorsqu'il affirmait à qui voulait l'entendre : « Ecoute, mon vieux, quoi que ce soit que tu puisses jouer sur ton instrument, tu joues du Jelly Roll. »

James P. Johnson (1894-1955)

Des pièces maîtresses comme *The Harlem Strut*, *Keep off the Grass* et le très impressionnant *Carolina shout* le placent en tête des pianistes de stride. Liberté rythmique, volubilité contrôlée de la main droite, incursions improvisées, toucher subtil, utilisation nuancée de la pédale et virtuosité sans faille, James Price Johnson sera considéré par ses pairs comme "The King of Stride".



Fats Waller (1904-1943)

Sa jovialité proverbiale, son humour décapant et son appétit gargantuesque ont contribué à créer une légende autour de Fats Waller. Pianiste et organisateur fabuleux, particulièrement pour son jeu de main gauche pétri de swing, Fats Waller est surtout apprécié comme chanteur et amuseur. Mieux que quiconque, il a su se moquer des paroles

insipides des rengaines à la mode, glissant ça et là, au détour d'un couplet, une plaisanterie parlée ou chantée. Son sens réel de la comédie et la gouaille de ses interventions cachent un talent musical supérieur qui aurait pu obtenir une consécration plus nette s'il n'avait été trop souvent utilisé comme un bouffon facétieux,



“ Avant Scott Joplin, en tout cas, on considérait le ragtime comme une simple corruption de la "vraie" musique. La main gauche, c'est ça qui fait le ragtime. Vous connaissez la *Rhapsodie Hongroise de Liszt*? Eh bien, comme je le dis souvent, même si on ne le reconnaît pas, c'est du ragtime. Dès qu'on syncopé la mélodie de la main droite et qu'on joue le rythme de l'autre, c'est du rag. ”

Eubie Blake (1883-1983)



L'école de Harlem : Le Stride

Stade ultime de la modernisation du ragtime, le stride se développe à New-York, et particulièrement dans le Harlem des années 20 et 30. Le verbe "to stride" signifie "marcher à grandes enjambées", faisant allusion au mouvement de la main gauche chargée de marquer une basse sur les premier et troisième temps de la mesure, à laquelle répondent à l'octave supérieure ou encore plus haut, des accords plaqués, fournis et complexes, sur les deuxième et quatrième temps. Le balancement rythmique est d'autant plus ample que l'écart entre la basse et l'accord est éloigné. La plupart des pianistes stride sont d'une vélocité étonnante et leurs prestations ressemblent parfois à de vraies performances physiques. Après la Première Guerre mondiale, il n'est pas rare de voir des affrontements de pianistes dans les rent parties (soirées organisées pour payer le loyer) ou les jam sessions de Harlem.



Conjointement au développement du stride, un autre genre pianistique naît dans le Chicago des années 20 sous le nom de boogie-woogie. Ce style, dont le terme est probablement inspiré d'une onomatopée ferroviaire, n'est autre qu'une dérive urbaine de ce que l'on a appelé au début du XXe siècle, le barrelhouse piano ou le honky-tonk piano, né tous deux sur les claviers misérables des tripots du Sud et des bars de campagne. Fondé sur les trames harmoniques du blues, le boogie-woogie accentue des lignes de basses roulantes, répétitives, puissamment jouées "ostinato" par la main gauche.

Meade Lux Lewis (1905-1964)

Né à Chicago, ce fils de cheminot commence à jouer du piano tout en pratiquant plusieurs métiers pour survivre : chauffeur de taxi, ouvrier terrassier, laveur de voitures... Il a enregistré plusieurs chefs-d'œuvre, dont le célèbre *Honky Tonk Train Blues*, morceau d'inspiration ferroviaire. Meade Lux Lewis reste une référence majeure du boogie par la qualité de ses compositions mais surtout par sa technique musclée, volontiers grinçante et dirty, privilégiant les jeux d'octaves et très enracinée dans la tradition du honky-tonk.

ET BOOGIE-WOOGIE



“*Ma mère, il faut absolument que je fasse un disque de gospel et que je dise à Jésus que je ne puis plus sentir, seule, ce lourd fardeau sur mes épaules.*”

Aretha Franklin s'adressant à Mahalia Jackson



Photo X

When the saints...

Les esclaves utilisent peu les textes des livres de cantiques, ils interprètent des mélodies de leur propre cru, inventent des déclarations ferventes et créent des prières spontanées, assemblées à des fragments d'hymnes ou intercalées avec des refrains de l'Écriture, obéissant ainsi à une tradition séculaire d'improvisation et de lyrisme poétique. Les souffrances quotidiennes, les déceptions, les déchirures morales se trouvent ainsi mêlées à de courts passages d'hymnes officiels et enrichies par des exhortations enflammées à l'adresse du prédicateur. La véhémence

des chants et la ferveur religieuse, conjuguées à la gestuelle hypnotique, souvent d'une virtuosité frénétique, créent un état d'extase religieuse où il n'est pas rare de voir un des participants tituber sous l'emprise de l'Esprit Saint qui vient l'habiter. Cette transposition des traditions africaines sur le sol américain donne naissance à un répertoire religieux spécifiquement noir que des pasteurs collecteront et éditeront largement au sein de la communauté. Longtemps relégués dans une partie réservée de l'église de leurs maîtres, les esclaves ont peu à peu édifié des paroisses indépendantes.



Photo X

Révérénd Richard Allen (1760-1831)

Premier évêque noir et créateur de l'African Methodist Episcopal Church, il publia un recueil de negro spirituals qui fut abondamment diffusé dans les églises noires indépendantes. D'autres nombreux pasteurs et musiciens noirs suivront ses traces et s'attacheront à retravailler l'hymnologie protestante classique.



X. WELZ

NEGRO SPIRITUAL

Dès 1750, un grand mouvement religieux intitulé : «The Great Awakening» (Le Grand Réveil) s'étend dans toutes les colonies américaines. Près d'un demi-siècle auparavant, le pasteur et médecin anglais Isaac Watts a introduit des recueils d'hymnes et de psaumes en Nouvelle-Angleterre. La publication de ces ouvrages rencontre un certain écho auprès des esclaves pour la plupart évangélisés par leurs maîtres protestants. Profondément religieux, familiarisés avec les manifestations surnaturelles et habités par le sens du divin, les Noirs adaptent (plus qu'ils ne l'adoptent) la religion chrétienne à leurs conceptions animistes et aux dieux de la terre africaine. Cependant, dans les premiers temps de l'esclavage, l'austérité protestante, l'absence de manifestations fétichistes (contrairement à la liturgie catholique en usage aux Caraïbes et dans le sud du continent) et les frontières raciales freinent l'extension de la pratique religieuse dans la population noire. Il faudra attendre le «Second Awakening» (Second Réveil), qui domine la vie religieuse entre 1780 et 1850, pour voir s'amplifier un mouvement mystique qui rassemble d'impressionnantes foules lors de «Camp Meetings» entièrement dédiés à la prière.



Photo A. P. Bernard

Marion Williams lors d'un concert de gospel en 1979

“*L'église était remplie à craquer par les dames de la paroisse et les “saintes”, qui toutes s'éventaient furieusement, pimpantes et immaculées dans leur robe, leurs bas et leurs souliers blancs. Le pasteur commençait son prêche, et le poursuivait au milieu des “Amen !” et des “Oui, Seigneur”. Et puis quelqu'un commençait son témoignage de foi, à grand renfort de cris et de gesticulations, parlant en langues, tandis que les éventails s'agitaient frénétiquement alentour, que des gens couraient tout le long de l'allée centrale, comme ça, spontanément, que d'autres criaient, louaient le Seigneur, et que le pasteur recueillait toute cette énergie spirituelle pour la renvoyer décuplée vers les fidèles. Parfois il fallait emmener des femmes à l'hôpital, victimes de leurs transports.*”

Nina Simone



Photo X

Thomas A. Dorsey (1900-1993)

Un homme au parcours singulier a marqué de son empreinte le répertoire sacré. Né à Atlanta, Thomas A. Dorsey est considéré généralement comme un des pères fondateurs du gospel moderne. Après s'être fait connaître comme chanteur de blues sous le nom de Georgia Tom, il se consacre exclusivement au chant religieux dans les années 30. Cet auteur de chansons plutôt osées et caustiques, change subitement de registre sous l'effet de la Révélation. Il écrit des œuvres d'inspiration religieuse, dans la meilleure veine baptiste, en y mêlant avec un superbe naturel les éléments du blues et du jazz.

et GOSPEL

Une idée souvent répandue tend à différencier le negro spiritual du gospel par la simple dissociation entre les textes issus de l'Ancien ou du Nouveau Testament. Cette explication quelque peu réductrice demande à être affinée. S'il est vrai que de nombreux spirituals authentiques font référence aux images bibliques de l'Ancien Testament, certains en revanche mentionnent le nom de Jésus Christ dont on sait évidemment qu'il n'apparaît que dans le Nouveau Testament. Les paroles des spirituals tiennent peu cas des concepts de la religion protestante pratiquée par les Blancs. Il ne s'agit en aucun cas d'une déformation naïve et maladroite des chorales protestantes, mais plutôt d'une greffe culturelle d'éléments bibliques sur des vieux work songs destinés à lancer des messages subtilement codés. Rapidement, le peuple noir s'identifie aux Hébreux captifs des Égyptiens. Leur servitude leur semble analogue. Le mot Canaan, la terre promise des Juifs, est assimilé au Canada, une terre où l'esclavage n'existe pas. Si le gospel présente moins d'éléments codés que dans les spirituals originels, le symbolismisme y reste cependant très pré-

sent : sentiment de révolte, dénonciations sociales, connotations sexuelles, actualité tragique ou situations ironiques de l'existence, etc. Mais, sa différence essentielle avec les spirituals originels réside dans la forme musicale. L'expressivité mélodique, la puissance rythmique et les structures harmoniques du gospel sont caractéristiques d'une culture strictement afro-américaine, forgée sur un nouveau continent et déjà éloignée des traits musicaux et des formes vocales de l'Afrique occidentale que l'on retrouve souvent intacts dans nombre de spirituals.

Les apôtres du gospel

Les negro spirituals s'organisent peu à peu sous la forme de cantiques à quatre parties et donnent naissance à une multitude de quartettes vocaux. Parmi les apôtres du gospel et de l'expressionnisme sanctifié, on note la présence d'une multitude de quartettes masculins. Le style de ces groupes se caractérise le plus souvent par la présence de trois voix (basse, baryton et deuxième ténor) chargées de soutenir un ténor leader qui développe les variations du thème en utilisant une voix de tête et des effets de falsetto pour orner la ligne mélodique.

“ Nos negro spirituals, aujourd'hui si admirés dans le monde entier, étaient souvent des codes. Nous chantions le “Ciel” qui nous attendait et les maîtres d'esclaves écoutaient en toute ignorance, sans se douter que nous ne parlions pas de l'au-delà. Le mot “Ciel” désignait le Canada...”

Martin Luther King



Mahalia Jackson (1921-1972)

Malgré son goût pour le répertoire profane, elle se consacra essentiellement à la musique d'inspiration religieuse et s'imposera rapidement comme la grande chanteuse charismatique du gospel moderne. Cette femme simple à la beauté rayonnante, a toujours su garder un sens aigu des réalités. Sincèrement charitable, animée d'une foi ardente, préoccupée par le devenir des hommes et toujours consciente des conditions difficiles de ses frères de sang, Mahalia Jackson a entretenu une amitié fidèle avec Martin Luther King dont elle a chanté le service funèbre. La parole des sages est éternelle et les murs des temples doivent encore vibrer des inflexions sensuelles, chaleureuses et lumineusement inspirées de Mahalia Jackson.



Golden Gate Quartet

Du 78 tours grésillant au compact disc irisé, les “Quatre Copains de la Porte d'Or” ont traversé plus de cinq décennies sans vraiment s'inquiéter des rides. Le Golden Gate Quartet, dirigé par Orlandus Wilson, fut le premier groupe vocal à chanter des chants religieux et des textes bibliques (dès 1938) dans le cadre de cabarets et de lieux profanes.



Sister Rosetta Tharpe (1921-1973)

Sister Rosetta Tharpe a mené une carrière évangélique fervente et très inspirée, sans toutefois se départir de son naturel bouillonnant. Son énergie stimulante, sa maîtrise rythmique, son art subtil de la syncope, l'ampleur émouvante de sa voix, son dynamisme scénique et son talent de guitariste ont fait d'elle une des figures les plus charismatiques du Gospel. Si ses jeunes années furent “hérétiques”, Sister Rosetta Tharpe a toujours su garder la foi, sans jamais vendre son âme aux sirènes du show-business.

“ Il n'est pas de musique qui égale cette musique. Il n'est pas d'action dramatique qui égale celle des “Saints” qui exultent et celle des prêcheurs qui se lamentent et, quand toutes ces voix, ces cris s'unissent pour célébrer la sainteté du Créateur, je n'ai jamais rien vu qui puisse égaler le feu et l'élan qui, parfois imprévisibles, font brusquement, comme le chanteur de blues Leadbelly et tant d'autres l'ont rapporté, véritablement tanguer les murs de l'église. Rien ne m'est arrivé depuis qui puisse égaler la sensation de pouvoir et de gloire que j'ai ressentie quand l'église et moi-même ne faisons qu'un...”

James Baldwin



Take 6

La très grande révélation de ces dernières années est assurément ce groupe vocal dont chaque membre mérite d'être cité personnellement : Claude V. Macknight, Mark Kibble, Mervin Warren, Cedric Dent, David Thomas et Alvin Chea. Issu du collège catholique d'Oakwood, Alabama, cette formation révolutionne le genre, non pas sur le fond qui reste solidement ancré dans les références bibliques, mais plutôt dans la mise en forme et la prodigieuse orchestration des voix. Maîtrisant parfaitement la technologie du studio, Take 6 enrichit le chant à capella classique, en intégrant des lignes de basse et des éléments percussifs reproduits par la voix humaine. Avec de tels porte-parole, la gospel music a encore de belles années à vivre.



Aretha Franklin (1942)

Aussi curieuse que cela puisse paraître, Aretha Franklin, généralement considérée par le grand public comme la diva du rhythm'n blues et de la soul music, est avant tout une sublime chanteuse de gospel dans la plus pure tradition de l'Église baptiste. Aretha n'a jamais cessé d'alterner musique profane et religieuse, installée à la croisée des chemins sans scrupules stylistiques. Quel que soit l'environnement, elle séduit par l'étendue des registres, sa voix chau-

de, tantôt caressante ou violente, coulée ou heurtée, murmurée ou fracassante, pudique ou extravertie, mariant l'érotisme au genre sacré, unissant le corps à l'esprit sans jamais empiéter sur l'expression purement religieuse. L'album «Amazing Grace» est un monument du gospel, magnifiquement enregistré sous la direction du Révérend James Cleveland et embrasé par les prêches telluriques du père d'Aretha : le Révérend L. C. Franklin.

NEW ORLEANS

Partagée entre Nouveau Continent et Vieille Europe, archaïsme et modernité, drame et joie de vivre, vice et vertu, exotisme et romantisme, La Nouvelle-Orléans est tout à la fois unique et multiple, bouillonnante de passions, parfumée d'épices et baignée des eaux lentes du Mississippi, une ville de briques, de plantes vertes, de balcons et de fer forgé, plantée au bord de l'Amérique dans les terres fertiles de la Louisiane. La Crescent City (Cité du Croissant) se niche près de la boucle du grand fleuve pour mieux s'ouvrir au monde et accueillir des flots de migrants débarqués de tous les horizons. Dès le XIXe siècle, La Nouvelle-Orléans a connu un brassage culturel sans précédent : Français, Espagnols, Italiens, Grecs, Hollandais, Anglais, Irlandais, Slaves, Allemands, Caribéens, Acadiens en fuite et esclaves noirs se sont entassés sur les rives animées de ce port fluvial pour former une des populations les plus bigarrées et fécondes des Etats-Unis.



“ Je veux vous dire aussi que, quel que soit l'endroit où je joue, mon âme est toujours à la Nouvelle-Orléans. Toute ma vie est là-bas... ”

Louis Armstrong

Nuits chaudes à Storyville

Les différentes populations sont distribuées dans la ville selon les couleurs de peau mais aussi selon les origines sociales. Les métis, que la langue anglaise désigne sous le nom de “créoles”, vivent souvent entre eux, à la recherche d'une identité que l'ambiguïté de leur situation ne permet pas toujours de résoudre. De leur côté, les Noirs sont relégués aux emplois subalternes et habitent les quartiers déclassés, situés Uptown, sur les hauteurs à l'ouest de La Nouvelle-Orléans. Les créoles vivent dans le quartier Downtown, regroupés dans le French Quarter et préoccupés par le désir d'assimilation au monde blanc. De cette situation particulière, naîtra une nouvelle musique que Jelly Roll Morton a résumé plus tard en quelques mots : « C'est la formule maîtresse du jazz, le savoir des mulâtres mûri par le chagrin des Noirs. » A la fin du XIXe siècle, s'il ne s'agit pas encore de jazz, on peut parler d'une véritable musique négro-américaine. La situation particulière de La Cité du Croissant a permis de cristalliser tous les ingrédients et en a fait un point de focalisation exemplaire.

Les quartiers de plaisir de Storyville vont constituer des lieux de convergence. Cocktail explosif de danse, de sexe et de musique, Storyville regroupe tous les bordels, dancings et cabarets susceptibles d'accueillir un pianiste ou un orchestre. Les tenanciers de boîtes vont solliciter la présence des musiciens noirs dont la renommée croissante dépasse rapidement le cercle réduit des tripots sordides d'Uptown. Des orchestres composés de créoles et de Noirs vont peu à peu se former. Les musiciens s'affrontent régulièrement sur des chars lors des parades de Mardi gras ou à l'occasion des nombreux défilés qui animent la ville. Aujourd'hui encore, cette tradition des marching bands reste vivace à La Nouvelle-Orléans et accompagne toujours les processions d'enterrement.

Bamboula au Congo Square

Dès l'acquisition de la Louisiane par les Etats-Unis et son entrée effective dans l'Union en 1812, les esclaves se réunissent chaque dimanche au Congo Square, dans les terrains vagues qui s'étendent au nord-ouest de la ville, pour danser, chanter et exalter les souvenirs de la terre africaine. En autorisant les réunions du Congo Square et en laissant ainsi un exutoire salutaire aux esclaves, les nouveaux maîtres anglo-saxons peuvent mieux canaliser les menaces de rébellion. Les chroniques de l'époque nous ont laissé des descriptions suffisamment détaillées pour que nous puissions imaginer facilement les cérémonies du Congo Square, les acrobaties

des danseurs ou les pas lascifs des femmes, les chants *a cappella* ponctués par des claquements de mains, le martèlement sauvage et lancinant des tam-tams fabriqués avec des troncs d'arbres creux, le vacarme percussif provoqué par les Calebasses, les accessoires de métal et les ossements frottés, frappés et raclés, au milieu des tambours cylindriques, confectionnés à partir de bambou et qui donneront leur nom au style chorégraphique du Congo Square : la bamboula. Congo Square disparaîtra vers 1880, au lendemain de la guerre de Sécession, après les changements sociaux provoqués par le départ de nombreux Noirs vers les villes du Nord et à la suite des transformations de l'architecture urbaine.



Buddy Bolden (1877-1931)

Nous ne possédons de Buddy Bolden que cette vieille photo fanée et piquetée, datant de 1905, où il pose avec son cornet à la main, au milieu des membres de son orchestre. Aucun enregistrement ne nous permet de parler de sa sonorité ou de sa technique et nous devons nous contenter des nombreux témoignages de ses contemporains qui ont tous reconnu en lui le premier “King” d'une dynastie qui comprendra quelques monarques de plus ou moins grande envergure. La nostalgie admirative de ces témoins mentionne toujours l'extraordinaire puissance du son, l'inspiration de ses interventions et la personnalité extravagante de Bolden qui s'éteindra dans un asile psychiatrique de Louisiane. « Depuis Gabriel, personne n'avait eu autant de souffle que lui. On prétend qu'il est devenu fou parce que sa cervelle est partie avec son souffle par la trompette. » Jelly Roll Morton

Sidney Bechet (1897-1959)

Son style fougueux, avec parfois quelques pointes de véhémence, son vibrato parfaitement tenu, ses phrasés inventifs et surtout, son lyrisme écorché, habilement contrôlé dans des contre-chants vertigineux, font de lui le clarinettiste et soprano le plus doué de son époque. Tout le long d'une carrière tumultueuse, Sidney Bechet développera des ornements mélodiques révélatrices de sa culture créole, une technique infailible et cette sonorité large, savoureuse et chaudement piquante qui le définit entre tous.



King Oliver (1885-1938)

Joseph Oliver n'a pas usurpé son titre de "King", conquis très tôt dans les clubs de La Nouvelle-Orléans. Le premier Creole Jazz Band comporte dans ses rangs Ed Garland (b), Minor Hall (dms) bientôt remplacé par Baby Dodds, Johnny Dodds (cl), Honoré Dutrey (tb) et Lil Harding (p), future épouse de Louis Armstrong lorsque celui-ci, convoqué en 1922 par King Oliver, montera à Chicago pour s'intégrer au groupe.



Welcome in Chicago

Pendant l'hiver 1917, Le secrétariat d'État à la Marine ferme le quartier de Storyville pour éliminer la prostitution, le jeu, l'alcool et la débauche dans une cité désormais réservée aux rigoureux militaires. L'armée américaine est rentrée dans le conflit qui ravage le Vieux Continent et la zone portuaire est réquisitionnée pour les bateaux de guerre. Les musiciens sont contraints de s'expatrier à Chicago et suivent un mouvement déjà amorcé par l'essor industriel du Nord et l'attraction des studios d'enregistrement. Toute la Nouvelle-Orléans, gorgée de maïs doré et baignée de musique, va s'infiltrer dans la vie artistique des métropoles industrielles. Le ragtime cuivré des brass bands viendra imprégner, inonder et submerger les quartiers nocturnes de Chicago. Durant la prohibition, la pègre urbaine contrôle la contrebande, ouvre des boîtes de nuit,

des cabarets, des débits de boissons clandestins et répand ses activités illégales sur tout le territoire. Al Capone règne en maître sur la Cité des Vents. En toute logique, les musiciens de jazz obtiennent leurs emplois dans le circuit des *speakeasies* (bars où l'on vend illégalement de l'alcool) et autres clubs nocturnes. Boissons prohibées et musique New Orleans vont représenter désormais l'attrait des choses défendues.

« En arrivant à la gare de Chicago, je ne vis pas Joe Oliver. Je vis un million de gens mais pas Mister Oliver et je me foutais de ceux qui étaient là. Je n'avais jamais vu de ville aussi grande. Tous ces grands immeubles ! Je croyais que c'étaient des universités. Je pensais que ce n'était pas une bonne ville. Je m'apprêtais à reprendre le premier train qui retournait chez moi. »

Louis Armstrong

Louis Armstrong (1901-1971)

L'impérial Satchmo est le maître incontestable de sa génération et le premier soliste héroïque de l'odyssée du jazz. Des bateaux à aubes jusqu'aux scènes internationales, en passant par l'orchestre d'Oliver, les Hot Five ou Hot Seven, et les All Stars new-yorkais, il y a chez ce somptueux trompettiste un mystère non élucidé, une originalité distincte sans être tout à fait descriptible, une transcendance de chaque note et de chaque silence, un lyrisme à la fois brut et raffiné qu'il est difficile d'expliquer. Le génie d'Armstrong - et le mot n'est pas galvaudé - laisse des traces à jamais gravées dans l'histoire musicale du peuple afro-américain. Après lui, il ne sera plus possible d'aborder le jazz autrement. L'avènement de Satchmo ouvre l'ère des solistes et désormais chaque instrumentiste conscient de sa valeur n'aura cesse de vouloir se détacher du lot et d'affirmer sa singularité.

« Dès qu'on souffle dans un instrument, on sait qu'on ne pourra rien en sortir que Louis n'ait déjà fait. » Miles Davis



« Nos trucs étaient si populaires que, rapidement, tous les musiciens blancs qui jouaient dans le centre ville prièrent l'habitude de venir nous écouter après leur travail, restant jusqu'à la fermeture. Quelque fois, ils rejoignaient l'orchestre pour prendre leur pied. »

Louis Armstrong

“ Il n'est pas un musicien de jazz, quel que soit son style, qui puisse jouer de son instrument pendant trente-deux mesures sans payer son tribut musical à Louis Armstrong. C'est Louis qui a tout fait... et tout fait le premier. ”

Gene Krupa

Bix Beiderbecke (1903-1931)

Dans l'ombre des musiciens noirs de La Nouvelle-Orléans, se glisse une jeune génération de blancs marginaux et fougueusement désabusés, en rupture avec leur milieu d'origine et qui ne cachent pas leur fascination pour la musique de jazz. Parmi cette jeunesse bohème et sincèrement touchée par la grâce du New-Orléans se détache un authentique personnage de légende : Bix Beiderbecke, garçon tourmenté et dandy réservé, dévoré par un absolu de perfection et victime de son propre mythe. Ce trompettiste surdoué, sans pouvoir toutefois rivaliser avec l'impérial Louis Armstrong, a permis aux jazzmen blancs de conquérir quelques lettres de noblesse.

Tous les condisciples de Beiderbecke n'ont pas la même destinée tragique, ni même son talent, mais on ne peut nier leur réel engouement et leur honnêteté d'intention lorsqu'ils osent présenter au grand jour leur première version d'un jazz New Orleans soigneusement calqué sur les maîtres noirs.



Original Dixieland Jass Band

Si l'année 1917 marque la fin d'une époque et la migration de la musique New Orleans vers les métropoles du Nord, elle est aussi l'étape décisive du premier enregistrement de cette nouvelle musique. En effet, c'est le 26 février 1917 que l'Original Dixieland Jass Band grave à New-York les deux titres *Livery stable blues* et *Dixieland jass band one step* pour la compagnie Victor. Conduit par le cornettiste Nick La Rocca (1889-1961), cet orchestre blanc propose au grand public une mouture assez aseptisée, imprécise et rigide de la musique orléanaise mais ces disques permettront tout de même une large diffusion du genre jusqu'en Europe.





Photo X

Billie Holiday (1915-1959)

La chanteuse christique du peuple noir, la sublime et incomparable énigme du jazz, commence sa vie comme sa carrière sous les cieux obscurs de la misère, de l'abandon et du drame. *Lover Man, God Bless The Child, le déchirant Strange Fruit*... Billie Holiday laisse derrière elle une œuvre magistrale et inégalée, et ne trouvera jamais de concurrentes ou d'émules capables de suivre et de prolonger son art. Chez elle, tout se passe dans le registre de l'émotion épidermique, dans l'alchimie secrète de la tension et de la souplesse. Il sera difficile de percer un jour le mystère de ce souffle, et de connaître les arcanes de cette petite vibration arrachée au creux du ventre, de ce feulement extirpé du fond de la gorge, de ces roucoulements plaintifs à peine feutrés, de ces râles bondissant en cascade, de ces soupirs alanguis, lourds de promesses... Billie Holiday demeure insaisissable. Tout simplement ailleurs...

Si la manifestation la plus évidente de l'ère Swing reste le fracas ondulant et rutilant des big bands, il n'en demeure pas moins qu'à cette même période, surgit une multitude de solistes qui imprègnent à jamais l'histoire du jazz. Issus pour la plupart de grandes formations prestigieuses, ces musiciens d'exception ont su quitter le rang et abandonner l'ombre des pupitres pour bâtir des carrières autonomes et imposer un style personnel.

SWING

Lester Young (1909-1959)

Quand j'ai eu l'idée de donner un surnom à Lester, j'ai cherché tout de suite quelque chose qui indique qu'il était le plus grand. Or, dans notre pays, roi, comte ou duc, ça ne veut pas dire grand-chose. L'homme le plus important du moment, c'était Franklin D. Roosevelt, le Président. J'en ai fait Prez, un surnom qui dit bien ce qu'il veut dire et qui est mon avis : «Lester est le plus grand homme du pays.» Ainsi s'exprimait Billie Holiday dont l'existence et la carrière artistique sont intimement mêlées aux déambulations de Lester Young. Rarement le mariage musical entre une voix et un saxophone ne fut aussi abouti. Lady Day et Prez, mis dans le même soufflé désespéré, ont gravé quelques-uns des pages les plus romantiquement tragiques de l'histoire du jazz. Lester Young entretient sa nonchalance naturelle et une sonorité retenue, une pudeur blessée, un désarroi qui joue la décontraction, une sensualité détachée et un mouvement faussement immobile. Sensation de «flottement» sonore, murmure suave et déchirure soudaine d'une note, inflexions discrètes et fermeté des lignes mélodiques, ce musicien réservé, au geste lent et au langage codé, à l'attitude pudique et à l'humour caustique, la paupière lourde mais attentive, va marquer tous les jeunes saxophonistes des années 50 qui rechercheront les mêmes effets pâles et obliques, usant de cette émouvante expression désabusée, et lui vouant un respect qui touchera souvent à la dévotion.



Photo X

Ella Fitzgerald (1918) et Chick Webb (1909-1939)

Elle vient d'avoir seize ans et sort à peine de l'orphelinat, lorsqu'elle est remarquée et engagée par le batteur Chick Webb qui pressent intelligemment les qualités naturelles de son chant. Ella Fitzgerald devient rapidement la vedette de l'orchestre. En 1938, son enregistrement de «A ticket, a tacket» bat les records de vente. Depuis, sa renommée l'a conduite aux quatre coins de la planète dans d'incessantes tournées où elle a su, devant un public toujours plus nombreux, générer le mythe de la chanteuse de jazz exemplaire : timbre clair et facilité rythmique, puissance et virtuosité, humour et vitalité, improvisations scat et sens de la nuance.



Photo X



Photo X

Coleman Hawkins (1901-1969)

Dans la vaste saga des saxophonistes, il est juste d'accorder la première place à Coleman Hawkins dont l'influence historique, outre sa prépondérance chronologique, s'est développée sur plusieurs décennies. Surnommé «Bean» (Haricot) ou «Hawk» (Faucon, d'après une contraction de son nom), Coleman Hawkins s'attache à hausser le saxophone au niveau de la trompette et de la clarinette. Jusque là prédominants dans le courant New Orleans. C'est en 1939 qu'il grave son plus grand chef d'œuvre, ou du moins le titre emblématique de son art : *Body and Soul*, interprétation au lyrisme virulent, improvisation agile et sensuelle, aux inflexions larges et sinueuses, aux enjolivures mélodiques intensément lovées dans des accords de passage à l'architecture subtile. «Je ne saurais jamais pourquoi cet enregistrement devint, pour ainsi dire un "classique". Je me suis contenté de jouer comme je joue n'importe quoi d'autre.»

Ethel Waters (1896-1977)

Après une enfance douloureuse, cette chanteuse commence à se produire à l'église, mais aussi dans des triptots et des vaudevilles, avant d'être la vedette de nombreuses revues prestigieuses des années 30. Elle est également la première artiste noire à figurer en vedette pendant 18 semaines d'affilée, dans une émission de radio programmée tous les dimanches, sur la principale chaîne américaine.



Photo X



Photo X

Roy Eldridge (1911-1989)

Le grand trompettiste de l'époque swing est assurément Roy Eldridge. Celui que l'on surnomme «Little Jazz» est capable de relever la tête devant la position impériale d'Armstrong. Virtuosité volontiers nerveuse, presque fébrile, attaques véhémentes, parfois rageuses et risquées, prolixité du débit et grande étendue du registre, Roy Eldridge aime exhiber ses surprenantes et exubérantes facilités techniques.

“ Durant mes années de formation, le style swing était le seul à me plaire et le seul que je jouais. Roy Eldridge était mon idole. ”

Dizzy Gillespie

LES GRANDS SOLISTES



Art Tatum (1909-1956)

Voilà un homme dont le génie a terrorisé plus d'un musicien. Arthur Tatum, pianiste aveugle dont Jean Cocteau disait qu'il était un "Chopin fou", a médusé, effaré, hanté et bouleversé bon nombre de ses collègues. Il serait trop long de citer tous les meilleurs représentants du clavier qui, un jour ou l'autre, ont reçu le terrible choc d'un arpegge de Tatum. La prodigalité mélodique, l'excessive perfection et la verve insatiable d'Art Tatum n'ont été surpassées jusqu'à ce jour. Cataractes d'arpèges lumineux, gerbes de notes, éblouissements rythmiques, implosions harmoniques, l'Art de Tatum touche au divin. Le miracle d'un démiurge audacieux, artificier resplendissant, sublime créateur d'étoiles, sculpteur de comètes scintillantes pour mieux éclairer sa solitude nocturne. Il est entouré ici du batteur Big Sid Catlett, du contrebassiste Oscar Pettiford et de la sublime Billie Holiday.

“ *J'étais si étonné et troublé par son génie que j'ai temporairement perdu mon enthousiasme pour le piano et que j'ai décidé de me centrer sur le violon (...)*
Entendre Tatum m'a aidé à jouer avec Django. ”

Stéphane Grappelli

Earl Hines (1903-1983)

L'influence d'Earl Kenneth Hines sur l'histoire du piano jazz est fondamentale. Surnommé "Fatha" (Trad : "Père", de Father), avec une révérence toute familière, il a donné naissance à plusieurs générations de pianistes qui ont toujours reconnu son héritage et revendiqué la filiation. Syncopes appuyées de la main gauche, touché percutant, richesse et précision des traits, trémolos virulents, surprises des ruptures rythmiques, Earl Hines possède tous les atouts explosifs, foisonnants, et souvent imprévisibles, qui lui permettent de rejoindre les hauteurs de Satchmo dont il fut l'accompagnateur avant de diriger son propre orchestre.



Nat King Cole (1917-1965)

Considéré comme un des meilleurs pianistes de son époque, Nat King Cole s'est imposé avant tout comme un grand artiste de classe internationale en exploitant ses seules qualités de chanteur de charme. Son trio avec guitare et contrebasse, va avoir une importance historique prépondérante puisque des pianistes comme Art Tatum, puis plus tard Oscar Peterson et Ahmad Jamal, adopteront ce type de formule. Dans les années 40, des succès populaires contribueront à éclipser l'activité du pianiste pour privilégier essentiellement les performances du séducteur vocal. Ondulations gominées et costume tiré à quatre épingles, Nat King Cole est le parfait dandy du jazz.



Django Reinhardt (1910-1953) et Stéphane Grappelli (1908) Swing sur Seine

Très tôt, le jazz a su trouver sur le vieux continent une estime et une reconnaissance que les Etats-Unis lui ont parfois refusées. Le Quintette du Hot Club de France résonne dans tous les esprits comme le symbole glorieux de la naissance d'un jazz authentiquement européen. Ce groupe qui a fonctionné sans interruption jusqu'à la seconde guerre mondiale (une tentative de reconstitution fut cependant amorcée à la Libération de 1946 à 1948) est le premier à proposer une formule constituée uniquement de cordes. Attaque incisive de la guitare soliste, fermeté sinieuse de l'archet, décalages syncopés, improvisations libres dans chaque solo, absence de batterie, l'élément rythmique étant dévolu à deux instruments à vocation harmonique (basse et guitare). Autant de facteurs qui contribuent à installer une image nouvelle, une couleur sonore et une conception du timbre extrêmement originale. Le génie manouche Django Reinhardt et le lumineux violoniste Stéphane Grappelli sont les deux solistes légendaires de cette aventure. Pour Stéphane Grappelli, la confrontation fraternelle avec la fulgurante mélodie, l'improvisation effervescente, le bouillonnement d'idées et le brassage stylistique de Django, constituera une expérience capitale.

Charlie Christian (1916-1942)

Musicien de Benny Goodman dès 1939. Attaques tranchantes et sonorité ronde, phrasé fluide et mélodies risquées, swing rigoureux et imagination fertile, Charlie Christian révolutionne les conceptions de la guitare électrique en lui donnant irrévocablement un rôle d'instrument leader. Fiévreusement immergé dans son art, poussé par une curiosité aiguë et l'urgence d'une existence dont il devine peut-être l'issue tragique, Charlie Christian trouvera un prolongement à ses audaces techniques et à ses trouvailles harmoniques dans la fréquentation fugace des jeunes boppers qui révolutionneront les clubs de la 52e Rue de New York.



Mary Lou Williams (1910-1981)

Jeune musicienne prodige, elle se produit très tôt sur scène, sous le surnom de "Little Piano Girl". Pianiste subtile, à la technique souvent renversante, maniant le sens de l'allusion, ciselant avec la même aisance le stride, le boogie, les thèmes bop ou les balades languides, Mary Lou Williams a enregistré de superbes faces en trio, écrit énormément d'arrangements et des pièces religieuses toujours inspirées.

“ *Django a été le summum de tout ce que j'ai eu dans ma vie... Il avait une telle personnalité qu'il fallait attendre qu'il dise ce qu'il avait à dire.* ”

Stéphane Grappelli

SWING

Après la Grande Guerre de 14-18, les Etats-Unis ont su profiter du développement des usines d'armement, aussitôt reconverties après le conflit dans la fabrication d'automobiles et d'objets de confort.

Les bootleggers ont bâti leur empire dans les vapeurs de l'alcool de contrebande,

la population consomme à crédit, les spéculations financières vont bon train et les banquiers se frottent les mains. Mais le 29 octobre 1929, le krach boursier sonne le glas des années 20 et efface soudain les mirages de l'American way of life. De profondes mutations vont bouleverser aussi le milieu musical qui, paradoxalement, saura se ressaisir rapidement en profitant des effets pervers de la crise et de l'Amérique meurtrie. Les cabarets exigent des paillettes, du mouvement et du bruit, le public désire s'étourdir dans le mirage d'une prospérité d'apparat, l'ivresse de la danse et les artifices du luxe pour mieux bercer ses désillusions et tenter d'oublier la récession. On veut effacer le stress dans une profusion de strass et secouer son spleen dans les convulsions du swing.

L'ère swing

Entre 1925 et 1929, dans cette période encore florissante qui baigne dans les profits de l'alcool clandestin, les liquidités ne manquent pas, la main d'œuvre musicale est plutôt bon marché et, de fait, les grosses formations s'avèrent très rentables dans les shows à succès de Broadway. La nouvelle décennie va vivre dans la folie des cabarets, le tourbillon des dancings et la leur vacillante des premiers postes de radio. Désormais, les américains répondront à ce nouveau mot d'ordre du jazz : le swing. Ils se jetteront en chœur dans la furieuse mêlée du swing, parleront et chanteront swing, travailleront, s'aimeront et rêveront swing. Point de salut hors du swing triomphant. L'ambiguïté du terme réside dans son double sens.

Premièrement, le swing est un style musical qui voit son apogée entre 1935 et 1945, et que l'on baptise également middle jazz (jazz du milieu) ou mainstream (courant principal). Secondement, et peut-être essentiellement, le swing est la vertu rythmique qui définit souvent l'essence d'un morceau de jazz. Respect de la régularité du tempo, mise en place des syncopes, articulation des phrases, accentuation flottante sur les temps faibles et glissements fugaces sur les temps forts, opposition entre tension et détente, sont autant de facteurs sur lesquels viennent se greffer l'habileté instrumentale, la chaleur expressive, la décontraction naturelle, la maîtrise de l'improvisation et le pouvoir de l'imagination.

Il s'agit d'une respiration intime et d'un sentiment jubilatoire de délivrance qui ne passent pas forcément par l'exubérance mais plutôt par une oscillation vitale entre le temps mesuré et le temps vécu. Curieusement, le swing qui au départ est une des composantes vitales des musiciens noirs, s'est progressivement dégagé, affirmé et développé au cours de l'histoire du jazz mainstream sur un répertoire d'inspiration blanche, issu de la comédie musicale. Remodelées, relues, ranimées et réinventées, ces rengaines de Broadway ont trouvé une nouvelle existence dans le cœur du quartier de Harlem.



Jimmie Lunceford (1902-1947)

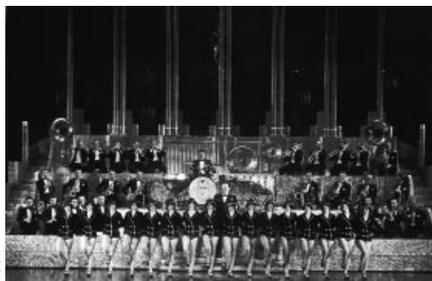
Avec son complice, l'arrangeur Sy Oliver, le chef d'orchestre Jimmie Lunceford va privilégier l'accentuation élastique des temps pairs, les effets de roulis, les tempos médium, l'échange de chants et contre-chants entre les sections, les contrastes surprenants et les variations parfaitement réglés. L'orchestre de Lunceford/Oliver avance par rebonds souples et successifs, et marque le swing de sa griffe en créant ainsi le style bounce.



Cab Calloway (1907)

Râtelier d'incisives rutilantes, méche rebelle flottant sur le front, zoot suits satinés et chaîne de montre interminable, Cab Calloway promène sa longue carcasse extravagante et dégingandée sur les planches du music-hall depuis le début des années 30. Vocaliste, batteur, danseur et boute-en-train infatigable,

celui que l'on surnomme « Mister Hi-De-Hi-De-Ho » anime les nuits folles du Cotton Club. Ses délires scéniques et vestimentaires, ses gestes amples et désarticulés, ses incantations redondantes et la qualité explosive de son orchestre en font un précurseur, un innovateur et un personnage phare du music-hall américain.



Paul Whiteman (1890-1967)

S'il a su mettre intelligemment à profit son titre abusif de « King of Jazz », Paul Whiteman n'est cependant pas entièrement responsable de cette supercherie promotionnelle alimentée par les décideurs du show-business. Il faut reconnaître que ce roitelet de la musique populaire blanche américaine a au moins eu le mérite d'employer certains musiciens de qualité au sein d'une formation éphémère de presque trente instrumentistes. Outre ses

apparitions spectaculaires dans les revues fastueuses ou les galas huppés de la bonne société, le principal titre de « gloire » de Paul Whiteman aura été la présentation de la « Rhapsodie in Blue » de George Gershwin. Formule hybride pour ne pas dire bâtarde, et foisonnante pour ne pas dire enfleée, soit l'image à la fois rassurante et désiroire d'une Amérique bien portante et gominée, celle des calandres chromées, des robes longues, des smokings amidonnés et d'un rêve déjà effacé.



Fletcher Henderson (1898-1952)

Ce chef d'orchestre a su innover dans la transposition du discours polyphonique orléanais, par l'accroissement structurel du big band tout en mettant à contribution la personnalité et les dons de chaque soliste, et en installant un jeu question/réponse entre sections. Aidé dans son entreprise par les arrangements de Don Redman et Benny Carter, mais également de son frère Horace Henderson (né en 1904) qui tiendra souvent le piano de l'orchestre, Henderson a résolument fixé les cadres du swing. Enfermé à ses débuts dans un répertoire assez commercial pour tenter de rivaliser avec les produits de consommation de Paul Whiteman, il a réussi à affirmer son originalité sans toutefois atteindre la gloire qui lui revenait de droit.

“ It don't mean a thing if it ain't got that swing (Ça ne veut rien dire si ça ne balance pas) ”

Titre de Duke Ellington



Harlem Renaissance

À partir des années 20, et surtout avec la grande dépression, Harlem devient la plus importante agglomération noire du pays. Les promesses économiques de la mégapole new-yorkaise ont fait affluer les migrants partis du Deep South à la recherche d'un travail. Selon un processus inexorable, le quartier se vide rapidement de sa population blanche et Harlem est livré à l'abandon, sans que les infrastructures en soient améliorées. Le gangstérisme s'y installe progressivement, les maquereaux et les prostituées y croisent les pasteurs de l'Eglise Baptiste Abyssinienne et les familles de la bourgeoisie noire dans une atmosphère hétéroclite et bouillonnante où se mêlent les universitaires et les ouvriers, les opulents et les démunis, les baptêmes et les funérailles, la danse et la prière, le sommeil respectable des uns et l'insomnie marginale des autres. Harlem a été durant les années 20, le théâtre d'une activité intellectuelle remarquable. « La Mecque de la bohème noire » connaît, entre 1924 et 1930, une des périodes les plus fastes de la culture afro-américaine avec ce qu'il est convenu d'appeler la « Black Renaissance », marquée par l'apparition de poètes et d'écrivains noirs de premier plan. Si le terme de « renaissance » peut sembler exagéré, il s'agit néanmoins d'un nouvel élan du peuple noir vers l'affirmation de sa culture et de sa modernité au sein de l'hostilité urbaine. Bien entendu, les musiciens de jazz occuperont une place prépondérante dans ce mouvement. Notamment avec l'émergence des cabarets et dancings qui fleurissent sur le pavé harlémité dans des effets de lumières et de miroirs toujours plus spectaculaires. Parmi ces night-clubs étincelants, souvent groupés aux alentours de la 133e Rue entre Lenox et la Septième Avenue, s'établiront trois lieux mythiques qui ont énormément marqué l'histoire du jazz : le Cotton Club, le Savoy Ballroom et l'Apollo Theatre.





L'âge d'or des big bands

On considère généralement le big band comme un mastodonte ferraillant aux proportions gigantesques. Pourtant, aucun seuil numérique ne peut être fixé avec exactitude. S'il est vrai que la plupart des big bands présentent entre quinze et vingt membres, le nombre d'intervenants évolue au fil de l'histoire du jazz selon les besoins des chefs d'orchestre, la qualité d'écriture des arrangeurs, la disponibilité des musiciens, les exigences des patrons de clubs et surtout l'évolution des recherches polyphoniques.

La formation de type classique la plus couramment employée se compose d'une section rythmique (piano, basse, batterie, et parfois guitare) à laquelle viennent s'ajouter trois sections mélodiques (saxophones, trombones, trompettes). Chaque section mélodique comporte un nombre plus ou moins défini d'instruments.

Par exemple, les anches se répartissent souvent de la façon suivante : deux altos, deux ténors et un baryton. Un soir dans un casino sordide, le lendemain dans un hôtel de luxe, un autre jour dans un grand restaurant ou dans un dancing minable, les musiciens sont ballottés de ville en ville, attachés au bus comme à une galère, épuisés par les longues distances, le manque de sommeil, les problèmes de ségrégation dans les états du Sud et la discipline implacable qu'imposent le chef et l'imprésario.

Les conditions de vie sont harassantes et la promiscuité constante est souvent insupportable. Il faudra beaucoup de courage et d'abnégation à tous ces galériens du swing pour se donner chaque soir en spectacle avec la même passion.



Edward Ellington et William Basie

Le Duke et le Count, les deux seigneurs et maîtres qui se partageront sans aucun conteste les fiefs du swing et se côtoieront toujours avec un grand respect. Pour preuve, cette déclaration de Count Basie en personne : « Personnellement, j'ai toujours été fasciné par le spectacle de Duke jouant sa musique. Rien qu'à le voir, on comprend d'où venait cette musique et comment il la faisait naître en allant et venant sur la scène (...). Au cours des ans, je suis souvent allé l'écouter, et je savais exactement ce qu'il voulait dire, parce que je le sentais. Ellington jouait une musique différente, une musique spéciale (...). C'était toujours comme un livre d'histoires, avec une histoire spéciale pour chaque soliste. Duke était un homme remarquable. »



Benny Goodman (1909-1986)

Tout comme Paul Whiteman fut sacré "King of Jazz" dans les années 20, Benny Goodman se voit à son tour élu "King of Swing", au milieu des années 30. Benny Goodman ose défier les mœurs en usage en embauchant des solistes noirs tels que Teddy Wilson (p), Lionel Hampton (vib), Cootie Williams (tp) et Charlie Christian (g), qu'il met particulièrement en valeur et avec lesquels il se produit en petites formations lors des intermèdes pendant les spectacles de son grand orchestre. Benny Goodman est ici avec son quartette historique composé de Lionel Hampton (vibraphone), Teddy Wilson (piano) et Gene Krupa (batterie).



Photo X

Duke Ellington (1899-1974)

Après avoir fait trembler les murs du Cotton Club aux sons d'une jungle fantastique - ou fantasmagorique - évoquée à grand renfort de batterie scandée et de tambours obsédants, de saxophones aux sonorités sensuelles, de clarinettes serpentineuses, de trombones bouchés et de trompettes à sourdine dont l'expressivité palpitante et tragique contribue à renforcer ce climat de forêt vierge, épaisse, énigmatique, pleine de sortilège et accablée d'une chaleur moite, cet homme-orchestre a toujours su s'entourer de musiciens fidèles, en parfaite symbiose avec ses recherches. Le Duke va bâtir de grandes suites concertantes et de vastes fresques allégoriques

qui en font l'un des plus grands compositeurs du XXe siècle. Ellington se tournera de plus en plus fréquemment vers son clavier, rappelant au passage qu'il compte parmi les pianistes influents de l'histoire du jazz. Cet être emporté dans le tourbillon d'une carrière mouvementée, décorée par toutes sortes de distinctions honorifiques, partagée entre les mondanités et la gloire populaire, montrant un goût prononcé pour la sensualité et les plaisirs de la vie, mettra avec ferveur toute son habileté d'arrangeur au service d'une musique sacrée ou, fidèle à la tradition occuménique de son peuple, il mêle intimement des bribes d'éléments profanes, mais jamais profanateurs, aux manifestations de la foi la plus ardente.

“ Quand tu engages un musicien, tu dois savoir comment il joue au poker. ”

Duke Ellington

Count Basie (1904-1984)

Intégré à la vie artistique de Kansas City qui constitue, dans les années 20, un des principaux pôles de création musicale, au même titre que Chicago ou New York, le pianiste Count Basie reprend l'orchestre de son chef Bennie Moten lorsque celui-ci meurt en 1935. Riffs collectifs, rythmiques accentuant les quatre temps de façon égale, roulis boogie, cuivres surchauffés, chants âpres à la manière des *shouters*, le swing de Kansas City va bientôt s'exporter sur la côte Est et connaîtra un triomphe au Savoy Ballroom, face au redoutable big band du batteur Chick Webb. Sur des orchestrations souples et articulées, où les effets de puissance sont parfaitement contrôlés, le Count Basie Orchestra impose un jeu d'ensemble vigoureux-

ment architecturé et soigneusement ciselé, où les solistes vont s'exprimer dans la seule perspective de mettre en valeur le travail d'orchestration et la domination des sections. Le tout surveillé attentivement par la guitare de l'indestructible Freddie Green et les relances économes du Count. Il suffit d'écouter un seul disque pour mieux saisir toute l'élégance naturelle du Count, pour comprendre cette sensation de force et de fraîcheur, pour percevoir l'apaisement qui cherche à poindre sous le déluge fastueux. Ça fonce et fracasse, ça ondule et ondoie, ça claque, ça s'époumone, ça claque-poumone et ça pulse et ça swingue. Et soudain ça cesse sur trois notes gracieuses, insolentes et rassurantes, signées du bout des doigts. Comme trois petites gouttes de pluie après l'orage...



Photo X

“ Lorsqu'un musicien entre chez Duke, ses enregistrements le présentent bien souvent sous un jour extraordinaire et au bout de peu de temps, s'il n'atteint pas la célébrité, c'est vraiment qu'il le fait exprès. ”

Boris Vian

Lionel Hampton (1909)

Vigoureux, percuteur, fantaisiste, inventif, éloquent, Lionel Hampton est vite sollicité pour enregistrer sous son nom, parallèlement à ses prestations avec l'équipe de Goodman. Enclin à l'exubérance et aux flamboiements, irrésistiblement porté par un désir de séduction et de conquête, au point de se laisser aller parfois à certaines lourdeurs spectaculaires, Hampton utilise d'abondance les riffs paroxystiques du rythm'n blues et les roulis du boogie-woogie. Pour la plus grande joie des danseurs, il a imposé un style orchestral qui privilégie surtout la tension rythmique et les déploiements massifs. S'il abuse parfois de son génie de show man, au détriment de ses superbes qualités d'instrumentiste, Lionel Hampton n'a jamais eu à souffrir des nouvelles vagues qui auraient pu le submerger et éteindre ses gerbes bouillantes, crépitantes et pailletantes de swing.



Photo Fr. Chélio

A l'aube des années 40, les jeunes musiciens se rebellent contre l'aspect désormais un peu figé du répertoire swing et le caractère routinier des big bands dont ils savent bien qu'ils ne pourront égaler la perfection formelle, ni dépasser les tournures d'orchestration des meilleurs arrangeurs tels qu'Ellington ou Basie. Si les nouveaux venus reconnaissent le génie de leurs aînés, ils leur reprochent néanmoins de s'être laissé aller à un certain embourgeoisement et à la flatterie commerciale, d'avoir accepté que les orchestres blancs accaparent, absorbent, affadissent et finalement paralysent l'art le plus créateur du peuple noir. En effet, la société blanche a peu à peu phagocyté, aseptisé, banalisé, récupéré et fait fructifier cette musique à son profit, en utilisant ses ingrédients dans la mélasse sirupeuse des productions de variétés, de music-hall et de cinéma. Les jeunes revendiquent volontiers la filiation avec leurs héros Lester Young, Coleman Hawkins ou Roy Eldridge, mais ils refusent la frustration inhérente au cadre rigide des grands orchestres.

BE-BOP

“ Pour moi, ce mouvement a été, est encore et sera sans doute le plus intelligent dans l'histoire de notre musique. ”

Kenny Clarke

La 52e Rue



Photo X

La grève des studios d'enregistrement entre 1942 et 1944, va retarder l'explosion discographique du jeune mouvement bop mais permettra surtout que sa gestation se fasse dans un milieu relativement protégé, à l'abri de toute exploitation commerciale immédiate. Dès le début des années 40, une cohorte de jeunes noctambules et volontiers provocateurs vient bouleverser les conventions en se réunissant *after hours* dans les clubs de Harlem, notamment le Monroe's Uptown House et le Minton's Playhouse, où ils viennent expérimenter une musique complexe, faite de virtuosité instrumentale et de recherches harmoniques, sans se soucier des danseurs et s'adressant à un public averti, souvent composé de musiciens.

Charlie Parker (1920-1955)

Mythe et martyr du be-bop, celui que l'on n'appelle pas autrement que Bird (l'Oiseau), est entré de son vivant dans la légende. Ses solos fusent à une allure vertigineuse, l'élocution est ponctuée de silences brefs pour mieux relancer des flambées de notes enchaînées d'une seule traite, édifiées avec une exceptionnelle maîtrise des accords de passage, des extensions de tonalité, des oppositions entre diatonisme et chromatisme, des ruptures mélodiques et des frottements harmoniques. Son jeu est aussi aisé sur les tempos ultra rapides que sur les ballades tranquilles puisées dans le terroir du blues. Une puissance d'inspiration tumultueuse et une respiration tendue, une sonorité exempte de toute flatterie et de chatolements racoleurs, une coloration ascétique, Bird va mener son vol de détresse sous des cieus sombres, dans une course chaotique et chargée de menace, entre de courtes périodes de rémission et des plongées en abîme pathétiques. Oiseau de feu, oiseau de nuit, oiseau rare, Charlie Parker s'est toujours envolé au-dessus de la mêlée.



Photo X

Dizzy Gillespie (1917-1993)

Trompettiste vertigineux, technicien hors pair et théoricien impeccable, meneur d'hommes respecté, chanteur réjouissant et désopilant, scatteur spectaculaire, Gillespie le drolatique a souvent été opposé à Parker le pathétique, alors que la comparaison n'a pas lieu d'être tant leur communion spirituelle a su lier étroitement leurs différences comportementales. Plutôt que de miser sur la brièveté, la dilapidation et la fulgurance, Gillespie a préféré la longévité, la gestion et la patience. Il y a plusieurs personnages dans le facétieux Dizzy, à la fois virtuose exigeant et chanteur délirant, innovateur rigoureux et farceur malicieux. Lorsqu'il apparaissait, on ne savait jamais vraiment si l'on écoutait un clown ou un philosophe, un bateleur ou un chercheur.

To be or not to bop

Le be-bop couve donc essentiellement dans la moiteur obscure des clubs new-yorkais et mûrit à l'abri de toute exposition discographique qui pourrait dénaturer l'esprit. Il est une affaire de noctambules, de marginaux, de provocateurs, de jeunes musiciens exaltés et imaginatifs dont les excentricités, tout au moins au début du mouvement, ont parfois masqué les apports savants, complexes et subtils de leur art. Une mode vestimentaire très codée, des rites particuliers et un langage hermétique, voire ésotérique, s'installent rapidement dans le milieu pour cultiver une certaine différence et entretenir la marginalisation. Les tenues extravagantes du trompettiste Dizzy Gillespie vont contribuer à lancer une mode que s'empresseront de suivre tous les jeunes musiciens des années 40 : veston ample, pantalon large rétréci à la cheville, grosses lunettes rondes cerclées d'écaïlle, béret basque, barbiche à l'impériale ou mouche sous la lèvre inférieure. Pour se démarquer plus nettement du monde blanc, mais également de la bourgeoisie noire, les boppers vont utiliser des expressions argotiques et un langage extrêmement codé. Il faut désormais être hip, dans le coup, branché et non conformiste, en opposition au square qui, lui, respecte les conventions et les valeurs dominantes.



Photo X

Bud Powell (1924-1966) et Cannonball Adderley (1928-1975)

Le pianiste Bud Powell sera l'un des musiciens les plus emblématiques de l'école bop, et par conséquent l'un des plus suivis, imités et revendiqués. Virtuosité fabuleuse, phrasé hallucinant de précision et d'émotion contrôlée, mélodies foisonnantes, intensité lyrique, attaques stupéfiantes de puissance, découpes rythmiques implacables, complexité lumineuse des accords de passage, indépendance impeccable des deux mains, les prodiges techniques de Bud Powell sont davantage que l'extension du génie de Parker. Nul ne pourra nier le poids écrasant de sa personnalité sur toute l'histoire du clavier à compter des années 50, mais c'est le saxophoniste Cannonball Adderley qui lui rendra encore le plus bel hommage en déclarant : « Je remercie Dieu que Bud Powell ait existé. »



Photo X

Thelonious Monk (1917-1982)

“Prophète” révolutionnaire et “Grand Prêtre” énigmatique, le pianiste Thelonious Sphere Monk est le musicien le plus déroutant du bop, sinon du jazz. Sa technique de piano peu orthodoxe fait vite sensation, et Dizzy Gillespie, ainsi que le pianiste Bud Powell, subiront nettement son influence révolutionnaire. Dissonances harmoniques, structures inusitées et discontinuité rythmique, brisure apparente du discours mais sens aigu de la mélodie (notamment dans les ballades), citations caustiques, “erreurs” volontaires et phrasé chaotique peaufiné jusqu'à la perfection, chahutage transcendé des standards, sonorité ramassée ou aérée, technique sobremment extravagante, tradition insolite et modernité inquiétante, Monk cultive l'art du détour anguleux et de l'arête saillante. Ce pianiste de l'extrême ne fera aucun compromis avec son intégrité pour parvenir à la reconnaissance : « On m'a souvent dit que ma façon de jouer ne ressemblait à aucune autre et c'est, je crois, parce que j'ai toujours fait ce qui me semblait bon, sans me soucier de ce qu'on voulait que je joue. Ma musique semble souvent ne suivre aucune règle : elle est moi-même, avant tout. »



Photo Horace

“ Le Be-bop ? Mais c'est le public qui le nomma ainsi. Nous jouions alors à l'Onyx, dans la 52e Rue. Nous n'avions pas encore trouvé de titres pour nos nouveaux morceaux. Au lieu de “tra la la” ou de “ta la la”, nous avons ainsi un morceau dont les deux premières mesures étaient suggérées par “Be-bop”. Lorsque les clients nous demandaient le titre, nous leur répondions “Be-bop”. Ainsi les familiers de la 52e Rue commencèrent à appeler nos morceaux “Be-bop”. ”

Dizzy Gillespie

Le grand chambardement

Les boppers s'attacheront à désarticuler les ponctuations rythmiques et à répartir différemment les rôles au sein de la section rythmique. En règle générale, le batteur ne se contente plus d'assurer le battement régulier des quatre temps, il préfère marquer les accents syncopés à la grosse caisse tout en soulignant et stimulant la ligne mélodique sur la caisse claire, au point d'infléchir souvent le discours du soliste. Le contrebassiste garde sa fonction métronomique et assure un tempo soutenu sans perdre la qualité du volume sonore. Loin de la "pompe" habituellement utilisée en swing, le pianiste préfère plaquer, sur le premier temps de la mesure, un accord souvent très élaboré et sophistiqué, auquel répondent des accords en syncopes qui élargissent la palette harmonique et se mêlent à l'improvisation du soliste. Les boppers revitalisent aussi la structure harmonique des standards en y intégrant des accords de passage chargés d'enrichir le canevas et de

retarder l'arrivée parfois trop attendue d'un accord. La révolution du bop est avant tout l'œuvre d'instrumentistes cultivés qui se servent autant de la réflexion que de l'intuition. Ainsi reconstruits, renouvés et rafraîchis, les morceaux du répertoire traditionnel deviennent vite méconnaissables. L'enchaînement rapide, fluide et complexe des accords entraîne les improvisateurs à jouer des traits d'une rapidité fulgurante, en doublant ou triplant la cadence. Si les anciens s'accommodent plus ou moins de ce nouvel état des lieux et vivent cette révolution avec une attitude suffisamment distanciée, les journalistes, quant à eux, rentreront de plain-pied dans une bataille d'articles assassins. Contre vents et marées, le be-bop finira par balayer les a priori, prendra peu à peu ses marques dans le paysage du jazz et gagnera un public plus large, grâce au soutien inflexible d'intellectuels avisés, d'initiés inconditionnels et de mécènes éclairés.



Photo Ph. Cobille

Kenny Clarke (1914-1985)

Un nom claquant comme une frappe de tambour et un surnom (Klook) sonnante comme un coup de grosse caisse, le grand sorcier de la batterie be-bop a bouleversé le rôle fondamental de la section rythmique dès le début des années 40. Prolongeant la voie déjà amorcée par Jo Jones, Kenny Clarke va modifier le geste traditionnel du batteur en aérant le marquage du temps, libérant ainsi le champ d'action de la contrebasse. Le tempo que l'on jouait avant lui sur la caisse claire ou la charleston, est désormais assuré par la cymbale ride, alors que les fûts sont utilisés, dans une liberté totale, pour mieux souligner l'élocution des solistes. Avec Kenny "Klook" Clarke, la batterie va devenir un instrument à part entière et s'intégrera pleinement aux arrangements, aux riffs et aux solos. Une vraie révolution !

Dexter Gordon (1923-1990)

Totalement plongé dans le courant be-bop, il va devenir le saxophoniste ténor de référence, capable de transposer le discours de Parker, sans jamais oublier toutefois les influences conjuguées de Lester Young et Coleman Hawkins. Partagé entre ses fréquents séjours sur la côte est et ses nombreux contacts à Los Angeles, ce Californien d'origine va rapidement s'adapter au milieu new-yorkais au point d'incarner le trait d'union symbolique entre deux cultures que l'on croit trop abusivement antinomiques dans le monde du jazz. Souvent considéré comme un spécialiste de la ballade qu'il traite dans le registre vibrant, ample et retenu, il est aussi capable de longues envolées fougueuses menées au paroxysme grâce à un sens aigu du crescendo.



Photo Ph. Cobille



Photo Ph. Cobille

Max Roach (1925)

Réunissant tous les atouts techniques que l'on exige régulièrement d'un batteur, en y ajoutant une recherche sur les timbres et des inventions mélodiques ébouriffantes et aussitôt identifiables, utilisant tout le potentiel de l'instrument, mettant en valeur le moindre silence, les harmoniques des fûts, le grain des peaux, le scintillement des cymbales, il va porter la musicalité de ses tambours vers un point culminant que peu de batteurs pourront atteindre par la suite. Les disques emblématiques du be-bop ont été enregistrés avec la collaboration rigoureusement raffinée de Max Roach. A l'aube des années 60, il va s'élever dans une voie musicale où les préoccupations politiques et les revendications liées à la ségrégation et à la condition sociale des Noirs américains, vont jouer une part prépondérante. S'il s'associe souvent aux exhortations libertaires du free jazz, Max Roach ne se détache pas pour autant de l'esthétique be-bop.

“ Le trait le plus important de notre musique était bien entendu le style; l'enchaînement, l'articulation des notes, le phrasé, et une conception nouvelle tant sur le plan harmonique que rythmique. C'est fondamental. Jouées différemment, les mêmes notes ne contiennent plus le même message, et ce n'est plus du be-bop.

Dizzy Gillespie



Photo X

Sarah Vaughan (1924-1990)

Star somptueuse et sensuelle scateuse, muse swinguante et séductrice sussurrante, Sarah Vaughan, dite Sassy la Divine, est certainement la plus irréprochable des chanteuses de jazz. Vibrato troublant, grain de voix légèrement voilé, amplitude stupéfiante de la tessiture allant du baryton au soprano, modulation sophistiquée du volume sonore, Sarah Vaughan deviendra vite la diva sublime et désarmante du be-bop. Ses connaissances pianistiques lui permettent de porter sa voix sur le terrain instrumental, de pousser ses qualités naturelles grâce à sa parfaite maîtrise des suggestions harmoniques et des figures rythmiques.

Jay Jay Johnson (1924)

Adoptant un habile compromis entre les fulgurances legato de Parker et les cadences staccato de Gillespie, ce tromboniste s'immergera pleinement dans le mouvement bop et révolutionnera l'histoire de son instrument en négligeant les effets de glissando qui pourraient gêner l'attaque mordante de ses solos. Incisif, mais jamais agressif, Jay Jay Johnson sait en outre préserver la plénitude et la rondeur du son, souvent moelleux dans le registre grave, et une élégance soyeuse qui trouve toute sa densité dans les tempos lents.



Photo Ph. Cobille

“ Je n'ai jamais senti que la musique des années 40 fût morte. Pour moi, elle est toujours vivante, bien plus même qu'à cette époque où elle était encore au stade embryonnaire. Elle a représenté le point de départ de l'admiration mondiale pour la créativité et la virtuosité des Noirs, à travers les grands noms qui l'ont fait naître et évoluer comme Art Tatum, Dizzy Gillespie, Charlie Parker et Bud Powell... ”

Max Roach

COOL

Durant les années 50, nous entrons dans une époque de confusion stylistique qui donne lieu à un étiquetage aussi improbable qu'arbitraire. Nous parlerons davantage de sensibilités autonomes plutôt que de bouleversements historiques. Après les incandescences et les impétuosité du be-bop, les musiciens de jazz vont donc s'orienter vers un art à la fois plus introspectif et détaché, sagement désabusé pour mieux masquer une profonde quête existentielle. Malgré certaines apparences de flottement, il ne s'agira nullement de réfrigérer le jazz ou d'en tiédir les effets, mais plutôt de garder son sang froid après avoir subi le violent contrecoup du bop.

Miles Davis (1926-1992)

Un demi-siècle de jazz se trouve tout entier réuni dans un seul et même personnage. Miles Davis comprend vite qu'il ne peut pas lutter contre la vélocité impétueuse de Dizzy et trouve sa propre voie en privilégiant l'élongation du temps, la ductilité du son et la prééminence de la note, il oppose une quiétude patiente et cendreuse aux combustions flamboyantes et urgentes du bop. Avant toute chose, Miles est devenu l'incarnation d'un son. Une vibration singulière, un timbre qui se loge au creux du tympan, une note effilée, au bord de la rupture. Quand d'autres travaillent dans la débauche technique et l'expressionnisme incantatoire, lui se contente de l'épure, du feulement, de la sourde plainte. Il évoque, effleure et suggère, souffle quelques confidences secrètes, à peine ébauchées, joue parfois sur l'incise pour mieux révéler l'évanescence. La nonchalance délicate n'est qu'apparence, elle cache une forte tension intérieure, une violence contenue, un drame trop profond pour être impudiquement déversé. Derrière la soie, il y a le métal, sous le frisson languide, se cache une lame acérée, dans la fragilité vaporeuse, veille une sévérité implacable.



Miles Davis et Gil Evans

Un trompettiste et un arrangeur, un jeune bopper noir et un jeune marginal blanc vont s'unir pour donner naissance aux séances historiques de «Birth of the Cool». Instrumentation singulière (trompette, cor, tuba, trombone, saxophones alto et baryton, piano, basse, batterie), orchestrations soyeuses, polyphonie ombreuse et contrepoints aériens, vont envelopper la torpeur cristalline des interventions solistes de Miles Davis.

Gil Evans (1912-1988)

Association de timbres inédite, une répartition non conventionnelle des pupitres et une texture exempte de vibrato. Une musique détendue et sophistiquée, un éparpillement d'ingrédients sonores, légers et souples, une trame rythmique fluide, exceptionnellement élastique, autant d'éléments fourmillants qui bouleversent tout en tact et en douceur l'approche orchestrale du jazz. Musique de dilatation et de condensation, à la fois moelleuse et stridente, de quiétude et de tension, où tous les vecteurs de la musique afro-américaine convergent et rayonnent sous les directives bon enfant d'un vieux monsieur aux allures d'éternel beatnik. Toujours en éveil, à la pointe des événements, modeste, souriant et paisible, il a déambulé avec la grâce juvénile des vieux sages qui n'ont plus d'âge à force de nous faire croire à l'éternité.

“ Vous savez, ce n'est pas la peine de faire des tas de notes. Il suffit de jouer les plus belles... ”

Miles Davis

Chaud et froid

Le terme «cool» que l'on traduit généralement par «froid» ou «frais», est un terme trop réducteur pour que l'on puisse s'en satisfaire complètement. Il s'agit plutôt d'une tendance à la décontraction, l'adoption d'une sonorité veloutée et vaporeuse, voire diaphane, l'atténuation ou la disparition du vibrato, la discrétion du timbre, la délicatesse du toucher, la sobriété de l'expression et une inclination vers le dépouillement. Cependant, aucun des musiciens cool ne pourra rejeter l'esprit de recherche des boppers dans le domaine harmonique. La seule différence notable avec le bop sera une approche rythmique plus classique, inspirée de la pulsation régulière de l'orchestre de Count Basie. La polyrythmie du bop va s'aplanir, se simplifier, et par conséquent, la ligne mélodique va se relâcher, s'apaiser et se mouvoir sans désir d'altération ou de détournement. Tout d'abord dans la sonorité, une absence d'attaque, un relâchement de l'expression, un amenuisement du vibrato, un fréquent recours au legato, mais aussi dans un recours fréquent à des amalgames instrumentaux insolites qui les rapprochent de la tradition européenne. Ceci explique sûrement l'émergence de nombreux solistes blancs dont le background culturel est évidemment différent. Il n'est pas exagéré d'affirmer qu'à partir des années 50, l'appartenance raciale ne représente plus l'élément déterminant d'une quelconque qualité musicale et que le jazz devient réellement l'expression la plus symbolique du grand brassage américain.



Gerry Mulligan (1927)

Avec Gerry Mulligan, le saxophone baryton devient une voix légère et cajoleuse, volatile, acérée et susurrée sans à-coups. S'il revendique avant toute chose l'importance de son travail d'écriture et ses talents d'orchestrateur, Gerry Mulligan n'en reste pas moins un instrumentiste prompt à se lancer dans la moindre échauffourée, comme ces félins véloces et racés, avançant à pas de velours, toujours aux aguets et prêts à bondir pour feuler, vagir et vrombir avec leurs compagnons de meute. Sa formation pianoless montée en 1952, jouera la carte de l'entrecroisement des solistes, des contrepoints spontanés, du dépouillement mélodique qui en l'absence du clavier, libère totalement le lyrisme et la souplesse du phrasé de ses interprètes.

Stan Getz (1927-1991)

Il s'impose comme le ténor dont le son est le plus significatif de l'esthétique cool. Ses solos sont développés avec un sens aigu du paradoxe, l'audace et la nonchalance y sont intimement unies. Le timbre est vaporeux, languide et sensuel. Getz détourne la mélodie sans jamais s'en écarter, souffle avec fluidité. Jouant de sa trouble dualité d'inspiration, alternant entre générosité et abandon, exaspération et tendresse, douleur et suavité, détresse et songe, Stan Getz est sûrement le personnage le plus monolithique et le plus polymorphe de l'histoire du jazz. Stan Getz l'enchantement manie l'illusion. Il captive, envoûte et ensorcelle. Une goutte de poison dans le miel.



Le saxophoniste Lee Konitz et Miles Davis attendent, inquiets, la naissance du Cool.



Chet Baker (1929-1988)

Des errances du jeune play-boy à la lippe sensuelle et au sourire angélique jusqu'aux souffrances du vieil outlaw au visage émacié et buriné, il va se passer quelques années de vagabondages tumultueux. Avec une sonorité de trompette délicate, avec un sens bien particulier de la paraphrase boudoise et de l'esquisse pulpeuse, le jeu de Chet Baker se caractérise avant tout par un souci du moindre effet. Au premier abord, l'édifice semble précaire, un peu fragile, presque fêlé, mais il s'insinue au fil de l'écoute une impression sourde et tenace de communication pudique, de complicité tranquille, de relation secrète, de choses non dites et qui n'ont pas besoin de l'être. Comme ces enfants rêveurs qui jouent au funambule sur le bord des trottoirs, les bras écartés, en équilibre instable, entre le bitume et le caniveau, pour éviter une chute fatale et dérisoire.



West Coast Jazz

Cette curieuse appellation géographique, dont les frontières sont plutôt floues, correspond avant tout à un slogan publicitaire habilement lancé par les maisons de disques qui pensent ainsi stimuler une fructueuse compétition entre les musiciens new-yorkais et californiens. L'industrie du cinéma et la floraison des studios sur les bords du Pacifique vont entraîner le déplacement de nombreux musiciens vers un pôle économique qui leur permet de gagner correctement leur vie. Il y a certainement des similitudes entre les protagonistes du jazz que l'on dit West Coast. Nombreux joueront dans les orchestres de Woody Herman et de Stan Kenton, seront de bons lecteurs et de solides techniciens, auront recours aux arrangements contrapuntiques et aux alliages sonores sophistiqués, souvent marqués par l'esthétique cool énoncée dans le nonette de Miles Davis et parfois issus de l'école tristanienne, mais de nettes divergences musicales et de profondes différences comportementales ne permettent pas de mettre tous les westcoasters dans le même moule. Le jazz West Coast ne peut donc pas être considéré comme un style défini, il s'agit plutôt d'une sensibilité.



Photo Horace

Lennie Tristano (1919-1978)

Un pianiste irréductible aux tendances de son époque, d'un esprit d'indépendance hors du commun, va fonder son art sur sa pratique de l'enseignement et l'analyse rigoureuse des maîtres du jazz. Lennie Tristano réfute son assimilation au mouvement cool, précisant fermement : «Cool jazz, pour moi, n'a aucun sens. C'est une étiquette commerciale qui fut collée sans aucune logique à la musique que j'ai enregistrée il y a quelques années avec mes groupes. "Cool jazz" est un terme stupide. Le jazz qu'on jouait, nous, n'était pas du tout "cool", je peux vous l'assurer. Il était décontracté, sans attitude spectaculaire, sérieux et engagé, ça oui, mais certainement pas "froid". » Déclaration d'une superbe sagacité de la part d'un guru dont le paradoxe est d'avoir engendré toute une phalange de disciples la plupart du temps amalgamés au style cool ou west coast...



Photo Ph. Cahille

Sonny Rollins (1930)

Assailli par le doute, Rollins est un géant aux pieds d'argile, un colosse qui se sait fragile mais s'alimente de ses angoisses et de ses incertitudes. Retiré de la scène du jazz entre 1958 à 1962 on le voit parfois jouer dans les parages du pont de Williamsburg. Une légende naît autour d'un Sonny Rollins solitaire, perdu dans le brouillard de la nuit new-yorkaise, à peine éclairé d'un halo de lumière, à la recherche de son ombre, levant son saxophone comme une corne de brume. A l'approche d'une vieillesse que l'on a du mal à lui voir endosser, il conserve toute sa puissance et ses prestations live comptent encore parmi les moments les plus joyeusement boueversants auxquels il est donné d'assister en une fin de siècle qui perd ses héros.



Photo Ph. Cahille

Jimmy Giuffre (1921)

Faute de mieux nous situons ce musicien kaléidoscopique parmi les protagonistes d'un jazz que l'on dit West Coast. Mais avec le texan Jimmy Giuffre, nous atteignons déjà d'autres rives dont le profil escarpé et les sinuosités abruptes ne seront abordés qu'au cours des prochaines étapes de l'odyssée du jazz. L'équivoque naît avec le thème *Four Brothers* qui est le point de départ de la réputation westcoastienne de Jimmy Giuffre. Sa clarinette ondoie entre la nacre et le soufre, erratique et irrévérencieuse, parfois proche des séismes du free jazz. Jimmy Giuffre sait se dissiper sans se disperser, disséminer sans s'éparpiller. Il joue sur le fil du rasoir, avec l'adresse paisible et la confiance sereine de ceux qui sont sûrs de leurs gestes.

Modern Jazz Quartet

John Lewis au piano, Milt Jackson au vibraphone, Connie Kaye à la batterie et Percy Heath à la contrebasse, ce groupe connaîtra une stabilité rare. Le Modern Jazz Quartet instille une distinction toute aristocratique, que l'on prend à tort pour du maniérisme, dans un jazz cependant tissé avec les vertus fondamentales du blues, du gospel et du swing le plus densément fluide. Costumes, cravates et présence courtoise, le M.J.Q. ne sert pas uniquement une musique sur canapé pour cocktail mondain. Au-delà de cette image guindée qui séduit souvent les auditeurs les plus réfractaires au jazz, il y a une volonté de renouvellement à travers les compositions, un lyrisme épanoui et des élans aventureux.



Photo X

HARD-BOP

Retour aux sources

En réaction contre les évanescences mélodiques, la décontraction rythmique et l'expression alanguie du jazz cool, la communauté musicale noire de la côte Est va connaître un nouveau sursaut dès la moitié des années 50. La plupart des jazzmen new-yorkais sont les tenants d'un jazz incisif, *hot*, nerveux et nourri des fulgurances parkériennes. Ils considèrent que le discours cool a dévitalisé et affadi l'énergie du jazz. Boppers confirmés de la première période ou jeunes loups fébriles, ils iront donc puiser aux sources mêmes de l'art afro-américain, la simplicité écorchée du blues et la ferveur du gospel, pour redynamiser les acquis du bop dont le grand public s'est peu à peu détourné. Le hard-bop (littéralement : bop dur) entraînera l'émergence d'une multitude de solistes tels que les bouillants messagers d'Art Blakey et Horace Silver. Pour ajouter aux confusions stylistiques, on parle également d'un courant *funky*, indissociable du *hard-bop*, qui préconise un retour au jeu *dirty*, à la notion de *soul*, et à des rythmiques plus hypnotiques, scandées avec insistance. Le grand propagateur de ce jazz funky est le pianiste Horace Silver.



Photo Ph. Cahille

Art Blakey (1919-1990)

Fondateur du renouveau rythmique dès le milieu des années 40, son rôle déterminant dans l'émergence du hard-bop fait de lui l'homme-charnière des années 50. Une assise rythmique inébranlable qui porte les solistes sur des hauteurs que certains rêvaient d'atteindre, un penchant pour les roulements fracassants et les appels de caisse claire, prétextés à relancer la vigueur des choros, une inclination pour les silences soudains afin de rallier les troupes et mieux repartir à l'assaut dans un croisement et un doublement de figures rythmiques fortement inspirées des percussions africaines, et enfin, un sens de la liaison, une volonté d'entraide et une écoute attentive qui permettent de souder les différents éléments du groupe. Le cachet du hard-bop faisant foi, les Jazz Messengers du blues, du gospel et du be-bop intimement liés, vont porter leur missive avec urgence, pour renouer les liens avec les valeurs culturelles de leur communauté.

“ Notre musique est un défi à toutes les humiliations et injustices que nous avons dû subir depuis des générations. ”

Art Blakey



Photo X

Un des groupes les plus légendaires du hard-bop : Sonny Rollins (sax ténor), Clifford Brown (trompette), Richie Powell (piano), Max Roach (batterie) et George Morrow (contrebasse).

NEO-BOP

Il faudrait davantage de recul pour dresser un constat clairvoyant du jazz actuel. Cependant, malgré ce manque de distance, on peut déjà extraire de la masse phonographique des instrumentistes dont la présence, la vitalité et l'inventivité sont indéniables.

Il apparaît aujourd'hui deux mouvances qui se détachent nettement dans un panorama jazzistique au visage multiple et aux expressions plurielles, chaque fois plus difficile à décrypter. Tout d'abord, nous parlerons de ce que l'on appelle le néo-bop défendu par le trompettiste Wynton Marsalis, puis du M'Base, un mouvement collectif mené par le saxophoniste Steve Coleman.

— Néo-bop : la continuité dans le changement

En choisissant délibérément de s'exprimer dans les traces des boppers historiques (Parker/Gillespie), dans le prolongement des incursions davisiennes et le lignage des messagers d'Art Blakey, certains jeunes prodiges du jazz acoustique vont troubler l'idée que l'on se fait (souvent à tort) d'une évolution graduée, cyclique, presque mécanique, amenant chaque génération à pousser la précédente.

Il est fréquemment reproché à l'ensemble de ces néo-boppers de ressembler par trop à un catalogue de références au gotha du be-bop et du hard-bop. Pourtant ces musiciens ne se contentent pas d'être de simples épigones et ressentent le besoin impérieux de s'exprimer sur un matériel thématique de leur propre cru. Il s'agit plutôt d'un processus actif (et pas seulement intellectuel) de décomposition-recomposition. Comme s'il fallait rénover un édifice ancien qui aurait souffert des intempéries ou des agressions, et qu'il était nécessaire de reprendre l'ouvrage laissé en l'état pour le démonter pièce par pièce, le répertoire afin de le reconstruire, le remodeler et l'intégrer enfin dans un environnement qui a lui aussi évolué (prise de son, structures professionnelles, lieux d'écoute, supports discographiques, influences intermédiaires...).

Ainsi, l'idée d'une rénovation du bop correspond davantage au travail entrepris par les maîtres d'œuvre de ce que l'on appelle par facilité le néo-bop. Derrière cette volonté affichée de reconnaissance et de prise en considération du be-bop en tant que phare musical majeur de la culture noire américaine, cette jeune école va jouer la carte de l'héritage et du patrimoine.



Photo Ph. Cahale

Steve Coleman (1956)

Chef de file naturel du M'Base, défendant avec ses amis une musique ronflante où la vitalité, l'urgence et la pulsion sensorielle dominent, où bouillonnent les percussions traditionnelles et les computers, les claquements bruts des cuivres et les recherches synthétiques. Ni plagiat de Miles, ni funk-rap de ghetto, ni free-bop, le M'Base brûle les étapes et présente une originalité fondée sur l'art du contraste et de l'encastrement, sans que le son incisif du soprano et les dérives musclées de l'alto de Steve Coleman ne souffrent d'aucune comparaison. Si avec Wynton Marsalis, l'ère classique ne fait que commencer, on pourrait presque dire qu'avec Steve Coleman, la Great Black Music commence à se faire.

Cassandra Wilson (1955)

Cette jeune femme que l'on a vu sévir avec le gang conduit par Steve Coleman est la révélation des années 80 et promet d'être la porte-parole, la muse et la styliste de sa génération. Cassandra Wilson symbolise à elle seule la capacité d'une nouvelle génération capable d'intégrer la tradition culturelle du jazz aux débordements de la musique binaire, d'assembler l'acoustique pure et l'orthodoxie ternaire avec la violence urbaine et ses aventures technologiques. Une vision synthétique de l'histoire musicale afro-américaine.



Photo Ph. Cahale

Branford Marsalis (1960)

Une attaque et une sonorité tour à tour tendues ou relâchées, une parfaite connaissance du bop remodelée par des trouvailles d'articulations et de découpages, une liberté mélodique et un lyrisme pudique qu'il va mettre au service de son frère Wynton avant d'enregistrer en leader, Branford Marsalis est un saxophoniste qui ne passe pas son temps à copier les illustres mais sait avant tout les admirer.



Photo Ph. Cahale

Geri Allen (1957)

Pianiste fine et brillante, Geri Allen tisse des gammes malignes et enjouées, énergiques et désarmantes, qui dénotent d'une grande culture pianistique. A l'image de son aïeule Mary Lou Williams, Geri Allen est une musicienne libérée des préjugés attachés à sa condition de femme et, nul doute qu'elle ne parvienne un jour à la rejoindre au Panthéon.



Photo Ph. Cahale

“ L'arbre ne vient-il pas de ses racines ? ”

Wynton Marsalis



Photo Ph. Cahale

Wynton Marsalis (1961)

Né à la Nouvelle-Orléans et fils du pianiste Ellis Marsalis, ce trompettiste phénoménal verra tous les projecteurs se braquer sur lui lors de son arrivée dans les Jazz Messengers en 1979. Une fois de plus, Blakey a servi de détonateur. On dénombre certes les multiples influences de Dizzy Gillespie (pour les caractères vertigineux), une touche de Clifford Brown (clarté mélodique) et une pointe de Lee Morgan (dans les astuces techniques et les relances énergiquement articulées), évidemment enveloppées par les ombres de Miles Davis (période 50/60 avec sourdine brumeuse) et même de Louis Armstrong (pour le timbre parfois claironnant), mais au bout du compte, il reste un son Marsalis, une identité propre (personnelle et non pas hygiénique) qui va se développer et s'affirmer en une courte décennie menée tambour battant.

“ Je crois au jazz, mais avant tout je crois aux gens. Cette musique parle des gens, de leur vie. Je veux leur dire que le jazz est beau, raffiné, chaleureux agréable, sérieux, intelligent, qu'il enrichit la vie, rend heureux et à parler à tous - pas seulement aux initiés... ”

Wynton Marsalis

M'BASE

— M'Base : portes ouvertes

Derrière les arcanes du sigle M'Base (Macro Basic Array of Structured Extemporisation) se cache avant tout un mouvement collectif qui lutte contre l'idée d'un certain darwinisme selon lequel les genres musicaux sont issus les uns des autres après une sélection naturelle. L'existence d'une interaction va prédominer dans tous les projets du M'Base. Considérant que tous les événements culturels ou musicaux se valent, les musiciens affiliés au groupe vont faire appel à chacun des éléments de leur culture. Musique patchwork faite de stratifications, de rappels et de séquences, d'entrelacs instrumentaux, de blocs sonores, d'enchevêtrements rythmiques, d'écriture et liberté, de tête-à-tête intimes et d'emboîtements communautaires, le M'Base s'impose tout au contraire comme une entreprise de démolition des conventions du jazz, mais pas à la manière du free, plutôt comme une main tendue, un désir d'ouvrir grand les portes, d'accueillir et de donner pour mieux recevoir.

“ Nous ne sommes pas obsédés par le culte des racines, par l'histoire du jazz, un mot qui, au début, n'avait guère de sens pour nous, comme «avant-garde» d'ailleurs (...), comme jadis Louis Armstrong, Bird et James Brown. M'Base est un miroir tourné vers le présent : on est influencé par tout ce qui nous entoure, le cinéma, les cartoons, les ordinateurs... ”

Steve Coleman

RHYTHM'N'BLUES

“ Say it loud, I'm black and I'm proud
(Affirme le bien haut, je suis Noir
et j'en suis fier) ”

James Brown

Le rhythm'n'blues né dans l'immédiat après-guerre a sa propre histoire. Il est à lui seul une odysée et nous ne pourrions effleurer que quelques uns de ses héros et de ses courants les plus marquants. Sexe et religion, paillettes et souffrances, gloires éternelles et rêves fugaces, ghettos et palaces, parfums de sueur et mélodies sucrées, chemises à jabots ou blue-jeans rapiécés, désirs d'intégration et cris de rébellion, force, séduction, vitalité, émotion, le rhythm'n'blues est une musique terriblement contagieuse.

Rhythm'n swing'n bop'n cool'n rock'n soul'n funk'n rap'n blues

Le 25 juin 1949, le magazine Billboard substitue le terme rhythm'n' blues à celui de *race records* qui jusqu'alors a désigné l'ensemble de la production discographique destinée aux noirs (gospel, blues, jazz...). Plus qu'un simple changement d'étiquette, le passage soudain à une appellation moins péjorative est une des conséquences des mutations sociales et psychologiques qui agitent la société noire d'après-guerre. La reprise des activités est phénoménale dans le monde du disque et l'histoire du rhythm'n' blues est intimement liée au développement économique. Une multitude de labels indépendants vont se créer, bénéficiant du soutien des radios, des disc jockeys dont le pouvoir promotionnel va croissant, et de la prolifération des juke-boxes. Mêlant tradition et innovation, le rhythm'n' blues est le résultat d'une interférence, voire d'un amalgame, entre différents courants musicaux noirs

américains. A l'origine, les artistes de rhythm'n' blues emprunteront aux grands orchestres swing et puiseront à la fois aux racines les plus profondes du blues. Simplification, efficacité, ouverture, séduction immédiate, jeu de scène extraverti, présence érotique et déploiement d'énergie, tous ces ingrédients réunis vont peu à peu infiltrer la musique noire américaine et donneront vie à un genre qui va évoluer en marge du jazz et développer de nombreux avatars tels que la musique soul et le funk. Aujourd'hui, le rhythm'n' blues est un invraisemblable chassé-croisé d'influences et le rap en fait désormais partie. En s'exprimant dans la grande tradition noire des griots d'Afrique occidentale, des hollers et des précheurs de l'Église, les rappers renouent avec le sermon, l'incantation et les cris de désespoir d'une communauté blessée et humiliée.



Louis Jordan
(1908-1975)

Personnalité exubérante et spectaculaire, le saxophoniste et chanteur Louis Jordan aura une influence prépondérante sur la gestation et l'essor du rhythm'n'blues. A la tête de son Tympany Five, Jordan distille une musique simple et swinguante qui évoque avec humour les situations quotidiennes du ghetto. Dès 1946, ses disques se vendent à quelques millions d'exemplaires et font la joie des surprises-parties harliémites.

X. Clouet



Photo Ph. Cabille

Fats Domino (1928)

Pionnier du passage du rhythm'n'blues au rock'n'roll, ce pianiste chanteur, né à La Nouvelle Orléans, distille une musique à enjouée, dansante et à la galeté communicative, empreinte d'une coloration typiquement orléanaise. Fats Domino va connaître une ascension irrésistible et vivra une carrière confortable, transportant son embonpoint débordant d'une maison de disques à l'autre et tournant sans discontinuer.



Photo Ph. Cabille

James Brown (1928)

Empruntant à la transe du gospel et au sermon des précheurs, James Brown est un chanteur de la déchirure (tousjours béante) et de la souffrance (qu'il faut surpasser). Voix cassée mais toujours puissante, cri rauque et blessé mais toujours présent, il installe un rituel inamovible comme s'il s'agissait de danser, de marteler et de s'étreindre selon une liturgie pleine de rudesse et de langueur, dont il connaîtrait seul l'ordonnement. Soutenu par un orchestre ronflant et indestructible, James Brown prône une revendication orgueilleuse de la négritude. Puissance, sensualité et danse sont trois notions qu'il garde intactes lors de l'avènement du funk puis du rap, nouveaux prolongements du rhythm'n'blues et de la soul music dont il est respectivement le frère et le père spirituel.



Photo Ph. Cabille

Ray Charles (1930)

Atteint de cécité vers l'âge de sept ans, il fait l'apprentissage de la musique dans un institut pour aveugles et participe au cœur de l'église. Après des débuts difficiles, Ray Charles trouve un style éminemment personnel, réussissant une synthèse riche et subtile où se mêlent le jazz, le blues et le gospel. Dramatique ou malicieuse, fervente ou humoristique, mélancolique ou pétillante, sensuelle ou rageuse, la voix de celui que tout le monde appelle "The Genius", évolue du soupir suave au cri rauque avec une aisance étonnante et exprime autant toute la palette des sentiments humains que l'ambiguïté entre registres profanes et religieux souvent entretenue par la communauté noire américaine.



Photo Horacio

Sly Stone (1944)

Pionnier du funk dont il assume la double paternité avec James Brown, Sly chante d'une voix un peu traînarde et aux tonalités caustiques, entre une nonchalance réelle et un cynisme feint. Empruntant largement au rhythm'n' blues mais aussi au rock, à la country et aux groupes psychédéliques californiens, Sly & the Family Stone est un groupe multi-racial dont la mixité délibérément affichée participe des mouvements revendicatifs des années 60.

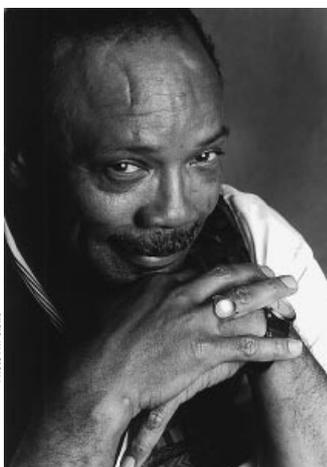


Photo Ph. Cabille

Quincy Jones (1933)

Trompettiste, compositeur, arrangeur producteur, Quincy Jones a fait preuve d'un bel œcuménisme. Habile, patient, en pleine communion avec les artistes qu'il dirige, coloriste aux nuances larges, allant sans complexe du gospel à l'electro-beat, en passant par les violonnades onctueuses ou les guitares heavy metal, du jazz sophistiqué au rhythm'n' blues basique, de Sarah Vaughan à Michael Jackson, et du be bop au hip hop.

Prince (1958)

Revendiquant les influences de James Brown, Jimi Hendrix, Marvin Gaye, Louis Jordan, George Clinton et Little Richard, le surdoué Prince n'est pourtant pas un clone ou un quelconque hybride du rhythm'n' blues. Pattes de velours ou toutes griffes dehors, plainte extatique, souffle tentateur, murmure orgasmique, râle libérateur, toujours secret dans ses exhibitions, énigmatique dans son libertinage, Prince gère son propre mythe et s'en amuse. Un mystère qu'il entretient avec jubilation sur le titre *I Would Die 4 U* lorsqu'il chante « Je ne suis pas une femme, je ne suis pas un homme, je suis quelque chose que vous ne comprendrez jamais. »



Photo Stills

**“ Une figure rythmique répétée,
hurlée, obstinément poussée
au delà de la musique.
La haine, la privation,
le secret et le désespoir.
Cela jaillissait d'une culture
à diphthongues et venait renforcer
le culte noir de l'émotion. ”**

LeRoi Jones

Don Cherry (1936)

Sans s'imposer par des prouesses techniques, Don Cherry s'est façonné un style immédiatement identifiable, en revenant à une approche instrumentale empreinte d'humilité, fondée sur la concentration de traits mélodiques ramassés en arpèges de notes concises, une sonorité fine, sans effets claironnants, légèrement pincée, volontiers suraiguë, mais toujours mélodieusement émouvante. Routard tout terrain, griot épanoui et pèlerin mystique, Don Cherry a vagabondé avec sa trompette de poche sans se préoccuper du poids des années ni des classifications conventionnelles, mais tout en restant fidèle à ses premières amitiés, à ses options spirituelles et au message harmologique d'Ornette Coleman dont il est un fervent propagateur.



Photo X

Ornette Coleman (1930)

Initiateur du free jazz, il est celui par qui le scandale est arrivé alors que rien dans sa nature paisible ne le prédisposait à porter le fardeau de cette paternité sulfureuse. Son enregistrement révolutionnaire, «Free Jazz», en double quartette allait bouleverser l'approche de la tonalité, du thème et de la métrique. Effacement du rôle de leader, effets de masse, imbrication de timbres, harmonisation hors cadre, jubilation intuitive et explosions aléatoires, on perçoit toujours une note de fraîcheur et d'allègre fluidité dans le magma colémanien. Il donnera naissance à son propre système musical qu'il baptisera : «harmolodie», un concept privilégiant tous les sons dans tous les contextes et utilisant les éléments fondamentaux (harmonie, mélodie, rythme, unisson) pour les fondre dans une expression totalement personnelle.

Les rebelles

Profondément imbriqué dans le tissu social américain, le monde du jazz n'échappe pas aux bouleversements qui secouent la communauté noire toute entière. Les tensions du climat politique des années 60 auront des effets directs ou indirects sur la création des musiciens et surtout sur la façon d'appréhender leur art. Opposition aux réflexes ségrégationnistes des États du Sud, manifestations pacifiques ou heurts violents, émeutes ou sit-in, marches pour la paix et meetings de protestation, luttes pour les droits civiques, assassinats de Martin Luther King et de Malcolm X, mouvement séparatiste des Black Panthers ou désir d'intégration graduelle, islamisation des ghettos et recours à des méthodes armées, manifestations silencieuses, réformisme lent, procédures parlementaires et judiciaires pour la reconnaissance, tous ces événements liés à la lutte contre la discrimination raciale auront des conséquences indéniables sur l'évolution du jazz. Refusant l'académisme, la joliesse du timbre, la sophistication virtuose et l'orthodoxie technique, les instrumentistes du free jazz (jazz libre) vont s'attacher davantage à l'élocution paroxystique, aux jaillissements imprévisibles, considérés comme éléments de révolte ou manifestations d'une innocence retrouvée. Les sons volontairement parasités, les dérapages plus ou moins contrôlés, la sublimation des «erreurs», les bruitages, les accessoires percussifs et les sonorités venus d'Afrique, d'Amérique latine ou d'Orient (dans un désir d'ouverture aux musiques du tiers-monde), les longues plages d'improvisations extatiques refusant le minutage et le temps calibré sont autant de transgressions qui mènent à l'émancipation hors des clivages commerciaux et esthétiques, selon un processus à la fois cérébral et instinctif, humoristique et poétique, politique et festif, spirituel et émotionnel.

Art Ensemble of Chicago

Lester Bowie (trompette), Joseph Jarman (saxophones), Roscoe Mitchell (saxophones), Malachi Favors (contrebasse) et Don Moye (batterie), les membres de l'Art Ensemble of Chicago mettent en forme et en mouvement une musique de connivence, de rencontre, de désespoir exhibitionniste, d'engagement, de cris, de parodie, de danger, d'ironie décapante et de fête rageuse. Leurs visages grimes, leurs déguisements bigarrés, leur fanfare chaotique et leur bizarrerie carnavalesque font maintenant partie du folklore scénique de toute une période mouvementée de la culture afro-américaine.



Photo Horvath

**“ Ornette Coleman a été une grande force
dans le jazz moderne;
il a inspiré un tas de gens,
il en a dégoûté un tas d'autres,
mais il a obligé tout le monde à penser. ”**

Cannonball Adderley



Photo Ph. Caballe

Cecil Taylor (1933)

Abandon des structures traditionnelles, tempo sans contrainte et accords plaqués sans successions préétablies, déroulements harmoniques inaccoutumés, martèlement du clavier, jets de notes lancées à une vitesse parfois hallucinante, excentricité comportementale, combat chorégraphique avec l'instrument, répétitions frénétiques des figures ou plongées en spirale dans le silence, recompositions inlassablement remises en chantier. Victime d'un certain malentendu et de critiques souvent acerbes, Cecil Taylor n'est pas un pianiste qu'il est facile d'écouter à brûle-pourpoint, à moins d'être totalement en harmonie avec sa logique. Sur cette photo, ce diable de Cecil Taylor est avec Maurice Cullaz, l'avocat du jazz.

**“ Albert Ayler est un maître
aux dimensions stupéfiantes,
et il est irritant de penser
que bien des gens pourraient
mettre longtemps à s'en apercevoir. ”**

LeRoi Jones



Photo Horvath

Eric Dolphy (1928-1964)

Instrumentiste météorique, à la recherche d'un éternel dépassement de soi-même, Eric Dolphy est un saxophoniste charnière qui joint idéalement les lignes mélodiques à l'articulation hüllée avec un expressionnisme démantelé, parfois sorti hors de ses gonds. Sobremment joyeux, lyriquement austère, délectablement dissonant, subtilement déstructuré et d'une belle humeur communicative, cet ami de Charles Mingus connaîtra un parcours des plus fulgurants.



Photo Horvath

Albert Ayler (1936-1970)

Saxophoniste au discours radical, aux préoccupations mystiques, aux juxtapositions stylistiques paradoxales, au vibrato parfois grandiloquent, à la sonorité dure et épaisse (ou plutôt volontairement endurcie et épaissie), Albert Ayler n'a cessé de se complaire dans l'ambiguïté et la contradiction, entre la psalmodie ébouriffante, l'illumination incantatoire et un curieux goût pour les mélodies surannées des marches militaires. Musicien apatride et universel, héros cassé et fracassant, ce désaxé du sax va mener sa carrière sans craindre les excommunications et les anathèmes des bien-pensants.

Autour du Free

A l'orée des territoires explorés par les agitateurs du free jazz, il se trouve des musiciens fortement attirés par les turbulences libertaires ou qui en ont perverti et transcendé les effets.

Qu'ils soient directement issus du mouvement pour s'en détacher progressivement ou qu'ils aient pris à leur compte les idéologies socio-musicales des années 60, ces musiciens sont avant tout les dépositaires du changement des mentalités opéré à partir de la fracture coltranienne et de la rupture colemanienne.



Photo Ph. Challe

Sun Ra (1914-1993)

Derrière l'africanisme de parade et la science-fiction onirique, il y a dans l'œuvre de cet extraterrestre du jazz, une volonté didactique facilement détectable sous le fatras pharaonique et le décorum astral. A la tête de formations importantes où se mêleront danse, théâtre, poésie, mime, maquillage, tenues de scène rituelles, décors et cérémoniaux qui s'épanouiront dans différentes formules d'un «Arkestra» souvent précédé de qualificatifs cabalistiques et interplanétaires.



Photo Ph. Challe

Carla Bley (1938)

Pianiste-compositeur-arrangeur, ses œuvres attestent d'un insatiable appétit sonore et d'une faim d'expériences qu'il ne faut pas confondre avec une quelconque boulimie, car tout est pertinemment dosé et mitonné avec goût. S'il semble parfois que Carla Bley se délecte à satiété de masses de cuivres orgiaques, de blues grasseyant, d'électrification relevée, de tempos brisés et d'unissons feuilletés, de percussions piquantes, d'orgue nappé et de basses moelleuses, c'est pour mieux affriander, affrioler ou allécher. Tout est question d'hospitalité, de fragrances et de couleurs, de bonne humeur et de santé, chez cette femme qui n'utilise jamais de recettes préconçues.



Photo Ph. Challe

Archie Shepp (1937)

Lucide, vigilant, sensible, observateur et pertinent, ce saxophoniste s'est donné la tâche généreusement ambitieuse de valoriser tous les aspects de la culture noire américaine. Plus qu'un simple gardien du mémorial, il est avant tout celui par qui la mémoire est savamment entretenue et passionnément réactivée. Il traverse les légendes du jazz en y joignant sa voix révoltée et sa tendresse sauvage, un son ample, rauque, chargé de meurtrissures, un vibrato large et sensuel. Archie Shepp donne ici une leçon improvisée au jeune saxophoniste Courtney Pine.



Photo Ph. Challe

Steve Lacy (1934)

Le soprano de Steve Lacy est un des plus racés et épanouis qu'il ait été donné d'entendre depuis Sidney Bechet. Sonorité à la fois chaude et acérée, phrases à la causticité décapante, harmonies détruites et aussitôt reconstruites, lyrisme ascétique exempt de sentimentalisme, constituent les maillons magnifiquement symboliques entre l'archaïsme et l'avant-gardisme.

“ Les discordances deviennent de plus en plus grandes entre jazz et musique populaire dans la culture afro-américaine (...) Dans les années 60, à New York, c'est Harlem qui a été fermé : fin des jam sessions (...) Quand Ornette Coleman a débarqué au Five Spot en 1959, le foyer du jazz s'est déplacé, cela s'est manifesté par l'exode des musiciens de Harlem à Greenwich Village. D'un point de vue symbolique, cela signifiait que la musique devenait extérieure à la communauté qui lui avait donné naissance ”

Archie Shepp



Photo Ph. Challe

Charlie Haden (1937)

Contrebassiste sobre et concis, aux solos réfléchis, à la sonorité pleine et grave, au tempo infallible, Charlie Haden dont on s'accorde à relever toujours la splendide et efficace discrétion, n'est jamais aussi envahissant que dans ses silences lourds de sens. Homme de la célébration ludique et de la préoccupation sociale, de l'espoir et de la nostalgie, il est aussi un remarquable compositeur dont la sensibilité peut autant s'exprimer dans des hommages bouleversés à Che Guevara, à Mao ou Ornette Coleman, que sur des mélodies légères, fraîches et sereinement aérées.

“ Le Noir a été formé par cette nation pour le meilleur et pour le pire et n'appartient à aucune autre, pas à l'Afrique, et certainement pas à l'Islam. Le paradoxe, et un terrible paradoxe, c'est que le Noir américain ne peut avoir d'avenir ailleurs, sur aucun continent, aussi longtemps qu'il refuse d'accepter son passé. Accepter son passé, son histoire ne veut pas dire s'y noyer, mais apprendre à s'en servir. Un passé inventé ne peut être utilisé : il s'écroule devant les réalités de la vie. ”

James Baldwin

Engagé dans le mouvement tourbillonnaire des années 70, le milieu musical oscille entre des vagues d'euphorie et des moments de pessimisme, entre la crise économique et le brassage multi-ethnique, la crise d'inspiration et le melting-pot rythmique, entre le simplisme du rock blanc et la sophistication du jazz, un désir de reconnaissance populaire et un dandysme élitaire, progressivement tiraillé par le cynisme des rapports d'argent, l'obsession de la rentabilité, l'invasion des médias audiovisuels et le star system, la standardisation des produits et l'invasion des techniques de marketing. De cette confusion surgira le jazz fusion, originellement appelé jazz rock, selon un terme aussi pratique que flou, renvoyant à cette idée de mélange ou de croisement des différents avatars de la musique noire américaine.

FUSION

“J'essayais maintenant de rejouer la musique de mon enfance; ce machin de gargote, de honky-tonk, funky, sur lequel les gens dansaient le vendredi et samedi soir.”

Miles Davis

Entre jazz et rock

Après les turbulences parfois hermétiques du free jazz, de nombreux musiciens de jazz vont chercher à renouer le contact avec une audience plus large et vont lorgner du côté du rock ou du rhythm'n blues qui drainent un énorme public de jeunes. Certains jazzmen vont s'engager progressivement dans une simplification de leur art et dans l'utilisation d'instruments électrifiés pour gagner en puissance de communication. Bouleversé et hypnotisé par le génie dévastateur et douloureux du fulgurant guitariste Jimi Hendrix, envoûté par le funk violemment torride et sensuel de James Brown ou Sly Stone, effaré devant les énormes rassemblements musicaux des festivals de pop music, un musicien que nous avons déjà abordé avec le cool et le hard-bop, va relever le gant, provoquer un sursaut de réaction, capter l'air du temps, impulser un regain de dynamisme et imprimer une nouvelle ligne esthétique qui remettra en question la façon d'appréhender l'héritage du jazz. Ce personnage ne pouvait être qu'un homme indomptable et déterminé, un dissident au passé hétérodoxe et aux interrogations maintes fois résolues. Un certain Miles Davis...



Photo Ph. Cahille

John McLaughlin (1942)

Installé aux Etats-Unis en 1969, ce guitariste britannique apporte cette sonorité piquante et déchirée que recherche Miles pour mener à terme la gestation du jazz rock. Les deux hommes sont branchés sur les mêmes longueurs d'ondes électriques et gravent ensemble sept disques entre 1969 et 1972. Puis John McLaughlin se lancera dans l'aventure du Mahavishnu Orchestra. Quintette électro-mystique et brillamment inspiré, dont le succès sera considérable. « Je ne cherche pas une fusion indo-jazz, je veux une musique nouvelle où on aura le parfum de toutes les cultures et bien sûr quelque chose en plus. » Sincèrement passionné (et presque possédé) par toutes les musiques du monde, McLaughlin cultive les paradoxes avec grâce et transparence.

Herbie Hancock (1940)

Excellent compositeur, pianiste à la sonorité délicate, au phrasé sobre et cependant émaillé de traits mélodiques brillamment ciselés, Herbie Hancock mettra à profit l'enseignement de Miles Davis pour radicaliser soudain son propos en fondant le groupe Headhunters « Plutôt que travailler avec des jazzmen sachant jouer du funk, j'ai travaillé avec des musiciens de funk sachant jouer du jazz. » Artiste sensible mais homme d'affaires pragmatique, il parvient à alterner le jazz d'obédience hard-bop, le jazz rock électrique et le rock funk bétonné, évoluant avec le plus grand naturel dans un constant aller-retour entre recueillement confidentiel et titres populaires, entre expression savante et distraction ludique, entre les exigences de l'esprit et les élans du corps.



Photo Ph. Cahille

Tony Williams (1945)

A peine dix-sept ans, et le jeune Tony Williams fait déjà figure de héros mythique lorsqu'il dynamite la section rythmique de l'orchestre de Miles Davis. Jusqu'au dernier jour, le Prince des Ténèbres dira qu'il s'agissait là du meilleur batteur qu'il ait jamais eu. Batteur phénoménal, en ce sens qu'il sort de l'ordinaire, Tony Williams donne cette impression à la fois étrange et naturelle de savoir tout faire : polyrythmie désarticulée, lovée dans un tempo sans cesse suggéré et sous-tendu, enjollivures impeccables et ossature immuable, discours ponctué, dialogues à la fois percussifs et mélodiques, accords parfaits des fûts et sonorité aussitôt repérable.



Photo Ph. Cahille



Photo Ph. Cahille

Miles Davis : le second souffle

Les albums «In A Silent Way» et surtout «Bitches Brew», gravés en 1969, marquent irrémédiablement la fracture avec un jazz aux colorations acoustiques encore dominantes. Musique de profusion et de saturation, de scansion mécanique, de nappes percussives, de stridences anguleuses, d'interférences synthétiques, de schémas simples et répétitifs, de trépidations cosmopolites, le jazz rock insufflé par Miles Davis, réunit toutes les contradictions (jazz noir/rock blanc) pour mieux les ingurgiter, les digérer et les régurgiter dans un désir avoué de vampirisation stylistique et de transmutation technologique où la trompette de Miles, branchée sur l'électricité et souvent dénaturée par des effets wa-wa, de réverbération et d'écho réservés jusqu'à présent aux guitaristes, conserve cependant ce lyrisme friable, fourmillant et parcimonieux, obscurément fredonné. Miles Davis entretient sa propre mythologie avec un luxe d'attitudes qui l'élève au rang de star intouchable. Surnommé «Le Prince des Ténèbres» ou «Le Sorcier», il sait parfaitement qu'il dérange autant qu'il fascine. « La musique nous parviendra sous forme de phrase musicale en deux mesures, comme un spot publicitaire... » Seul l'intérêt le présent et l'éphémère, le contre-pied et l'esquive pour déjouer les souvenirs, la volonté de se dégager du temps ou mieux encore, le désir d'intemporel.



Photo Ph. Cahille

Chick Corea (1941)

Cet ancien équipier de Miles tirera toute sa popularité avec le groupe Return To Forever. Imprégné d'influences latines ou classiques, il s'oriente vers un jazz rock musclé, exubérant et exhibitionniste, alourdi parfois par une fâcheuse tendance à la démonstration virtuose. Chick Corea laisse libre cours à sa technique expansive et sinuose, d'un romantisme bondissant, tantôt boisée tantôt électrifiée, habillée de scintillements synthétique ou, mieux encore, enveloppée du son clair et sans appel d'un piano acoustique largement déployé. « Je ne suis pas attiré par le solo sur claviers électriques, je préfère le son d'un orchestre et je n'exerce aucun contrôle sur le son des autres. Nous jouons ensemble, tout repose sur un jeu d'interactions... »



Les enfants de Miles

« On joue avec moi, puis on devient leader, parce qu'après, tout le monde le dit, c'est tout ce qu'il vous reste à faire. C'est flatteur, mais je ne l'ai pas cherché. Mais je n'ai eu aucun problème à accepter ce rôle. » Bien sûr, nous ne pourrions pas nous attarder sur tous les luxueux sidemen de Miles et nous mettrons particulièrement en exergue ceux qui se sont nettement affirmés après avoir coupé le cordon ombilical. A la direction de leurs formations personnelles, ces artistes de haut vol ont fait fructifier l'expérience du jazz rock entamé sous la férule du maître.



Du jazz en fusion

Art de l'absorption, de la concentration, de l'intégration ou de l'assimilation, le jazz fusion va révéler des solistes de qualité qui s'extraient peu à peu d'un creuset musical où se liquéfient, se fondent, se confondent, se cristallisent, se réduisent ou se solidifient tous les alliages stylistiques. Jazz électrique et binaire, avec parfois d'épisodiques allers-retours vers le ternaire et des incursions vers le son acoustique, la fusion brasse une coulée de matières ardentes et plonge dans le même moule les effusions caribéennes, les langueurs latines, les pulsions africaines, les vapeurs extrême-orientales, les braises rageuses du rock et les rigueurs pointillistes occidentales. Mais davantage qu'un style résolument typé et unifié, il s'agit avant tout d'une affaire d'individus, d'humeurs et de personnalités, de conscience culturelle et de curiosité plus ou moins vives, de doutes et de révélations, de convictions plus ou moins profondes. L'apparition d'instruments composites tels la basse électrique, le développement rapide de la lutherie électronique, l'électrification de certains cuivres, les pédales d'effet, les sons de synthèse, les boîtes à rythmes, les ordinateurs, les échantillonneurs, les séquenceurs et les innombrables perspectives offertes par les studios multipistes vont automatiquement générer une mutation du jazz qui jusque là se portait garant des institutions acoustiques.

Pat Metheny (1954)

Ce jeune homme tranquille du Midwest réussit le pari de mener sans équivoque une carrière à deux facettes. D'un côté, une fusion aux mélodies flatteuses et séduisantes, de l'autre, un jazz plus radical imprégné de la science harmonologique d'Ornette Coleman. Ce guitariste privilégie la construction patiente d'un répertoire simple et clairement intelligible, aux rythmes soupieusement articulés et facilement accessibles, à base de sons synthétiques, de percussions latines, d'électricité tamisée et de climats cristallins. Il déploie sa virtuosité volatile, sa sonorité fluide et diaphane, ses effets legato et ses finesses harmoniques avec une soif de découverte jamais rassasiée.



Photo Ph. Chabé

Weather Report : beau fixe

Turbulences sonores, synthétiseurs orageux ou nappés, congas caniculaire et basses cycloniques, cymbales grêlées, standards dégagés et compositions arc-en-ciel, Weather Report va définir, pendant une quinzaine d'années, les conditions climatiques dans lesquelles une multitude d'instrumentistes, de compositeurs, de leaders et de groupes évolueront après dissipation des brouillages musicaux...



Photo Ph. Chabé

Wayne Shorter (1933)

Membre du groupe de Miles Davis jusqu'en 1970, ce saxophoniste y développera sa science de l'écriture, des tonalités équivoques et des flottements rythmiques. Shorter réussit un mariage harmonieux avec l'environnement électrique de ses partenaires, travaillant l'incision sans se départir de cet art délicat et caractéristique de la note filée. Entre l'éther et la densité, les substances sonores gazeuses ou le poids massif des rythmiques funk, le saxophone (ténor ou soprano) de Wayne Shorter est superbement économe, aéré et onirique. Si son rôle de leader au sein de Weather Report s'efface peu à peu au profit des nuages synthétiques de Joe Zawinul et des basses orageuses de Jaco Pastorius, il n'en reste pas moins le malin génie du groupe dans la pertinence aigüe de ses interventions. Il poursuit désormais sa route en toute indépendance.

“ C'est la mauvaise musique qui ruïnera la musique, pas les instruments que les musiciens choisissent. Je ne vois rien de mal dans ces instruments électriques, tant qu'on fait appel à de grands musiciens qui en jouent comme il faut. ”

Miles Davis

Keith Jarrett (1945)

« J'ai un besoin maladif de progresser. J'ignore si je suis individualiste, mais il y a une chose que je sais bien, c'est que je me sens très seul. C'est le prix qu'il faut payer si l'on veut rester soi-même. » Autour de ce personnage que l'on dit souvent introverti, capricieux, sombre, secret, lunatique et distant, il s'est bel et bien créé un trouble constant qui a fini par toucher au mythe ou au culte. Ostinato de la main gauche, figures obsessionnelles de la main droite, appoggiatures, retards de frappe, jeux de résonance, flous mélodiques et décalages rythmiques toujours maîtrisés, au bord de la rupture, comme oscillant sur une crête écorchée, en pleine tempête technologique, dans la pluie des décibels et le survoltage du jazz rock, ce musicien reste avant tout attaché à son piano acoustique. Rameur solitaire, explorateur d'espaces inconnus, naufragé volontaire du swing, musicien au long cours, seul maître à bord après Dieu, Keith Jarrett se plait parfois à naviguer en trio ou quartette, mais il aime avant tout s'immerger dans le solo absolu.



Photo Ph. Chabé

Joe Zawinul (1932)

Grand manipulateur de machines électroniques et alchimiste des synthétiseurs, ce pianiste autrichien privilégie les mélodies d'inspiration populaire, les bruitages et les effets de nappes avec un goût prononcé pour les ambiances exotiques et les incongruités bucoliques offertes par l'électronique. Lorsque Weather Report est dissout en 1985, Joe Zawinul tente l'aventure du Zawinul Syndicate. Avec la précision horlogère des séquenceurs, la rigueur implacable des échantillonneurs et la mémoire mathématique des ordinateurs, Zawinul, en bon technicien affûté de l'industrie du disque, aurait pu se préoccuper de rentabilité harmonique, supprimer une partie du personnel et jouer la carte (très perforée) de la robotique, mais loin de là, il préfère s'entourer d'assistants hautement qualifiés, sachant bien que rien ne peut remplacer le travail d'équipe et l'esprit de corps.



Photo Ph. Chabé

Jaco Pastorius (1951-1988)

L'arrivée de cet enfant terrible au sein de Weather Report va provoquer quelques remous sur la scène du jazz. Ludion fantasque, gesticulant et grandiloquent, Jaco Pastorius vit sa carrière à la vitesse supersonique d'une rock star meurtrie. Mais avant tout, c'est la prodigieuse technique instrumentale qui prime sur le comportement spectaculaire du personnage. Précurseur révolutionnaire de la fretless bass (basse sans barrettes), il déploie une sonorité énorme, large et puissante, comme un râle orgastique venu du fond de la gorge, une plainte douloureuse arraché aux entrailles. Une sonorité absolument unique, servie par une vélocité hallucinante, un vibrato poignant, un placement rythmique sans aucune faille, un somptueux à-propos harmonique, une intuition rare du trait mélodique, un sens aiguisé de la note juste et irréprochable. Jaco Pastorius est plus qu'un géant de la basse électrique, il transcende tout ce qu'il touche et envahit de sa présence toutes les expériences auxquelles il participe.

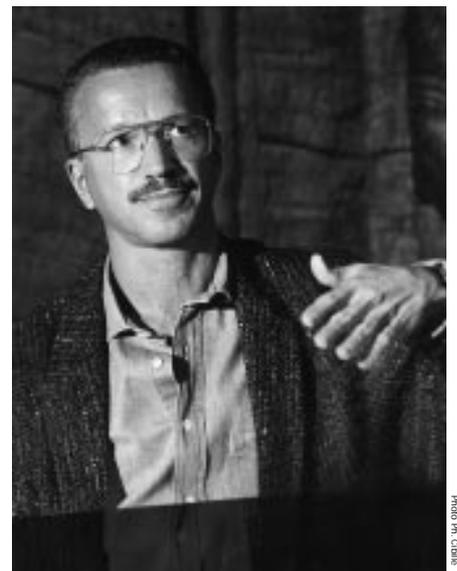


Photo Ph. Chabé

JAZZ UNIVERSEL

“ *Le jazz n'est plus un phénomène purement américain, aujourd'hui c'est devenu un art universel.* ”

Dizzy Gillespie

Dans un univers musical en pleine expansion, il est peut-être osé et utopique de penser que tous les jazzmen du monde se donnent la main, se serrent les coudes ou s'accueillent à bras ouverts, mais dans le grand concert international, on constate une nette augmentation des échanges et des rencontres. Si, lors des festivals d'été, les affiches présentent une multitude d'artistes américains que l'on est toujours ravi d'accueillir et qui donnent souvent le ton des mutations en cours, il n'en reste pas moins vrai que d'autres musiciens étrangers à la communauté américaine ont trouvé un langage particulier et fort intéressant, sans se préoccuper des frontières. Qu'ils viennent d'Europe occidentale ou des pays de l'Est, du Brésil ou des Antilles, de Scandinavie, de Turquie ou du Japon, d'Amérique Latine ou d'Afrique, les jazzmen sont aujourd'hui les ambassadeurs d'un idiome universel, vivace et vivifiant, enrichi par les traditions culturelles de chacun. Comme dit le jeune pianiste prometteur Gonzalo Rubalcaba : « la musique, au moins, n'a pas besoin de visa. »

Martial Solal (1927) : l'impérial

Duke Ellington ne s'était pas trompé en disant de Solal qu'il avait... « en abondance, les éléments essentiels à un musicien : sensibilité, fraîcheur, créativité et une technique extraordinaire. » Qualités fondamentales auxquelles on peut ajouter la rigueur de l'écriture, un humour volontiers caustique et une réflexion aigüe sur les problématiques du jazz. Générosité spontanée, imagination prolifique, émotivité souvent dissimulée sous un foinnement instrumental, désinvolture affable et verve ironique, progressions architecturées, contrepoints brodés avec délicatesse, reprises violentes et syncopées, discours contrôlé jusque dans son propre dépassement, Martial Solal répand à profusion ses illuminations savantes et son autorité chaleureuse.



PHOTO PH. CHÉLÉ

Michel Petrucciani (1962) : un Français à New York...

« La terre et le monde sont en train de partir complètement dans une direction qui me déplaît, les gens sont prodigues de violence, de méchanceté et de déshonneur. Avec la musique, je veux donner de jolies choses et j'en ai besoin. Moi, je suis comme je suis, je joue comme je joue, mon talent je ne le dois à personne. Mon talent, il est à moi, c'est Michel, c'est ma sueur, mes doigts, mon cœur et mon travail. » Un toucher raffiné, gracieux et délicat d'où jaillit soudain un trait foudroyant, une vélocité toute en pointillé, des placages d'accords dynamiques, un peu serrés et secs, une aisance mélodique aussitôt identifiable dans les développements improvisés, sont les éléments les plus notables de ce pianiste ex-patrié aux Etats-Unis où il fréquente tout le gotha du jazz.

Hermeto Pascoal (1936) : les crues amazoniennes...

Avec sa longue barbe blanche de patriarche, sa chevelure broussailleuse et son capharnaüm d'accessoires hétéroclites, le brésilien Hermeto Pascoal est avant tout un grand collecteur de sons. L'éolien, épïcureien et dyonisiaque Hermeto Pascoal est davantage un compositeur-déranger qu'un instrumentiste. Il joue pourant de l'accordéon, du piano, des saxophones, de la flûte, de la guitare et toutes sortes d'objets ou de tuyaux invraisemblables, mais l'essentiel de son travail repose sur la collecte, l'assemblage, le dépeçage et la transfusion d'éléments aussi divers que swing, classique, folklore du Nordeste, free, électricité, bruitages, séquences cycliques, narrations...



PHOTO PH. CHÉLÉ

Dee Dee Bridgewater (1950) : une américaine à Paris...

Un timbre éminemment sensuel, un tempo d'acier dans une voix de velours, il ne fait pas de doute que Dee Dee Bridgewater possède tous les atouts pour porter sa carrière sur les plus hauts sommets. Très appréciée par les musiciens de New York, dès le début des années 70, elle rejoint les groupes de Max Roach, Dizzy Gillespie, Dexter Gordon ou Sonny Rollins... Elle collabore à la revue «Sophisticated Ladies» qui, en 1984, la conduit en France où elle décide de s'installer. Depuis, bénéficiant du succès international d'un duo discographique avec Ray Charles, elle ne cesse de relever les défis avec son propre groupe où l'on compte quelques musiciens parmi les plus talentueux du jazz européens. Chanteuse expressive et nuancée au registre large et au scat énergique, elle peut être considérée comme une musicienne à part entière.



PHOTO PH. CHÉLÉ

Jan Garbarek (1947) : l'homme venu du Nord...

Les fresques du Norvégien Jan Garbarek reposent avant tout sur l'installation d'un climat comme si un vent tiède venu du bout de la terre, soufflait sur des paysages de givre à peine irisés par un rayon solaire oblique et bleuté. Ce saxophoniste venu du Nord s'impose comme l'un des plus originaux d'une fusion extrêmement nuancée où l'on décèle un goût pour les atmosphères d'inspiration folklorique ou médiévale qui touche à l'intemporel et engendre toujours une incompréhensible fascination.



PHOTO PH. CHÉLÉ

Toots Thielemans (1922) : un sommet au plat pays...

Le Belge Jean-Baptiste Thielemans, alias «Toots», a soufflé dans son premier harmonica en 1939, après avoir joué un peu d'accordéon. Fasciné par Django Reinhardt, il s'achète aussi sa première guitare en 1942. Le voilà donc équipé pour mener une des plus étranges (et improbables) carrières qui le conduira dans les plus grands studios américains. Soudain sanctifié par ses participations prestigieuses auprès de Bill Evans ou Jaco Pastorius, ce vieux monsieur un peu atypique va balader son «orgue à bouche» avec une grâce presque enfantine sur tous les scènes du monde... Un jeu pétri d'éloquence be-bop, un lyrisme teinté d'impressionnisme, une finesse d'accentuation et une sonorité onctueusement filée, Toots Thielemans a sorti l'harmonica de son terroir.



PHOTO PH. CHÉLÉ

Willem Breuker Kollektief : toujours plus loin...

Le Hollandais Willem Breuker, né en 1944, est avant tout un metteur en scène d'événements et un grand rassembleur musical. Maîtrisant avec brio toute la famille des saxophones, il s'impose surtout en tant que chef d'orchestre et compositeur. Homme d'action et de réflexion, il dirige son Kollektief en maniant aussi bien les souvenirs des limonaires, des orchestres de rue, des carillons et des big bands que la satire sociale, l'humour théâtral, les tentatives contemporaines, le pastiche et la fête, l'humour et la démesure, la liberté et l'écriture, sans aucune vulgarité ni facilités.



PHOTO PH. CHÉLÉ



PHOTO PH. CHÉLÉ

À la croisée des chemins, partagés entre swing, bop, cool et hard bop, certains musiciens ont emprunté des voies sinueuses, traversant des paysages jusque-là inexplorés, inventant leur propre topographie, bifurquant vers des itinéraires non balisés, explorant, défrichant et déchiffrant de nouveaux langages, sans jamais renier l'influence de leurs maîtres ni oublier d'où ils sont issus. Parmi ces hors-la-loi du jazz, voici quatre hommes qui se sont mis en danger, à contre-courant des mouvances confortables de leur époque. Il furent certes suivis, épaulés et compris par des compagnons de route dévoués à leur art, mais sans que personne ait été capable de vraiment leur succéder. Au-delà des genres...

George Russell (1923)

« J'ai enregistré avec les plus grands sans jamais copier personne. Ou'on ne me demande pas pourquoi je fais ceci ou cela. On peut se reporter à tous mes disques si on veut en savoir plus, c'est tout... » Ce personnage à l'influence déterminante va transformer les perspectives esthétiques des jazzmen qui liront son ouvrage théorique sur le Concept Lydien d'Organisation Tonale, publié en 1953. La somme de ses recherches y est synthétisée avec un souci de clarté qui lui permettra de faire école. Sa démarche est essentiellement modale, s'appuyant sur le mode lydien (un des systèmes de gamme de la musique grecque) composé des degrés de do, ré, mi, fa dièse, sol, la, si. Chef d'orchestre respecté, George Russell cisele son répertoire sur l'accumulation savante d'une infinité de détails, la plupart du temps insoupçonnables à la première écoute. George Russell brasse avec jubilation l'acoustique et l'électronique, renverse l'accord, bouleverse le tempo, bouscule la métrique, pulvérise la gamme, pétrit le son, parfois brutal, souvent goguenard.



Photo Ph. Côté

« Le compositeur arrangeur George Russell avait coutume de dire qu'en musique modale le do se trouve où le fa devrait être. Que tout le piano commence à fa. Ce que j'ai appris de la forme modale, c'est que quand on joue de cette manière, quand on va dans cette direction, on peut continuer à l'infini. »

Miles Davis

Bill Evans (1929-1980)

« Le piano est pour moi du cristal, du cristal qui chante et produit l'impalpable : un son qui s'étire dans l'air comme un rond de fumée... », ainsi parlait Bill Evans qui est souvent catalogué parmi les pianistes impressionnistes, adeptes des nuances fugitives et des délicatesses sentimentales. Pourtant il va bien au-delà de cette étiquette un peu trop réductrice d'interprète diaphane. Ce serait oublier la robustesse de sa main gauche, son voicing à l'architecture complexe, la netteté, la précision et l'ampleur de ses longues séquences, l'énergie de ses phrases introductives, ses arpegges de notes serrées, ramassées qui révèlent plus un souci de ponctuation que de pondération et contribuent à rendre subtilement translucide ce que l'on croit trop simplement transparent. Il y a chez Bill Evans un mélange de fraîcheur et de funèbre, de dentelle et de couteil, de force et de vulnérabilité, de romantisme frissonnant et de scientisme innovant, que l'on retrouve tout le long d'un répertoire dont le processus récursif ne gêne en rien le constant renouvellement. « Il vaut mieux travailler le même morceau vingt-quatre heures que vingt-quatre morceaux à l'heure. »

« Beaucoup ne supportaient pas Mingus mais n'osaient pas le lui dire en face. Moi si. Sa taille ne m'en imposait pas. C'était un type gentil, charmant, qui n'aurait fait de mal à personne, sauf quand on le cherchait. Alors là, il fallait faire attention. On se disputait toujours en hurlant. Mais Mingus ne m'a jamais menacé de me frapper (...) Mingus, comme Ellington, était en avance sur son temps. Il jouait vraiment différent. (...) Mingus, c'était quelqu'un, un pur génie. »

Miles Davis

John Coltrane (1926-1967)

Après avoir forgé ses premières armes dans le rhythm'n blues, puis avec Dizzy Gillespie, Miles Davis et Thelonious Monk, ce saxophoniste va monter son propre quartette en 1960. En parfaite osmose avec Elvin Jones (batterie), McCoy Tyner (piano) et Jimmy Garrison (contrebasse), il plonge à corps perdu dans une musique de tourmente, d'arabesques vertigineuses, de mélodies, d'érailements frénétiques, de chuchotements hantés par un mouvement rotatif continu, une musique d'ensorcellement, d'incantation, de prolifération et d'insurrection qui puise aux sources d'un répertoire universel. Tradition modale hispanisante, scansion obsessionnelle et fulminante de l'Afrique, résonances ondoyantes et inépuisables des ragas indiens, Coltrane se jette dans la transe mystique, à la recherche d'une plénitude et d'une vérité dont il ne semble jamais complètement satisfait. Derviche tourneur d'un jazz extatique et libertaire, John Coltrane va interrompre la formule du quartette en 1965 et s'entourer de jeunes musiciens du free jazz. Dès lors, John Coltrane va attiser l'incendie et brûler ses derniers feux, essayant de percer les mystères de la création jusqu'au dernier feulement.



Photo X

« À sa mort, il s'est produit la même chose que pour Bird - avec tous ces musiciens be-bop qui comptaient que Bird leur indique une orientation, même s'il était lui-même désorienté depuis des années. Ornette Coleman était toujours là, certains se sont tournés vers lui. Mais pour la plupart, c'était Trane le phare. Après son départ, on aurait dit des gens perdus dans une barque en plein océan sans boussole ni rames. Ce qu'il représentait musicalement semblait s'être évanoui avec lui. »

Miles Davis



Photo X

« C'est sûr que j'ai appris bien des choses avec Bill Evans. Il joue du piano juste comme il faut en jouer. Il connaît tous les modes; il est capable de jouer sur un 5/4, et des tas d'autres choses fantastiques. »

Miles Davis

LES INCLASSABLES



Photo X

Charles Mingus (1922-1979)

À la tête de ses propres formations, notamment sous forme d'ateliers expérimentaux et de combos dévastateurs, Charles Mingus va développer une ambiguïté stylistique où les fortes traditions du blues, du gospel et de l'esprit ellingtonien, ainsi que les clameurs tumultueuses et les riffs instinctifs, vont se frotter aux rigueurs de l'écriture classique occidentale et à la précision des arrangements. Personnage à la fois tendre et bourru, pudique et vociférant, passant de coups de gueule en coups de cœur avec la même sauvagerie innocente, ses prises de positions radicales l'ont conduit sur le terrain de toutes les luttes. La crosse dressée vers le ciel, la pique plantée dans le bitume, Mingus enlace et pétrit sa contrebasse lustrée à la sueur de son front têtu et meurtri. Féminoides érection, caisse ronde et opulente, hanches larges d'ébène marbré et de sapin veiné, long cou d'ébène moiré, la contrebasse de Mingus est unique. Peut-être pas la plus bavarde, la plus flatteuse, la plus démonstrative. Non, tout simplement unique. Gigantesque et titanique, grattée du bout des ongles ou malaxée entre les doigts, agacée de la pointe de l'archet, chatouillée en longues glissades ou frappée à pleine main, la contrebasse de Mingus n'obéit qu'à son maître.