

(SECTION II)



**L'ERE
CLASSIQUE**

**NEW-ORLEANS
CHICAGO HARLEM
SWING
REVIVAL**

(1900-1940)

1. Naissance et Mythologie(s) du Jazz

Le jazz, on vient de le voir, apparaît lorsqu'au sein des fanfares de ragtime, des musiciens noirs se mettent à jouer à la manière dont ils chantent, en ayant recours aux africanismes évoqués dans la première partie de ce cours (polyrythmie, traitement du timbre, improvisation, call and respos, blue notes etc). C'est, pour une série de raisons dont nous allons parler, dans le sud des Etats-Unis, et plus précisément aux alentours de la Nouvelle-Orleans que ce phénomène va prendre l'ampleur la plus considérable, faisant de la capitale de la Louisiane la première capitale du jazz. Ces dernières années, on le sait, la Nouvelle-Orleans a connu son lot de souffrances : dévastée par *Katrina*, elle fut ensuite lâchement abandonnée par l'administration Bush, qui estimait sans doute qu'une population composée pour l'essentiel de noirs et de personnes à faibles revenus, ne valait pas la peine d'être secourue comme il se doit. Bref.

Avant de parler de la "naissance" du jazz, encore faut-il savoir de quelle naissance il est question : celle du mot "jazz" ? celle de la musique en elle-même ? ou celle des plus anciens sons qu'on en a conservés ? Or, si le jazz semble être apparu autour de 1900, le mot n'est attesté pour la première fois qu'en 1914 et le premier disque de jazz n'est gravé qu'en 1917. Réglons d'abord ce problème.

Le Nom, le Son, le Bond

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

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

C'est que, selon l'hypothèse la plus vraisemblable, le verbe 'to jass' appartient à l'argot des musiciens du début du siècle : il y désigne, dans un registre résolument vulgaire, les relations sexuelles, un équivalent approximatif des termes français "baiser" ou "niquer", ou, mieux encore, du wallon "cognî". Comment ce terme ordurier en est-il venu à servir de nom à la nouvelle musique ? Outre le fait que la naissance du jazz se soit effectuée dans les quartiers de plaisirs de la Nouvelle-Orléans, la légende veut qu'un orchestre orléanais dirigé par un certain **Tom Brown**, se soit produit dans une ville du nord en omettant de s'affilier au puissant syndicat des musiciens. Indisposés, les hommes du

syndicat décidèrent alors d'afficher à l'entrée de l'établissement où se produisait cet orchestre un panneau portant l'inscription : "*Here's Jass Music*" (*Ici, on joue de la musique de baise*). Bien peu au fait de la nature humaine et de ses motivations, les hommes du syndicat pensaient ainsi écarter le public de cet établissement ; et c'est tout le contraire qui se produisit : le succès que connut dès ce moment l'orchestre de Tom Brown finit par convaincre son chef de revendiquer le sobriquet, se désignant lui-même désormais sous l'appellation *Tom Brown's Jass Band*. Dans les semaines qui suivirent, les autres formations jouant ce type de musique suivirent l'exemple et le pays se mit à pulluler de "jazzbands". Si la véracité de l'anecdote reste à prouver, elle a en tout cas le mérite de situer l'apparition du mot jazz dans son véritable contexte.

L'enregistrement du tout premier disque de jazz soulève une triple question : en effet, si l'on s'accorde à situer la naissance du jazz autour de 1900 dans la communauté noire de la Nouvelle-Orléans, comment expliquer que ce premier disque ait été gravé à New-York en 1917 par l'*Original Dixieland Jazz Band*, un orchestre blanc ? Si on y regarde d'un peu plus près, on comprend cependant aisément d'où viennent ces apparents paradoxes. 1. Le jazz est bien né en 1900, mais les producteurs ne l'ont tout simplement pas jugé digne d'intérêt avant 1917 (alors qu'ils nous livraient des brassées de novelty). 2. la Nouvelle-Orléans est bien la première capitale du jazz, mais elle reste une ville du sud, mal équipée en infrastructures de pointe, et qui ne disposera d'un studio d'enregistrement qu'en 1924 - contrairement aux grandes villes modernes comme N-Y ou Chicago. 3. Enfin, quoi d'étonnant à ce que l'Amérique hyper-ségrégationniste d'alors ait prioritairement enregistré un orchestre blanc (il faut toutefois préciser que Freddie Keppard, trompettiste noir, aurait refusé, en 1916, de participer à une séance d'enregistrement, de peur qu'on ne lui 'vole' sa musique). Écoutons ce *Livery Stable Blues* qui va connaître un succès foudroyant, et être à l'origine de la "naissance" du jazz comme **phénomène sociologique** : le mot se répandra comme une traînée de poudre, participant largement au démarrage de la *Jazz Era* (voir plus loin) !

Quant au Jazz en tant que **phénomène musical distinct** de la musique occidentale et des différentes formes de pré-jazz dont il a été question dans la première partie, quoique nommé en 1914, popularisé en 1917, et répandu à travers le monde au début des années '20 seulement, il a bel et bien fait son apparition autour de **1900**, dans le creuset privilégié qu'est alors la Nouvelle-Orléans, ce qui nous amène à une bien triste conclusion : les vingt premières années du jazz sont perdues pour nous à jamais : quelques témoignages, des souvenirs, quelques photos - et heureusement, des musiciens attachés aux racines et qui continuèrent, longtemps après 1920, à jouer le jazz orléanais archaïque. Le "passage" du rag au jazz, à la Nouvelle-Orléans puis ailleurs, s'effectue pour l'essentiel à l'intérieur des **fanfares** ou **brassbands**, de plus en plus nombreuses à la fin du XIX^e siècle, mais aussi des **spasm bands**, orchestres "prolétaires" au sein desquels les musiciens (noirs) jouent le blues sur des instruments de fortune (voir plus

loin). Parmi les éléments ayant favorisé la présence croissante des noirs dans les fanfares et le remplacement, dans les *spasm bands*, des instruments bricolés par de vrais instruments, il faut signaler l'abondance, sur le marché américain de l'extrême fin du 19^e siècle, d'instruments de musique à bas prix (suite au démantèlement des harmonies militaires à la fin de la guerre hispano-américaine) et rappeler que la musique est bien souvent un des seuls débouchés professionnels accessibles aux Noirs. Par ailleurs, étant donné la demande croissante de musiciens pour animer les cabarets, bordels et autres bouges orléanais, il est fréquent que des orchestres, initialement ambulants, se "**sédentarisent**", se fixent dans un établissement, et puissent dès lors s'adjoindre un pianiste (mal barré pour les parades de rue !). Une autre conséquence de cette sédentarisation relative des orchestres, est la possibilité pour les percussionnistes de se muer en hommes-orchestres, inventant sans le savoir, un des instruments majeurs de la musique populaire du XX^e siècle, celui qui reflète le mieux les racines polyrythmiques africaines du jazz : la batterie ! Bientôt, ces orchestres (jazzbands sans le savoir, le mot n'apparaissant que bien plus tard) accélèrent les grandes mutations en cours, dans la mesure où :

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

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

une série de phénomènes musicaux n'empêche pas que son apparition marque un "saut", un "bond", une "rupture épistémologique". Et on peut considérer que l'essence de ce saut réside dans cette souplesse née de la relation entre la pulsion rythmique (infrastructure) et le phrasé (superstructure). Souplesse qui ne cessera plus de s'affiner jusqu'à ce qu'on lui trouve, à elle aussi un nom : le *swing*. Mais il est temps maintenant d'aller faire un tour dans ce creuset privilégié qu'est la Nouvelle-Orléans.

2. New-Orleans

Si le jazz est l'aboutissement de la longue maturation décrite dans la première partie de ce cours (et si, corollairement, il apparaît "dans l'air du temps" un peu partout dans le Sud à la fin du XIX^e siècle), il est clair que la **Nouvelle-Orleans** joue, plus que toute autre ville, un rôle décisif dans la fixation de la nouvelle musique. A tel point que son nom se confond avec le premier grand style jazzique.

Crescent City

Pourquoi la Nouvelle-Orleans ? Sans doute parce qu'il s'agit d'une ville pas comme les autres, ayant connu une évolution historique qui suffirait à la distinguer de toutes les autres grandes villes américaines. Bâtie en 1718 par le Français **Jean-Baptiste le Moyne de Bienville** sur le site d'un vieux village d'indiens Houma, sur les bords du Mississipi, la **Nouvelle-Orleans** (baptisée ainsi en l'honneur du duc Philippe d'Orléans) est devenue dès 1722 la capitale de fait de la Louisiane, enclave latine qui, si on excepte une parenthèse espagnole, restera française jusqu'en 1803. Vendue aux Américains cette année-là, la Louisiane entre dans l'Union en 1812. Mais la Louisiane, et tout particulièrement la Nouvelle-Orléans, restent toujours **françaises et latines** de coeur. En 1840, la N-O est, avec ses 100.000 habitants, la seule grande ville du Sud des Etats-Unis, et un port de grande importance. Ce caractère portuaire, lié aux racines latines, fait de la ville un grand centre **cosmopolite** et bigarré, libéral et ouvert à tous les **métissages**, raciaux autant que musicaux. C'est également la ville de tous les plaisirs et ...de toutes les musiques ! Des musiques aussi diverses et aussi métissées que la population locale. Petite visite guidée :

Video • New Orleans

Montage MJ Extr d'émissions sur Bechet, Armstrong, 100 ans de jazz etc

Il n'est pas exagéré de dire qu'au tournant du siècle, la Nouvelle-Orléans grouille littéralement de musique. De **toutes les musiques** :

1. la ville a son opéra, son orchestre symphonique, ses ensembles de musique de chambre (genre dans lequel excellent les Créoles "blancs", réputés pour leur raffinement musical),

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

72 • Eureka Brass Band : *Maryland, my maryland*
(LP Folkways)

73 • Young Tuxedo Brass Band : *Bourbon street Parade*
(Folkways)

Video • **Marching Bands**
Dejean Olympia Brassband

3. Par ailleurs, cité latine, la N-O a permis aux Noirs plus que toute autre ville de maintenir vivace l'héritage africain en tant que tel avec instruments, danses, transe et religion (le Voodoo) en autorisant les fameux dimanches de **Congo Square**. En semaine, la place de *Congo Square* est un vaste terrain vague où se déroulent du cirque, des joutes sportives. Mais le dimanche, - pendant presque tout le 19^e siècle en tout cas - la place en question devient presque un coin d'Afrique égaré en pleine Amérique : déchaînés, les Noirs y chantent, y dansent, y pratiquent leurs cultes ancestraux (Voodoo), et y jouent des tambours (tout particulièrement la *bambou*, qui donna son nom à la danse qui symbolise Congo Square : la **bamboula**).

4. La Nouvelle-Orléans grouille également de **MPNA** (crieurs de rues, baladins chantant le blues, chorales de spirituals, sans oublier les works songs et les field hollers qui montent des plantations toutes proches). Dans les couches les plus défavorisées de la population, apparaissent les **spasm-bands**, orchestres faits d'instruments de fortune: guitares ou violons fabriqués à partir de vieilles caisses, harmonicas, mais surtout *washboards* (planches à lessiver que l'on frappe avec des dés à coudre enfilés sur les doigts), *jugs* (cruches dans lesquelles on souffle afin d'obtenir un son de basse), *kazoo* (mirlitons) et *combs* (peignes recouverts de papier de soie). Voici un exemple de *jug & wbd band*, on y entend successivement un exposé au kazoo (avec breaks de wbd), un chorus

de 'jug', puis une série de chorus de kazoo et/ou comb avec breaks de gt puis de wbd. Nous enchaînerons avec quelques images rarissimes d'un jug band retrouvé dans les archives de Columbia : on remarque ici encore qu'en ces temps de gestation, le feeling jazz rejoint celui des origines de la musique country, folk etc.

74 • Tub Jug Washboard Band: *Tub Jug Rag*

poss. Georgia Tom (Thomas A. Dorsey) Tampa Red (kazoo) unkn jugs, wbd, gt, vln;
rec Chicago june 1928; Tub Jug Wbd Bands (P. Cardin)

Video • Jugs and Washboard Bands

1. *Eddie Thomas (gt) Carl Scott (wbd, jug) : Tomorrow (1928)*
2. *Whistler and his jug band Foldin Bed (1930)*

5. La musique règne encore sur le Mississippi : des orchestres de haut vol (le plus connu étant celui de **Fate Marable**, dans lequel joua notamment Louis Armstrong à ses débuts) se produisent en effet pour les passagers des "**riverboats**" (bâteaux à aube), riverboats qui colporteront bien avant 1917 la musique orléanaise jusqu'aux autres grandes villes que baigne le fleuve. L'orchestre de Marable reste proche, dans son esprit, des *marching bands* qui sillonnent la ville elle-même.

6. La musique accompagnant tous les moments de la vie, se retrouve aussi lors des fameux enterrements de la Nouvelle-Orléans, avec leur chant funèbre à l'aller, leur rituel centré sur la formule *Ashes to ashes* au cimetière, puis au retour, le défilé joyeux sur *Oh didn't he ramble* : dans l'autobiographie musicale qu'il enregistrera en 1950, Louis Armstrong recréera avec bonheur ces enterrements musicaux :

Video • Funerals

Dejean Olympia Brassband

75 • Louis Armstrong : New-Orleans Function

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

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

Video • Les "Professeurs"

Montage MJ feat Willie Piazza, Lulu White, Jelly Roll Morton

Extr de La Petite (L. Malle 78)

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

*" Y avait un nombre incroyable d'orchestres à la Nouvelle Orléans. Mais la plupart des musiciens travaillaient pendant la journée - vous comprenez, ils avaient un métier. Ils étaient maçons, charpentiers, cigarilliers, plâtriers. Certains tenaient de petits commerces - charbon, bois, légumes. D'autres travaillaient à la Bourse du coton, d'autres étaient concierges. Il fallait bien qu'ils se fassent de l'argent par ailleurs, il y avait tant de concurrence! C'est certainement la ville des Etats-Unis qui comptait le plus de musiciens. Presque tous les gosses apprenaient la musique." (Zutty Singleton, in Nat Hentoff, *Heah' me talkin' to yeah*, p 28)*

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

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

" Qu'est la musique de jass et le jassband ? Le jass fut une manifestation d'un caractère dégradant pour le goût de l'homme, qui, hélas!, n'a pas encore été nettoyé par la civilisation. On pourrait à la réalité aller plus loin et affirmer que la musique de jass est une histoire indécente malgré les syncopes et les contreponts. A ses débuts, on ne l'entendait honteusement que derrière les portes closes et les rideaux tirés mais comme c'est le propre de tous les vices, il s'est popularisé jusqu'à gagner

des quartiers honnêtes où il n'était toléré qu'à la faveur de son côté burlesque. En matière de jass, la Nouvelle-Orléans est particulièrement intéressée depuis qu'on a prétendu que ce vice musical est né ici et qu'il devait son origine à des coins plus que douteux au fond des quartiers les plus populaires. Nous nous refusons à une reconnaissance de paternité, et à la faveur de tels racontars, il nous plaît d'être les derniers à accepter pareille sauvagerie au milieu d'une société courtoise. Là où le jass a jailli, nous nous ferons un devoir civique de le supprimer! " (cité in Goffin, Nelle H du J, p 51)

Instrumentation et improvisation collective

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

- le **cornet** (puis plus tard la **trompette**, encore plus puissante) expose la mélodie de base, s'autorisant néanmoins de petites variations de ci de là et, surtout
 - un phrasé personnel basé sur des accentuations parfois inusuelles
 - un placement des notes légèrement *avant* ou *après le temps*, en imperceptible décalage, donc, avec la pulsation de base (*beat*)
 - une émission du son soumise aux triturations que l'on sait
- le **trombone** (à coulisse) joue le plus souvent un contrechant dans le grave, riche en effets de *glissando*, de *growl* (grognement dans le grave) etc
- la **clarinette** brode des fioritures dans l'aigu (réservant le registre grave de l'instrument aux blues lents)

Ces trois instruments "chantent" ensemble, et plutôt qu'une succession de "solos" accompagnés comme ce sera le cas par la suite, c'est donc une improvisation simultanée des instrumentistes qui se crée dans l'instant. Cette **improvisation collective** (due à la fois à l'incapacité dans laquelle se trouvent la plupart des Noirs de lire la musique - ils jouent d'oreille -, et aux tendances "libertaires" profondes de la communauté négro-américaine) débouche dans le meilleur des cas sur une véritable **polyphonie**, semblable à celle, spontanée, des premières chorales de gospel, et s'enrichissant en outre de l'orientation **polyrythmique** ancestrale propre à la MPNA.

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

Afin d'assurer l'impulsion (poly)rythmique indispensable, le jazzband est complété par une **section rythmique** qui constitue le poumon de l'orchestre. En formule "mobile", elle comprend :

- un **banjo**, marquant le tempo et offrant les repères harmoniques basiques
- un **tuba** ou un **sousaphone**, chargés eux aussi d'un double rôle harmonique/rythmique : marquer le tempo tout en jouant la partie de basse, souvent rudimentaire et limitée aux "fondamentales" (première note) des accords.
- une **grosse caisse** (frappée à la main à l'aide d'une mailloche), une **caisse claire** (à timbre, pour les roulements) et une paire de **cymbales** cognées l'une contre l'autre, chacune de ces percussions étant évidemment jouée par un musicien différent.

Les joueurs de grosse caisse étaient les plus admirés et certains d'entre eux sont entrés dans la légende :

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

La sédentarisation des orchestres aura pour conséquences :

- l'irruption, dans ce petit monde bien ordonné, du **piano** (rôle identique à celui du banjo puis interventions en tant que nouvelle voix mélodique)
- le remplacement (très progressif - les deux coexisteront longtemps - du lourd tuba par la **contrebasse**, jouée pizzicato (cad avec les doigts et non avec l'archet)
- la fusion des trois percussions en un seul et unique instrument polyrythmique : la **batterie** ! Cet instrument d'homme-orchestre compte à l'origine
 - une **grosse caisse** (*bass drum*) frappée à l'aide d'un maillet actionné *au pied*
 - une **caisse claire** (*snare drum*), munie d'un "timbre" et utilisée pour les roulements (et pour l'accentuation des temps faibles)
 - éventuellement un (ou des) **tom(s)** (tambours en peau tendue)
 - une **cymbale**, des **woodblocks** et accessoires divers (cloches, "crânes de vache"...

L'art des grands pionniers orléanais de la **batterie** peut sembler quelque peu désuet aujourd'hui que les batteurs sont devenus d'époustoufflants virtuoses hallucinés, à la technique hautement développée. Il faut toutefois tenter de se représenter, avec les yeux de l'époque, cette curiosité qu'était une batterie (*un "jass" comme on disait en Europe, c'est tout dire!*). Replacer le travail des pionniers en question dans une perspective historique et relativiste. Et se souvenir que les techniques d'enregistrement ne gênaient pas les batteurs, on en reparlera. Écoutons à titre d'exemple un solo de batterie joué par le vétéran orléanais **Baby Dodds** : nous visualiserons ensuite le drumming orléanais à travers un petit montage où nous verrons d'abord **Baby Dodds**, dans un curieux numéro au cours duquel il fait varier avec le pied la hauteur d'un tom placé sur le sol ; pour suivre, **Zutty Singleton** prenant un chorus dans la version d'*Ain't misbehaven* de Fats Waller - en notant au passage le look de la batterie de Singleton, son énorme grosse caisse et ses divers gadgets ; enfin, pour clore ce petit montage, un duo entre le bassiste Bob Haggart et un batteur appartenant lui aussi à la tradition orléanaise, le blanc **Ray Bauduc**, vedette entertainer des années swing, né en 1906 à la N-O et qui fera carrière dans le dixieland notamment au sein des Bob Cats : ils jouent *The big noise from Winnetka* : un montage qui nous rappelle que d'emblée, la batterie est aussi un élément de spectacle :

76. Baby Dodds : Drum Improvisation n° 2

Baby Dodds (dms solo)

Video : La batterie orléanaise

1. Baby Dodds 2. Zutty Singleton 3. Bob Haggart (cb, whistle) Ray Bauduc (dms)

Montage MJ

Parenthèse : les pendules à l'heure ?

Jusqu'ici, que ce soit dans la première partie ou dans le début de cette seconde partie, nous avons traité la chronologie avec une légèreté que nous avons vaguement réussi à justifier par des mobiles d'ordre logistique. Faisant passer la pilule à grands coups d'anachronismes métaphoriques. Si l'on passe maintenant des généralités et des structures à l'histoire proprement dite, si l'on cesse, en d'autres termes, de tourner autour du pot orléanais pour essayer de restituer à l'Histoire ancienne du jazz sa chronologie, les choses commencent à se corcer. Et sérieusement. D'autant qu'ici, plus question évidemment, dans un premier temps du moins, de documents audio, ni, à fortiori de documents vidéo. Choix cornélien : recréer une logique historique aisée à comprendre mais en total désaccord avec les faits historiques *ou* accepter la chronologie et plonger tête baissée dans une hyper-complexité qui rend toute tentative de formalisation ou de synthèse impossible. Un moyen terme existe - nous y nageons présentement - : osciller, tel le pendule, entre le **logique**, l'**analogique** et le **chronologique**. Ce compromis me semble la seule issue possible, car *faire comme si* tout commençait en 1917 (voire en 1923) serait absurde et, d'hyper-complexe, la proto-histoire du jazz en deviendrait littéralement impénétrable et dadaïste: en effet, si on ne se fie qu'à la seule histoire du disque enregistré, tout ou presque (le jazz New Orleans, les premiers blues, les premiers gospels, les premiers élans des Chicagoans, la musique jazzy hollywoodienne, Jim Europe, King Oliver, James P. Johnson, Louis Armstrong et Duke Ellington !) semble apparaître en même temps - exception faite du ragtime dont on possède des témoignages beaucoup plus anciens, on l'a vu. Si les pionniers orléanais avaient eu accès aux studios d'enregistrement, si seulement la N-O avait eu une infrastructure d'enregistrement avant les années '20, le défrichage serait certes plus aisé. Mais comme presque tous les disques *made in N-O* sont postérieurs à ceux gravés par King Oliver à Chicago en 1923, bonjour l'aspirine ! Tentons donc de reprendre les choses à leur début, çàd à cette grande génération de pionniers orléanais dont la voix s'est à jamais perdue pour nous.

Les Mythes et les Mites

Un des grands drames de l'Histoire du Jazz, c'est bien ce silence qui entoure ses premiers grands acteurs (ceux qui eurent leur *akmé* avant 1917). Les historiens ont beau fantasmer sur le mythique "rouleau" qu'aurait enregistré **Buddy Bolden**, le fait est là: on ne possède AUCUN enregistrement des pionniers orléanais ! Une firme de disques voulut, nous dit-on, enregistrer Freddy Keppard en 1916, mais l'homme refusa, craignant qu'on ne lui "vole ses idées"! Eût-il même accepté que ça n'aurait pas changé grand chose à la densité du Silence en question. Mais il y a pire : le Silence, en effet, se prolonge bien au-

delà de 1917 : jusqu'en 1923 (année du grand démarrage discographique bleu) on ne possède pas davantage de traces des orchestres majeurs ! Impossible donc de reconstituer, d'après les documents sonores existants, la filiation entre, par exemple Freddie Keppard et King Oliver, le premier, quoique plus "ancien" dans la chronologie, n'ayant été enregistré qu'après le second ! Rendons-nous à l'évidence : tout ce qui subsiste d'avant 1917/1923, ce sont les souvenirs de *ceux qui y étaient* et les photos, plus fiables pour ce qui est de faire le tri entre histoire et légende.

Aux marges de la fanfare et du jazzband, on trouve une série de formations (de défilé essentiellement) et qui ont pour noms: **Excelsior Band, Eagle Band, Onward Brass Band, Imperial Band, Original Superior Band** etc (le mot 'jazz' n'existe pas encore, rappelons-le). Ces formations de parade sont souvent l'école où se forment les futurs grands solistes, qui, gamins, suivent déjà les fanfares dans la rue, formant la fameuse "*Second Line*". Au-delà des images et des anecdotes relatives à ces *marching bands*, la légende et l'histoire des premiers musiciens orléanais pourrait presque se résumer à la saga de leurs cornettistes, périodiquement élus Rois (**Kings**) par la foule de leurs supporters. Cette coutume de désigner un "King" (le meilleur musicien de la ville) n'est pas sans intérêt: elle souligne en tout cas la place que la musique occupe dans les préoccupations des orléanais, qui écoutent les orchestres et ne se contentent pas de danser - le statut de *King* s'obtient d'ailleurs au prix de véritables batailles d'orchestres (*cutting contests*) départagées par le public qui élit donc son Roi en "démocratie directe".

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

Video • Buddy Bolden
Commentaires : Wynton Marsalis. Montage MJ

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

Les seuls rivaux de Bolden à sa grande époque sont le Créole **John Robichaux** (et son cornettiste vedette **Emmanuel Perez**) et le Blanc **Papa Jack Laine** : autour de ces trois demi-dieux, gravitent des dizaines de musiciens, qui, aujourd'hui, ne sont plus que des noms accolés à des instruments et, éventuellement, à des orchestres. Les énumérer reviendrait à tirer un listing de fantômes. Citons les cornettistes Bunk Johnson, Oscar Papa Celestin et Freddie Keppard et Joe Oliver, les clarinettes Alphonse Picou, Big Eye Louis Nelson et George Baquet et le batteur Louis Cottrelle. C'est par ailleurs un tromboniste qui eut les honneurs d'inaugurer l'histoire du jazz noir enregistré, **Kid Ory**, futur partenaire de King Oliver et de Louis Armstrong, et qui, lors d'un séjour sur la côte Ouest en 1922, enregistre deux faces, dont le fameux *Ory's Creole Trombone*.

77b • Kid Ory Sunshine Band : Ory's Creole Trombone

*Mutt Carey (cn) Kid Ory (tb) Dink Johnson (cl) Fred Washington (pn)
Ed Garland (cb) Ben Borders (dms); L-A 1922 (Fremeaux)*

Pour en revenir aux Kings, et avant d'évoquer le dernier d'entre eux, Joe King Oliver, qui nous fera passer de la Préhistoire à l'Histoire, écoutons, à titre documentaire surtout, et avec la prudence qui s'impose, un morceau de **Freddie Keppard**, antique "roi", déjà sur son déclin lorsqu'il fut enfin enregistré, en 1926 : *Salty Dog* qui contient quelques bons moments de "collective", une intervention de Johnny Dodds, et l'accompagnement fort 'primitif' de Jasper Taylor aux woodblocks (pièces de bois faisant office de batterie).

77 • Freddie Keppard Jazz Cardinals: Salty dog

Freddie Keppard (cn) Eddie Vincent (tb) Johnny Dodds (cl) Arthur Campbell (pn) Jasper Taylor (woodblocks) Charlie Jackson (voc) Rec Chicago 1926 (EPM)

Avant d'aborder la musique des principaux jazzmen orléanais, précisons encore que les trois communautés raciales (Noirs, Blancs, Créoles) qui se partagent la scène (et la ville) présentent des formes musicales sans doute fort proches mais avec toutefois quelques nuances, en matière d'interprétation surtout : si les Noirs s'alimentent plus volontiers aux africanismes et aux racines blues et gospel, les Blancs jouent une musique souvent plus exhubérante et plus proches du ragtime, à l'image de l'Original Dixieland jazzband (voir plus haut) : voici ce premier disque de jazz gravé en 1917

71. Original Dixieland Jass Band: *Livery Stable blues*

Nic La Rocca (cn) Edwin Edwards (tb) Larry Shields (cl) Henry Ragas (pn)

Tony Sbarbaro (dms) Rec NY 26/02/1917 ; RCA

Enfin, les Créoles (les clarinettes surtout) offrent souvent au jazz une certaine finesse, née de leurs connaissances musicales plus importantes. Sur un plan plus pittoresque, certains textes écrits en créole, comme le fameux *Eh la-bas*, restent encore joués aujourd'hui par les bands traditionnels et donnent à la nouvelle musique une dimension humoristique non négligeable. Écoutons l'orchestre du clarinetiste **Arthur Sims**, enregistré en 1926 (à la Nouvelle Orléans) et profitons-en pour tendre l'oreille une première fois sur le concept de "chorus" : pour cela, il suffit de "compter" les mesures, et comme il s'agit d'une mesure à 4 temps (marqués par le banjo), on peut aisément compter 1, 2, 3, 4 / 2, 2, 3, 4 / 3, 2, 3, 4 etc jusqu'à 12, après quoi, un nouveau chorus commençant, on repart à 1. L'habitude aidant, on se contentera de scander le 1^o temps de chaque mesure, sous-entendant les trois autres ; et à la longue, ce fastidieux "comptage" ne sera plus nécessaire, en tout cas dans une structure aussi "transparente" que le blues à 12 mesures : on *sentira* immédiatement où on en est (ne serait-ce que par les changements d'accords). En attendant, comptons ! *Soapstick Blues* démarre par un thème joué deux fois en impro collective, suivi par des chorus de clarinette, de piano, de cornet, de trombone, puis par un retour à la collective et une coda ("queue"). Soit :

- Thème (2 x 12 I.C.)
- Ch cl (12)
- Ch pn (12)
- Ch tb (12)
- Thème (12 I.C.)
- Coda

Nous regarderons ensuite les survivants de l'*Original Tuxedo Jazz Band* jouant et chantant *Eh la-bas* lors d'une tournée en Allemagne en 1965 :

78 • Arthur Sims Creole Roof Orchestra : *Soapstick Blues*

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

Video • Original Tuxedo Jazz Band : *Eh la-bas : That's a plenty*

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

Le Message Orléanais - King Oliver

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

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

S'il ne fallait retenir que trois noms illustrant la quintessence de la musique orléanaise, ceux qui s'imposeraient sans doute d'emblée seraient ceux de **Jelly-Roll Morton**, **Sidney Bechet** et **Louis Armstrong**. Mais c'est l'oeuvre de **Joe "King" Oliver** (1886?-1938), dernier des grands "Rois" de la N-O, qui reflète au mieux les caractéristiques et de l'évolution de l'héritage orléanais historique : ayant un pied dans la tradition et l'autre dans l'avenir, le *Creole Jazz Band* que dirige alors le cornettiste, est à la fois le symbole du premier grand style jazzique (improvisation collective) et celui du jazz en devenir. Les 37 faces enregistrées en 1923 par cette formation constituent le premier grand corpus jazzique préservé par la cire. Un corpus qui est à la fois Tradition et Révolution, Classicisme et Ouverture. Charnière. C'est avec ces enregistrements que commence vraiment l'ère historique du jazz. Les plus 'archaïques' d'entre eux restent entièrement rivés dans la tradition de l'Improvisation Collective : les plus "modernes" annoncent les premiers *Hot Five* d'Armstrong, lequel participe d'ailleurs à ces séances.

Lorsqu'il débarque à Chicago, le *Creole Jazz Band* présente le line-up (personnel) suivant : **Joe Oliver** (cn) **Honoré Dutrey** (tb) **Johnny Dodds** (cl) **Bertha Gonsoulin** (pn) **Bill Johnson** (cb, tu) **Warren 'Baby' Dodds** (dms). L'orchestre tourne rond et connaît un succès déjà considérable. Seule ombre au tableau, le leader a tendance à abuser des sucreries et ses dents (ses principaux outils de travail) trinquent ; il fait alors venir de la Nouvelle-Orleans un cornettiste qui pourra le relayer en toutes circonstances (le principe même de la *collective* oblige les cornettistes à garder la main pendant presque toute la durée des morceaux). Son choix se porte sur un jeune musicien à qui il lui est arrivé de donner des leçons - un cornet aussi - en échange de menus travaux : ce jeune qui en veut - et qui finit par accepter, non sans hésitation, la proposition d'Oliver, son idole - s'appelle ...**Louis Armstrong**. Louis débarque à Chicago en août 1922. Et à la fin de l'année, Bertha Gonsoulin est remplacée par la jeune **Lil Hardin** (la future Madame

Armstrong - le mariage sera célébré en 1924). Dès les premiers disques de **1923**, le banjoïste **Arthur Bud Scott** se joint au groupe, tandis que le pauvre Bill Johnson, quoique présent en studio, est réduit à un silence forcé, les techniques d'enregistrement disponibles dans les petits studios *Gennett* (Richmond) et *Okeh* (Chicago) ne permettant pas de mettre en boîte les fréquences trop graves de la contrebasse ou du tuba (pareillement, Baby Dodds doit se contenter d'un set de batterie minimal (ni grosse caisse, ni toms : juste une cymbale, des woodblocks et une caisse claire sans timbre !). Commençons par visualiser King Oliver et ses partenaires, avec pour illustration sonore un titre que nous réécouterons plus attentivement plus tard, le fameux *Dippermouth blues*

Video • King Oliver Creole Jazz Band

Montage MJ

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

79. King Oliver Creole Jazz Band: *Just Gone*

King Oliver, Louis Armstrong (cn) Honoré Dutrey (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn) Bud Scott (bjo) Baby Dodds (dms) ; rec Richmond 5 avril 1923. Music Memoria

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

80. King Oliver Creole Jazz Band: *Canal Street Blues*

King Oliver, Louis Armstrong (cn) Honoré Dutrey (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn) Bud Scott (bjo) Baby Dodds (dms). Rec Richmond 1923 (Music Memoria)

Les moments les plus attendus des fans du KOCTB (moments qui sont dans le même temps autant d'innovations majeures situant Oliver et quelques autres hors de la sphère orléanaise archaïque), sont ces *breaks*, dans lesquels tous les souffleurs de l'orchestre sont passés maîtres.

Pour rappel, on appelle *break* un "arrêt" brusque de l'orchestre (sur le premier temps d'une mesure, par exemple), pendant lequel un des souffleurs improvise seul pendant une ou deux mesures, jusqu'à la reprise de l'orchestre. Il faut garder en mémoire le fait que les longues improvisations individuelles qui caractériseront le jazz par la suite n'existent pas encore à l'heure de la collective et que ces petits oasis de liberté que constituent les *breaks* prennent dans les années '20 un relief tout différent de ce que nous pouvons ressentir, nous qui sommes habitués aux chorus kilométriques !

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

81. King Oliver Creole Jazz Band : *Snake Rag*

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

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

82. King Oliver Creole Jazz Band: *Sweet lovin' man*

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

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

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

83. King Oliver Creole Jazz Band: *Dippermouth Blues*

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

On a parfois un peu de mal à apprécier, sans jouir de la perspective de l'époque, le caractère *révolutionnaire* de ce grand classique du jazz de la "première" heure. C'est pourtant bien de cela qu'il s'agit ! C'est avec le développement des solos individuels que le jazz gagnera sa physionomie propre, oubliant petit à petit (jusqu'à la période *free* dans les années '60!) le principe orléanais de l'improvisation collective. Après 1923, Joe Oliver montera d'autres formations, souvent de bonne tenue (les *Dixie Syncopators*, les *Savannah Syncopators* etc) : aucune ne connaîtra toutefois le retentissement du *Creole Jazz Band*. L'Histoire est en marche. mais elle ne convie plus le roi Joe à la fête. Écoutons-le une dernière fois dialoguant sans filet, en 1924, avec le pianiste **Jelly-Roll Morton** :

84. King Oliver/ Jelly Roll Morton: *Tom Cat*

King Oliver (cn) Jelly Roll Morton (pn) ; rec 1924. (Music Memoria)

Clarinet Marmelade

Parmi les clarinettes des premiers temps, **Johnny Dodds** et **Jimmy Noone** ressortent du lot. Le premier plus rude et plus bluesy, le second plus sophistiqué : tous deux travaillent autant que dans l'aigu de l'instrument - un aigu dont les musiciens moins doués sortent des sons criards) - que dans le grave, d'où ils tirent des sonorités volontiers sensuelles et que les ligues de moralité jugeaient souvent lascives et immorales. Écoutons Johnny Dodds et les New Orleans Wanderers :

85 • New-Orleans Wanderers : Perdido Street Blues

*George Mitchell (tp) Kid Ory (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Armstrong (pn)
Johny St Cyr (bjo); 1926*

Les prolongements de l'esthétique orléanaise s'effectuent dans deux directions parallèles :

- ascension des grands solistes improvisateurs
- travail sur la forme et premiers arrangements

Oliver comme Dodds préparent le terrain au grand art d'improvisateur de Louis Armstrong et de Sidney Bechet (voir plus loin). À l'inverse, le pianiste créole Jelly Roll Morton s'attache à doter la nouvelle musique de formes plus sophistiquées, tempérant les passages improvisés de petites séquences écrites. Parlons-en.

Jelly-Roll ou La Mise en Forme

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

De son vrai nom Ferdinand Joseph La Menthe, **Jelly Roll Morton** est un de ces personnages hauts en couleur qui émaillent l'histoire du jazz. Si Morton le mégalo n'est

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

Créole né en Louisiane entre 1885 et 1890, Ferdinand Joseph la Menthe fait ses débuts à la guitare, dès l'âge de 7 ans, puis, ayant entendu jouer un pianiste de ragtime, choisit le piano. Il en joue dès 1902 (!) dans les bouges de luxe de Storyville : tel est l'univers de Mister Jelly Roll (le pseudonyme renvoie à un rouleau de confiture aux connotations sexuelles bien connues à l'époque): joueur, flambeur, souteneur même à une certaine époque, il mène une vie de bâton de chaise pendant toute sa jeunesse, tourne dans le Nord de 1919 à 1922, puis s'installe pour un temps à Chicago. Lorsqu'il enregistre ses premiers disques, Jelly Roll a près de 40 ans ! C'est entre 1926 et 1930 qu'il connaît son apogée, tant musicale que financière, menant un train de vie somptueux (il va jusqu'à se faire sertir des diamants dans les dents) et enregistrant abondamment soli de piano et morceaux orchestraux réalisés sous le nom générique de *Red Hot Peppers*. Un mot tout d'abord du pianiste, dont l'ambition est de jouer de son instrument comme d'un "band orléanais". C'est en 1923/24 que Morton, rodé depuis plus de vingt ans au travail de pianiste professionnel, grave une série de soli de piano pour le label *Gennett*, des compositions originales pour la plupart, dont certaines datent de ses débuts à Storyville. Morton s'affirme du même coup comme le seul pianiste orléanais d'envergure, différent à la fois des *ragtimers* qui l'ont précédé et des pianistes New-Yorkais qui façonnent déjà, à l'époque, les bases du piano *stride*. L'art de Jelly Roll, s'il s'apparente à celui de Joplin et des *ragtimers* (enchaînement de plusieurs "strains", syncopation etc), n'en transcende pas moins la raideur du ragtime par une **souplesse** de jeu typiquement orléanaise, parsemant son jeu, comme le font les orchestres N-O, de breaks inventifs et faisant contraster puissants riffs de main gauche et envolées contrôlées de main droite. En écoutant le premier titre de la série, le fameux *King Porter Stomp*, on comprend d'emblée ce qui distingue la musique de Morton du ragtime: quoique composé, selon la règle rag, de trois *strains* de 16 mesures, avec intro et intermède de modulation, *King Porter* possède une vitalité qui fait défaut aux meilleurs ragtimes : en outre, sur le troisième *strain*, Morton s'offre visiblement une part d'improvisation qui ne fait qu'accentuer l'impression globale de spontanéité. Quelques images en bonus :

Video et 86. Jelly Roll Morton : King Porter Stomp
Jelly Roll Morton (pn solo); rec. Richmond juillet 1923 (CD Classics)

Jelly Roll est aussi le premier pianiste (et un des premiers jazzmen) à intégrer à sa musique les couleurs des caraïbes, des îles etc dont les rythmes chaloupés ont joué, jouent et joueront un rôle important dans la gestation de la galaxie bleue : écoutons *Tia Juana* :

87 · Jelly-Roll Morton : Tia Juana
Piano solo rec 1924 (Classics)

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

88. Jelly Roll Morton: Black Bottom Stomp
George Mitchell (cn) Kid Ory (tb) Omer Simeon (cl) Johnny St Cyr (bjo, gt)
John Lindsay (cb) Andrew Hilaire (dms); rec. Chicago 15/9/26 (CD BBC)

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

89. Jelly Roll Morton: Dead Man Blues

George Mitchell (cn) Kid Ory (tb) Omer Simeon (cl) Johnny St Cyr (bj, gt) John Lindsay (cb) Andrew Hilaire (dms); rec. Chicago 21/9/26 (CD "J-R Morton 26/34" BBC)

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

90. Jelly Roll Morton: Billy Goat Stomp

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

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

Video. Jelly Roll Morton : Novecento (extr)

Extr de Novecento la légende du pianiste

Nous aborderons ces différents axes le moment venu, mais d'abord, histoire de visualiser la pratique musicale orléanaise au moyen d'un anachronisme somme toute peu gênant, regardons l'ensemble de **Kid Ory** en plein mouvement revivaliste (voir plus loin) et pratiquant, sur un blues en 12 mesures (*Royal Garden Blues*), une impro collective bien enlevée, et pimentée de solides chorus instrumentaux :

Video. Kid Ory: Tiger rag

*Henry Red Allen (tp) Edward Kid Ory (tb) Bob Mc Cracken (cl) Cedric Haywood (pn)
Squire Gersh (cb) Alton Redd (dms); rec Antibes 59.*

3. Autour de Louis Armstrong

Si le travail d'un Jelly Roll Morton ou d'un Fletcher Henderson font incontestablement avancer la machine, il est clair que les véritables moteurs de l'Histoire du Jazz sont les grands solistes qui émergent dans les années '20, dans le sillage des pionniers orléanais : le moment est donc venu d'évoquer le parcours des authentiques géants que sont **Louis Armstrong**, **Sidney Bechet** ou **Bessie Smith**.

Le Roi Louis

Pourtant avare de compliments, Miles Davis avait coutume de dire que l'histoire du Jazz pouvait se résumer en quatre mots : Louis Armstrong, Charlie Parker. Si Parker (comme John Coltrane - qu'il faudrait sans doute ajouter à la "liste" minimaliste dressée par Miles) est un incontestable génie, Armstrong, qui n'a jamais perçu le caractère novateur/révolutionnaire de sa musique et s'est toujours considéré comme un *entertainer*, doit sans doute être considéré comme un "génie instinctif". Souvent décrit comme étant la personnification du jazz, le Roi Louis est en tout cas de la famille d'un autre roi, mythologique celui-là : Midas, qui transformait tout ce qu'il touchait en or, alors que Louis Armstrong, lui, transforme tout ce qu'il touche en jazz ! Quelques images en guise d'introduction à l'importance du personnage de Louis Armstrong :

Vidéo • Louis Armstrong : What a wonderful world

Extrait de "The Wonderful World of Louis Armstrong" Music Planet

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

Né autour de 1900 (comme le jazz) dans les quartiers pauvres de la Nouvelle-Orléans, le jeune Armstrong admire dès son enfance la prestance des Kings orléanais et la puissance magique des brassbands. Non content de faire partie de la *second line* qui suit ces fanfares dans les rues, il monte bientôt un quatuor vocal avec lequel il se produit aux carrefours de Storyville. Un soir de Nouvel An, un coup de pistolet tiré en l'air lui vaut un séjour au Waif's Home, un centre pour jeunes Noirs en difficulté. Séjour providentiel puisque le gamin a l'occasion d'y apprendre le cornet. A sa sortie, il participe à divers bands orléanais, et travaille sur les riverboats dans l'orchestre de Fate Marable. C'est en 1922 qu'il est appelé par **King Oliver** à Chicago. Images :

Vidéo • Louis Armstrong : From New-Orleans to Chicago
Extrait de "Jazz Portrait" Arte

Chez King Oliver, Louis est deuxième trompette, ce qui ne l'empêche pas d'enregistrer son premier chorus sur un blues intitulé *Chimes* : il y joue deux chorus de 12 mesures et quoiqu'il s'agisse probablement d'un solo "préparé", on y pressent les premiers signes du souffle qui va traverser le Grand Oeuvre du premier Génie de l'histoire du jazz. Retrouvons donc une fois encore le *Creole Jazz Band* de 1923.

91 • King Oliver Creole Jazz Band : Chimes Blues

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

On l'a vu, le répertoire de King Oliver est composé majoritairement de blues. C'est également dans le blues que va s'effectuer l'ascension de Louis Armstrong. Il faut dire que, dans le Chicago des années '20, le blues est omniprésent. Dans les quartiers noirs du *Southside*, tandis que des Orléanais comme les clarinettes Johnny Dodds et Jimmy Noone saoulent de leurs miaulements profonds de jeunes existentialistes en quête de négritude, un art nouveau se développe autour de quelques chanteuses à la voix et à la personnalité surpuissantes. Le jeune Armstrong se fera un plaisir de leur fournir des contrechants qui seront autant de bonheurs musicaux.

Classic Blues

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

Vidéo • Mamie Smith

Extrait de "Cent ans de mémoire du jazz" vol 1

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

Les deux plus grandes chanteuses de "classic blues" sont incontestablement Ma Rainey et Bessie Smith. Ayant grandi dans l'univers des *Minstrels* où se produisaient ses parents, **Ma Rainey** (1886-1939) participe aux tournées de la TOBA (*Theatre Owners and Bookers Association*), puis, entre 1923 et 1928, enregistre abondamment avec l'appui de grands jazzmen comme Tommy Ladnier, Fletcher Henderson, Coleman Hawkins ou Louis Armstrong. Sa voix rugueuse et puissante se marie idéalement avec les contrechants de cornet de ce dernier. Sur *Countin' Blues* par exemple :

92 • Ma Rainey : Countin' Blues

*Ma Rainey (voc) Louis Armstrong (cn) Charlie Green (tb) Buster Bailey (cl)
Charlie Dixon (bj); rec 1924; CD Masters of Jazz*

C'est sous la protection de Ma Rainey que la grande **Bessie Smith** (1895-1937) fait ses débuts. Très vite, la voix de Bessie et sa façon souvent crue et directe de chanter l'alcool, le sexe, l'abandon, symbolisent la douleur de la communauté noire toute entière. Première star maudite de l'histoire du jazz, Bessie est un peu, dans le contexte américain, le pendant des chanteuses réalistes françaises contemporaines, ses thèmes de prédilection étant l'alcool, le sexe (travail sur le double sens), l'abandon etc. Sa voix exprime toute la douleur de la communauté noire et fait d'elle la première grande star maudite. Voici un morceau traitant de la solitude une fois que tout va mal :

Video • Bessie Smith : Nobody knows you when you're down and out

*Bessie Smith (voc) Ed Allen (cn) Garvin Bushell (as) Greely Walton (ts)
Clarence Williams (pn) Cyrus St Clair (bj); rec N-Y 1929 (MJ)*

Un des chefs d'oeuvre de Bessie est sans conteste le *St Louis Blues* (de W.C. Handy) qu'elle interprète en 1925 en compagnie de son mari Fred Longshaw (à l'harmonium) et de Louis Armstrong. Quoique restant toujours très proche du feeling blues, le thème tel que l'a conçu Handy (et tel que le chante Bessie après une longue note d'intro jouée par Armstrong) n'est pas un simple "12 mesures" : construit sur base de trois parties remarquablement enchaînées, il se présente en fait comme une sorte d'AABC de 52 mesures réparties comme suit :

A (12 mesures commençant par *I hate to see that evenin' sun go down*)

A (12 mesures commençant par *Feeling tomorrow like I feel today*)

B (16 mesures commençant par *St Louis Woman*)

C (12 mesures commençant par *I've got the St Louis Blues*)

93 • Bessie Smith : Saint Louis Blues

*Bessie Smith (voc) Louis Armstrong (cn) Fred Longshaw (harm); rec 1924;
(CD "L'art vocal vol 3)*

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

"Une nuit, au Paradise Garden, nous allâmes écouter la Reine du Blues déverser son coeur immense. Elle passait là avec l'orchestre de Jimmy Noone. Bessie avait dans la voix un tel vibrato, une sonorité si éclatante, une résonance si claire et si riche,

qu'on l'entendait de l'autre bout de la rue. Il y avait un embouteillage permanent devant le cabaret; la foule des amateurs et de leurs sauterelles bloquait le trottoir, hypnotisée par les plaintes déchirantes qui montaient comme une grande clameur de la gorge de Bessie (...) Dave (Tough) et moi, on fondait ensemble sous la brûlure de la voix de Bessie ; ce n'était pas une voix, c'était un lance-flammes qui lèchait toute la salle"

Le succès rencontré par Bessie lui vaut d'être au centre d'un des premiers films consacrés à la galaxie jazz : réalisé par Dudley Murphy, *Saint Louis Blues*, comme son titre l'indique, est centré sur une nouvelle version du thème de Handy, avec pour accompagnement le piano de James P. Johnson et l'orchestre de Fletcher Henderson. On se serait bien passé des chœurs mais bon, ne boudons pas notre plaisir.

Vidéo • Bessie Smith : Saint Louis Blues

*Bessie Smith (voc) James P. Johnson (pn) Fletcher Henderson Orchestra + Choirs
VHS "Early Jazz and Hot Dance"*

Louis & Sidney

Quelle que soit l'importance du travail d'Armstrong au sein du big band de Fletcher Henderson, il reste que c'est en petite formation qu'il s'affirme tout particulièrement comme le Messie du jazz. C'est au sein des combos de studio dirigés par le pianiste **Clarence Williams** (les *Blue Five*) qu'il est confronté pour la première fois à l'autre Géant orléanais : le clarinettiste et saxophoniste soprano **Sidney Bechet**. Bechet est né en 1897 (?) dans une famille créole orléanaise, et son grand père Omar était un des derniers esclaves. Toute la famille de Bechet baigne dans la musique, comme Sidney l'explique dans l'autobiographie savoureuse qu'il nous a laissée sur disque. C'est en autodidacte radical qu'il aborde la clarinette : mais laissons Bechet lui-même nous parler de ses débuts, avec son savoureux accent créole. Et d'abord, quelques images :

Video • Sidney Bechet

Extr de doc Arte Jazz Collection

94 • Sidney Bechet : Interview

Sidney Bechet (narration)

Bechet est un cas ! Connue du grand public pour la musique lyrique, gentille et populaire jouée à Paris dans les années '40, '50 (*Petite Fleur, Les Oignons* etc), il en est presque arrivé à faire oublier à quel point il était en avance sur son temps dans les années '20. A

la Nouvelle-Orléans, il joue dans les principaux brassbands (*Eagle Band, Imperial Band*) ; en 1917, il arrive à Chicago et deux ans plus tard, embarque pour l'Europe au sein du *Southern Syncopated Orchestra* de Will Marion Cook (voir plus loin). En 23, lorsqu'il commence à enregistrer avec Clarence Williams, Sidney est le soliste le plus avancé de la N-O, qui plus est sur un instrument dont il est le seul à jouer (un saxophone soprano ramené de Londres). Son inégalable vibrato (qui, selon certains de ses proches, lui vient de son admiration pour les grands chanteurs d'opéra comme Caruso) et la puissance de son souffle lui valent d'être le seul saxophoniste à dominer le cornet dans les collectives. Il fait partie des *Blue Five* de Clarence Williams depuis leur première séance, gravée en 1923. Écoutons *Wild Cat Blues*, un blues en 16 mesures :

95 • Clarence Williams Blue Five : Wild Cat Blues

*Thomas Morris (cn) John Mayfield (tb) Sidney Bechet (ss) C.W. (pn) Buddy Christian (bjo);
rec N-Y 1923 (Masters Of Jazz)*

En plus de la clarinette et du soprano, Bechet joue encore, dans certains titres, d'un instrument grave rarement utilisé : le sarussophone :

96 • Williams Blue Five: Mandy, make up your mind

*Louis Armstrong (cn) Charlie Irvis (tb) Sidney Bechet (ss, sarr) Clarence Williams (pn)
Narcisse "Buddy" Christian (bjo); rec NY 17/12/26 (CD Masters of Jazz)*

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

97 • Clarence Williams Blue Five: Cake Walkin' Babies from Home

*Eva Taylor (voc) Louis Armstrong (cn) Charlie Irvis (tb) Sidney Bechet (ss)
Clarence Williams (pn) Narcisse "Buddy" Christian (bjo) ; rec NY 01/1925
(CD Masters of Jazz)*

Un grand moment ! De l'invention, du lyrisme, du punch, tout y est ! Du Grand Jazz en janvier 1925 ! Curieusement, après les enregistrements avec Clarence Williams, Bechet l'instable disparaît pour de longues années, tandis qu'Armstrong atteint les sommets de son art à la tête de ses propres formations de studio. On retrouvera Bechet plus tard mais en attendant, offrons-nous à nouveau un petit saut dans le temps en retrouvant

Bechet dans les années '50 : il joue, accompagné par un orchestre français, un grand classique de la Nouvelle-Orléans, le *Royal Garden Blues* :

Video. Sidney Bechet: Royal Garden Blues
Sidney Bechet (ss) + band français (1953)

Louis chez Fletcher

Arrivé à New-York, Louis Armstrong participe à l'émancipation de l'orchestre de **Fletcher Henderson**, passé à la postérité pour avoir mis sur les rails la formule du grand orchestre de jazz : le *big band*. Les Américains n'ont évidemment pas attendu ce Georgien que rien ne prédestinait à la musique pour monter des orchestres de grande taille : ainsi, à New-York, on l'a vu, Sousa puis Jim Europe, pour ne citer que les plus connus, diriger, bien avant Henderson, des machines aux dimensions plus qu'impressionnantes. Et dès le début des années '20, la scène blanche compte de nombreuses grandes formations au son jazzy, devant lesquelles parade un chef d'orchestre volontiers gesticulatoire - les plus réputées parmi ces formations étant celles de Paul Whiteman, Gene Goldkette et Sam Lanin. Le rôle de Fletcher Henderson tient davantage au concept orchestral qu'il développe qu'à la taille de son orchestre. Fletcher donne au grand orchestre son orientation proprement jazzique : il le dote de ses organes vitaux (coeur, poumons, système nerveux) en prenant pour modèle la polyphonie orléanaise dont il fait la base des trois sections de l'orchestre : trompettes, trombones et sax/clarinettes. Chacune de ces sections a un rôle bien précis à jouer dans l'orchestre et elles entretiennent entre elles des rapports de tension/détente variables. A l'intérieur d'une section, les rôles sont également définis, nous en reparlerons en détail lorsque nous évoquerons l'ère du big band, dans les années '30. Signalons simplement dès maintenant que chaque section a son leader désigné sous le nom de Premier ou lead (1° trompette, lead tp, 1° trombone, 1° sax - alto le plus souvent), chargé, comme le premier violon dans l'orchestre classique, de donner l'impulsion et la couleur générale et d'attirer à sa suite le reste de la section. L'impro, dans la section de trompettes, est par contre le fait du 3° tp. Et c'est comme troisième trompette (et donc trompette soliste) que **Louis Armstrong** entre dans l'orchestre en 1924. Ses chorus rivalisent bientôt avec ceux du saxophoniste ténor **Coleman Hawkins**. Le 29 mai 1925, l'orchestre grave la matière d'un 78 tour qui fera date dans l'histoire du jazz. Il s'agit d'un hommage indirect rendu par Armstrong à son premier Maître Joe Oliver : dans la démarcation de *Dippermouth blues* qu'enregistre Henderson sous le nom de *Sugarfoot Stomp*, Armstrong rejoue en effet, note pour note ou presque, le fameux solo d'Oliver (sans wah-wah). Au-delà de ce beau solo (et de celui du trombone Charlie Green) on a affaire à un orchestre qui préfigure bien davantage le travail des big bands swing à venir, qu'il ne prolonge celui effectué par Europe ou Whiteman :

98. Fletcher Henderson Orchestra: Sugarfoot Stomp

Elmer Chambers, Howard Scott (tp) Louis Armstrong (cn) Charlie Green (tb) Don Redman, Coleman Hawkins, Buster Bailey (reeds) Fletcher Henderson (pn) Charlie Dixon (bj) Bob Escudero (tu) Kaiser Marshall (dms); rec N-Y 29/5/25 (CD BBC)

Hot Five, Hot Seven

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

99 • Louis Armstrong Hot 5 : Gut Bucket Blues

*Louis Armstrong (cn) Kid Ory (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn) Johnny St Cyr (bj);
rec Chicago 12/11/25 (Classics)*

Chaque sortie d'un disque des *Hot Five* (Okeh étiquette rouge) devient bientôt un événement pour la communauté noire, cliente des *race records*. Le cornettiste se double d'un chanteur qui, début 26, grave le mythique *Heebie Jeebies*, qui passe pour le premier disque sur lequel figure un chorus de scat. Vrai ou faux ? Certes, il existe des précédents, mais il est clair que la vogue du scat démarre bien avec ce *Heebie Jeebies* (la légende raconte qu'en plein enregistrement, Armstrong laissa tomber la feuille sur laquelle étaient inscrites les paroles, et qu'il se mit donc à improviser en onomatopées jusqu'à ce qu'il retombe sur la partie qu'il connaissait).

100 • Louis Armstrong Hot 5 : Heebie Jeebies

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

Louis fait sa première entrée dans les charts américains avec *Muskrat Ramble*. En avril 1926, il joue au *Sunset Café*, lieu chaud du Chicago de la Prohibition, placé sous la protection d'Al Capone. Il y fait d'abord partie de l'orchestre de Carroll Dickerson dans lequel il rencontre un pianiste appelé à jouer un grand rôle à ses côtés peu de temps après: **Earl Hines**. Armstrong fait aussi la connaissance d'un impresario qui décide de prendre sa carrière en main : **Joe Glazer**. En 1927, c'est sous son nom qu'Armstrong redémarre au *Sunset* (qui, avec ses 600 places assises, n'a rien d'une gargote). C'est à peu près à la même époque que le *Hot Five* se transforme en *Hot Seven* : **John Thomas** (tb) y remplace Ory (retourné chez King Oliver) et le groupe élargit sa rythmique en engageant **Pete Briggs** (tu) et **Baby Dodds** (dms). Lorsque, le 7 mai, est enregistré *Wild Man Blues*, premier chef d'oeuvre d'une longue série, un autre changement fondamental s'est produit : Armstrong est passé du cornet à la trompette, dont le son plus brillant et plus puissant convient mieux aux ambitions expressives du soliste. Sorte de mini-concerto pour tp et cl, *Wild Man Blues* est joué sans thème, dédié du début à la fin aux impros de Louis et de Johnny Dodds. *Wow !* Et en bonus, le son fabuleux des rééditions de Robert Parker :

101 • Louis Armstrong Hot 7 : Wild Man Blues

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

Ce qui fascine dans cette musique, c'est probablement avant tout cette alliance de précision et de nonchalance qui restera une des marques de fabrique du jazz. Et qui fit s'exclamer le jeune Bix Beiderbecke, à la fin d'un chorus live d'Armstrong :

"Pourquoi le monde entier n'est-il pas là pour écouter ça ?"

Parmi les grands chorus d'Armstrong en 1927, impossible de passer sous silence celui (stop chorus) de *Potato Head Blues* :

101b • Louis Armstrong Hot 7 : Potato Head Blues

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

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

(*Struttin' with some barbecue*)

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

102 • Louis Armstrong Hot 5 : Struttin' with some barbecue

*Louis Armstrong (tp) Kid Ory (tb) Johnny Dodds (cl) Lil Hardin (pn) Johnny St Cyr (bjo) ;
rec Chicago 9/12/1927 (CD BBC)*

Ce morceau, Armstrong continuera à le jouer, sa vie durant : en voici une version ultérieure, extraite du film italien *La Botta e riposta* (*La route du bonheur* en français) : nous sommes en 1949 :

Video • Louis Armstrong : Struttin' with some barbecue

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

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

103 • Louis Armstrong Hot 5 + 1 : Hotter than that

*Louis Armstrong (tp, voc) Kid Ory (tb) Johnny Dodds (cl) Lonnie Johnson (gt)
Lil Hardin (pn) Johnny St Cyr (bjo) ; rec Chicago 13/12/1927 (BBC)*

Savoy Ballroom Five

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

104 • Louis Armstrong Savoy Ballroom Five : Skip the gutter

*Louis Armstrong (tp) Fred Robinson (tb) Jimmy Strong (cl) Earl Hines (pn)
Mancy Cara (bjo) Zutty Singleton (dms) ; rec Chicago 27/06/1928 (CD BBC)*

Video • Earl Hines : Boogie Woogie on St Louis Blues

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

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

"Elle a permis de faire remarquer que le jazz avait la capacité de rivaliser avec les formes les plus évoluées des expressions connues (...) Elle ne comprend que deux phrases qui, à elles seules, résument presque entièrement le style de Louis Armstrong et son apport au langage du jazz. La première est saisissante, en raison de la force, du dynamisme de ses quatre premières notes. Nous sommes immédiatement sensibles au swing terrifiant qu'elles expriment bien qu'elles soient jouées sur le temps, non syncopées, et qu'aucune référence rythmique extérieure ne nous soit fournie puisque Louis joue sans accompagnement. On devrait faire entendre ces quatre notes à tous ceux qui ne comprennent pas la différence qui existe entre le jazz et d'autres formes de musique, ou à ceux qui mettent en doute le caractère unique, spécifique, du swing en tant qu'élément. Ces notes, telles qu'elles sont

jouées par Armstrong, constituent la leçon la plus claire que le jazz puisse offrir sur la nature du swing. La façon dont il attaque chaque note, la qualité et l'exacte durée qu'il donne à chacune, sa manière de quitter la note et de calibrer l'infime silence qui la sépare de la suivante - en d'autres termes, le modèle acoustique ainsi créé- présentent en raccourci toutes les caractéristiques essentielles de la plastique jazzistique." (Cité in Solfèges, op cit p 86-87)

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

105 • Louis Armstrong Savoy Ballroom Five : West End Blues

*Louis Armstrong (tp, voc) Fred Robinson (tb) Jimmy Strong (cl) Earl Hines (pn)
Mancy Cara (bjo) Zutty Singleton (dms) ; rec Chicago 28/06/1928 (CD BBC)*

Video • The West End Blues effect

Pers id + extr des Enfants du marais

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

105b • Louis Armstrong Savoy Ballroom Five : Basin street Blues

*Louis Armstrong (tp) Fred Robinson (tb) Jimmy Strong (cl) Earl Hines (cel)
Mancy Cara (bjo) Zutty Singleton (dms) ; rec Chicago 1928 (BBC)*

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

106 • Louis Armstrong Savoy Ballroom Five : Muggles

Louis Armstrong (tp) Fred Robinson (tb) Jimmy Strong (cl) Earl Hines (pn)
Mancy Cara (bjo) Zutty Singleton (dms) ; rec Chicago 7/12/1928 (CD BBC)

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

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

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

107 • Louis Armstrong Savoy Ballroom Five : Tight like this

Louis Armstrong (tp, voc) Fred Robinson (tb) Jimmy Strong (cl) Don Redman (sax, cl, arr)
Earl Hines (pn) Mancy Cara (bjo) Zutty Singleton (dms) ; Chicago 12/12/1928 (CD Sony)

108 • Louis Armstrong Savoy Ballroom Five : Saint James Infirmary

Louis Armstrong (tp, voc) Fred Robinson (tb) Jimmy Strong (cl) Don Redman (sax, cl, arr)
Earl Hines (pn) Mancy Cara (bjo) Zutty Singleton (dms) ; Chicago 12/12/1928 (CD BBC)

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

109 • Louis Armstrong / Earl Hines : Weather Bird

Louis (tp) Earl Hines (pn); rec 5/12/1928 (CD Sony)

Affaire à suivre...

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

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

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

Vidéo • Louis Armstrong : *Symphony in Black and Blue* (extr)

Louis Armstrong (tp, voc) Zilmer Randolph (tp) Preston Jackson (tb) George James, Lester Boone, Al Washington (sax) Charlie Alexander (pn) Mike Mc Kendrick (bjo) Johnny Lindsay (b) Tubby Hall (dms); rec Hollywood 1932 (RCA)

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

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