

4. Diffusion et malentendus

De ce qui vient d'être dit du succès de **Louis Armstrong**, il faut se garder de conclure à un soudain délire des foules pour le jazz pur et dur. Dans les années '20, le "succès" rencontré par Armstrong et les Orléanais est un succès très relatif et réservé pour l'essentiel à un petit nombre de *happy fews*. Selon l'angle de vue adopté, il est toutefois possible de continuer à soutenir que ces mêmes années '20 sont bien les années de grande diffusion du jazz : le tout est de savoir à quel "jazz" on fait référence. Car s'il est indéniable que les Noirs dirigent les manœuvres sur le plan esthétique, il est tout aussi évident que, sur le plan médiatique, c'est aux musiciens et aux orchestres blancs que le jazz doit sa popularité croissante.

Ascension du Mont Bleu par la face Blanche

Quoique dénoncé par les ligues de morale et par les instances religieuses comme musique de dépravation, quoique fustigé par les associations féministes comme "contribuant à augmenter le nombre de viols" (!), quoique méprisé par la plupart des amateurs de musique classique et ignoré par l'Amérique profonde, le "jazz" devient, en moins de deux décennies, une sorte de "musique nationale américaine", musique à laquelle les compositeurs classiques américains, Gershwin en tête, entendent apporter leur quote-part. Faut-il le dire, ce n'est évidemment pas le jazz orléanais pure souche qui séduit ainsi les foules. Même l'ascension médiatique d'Armstrong après 1929 s'effectue au prix d'un relatif "renoncement" à l'idiome de base : ses grands succès populaires ne sont pas *Hotter than that* ni *Muggles*, ni même *West End Blues*, mais des reprises de comédies musicales de Broadway, montées, jouées et consommées par des Blancs, reprises chantées et accompagnées par des orchestres évoluant aux limites du jazz et de la variété. Le "jazz" qui envahit le grand public du nouveau (puis du vieux) continent est, pour l'essentiel, le fait de musiciens blancs.

On peut se représenter le corpus jazzique blanc des années '20 sous la forme d'une pyramide divisée en quatre "étages" de superficie croissante, la qualité musicale y étant inversement proportionnelle au succès rencontré :

- au sommet, une petite minorité de musiciens sincèrement conquis par le jazz black et qui, **Bix Beiderbecke** en tête, ont à cœur d'apporter leur pierre à l'édifice. Qu'ils soient originaires de la N-O, de Chicago, de New-York ou du Mid-West américain, ces jeunes musiciens sont les premiers Blancs à emboîter avec bonheur le pas aux Noirs.
- à l'étage en dessous, un nombre plus important de musiciens bien intentionnés mais aux moyens plus limités : comme les précédents, ils se choisissent pour capitale le Chicago coloré de la prohibition et d'Al Capone, où sont alors en activité la plupart des

Orléanais exilés (d'où le nom générique de *Chicagoans* sous lequel on les désigne habituellement). Ceux-là seront en tout cas de sacrés propagateurs du jazz.

- beaucoup de bruit à l'étage en dessous : très nombreux (surtout au début de la période) et beaucoup plus superficiels, les musiciens qui s'y agitent dirigent de véritables "machines à boucan" qui, dans le prolongement du premier disque de jazz gravé par l'*Original Dixieland Jazzband*, exacerbent le caractère expressif du jazz : une caricature **bruitiste** et exhibitionniste faite pour plaire aux noceurs de l'après-guerre.

- enfin, au bas de la pyramide, une multitude d'orchestres de variété usurpant l'étiquette "jazz" quand ils se révèlent à peine **jazzy** : du jazz symphonique de Paul Whiteman aux doux "jazzbands" des boîtes de nuit bcbg, c'est une véritable invasion qui déferle sur l'Amérique puis sur l'Europe, invasion d'une musique dérivée davantage de la *Novelty Music* (voir plus haut) que du jazz.

The Jazz Era

Le jazz aurait pu rester pour toujours ce qu'il était à l'origine : une forme de musicale traditionnelle, localisée tant socialement que géographiquement. Au contraire, au terme des années '20, il devient un langage commun à l'ensemble du monde occidental, Europe y compris. Pour comprendre l'ampleur du phénomène, il nous faut remonter d'une dizaine d'années en arrière, lorsqu'à l'issue de la guerre 14-18, l'équilibre mondial bascule. Jusqu'alors, le centre de gravité de la sphère occidentale était l'Europe, Vieux Continent bouffi d'Histoire, nourri jusqu'à l'indigestion d'un savant dosage de cultures gréco-latine et judéo-chrétienne. Le rôle joué par les Etats-Unis dans le premier conflit mondial et la croissance économique incomparable qui s'y greffe ont pour conséquences de recentrer les projecteurs sur ce Nouveau Continent dont l'image débarque sur le sol européen en même temps que les troupes américaines. Désormais, tout ce qui vient d'Amérique est bon par définition, à commencer par ces nouvelles danses et ces musiques sauvages qui effrayent les anciens mais ravissent les jeunes générations, sorties de la guerre avec une envie furieuse de mordre la vie à pleines dents. Quant à la musique qui accompagne ces danses, elle se voit d'office accoler l'étiquette "jazz", héritant par la même occasion des connotations de souffre et de sueur qui l'entourent :

« Et cette vieille incontinente d'Europe (..) s'est empressée d'accueillir à bras ouverts le nouveau venu, ce mulâtre aux allures équivoques, au nom inquiétant, cet échantillon croustillant de l'Art d'Amérique. » (A.P.Dohet, Pré-Jazz, in La Revue Sincère 6, 1927)

C'est au coeur de ces malentendus plus que dans la musique elle-même qu'il faut chercher le sens de l'expression "*Jazz Era*" par laquelle Scott Fitzgerald désigne les années '20 : pour peu qu'ils proposent du rythme, des syncopes en pagaille et un zeste de provocation, le moindre orchestre de danse devient un *jazzband*, le moindre chanteur de variété un *chanteur de jazz*. Illustration par cartoon interposé :

Vidéo • I want to singa
Cartoon de Tex Avery

Des quatre familles d'occupants de la pyramide jazzique blanche, les "bruitistes" sont les premiers à être diffusés massivement : nous commencerons donc par là. Evoquant par la même occasion de manière plus précise l'invasion de l'Europe par les nouvelles danses et par les premiers jazzbands américains.

Original Dixieland Jazz Band

A l'époque héroïque de la Nouvelle Orleans, chaque communauté raciale (Noirs, Blancs, Créoles) a ses propres orchestres-fanfars. Ainsi, le *band* du Noir Buddy Bolden a pour concurrents ceux du Créole John Robichaux et du Blanc "**Papa**" Jack Laine. C'est de la galaxie mise en place par ce dernier que sortent les premiers jazzmen blancs, et notamment, dès la première moitié des années '10, le noyau de jeunes Orléanais qui, groupé autour du cornettiste **Nick La Rocca**, met sur les rails l'*Original Dixieland Jazz Band*. Monté de la Nouvelle-Orléans à Chicago et de Chicago à New-York, l'orchestre y connaît un succès ahurissant, qui, on l'a vu, leur vaut l'insigne honneur de graver, en 1917, le tout premier disque de jazz. *Livery Stable Blues*, un "blues" assez avare de notes bleues, est particulièrement évocateur du climat quelque peu caricatural qu'engendre l'*O.D.J.B.* :

109-1. ODJB : Livery Stable Blues

*Dominique Nick La Rocca (cn) Eddie Edwards (tb) Larry Shields (cl) Henry Ragas (pn)
Tony Sbarbaro (dms); rec NY 1917*

Si chez un Jelly Roll Morton, l'apparition d'un bêlement de chèvre est un divertissement qui ne nuit en rien à la musique, dans le cas présent, il semble bien que les joutes animalières (hennissements, barissements etc) soient une fin en soi. Il reste que le succès incroyable de ces faces, gravées bien avant les premiers disques de King Oliver, change le visage de l'industrie discographique. Entre 1917 et 1922, l'*O.D.J.B.* grave disques sur disques, devenant bientôt une des formations les plus célèbres des Etats-Unis. Sur ses traces, des dizaines, puis des centaines de "jazzbands" envahissent les lieux de plaisir et les bacs des disquaires. Voici quelques images illustrant le phénomène *O.C.J.B.* et ses conséquences :

Video. Original Dixieland Jass Band : Tiger Rag

*Dominique Nick La Rocca (cn) Eddie Edwards (tb) Larry Shields (cl) Henry Ragas (pn)
Tony Sbarbaro (dms); rec NY 25/03/18 (EPM)*

Il serait toutefois injuste de rejeter en bloc l'oeuvre abondante de l'O.D.J.B., dont l'enthousiasme jubilatoire reflète à merveille ce besoin de défoulement et de dérision qui caractérise la jeunesse de l'immédiat après-guerre. Des musiciens aussi importants que Bix Beiderbecke reconnaissent avoir subi l'influence de la bande de La Rocca bien avant d'avoir entendu Louis Armstrong. L'*Original Dixieland Jazz Band* sera pourtant jugé avec sévérité par les historiens du jazz. Il est vrai que leur style exacerbé et criard, ne retient du jazz orléanais que son exhubérance : nulle trace de cette émotion que dégagent les premiers disques de King Oliver, Clarence Williams, Jelly Roll Morton ou Louis Armstrong. Mais à l'aube des années '20, le grand public américain n'a à sa disposition aucun point de repère qui lui permettrait de cerner les déformations là où elles se nichent. Et ce qui est vrai outre-atlantique l'est à fortiori en Europe, lorsque l'ODJB y débarque, dès 1919 (à titre de comparaison, la première tournée européenne d'Armstrong date de ...1933). C'est la raison pour laquelle, de part et d'autre de l'Atlantique, on prend au pied de la lettre la leçon de ces jeunes ambitieux qui, pour leurs prestations à Londres, se présentent comme *The Originators of Jazz*. Imiter des cris d'animaux avec son instrument ou jouer avec une demi-clarinette est dès lors considéré comme l'essence même du jazz ! La presse musicale du Vieux Continent s'indigne :

"Il est intéressant d'observer les visages des danseurs du Palladium quand les musiciens de l'Original Dixieland Jazz Band, dont on nous dit qu'ils sont uniques au monde, font de leur mieux pour assassiner la musique." (Star)

"Ce fut le spectacle le plus discordant et le moins intéressant de tous ceux qu'il me fut donné de voir au Palladium.. Quand on a vu du jazz, on se dit que les études musicales ne présentent aucun intérêt : si j'arrive à faire du bruit sur quelque vieille casserole, mon avenir est assuré" (Encore)

Voici la version de *Tiger Rag* qu'enregistre l'orchestre en 1918.

109-2. Original Dixieland Jass Band : Tiger Rag

*Dominique Nick La Rocca (cn) Eddie Edwards (tb) Larry Shields (cl) Henry Ragas (pn)
Tony Sbarbaro (dms); rec NY 25/03/18 (EPM)*

Lorsque les premières vapeurs de l'enchantement se dissipent, les adversaires du jazz résument leur position par cette tranchante et impitoyable équation : *Jazz = Bruit !* Confortés dans leur jugement par les clubs de foot des années '20 qui baptisent "jazzbands" les hordes de crécelles, de mirlitons et de sifflets appelés à encourager les joueurs à grand renfort de bruit et de fureur !

Musique nouvelle et Vieux Continent

Pour l'immense majorité des Européens, le seul intérêt que suscite la nouvelle musique réside dans les pas de danses auxquels elle est associée : *One-Step, Two-Step, Boston* et autres *Fox-Trot* détrônent en quelques mois les antiques scottisches et les mazurkas essoufflées sur lesquels le Vieux Monde dansait encore paisiblement quatre ans auparavant. Les *dancings* poussent comme des champignons dans les capitales européennes : le phénomène atteint son apogée en 1925 avec la folie du *Charleston*.

Vidéo • *Charleston* (montage) feat *Thompson Band*

En 1919, le *Southern Syncopated Orchestra*, orchestre éléphantinesque dirigé par Will Marion Cook, joue à Londres et attire l'attention du célèbre chef d'orchestre suisse **Ernest Ansermet** : le maître témoigne, dans un article de la *Revue Romande*, d'un enthousiasme aussi fébrile que visionnaire, et consacre au jeune Sidney Bechet, alors strictement anonyme, quelques phrases prophétiques :

«Il y a au Southern Syncopated Orchestra un extraordinaire virtuose clarinettiste (...) Je veux dire le nom de cet artiste de génie, car pour ma part, je ne l'oublierai pas: c'est Sidney Bechet. Quand on a si souvent cherché à retrouver dans le passé une de ces figures auxquelles on doit l'avènement de notre art -ces hommes du XVII^e et du XVIII^e siècle par exemple, qui, avec des airs de danse, faisaient des oeuvres expressives et ouvraient ainsi le chemin dont Haydn et Mozart ne marquent pas le point de départ mais le premier aboutissement- quelle chose émouvante que la rencontre de ce gros garçon tout noir, avec des dents blanches et ce front étroit, qui est bien content qu'on aime ce qu'il fait, mais il ne sait rien dire de son art, sauf qu'il suit son «own way», sa propre voie, et quand on pense que ce «own way», c'est peut-être la grand route où le monde s'engouffrera demain.»

Hélas, cet enthousiasme éclairé est de courte durée et Ansermet en revient bientôt au discours politiquement correct qu'inspire le jazz à la plupart des musiciens classiques. Mais même renié par son auteur, l'article de la *Revue Romande* reste une page décisive de la littérature parajazzique. L'autre moment clé de l'histoire de cet orchestre est, paradoxalement, sa dislocation : en effet, seule une partie des musiciens (les cordes et les chœurs) rentre aux Etats-Unis: les autres décident de se fixer en Europe, y créant autant de noyaux jazziques qui feront école (cfr par exemple l'influence énorme exercée à Liège, l'hiver 21/22, par le *Creole Band* du trompettiste noir **Arthur Briggs**). Toutes les formations de jazz présentes en Europe dans les années '20 ne remontent pas au S.S.O.; mais, comme l'image des bateaux à aube orléanais colportant la bonne nouvelle du jazz le long du Mississipi, celle de l'orchestre splité semant la graine bleue partout en Europe, est belle et éloquente.

L'Histoire du Jazz en Europe reste à écrire. Parmi les autres grands propagateurs de la nouvelle musique, citons encore les fameux *Mitchell's Jazz Kings*, les *Georgians* du trompettiste Frank Guarente, le grand orchestre de Sam Wooding, et bien sûr, tout le petit monde gravitant autour de l'historique *Revue Nègre*, qui réactive, dans le Paris de 1925, la vogue de l'Art Nègre initiée sur le plan pictural et sculptural dès le début du siècle. Comme à Harlem au même moment, le milieu culturel parisien adopte ouvertement le "jazz". On se souvient de la description imagée que donne **Jean Cocteau** d'une prestation des *Mitchell's Jazz Kings* - les "pipes en nickel" sont évidemment des saxophones, instruments encore fort peu répandus à l'époque :

" Le Band américain l'accompagnait sur des banjos et dans de grosses pipes en nickel. A droite de la troupe, en habit noir, il y avait un barman de bruits, sous une pergola dorée, chargée de grelots, de tringles, de planches, de trompes de motocyclettes. Il en fabriquait des cocktails, mettant parfois un zeste de cymbale, se levant, se dandinant et souriant aux anges." (J. Cocteau, Le Coq et l'Arlequin)

En 1929, le même Cocteau enregistre sur disque deux de ses poèmes, accompagné par l'orchestre de Dan Parrish, nous rappelant par la même occasion la prudence avec laquelle le terme "jazz" doit être entendu dans les années '20 :

109-3 • Jean Cocteau / Dan Parrish : La Toison d'Or

Jean Cocteau (récitant) + orch dir par Dan Parrish (pn) avec e.a.

Cricket Smith (tp) Vance Lowry (bjo) a.o.; rec Paris 12/3/29 (Jazz Time EMI)

Le règne des *Mitchell's* s'achève en 1924. Un an plus tard, la *Revue Nègre* déboule sur Paris. André Daven, directeur artistique du Théâtre des Champs Élysées, s'est rendu lui-même à Harlem pour y procéder au recrutement de sa troupe. Claude Hopkins dirige la petite formation de "jazz pur" chargée de relayer l'orchestre de fosse dans certains tableaux. Le principal soliste de cette petite formation est à nouveau **Sidney Bechet** (toujours aussi anonyme et qui joue le rôle d'un marchand de quatre saisons) mais la véritable star de la *Revue* s'appelle... **Josephine Baker**.

Video. Josephine Baker et la Revue Nègre

Montage de documents d'archives

Josephine décrit ainsi les rapports musicaux qui existent sur scène entre danseurs et musiciens, pendant les représentations de la *Revue Nègre* :

" Le spectacle entier était une grande improvisation. Louis Douglas, champion du tap-dance et moi-même aimions sentir que sa musique nous "portait" et que si une nouvelle figure nous venait à l'esprit, il saurait au bon moment la souligner adroitement."

Le fondement même du jazz est là, qui crée la musique dans l'instant et tisse entre les individualités les plus fortes une manière de communication inédite jusqu'alors. Quel est l'impact réel de la *Revue Nègre* ? Si on ne peut parler de promotion du jazz proprement dit, du moins peut on avancer que la *Revue*, comme les prestations du *S.S.O.*, de l'*O.D.J.B.* ou des *M.J.K.*, améliore fortement les conditions de réceptivité des européens à la nouvelle musique.

Il reste que les débuts des musiciens européens désireux d'entrer en jazz sont rendus particulièrement difficiles par les différences culturelles énormes qui sous-tendent les nouvelles pratiques musicales : tous les africanismes sont perçus soit comme des "erreurs" soit comme des difficultés insurmontables : c'est le cas de la polyrythmie évidemment, totalement hors norme chez nous, du traitement trituré du timbre, qui va à l'encontre, on l'a dit, de tout l'apprentissage officiel de la musique, de l'improvisation, du rapport au public etc. Voici quelques témoignages de musiciens liégeois ayant vécu l'arrivée du jazz en Belgique.

109-3b • Débuts du jazz à Liège

Montage (-- Histoire du Jazz à Liege (Thisse, Bauer, Brinckhuyzen)

Malgré la force du malentendu qui anime les débuts du jazz en Europe, quelques personnages hors du commun pressentent que le jazz n'est pas qu'une passade vaguement scandaleuse ou vaguement ridicule, mais une forme d'expression nouvelle et révolutionnaire. Si Ansermet avait eu cette intuition fugitive en 1919, c'est à l'écrivain belge **Robert Goffin** qu'il revient d'avoir été le premier panégyriste mondial du jazz. Goffin est un client fidèle des dancings : la musique qu'il y entend le bouleverse : ses premiers poèmes consacrés au jazz paraissent au début des années '20 (*Jazz-Band*) : il sera, en 1932, l'auteur du premier ouvrage sérieux consacré intégralement au jazz. Dans le même temps, chez nous, **Felix-Robert Faecq** devient le premier éditeur de jazz, il crée *Music*, la première revue spécialisée, et il organise les premiers concerts ! Un sacré tandem !

Video • The New Stompers : Vladivostok

Interview Robert Goffin et F-R Faecq ; Montage MJ (-- VRT

Ils sont rares, même (et peut-être surtout) aux Etats-Unis, les initiés qui, comme Goffin, Faecq ou le Français **Hughes Panassié**, pressentent cette charge révolutionnaire que véhicule le jazz. Mais revenons aux Etats-Unis afin d'évoquer le plus vaste et le plus dommageable des malentendus qui accompagnent la diffusion du jazz dans les années '20 : en route vers le bas de la pyramide.

Musique jazzy et jazz symphonique

La musique américaine des années '20, qu'elle soit strictement populaire ou qu'elle se targue d'obtenir ses lettres de noblesse, se décline en termes de jazzy. Ce n'est pas Louis Armstrong qui est sacré *Roi du Jazz* mais un certain **Paul Whiteman**, businessman blanc, et propagateur de l'idée de "**jazz symphonique**". Désireux d'amener le jazz dans la cour des grands en le parant d'éléments empruntés à la musique classique, Whiteman et ses disciples lui enlèvent paradoxalement tout ce qui lui confère sa véritable noblesse ! Souvent prétentieux et niais, le jazz dit "symphonique" n'en séduit pas moins un très large public, qui y trouve un moyen terme entre musique sérieuse et musique légère. Les orchestres de Whiteman comptent toujours dans leurs rangs quelques solistes capables de jouer *hot* le temps d'un *featuring* (**Bix Beiderbecke** par exemple). Et c'est sur ce modèle que fonctionnent désormais, un peu partout dans le pays, des grands orchestres blancs, en veux-tu en voilà, qui, de **Sam Lanin** à **Jean Goldkette** proposent toute la gamme des "fusions" envisageables à l'époque. La "suite" écrite par Whiteman sur *Sweet Sue, just you* est un bel exemple de ces collages *kitch* alternant parties vocales sirupeuses, velléités orchestrales et oasis jazziques (le court solo de cornet de Bix Beiderbecke) :

109-4 • Paul Whiteman : *Sweet Sue, just you*

Bix Beiderbecke, Henry Busse, Charles Margulis, Eddie Pinter (tp) Bill Rank, Boyce Cullen, Jack Fulton, Wilbur Hall (tb) Izzy Friedman, Frank Trumbauer, Rube Crozier, Chet Hazlett, Red Mayer, Charles Strickfaden (sax) Roy Bargy, Lennie Hayton (pn) Mike Pingitore (bjo) Mike Traficante (b) Min Leibbrook (tu- Hal Mc Donald (dms) + Strings Jack Fulton (voc) Paul Whiteman (lead) Ferde Grofé (arr); rec NY 1928; IRD

Le caractère rococco des orchestres jazzy des années '20 sera brillamment ressuscité, soixante ans plus tard, avec un souci du détail visuel et sonore proprement ébourrifiant, par un orchestre tchèque, le *Prague Syncopated Orchestra* :

Vidéo • Orchestres Jazzy des twenties

1. *Ben Bernie's (1925)*
2. *Dorsey Brothers (1929)*
3. *Prague Syncopated Orchestra : You're driving me crazy*

Pris en sandwich entre les facéties bruitistes des Bruitistes et la soupe grandiloquente des Symphonistes, et ignorant généralement tout de la musique jouée au même moment par Louis Armstrong ou Duke Ellington, le public américain ne sait plus à quel saint ou à quel diable vouer le mot "jazz". L'intervention au beau milieu de ce puzzle, de compositeurs talentueux comme **George Gershwin** (né en 1898) achève de brouiller les pistes. Ainsi, Paul Whiteman commande au jeune homme une oeuvre ambitieuse qui donnera au malentendu une dimension nouvelle : orchestrée par le partenaire de Whiteman, Ferdé Grofé, *Rhapsody in Blue* est créée à l' *Aeolian Hall* le 12

février 1924 ! La même année, Gershwin en offre à la postérité une version pour piano solo, idéalement préservée de l'usure par la technique du "piano roll". *When Classic meets Jazz...*

110 • George Gershwin : Rhapsody in Blue (extrait)
George Gershwin (pn roll) ; rec 1924, CD Biograph

Quelles que soient ses qualités intrinsèques, la *Rhapsody in Blue* aura bien moins d'impact sur l'évolution du jazz que les chansons (*songs*) écrites par George et Ira Gershwin : avec celles que signent à la même époque **Cole Porter**, **Irving Berlin** ou **Jerome Kern**, ces chansons formeront le répertoire jazzique de base. C'est le début de l'époque conjugée de *Tin Pan Alley* (l'avenue de Broadway où sont concentrées les maisons d'édition et, au cinéma, de la comédie musicale et des *Ziegfeld Follies*, bouillon de culture où se créent les *standards* qui aujourd'hui encore constituent le vocabulaire basique des jazzmen.

Chicago, Chicago

Plus on monte dans la pyramide blanche, plus on se rapproche d'une consistance jazzique rassurante. Un nombre considérable de jeunes musiciens blancs enthousiastes sont regroupés, à l'avant-dernier étage, sous l'appellation générique de **Chicagoans**. Une étiquette abusive pour deux raisons au moins :

1. tous les musiciens rangés sous cette bannière ne sont pas originaires de Chicago : sous le label *Chicagoans*, l'Histoire répertorie aussi bien de "vrais" Chicagoans que des New-Yorkais, des Orléanais, des musiciens originaires du Mid-West etc.
2. le jazz joué à Chicago dans les années '20 n'est pas le seul fait des *Chicagoans*, loin s'en faut : on l'a vu, les plus belles pages enregistrées du jazz dit *New Orleans* (King Oliver, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton...), sont gravées à Chicago.

Sans doute la confusion vient-elle du déplacement, bien réel lui, du centre de gravité du jazz américain. De 1900 à 1917, l'incontestable nombril jazzique était la Nouvelle-Orléans. Mais en 1917, le cœur de *Storyville* cesse de battre, et dans les années '20, la Cité du Vent succède à la Cité du Croissant au titre de capitale (provisoire) du jazz. Ainsi, à titre d'exemple, en 1926, **Louis Armstrong** fait les beaux soirs du *Sunset Café*, **King Oliver** ceux du *Plantation Club* (avec dans son orchestre des solistes comme Kid Ory ou Albert Nicholas), tandis qu'au *Dreamland*, Doc Cook dirige une formation dans laquelle jouent **Freddie Keppard**, **Jimmy Noone** et Johnny St Cyr, entre autres; et qu'au *Nest Club*, les frères **Dodds** travaillent avec le cornettiste Natty Dominique. C'est encore à Chicago que se consolide la réputation des grandes chanteuses de *Classic Blues* (**Bessie Smith** en tête) et que les premiers spécialistes du

Boogie-Woogie instaurent une nouvelle manière de jouer le blues au piano. Après le boulot (*after hours*), tout ce beau monde se retrouve dans les brûlots du *Southside* (le quartier sud de la ville) pour jouer jusqu'au matin, pour le plus grand plaisir d'une clientèle noire à laquelle se mêlent bien souvent les jeunes musiciens blancs désignés sous le nom de *Chicagoans*. Le tout sur fond de mitraillettes et d'alcool frelaté ! Car ne l'oublions pas, le Chicago des années '20 est régi par la pègre : un des principaux employeurs des musiciens de jazz a pour nom... **Al Capone**, propriétaire de la plupart des clubs. *Scarface* débarque volontiers, la nuit, avec quelques uns de ses hommes, dans un club dont il bloque les entrées et les sorties afin de s'offrir un petit concert privé. C'est le temps de la *prohibition*, promulguée par les autorités américaines en 1919. L'interdiction de la vente et de la consommation publique d'alcool se solde par une surconsommation clandestine qui enrichit les gangsters. Whisky frelaté, gin distillé dans les baignoires, multiplication des alambics privés, marché noir exponentiel, fusillades et règlements de comptes : ambiance !

" Un soir, une bande de costauds s'amène, se met à renverser les tables, en guise de prologue, pique les bouteilles et commence à cogner sur les garçons avec des matraques et des coups de poing américains. Un vrai carnage. Ils nous disent "Vous, les gars, continuez à jouer si vous ne voulez pas avoir d'ennuis. C'est tout." Et vous pensez si on a continué à jouer! Ils ont mis la boîte à sec, ont tabassé les garçons et les barmen (...) Il y avait partout des gens amochés qui pissaient le sang. Ils cassaient une bouteille sur la tête d'un gars, lui balançaient les tessons dans la figure et le rouaient de coups de pied. Ils en faisaient de la chair à pâté. Je n'ai jamais rien vu de si horrible. Mais on a continué à jouer." (J. Mc Partland)

Ce milieu interlope fascine les jeunes jazzmen blancs que les chants d'Armstrong et de Bessie Smith émeuvent jusqu'aux larmes. L'ouvrage de référence pour qui souhaite humer l'atmosphère trouble du Chicago nocturne des années '20 reste le *Really the blues* de Mezz Mezzrow et Bernard Wolfe. Clarinettiste moyen mais propagateur haut de gamme, Mezzrow y témoigne notamment de l'émulation sans précédent qui se développe dans le *Southside*, tout particulièrement chez ces grands adolescents blancs ivres d'alcool, de *muta* (un des nombreux surnoms de la marijuana, elle aussi très répandue à Chicago) et de jazz que sont les *Chicagoans*. **Paul Mares** et **Leon Roppolo**, solistes du meilleur orchestre blanc du début des années '20, les **New-Orleans Rhythm Kings** (ex *Friar's Society Orchestra*), servent d'interface entre les géants Orléanais blacks et les jeunes *Chicagoans*. La musique jouée par les *New-Orleans Rhythm Kings* est plus sobre et plus profonde que celle de l'*ODJB* et des bruitistes. Comparaisons entre leurs versions de *Tiger rag* :

111 • Friar's Society Orchestra : Tiger rag

Paul Mares (tp) George Brunis (tb) Leon Roppolo (cl) Jack Pettis (sax) Elmer Schoebel (pn) Lou Black (bjo) Steve Brown (b) Ben Pollack (dms). Rec Richmond 1922 (Milestone)

Bix Beiderbecke

C'est en écoutant les *N.O.R.K.* et en faisant la java avec le fantasque Leon Roppolo, que **Bix Beiderbecke** entre dans le monde du jazz. Premier héros romantique de l'Histoire du jazz, **Bismarck Leon "Bix" Beiderbecke** est aussi le premier jazzman blanc qui apporte une pierre significative à l'édifice bleu. Bix est encore le premier musicien de jazz à avoir suscité chez ses admirateurs une collectionite hallucinée. Son existence tumultueuse inspirera même plusieurs réalisateurs de cinéma - mais ni le vieux *Young Man with a Horn* ni le récent *Bix* de Pupi Avati (1991) ne rendent toute la richesse du personnage, le poncif prenant à chaque fois le pas sur la subtilité, et l'anecdote sur la musique.

Né à Davenport en 1903, au sein d'une famille bourgeoise d'origine allemande, Bix étudie le piano classique mais déçoit ses professeurs à cause de son goût pour les variations et les interprétations trop personnelles. En 1918, il découvre l'ODJB et décide de jouer du cornet. L'année suivante, alors qu'il est en vacances au bord du Mississippi, il entend Louis Armstrong dans l'orchestre de Fate Marable. C'est le choc. En 1920, il commence à jouer dans des orchestres d'étudiants, puis fait la connaissance de Leon Roppolo qui achève de le convertir au jazz. Etudiant à Lake Forest, non loin de Chicago, Bix fait volontiers le mur pour aller jammer avec les NORK. En 1923, il obtient sa carte syndicale et passe désormais toutes ses nuits dans le *Southside*, ne vivant plus que *pour et par* la musique.

En 1924, Bix fait partie du *Wolverine Orchestra*, un des deux orchestres blancs qui assurent avec brio la relève des NORK - le second porte le nom de *Bucktown Five* et est dirigé par un autre cornettiste fameux, **Muggsy Spanier**. Écoutons ces deux bands, enregistrés à quelques jours d'intervalle.

Video + 112 • *Wolverine Orchestra : The Jazz me Blues*

*Bix Beiderbecke (cn) Al Gande (tb) Jimmy Hartwell (cl) George Johnson (ts)
Dick Voynow (pn) Bob Gillette (bj) Min Leibbrook (tu) Vic Moore (dms).
Rec. Richmond 18/2/24 CD Masters of Jazz*

113 • *Bucktown Five : Chicago Blues*

*Muggsy Spanier (cn) Guy Carey (tb) Volly de Faut (cl) Mel Stitzel (pn) Marvin Saxbe
(bj, perc) Rec. Richmond 25/2/24. CD "Chicago Jazz Style vol 1", IRD*

Tandis qu'il joue dans les *Wolverines*, Bix fait la connaissance d'un saxophoniste qui devient bientôt son partenaire privilégié : **Frankie Trumbauer** (1901-1956). Saxophoniste à la technique très développée pour l'époque, directeur musical de l'orchestre de Jean Goldkette, Trumbauer contribue, en même temps que Coleman Hawkins, à sortir l'invention d'Adolphe Sax de la gangue rag et novelty dans laquelle il

reste enlisé jusque là. Cité par Lester Young comme une de ses premières influences, "Tram" joue du *C Mel Sax*, un saxophone en do, dont la tessiture se situe entre celle du ténor et celle de l'alto, et qui avait été commandé à Sax pour des questions de facilité (pas de transposition nécessaire). Le *C Mel Sax* n'a guère d'avenir et Trumbauer est le seul soliste à avoir bâti sa carrière sur cet instrument. C'est en 1927 que la complicité entre **Bix** et **Tram** atteint ses sommets, en live comme en studio. Leur musique est qualitativement supérieure à tout ce que produit le jazz blanc de ce temps, mais en outre, elle apporte quelque chose de neuf par rapport à celle, contemporaine, jouée par le *Hot Seven* de Louis Armstrong. Écoutons la superbe relecture de *Clarinet Marmelade*, une composition qu'avaient enregistrée en leur temps l'*ODJB* et les *N.O.R.K.* Le tempo est particulièrement enlevé et les chorus se succèdent avec un entrain et une aisance remarquables (seul le pianiste Paul Mertz semble avoir quelques problèmes de mesure à la fin de son solo) : on notera par ailleurs l'habileté avec laquelle ont été écrits les intermèdes qui séparent les chorus, mettant davantage encore en évidence le travail d'improvisation des solistes :

(Clarinet Marmelade)

- intro
- thème (ens)
- ch tb
- ch pn
- intermède ens
- ch C mel sax
- ch cn
- intermède ens
- ch cl
- thème final (ens + breaks)

114 • Bix & Tram : Clarinet Marmelade

*Bix Beiderbecke (cn) Frank Trumbauer (Cmel) Jimmy Dorsey (cl) Paul Mertz (pn)
Howdy Quicksell (bjo) Chauncey Morehouse (dms). Rec N-Y 04/02/27.*

Moins brillante et moins gonflée de blues que celle des *Hot Seven* d'Armstrong, la musique jouée par Bix et Trumbauer en 1927 peut par contre sembler plus homogène : tous les musiciens présents sur les disques sont de bons instrumentistes (ce qui n'est pas toujours le cas dans l'entourage d'Armstrong). En outre, Bix propose un univers musical moins instinctif et dans lequel l'écriture joue un rôle considérable (petits arrangements, intermèdes etc). Conscients de leur complémentarité, **Bix** et **Armstrong** s'adorent et ne se privent pas de le clamer haut et fort : on connaît les déclarations enthousiastes du jeune cornettiste au sujet de son idole : on connaît moins celles, tout aussi enthousiastes, émises par Satchmo à propos de son "disciple" blanc :

" La première fois que j'ai entendu Bix, je me suis dit: 'Voilà un gars qui prend la musique autant au sérieux que moi' Bix ne se laissait jamais distraire de son cornet et son coeur était tout le temps avec lui. Je n'oublierai jamais ces soirées de Chicago (...). Pour pouvoir assister à la première matinée, j'ai été obligé de rester debout toute la nuit. (...) C'était la première fois que je voyais (Bix) se produire dans un grand orchestre du feu de Dieu. (...) Tout à coup, Bix s'est levé et a pris un solo et je vous le dis, ces notes m'ont transpercé (...) A la fin du spectacle, je suis allé directement dans les coulisses pour voir Bix (puis) j'ai foncé chez un marchand de disques et j'ai acheté *From Monday On*, pour compléter ma collection de disques. Les enregistrements de *Singing the Blues* et *In a mist* faisaient tous partie de ma collection." (Heah me talkin' t p 171-172)

" Quand Bix avait terminé, le soir au Chicago Theatre, il se trainait jusqu'au Sunset où je jouais et il restait là avec nous à attendre la fin du spectacle et le départ des derniers clients. Alors nous fermions les portes et nous faisons une jam-session, et quelle jam-session ! Chaque musicien sentait la moindre note et le moindre accord. On essayait de faire corps ensemble, au lieu de chercher à nous surpasser les uns les autres. D'ailleurs, une idée pareille ne nous serait jamais venue. Il s'agissait pour nous de jouer la plus belle musique possible. Voilà ce qui nous inspirait. Au bout d'un moment, on faisait une pause, Bix se mettait au piano et jouait des choses très sweet, vraiment émouvantes. C'était vers l'époque où il se préparait à enregistrer son immortel *In a Mist*." (Ib p 172)

Le chef d'oeuvre du tandem *Bix & Tram* est sans doute *Singing the Blues*, dont les improvisations, comme celles de *Wild Man Blues* ou de *West End Blues*, serviront de modèles à la plupart des solistes de l'époque et de tremplins aux générations futures. Comme le *Muggles* d'Armstrong, *Singing the blues* réduit l'exposé du thème à la portion congrue, le propos étant avant tout l'improvisation et la complicité. Finement accompagnés par la guitare d'**Eddie Lang**, Bix et son partenaire accouchent d'un *lyrisme* nouveau, prélude aux musiques plus poétiques et plus *cool* d'un Lester Young, voire, à plus long terme, d'un Chet Baker ou d'un Miles Davis.

115 • Bix & Tram : Singing the blues

Bix Beiderbecke (cn) *Miff Mole* (tb) *Jimmy Dorsey* (cl) *Frankie Trumbauer* (c-mel sax)
Paul Mertz (pn) *Eddie Lang* (gt); rec 04/02/27.

Une forme de manifeste. Dans lequel sont inscrits les premiers articles d'une véritable esthétique de la ballade jazz. Une ballade située aux antipodes des sirupeuses mélodies de Rudy Vallée mais qui s'avère le conduit idéal pour l'expression d'émotions puissantes ou raffinées. Et ce qui est vrai dans *Singing the blues* l'est peut-être davantage encore dans *I'm coming Virginia*, enregistré un peu plus tard :

116 • Bix & Tram : I'm coming Virginia

Bix Beiderbecke (cn) Bill Rank (tb) Don Murray (cl, ts, bs)

Frankie Trumbauer (c-mel sax) Doc Ryker (as) Irving Riskin (pn) Eddie Lang (gt)

Chauncey Morehouse (dms) rec N-Y 13/5/27

Pendant tout ce temps, pour survivre, Bix travaille également au sein de grandes formations blanches, plus proches de la variété que du jazz, principalement celles de **Jean Goldkette** puis, dès la fin 1927, celle de **Paul Whiteman**. Si le salaire est juteux, le répertoire, dans un cas comme dans l'autre, est essentiellement commercial : rares sont les morceaux réellement 'hot' gravés par ces orchestres, même à leur époque la plus jazz. Ce qui ne gêne en rien les Bixomanes, avides de la moindre scorie whitemanienne à laquelle *pourrait* avoir participé leur idole. Ceux-là s'exclament lorsque ressurgissent d'une cave quelques images dépourvues de tout intérêt musical mais qui laissent entrevoir Bix : fétichistes au-delà de l'imagination, ils montent une seconde "version", avec zoom sur Bix pendant la courte séquence où il apparaît à l'écran : voici, juste pour le fun, ces deux courtes versions de *My Ohio Home* (1928) :

Vidéo • Paul Whiteman feat Bix : My Ohio Home

Pers. unkn feat Bix Beiderbecke (cn); rec 1928. Yazoo

Noctambule invétéré, Bix brûle sa courte vie par les deux bouts : vapeurs d'alcool permanentes, manque d'hygiène, alimentation déséquilibrée ne l'empêchent pas de rêver d'une musique plus sophistiquée. Il se passionne soudain pour Debussy, Ravel et Stravinsky dont il adore l'*Oiseau de Feu*. Et tandis que sa vie privée et professionnelle se dégingue, qu'il est plus souvent qu'à son tour sans le sou, et qu'il sombre plus que jamais dans l'alcoolisme, Bix se remet au piano - au grand dam de ses amis jazzmen - et grave en solo le mythique *In a mist*, aux sonorités et aux harmonies largement en avance sur leur temps.

117 • Bix Beiderbecke: In a Mist

Bix Beiderbecke (pn solo). rec 09/09/27; CD Masters of Jazz

Ce titre deviendra un emblème et sera repris à différentes époques : en voici en images les versions de Dick Hyman et de Marian Mc Partland :

Video • In a Mist

1. Dick Hyman 2. Marian Mc Partland

Une pneumonie emporte Leon Bix Beiderbecke en 1931, à l'âge de 28 ans, premier d'une longue série de "martyrs du jazz", morts dans la fleur de l'âge d'avoir tout sacrifié au bleu. Sa musique constitue à plus d'un égard un tournant dans l'histoire du jazz. Bix est le premier Blanc à innover de l'intérieur même du petit monde jazzique : à la rudesse un peu frustrée des pionniers orléanais, il répond par une poésie délicate et

décontractée. Aux résidus d'improvisation collective, il substitue, lors des passages d'ensemble, de petits arrangements finement conçus ; connaissant et appréciant la musique classique, il confère au jazz une teneur harmonique et mélodique plus subtile. Enfin, sa passion pour le jazz inaugure une nouvelle race de musiciens : jusqu'alors, les musiciens noirs jouaient, pour le plaisir, une musique naturelle et spontanée dans laquelle les motivations esthétiques n'avaient guère de place. Même Armstrong, lorsqu'il enregistre *Wild Man Blues* ou *West End Blues* n'a pas le sentiment de révolutionner la musique du XXème siècle. Avec Bix au contraire, la passion est au rendez-vous : et le jazz est porteur d'une aura "révolutionnaire" qui frise parfois le mysticisme. L'improvisation en tant que "philosophie" prend tout son sens pour une frange d'intellectuels que séduisent par ailleurs l'écriture automatique des surréalistes et la peinture cubiste. Plus simplement, le jazz devient un mode de vie pour ses musiciens comme pour ses fans, amoureux d'Armstrong autant que de Bix. C'est ce mode de vie qui, plus que leur musique elle-même, donne tout son relief à la génération des *Chicagoans*.

Chicagoans & New-Yorkers

" La plupart de ces gosses avaient encore du duvet sur les joues, mais le Quartier Sud les avait déjà marqués. (...) Ces jeunes transfuges des quartiers rupins étaient fougueux, ardents, risque-tout et frétilants comme un troupeau de pouliches, avec tout de même un côté terriblement sérieux et sincère. Voués corps et âme à l'Evangile du jazz ils formèrent le noyau d'une incomparable équipe de musiciens qui sont entrés dans l'histoire sous le nom de Chicagoans."

Voilà comment Mezz Mezzrow décrit le clan des admirateurs des N.O.R.K. et de Bix (et à travers eux du jazz Orléanais). Ces existentialistes avant l'heure préfèrent de loin les nuits interlopes du *Southside* aux cours de l'*Austin High School* où ils sont inscrits comme étudiants. Il y a là **Bud Freeman** (ts) **Jimmy Mc Partland** (tp) et **Frank Teschemaker** (cl), le plus fou de la bande, "s'enveloppant de fumée - celle de la marijuana évidemment - pour voiler la laideur du monde". Musiciens de niveau souvent moyen, ils compensent leurs faiblesses par un enthousiasme sans bornes, qui fait d'eux de solides propagateurs. Au noyau initial se joignent bientôt **Mugsy Spanier**, **Jack Teagarden**, **Eddie Condon**, **Pee Wee Russell** etc. Dans la foule d'enregistrements que nous ont laissés les *Chicagoans*, se cotoient le meilleur et le pire. Voici quelques enregistrements mettant en scène cette génération et de quelques New-Yorkers qui les rejoindront en cours de route. Nous écouterons ensuite un collectif baptisé *Chicago Rhythm Kings* (allusion non dissimulée aux *New-Orleans Rhythm Kings*) :

Video • Chicagoans & New-Yorkers

1. Interv. **Bud Freeman** 2. **Bobby Hackett**, **Pee Wee Russell**, **G. Brunies**, **Eddie Condon**, **Dave Bowman**, **Clyde Newcombe**, **Johnny Blowers** 1938
3. **Joe Venuti**/**Eddie Lang**

118 • Chicago Rhythm Kings : There'll be some changes made

*Muggsy Spanier (cn) Frank Teschmacher (cl) Mezz Mezzrow (ts) Joe Sullivan (pn)
Eddie Condon (bjo) Jim Lannigan (b, tu) Gene Krupa (dms) Red McKenzie (voc);
rec Chicago 8/4/28; CD "Chicago Jazz Style vol 2", IRD*

Passionnés et désintéressés, les *Chicagoans* sont les infatigables moteurs de jam-sessions marathonesques. Qui, à Chicago puis à New-York, les voient se mêler à de jeunes musiciens new-yorkais comme **Red Nichols** (cn) et **Miff Mole** (tb), dont les disques sont les premiers à être largement diffusés en Europe (bien avant ceux d'Armstrong et Ellington). Le trombone liégeois Albert Brinckhuyzen se souvient de ces disques qui le firent entrer en jazz : nous écouterons en enchaînement la version de *Shim-me-sha-wabble* jouée par Miff Mole & his Molers

119 • Albert Brinckhuyzen : Interview (extr)

Albert Brinckhuyzen (narr) CD Histoire du Jazz à Liège vol 1

120 • Miff Mole's Molers : Shim-me-sha-wabble

*Red Nichols (cn) Miff Mole (tb) Frank Teschmacher (cl) Joe Sullivan (pn)
Eddie Lang (bjo) Gene Krupa (dms) ; rec N-Y 6/7/1928 ; CD IRD*

Au sein de cette communauté blanche, qu'elle soit d'origine chicogoane ou new-yorkaise, quelques musiciens tentent plus que d'autres de pénétrer l'esprit du blues, central dans la musique noire de l'époque, quitte à en donner une version plus "soft". C'est le cas d'un jeune trombone, également chanteur à ses heures, qui enregistre ses premiers disques importants avec les *Chicagoans* et qui deviendra par la suite un des partenaires réguliers de Louis Armstrong : il s'appelle **Jack Teagarden**. Dans la version de *Makin' Friends*, gravée par un des combos du banjoïste **Eddie Condon** en 1928, Teagarden est largement mis en vedette : après l'exposé polyphonique et le solo de clarinette de Mezzrow, il s'octroie en effet la partie vocale, puis, après une courte intervention de Mc Partland, termine pour ainsi dire le morceau par un long solo de trombone. Dans le vocal comme dans le jeu de trombone, on note un dosage personnel de tendances bixiennes (jeu plus "cool" qu'un Kid Ory, mais moins mielleux qu'un Miff Mole) et d'influences blues. Teagarden est sans doute le seul chanteur blanc de l'époque qui se distingue des crooners à la mode : quoiqu'avec une voix très "blanche", il parsème son interprétation de ces *blues notes* qui caractérisaient jusque là les seuls musiciens noirs et créoles.

121 • Eddie Condon & his Footwarmers : Makin' friends

*Jimmy Mc Partland (cn) Jack Teagarden (tb, voc) Mezz Mezzrow (cl) Joe Sullivan (pn)
Eddie Condon (gt) Art Miller (cb) Johnny Powell (dms) ; rec N-Y 30/10/28 ;
CD "Chicago Jazz Style vol 3", IRD*

Plus on approche de la fin de la décennie, plus la musique jouée par le "noyau blanc" annonce les mutations de la Swing Era (une évolution sensible également chez Armstrong ou Ellington, faut-il le dire). Au sein des *New-Yorkers* associés aux *Chicagoans*, on trouve d'ailleurs la plupart des futurs leaders de la *Swing Craze*, alors débutants : ainsi, en 1927, un jeune clarinettiste juif, appelé **Benny Goodman**, enregistre, en compagnie de *Chicagoans* pure souche comme Jimmy Mc Partland ou Mel Stitzel quelques titres dans lesquels on entend également un jeune trombone appelé **Glenn Miller** ! Bien moins connus, le violoniste **Joe Venuti** et le guitariste **Eddie Lang** figurent néanmoins au top des jazzmen blancs de leur génération. Ils forment ensemble, dès le milieu des années '20, un tandem qui préfigure de manière tout à fait étonnante la collaboration Django Reinhardt/ Stephane Grapelly. Cette parenté est particulièrement sensible dans les morceaux enregistrés en petite formation sans souffleurs. Voici deux thèmes joués, l'un en duo, l'autre en quartet avec sax et pn :

122 • Joe Venuti / Eddie Lang : Stringing the blues
Joe Venuti (vln) Eddie Lang (gt) ; rec N-Y 8/11/26 ; CD BBC

123 • Joe Venuti / Eddie Lang 4tet : The wild dog
*Joe Venuti (vln) Eddie Lang (gt) Pete Pumiglio (bs) Frank Signorelli (pn)
rec 1930 CD BBC*

On l'a dit, cette musique met sur les rails un courant qui suivra en parallèle toute l'histoire du jazz, dans un créneau particulier : le dixieland, régulièrement remis à l'honneur au gré des revivals. Voici deux exemples, hors cadre chronologique, de cette survivance du dixieland à travers les décennies : d'abord **Eddie Condon** en personne, jouant avec sa formation un *Royal Garden Blues* plus vrai que nature en 1962 ; puis un des meilleurs orchestres européens de ce style, le *Dutch swing college band* hollandais dans *Milenberg joys* :

Video • Eddie Condon : Royal Garden Blues
*Wild Bill Davison (cn) Cutty Cutshall (tb) Peanuts Hucko (cl) J. Varro (pn)
Eddie Condon (gt, bjo) Joe Williams (cb) Buzzy Drootin (dms); rec 1962*

Video • Dutch Swing College Band : Milenberg joys
*Dutch Swing College feat Oscar Klein (tp) Dick Kaart (tb) Jan Morks (cl)
Peter Schilperoort (bs) etc*

Avant de quitter Chicago pour Harlem, il nous faut encore dire un mot d'un style pianistique né dans le *Southside* à l'époque où les *Chicagoans* y passent le plus clair de leur temps : le *Boogie-Woogie*.

Parenthèse : Boogie-Woogie

Le *Boogie-Woogie* est généralement associé à la fin des années '30 (médiatisation par John Hammond du trio Albert Ammons, Pete Johnson, Meade Lux Lewis) et aux années '40 (utilisation systématique de *boogies* orchestrés par les formations de Lionel Hampton, Count Basie, Cab Calloway). Ses premières manifestations ont pourtant bien pour cadre le Chicago des années 1927-1929. Une mise au point qui fait reculer d'autant les origines du *Rock'n roll*, dont le *Boogie* est l'ancêtre direct. Une des formules de base du *Boogie Woogie*, le *shuffle*, évoque le rythme caractéristique produit par le contact des roues du train avec les boisages des rails, nous rappelant par la même occasion les habitudes nomades des musiciens de blues et de jazz des premiers temps. Le petit montage qui suit évoque les débuts de cette musique, avec en ouverture l'étonnant Sugar Chile Robinson :

Video • Boogie Woogie : Intro

1. Sugar Chile Robinson 2. Boogie Story

Structurellement, le *Boogie* est d'abord une manière de jouer les 12 mesures et les trois accords du blues sur tempo rapide. Sous son apparente simplicité, il met en oeuvre un travail polyrythmique intense : tandis que la main gauche répète diverses formules souvent composées de huit notes (*eight to the bar*), la droite privilégie brisures rythmiques et riffs obsédants. Parmi les pionniers du genre (avant même que celui n'ait un nom), on cite généralement le pianiste **Jimmy Blythe**, dont le *Chicago Stomp* de 1924 passe pour un des ancêtres les plus directs du boogie.

123b • Jimmy Blythe : Chicago Stomp

Jimmy Blythe (pn) rec 1924

Tout au long des années '20, des pianistes de blues comme **Cow Cow Davenport** ou **Jimmy Yancey** préparent, dans les *barrelhouses* et autres *honky-tonks* la naissance du *boogie* proprement dit. C'est en 1927 que **Meade Lux Lewis** grave le premier modèle du genre, le fameux *Honky Tonk Train* (dont le titre dit clairement les origines "ferroviaires" du *boogie*). Hélas, le disque met un an et demi avant d'être pressé et passe ensuite quasi inaperçu (son auteur traversera la crise économique en travaillant comme ouvrier pelleteur ou chauffeur de taxi et ne redeviendra musicien qu'à la fin des années '30, lorsque le *Boogie* sera devenu une musique à la mode). Écoutons cette pièce d'anthologie.

124 • Meade Lux Lewis : Honky Tonk Train

Meade Lux Lewis (pn); rec Chicago 1927; Folkways

Le manifeste du *Boogie-Woogie* est gravé à Chicago en décembre 1928 par le pianiste Clarence **Pinetop Smith** dont le passé de "comédien" explique sans doute les interventions vocales qui ponctuent ce morceau. Des générations de pianistes puis d'orchestrateurs pilleront littéralement *Pinetop's Boogie-Woogie*. Pinetop est tué par balle au cours d'une bagarre "de saloon" en 1929, avant d'atteindre sa 25^e année. Mais son morceau fétiche laissera son empreinte sur toute la musique populaire américaine.

125 • Pinetop Smith : Pinetop's Boogie Woogie

Clarence Pinetop Smith (pn, voc) ; rec Chicago 29/12/1928; EPM

Nous retrouverons le *Boogie-Woogie* à plus d'un tournant de cette histoire : certains de ses interprètes le feront sortir du cadre des 12 mesures du blues et s'atteleront à *tout* interpréter en boogie, des *Roses de Picardie* au *Vol du Bourdon*. Mais il est temps maintenant de quitter Chicago pour nous rendre enfin à **Harlem**, quartier noir de New-York et troisième capitale du Jazz. Harlem où se joue, à la fin des années '20 et au début des années '30, presque tout l'avenir de la musique de jazz (presque : nous soulignerons également le moment venu le rôle joué par d'autres grandes villes américaines, Kansas City en particulier).

5. Harlem !

Le jazz est né à la **Nouvelle-Orléans** et s'y est développé entre 1900 à 1917, avec un point culminant autour de 1910. La deuxième capitale du jazz, on vient de le voir, fut **Chicago** (grosso-modo entre 1917 et 1926), qui bénéficia de la présence des Orléanais exilés et de l'enthousiasme d'un clan de jeunes musiciens blancs. A la même époque, un peu partout aux Etats-Unis puis en Europe, démarre la *Jazz Era*, qui assure une diffusion considérable, sinon au jazz lui-même, du moins à certains de ses ersatz (musiques bruitistes, jazzy etc). La deuxième moitié des années '20 voit le centre de gravité du jazz se déplacer à nouveau, et de manière définitive cette fois, direction New-York, the *Big Apple*. Les Orléanais et les Chicagoans y débarquent bientôt et s'y mêlent aux musiciens locaux, générant un bouillonnement musical plus intense encore que celui qu'avaient connu la Nouvelle-Orléans et Chicago à leur grande époque.

Visages de la Pomme

La Grosse Pomme est divisée, dans les années '20 comme aujourd'hui, en une série de quartiers qui sont autant de villes dans la ville. Le centre névralgique du monde des affaires et de l'argent se situe à Manhattan. La musique et le monde du spectacle et des arts en général se partagent les quartiers de Broadway et de Harlem :

Broadway est le paradis du show-business blanc et de l'industrie du spectacle, symbolisée par la fameuse *Tin Pan Alley*, l'avenue des éditeurs de musique. Méprisés par les puristes orléanais, les airs de *Tin Pan Alley*, issus pour la plupart des comédies américaines ou des grands shows de Broadway, n'en constituent pas moins le matériau de base de la swing era (les *standards*), et au-delà, de tout le jazz classique et d'une part importante du jazz moderne.

Harlem est le quartier noir, le chaudron bouillonnant d'où va jaillir le swing. Quartier résidentiel juif au début du siècle, drainé par un réseau de moyens de communication des plus développés, Harlem s'est vu, au gré des mouvements de population, infiltré puis carrément "envahi" par les Noirs, jusqu'à devenir une sorte de colonie surpeuplée de *colored people*, colonie d'où émerge pour la première fois une conscience culturelle négro-américaine, au centre de laquelle le jazz occupe une place de choix.

Au fil des années '20, toute la vie culturelle noire se recentre à Harlem : ainsi, presque toutes les Eglises Noires déménagent pour s'y enraciner. Ce sont d'abord les Noirs cultivés et nantis qui s'installent dans le quartier, suivis, après la première guerre mondiale, par les classes laborieuses. Incapables de payer les loyers élevés qui y sont pratiqués, les Noirs désargentés s'agglutinent, sous-louant les grands appartements où ils organisent des soirées festives (*rent parties*) dont l'objet est précisément de récolter l'argent du loyer. Il est significatif que, malgré la paupérisation de certains de ses quartiers, Harlem ne devient pas vraiment un ghetto (comme c'est le cas des quartiers noirs d'autres métropoles américaines). Ecrivains, vedettes de la boxe et du sport, chanteuses de variété, prédicateurs, syndicalistes et, bien sûr, musiciens, font de Harlem le port d'attache de tout ce que la communauté noire new-yorkaise compte de gens importants. La littérature, la poésie et le théâtre noirs sont particulièrement florissants dans le nouveau Harlem, lequel, paradoxalement, met du temps à se convertir au jazz. Le ragtime et les fanfares ont connu un succès certain à N-Y au début du siècle, et longtemps, la musique qu'y jouent les Noirs demeure plus raide que celle de leurs collègues Orléanais. Au fil des années '20 toutefois, les choses commencent à bouger, notamment grâce à l'industrie du disque. Quelques tendances originales se dessinent (le style de piano *stride*, la musique *jungle* de Duke Ellington), qui, mixées au corpus jazzique existant, mettent le feu aux poudres et deviennent un des symboles les plus lumineux du mouvement de conscientisation noir connu sous le nom de *Harlem Renaissance*.

La Harlem Renaissance

On désigne sous l'étiquette *Harlem Renaissance* le vaste mouvement culturel et politique qui, dans les années '20, se focalise autour de tout ce que produit la communauté noire et, au-delà, de tout ce qui en rappelle les origines africaines. *Black*

is beauty est, quarante ans avant les grands mouvements sociaux des sixties, le slogan des chanteurs de la *Harlem Renaissance*, qu'ils soient peintres, écrivains (**Claude McKay**), poètes (**Langston Hughes**) ou musiciens. Le mouvement prend même une dimension politique lorsque le leader noir **Marcus Garvey** se met à prêcher le retour à l'Afrique : une utopie qui attire cependant un nombre d'adeptes tels que des voyages sont planifiés et des navires affrétés, avec l'appui hypocrite de spéculateurs blancs qui y trouvent matière à bénéfices. Le document vidéo qui suit permet de mieux cerner l'ampleur de la *Harlem Renaissance*, et ses rapports avec le jazz et les jazzmen :

Vidéo • La Renaissance Harlemitte Montage MJ

Bientôt, les Blancs eux-mêmes commencent, titillés par des observateurs privilégiés comme **Carl Von Vechten**, à s'intéresser à ce qui se passe à Harlem. Si certains d'entre eux ressentent une attirance sincère pour cet univers qu'ils associeraient pour un peu à une sorte de Paradis Perdu, la plupart obéissent au même type de fascination malsaine que celle qui avait donné naissance, le siècle précédent, aux *Minstrel Shows* :

" Les Blancs du centre ville envahissaient Harlem pour aller voir les Noirs se distraire. Ils remplissaient les petits cabarets et les bars où, autrefois, seuls les Noirs riaient et chantaient. On leur donnait les tables les mieux placées, d'où ils pouvaient observer à leur aise la clientèle noire, comme s'il se fut agi d'animaux amusants dans un zoo." (Haskins, ib p 23)

Les patrons de dancings et de bars renforcent ce voyeurisme, par exemple en obligeant les serveurs noirs à jongler avec leurs plateaux (cfr clip *St Louis Blues* de Bessie Smith ci-dessus). Par ailleurs, comme à Chicago, la pègre prend bientôt les commandes de la vie nocturne et on voit même apparaître au cœur d'Harlem des bars où l'on ne sert de l'alcool qu'aux seuls Blancs ! Ces réserves ne doivent cependant pas occulter la puissance jubilatoire qui fait de la *Harlem Renaissance* le premier grand mouvement multi-culturel noir. Un mouvement qui prend tout son relief une fois la nuit tombée. En route pour le Harlem Nocturne.

Harlem Nocturne

Le petit monde harlemitte constitue une sorte de microcosme coloré, dont les membres, hipsters avant la lettre, ont leur propre langage (le *jive*), leurs temples (le *Cotton Club*, le *Savoy Ballroom*...), leurs personnages folkloriques, leurs sites de métissage (avec la communauté latino - Porto-Ricains, Cubains etc - installée dans le *Spanish Harlem*). Le lieu de rendez-vous de toute cette faune est le fameux *Tree of Hope* (Arbre de l'Espérance) situé en pleine 7ème Avenue, juste en face du *Connie's*

Inn où Fats Waller et Louis Armstrong animent la revue *Hot Chocolate* : les Harlémites "branchés" viennent embrasser cet arbre sous lequel Mezz Mezzrow fait prospérer son commerce de *marijuana*) et formulent, dans leur langage imagé, leurs désirs les plus fous :

" les types étraignaient ou embrassaient (l'Arbre), mi-sérieux, mi-rigolards, pour voir exaucer leurs rêves (...) Des années après, quand on a élargi la 7^o Avenue, Bill Robinson (célèbre danseur à claquette) a fait transplanter l'Arbre de l'Espérance sur le terre-plein aménagé au milieu de l'avenue."

Cecil Scott évoque l'ambiance de folie douce qui anime les nuits harlémites en ces temps de prohibition, une ambiance qui rappelle celle des quartiers chauds de la Nouvelle-Orléans et du *Southside* de Chicago :

" Nous jouions jusqu'à l'aube et parfois même jusqu'à sept heures du matin. Les heures où l'on pouvait jouer n'étaient pas limitées. Les clients devaient acheter une bouteille d'eau gazeuse d'environ un dollar et un seau de glace. Chacun apportait son alcool dans un flacon, car c'était l'époque de la prohibition et du gin de baignoires. Quand les autres clubs fermaient, les membres des orchestres et les clients s'amenaient un par un dans notre boîte et les musiciens du Cotton Club, du Club Alabam, du Roseland, du Paradise Inn se battaient pour pouvoir faire un boeuf avec nous. Il y avait toujours une file de types, avec leurs binious, contre le mur du fond, attendant leur tour. Des gars comme Johnny Hodges, des musiciens de chez Fletcher Henderson, Fats Waller, Earl Hines, et des gens de l'orchestre de Charlie Johnson et de Luis Russell. Ils mouraient d'envie de jouer car, dans les boulots réguliers, ils ne pouvaient jouer que des arrangements du répertoire de music-hall. (..) On avait beau être morts de fatigue, nous sautions en l'air, désirant de jouer davantage car nous étions emportés par le rythme. Souvent, on se rassemblait dehors, à l'aube, hurlant et trop excités pour aller se coucher (..) Comme larrons en foire, nous discussions musique et cancanions sur nos copains musiciens jusqu'à peut-être midi. Puis, à la maison, une courte sieste, et le soir même, on recommençait. La musique était notre univers. Les jam-sessions du matin nous reposaient de la fatigue du travail épuisant de la nuit précédente."

C'est tout le processus qui régira l'âge d'or de Kansas City et celui de la 52^o rue qui est ici plus qu'en gestation. Avant d'aller plus loin, effectuons une petite visite du Harlem nocturne, avec pour guide monsieur Cab Calloway et pour matériau une carte topographique caricaturale dessinée à l'époque et sur laquelle sont consignés avec humour les principaux lieux chauds du quartier. Nous enchaînerons avec la plus belle reconstitution des rent parties, ces soirées organisées par les noirs de Harlem afin de pouvoir payer leur loyer : ils invitaient quelques jeunes musiciens à s'y faire connaître et ils percevaient un petit droit d'entrée : Fats Waller a immortalisé ces soirées où l'alcool et la musique règnent en maîtres dans son "clip" *The joint is jumpin* :

Vidéo • Harlem Map/ Rent Parties

Montage 1. "Harlem" pres. Cab Calloway 2. Rent Parties

3. Fats Waller : The joint is jumpin

Si la musique est la reine des nuits harlémites, elle reste à l'époque inséparable de la danse : concours de danses acrobatiques, numéros de tap dance solitaires ou collectifs, ballets exotiques, et surtout cette élasticité naturelle des danseurs Noir qui hypnotise le spectateur, fait entrer les intervenants dans un état second et, par un puissant effet de retour, influe la manière de jouer des orchestres. Poursuivons notre exploration en assistant à un concours de danse animé par l'orchestre de Chick Webb (comparez au passage avec les exhibitions de Charleston parisien visionnées plus haut), puis admirons le grand **Bill Bojangle Robinson** dans son numéro de l'escalier:

Vidéo • Dance Contest / Bill Robinson

1. Dance contest 1929 feat Chick Webb Orchestra (Yazoo)

2. Bill "Bojangle" Robinson (tap dance) 1932 (Yazoo)

Les Temples

Parmi les principaux "lieux chauds" de Harlem, on trouve le *Barron's Club*, le *Clam House*, le *Connie's Inn*, le *Capitol*, le *Roseland*, le *Small Paradise* (ouvert jusqu'au petit déjeuner, avec serveurs acrobates et jams garanties tous les dimanche matins), les deux principaux restant bien sûr le **Savoy Ballroom** et le **Cotton Club**.

- Le **Savoy Ballroom**, situé sur Lenox Avenue, près de la 141^e rue, est inauguré en mars 1926. Contrairement au *Cotton* ou au *Paradise*, qui sont à la fois dancings et music-hall, le *Savoy*, avec sa piste de 70 m sur 15, se consacre essentiellement à la danse, dont il devient le saint des saints. C'est au *Savoy* que sont expérimentées les nouvelles danses (*jitterbug*, *black-bottom*, *lindy-hop*) : on raconte que les danseurs usent le parquet en 2 ans seulement. Sur les deux podiums où se relaient deux big bands, défilent les meilleurs orchestres noirs (Ellington, Lunceford, Basie etc...) : c'est celui du batteur **Chick Webb** qui en est la formation vedette dans les années '30. Contrairement au *Cotton*, le *Savoy* accepte le public noir.

- Le **Cotton Club**, situé au coin de Lenox Avenue et de la 142^e rue, est lancé, à l'automne 1923, par **Owney Madden**, un gangster fameux alors en villégiature à Sing Sing. Par procuration, Madden fait du *Cotton* un établissement de haut standing, à la fois restaurant et night-club, qui peut accueillir quelques 700 clients. A une condition toutefois : qu'ils aient la peau blanche ! Un comble pour un des hauts lieux de la Renaissance Harlémitte, qui doit son succès à des numéros proposés par des artistes noirs. Le nom du club lui vient notamment de son décor, qui représente une plantation du Sud, satisfaisant par là-même les goûts exotiques

de la clientèle blanche. Vers 1927, le niveau musical grimpe en flèche, lorsque s'y succèdent les orchestres de **Duke Ellington**, **Jimmie Lunceford**, **Cab Calloway** et **Andy Kirk** (quatre des meilleurs orchestres noirs de l'époque), et que s'y révèlent les talents de chanteuses comme **Lena Horne**, **Ethel Waters** ou **Maxine Sullivan**. Les responsables du club ont décidé de mettre le paquet afin d'adapter l'esprit des grandes revues jouées dans les théâtres de Broadway, dans un cadre plus intime et plus suggestif, où la proximité excite l'imagination (et la soif) des clients. C'est au *Cotton Club* que l'orchestre d'Ellington met en place son fameux style *jungle*.

Avant de pénétrer au *Cotton* et d'y assister à l'irrésistible ascension de Duke Ellington, il est impératif d'évoquer le background jazzique new-yorkais et tout particulièrement le travail effectué par les pianistes de l'école *stride*, qui ont su faire évoluer le ragtime dominant dans une direction nouvelle, plus spontanée et plus proche de la conception "hot" du jazz.

Les Fous du Stride

Dégagé de la gangue du ragtime, plus sophistiqué que le blues orléanais ou le boogie chicagoois, le *stride* est bien le premier grand style de piano bleu. Le mot ***stride*** signifie "enjambée" et désigne de manière imagée les sauts longs et précis auxquels se livre la main gauche des pianistes harlémites. Embryonnaire dans le ragtime, ce procédé (désigné en français par le terme tout aussi imagé de "pompe") fait alterner une note basse jouée sur les 1ers et le 3ème temps de la mesure, et un accord joué dans le médium sur les 2ème et 4ème temps. Tandis que la main gauche *pompe* et *enjambé* avec une rigueur qui n'exclut pas, chez les meilleurs interprètes, de fréquentes brisures rythmiques, la droite dessine des lignes mélodiques subtiles et remuantes. C'est ce rapport dialectique entre le travail des deux mains qui démarque le *stride* du ragtime. Les "enjambées" couvrant souvent deux octaves ou davantage, les pianistes *stride* utilisent l'entièreté du registre du piano: leurs qualités rythmiques leur permettent de se suffire à eux-mêmes et de conférer à un solo de piano une couleur quasi orchestrale. Et souvent, les pianistes *stride* font avec une seule main ce que les ragtimers faisaient avec les deux : le document vidéo qui suit illustre bien ce saut à la fois technique et musical :

Vidéo • Du Rag au Stride
From "Fats Waller, Jazz Collection"

Les meilleurs pianistes du genre forment une espèce de "clan", de confrérie aux codes bien définis : ils s'affrontent régulièrement en de longues joutes pianistes appelées *cutting-contests*, et qui rappellent les antiques combats des "*kings*" orléanais. Longtemps, la triade Johnson/ Waller/Smith restera indétrônable : quand l'un d'eux apparaît, les autres s'inclinent. Le seul qui parviendra à les surpasser sur leur

terrain, Art Tatum, n'est d'ailleurs pas à proprement parler un pianiste *stride* : il s'appelle **Art Tatum**! (Mais n'anticipons pas, la carrière de Tatum étant plus spécifiquement liée à la décennie suivante).

On considère généralement que le chaînon manquant entre le *rag* de Scott Joplin et le *stride* d'un James P. Johnson, est un pianiste originaire de Philadelphie, fixé à New-York vers 1910 : à l'instar des pionniers orléanais, **Luckey Roberts** (1887-1968) ne nous a hélas laissé aucun disque antérieur à ...1944 ! Ce qui n'est heureusement pas le cas du triumvirat basique du *stride*, constitué de **James P. Johnson**, **Fats Waller** et **Willie "The Lion" Smith**. Quoiqu'actif dans différentes formations (y compris en studio) dès le milieu des années '20, Smith ne commence à enregistrer sous son nom que dans les années '30, contrairement à Johnson et Waller, dont on possède disques et rouleaux anciens en abondance. Des trois, c'est sans conteste **James P. Johnson** (1894-1955) qui doit être considéré comme le premier Maître du nouveau style. C'est en 1916 qu'il enregistre ses premiers rouleaux - essentiellement des ragtimes de sa composition. En 1918, il immortalise pour la première fois *Carolina Shout*, un thème qui devient rapidement le morceau de référence du *stride*, celui qu'il faut savoir jouer pour entrer dans la "confrérie". Johnson remettra à plusieurs reprises cette pièce sur le métier.

126 • James P. Johnson : Carolina Shout

James P. Johnson (pn solo); rec N-Y 18/10/1921 ; Classics

Au caractère mécanique du ragtime se substituent un concept rythmique beaucoup plus souple (placement et attaque des notes, interprétation des syncopes, etc) et une liberté d'interprétation particulièrement stimulante. Tandis qu'une technique et une virtuosité souvent sidérantes distingue ces pianistes des pionniers orléanais. Retrouvons **James P. Johnson** au sommet de son art, en 1929 :

127 • James P. Johnson: Riffs

James P. Johnson (pn solo); rec N-Y 1929; Classics

Le principal rival de James P. Johnson est sans conteste **Willie Smith** dit *The Lion*, dont le jeu se caractérise par des tournures plus sophistiquées, qui lui viennent d'une meilleure connaissance du piano classique : The Lion privilégie également les citations et autres formules allusives : le voici dans *Finger Buster* puis, après quelques images de Smith lui-même, nous verrons le pianiste **Dick Hyman** rendre hommage à sa manière de jouer le *stride*

128 • Willie the Lion Smith: Finger Buster

Willie The Lion Smith (pn solo); rec N-Y 1934; Classics

Vidéo • Willie the Lion Smith

1. Willie Smith : Carolina shout 2. Dick Hyman plays Willie the Lion

Le disciple le plus magistral de James P. Johnson deviendra, dans les années '30, un des chanteurs et humoristes les plus populaires de l'ère Swing : mais **Thomas "Fats" Waller** (né en 1904) est avant tout un des plus grands pianistes qu'ait produit le stride. En 1919, lors d'un Tournoi d'Amateurs, il donne de *Carolina Shout* une interprétation qui sidère James P. Johnson. Lequel, conscient de l'immense talent du jeune homme, le prend sous sa protection. Dès 1922, Fats enregistre des *piano rolls*, puis des disques - essentiellement des soli de piano et d'orgue. Pendant les années '20, il travaille également dans les orchestres de Fletcher Henderson et au sein des *Mc Kinney Cotton Pickers* et participe à la revue *Hot Chocolate*, aux côtés de Louis Armstrong. Contrairement à son mentor, Fats n'est pas un enfant du ragtime : peut-être est-ce pour cette raison que ses *piano rolls* échappent à l'habituelle raideur liée au mécanisme.

129 • Fats Waller : Your time now

Fats Waller (pn roll); rec spring 1923; Joker

Dès 1929, Fats Waller est considéré par le tout Harlem comme un des plus brillants joyaux de la Renaissance noire. En piano solo, il transcende en virtuose le style *stride* et peaufine années après années un jeu personnel débordant de swing et de vitalité. Son *Handful of Keys* reste un des chefs d'oeuvre du piano solo, tous styles confondus :

130 • Fats Waller : Handful of Keys

Fats Waller (pn solo); rec N-Y 1/3/29; EPM

A la même époque, Fats se met à diriger des petites formations qui préfigurent le swing bouillonnant des années '30. Le 1er mars 1929, il entre en studio à la tête d'un combo appelé *Fats & his Buddies* : trois souffleurs y sont soutenus avec brio par une rythmique imparable, quoique constituée seulement du piano du leader et de la guitare du Chicagoan **Eddie Condon** : aux places d'honneurs, le swing et l'improvisation !

131 • Fats & his Buddies : The Minor Drag

Charlie Gaines (tp) Charlie Irvis (tb) Arville Harris (sax, cl) Fats Waller (pn) Eddie Condon (bjo); rec N-Y 1/3/29; from Box 4CD "Jazz Anthology vol 1" (ib)

Et pour terminer, un extrait du film *King Burlesque*, avec Fats au piano et un petit numéro de tap dance supplémentaire :

Video. Fats Waller : I've got my finger crossed

Fats Waller & his rhythm + dancers ; extr du film King Burlesque