

Jean-Pol Schroeder

# **Histoire et Compréhension du Jazz**

Maison du Jazz de Liège, version 2018-2020



# Introduction Générale

Pas de **définition** du jazz “clé sur porte” pour démarrer ce cours. D’abord parce que le jazz est aujourd’hui encore un *work in progress*, en constante mutation, dont les limites reculent sans cesse. Ensuite parce que les définitions produites, à chaque génération, par les théoriciens du jazz, ont trop souvent, hélas, connu de rageuses dérives intégristes lorsqu’une nouvelle école se profilait à l’horizon - les fanatiques du *New Orleans* refusant au Swing l’étiquette “jazz”, les adeptes du Swing faisant de même avec le Be-bop, etc. Aujourd’hui encore, chez nous, combien de spécialistes ne froncent-ils pas les sourcils à l’écoute de concepts musicaux nouveaux, se posant l’éternelle question : “*Est-ce encore du jazz ?*” S’il est indéniable que les modes fusionnelles et mondialistes donnent parfois aux affiches des festivals de jazz des allures de fourre-tout, il est tout aussi vrai que seul le recul permet de juger de l’impact et de la “jazzité” de telle ou telle musique nouvelle. Si on ajoute qu’à l’inverse, certains jazzmen, et non des moindres (Miles Davis par exemple) ont pris un plaisir évident à refuser l’appellation jazz, on comprend mieux encore à quel point il est hasardeux de proposer une définition satisfaisante et globalisante du jazz en tant que structure musicale. D’autant qu’autour du courant central (ou *Mainstream*), lui-même duel et évolutif, se développent toute une série de déviations, de cousinages, d’excroissances, de mouvements passéistes (*Revivals*), avec ce que cela suppose de feedbacks et d’interactions. Et d’autant que depuis une trentaine d’année, la logique évolutive façon ‘arbre du jazz’ qui avait prévalu jusqu’alors a volé en éclat aux profits d’une logique du ‘delta’, davantage horizontale que verticale (voir derniers chapitres de ce cours). Nous nous contenterons donc, pour ouvrir les débats, d’une définition de type “historique” répondant aux questions basiques des origines du jazz, des circonstances de son émergence, etc.

**D’où vient le jazz ?** Sans prendre trop de risques, on peut affirmer que le jazz est né aux Etats-Unis, autour de 1900, au terme d’une maturation d’environ trois siècles. Pourquoi trois siècles? Parce que l’étude de la “préhistoire” du jazz nous indique clairement que la condition *sine qua non* permettant son émergence est la présence d’une communauté noire sur le territoire américain. Ce qui nous permet de dater, avec une précision évidemment toute symbolique, les débuts de la préhistoire du jazz en **1619**, année où débarquèrent sur le sol des futurs Etats-Unis (à Jamestown, en Virginie) les premiers esclaves noirs arrachés à l’Afrique par les négriers européens. On aura l’occasion d’évoquer les multiples paradoxes de l’esclavagisme et les curieux phénomènes d’attraction-répulsion qui lient les communautés blanche et noire - autour des pratiques musicales notamment. Mais on peut avancer dès à présent deux autres propositions, corollaires:

- le jazz est une **musique euro-afro-américaine**, née de la rencontre entre la culture musicale africaine, véhiculée bien malgré eux par les esclaves, et la culture musicale européenne, transplantée dans le nouveau monde, dans le creuset de la société américaine.
- le jazz est originellement une **musique d’esclaves** et, quoiqu’en aient écrit les historiens, une **musique rebelle** soutenant à chaque époque les efforts de la communauté noire pour accéder aux droits les plus élémentaires.

Pour comprendre son histoire et ses structures, il est indispensable d’effectuer en ouverture un petit voyage en Afrique afin d’y déceler les caractéristiques (musicales et extra-musicales) qui passeront dans le jazz et lui donneront certaines de ses couleurs les plus essentielles.

**PREMIERE PARTIE  
PREHISTOIRE(S) DU JAZZ**

# 1. Mother Africa

L'arbre ne peut s'expliquer sans ses racines : il est donc important de dire quelques mots de cette culture africaine qu'ont partiellement exportée avec eux aux Amériques des générations d'esclaves noirs. Tout en rappelant avec René Langel (*Le jazz orphelin de l'Afrique*) que l'acculturation a largement coupé les populations noires émigrées d'une part importante de leurs racines ancestrales et que le jazz n'a jamais été et ne sera jamais une musique africaine en tant que telle. L'Afrique et ses habitants, comme leurs descendants noirs américains ont plus souvent qu'à leur tour été caricatures, réduits à des visions simplistes et racistes. On verra que ces caricatures elles-mêmes ont joué un rôle dans la diffusion des premières formes musicales créées par les Noirs Américains. Commençons donc par deux extraits de dessins animés mettant en scène l'Afrique fantasmée: un extrait de *Jingle Jitters (Un regal de cannibals)* un des volumes de la série des *Merry Melodies*, puis un extrait de *Isle of Pingo Pongo* de Tex Avery. Lorsque le politiquement correct s'emparera de la cause raciale, tous deux, seront interdits et menacés de destruction pour cause de contenu raciste. Pour être ensuite réhabilités et utilisés à des fins pédagogiques: éduquer plutôt qu'interdire.

## **Video. L'Afrique caricaturée DVD I, 1 (3'49)**

*1. Extr de Jungle Jitters 2. Extr. De Isle of Pingo Pongo*

Le but de ce chapitre introductif n'est évidemment pas d'entamer une étude ethno-musicologique approfondie, mais simplement de cerner les particularités des pratiques musicales africaines qui sont *passées* dans le jazz, et de les comparer avec la pratique musicale occidentale. Afin de dresser le décor, entrons, par l'image, dans cet univers musical propre à l'Afrique à travers un document saisissant filmé en conditions naturelles au sein d'une communauté de pygmées Aka - une cérémonie liée au changement de saison et qui implique l'ensemble du village : les caractéristiques de cette nuit pygmée nous serviront de point de départ :

## **Vidéo • Nuit pygmée DVD I, 2 (7'44)**

*Chants, percussions, cérémonie ; doc Mezzo*

a. Place de la musique et fonctionnalité. La première grande caractéristique de la musique africaine tient à la place qu'elle occupe dans la société et dans les représentations. Les anthropologues nous apprennent que, dans certains dialectes africains (en *Swahili* par exemple), il n'existe pas de mot distinct pour désigner la Musique! Certains termes renvoient bien aux notions de "chanson" ou de "mélodie", mais aucun ne *dit* le concept général de "Musique". Cette carence lexicale ne signifie pas, loin de là, que la musique est absente des préoccupations des tribus qui parlent ces dialectes : au contraire, elle nous confirme de la manière la plus radicale la place primordiale qu'elle occupe au cœur même du vécu des Africains! Tellement prégnante et tellement **indissociable de la vie** qu'il n'est nul besoin d'un mot spécifique pour la désigner. Une légende *Dogon* nous apprend de même que c'est à travers les tambours que les Dieux ont offert à l'homme le don de la parole ! Dans cette optique, la vie est tout simplement inconcevable sans ce que nous appelons la "musique": ainsi, dans les rites religieux *Yorubas*, chaque tambour appelle un Dieu particulier : pas de tambours, pas de rites, pas de Dieux ! Construits par l'homme à partir de peaux de bêtes - et donc directement produits de et par la Nature - les tambours participent à la fois de l'Humain et du Sacré : comme les herbes magiques pour les Indiens Yakis de Castaneda, ils sont en quelques sortes des "alliés" de l'Homme, qu'ils *aident* littéralement à vivre ! Et cette musique partagée par tous, enfants y compris, est loin d'être simple et banale. Une anecdote en témoigne avec force. Lors de leur séjour en Afrique Centrale, quelques musiciens belges font entendre aux habitants d'un village pygmée des compositions que le public européen avaient trouvées arides et impossibles à mémoriser. Au contraire, les enfants du village pygmée se mettent aussitôt à reproduire ces mélodies, avec le plus grand naturel et la plus grande justesse. C'est ce qui décidera ces musiciens, une fois revenus en Belgique, à persévérer dans leur démarche et à créer le groupe Aka Moon ! Ils ont également ramené dans leurs bagages du matériel sonore enregistré sur place : voici pour suivre une chanson Nzomba interprétée par les enfants du village : polyphonie et polyrythmie sont associées pour créer cet univers sonore unique :

## **Nzomba children songs CD I, 1 (3'03)**

*Aka Pygmies – Nzomba*

Concrètement, dans les sociétés africaines traditionnelles pré-coloniales, la Musique accompagne naturellement les faits et gestes de la vie quotidienne (cérémonies religieuses et festives, rites de naissance, d'initiation, de mariage, de décès, chants religieux, offrandes, rites, prières, relations animistes avec la nature, chants rituels des saisons, de la pluie, manière de rythmer le travail, stimulation des guerriers, transmission des mythes et légendes - *griots* -, moyen de fixer l'appartenance ou la non-appartenance au groupe, représentation du temps qui passe etc). Quelques images illustreront ce lien puissant entre la musique et la vie :

## **Vidéo. La musique c'est la vie DVD I, 3 (3'20)**

*Extraits de To the origins of music (enfants, instrum. de fortune, danses, cuisine)*

La musique, corrolairement, *remplit une fonction* dans la société tribale et peut donc être qualifiée de **fonctionnelle**. On reviendra sur cette première différence entre la conception africaine de la musique et celle qui prévaut dans nos sociétés occidentales, où l'expression musicale se voit souvent reléguée dans les sphères périphériques du divertissement ou, au mieux, de l'esthétique. Souvent mais pas toujours, certaines musiques traditionnelles européennes possédant elles aussi une dimension clairement fonctionnelle. On y reviendra parce qu'il subsiste, dans le jazz, quelque chose de cette fonctionnalité originelle, quelque chose qui nous rappelle avec une salubre insistance que *la Musique n'est pas que la Musique* ! Voici à titre d'exemple un chant lié à la récolte du miel dans les forêts Okapi ; puis un petit montage de chants de travail africains, de liens entre la musique et le travail ménager, et pour terminer une berceuse qui nous ramène chez les Aka et nous montre que la musique fait partie de la vie des enfants dès leur plus jeune âge :

**02 • Babolibo - Chant de récolte du miel** CD I, 2 (2'31)  
*Song from Okapi Forest CD Alt*

**Video. Musique fonctionnelle** DVD I, 4 (3'07)  
*Chants de travail femmes/hommes, travail ménager, berceuse aka*

b. Prépondérance du rythme – Polyrythmie. Dans les exemples qui précèdent, il est le plus souvent question de tambours : ce n'est évidemment pas l'effet du hasard. Ce qui, avant toute autre chose, *frappe* (c'est le cas de le dire) un observateur extérieur confronté pour la première fois à la musique africaine, c'est sans doute la place prépondérante qu'accorde cette musique "intégrée" aux percussions, et à travers elles, au **rythme**: il n'y a pas de musique sans rythme évidemment, mais en Afrique, le rythme est plus encore qu'ailleurs le fondement musical même : aux origines, il y a le rythme : voici quelques uns des plus anciens documents filmés des percussions africaines (au Niger d'abord, au Congo ensuite), puis des extraits superbes de documents consacrés au rythme, à la place des tambours, et aux fameux *talkin' drums* capables de "parler" en reproduisant les hauteurs tonales – cfr le travail d'Ayan Bisi Adeleke :

**Video. D'abord il y eut le rythme** DVD I, 5 (5'33)  
*Archives Niger, Congo (plus anciens films sur tribus africaines; extraits de Foli (tout est rythme, vie quotidienne, rôle des tambours, talking drums, Ayan Bisi Adeleke)*

Cette prépondérance rythmique constitue une différence majeure avec la musique occidentale, savante ou populaire. La musique dite "classique" (et que nos grands-parents appelaient encore "Grande Musique", avec un mélange de respect et de crainte dans la voix – par opposition à la "Musique Légère" qui regroupait tout ce qui était non-classique : chanson, variété, jazz etc), privilégie le plus souvent la Mélodie ou l'Harmonie : elle suggère ou elle sous-entend le rythme plutôt que de le mettre en exergue comme le fait la musique africaine (et comme le fera le jazz le jazz). En Europe, la musique classique a un caractère doublement élitiste : élitisme social mais aussi primauté de l'esprit sur le corps; or, le rythme est la composante la plus corporelle, la plus physique de la construction musicale : le rythme, c'est la respiration, la transpiration. Rien d'étonnant dès lors à ce que les percussions n'aient guère été utilisés par les grands compositeurs classiques, sinon à des fins de coloration ponctuelle ou d'effets de crescendo. Par ailleurs, nos musiques de danse et nos chansons populaires accentuent certes l'élément rythmique davantage que la musique classique, mais le rythme en question est le plus souvent simple et transparent, quand il n'est pas carrément rudimentaire et simpliste. Au contraire, la musique africaine - comme le jazz - est par essence **polyrythmique**: des rythmes divers s'y superposent, s'y croisent, s'y complètent, semblent même parfois s'y contredire, au grand désespoir de nos pauvres oreilles peu préparées à cette complexité : ainsi, les Européens ont tendance à ne voir que le chaos là où se donne à admirer une savante et bouillante architecture.

**Expérience**. Notre carence en matière de polyrythmie saute aux yeux à la lumière de cette petite expérience: demandez à dix personnes de votre entourage, prises au hasard, de frapper de la main gauche un rythme à deux temps, puis d'y superposer, de la main droite un rythme à trois temps : la main gauche pulse donc deux battements égaux et réguliers tandis que, *dans le même laps de temps*, la droite en pulse trois - qui partagent eux aussi la mesure en séquences égales. En langage musical, il s'agit donc tout simplement de jouer 2 noires contre un triolet de noires. On s'estimera heureux si deux personnes sur dix intègrent d'emblée cette polyrythmie élémentaire ! Et on mesurera au passage la complexité du travail d'un batteur de jazz, dont les quatre membres produisent, dans une totale indépendance, des rythmes complémentaires - le batteur est l'héritier le plus direct des percussionnistes africains.

Afin d'illustrer le caractère polyrythmique de la musique africaine, nous écouterons pour commencer un groupe de percussionnistes *Abatutsi* (enregistrés jadis au Congo Belge par l'anthropologue Alan Merriam): les deux séquences rythmiques regroupées ici évoluent d'une pulsation de base fondamentale vers un entrelacs de rythmes croisés, de plus en plus complexes. Ensuite, nous plongerons plus avant encore dans la polyrythmie en compagnie de percussionnistes de la tribu des *Yorubas* (Nigeria) - une des plus décimées par les négriers, et corollairement, une des mieux représentées sur le sol américain ! Et pour terminer, un dernier exemple, typique de l'ethnie Kweze (Congo), plus complexe encore et où il s'avère plus difficile encore de démêler les différentes voix rythmiques :

**Royal Drums of the Abatutsi** (Congo) CD I, 3 (3'09)  
*Box History of Classic Jazz, Riverside*

**Percussionistes Yorubas** (Nigéria) CD I, 4 (2'52)  
*Afro-American Drums, Ethnic Folkways Library*

**Percussionistes Kweze** (Congo) CD I, 5 (4'21)  
*Anthologie de la musique congolaise*

La polyrythmie est à ce point intégrée à l'habitus musical des Africains qu'ils peuvent sans difficultés lui prêter leur corps entier, par le truchement de la **danse**. Ainsi, il n'est pas rare (cfr document sur les Pygmées) qu'en plus des instruments dont ils jouent, les musiciens/ danseurs africains tirent parti de colliers, clochettes et accessoires divers, attachés à leurs poignets et à leurs chevilles. Cette totale disponibilité du corps à la musique facilite par ailleurs le phénomène de **transe** qui l'accompagne parfois: c'est notamment le cas lors de prestations anormalement longues, presque toujours liées à un contexte rituel (ce processus se perpétuera de manière singulière dans les communautés afro-américaines à travers les rites Vaoodoo). Les linguistes, ici encore, nous précisent que la musique, le chant, la danse, la transe, constituent le plus souvent un *tout* qui ne justifie pas qu'on les désigne par des termes différents.

c. Traitement du timbre - Vocalisation. La "mise en service", dans le processus musical, de l'ensemble du schéma corporel amène inévitablement à évoquer le rôle prépondérant, joué par la **voix**. La voix participe évidemment au processus polyrythmique, mais elle révèle également plusieurs autres aspects très importants de la filiation entre jazz et musique africaine et tout particulièrement le **traitement du timbre**. Ici encore, la comparaison avec notre tradition musicale occidentale est révélatrice. Là où le musicien classique s'attache, comme on le lui apprend dans nos Académies ou dans nos Conservatoires, à atteindre un son pur et sans scories, sorte d'étalon fixé une fois pour toutes, l'Africain, et le musicien de jazz après lui, s'ingénient à *personnaliser* leur sonorité. A la sonorité ronde et lisse du chanteur de bel canto, s'oppose comme le jour à la nuit la voix tour à tour rauque, forcée, ou fragile du griot africain puis du chanteur de jazz (cfr Louis Armstrong). Ce "grain", ce côté "**trituré**", voire "sâle" (dirty) du timbre (qu'on retrouve aussi dans certaines traditions de musique populaire européenne – le flamenco par exemple - décuple l'expressivité et apporte à la musique une nouvelle dimension, aux antipodes de l'aseptisation : mieux, ces "intonations" sont signifiantes dans certains dialectes, où seul le timbre distingue deux vocables identiques à tout autre égard. Voici successivement *Mgingonyi*, un chant de la tribu des Lunda (Katanga) puis un chant intitulé *Kwa Cha Goma* accompagné à la harpe et où le chanteur à certains tournants de son interprétation, vire dans le falsetto :

**Mwingonyi** CD I, 6 (1'27)  
*Extr de Anthologie de la musique congolaise – Musique des Lunda du Katange*

**Kwa Cha Goma (chant + harpe)** CD I, 7 (2'39)  
*Africa and the Blues*

Lorsque les Africains puis les Afro-Américains s'attaqueront aux instruments des blancs (cuivres et anches tout particulièrement), ils les "**vocaliseront**" de la même manière, faisant littéralement *parler leur instrument* comme ils faisaient parler leurs tambours (*talking drums*) - c'est pourquoi, avec un peu d'habitude, on reconnaît aisément un saxophoniste d'un autre, dès les premières notes, rien que par sa sonorité.

d. Improvisation - Call & Respons - Tension dirigée vers la transe. La musique occidentale repose sur un système d'écriture musicale sophistiqué que n'ont jamais développé les Africains (dont la littérature elle-même est transmise par voie orale) : d'où, à côté d'un système de codes musicaux, la présence, naturelle, de l'**improvisation**, individuelle ou collective. Faut-il le dire, celle-ci sera également au centre même du jazz. En Afrique, le Griot, détenteur de l'histoire du peuple, de ses techniques, de sa musique, est autorisé à apporter sa pierre à l'édifice, respectant donc l'esprit mais pas nécessairement la lettre. L'improvisation est présente dans le processus polyrythmique mais aussi dans les chants et dans la pratique instrumentale en général. Car si l'Afrique traditionnelle ne connaît évidemment pas d'instruments aussi sophistiqués que le saxophone ou le piano, cela ne signifie pas pour autant que les tambours et les voix soient les seuls outils de production musicale. Ainsi, la musique percussive et vocalisée peut aisément être transposée sur des instruments "intermédiaires" qui, sans être à proprement parler des instruments mélodiques ou harmoniques, ne sont pourtant plus *seulement rythmiques* : c'est le cas notamment des **balaphons**, instruments faits de 18 lames de bois (et donc cousins des xylophones et marimbas et ancêtres acoustiques lointains du vibraphone). L'improvisation africaine se construit par ailleurs le plus souvent sous la forme d'un **dialogue** appelé *call and respons* (appel et réponse) qui, bien que déjà présent dans certains hymnes protestants d'avant la colonisation, sont une des marques de fabrique de la musique africaine et du jazz (dialogue en forme de question-réponses entre le soliste et les sections de l'orchestre, entre les différentes sections, entre l'orchestre et le public etc). Voici un montage de danses de femmes Fra Fra et de danse Enanga (notez ici encore la place des enfants et le dialogue call and respons entre le leader et les "choristes") ; ensuite, une improvisation au marimba - en présence, trois instrumentistes dont l'un improvise, les autres s'en tenant à des motifs

répétitifs immuables ; enfin une série de rythmes et de danses mettant une fois encore en scène des enfants : et en enchaînement, un bel exemple de call and respons avec un chant Atulemb (tribu des Lunda, Katanga). Enfin, un groupe de musiciens originaires de la tribu des **Malinké** : on y entendra les grelots de cuivre portés par les musiciens aux poignets ou aux chevilles et les tubes en métal raclés avec un long clou.

**Video. Call + respons – Impro - Danse** DVD I, 6 (4'06)  
*Fra Fra Women/ Enanga Dance/Marimba bire/ Danse et rythme (enfants)*

**Chants Atulemb (Lunda Katanga)** CD I, 8 (2'47)  
*Anthologie de la musique congolaise*

**Musique de Fête Malinké (Air de Kairo Rabi)** CD I, 9 (3'13)  
*Musique d'Afrique Occidentale*

A côté des percussions et des voix, certaines pratiques instrumentales préfigurent elles aussi les échanges à venir dans le jazz, à travers l'improvisation, le dialogue etc. C'est le cas lors d'interprétations mêlant travers à l'arc musical et voix, mais aussi lors de pièces jouées par un joueur de flûte et un ou plusieurs tambour(s), tandem qui préfigure les *fife and drums* afro-américains (voir plus loin) : voici une vidéo étonnante montrant l'habileté des musiciens africains à utiliser la bouche de manière vocale et dans l'utilisation d'un arc ; un deuxième exemple, audio celui là, puis *Kenyamelola*, une de ces musiques flûte/tambour qui préfigurent les *fife and drums* :

**Video. Arcs et voix** DVD I, 7 (3'19)  
*Mbela (arc musical) 2. Dyan (arc et voix)*

**Harpe et chant** CD I, 10 (2'34)  
*1.Mbela (arc musical) 2. Dyan (arc et voix)*

**Kenyamolela (flûte + tambour)** CD I, 11 (2'41)  
*Anthologie de la musique congolaise*

e. Des inflexions aux Blue Notes. Depuis l'époque de Bach, la tradition musicale occidentale est constituée sur la gamme tempérée à 12 sons (le clavier du piano). Hors de ces douze sons, pas de salut. Les musiques africaines, nées des instruments naturels, évoluent autour d'échelles de sons très variables d'une ethnie à l'autre: on y trouve des divisions pentatoniques (échelle à cinq sons), heptatoniques (7 sons) etc. Et donc, mathématiquement, une série de "notes" qui n'existent pas chez nous. Et vice-versa. Lorsque les Noirs émigrés aux Etats-Unis se mettent à adapter les mélodies occidentales, c'est donc tout naturellement qu'ils les "pervertiront" par une série d'**inflexions** et d'indécisions. Même s'il convient d'être prudent en ce domaine, il faut également mettre au crédit de l'héritage africain ces inflexions décisives. En écoutant le chant de la tribu des **Fra-Fra** qui suit, on réalise la parenté entre ces inflexions et les fameuses notes bleues (**blue notes**) caractéristiques des musiques populaires négro-américaines (work-songs, gospels, blues) puis du jazz! Le chant Fra Fra en question évoque par ailleurs le traitement que feront du blues des groupes blues-rock comme *Canned Heat*. Quelques documents vidéos compléteront ce chant : tout d'abord le griot nigérien **Kokoro**, s'accompagnant au tambourin, puis un ensemble flûtes/percussions et enfin **Boukadari Koulibali**, un de ces musiciens africains qui constituent le chaînon manquant entre la mélodie africaine et le blues:

**Video. Roots of the blues** DVD I, 8 (3'13)  
*1. Kokoro (griot nigérien) 2. Fl et perc 3. Boukadari Koulibaly (harp et voc)*

**Fra Fra Tribesmen Song** CD I, 12 (3'00)  
*(The Story of the Blues: I. The Roots, Columbia)*

On termine ce petit tour d'horizon de manière festive avec un extrait du film de Fred Van Bezien consacré au contrebassiste et musicologue belge Benoît Quersin, devenu dans la deuxième partie de sa vie musicologue spécialisé dans les musiques africaines :

**Vidéo. Percussions et danses Abund** DVD I, 9 (3'38)  
*Extrait de Benoît Quersin de Fred Van Bezien*



## 2. Coke en Stock

Si l'Afrique a donné au jazz, par voie indirecte, quelques unes de ses caractéristiques majeures, c'est surtout lorsque l'émigration forcée (l'esclavagisme) démarre que les mutations prennent forme. On ne le rappellera jamais assez, le jazz n'est pas une musique africaine, mais afro-américaine, ou, pour mieux souligner encore le rôle joué par les conditions socio-politiques qui président à son émergence, *négro-américaine*. Les **conquistadors** européens partis à l'assaut du Nouveau Monde n'ont pas attendu 1619 pour pratiquer l'esclavagisme et la traite des Noirs : dès **1482**, les Portugais disposent, en Guinée, d'une sorte de place forte, plaque tournante de ce commerce d'un nouveau genre. Pendant les premiers temps de la colonisation, les envahisseurs ont utilisé comme main d'oeuvre les Amérindiens rescapés du carnage. Et c'est pour "soulager" (!) ces Indiens d'une partie de leur travail que **Bartolomeo Las Casas**, évêque de son état, suggère aux rois espagnols et portugais de puiser dans l'immense réservoir humain que constitue l'Afrique. Les colonies espagnoles et portugaises (Amérique du Sud et Centrale, Haïti, Cuba, Jamaïque) sont les premiers points de chute des esclaves africains : là-bas, apparaîtront des formes musicales à l'africanité particulièrement marquée, cousines avec lesquelles il arrivera que le jazz renoue, à certains tournants de son histoire (musique afro-cubaine etc). Il reste que ce n'est que sur le seul territoire des futurs Etats-Unis que seront réunies les conditions nécessaires à l'émergence du jazz. Et sur ces territoires, c'est bien pendant l'été **1619** que débarque à Jamestown, en Virginie, le premier contingent africain: une vingtaine d'hommes provenant de la côte ouest de l'Afrique (quelque part entre le Sénégal et l'Angola) et arrachés à leur terre natale par des marchands hollandais. C'est un officier et propriétaire terrien anglais, un certain **John Smith**, qui achète ce premier "lot", trop heureux d'acquérir pour ses plantations une main d'oeuvre aussi bon marché. Inutile d'insister sur les conditions atroces dans lesquelles les esclaves effectuent la traversée de l'Atlantique. Ni sur l'accueil qui leur est réservé une fois à destination: en cette matière, l'imagerie d'Epinal - le négrier faisant admirer au planteur la qualité de sa "marchandise" - reflète hélas l'exacte réalité. Si, dans un premier temps, il n'y a guère de différences entre les esclaves africains et les forçats blancs venus purger leur peine dans les plantations du Nouveau Monde, dès la seconde moitié du 17<sup>e</sup> siècle, il est clair pour tout le monde que, si les forçats en question ne sont esclaves que de manière temporaire, les Noirs, eux, le sont désormais pour la vie. Et le processus est héréditaire. En dépit d'une loi votée en 1807, la Traite des Noirs devient la norme d'un **commerce triangulaire** liant l'Europe, l'Afrique et l'Amérique: les marchands européens fournissent des matières premières aux chefs Africains en échange de "bois d'ébène" - les esclaves -, puis revendent ceux-ci aux colons américains, lesquels, en retour, alimentent l'Europe en coton, sucre, tabac. Tout le monde y trouve son compte - sauf les principaux intéressés évidemment. On a longtemps cru que les Africains déportés étaient déjà des parias dans leurs propres sociétés. Cependant, les guerres tribales qui agitent alors l'Ouest africain, rabaissent, du jour au lendemain, rois, sorciers ou prêtres au rang d'esclaves. Et les négriers sont aidés dans leur besogne par les chefs de tribus qui n'hésitent pas à organiser des razzias dans les villages voisins afin de fournir à leurs "clients" un maximum de *marchandise* humaine en échange de quelques bijoux de pacotilles de quelques barres d'acier pour construire des armes ou de quelques bouteilles d'alcool.

La "fournée" de 1619 n'est qu'un prélude dérisoire au **marché endémique** qui se met en place un peu plus tard. En 1638, le *Desire* décharge à Boston une nouvelle cargaison d'esclaves. Après la Virginie, ce sera au tour du Maryland, de la Caroline puis des autres Etats du Sud de rentrer dans le jeu. Mais c'est à la fin du 17<sup>e</sup> siècle surtout que le marché prend des proportions démentielles: c'est que l'invention de la machine à égrener le coton a permis une expansion considérable des échanges commerciaux et, du même coup, a occasionné des besoins grandissants de main d'oeuvre. Lorsqu'est prononcée l'indépendance des Etats-Unis, on estime à 750.000 le nombre de Noirs présents sur le sol américain (90% dans les Etats du Sud). En 1830, ils sont deux Millions. Quatre en 1860 ! Retour en images sur cette page immonde de l'histoire de l'humanité. On démarre de Gorée, sur la côte ouest du Sénégal, d'où sont partis des milliers d'esclaves – ils passaient à travers la porte aujourd'hui connue sous le nom de *Porte du voyage sans retour*. Nous embarquerons ensuite sur un des navires négriers, témoignage d'un des survivants à la clé et nous arriverons sur le sol du Nouveau Monde :

### Vidéo. Coke en stock DVD I, 10 (5'50)

1. La Porte de Gorée (extr de Retour à Gorée)
2. Le voyage sans retour (Extr de Racines)
3. La traite des Noirs

Les esclaves imaginent mal le sort qui les attend dans ce vaste territoire qu'ils découvrent au terme de cette traversée. Soupesés, tâtés, évalués sous toutes leurs coutures (muscles, dentition etc) comme des animaux, ils sont vendus sur des marchés spécialisés, en rue ou au domicile de certains grands dealers d'esclaves. Un sort et un statut de sous-humains, inférieur même à celui des animaux, certaines lois du Sud punissant plus durement un voleur de vache qu'un tueur d'esclave ! Une scène du film *Twelve years a slave* illustre bien l'inhumanité de ces tractations :

### Vidéo. Slaves to sell DVD I, 11 (3'01)

*La vente des esclaves (extrait de 12 years a slave, Steve McQueen)*

Les récits et les croquis de l'époque attestent que, sur les bateaux-prisons qui les conduisent à l'asservissement, les premiers Africains ont emmené avec eux leurs instruments de musique : hélas, avec le temps, les Blancs, conscients du

ferment social que constitue la musique pour les Noirs, interdisent purement et simplement ce "transfert d'instruments". Il est cependant un instrument qu'on ne pourra jamais enlever aux esclaves : la **voix** ! C'est par cette voix au **grain** si particulier que l'héritage musical africain (et avec lui les caractéristiques relevées dans le chapitre précédent) va se perpétuer de génération en génération, sur le territoire du Nouveau Monde. Toutefois, les conditions de vie différentes, et l'obligation dans laquelle se trouvent les esclaves d'adopter, en partie en tout cas, la langue et la culture des Maîtres blancs, altéreront cet héritage, et feront émerger, petit à petit, de nouvelles formes musicales, irréductibles et spécifiques, celles-là mêmes qui, à terme, donneront naissance au blues et au jazz. Un document saisissant illustre cette perpétuation altérée de l'héritage musical africain dans la communauté noire américaine: il s'agit d'un montage faisant alterner les strophes d'un chant de travail enregistré dans un pénitencier de Louisiane par Alan Lomax et d'un chant de plantation enregistré au Sénégal par David Sapir. Malgré la différence de langue (le *work-song* américain est évidemment chanté en anglais, la mélodie africaine en sénégalais), on est frappé par l'**unité de ton** qui relie ces deux chants *a capella* : à la fois semblables et différents.

**Chants de travail africains et américains** (montage) CD I, 13 (2'54)  
*Henry Ratcliff, Louisiane/ Bakari-Badji, Sénégal; New World*

S'il est malaisé de juger dans cet exemple du processus polyrythmique, il est clair par contre que la **trituration** du son à des fins expressives est bel et bien "passée" d'Afrique en Amérique. Et ce sera le cas, à des degrés divers, des autres caractéristiques évoquées précédemment. Retour à l'histoire. Dès le 17<sup>e</sup> siècle donc, il existe une importante communauté negro-américaine sur le territoire américain (dans le Sud tout particulièrement). Dès le départ, la perpétuation de l'héritage africain s'effectue de manière différente d'une région à l'autre des Etats-Unis. La **nationalité** d'origine des propriétaires/ planteurs blancs doit être vue comme un facteur déterminant : en effet, les **latins** (français, espagnols, portugais) ne se préoccupent guère d'intégration et laissent davantage la possibilité aux esclaves de jouer la musique de leurs racines - c'est ainsi que s'expliquera en partie le rôle majeur joué par la Nouvelle-Orléans, la plus "française" des villes américaines ; au contraire, l'acculturation est beaucoup plus puissante en territoires **anglo-saxons**, les colons protestants anglais étant peut-être plus prompts à affranchir, le sont aussi à "convertir" les esclaves, à tous points de vue - le développement des negro-spirituals est intimement lié à ce phénomène. La pratique des **africanismes** musicaux est, selon les époques, tolérée voire encouragée par les Maîtres Blancs (qui s'en divertissent) ou combattue violemment par ces mêmes Maîtres Blancs, lorsqu'ils réalisent à quel point la musique peut constituer un lien puissant entre les quelques centaines de milliers de déracinés qu'ils ont réduits à l'état de bêtes de somme. Les planteurs s'attachent aussi à disperser autant que possible les esclaves originaires d'une même tribu - et qui parlent donc la même langue -, et à interdire la pratique de certains cultes religieux (voir plus loin). Cette dualité **fascination/répression** est caractéristique de toute une partie de l'Histoire du jazz, et le noeud même de sa préhistoire. Contrairement à l'image qu'ont longtemps diffusée les historiens et les écrivains, les Noirs ne restent pas passifs, niais, résignés et incapables de s'organiser face à l'exploitation dont ils sont les victimes : l'histoire de la communauté noire américaine est parsemée de **révoltes**, de rébellions, de soulèvements, dont la musique est souvent un des véhicules. De même, un réseau clandestin baptisé **Underground railroad** s'institue bientôt afin de permettre aux esclaves du Sud de fuir vers les Etats du Nord, qu'ils imaginent paradisiaques - ce qui est loin d'être le cas ceci dit, anti-esclavagisme n'étant hélas pas antonyme d'appartheid. Et le plus beau est que ce réseau (qui comprenait des Noirs mais aussi des Blancs anti-esclavagistes) utilisait notamment la musique comme moyen de communication: chants de travail, preaching, spirituals, tout était bon à faire passer un message d'espoir. On reparlera des modes spécifiques de langage code utilisé par les spirituals mais voici en introduction, une version de *Steal away* chantée par le reverend **Pearly Brown**, avec des images et des croquis des routes d'évasion de cet underground railroad. En complément, un extrait d'un cartoon pédagogique consacré à une des grandes héroïnes de l'*Underground railroad*, **Harriett Tubman** (1820-1913), surnommée la Moïse noire, tant elle a aidé à guider son peuple vers la terre promise :

**Vidéo. Underground railroad** DVD I, 12 (1'44)  
*Steal away, spiritual faisant partie du repertoire de l'underground railroad*

**Vidéo. Harriett Tubman** DVD I, 13 (5'52)  
*Extrait de Harriett Tubman, Woman of faith and courage*

Dans le même ordre d'idées, dans les trente années qui précèdent la Guerre de Sécession, on voit proliférer, au Nord, des campagnes visant à l'**abolition** de l'esclavage (cheville ouvrière de l'économie du Sud, ne l'oublions pas, ceci pouvant dans certains cas expliquer cela!). Ces campagnes sont d'abord le fait de blancs, mais dès 1830, les Noirs eux-mêmes se groupent en factions abolitionnistes. La Guerre de Sécession (1861-1865) met fin officiellement à l'esclavage mais les problèmes des Noirs sont loin d'être résolus pour la cause : en effet, bien souvent, l'esclavagisme laisse la place, d'une part à une sévère ségrégation (les fameuses Lois **Jim Crow** règlementent cet **apartheid** jusque dans les moindres détails de la vie quotidienne), d'autre part à une condition sous-prolétarienne loin d'être enviable.

### 3. Roots : les musiques fonctionnelles du Sud

1619 : arrivée des premiers esclaves noirs sur le sol américain. 1900 : date symbolique de la naissance du jazz. Entre ces deux dates, on l'a vu, trois siècles de préhistoire et de maturation intense au cours desquels la communauté negro-américaine donne le jour à toute une série de formes musicales "pré-jazz". Ces formes musicales fortement marquées par l'héritage africain sont avant tout le résultat de **métissages** entre cet héritage et la musique des maîtres blancs, et portent la marque des conditions de vie ultra-précaires que connaissent les Noirs Américains, de l'esclavagisme à l'appartheid en passant par le sous-prolétariat. C'est une musique de dominés qui apparaît au fil des siècles - il faut savoir que, dans le Sud, en ces temps, un voleur de bétail risque d'être lynché quand celui qui tue un "nègre" se voit au pire infliger une amende ! Paradoxalement (et puis pas tant que cela), cette musique reflète à la fois l'immense douleur rentrée de la communauté noire, son désir d'intégration, sa revendication d'une identité et la profonde révolte latente qui gronde en son sein. Par commodité, les différentes émergences de cette musique seront désignées dans ce cours sous l'appellation générique de **Musique Populaire Négro-Américaine** (MPNA) – on l'a dit, le syntagme "négro-américaine" provoque de manière récurrente le courroux des historiens de la communauté noire américaine, qui lui préfèrent "afro-américaine" voire "africaine-américaine" : toutefois, le recours au terme "négro" rappelle le rôle joué dans la musique par les conditions de vie et de représentation propres aux Noirs, et il me semble utile de le conserver.

#### a. Street Cries (*Le degré zéro de la M.P.N.A.*)

Pour l'Africain, la musique fait partie intégrante de la vie quotidienne. Pour le Noir catapulté dans les plantations ou dans les villes Américaines, il en est de même, jusqu'au 19<sup>e</sup> siècle en tout cas : il continue à chanter à la moindre occasion comme le faisaient ses ancêtres africains, loin de toute notion de "spectacle". Ce processus musical **fonctionnel** n'implique donc nullement les seuls musiciens, mais l'ensemble de la communauté noire. La musique continue à accompagner les gestes de la vie de tous les jours : mieux, elle est partie intégrante de ces gestes. Le degré zéro de cette fonctionnalité de la M.P.N.A. réside peut-être dans le baratin chanté des marchands ambulants et des petits métiers de la rue. Dans les quartiers noirs de certaines villes américaines d'aujourd'hui, on peut encore entendre ces camelots chantants. Voici quelques exemples de "cris de rue" (*street cries*), en l'occurrence deux marchands de fruits et légumes et une marchande de fleurs, enregistrés tous deux à Charlestown, au début du siècle - on appréciera la manière dont le contenu prosaïque de ces "chants" est comme transcendé par l'expressivité qu'y mettent les camelots en question !

#### **Marchand de fruits et légumes/ Marchande de fleurs** CD I, 14 (2'36)

*Archives Riverside / Folkways*

Qu'on comprenne ou non les paroles, on remarque les intonations préfigurant le blues et le timbre de voix hyper-trituré de ces petites pièces improvisées sans la moindre intention de faire oeuvre esthétique, ni même de se livrer à une "dramatisation du quotidien": on l'a dit, cette musique ne décrit pas le quotidien, elle *est* ce quotidien ! A côté de ces chants "legato", sans tempo appuyé, il arrive que la polyrythmie participe elle aussi à ces *street cries* : c'est le cas dans la pièce suivante, due à un **cireur de chaussures** accompagnant sa propre voix avec ses brosses et ses chiffons : fascinant !

#### **Shoe Shine Boy** (Cireur de chaussures) CD I, 15 (1'04)

*Percy Randolph, rec. H. Osburn, Folkways*

Toujours dans le champ du quotidien et du degré zéro de la musique populaire noire américaine, une berceuse chantée par **Sidney Carter**. Et pour suivre, une ballade qui évoque une tendance née parallèlement à ces chants du quotidien. Africanismes et influences occidentales vont donner naissance à une musique mixte, aux carrefours du blues, du folk blanc, voire de la country, idiomes musicaux initialement plus proches qu'on ne le pense habituellement. La chanteuse s'appelle **Almeda Riddle** et la chanson *Poor wayfaring stranger* : enfin, histoire d'introduire le chapitre consacré aux work songs et aux field hollers, quelques premières images évoquant le monde des plantations, extraites cette fois encore du film *12 years a Slave* :

#### **Sidney Carter : Didn't leave nobody but the baby** CD I, 16 (1'03)

*Berceuse ; rec Lomax 1959*

#### **Almeda Riddle : Poor Wayfaring stranger** CD I, 17 (3'01)

*Almeda Riddle (voc) ; rec Lomax*

#### **Vidéo. Cotton Fields** DVD I, 13 (1,13)

*Extrait de 12 years a slave*

## b. Field-Hollers & Work Songs (*Chants des plantations*)

Tout le matériel lié à la préhistoire du jazz a été glané par quelques "chasseurs de sons", les plus connus étant John et Alan Lomax, qui parcoururent tout le Sud des Etats-Unis, enregistreur à la main, afin de préserver la mémoire de toute cette musique née il y a des siècles et préservée telle quelle jusqu'aux années '40/'50. Ces sauveurs de mémoire méritent bien un hommage, qui servira dans le même temps d'introduction aux chapitres qui viennent :

**Video. La mémoire** DVD II, 01 (2'56)  
*Hommage aux Lomax (work songs, spirituals etc)*

Jusqu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, l'immense majorité de la communauté afro-américaine appartient au **monde rural** : les champs de coton, de canne à sucre, de tabac, constituent le milieu de travail habituel du Noir Américain, qu'il soit esclave ou sous-prolétaire. Dans les immenses champs de coton des Etats du Sud, comme dans les prisons où le conduit toute tentative de rébellion, l'esclave ou le travailleur noir chante, que pourrait-il faire d'autre ? Chant solitaire ou appel à la communication, ce chant, hérité des mélodies africaines, annonce de manière évidente le blues: révolte et désespoir y alternent. Alors que, contrairement à ce qui se passe aux Caraïbes ou en Amérique latine, les Noirs se voient interdire la pratique des instruments ancestraux, c'est à travers ces répertoires liés aux plantations et aux prisons que va se perpétuer l'héritage africain. Les *Field Hollers* (chants solitaires) et les *Work Songs* (chants collectifs) sont bien les chaînons manquants entre l'Afrique et le blues rural.

**Vidéo. Le temps des plantations** DVD II 02 (4'15)  
*Témoignage chanté par John Lee Hooker, Field Holler, Belton Sutherland (Lomax)*

Les **Field Hollers** primitifs (*Field Holler* = textuellement *Cri des Champs*) répondent à une fonctionnalité difficile à cerner : chant d'appel, de ralliement, de communication, et peut-être surtout véritable viatique expressif pour ces "bêtes humaines" que sont les esclaves, ces "cris" - qui impressionnent fortement les voyageurs de passage - vont progressivement se structurer pour former un véritable répertoire de chansons, un *catalogue de la douleur et de la misère* des Noirs Américains. Ce répertoire écorché préfigure de manière évidente l'émergence du blues, à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle. Nous allons entendre trois exemples caractéristiques de ce répertoire: dans chacun d'eux, le phénomène de trituration du timbre est particulièrement parlant. Le premier est une imprécation au soleil pour ne pas qu'il se lève (sous-entendu : pour ne pas que recommence une nouvelle journée de travail) : "*Go down, Ol'Hannah / Well, well, well / Don't you rise no more*". L'interprète de cette longue plainte a capella enregistrée par Moses Asch, s'appelle **Doc Reese**. On remarquera, dans une des dernières strophes, le passage au registre *falsetto* (voix forcée dans l'aigu), ici encore à des fins évidentes d'expressivité et selon une antique tradition africaine. Le deuxième et le troisième chants sont anonymes et s'intitulent respectivement *Levee Camp Holler* et *Whoa Buck*: ces récitatifs mi-chantés, mi-parlés, enregistrés par Alan Lomax dans un pénitencier de la région du Mississippi, se situent à un embranchement de l'histoire de la musique populaire, certains passages rocailleux annonçant sans équivoque possible le blues du Delta, d'autres (aux accents irlandais) préfigurent une autre grande tradition : celle du folk blues, pratiqué, au XX<sup>o</sup> siècle, par des balladins Noirs (blues texan, ballades afro-américaines) puis blancs (Woodie Guthrie) - mais ceci est une toute autre histoire.

**Doc Reese : Ol'Hannah** (CD II, 02) (3'06)  
*Jazz vol 1 : The South, Folkways*

**Anonyme : Levee Camp Holler** (CD II, 01) (2'48)  
*Negro Prison Blues and Songs, Legacy International*

**Anonyme : Whoa Buck** (CD II, 03) (3'48)  
*Negro Prison Blues and Songs, Legacy International*

On l'a dit, ces field hollers sont vraiment les chaînons manquants entre la mélodie africaine et le blues : il n'est pas rare que des bluesmen aient repris à leur répertoire de vieux traditionnels liés aux chants de travail : voici **Leadbelly** qui, de sa voix rocailleuse à souhait, interprète a capella *Lining Track* :

**Leadbelly : Lining Track** (CD II, 04) (1'14)  
*Doc Lomax*

Deuxième grande catégorie de chants liés au travail, les **Worksongs** proprement dits, plus directement **fonctionnels**, et chantés tant dans les plantations que dans les pénitenciers (où les Noirs effectuent le même type de travail, les prisons ayant le plus souvent leurs propres plantations, accolées aux quartiers de détention). Les *Worksongs*, contrairement aux *Field Hollers*, sont des chants collectifs, partiellement improvisés, destinés à rythmer le travail. Le principe de base est celui du vieux **call & respons** africain. Un leader, choisi pour ses qualités vocales autant que pour ses compétences en

tant qu'ouvrier, entonne le chant, et le groupe répond par une phrase convenue ou se contente d'enchaîner, le tout s'effectuant évidemment sur base d'une **pulsation** très appuyée. Quant au rythme, il est frappé par l'ensemble des ouvriers ou des prisonniers avec les outils dont ils se servent (haches, masse, scie). Quelques images, tirées notamment d'*Along the old man river* de Claude Fléoutier et de films de Lomax :

**Video • Work Songs DVD II 03 (3'29)**

*Montage MJ ; Extrait de not. Along the old man river, Kay Jazz*

Certains work-songs illustrent clairement le *call and respons*, d'autres nous offrent un chant davantage collectif, connu à l'avance par l'ensemble des prisonniers/chanteurs, et faisant partie du corpus constitué décennies après décennies dans l'univers des plantations: le leader joue alors un rôle de "conducteur" comparable à celui que joueront les "chefs de sections" dans les big bands. Il est par ailleurs souvent difficile de deviner quel type de travail effectuent les prisonniers (abattage? débitage? défrichage?). Voici deux exemples de work-songs: tous deux ont été enregistrés dans un de ces pénitenciers du sud, où la tradition s'est le mieux préservée :

**Ed Lewis + Prisoners : Stewball (CD II, 05) (3'25)**

*Prison songs (Lomax)*

**Anonymes : Old Alabama (CD II, 06) (3'00)**

*Negro Prison Blues and songs, Legacy Intern.*

Si on y regarde d'un peu plus près, on réalise que les *Worksongs* ont différentes fonctions, parfois paradoxales :

- *fonctionnellement*, ils permettent de **synchroniser** les travaux "à la chaîne", d'éviter des accidents (bûcherons), de préserver les "trainards" d'une punition...
- *psychologiquement*, ils sont pour les esclaves et pour les prisonniers un moyen efficace de tuer le temps (en l'enchantant), de mieux supporter les conditions de vie inhumaines des plantations, de sortir d'eux-mêmes, enfin, par la voix, de s'ex-primer, au sens **cathartique** du terme.
- *économiquement*, ils constituent aux yeux des propriétaires l'assurance d'un **rendement** maximal : c'est pourquoi ils les encouragent et tentent toujours d'avoir au cœur de leur cheptel humain un leader doué et charismatique.
- *idéologiquement*, les *Worksongs* constituent non seulement un **ferment social** pour la communauté négro-américaine en quête d'identité, mais aussi le véhicule d'une **décharge affective** dirigée contre les maîtres blancs, décharge dont on ne juge même pas utile de dissimuler le caractère subversif sous une apparence codée.

### c. Field music (*tradition rurale instrumentale*)

Ces différentes formes musicales nées dans les plantations voient aussi apparaître les premiers instruments, notamment de petites flûtes rudimentaires (fifres), des violons, souvent de fortune, des petits tambours etc. L'association flûte/tambour, très courante (fife and drums) nous rappelle certaines traditions africaines écoutées plus haut : le côté basique de ces chants se retrouve aussi dans des interprétations accompagnées par une simple percussion voire par une percussion à bouche (guimbarde) :

**Ed Young : Jim and John (CD II, 07) (2'12)**

*Ed John (fifre) Lonnie Young Sr and Jr (dms) rec Lomax*

**Sid Hemphill : Emmaline take your time (CD II, 08) (1'43)**

*Ed John (fifre) Lonnie Young Sr and Jr (dms) rec Lomax*

**Neil Morris : Turkey in the straw (CD II, 09) (2'25)**

*Neil Morris (voc) Charlie Everidge (guimb): rec Lomax 1959*

C'est le même univers mais envisagé sous un autre éclairage que nous proposent, parallèlement à toute cette longue tradition de *field hollers* et de *work-songs* au fil des trois siècles de préhistoire, un répertoire et une configuration socio-psychologique ayant pour pivot la religion. C'est de cette autre facette de la M.P.N.A. qu'il nous faut parler maintenant.

## 4. Preachers, Spirituals, Gospel – La part de Dieu

En Afrique, la **religion** - qu'elle soit de type animiste ou polythéiste - occupe, comme la musique, une place centrale dans la vie quotidienne et dans le tissu social. Lors de la transplantation, seuls certains endroits "protégés" ont permis à ces religions ancestrales de se perpétuer (cfr le **Vaudoo** en Louisiane). Partout ailleurs, elle disparaissent ou deviennent clandestines: les maîtres blancs, rappelons-le, ont en effet pour souci prioritaire de **déstabiliser** et d'**acculturer** la communauté négro-américaine asservie, et comme tout ce qui peut amener les Noirs à se regrouper en tant que collectivité, la pratique des cultes africains est donc proscrite.

### a. Black Religion

Par ailleurs, les colons anglo-saxons en place dans les futurs Etats-Unis sont souvent des protestants purs et durs ayant quitté l'Angleterre dans l'espoir de fonder des communautés religieuses plus intégristes encore : dès lors, un processus d'**évangélisation** (forcée ou non) se met en place, dès la fin du 17ème siècle au Nord, au 18ème siècle au Sud: progressivement, les Noirs vont adopter la religion des Blancs. Deux facteurs au moins favorisent cette adoption. Les esclaves trouvent un **réconfort** dans le message d'espoir prêché par le christianisme, un espoir en une vie meilleure dans l'au-delà (ce message aide peut-être les Noirs à supporter leurs conditions de vie, mais cette patience orientée fait évidemment aussi l'affaire des Blancs!). Mais, retour de manivelle non prévu par les Blancs, les Noirs opèrent par ailleurs une **assimilation** entre le destin de leur communauté et celui des Juifs de l'Exode : dès lors, un code se met en place qui rétablit une communication à large échelle : ainsi, toute allusion au Pharaon désignera indirectement le Président des Etats-Unis, le Jourdain sera le Mississippi, la Terre Promise le Canada etc. D'où un **détournement** fréquent du sens des textes bibliques, qui peuvent ainsi, à la limite, se muer en outils de communication voire de subversion, au service de l'**Underground railroad**, déjà cité. Entretemps, le **Grand Réveil (The Great Awakening)**, mouvement religieux né en Angleterre, s'est répandu sur le territoire américain et a notamment permis de mettre au rencart les vieux psaumes poussifs et de les remplacer par des Hymnes, plus courts et plus accessibles : c'est en 1707 que paraît un important recueil d'*Hymns & Spiritual Songs*. Entretemps, en 1730, un schisme a déchiré l'Eglise Anglicane, qui s'est scindée en trois branches: *presbytérienne, méthodiste, baptiste*. Le répertoire d'Hymnes se développe dans la communauté noire tout au long du 18ème siècle, dans les Eglises baptistes et méthodistes surtout. Le **Grand Réveil** ouvre les portes de l'Eglise aux Noirs et leur permet d'interpréter les Hymnes à leur manière, c'ad à grand renfort d'**africanismes** - jusqu'alors, les quelques Noirs admis dans les Eglises étaient priés de chanter *comme les blancs*. L'irruption du timbre trituré, des notes bleues, du *call and respons*, de l'improvisation, de la polyrythmie, bref des accents propres à la MPNA, va petit à petit transformer les hymnes protestants en un répertoire religieux négro-américain propre : les **Negro-Spirituals** ! Le phénomène s'amplifie après 1780 (**Second Awakening**) avec la création, dans l'Eglise Baptiste surtout, de paroisses noires dirigées par des pasteurs/prédicateurs noirs. Le premier prédicateur noir connu est **George Leile** qui, en 1774, crée la première Eglise Noire: l'**African Baptist Church**. En fait, l'évangélisation est un bien mauvais calcul de la part des Blancs: en effet, la ferveur religieuse (fut-elle d'essence chrétienne) cimente la communauté negro-américaine mieux qu'aucune idéologie n'aurait pu le faire. Ce sera notamment le cas lors des grandes réunions religieuses qui se multiplient entre 1800 et 1830 surtout : ces **Camp Meetings** (ou *Bush Meetings*) réunissent parfois plusieurs milliers de fidèles noirs et peuvent durer jusqu'à une semaine non-stop : elles sont empreintes d'un mysticisme aigu, virant parfois à l'hystérie et à la transe, individuelles ou collectives. Ces manifestations - qui, dans le Sud, s'effectuent de manière clandestine, suite à un nouvel interdit dicté par les Blancs - laissent évidemment une place de choix à la musique et au chant, des sermons enflammés des prédicateurs (*Preaching*) aux *Spirituals* évoqués ci-dessus. Ainsi, si le Noir Américain *adopte* le christianisme, il *adapte* dans le même temps à son système de références propre ! Quelques images en guise d'introduction, à commencer par la fameuse scène du baptême dans le Mississippi, tirée du film *Hallelujah* de King Vidor :

**Vidéo. Document : Black Religion (DVD II, 4) 3'06**

1. Baptême dans le Mississippi (extr de *Hallelujah*, King Vidor 1929) 2. *Preaching*, cérémonie religieuse, transe

### b. Preaching

Le premier phénomène musical marquant la vie religieuse des communautés noires américaines est bien le **preaching**. Les prédicateurs noirs proposent aux fidèles de leurs Eglises des sermons peu communs, dont la tension et l'expressivité font petit à petit monter l'ambiance dans l'assemblée jusqu'à cette espèce de transe qui caractérise aujourd'hui encore certains offices. Tout ce que touchent les noirs se colore des accents particuliers de la MPNA et c'est particulièrement vrai du *preaching*, mi-chanté, mi-vociféré : usage intensif du timbre trituré, de la polyrythmie, du *call & respons*, de l'improvisation. Nous allons entendre puis voir quelques exemples de ces brûlants "sermons" : le premier est scandé par le **Révérénd Mc Ghee**, entouré de sa congrégation : suit, nettement plus "hystérique" encore, le célèbre **Révérénd Gates** (1884-1945) puis le **Révérénd Cranshaw** de Memphis. La voix rauque et forcée de ces deux derniers préfigure de manière saisissante certains aspects de la musique Soul des années '60 (James Brown) :

**Révérénd Mc Ghee : I'm going to heaven if it takes my life** (CD II, 10) (2'53)

*Rec N- Y 1926*

**Révérénd Gates : Nothing to do in hell** (CD II, 11) (2'13)

*Singing Preachers & Congregations*

**Révérénd Cranshaw : I wonder will be** (CD II, 12) (6'18)

*Congregation of New Brown's Chapel, Memphis*

Un des premiers documents relatifs à ces preachings à avoir été disponibles chez nous est le fait du célèbre **Révérénd Kelsey**, qui non seulement fut enregistré mais effectua des tournées illustrant les cérémonies religieuses noires jusqu'en Europe : et certaines de ses prestations (avec chœurs et solistes) ont été filmées : c'est le cas en Allemagne où Joachim Ernst Berendt intégra le révérend dans son émission *Jazz gesehen und gehört* : voici un extrait de cette captation, précédée du fameux *Little Boy* gravé par Kelsey dans les années '50 : *Little boy* démarre en sermon (avec respons de l'assemblée) puis les instruments rythmiques et le chœur prennent le dessus : ici encore, on approche de l'univers de James Brown et autres Sam & Dave : quant à l'émission de Berendt, elle démarre avec la chanteuse, puis le révérend et ses ouailles font monter l'ambiance et prendre la sauce :

**Rev Kelsey and Congregation : Little Boy** (CD II, 13) 2'35

*Rev Samuel Kelsey + congregation*

**Video Rev Kelsey and Congregation** (extr) (DVD II, 6) 6'33

*Rev Samuel Kelsey + congregation (extr de Jazz gesehen und Gehört) Allemagne 195.*

Ce document allemand nous confirme qu'entendre ces sermons est une chose, les voir en est une autre, plus saisissante encore. La vidéo permet de saisir l'expressivité du prédicateur mais surtout de visualiser l'installation de la transe dans le public. Voici successivement le prêche d'un ancien délinquant converti au christianisme et racontant à son auditoire sa rencontre avec un policier trop zélé, et un extrait de sermon prêché par le Révérend **Al Green**, curieux personnage cumulant sa fonction de pasteur avec celle de star de la *soul music*. Dans les deux cas, le spectacle est autant dans l'assemblée que sur l'estrade: tout y est: convulsions, yeux révoltés, syncopes, dents et poings serrés, gesticulations.

**Video • Preaching** (DVD II, 5) 7'30

*Rev. Newberry - Rev. Al Green ; In my way to heaven/ Musiques Noires vol 2*

On comprend que de telles manifestations aient exercé à la fois terreur et fascination chez les observateurs blancs, habitués à la liturgie pondérée et coïncée des religions occidentales! Par ailleurs, le travail des preachers aura une influence décisive non seulement sur le répertoire des chants religieux, mais sur toute une série d'autres manifestations musicales propres à la communauté noire américaine, y compris certains styles beaucoup plus proches de nous chronologiquement : musique soul, rock, jazz bien sûr, rap etc. Voici un petit montage illustrant cette influence à long terme du preaching: après avoir réécouté un extrait de sermon du révérend Gates, nous entendrons le groupe rock **Humble Pie** (années '60) dans un extrait mi-récité mi-chanté d'une longue plage intitulée *Rolling Stones* ; puis le mythique *Say it loud (I'm black and I'm proud)* de **James Brown**, héritier incontestable des prédicateurs; ensuite, un extrait de *Wake up, Niggers* par le groupe pré-rap **The Last Poets** lié au mouvement free, et dont les trois vocalistes ne sont accompagnés que par des percussions; et enfin, les rappers de **Public Enemy** dans *Can't trust it* : dans chacun de ces exemples, le travail sonore, l'approche rythmique, le call and respons, la tension dirigée vers la transe sont présents – et on aurait pu ajouter un des titres graves par John Coltrane à la fin de sa vie :

**Preaching and after** (CD II, 14) (3'25)

*Montage MJ : 1. Preacher (Rev Gates) 2. Humble Pie : Rolling Stone 3. James Brown : Say it loud  
4. Last Poets : Wake up, nigger 5. Public Enemy : Can't trust it*

### c. Negro-Spirituals

Si le preaching occupe le centre liturgique des offices noirs, le répertoire à la disposition des fidèles a son importance lui aussi. De la même manière que les *Field Hollers* avaient permis l'émergence d'un répertoire appartenant à la mémoire collective, une partie des Hymnes transformés en **Negro-Spirituals** forme un répertoire religieux propre qui, selon les époques, restera plus ou moins riche en africanismes. Ici encore, c'est aux chasseurs de sons, Lomax et autres, qu'on doit d'avoir préservé des traces de ce qu'était cette tradition vocale aux origines - une tradition qui, comme toutes les musiques traditionnelles, n'a guère évolué pendant de longues décennies. Voici pour commencer deux témoignages du répertoire basique de *spirituals*. Il s'agit de documents à l'état brut, le premier chanté a capella par **Katie Mae Young** (une chanson qui nous rappelle le feeling des *Field Hollers*, ferveur religieuse en plus), le deuxième par un trio de

chanteurs/euses amateurs enregistrés sur le terrain dans une congrégation sudiste (la *New Brown Chapel*). Le traitement du son et la polyphonie qui s'expriment dans ce dernier morceau sont purement instinctifs. Mais l'écoute montre que, contrairement aux *work songs*, les *spirituals* adhèrent à une structure formelle et à un système harmonique simple mais efficace, basé sur les 1er, 4ème et 5ème degrés de la gamme majeure, système hérité, comme le sera celui du blues, d'une très ancienne tradition occidentale (cadence plagale). *You don't know what the Lord* compte 16 mesures à 2 temps.

**Katie Mae Young : By the grace of my Lord, I've come a long way** (CD II, 16) (2'56)  
*Katie Mae Young (voc) Sorrow come pass me around*

**Lee, Crawford, Jones : You don't know what the Lord has done for me** (CD II, 15) (2'11)  
*(Congregation of New Brown's Chapel, Memphis)*

Ces chants s'expriment au sein de communautés, de manière strictement fonctionnelle, sans aucune préoccupation esthétique. Voici successivement un nouvel extrait de *12 years a slave*, un spiritual chanté par un chœur d'esclaves, puis, en images, une répétition, particulièrement significative, d'un quatuor vocal lié à une communauté rurale : à la clé de ce *Jezebel*, une composante rythmique d'autant plus frappante qu'aucune instrument de percussion ne la supporte. Nous écouterons ensuite l'enregistrement, par Lomax, de la congrégation religieuse dirigée par **Anderson Burton**, et qui interprète *God's unchanging hands* :

**Vidéo • Spiritual - Fields** (DVD II, 7) 3'32

1. Extr de *12 years a slave* (slave spiritual) 2. Communauté : *Jezebel in A singing Stream, Arte*

**Anderson Burton & Congregation : God's unchanging hands** (CD II, 17) (3'06)  
*Anderson Burton (lead) + Congregation (Mississippi) Lomax*

Quoique les spirituals soient chantés a capella la plupart du temps (contrairement au gospel – voir ci-dessous), il arrive que le chant soit souligné par des claquements de mains (*handclapping*), de petites percussions, ou, comme dans les field songs entendus précédemment, de petits fifres : exemple avec le *Beulah Land* de **John Davis** et **Bessie Jones** :

**John Davis/ Bessie Jones : Beulah Land** (CD II, 22) (4'20)  
*Bessie Jones, John davis (voc) Howard Smith (bjo) Ed Young (fl) Nat Rahmings (dms)  
+ voc choir ; rec Virginia (Lomax)*

S'ils peuvent être considérés comme des témoins d'une tradition remontant au moins au 19ème siècle, ces chants n'en ont pas moins été gravés après 1920, l'art negro-américain brut n'ayant guère été jugé digne jusque là d'être immortalisé sur disques ou sur rouleaux. De toute manière, la musique et les chants des *Camp Meetings* du 19ème siècle n'étaient en principe pas accessibles aux Blancs. Il existe pourtant quelques exceptions, liés à une évolution particulière, plus occidentaliste, des spirituals. Les premiers chants religieux noirs qui seront proposés au grand public américain puis, avec un décalage dans le temps, européen, apparaissent dans le cadre de "chorales universitaires", et de ce fait, ils ne présentent en général que des versions aseptisées et occidentalisées des negro-spirituals primitifs. Après la Guerre de Sécession, les premières Universités Noires font en effet leur apparition dans le Sud. La plus connue d'entre elles est sans doute la fameuse **Fisk University** (Nashville, Tennessee). Etant obligées de s'auto-financer, ces universités noires connaissent des problèmes de trésorerie considérables. Et un des moyens qu'imaginent leurs responsables pour rentrer des fonds, est (presque naturellement) la mise sur pied de chorales de professeurs et d'étudiants qui se produisent à travers le pays. En 1867, a été publié un recueil de "chants d'esclaves" (*Slave Songs of the United States*): à partir de 1871, les **Fisk Jubilee Singers** (la chorale de Fisk) les adaptent et les mêlent aux sujets bibliques de leur répertoire de base. La formule va connaître un succès inespéré, qui explique le fait que la tournée, de prolongations en prolongations, dure non quelques mois comme prévu mais ...3 ans ! Et qu'en plus des Etats du Nord, initialement visés, les *Fisk* aient poursuivi leur "mission" jusqu'au-delà de l'Atlantique, en Angleterre et en Europe continentale! Les *Fisk* seront même amenés à jouer pour le Président des Etats-Unis et pour la famille royale britannique! Il est clair que leur tournée est une étape importante dans la médiatisation des musiques populaires negro-américaines, sur lesquelles vont pouvoir se pencher désormais ethno-musicologues et mélomanes curieux. Hélas, en bons universitaires soucieux d'intégration et de reconnaissance, White et sa troupe ont arrangé leur répertoire de manière à gommer soigneusement toute trace d'africanismes. S'ils n'y sont (heureusement!) pas parvenu entièrement, il reste que les voix des *F.J.S.* ont été singulièrement lissées, afin de se rapprocher des canons européens: il leur manque ce grain et ce traitement du timbre qui font toute la force des chants des *camp meetings*, du *preaching* et des *spirituals* non revisités. Afin de nous faire une idée de la façon de chanter de ce groupe (qui compte bientôt des émules dans tout le pays), voici deux documents historiques : le premier est une version de *Gabriel's Trumpet* gravé en 1902 (!) par un quatuor vocal appelé **Dinwiddle Colored Quartet** ; le second nous permet d'écouter *Roll, Jordan, roll* par les fameux **Fisk Jubilee Singers**, une émanation des *Singers* originaux, en 1913 :



**Dinwiddie Colored Quartet : Gabriel's Trumpet** (CD II, 23) 2'39  
*Dinwiddie Colored Quartet (voc) rec 1902*

**Fisk Jubilee Singers: Roll, Jordan, Roll** (CD II, 24) (2'45)  
*rec. 1913, An introduction to Gospel Song*

Dans la lignée des *Fisk*, des nuées de groupes du même type apparaissent sur le territoire américain - *Tuskegee Institute Singers, Pace Jubilee Singers* - certains d'entre eux se permettant un peu plus d'audace et d'authenticité que leur modèle. Dans l'enregistrement que nous allons entendre (1927), c'est la voix puissante de **Hattie Parker** qui transcende le tapis que lui fournissent les *Pace Jubilee Singers* :

**Pace Jubilee Singers + Hattie Parker : Leave it there** (CD II, 25) (3'14)  
*rec. 1927. An introduction to Gospel Songs, id*

C'est à cette approche là des *spirituals* que remonte l'interprétation par des cantatrices classiques noires (**Leontyne Price, Wilhemina Fernandez, Jessie Norman, Barbara Hendricks**). Interprétation bien trop "parfaite" pour dire quoi que ce soit de la réalité qui a vu naître ce répertoire. Cette tradition de divas chantant du gospel démarre pourtant avec une grande dame appelée **Marian Anderson**, sans doute une des premières figures noires à avoir connu la célébrité hors du domaine du divertissement : nous l'écouterons d'abord dans *My Lord what a morning*, gravé sur disque, puis en images lors d'un concert filmé, alors qu'elle interprète un classique du spiritual, *He never said a mumblin' word*, d'une manière qui, ici encore, s'apparente davantage à la pratique classique de l'art vocal qu'à celle des noirs américains :

**Marian Anderson : My Lord what a morning** (CD II, 26) (3'17)  
*Marian Anderson (voc) + org*

**Video. Marian Anderson : He never said a mumblin' word** (DVD II, 8) (2'07)  
*Marian Anderson (voc) + pn ; La clé des champs*

#### d. Du Spiritual au Gospel

Le répertoire des *Spirituals* connaît, au fil du temps, diverses évolutions: ainsi, à côté de ces courants tendant à aseptiser le genre, à côté de la musique fonctionnelle qui continue à être pratiquée sur le terrain, apparaissent des groupes professionnels tournant dans les festivals, enregistrant des disques et aboutissant donc à une musique défonctionnalisée, mais qui garde néanmoins l'esprit des spirituals originaux. Ces formations aideront à diffuser sur le plan international cette musique initialement limitée à la communauté noire américaine. On commencera avec un groupe baptisé *Utica Jubilee Singers*, chantant *Mary don't you weep*; puis un nouvel enregistrement de Lomax, le chœur de Belleville chantant *The gospel Train*; nous écouterons ensuite deux titres du plus célèbre des groupes de *Negro-Spirituals*, le *Golden Gate Quartet*, enregistré dans les années '40 (sa meilleure période). Maîtrisant un art nettement plus lèché, ils interprètent ce même *He never said a mumblin' word* que nous avons entendu par Marian Anderson; le même Golden Gate Quartet sera rejoint par le chanteur folk **Josh White** pour un air qui exprime le parallèle avec les musiques folk et country, elles aussi au coeur de la musique populaire américaine :

**Utica Jubilee Singers : Mary don't you weep** (CD II, 19) 2'35  
*Negro Spirituals (2CD Fremeaux)*

**Belleville Choir : The gospel train** (CD II, 18) (3'11)  
*Caleb Harris (voc) + choir (Virginia) Lomax*

**Golden Gate Quartet : He never said a mumblin' word** (CD II, 20) (3'27)  
*Golden Gate Quartet (voc) rec. 194?, CBS*

**Golden Gate Quartet/Josh White : Old Dan Tucker** (CD II, 21) (1'09)  
*Golden Gate Quartet (voc) Josh White (gt, voc) rec. 194?, Lomax*

Dernière évolution, la musique religieuse noire donnera naissance à des chanteurs ou chanteuses, accompagnés le plus souvent d'une petite formation rythmique, et se produisant en dehors des offices religieux: on désigne sous le nom de *Gospel Songs* (*Chants de l'Evangile*) ce genre musical de plus en plus populaire et duquel émergeront de véritables vedettes (la grande Mahalia Jackson). Ceci dit, les frontières entre les deux appellations (*Spirituals* et *Gospel*) sont souvent floues et les définitions varient d'un auteur à l'autre. En principe, trois différences séparent les deux styles : les *Spirituals* s'inspirent de textes tirés de l'Ancien Testament, tandis que le *Gospel* (en anglais, *Evangile*) part du Nouveau Testament ; les *Spirituals* sont interprétés a capella, tandis que le *gospel* introduit à côté des chanteurs des petites

formations rythmiques (orgue, guitare, batterie etc) apparentées à ce que seront les combos de Rhythm and blues ; enfin, les Spirituals restent liés à la fonctionnalité et aux communautés tandis que le gospel est une musique de scène. Ces différences sont évidemment théoriques et ne doivent pas être prises au pied de la lettre bleue. Quoiqu'il en soit, certaines chanteuses de gospel atteindront une popularité qui fera d'elles, parfois bien malgré elles, de véritables stars: c'est le cas d'une des plus grandes voix de la musique noire, **Mahalia Jackson** (1911-1972) disciple du légendaire Thomas Dorsey, et que nous allons écouter dans deux thèmes filmés lors d'une tournée en Allemagne, le bouillant *Old Time religion* et le superbe et recueilli *Evening Prayer*. La prise de son n'est pas d'une grande qualité, mais la musique vaut largement le détour et ce léger inconfort auditif :

**Vidéo • Mahalia Jackson : Old time religion / Evening prayer** (DVD II, 9) (5'32)  
*Mahalia Jackson (voc) + combo ; enregistré lors d'une tournée en Allemagne*

Il faudrait évidemment un cycle spécifique pour rendre compte dans le détail de la musique religieuse negro-américaine, genre autonome qui ne peut être réduit au statut de 'racine' du jazz, même s'il continue à être vécu par les jazzmen comme un "lieu de ressourcement musical" récurrent (cfr le hard-bop funky et le R'n B des années '50, la musique Soul des années '60).

### e. Coda

Pour cloturer ce chapitre, nous ferons le lien avec le blues qui va suivre en écoutant un "gospel bluesy" chanté de sa grosse voix rocailleuse par **Blind Willie Johnson** - sur ce titre, il joue de la guitare à l'aide d'un "bottleneck" très particulier: son canif de poche ! Puis nous nous replongerons une dernière fois dans une cérémonie religieuse black, avec, après le *preaching*, une partie instrumentale très R'n B (guitares électriques, dobros, batterie) qui met littéralement le feu à l'assemblée : danses frénétiques, visages marqués par la souffrance ou la béatitude, transe, avec, dans les dernières images, tournées au ralenti, des gros plans de visages qui nous rappellent aussi que toute forme de possession ou d'hypnose peuvent *aussi* devenir un lieu de manipulations. Et, à propos de transe, après cette cérémonie liée à la religion protestante, des images plus impressionnantes encore du culte Voodoo (Haïti) tel qu'il s'est propagé d'Afrique vers le nouveau monde

**Blind Willie Johnson : Lord, I've just can't keep on trying** (CD II, 27) (3'02)  
*Blind Willie Johnson (gt, voc) Angeline Johnson (voc) rec. Dallas ca 1928 ; The Blues, Folkways*

**Vidéo • Messe et transe** (DVD II, 11) (5'34)  
*Montage - In my way to heaven, Thema Arte*

**Vidéo • Transe et Voodoo** (DVD II, 10) (4'28)  
*Doc Arte/ Mezzo*

Les différents visages de la musique religieuse constituent la première concrétisation formelle structurée de l'univers musical afro-américain. Il reste que c'est, davantage encore, dans le blues rural que celui-ci trouvera son émergence finale - en tout cas jusqu'à la naissance du jazz. C'est également le blues qui contribuera à défonctionnaliser la musique noire américaine, lui octroyant du même coup un public.

## 5. Le Blues – La part du Diable

Le blues rural apparaît dans la seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle, dans le prolongement des field hollers. Moins encore que pour le gospel, il n'est envisageable de rendre compte dans le détail d'un mouvement aussi vaste que le blues. Toujours bien vivant aujourd'hui, celui-ci a connu un développement et une arborescence parallèles à ceux du jazz, avec ses propres écoles, ses propres styles. Nous n'évoquerons ici que le **blues rural primitif**, nous réservant de revenir sur le blues à différents tournants de ce cours.

### a. Généralités

On situe l'apparition du blues aux alentours de **1860** dans le Delta du Mississippi (à 200 km environ au nord de la Nouvelle-Orléans, entre le Mississippi et la rivière Yazoo. Quelques images et un peu de géographie en guise d'introduction :

**Vidéo. Delta Blues** (DVD III, 01) 1'54

*Doc sur le blues du Delta (extr de La légende du blues)*

Quelle est l'origine du mot "blues"? La réponse à cette question ne se trouve pas en Afrique, comme on pourrait le croire, mais dans l'Angleterre de la fin du Moyen-Âge: la croyance populaire y attribue l'origine des états dépressifs à de vilains petits "diables bleus" (**blue devils**). L'usage passe dans les colonies d'Outre-Atlantique: et au début du 19<sup>ème</sup> siècle, les expressions *I've got the blues* ou *I am Blue* sont couramment utilisées dans les couches les plus défavorisées de la population - c'est-à-dire avant tout dans la communauté noire. Ces expressions signifient en gros *J'ai le cafard, Je broie du noir*. La première notation écrite du mot blues apparaît dans le journal personnel d'une noire libre qui s'occupe d'alphabetisation des esclaves, **Charlotte Forten** : le 14 décembre 1862, elle écrit:

*"Je suis rentrée de l'église avec le blues, je me suis jetée sur mon lit et pour la première fois depuis que je suis ici, je me suis sentie très triste et très misérable" (A free negro in a slave era)*

Comme pour les spirituals et les field hollers, l'essentiel du matériau à notre disposition pour comprendre les origines du blues, nous le devons aux chasseurs de son, Lomax en tête. Avant d'aller plus loin, un extrait du film *Cadillac Records* de Darnell Martin: dans une scène clé du film, le jeune **Muddy Waters** est découvert par Alan Lomax (incarné à l'écran par l'acteur Tony Bentley): notez l'étonnement du bluesman lorsque Lomax lui fait entendre l'enregistrement qu'il vient de réaliser :

**Vidéo • Lomax à la recherche du blues** (DVD III, 4) (3'20)

*Extrait de Cadillac Records (Darnell Martin)*

Les premiers enregistrements de blues "historiques" n'ont été réalisés que dans les années '20, et on est obligé, pour se représenter ses premières années, de faire confiance aux témoignages de l'époque et aux enregistrements de field music récoltés par Lomax and cie, sans doute bien ultérieurs mais qui reproduisent une tradition ancestrale qui n'a pas du évoluer énormément avant les années '20. Dans le même ordre d'idées, il faut bien comprendre que sans les field talent scouts envoyés à travers le pays par les firmes de disques, dans les années '20, avec pour mission de dénicher des chanteurs noirs à enregistrer, le blues rural serait peut-être resté une expression folklorique locale, sans plus. Au lieu de cela, il a influencé presque toute la musique populaire du XX<sup>ème</sup> siècle, et il est clair que le jazz n'aurait pu prendre son essor sans lui (voir plus loin). Tout porte à croire que, comme les field hollers, les premiers blues se présentent sous une forme minimaliste et s'apparentent davantage à une mélodie qu'à un chant structuré: écoutons le guitariste et chanteur **Blind Willie Johnson** (1890-1947) dans un morceau particulièrement représentatif de ce minimalisme des premiers temps. Une plainte à la sobriété bouleversante, mi-chantée mi-musée, et ponctuée de "respons" de guitare (une guitare elle aussi très frustrée). Du blues à l'état brut, réduit à sa plus simple expression, encore dépourvu de forme et de structure stable, mais qui porte en lui toute la douleur de la communauté noire américaine. Pour suivre, avec un travail de guitare un peu plus poussé, le chanteur **Texas Alexander**, accompagné par **Lonnie Johnson**, enregistré en 1927 :

**Blind Willie Johnson : Dark was the Night** (CD III, 01) (3'24)

*Blind Willie Johnson (gt, voc) rec. Dallas ca 1928*

**Texas Alexander : Levee camp moan** (CD III, 02) (3'10)

*Alien Texas Alexander (voc) Lonnie Johnson (gt); rec 1927*

Si la parenté entre le blues d'une part, les field hollers et les spirituals archaïques de l'autre, semble évidente, en quoi ces formes vocales négro-américaines diffèrent-elles ? Quelques pistes :

1. Contrairement aux work songs, d'essence collective, le blues est le reflet d'une **expérience personnelle** - même si toute une communauté peut s'y retrouver. S'il lui arrive de refléter des problèmes de société, ou d'évoquer l'actualité, c'est presque toujours à travers le filtre de la sensibilité du chanteur. Par ailleurs, contrairement aux spirituals (et plus tard au gospel), d'inspiration strictement religieuse, le blues est une musique **profane**: ses thèmes de prédilection sont l'errance, la solitude, les amours contrariées, l'alcool, le jeu, le Voodoo, le racisme, la violence. Une incompréhension parfois radicale oppose les deux univers - celui du Spiritual, musique de Dieu et celui du blues, musique du Diable. Le gospel et les spirituals touchent au sacré et bénéficient donc d'une totale respectabilité ; à l'inverse, le blues, musique profane, liée non seulement aux classes les plus défavorisées, mais aussi à l'univers glauque de la nuit et du plaisir (jeu, alcool, sexe etc..) est carrément proscrit par les communautés religieuses et par les Noirs aisés. Écoutons le témoignage de deux intégristes du gospel, puis d'un vieux chanteur et harmoniciste qui s'exprime dans un idiome qui ne se différencie du blues que par le seul texte du thème qu'il interprète :

**Vidéo • Blues et Gospel : La part de Dieu, la part du Diable** (DVD III, 03) (3'07)

*Extraits de In my way to heaven, Thema Arte*

Cette dichotomie explique que certains bluesmen, prudents, cessent de chanter le blues en sentant venir la vieillesse et la mort, préférant se "mettre en ordre" avec Dieu ! Et pourquoi d'autres, ayant un pied dans l'un et un pied dans l'autre, doivent avoir recours à un pseudonyme - éternelle histoire, la même en somme que celle qui, à la même époque, en Angleterre, sépare le Révérend Charles Dodgson du sulfureux Lewis Carroll.

2. Worksongs et spirituals gardent de l'héritage africain une conception éminemment fonctionnelle de la musique; défonctionnalisé, le blues rural est le fait de baladins qui parcourent les Etats-Unis avec leur guitare pour tout bagage, dormant à la belle étoile ou dans une grange providentielle, suivant les voies ferrées et se hissant sur un wagon chaque fois que la chose est possible, vivant de l'aumône, de la 'manche' et des quelques rares cachets que leur vaut l'animation d'un bal ou d'un spectacle. Toutefois, le blues, en tant que véhicule privilégié du quotidien des Noirs Américains, reflète plus souvent qu'à son tour des préoccupations qui font de lui une musique "sociale" et donc partiellement fonctionnelle ; comme certains courants de l'histoire du jazz (le free-jazz des sixties notamment), le blues joue un rôle non négligeable dans la communauté noire et dans ses liens à l'Histoire tout court. John Lee Hooker évoque l'expérience traumatisante des inondations de Topelo, pendant son enfance, et du blues qu'il a composé à cette occasion :

**Video • John Lee Hooker : Topelo Blues** (DVD III, 13) ((3'53)

*John Lee Hooker (voc, gt)*

3. Si les field hollers et les spirituals sont chantés a capella, le blues comme le gospel sera quasi toujours accompagné soit par une guitare (le plus souvent jouée par le chanteur lui-même) soit par une petite formation rythmique. Mais aux origines, comme ce sera le cas pour le jazz, les bluesmen ne pouvant s'offrir de vrais instruments, ils en fabriqueront avec les moyens du bord : la vidéo qui suit (encore et toujours due à Lomax) nous montre un bluesman originaire du Mississippi, **Napoleon Strickland** s'accompagnant à l'aide d'une planche, d'une corde, de clous et d'un verre, soit d'un *Diddley Bow*, instrument de fortune est très présent dans les racines du blues :

**Vidéo • Napoleon Strickland : Plays Diddley Bow** (DVD III, 05) (1'55)

*Napoleon Strickland (archives Lomax)*

Le blues comporte donc une composante instrumentale. L'instrument central du blues rural est d'abord le banjo (instrument à cordes d'origine africaine - Banza ou Banjar), auquel les bluesmen substituent bientôt la guitare, mieux à même d'exprimer les sentiments et l'intimité que requiert le blues, et dont il est plus aisé de "triturer le son". Le rôle central est donc généralement tenu par la voix et la guitare. Mais il est un autre instrument qui, par sa maniabilité, par la facilité avec laquelle on le transporte (les bluesmen sont de grands voyageurs) et par l'expressivité qui s'en dégage, va prendre une place centrale lui aussi: l'harmonica. Précision: l'harmonica des bluesmen est l'harmonica diatonique, qui ne permet de jouer que dans un seul ton (contrairement à l'harmonica chromatique d'un Toots Thielemans par exemple) : cette limitation est compensée par la relation "physique" qui lie le musicien à cet instrument à bouche, relation qui permet ici encore toutes les triturations sonores, toutes les vocalisations (effets wah-wah, cris, pleurs etc). Le document qui suit illustre bien cette vocalisation: **Sonny Terry** évoque avec son instrument une curieuse chasse au renard :

**Sonny Terry : Fox chase** (CD III, 05) (2'25)

*Sonny Terry (hca, voc) Lomax*

Parmi les pionniers de l'instrument, John Lee **Sonny Boy Williamson** (né à Jackson en 1914 et mort en 1948). Sonny Boy monte à Chicago en 1934 et c'est là qu'il enregistre son premier et énorme succès, *Good morning school girl*, un titre qui ne passerait sans doute plus en radio à l'heure du politiquement correct). On l'écoute puis on regarde en images **Noah Lewis** tout d'abord, dans un *Chickasaw Special* de 1929, puis **Sonny Boy Williamson** dans *Black Gal Blues* :

**Sonny Boy Williamson : Good morning school girl** (CD III, 06) (3'04)

*John Lee Sonny Boy Williamson II (voc, hca) rec Chicago 1934*

**Vidéo. Harmonica Pioneers** (DVD III, 06) (4'33)

1. *Noah Lewis : Chickasaw Special (1927)* 2. *Sonny Boy Williamson I : Black Gal Blues (1937)*

Le succès de Sonny Boy est tel qu'un de ses admirateurs et disciples (quoiqu'étant son aîné de 15 ans), Alec Rice Miller lui empruntera son nom de scène et se fera appeler **Sonny Boy Williamson II**. Même si le succès de SBI est énorme dans les années '40, sa mort précoce (alcoolique notoire, il est assassiné en sortant d'une taverne) son successeur aura la chance de tourner et d'enregistrer bien davantage et son jeu d'harmonica, plus moderne, aura les faveurs du public, y compris lors des tournées de l'American Folk Blues Festival dans les années '60. Grand triturateur de sons devant l'éternel, Sonny Boy II, est fascinant dans ce titre appelé simplement *Harmonica's blues* :

**Sonny Boy Williamson : Harmonica's blues** (CD III, 07) (2'20)

*Sonny Boy Williamson II (hca), American Folk Blues Festival*

Pour en terminer (provisoirement) avec l'harmonica (dont l'utilisation prépare le travail de vocalisation des trompettistes ou des trombonistes de jazz), un cartoon, *Minglewood blues*, dont la bande-son est jouée par une formation de type jug band (voir plus loin), les *Cannon's Jugs Blowers* de **Gus Cannon** (né en 1883) puis deux grands spécialistes du travail sur le son, **Sonny Terry** avec qui nous avons commencé (son fameux *Hootin' the blues*), et l'étonnant **Peg Leg Sam Jackson**, chanteur, harmoniciste et medicine man à ses heures :

**Vidéo • Minglewood Blues (cartoon)** (DVD III, 07) (3'45)

*The Gus Cannon's Jugs Blowers; rec 192?*

**Vidéo • Sonny Terry/ Peg Leg Sam Jackson** (DVD III, 08) (3'55)

1. *Sonny Terry (hca, voc) : Hootin' the blue s2.* 2. *Peg Leg Sam Jackson (voc, hca) Good Greens (Born for Hard Luck)*

## b. Les Pionniers

Statistiquement, plus de 50 % des bluesmen proviennent des Etats du Mississippi, de l'Arkansas et du Tennessee. Parmi les "pères fondateurs", on s'accorde en général à reconnaître comme figure centrale le guitariste et chanteur **Charley Patton** (188?-1934). Patton contribue de manière considérable à la "fixation" des structures du blues ; il est aussi un formidable catalyseur, exerçant sur ses contemporains et sur les jeunes générations une influence énorme : **Tommy Johnson**, **Son House**, **Skip James**, et à travers eux **Robert Johnson**, sont, avant de devenir eux-mêmes des chefs de file, des 'disciples' de Charley Patton. Que nous allons écouter dans deux blues très caractéristiques de la manière rude et puissante avec laquelle il chante et joue de la guitare: notez derrière l'incroyable voix de Patton, la fermeté et l'originalité de la polyrythmie qui se dégage de son jeu de guitare - à la pulsation de base se superposent en effet, de manière souvent complexe, comme dans les percussions africaines, d'autres figures rythmiques qui sont autant d'effets de surprise pour l'auditeur et sont bien souvent, pour l'interprète, le fait de l'inspiration du moment. Gravés en 1934, voici *Revenue Man Blues* et *Stone Poney Blues* (ce dernier déjà grave 5 ans plus tôt sous le titre *Pony Blues*, et que des dizaines de bluesmen reprendront par la suite) :

**Charley Patton : Revenue Man blues** (CD III, 03) (2'48)

*Charley Patton (gt, voc) rec. 1934, CBS*

**Charley Patton : Stone Pony Blues** (CD III, 04) (2'53)

*Charley Patton (gt, voc) rec. 1934, CBS*

Si l'arborescence du jazz se construit sur une évolution stylistique, une phraséologie, une instrumentation sans cesse changeante, celle du blues par contre s'organise de manière significative autour des origines géographiques des musiciens et chanteurs. A côté de l'école du Delta, et avant l'explosion du blues de Chicago, on citera ainsi la puissance des bluesmen Texans. Parmi les plus légendaires des bluesmen du Texas, on trouve le guitariste et chanteur aveugle **Blind Lemon Jefferson**, né en 1893 et mort en 1929, l'année de l'enregistrement qui suit: l'autre titre, qui aida à le faire connaître, est le rude *Black Snake Moan*, de 1927. On terminera cette évocation du blues texan avec deux titres : *Blind*

Lemon à nouveau dans son *Wartime Blues*, puis le fameux *Bull Doze Blues* gravé par **Henry Thomas** en 1928 et qui inspirera *Going up the country* au groupe Canned Heat à l'époque de Woodstock :

**Blind Lemon Jefferson : Penitentiary Blues** (CD III, 8) (2'48)  
*Blind Lemon Jefferson (gt, voc), rec 1929, Box intégrale*

**Blind Lemon Jefferson : Black Snake Moan** (CD III, 9) (3'01)  
*Blind Lemon Jefferson (gt, voc), rec 1927, The Story of the Blues (ib)*

**Vidéo. Texas Blues Pioneers** (DVD III, 11) (6'23)  
*1. Blind Lemon Jefferson : Wartime blues 2. Henry Thomas: Bull Doze Blues (1928)*

Sur les traces de Charley Patton ou Blind Lemon Jefferson, arrive la grande génération du blues rural: le son rude du pionnier se retrouve notamment chez un grand magicien du rythme, **Big Joe Williams**, que voici dans un morceau intitulé *Little Leg Woman*, avec une attaque très personnelle du son, qu'on retrouvera ensuite en images: on pourra ainsi apprécier le talent de Big Joe pour la polyrythmie et son jeu de bottleneck :

**Big Joe Williams : Little leg woman** (CD III, 10) (3'19)  
*Big Joe Williams (gt, voc) rec 1935*

**Vidéo. Big Joe Williams** (DVD III, 12) (3'04)  
*Big Joe Williams (gt, voc) Fil à Film*

A ce stade, et avant de revenir aux grands disciples de Patton, il est temps d'évoquer les fameuses **blue notes**, ces notes bleues qui donnent aux lignes mélodiques des blues une couleur et des inflexions inégalables. On a trop souvent et de manière trop simpliste, défini ces notes comme étant de simples altérations (d'un demi-ton) des 3ème, 5ème et 7ème degrés de la gamme (mi b, sol b, si b, dans le ton de Do). Il est vrai qu'au piano, instrument tempéré qui ne connaît que les tons et les demi-tons, on n'a guère d'autre choix, pour rendre "l'effet blue note", que d'utiliser ces altérations - ce qui, toujours en do, et au degré le plus donne la gamme blues basique suivante : Do - Mi b - Fa - Sol b - Sol - Si b -(Do). Mais en ce qui concerne la voix et les instruments capables de jouer des divisions plus subtiles que les demi-tons, les blues notes sont carrément d'autres notes que celles du clavier bien tempéré, issues du choc entre celui-ci et les échelles pratiquées dans les traditions africaines. Des notes qui se trouvent, par exemple, entre un mi b et un mi. Quelques traces de ces africanismes dans un blues de Leadbelly, chef de file de toute une génération de bluesmen mais aussi de chanteurs folk: puis avec le moins connu **John Dudley** dans un titre (*Po' Boy Blues*) dont l'origine remonte aux premiers temps du blues et où les blue notes sont produites par la voix et par la slide guitar:

**Leadbelly : Pig meat papa** (CD III, 13) (3'23)  
*Leadbelly (voc, gt) ; 1935 ; Fremaux et Associés*

**John Dudley : Po' Boy blues** (CD II, 24) 3'26  
*John Dudley (voc, gt) ; Lomax*

Retour à l'histoire. Parmi les principaux disciples de Patton, retenons d'abord les noms de Son House et (plus porté vers un blues de tendance folk) Mississippi Fred McDowell. Tous deux gardent l'approche libertaire du blues original, ne s'encombrant qu'occasionnellement des patterns (voir ci-dessous) et ajoutant une mesure ou une demi-mesure s'il le faut. Voici tout d'abord **Son House** (1902-1988) dans un des titres qu'il a enregistrés en 1930, *Walkin' blues*, titre souvent repris par la suite ; nous retrouverons ensuite Son House, au style quasi inchangé, au début des sixties, chantant ce même *Levee camp moan* que nous avons entendu au début de ce chapitre par Texas Alexander dans les années '20. Même doublé pour **Mississippi Fred McDowell** (1904-1972) don't nous écouterons le *61 Highway Blues* (repris par Bob Dylan quelques années plus tard): puis à la période de l'American Folk Blues dans *Going down the river* :

**Son House : Walking Blues** (CD III, 11) (2'57)  
*Son House (gt, voc) rec 1930*

**Vidéo • Son House : Levee camp moan** (DVD III, 10) (3'59)  
*Son House (gt, voc) rec 196?*

**Mississippi Fred Mc Dowell : 61 highway blues** (CD III, 12) (3'15)  
*Fred Mc Dowell (gt bottleneck, voc) Lomax 1959*

**Video • Mississippi Fred Mc Dowell : Going down to the river** (DVD III, 9) (2'59)  
*Fred Mc Dowell (gt, voc) rec 196*

## c. Vers les Patterns

Lorsqu'on parle de blues aujourd'hui, on fait souvent référence avant tout à une structure, à une grille harmonique immuable et répandue dans toute la musique populaire américaine du XXème siècle: les fameuses douze mesures et les fameux trois accords qui sont la trame de dizaines de milliers de chansons. La mise en place des règles (patterns) ne s'est pas faite en un jour et on a vu (et entendu) que les premiers bluesmen se permettaient toutes les libertés en matière de rythme ou d'harmonie. Les chanteurs et guitaristes homonymes **Tommy Johnson** (1896-1956, autre père fondateur du Delta), et **Robert Johnson** (1914-1938), le "génie maudit" du blues rural, mort, usé, à l'âge de 24 ans, correspondent clairement à l'imagerie qui se met en place dès que le blues commence à se répandre comme une saine épidémie à travers les Etats-Unis : nomades, coureurs de jupons, alcooliques, flambeurs, en un mot, instables. Cependant, ni cette instabilité ni le peu de faces qu'ils nous ont léguées, ne les empêchent de contribuer, dans la lignée déjà entamée par Patton, à fixer les structures formelles de base du blues, ces fameux patterns qui, l'industrie du disque aidant, sont ainsi fixés dans la cire pour la postérité. Une évolution lente et nullement systématique - des musiciens comme John Lee Hooker ont gardé leur vie durant l'habitude de pratiquer le blues primitif basé sur un accord. C'est d'ailleurs aussi le cas de certains titres de Robert Johnson comme le superbe *Preachin the Blues* qui renvoie davantage (comme son nom l'indique) à la spontanéité des preachers et autres chanteurs de field hollers qu'aux fameuses cadences des blues de 12 mesures. Cette étonnante reconstitution, filmée pour les besoins d'un document consacré à Johnson, met en scène, sur la voix du chanteur, le bluesman actuel Keb Mo :

**Video • Robert Johnson : Preachin' the Blues** (CD III, 14) (2'21)

*Robert Johnson (gt, voc) rec 1936*

Avant de tenter de définir les principaux éléments structurels à l'oeuvre dans le blues, écoutons deux blues classiques joués par Tommy Williams: *Canned Heat Blues*, encore un lien avec le célèbre groupe de blues-rock, et *Big Road Blues*, tous deux de 1928, proposent un accompagnement de guitare plus carré que ce à quoi nous avons été habitués jusqu'à présent: le parcours harmonique (la suite d'accords) vous est sans doute familière même si vous n'êtes pas musicien : c'est celle de tous les boogie, de tous les blues, de tous les rock'n roll du monde et d'un nombre considerable de morceaux de jazz (voir ci-dessous) ; notez le passage de la voix de Johnson dans le falsetto dans *Canned Heat Blues* :

**Tommy Johnson : Canned Heat Blues** (CD III, 15) (3'38)

*Tommy Johnson (gt, voc) 1928, Mississippi Delta Blues*

**Tommy Johnson : Big Road Blues** (CD III, 16) (3'27)

*Tommy Johnson (gt, voc) 1928, Blues Roots Mississippi, Folkways*

Ces deux titres sont construits sur le pattern le plus fameux : celui du blues de 12 mesures à 4 temps : il est important de bien intérioriser cette structure, et d'apprendre à suivre un blues, dans la mesure où les musiciens de jazz en feront un de leur matériau de base. Il faut se représenter une grille d'accords comme un empilage de briques (12 en l'occurrence) réparties en trois couches de 4 briques chacune: une brique = une mesure. En langage musical, le blues basique se compose donc de trois sections de 4 mesures: le texte des deux premières sections est en général identique, la troisième étant constituée d'une phrase de conclusion. Chaque section est elle-même divisée, le plus souvent, en deux parties de deux mesures selon le principe du *call and respons* : le chanteur interprète les deux premières et "se répond" à la guitare pendant les deux suivantes (voir schéma ci-dessous). Par ailleurs, sur le plan harmonique, les douze mesures se répartissent selon la cadence harmonique I/IV/V déjà évoquée à propos des spirituals, soit un cheminement entre le 1er, le 4ème et le 5ème degré de la gamme (tonique / sous-dominante / dominante : dans la gamme de do: do - fa - sol). Autrement dit, si on se trouve dans le ton de Do Majeur, on aura comme grille d'accords minimale :

-première section	4 mesures de DO
-deuxième section	2 mesures de FA - 2 mesures de DO
-troisième section	2 mesures de SOL - 2 mesures de DO

Très vite, ce schéma minimal sera enrichi par l'introduction d'accords de septième de dominante, permettant la transition d'une section à l'autre (DO 7 = do-mi-sol-sib, ce qui permet un passage mieux préparé au FA - puisque dans la gamme de Fa, on trouve le Sib) ; puis d'un tas de substitution, les principales étant le remplacement dans la deuxième mesure du I par un IV, une descente V-IV-I dans les mesures 9 à 11 ou un retour au V à la dernière mesure en transition avec le deuxième couplet. Mais l'essentiel est dans cet empilage de douze mesures et cette succession des trois accords. En résumé :

Structure générale (12 mesures à 4 temps)

<b>1 2 3 4</b>	<b>2 2 3 4</b>	<b>3 2 3 4</b>	<b>4 2 3 4</b>
<b>5 2 3 4</b>	<b>6 2 3 4</b>	<b>7 2 3 4</b>	<b>8 2 3 4</b>
<b>9 2 3 4</b>	<b>10 2 3 4</b>	<b>11 2 3 4</b>	<b>12 2 3 4</b>

Structure Harmonique (accords I, IV et V)

1 <b>I</b>	2 <b>I (IV)</b>	3 <b>I (IV)</b>	4 <b>I (IV)</b>
5 <b>I (IV)</b>	6 <b>I (IV)</b>	7 <b>I (IV)</b>	8 <b>I (IV)I</b>
9 <b>I (IV)</b>	10 <b>I (IV)</b>	11 <b>I (IV)</b>	12 <b>I (IV)</b>

Cette structure est très audible dans les morceaux de Tommy Johnson qui précèdent mais aussi dans le blues de Robert Johnson que nous allons écouter maintenant en tentant de suivre les structures : j'ai ajouté les paroles du premier chorus (couplet) de ce *Little Queen of Spades* afin d'illustrer également le travail de call and respons entre la voix et la guitare :

**Robert Johnson : Little Queen of Spades** (CD III, 18) (2'22)

*Robert Johnson (gt, voc) 1937, The Story of the Blues*

Structure mélodique (Call and respons)

Call voc Now she's a little queen of spades	Call voc And the men will not let her be	Respons gt -	Respons gt -
Call voc Now she's a little queen of spades	Call voc And the men will not let her be	Respons gt -	Respons gt -
Call voc Ev'ry time she makes a spread, hoo fair brown	Call voc Cow chills just run over me	Respons gt -	Respons gt -

Ce parcours harmonique et ce cheminement de douze mesures est plus aisément et visuellement perceptible au piano qu'à la guitare : la vidéo qui suit permet de concrétiser le chemin en question :

**Vidéo. Twelve bars** (DVD III, 15) (1'16)

*Doc. Didactique sur les douze mesures et les trois accords du blues*



Du Mississippi, le blues s'étend bientôt à presque tout le territoire américain (à tout le Sud en tout cas). Et l'on voit se développer de multiples styles "régionaux" (blues texan, arkansas blues, chicago blues etc). Il ne nous est évidemment pas possible dans cette évocation du blues considéré comme 'racine' du jazz, d'entrer dans le détail de ces évolutions stylistiques. Ceci dit, les structures qui viennent d'être décrites sont les plus courantes. Elle ne sont pas immuables pour autant: il existe des blues de 16 mesures et des blues à la métrique totalement irrégulière: parfois, le comptage est carrément impossible, les mesures et le tempo étant allongés ou rétrécis de manière strictement subjective comme c'était le cas aux origines ; de même que la voix joue avec la hauteur des notes, le phrasé joue avec le rythme. Voici un troisième titre grave par Robert Johnson (l'homme qui vendit son âme au diable à la croisée des chemins), *Ramblin' on my mind*, qui ne respecte qu'en apparence la règle des 12 mesures à quatre temps. Contrairement au *Big Bill Blues* gravé en 1927 par un des bluesmen qui fréquentera le plus assidément les scènes belges dans les années '50, **Big Bill Broonzy**; et nous terminerons avec un des plus fameux pianistes de blues, qui s'installera lui aussi en Europe pendant de longues années, **Memphis Slim** dans *Wish me well*, et enfin avec un autre bluesman présent en Belgique à l'époque du festival de Comblain, **Curtis Jones** :

**Robert Johnson : Ramblin' on my mind** (CD III, 19) (2'54)  
*Robert Johnson (gt, voc) rec 1936. King of the Delta blues singers*

**Big Bill Broonzy : Big Bill Blues** (CD III, 20) (3'01)  
*Big Bill Broonzy (gt, voc) rec 1927. Complete Recordings.*

**Vidéo. Memphis Slim : Wish me well** (DVD III, 16) (3'10)  
*Memphis Slim (pn, voc) Matt Murphy (gt) Bill Stepney (dms) ; rec Belgium*

**Vidéo. Memphis Slim : in Belgium** (DVD III, 167) (3'09)  
*Curtis Jones (pn, voc) ; rec Belgium*

Le blues connaîtra tout au long du XX<sup>e</sup> siècle une évolution propre: il nous arrivera de le retrouver à divers tournants de l'histoire d'un jazz qui ne cessera de se ressourcer au blues tandis qu'en retour, il lui arrivera de l'influencer lui aussi. Ceci dit, quelle que soit l'importance des musiques négro-américaines dont il vient d'être question, on ne peut expliquer l'émergence du jazz par cette seule filiation : jusqu'ici, en effet, la nouvelle musique reste une musique "folklorique", confinée dans une région relativement restreinte géographiquement parlant, et limitée à un groupe social et racial déterminé; puissante mais frustrée, elle reste en outre essentiellement vocale. Il lui manque, pour devenir un langage universel à l'image du jazz, une instrumentation et un cadre harmonique et mélodique plus sophistiqués: elle le trouvera dans le ragtime et dans l'ensemble des musiques syncopées qui dynamisent la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

## 6. Des Minstrels au Ragtime

C'est donc à une seconde famille d'expressions musicales pré-jazz, liée comme les MPNA à la communauté noire américaine, mais trouvant également ses origines dans les traditions musicales occidentales, savantes et populaires, qu'il revient de mettre en place le moule instrumental et formel dans lequel se glissera l'âme noire (préservée, exprimée, identifiée dans les work songs, les spirituals et le blues) lorsqu'aura sonné l'heure du Jazz. Cette autre frange des "nouvelles musiques américaines", sans doute moins dense sur le plan émotionnel, s'avère beaucoup plus riche en matière d'instrumentation, de technique, d'harmonie, de thématique. Elle témoigne ici encore de ce mélange fascination/répulsion qui anime les deux communautés. Le phénomène démarre avec les Minstrels Shows au 18ème siècle, connaît son apogée à la fin du 19ème avec la vogue du Ragtime, et vit ses dernières heures au début du 20ème sous le nom de Novelty Music (à une époque où le jazz entame sa propre ascension).

### a. Les Noirs et "l'autre musique"

La plupart des esclaves noirs et de leurs descendants s'expriment prioritairement à travers les différentes formes de musique populaire négro-américaine que nous avons entendues jusqu'à présent. Néanmoins, dès le 17ème siècle, certains d'entre eux abordent la musique selon les canons et les normes occidentales. On peut s'en convaincre en consultant les immondes catalogues d'esclaves à vendre qui circulent à l'époque, ainsi que dans la presse générale dont les colonnes évoquent les évasions d'esclaves : Eileen Southern cite des extraits significatifs de ces témoignages dans son *Histoire de la Musique Noire Américaine* :

*" A vendre : jeune garçon nègre bien portant habitué à servir un gentleman et qui joue extrêmement bien du cor d'harmonie." (1766) "A vendre: un homme esclave nègre indien, d'environ quarante ans, bien connu en ville comme violoniste." (1748)*

*" Evadé : un nègre d'environ 46 ans, joue du violon et est scieur de long" (1746) " Evadé : un nègre nommé Zack, qui joue du fifre et de la flûte" (1791) " Evadé : Dick, mulâtre, siffleur remarquable et joueur de violon" (1772)*

On possède également de nombreux témoignages attestant que des esclaves noirs jouent lors des fêtes organisées par leur maître ou font office de "professeur de musique" pour les enfants de la propriété (comme les précepteurs dans l'Antiquité gréco-romaine d'ailleurs). Dans l'armée, les Noirs sont souvent utilisés comme tambours ou comme fifres. Plus tard, les bars et les saloons du 19ème siècle auront leur pianiste noir attitré, qu'ils appelleront, signe des temps, "professeur"; et après l'abolition de l'esclavage, des Conservatoires de musique, comme celui d'Oberlin, ouvriront toutes grandes leurs portes aux musiciens de couleur. Dans tous ces exemples, la musique en question reste évidemment strictement occidentale. Par contre, dès le milieu du 18ème siècle, on voit apparaître, dans un créneau bien différent, publié en recueil, ou figurant au programme de spectacles divers, un répertoire de chansons nègres, les *Coon Songs* (coon étant le diminutif de racoon, rateur laveur, une des manières dont les Blancs désignaient les Noirs. C'est ainsi que commence l'histoire du ragtime.

### b. Black Face Artists et Minstrels Shows

Dès 1810, les *Coon Songs* amusent et fascinent simultanément le public américain et apparaissent au répertoire de comédiens blancs qui, afin de singer les noirs dont ils s'inspirent, se passent le visage au cirage ou au bouchon brûlé: les *black face artists* sont nés. En 1827, un certain George Washington Dixon sévit sur les scènes de l'Etat de New-York avec un de ces numéros. Pour créer les personnages de leurs gay negro boys, les comédiens se rendent dans les plantations, y notent soigneusement les habitudes, le vécu et les tics des esclaves et des affranchis noirs, et s'attachent à les reproduire sur scène, en forçant le trait évidemment. Ils façonnent ainsi une série de figures archétypiques dont les deux principaux sont **Zip Coon**, le noir émancipé, devenu dandy des villes, et **Jim Crow**, l'esclave des plantations. C'est autour de 1828 que le comédien Thomas Rice crée le personnage de Jim Crow, prenant pour modèle un vieux palefrenier noir difforme qu'il a repéré à Louisville, dans le Kentucky. Le nom de Jim Crow passera à la postérité, en tant que symbole de l'appartheid et du racisme (cfr les fameuses "lois Jim Crow").

Le **Minstrel Show** apparaît lorsque les numéros de black face débouchent sur des spectacles complets, proposés par des troupes itinérantes. La "musique noire" (en tout cas ce que les comédiens blancs en ont retenu) fait ainsi son entrée dans le monde du show business américain. C'est en 1843 que Daniel Decatur Emmett et ses Virginia Minstrels donnent, au Bowery Amphitheatre de N-Y, le premier spectacle d'envergure en la matière, inaugurant une mode qui s'imposera avec force jusqu'en Europe. Apparaissent ensuite les Christy's Minstrels, puis des dizaines d'autres troupes : la vogue des Minstrels prend des proportions colossales aux USA puis s'exporte en Europe et dans les music-halls du monde entier. Elle touche même le jeune septième art. Après quelques dessins et photos emblématiques des Black Face

et des Coon Songs, nous écouterons *Whistling Coon*, la première de ces chansons gravées par un Noir, **George Johnson** en...1891! Puis nous regarderons un extrait d'un moyen-métrage muet d'**Abel Gance** intitulé *Le Nègre Blanc* et qui met en scène un Zip Coon tentant de s'imposer dans la bonne société blanche ; éconduit, il fait la connaissance d'un "spécialiste en teintures" qui devrait pouvoir résoudre son problème ; Zip entame alors en pleine rue une danse qui rappelle furieusement les pas du cake-walk (voir ci-dessous) : nous enchaînerons avec le dernier grand représentant cinématographique de ces "enciragés" : l'ineffable **Al Jolson**, qui connaît le succès que l'on sait en tenant le rôle principal du premier film partiellement parlant, le fameux *Chanteur de Jazz* : quoique le chanteur en question n'ait de jazz que le nom, nous ne pouvons déceimment nous priver d'un extrait de ce film historique : la fameuse scène du maquillage, qui nous permettra de visualiser le "passage au cirage".

**Video • Black Face Artists (DVD IV, 01) (4'36)**

1. Photos et partitions *Black Face* 2. *George Johnson : Whistling Coon (1891)*
3. Extr du " *Nègre Blanc* " (*A. Gance 1912*) (*Zip Coon*) 4 Extrait du *Chanteur de Jazz*

**George Johnson : Whistling Coon (CD IV, 2) (2'53)**

*George Johnson (voc) + orch rec 1891*

Retour aux Minstrels Shows proprement dits. Formellement, il s'agit de spectacles durant entre 1h et demie et deux heures, souvent articulés en trois parties: une série de sketches, centrés sur les "archétypes" (Jim Crow etc); une partie strictement musicale, avec soli instrumentaux (banjo, xylophone) parfois accompagnés par un string band (petite formation à cordes); et enfin une parade finale, avatar probable des ring shouts (danses en cercle) pratiqués dans les camp meetings, et qui consiste le plus souvent en une compétition de **cake-walk** dont le prix est un gâteau - cakewalk = danse du gâteau. Non contents de singer la vie quotidienne des Noirs, les comédiens blancs passés au cirage, tentent donc également de transcrire leurs chants et leur musique. Ils n'y arrivent sans doute qu'assez maladroitement, mais il reste que c'est à travers ce genre de filtre que le grand public découvre pour la première fois la musique négro-américaine, une musique qui, comme les spirituals "blanchis", n'est bien souvent qu'ersatz et cie, mais contribue néanmoins à attirer l'attention sur la communauté noire américaine et sur certaines particularités de ses conceptions musicales. Par ailleurs, dès 1855, par souci de réalisme, les organisateurs de Minstrels décident d'engager dans leurs troupes non plus des blancs déguisés en noirs, mais ...des noirs déguisés en noirs! Lesquels, sacrifiant au sacro-saint rite du cirage (quoiqu'ils n'en aient nul besoin) sont donc censés se singer eux-mêmes! Situation déjà assez croustillante, mais qui devient carrément dadaïste quand on sait que la fameuse danse du Cakewalk est, à en croire certaines études récentes, une manière imaginée par les Noirs pour ...singer les "danses maniérées" de leurs maîtres blancs ! A ce stade, ce n'est même plus l'arroseur arrosé, c'est carrément l'arrosé arrosant l'arroseur arrosé ! Et en tout cas un magistral retour de flammes ! En 1865, la première troupe constituée exclusivement de Noirs prend la route : il s'agit des **Georgia Minstrels** dirigés par George Hicks. On imagine aisément que, dans ces troupes, la qualité musicale monte d'un cran : les Georgia Minstrels sont accompagnés par un string band jouant une musique syncopée annonciatrice du ragtime proprement dit. Il ne faut pas chercher ailleurs les premières scènes sur lesquelles les noirs ont pu faire passer, eux-mêmes, les accents propres à leur musique. Les Minstrels sont donc également le creuset privilégié au sein duquel les Noirs se familiarisent avec les instruments occidentaux et avec divers répertoires, savants ou populaires, d'origine européenne. Dans les string bands qui accompagnent les shows, le banjo occupe le plus souvent la place centrale: voici, en guise d'illustration, un exemple de coon song adapté pour banjo et orchestre. Il s'agit d'une composition du trombone noir Arthur Pryor (un nom dont nous reparlerons bientôt), interprété ici par le banjoïste américain d'origine allemande **Vess L. Ossman** (1868-1923): l'enregistrement a lieu en juillet 1900 à New-York, et on excusera volontiers, vu son caractère éminemment historique, la qualité sonore approximative de cette pièce de collection :

**Vess L. Ossman : A Coon Band Contest (CD IV, 1) (3'01)**

*Vess Ossman (bjo) C.H.H. Booth (pn), N-Y 19 jul 1900. Ragtime, RCA*

Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il arrive que les Minstrels Shows prennent des proportions hallucinantes: c'est le cas du fameux *Buffalo Bill's Wild West Show*, qui reconstitue carrément un village africain entier dans lequel déambulent quelques 500 acteurs ou figurants noirs! La musique, on le devine, suit le mouvement et vire à la mégalomanie lorsque d'énormes orchestres/fanfanes avec cordes, cuivres etc, remplacent les string bands originaux. Dès 1900, on trouve assez régulièrement au catalogue des firmes de disques (Victor, Zonophone etc) des cake-walks enregistrés par des formations hybrides, le plus souvent désignées par un nom générique en rapport avec la firme en question. Et les spectacles de minstrels parcourent le Nouveau Monde puis traversent l'Atlantique et de Londres à Saint Petersburg donnent à entendre aux Européens les premiers sons inspirés de la musique des Noirs Américains. S'il est un enregistrement qui, davantage encore que les nombreux cake-walk orchestraux, porte la trace du "son" et du feeling de ces morceaux de bravoure des Minstrels shows, c'est sans doute le medley vocal qui suit, et où alternent baratin de l'animateur, parties chantées et parties instrumentales. Le tout a été gravé en décembre 1902 par les **Victor Minstrels** (pour la firme ...Victor évidemment). En piste pour le cake-walk, avec à la clé des images d'époque (y compris le fameux cakewalk filmé en 1900), le medley de 1902, et une scène black face tirée de *Harmony Lane*, le biopic consacré au compositeur américain **Stephan Foster**, inspiré par l'univers des minstrels:

**Victor Minstrels : Cake-walk Medley** (CD IV, 3) (2'56)  
*Vess Ossman (bjo) C.H.H. Booth (pn), N-Y 19 jul 1900. Ragtime*

**Video • Minstrels et Cakewalk** (DVD IV, 02) (4'40)

*1.Doc d'époque – Cakewalk medley 1902 2. Extrait de Harmony Lane (film sur Stephan Foster) : Swanee river*

Avec le recul, cette musique peut faire sourire, surtout si on la compare avec les chants profonds des field hollers, des spirituals ou du blues. Il n'en demeure pas moins que les Minstrels sont les premiers véhicules largement diffusés de formes musicales redevables peu ou prou à la communauté noire américaine, et ce sur l'ensemble du territoire américain, mais aussi jusqu'en Europe. Par ailleurs, répétons-le, les Minstrels Shows confrontent pour la première fois les Noirs Américains au monde du spectacle, en-dehors de toute notion de fonctionnalité: on ne connaît en effet que quelques exemples, rarissimes - un danseur noir connu sous le nom de **Juba** - de Noirs ayant vécu de leur "art" avant l'ère des Minstrels. Enfin, notons que plus d'un pionnier du jazz feront leurs premiers pas dans ces spectacles burlesques et itinérants (Ma Raney, Bessie Smith, etc). Et que c'est au coeur de ces spectacles que va se développer le ragtime, antichambre du jazz.

### c. Scott Joplin et le ragtime

La fin du XIXème siècle et le début du XXème sont irrémédiablement marqués par le succès fulgurant d'une forme musicale nouvelle, préparée, notamment, dans le creuset des Minstrels Shows: le **ragtime** ! Si les work songs, les spirituals et le blues rural primitif définissent les contours de l'âme noire et de l'héritage africain, le ragtime peut être vu comme le moule dans lequel va se fondre cette âme du jazz, sur le plan formel, harmonique et instrumental. Le rag connaît son apogée dans le dernier quart du XIXème siècle, il survivra pendant un temps à la naissance du jazz, puis, au début des années '20, devenu, sous le nom de Novelty Music, une piètre caricature de lui-même, il s'éteindra lentement. Le ragtime se présente pour l'essentiel sous la forme de petites pièces instrumentales sous la forme d'une salade mixte qui tire son inspiration de sources multiples : entrent notamment dans sa gestation les coon songs, la musique jouée lors des après-midis de Congo Square (New-Orleans), l'influence exercée par cette même musique sur quelques compositeurs américains, à commencer par **Louis-Moreau Gottschalk** (1829-1869) mais aussi diverses traditions musicales européennes (polka, marches, menuets, valse, quadrilles...) sans oublier les songs (chansons) américaines écrites par des compositeurs classiques comme **Stephan Foster** (1826-1864). Voici en guise d'introduction un petit montage illustrant le trajet qui mène de Congo Square à la musique de Gottschalk puis à celle de Scott Joplin : le morceau de Gottschalk s'appelle *Bamboula* ; nous écouterons ensuite, du même compositeur, *Le Bananier*, écrite en 1845 (!) et jouée ici par Michael Levin : ce n'est pas encore du ragtime certes, mais ça s'en rapproche :

**Video • De Congo Square à Gottschalk et Joplin** (DVD IV, 03) (4'01)  
*Montage : De Congo Square à Gottschalk / De Gottschalk (Bamboula) à Joplin*

**Louis-Moreau Gottschalk : Le Bananier** (CD IV, 4) (3'11)  
*Michael Levin (pn) joue L-M Gottschalk (comp 1845)*

Etymologiquement, le mot "ragtime" provient de l'expression "ragged time" (temps déchiré, déchiqueté) utilisée pour définir une musique riche en syncopes. Les formules rythmiques propres au rag et au jazz trouvent en effet un de leurs principaux fondements dans la notion de syncope, figure qui n'est évidemment pas propre à la musique noire américaine, mais que celle-ci va utiliser de manière systématique et toute personnelle. En termes classiques, la syncope peut être définie comme une brisure rythmique allant à l'encontre des accentuations attendues: c'est le cas notamment

- lorsqu'une note commence sur un temps faible (f) - le deuxième ou le quatrième dans une mesure à quatre temps - et se prolonge sur un temps fort (F) - le premier ou le troisième - en "l'englobant" (syncope sur les temps)



- lorsqu'une note commence sur la deuxième moitié (f) d'un temps et se prolonge sur la première moitié (F) du temps suivant (syncope sur les divisions du temps)

Il s'agit là de figures bien connues des compositeurs classiques, et ce n'est donc pas tant la syncope en elle-même qui fait la spécificité du ragtime, mais bien son emploi quasi systématique et le fait que cette multiplicité de syncopes renvoie à la notion de polyrythmie et donc aux africanismes. Cette abondance de syncopes était déjà présente dans le répertoire

des Minstrels : d'une manière générale, elle semble propre à la musique noire américaine. En 1876 déjà, le poète et musicien Sidney Lanier écrivait :

*" La syncope est une caractéristique de la musique nègre. J'ai entendu des nègres modifier une mélodie bien connue en la syncopant adroitement de façon à lui donner un effet bizarre difficile à imaginer, et rien n'illustre plus clairement l'aptitude du nègre à garder un tempo difficile que sa parfaite exécution d'airs simples ainsi transformés par une accentuation complexe" ( cité in J. B. Hess)*

Le ragtime transforme les airs des Minstrels en pièces pour piano. Il génère, entre les deux mains, un décalage qui n'est rien d'autre, ici encore qu'une trace supplémentaire de polyrythmie. Aux origines d'ailleurs, le rag (qui restera dans l'histoire comme une musique écrite) était le fait de pianistes analphabètes qui demandaient à des collègues ayant une formation musicale de transcrire ce qu'ils avaient improvisé puis codifié. Le document qui suit, extrait du biopic consacré à Scott Joplin, est significatif de cette ambiance très populaire dans laquelle se déroulaient les battles qui consacraient les meilleurs ragtimers : Joplin (dont on reparle juste après) sera évidemment le dernier à se produire :

**Vidéo. Ragtime Party in Sedalia** (DVD IV, 4) (7'03)

*Extrait du biopic Scott Joplin*

Bien qu'éminemment bâtard, on l'a dit, le ragtime possède une originalité et une spécificité de genre indiscutables. Géographiquement parlant, c'est dans le Missouri qu'émerge d'abord le ragtime. Comme en beaucoup d'autres lieux des Etats-Unis, les Noirs y sont souvent utilisés par les Blancs comme entertainers, au piano notamment. Malgré l'importance jouée par le banjo dans la création et dans le développement du ragtime, c'est bien en tant que musique pour piano que s'impose le nouveau style. La main gauche préfigure la "pompe" des pianistes dits stride en jouant successivement, sur le premier temps une note simple dans le registre médium/grave du clavier, et sur le deuxième, un accord dans le registre médium/aigu : un oum-pah, oum-pah qui n'a cependant pas la souplesse de celui que joueront les pianistes stride. Mais, s'interroge Jacques B. Hess, cette "raideur" du ragtime pianistique n'est-elle pas le fait du média très particulier à travers lequel celui-ci est arrivé jusqu'à nous, en l'occurrence le *piano roll* (rouleau perforé de piano mécanique) ? Le mécanisme qui sous-tend ces étranges instruments implique presque par définition une interprétation rigide et strictement codifiée, même s'il est censé restituer le phrasé du pianiste lui-même: on écoute un des plus anciens ragtimes préservés sur rouleau, *At a Georgia Camp Meeting*, de 1897 : ce titre évoque les camp meetings, ces réunions religieuses évoquées plus haut, et relie donc le répertoire rag à la musique populaire negro-américaine: on visualisera ensuite le mécanisme étonnant des pianos mécaniques :

**Piano Roll : At a Georgia Camp Meeting** (CD IV, 5) (2'50)

*Anonyme, piano roll 1897(Riverside)*

**Video • Piano Roll** (DVD IV, 5) (2'38)

*1.Scott Joplin 2.Le mécanisme (Squeeze me de Fats Waller)*

La figure centrale du ragtime est naturellement un pianiste : **Scott Joplin** (1868-1917), dont le nom est lié pour l'éternité aux villes de Sedalia et Saint-Louis. Scott Joplin naît le 24 novembre 1868 à Texarkan (frontière entre le Texas et l'Arkansas), d'un père esclave et d'une mère affranchie. Très jeune, il s'initie à la musique classique, en autodidacte d'abord, avec la complicité d'un mentor ensuite, qui lui fait étudier Liszt et Chopin. Ayant choisi de faire de la musique son métier, Scott Joplin prend la route dès la prime adolescence, travaillant dans les saloons et dans les bars, et participant à des tournées de variétés (medicine shows). Fasciné tout autant par le bouillonnement musical dont sont responsables ses frères de race (field hollers, blues, spirituals) que par le répertoire classique européen, Scott Joplin se met à composer de courtes pièces au rythme et à la syncopation fortement marqués. Installé à Sedalia en 1896, il publie ses premiers ragtimes deux ans plus tard. Écoutons une de ses plus anciennes compositions, *Original Rags*, qui date de 1898 : il s'agit d'un piano roll qui, après transfert numérique, semble avoir été gravé hier :

**Scott Joplin: Original Rags** (CD IV, 06) (4'06)

*Scott Joplin (pn roll), 1898, Ragtime Piano Rolls Classics*

Avant de tenter de comprendre la manière dont est structuré le ragtime classique, retrouvons le thème qui a assuré au ragtime un saisissant revival dans les années '70: *The Entertainer* est une composition publiée par Joplin en 1902 et qui fut utilisée comme motif central de la bande-son du film de George Roy Hill, *L'Arnaque* (*The Sting*, 1974). Le succès retentissant que connut alors *The Entertainer* en fit pour les non-initiés le symbole même de la musique rag. Voici la version 1902, avec en support, quelques images, photos etc évoquant le compositeur : en enchaînement, le *Maple Leaf rag* de Joplin joué par le pianiste Dick Hyman, histoire de visualiser la difficulté d'exécution du rag :

**Scott Joplin: The entertainer** (CD IV, 07) (3'03)

*Scott Joplin (pn roll), 1898, Ragtime Piano Rolls Classics*

**Video • Scott Joplin/ Dick Hyman DVD IV, 6 (4'23)**

*1. Scott Joplin (Piano roll 1902), photos etc 2. Dick Hyman : Maple leaf rag*

Structurellement, le ragtime se présente comme l'enchaînement de plusieurs thèmes ou strains, souvent répétés à deux reprises, et comptant presque toujours 16 mesures. Ces différents thèmes/motifs (ainsi que les multiples sources d'inspiration qui inspirent les compositeurs) feraient du ragtime une sorte de medley (pot-pourri) si le talent de Joplin et de ses suiveurs n'assuraient une unité, voire une progression, entre les différentes parties. En 1897, Joplin compose un titre qui, dès sa publication en 1899, lui assure la célébrité et fait de lui le premier compositeur-interprète noir respecté pour sa musique et non pour ses grimaces - rien qu'à ce titre, Joplin est une des figures emblématiques de la musique afro-américaine. *Maple Leaf Rag* (le Rag de la Feuille d'Erable), est sans doute le plus célèbre des ragtimes - et le plus courtisé par les pionniers du jazz. Partons de ce thème-référence afin d'approcher d'un peu plus près la structure du ragtime. Le morceau compte en tout 144 mesures à deux temps, réparties en 9 strains de 16 mesures chacun. Si on représente chaque strain de 16 mesures par une lettre, on obtient pour *Maple Leaf Rag* la grille suivante:

AA BB A CC DD

Soit un premier strain de 16 mesures (A), répété deux fois ; un second strain de 16 mesures, répété deux fois lui aussi (B) ; une reprise du strain A ; un troisième strain de 16 mesures répété deux fois (C) ; et un quatrième, également répété deux fois (D). Pour suivre la grille, il suffit de compter 1-2, 2-2, 3-2, 4-2, 5-2 etc. Si le tempo medium de cette interprétation étonne, c'est tout simplement parce que les pianistes des époques ultérieures, désireux d'étaler leur bagage technique, auront une fâcheuse tendance à accélérer le tempo initialement prévu par Joplin (lequel recommande toujours un tempo cotoyant en moyenne les 100 noires à la minute).

**Scott Joplin : Maple Leaf Rag (CD IV, 8) (2'48)**

*Scott Joplin (publ 1899, rec 1916), Scott Joplin, Biograph*

Quelles que soient ses qualités, le ragtime se distingue fondamentalement du jazz dont il prépare l'émergence par deux aspects au moins: le rag est une musique strictement écrite, alors que le principe même du jazz repose sur l'improvisation; et rythmiquement, le rag garde une raideur et un caractère carré qui s'opposent à cette fabuleuse souplesse du jazz qu'on désigne sous le nom de swing (voir plus loin). Par ailleurs, le ragtime est aussi une mode et son public comme ses compositeurs, Joplin en tête, ne le perçoivent le plus souvent que sous l'angle de l'entertainment, et sans doute pas comme une musique révolutionnaire. Pourtant, on l'a vu, alliant des connaissances "classiques" à l'esprit polyrythmique caractérisant la MPNA, le ragtime est, sans en avoir l'air, une musique difficile à jouer et qui, aujourd'hui encore, déconcerte plus d'un virtuose classique. Il n'en reste pas moins qu'au début du siècle, il reste considéré comme faisant partie de la musique légère. C'est cet étiquetage qui, à la longue, va saper le moral de Scott Joplin, lequel nourrit l'ambition d'être considéré comme l'égal des grands compositeurs européens: malgré l'amour qu'il porte à la musique de sa race, il ne peut s'empêcher, comme tout Noir soucieux d'intégration et ayant intériorisé les modèles et les valeurs des blancs, de souffrir d'une sorte d'absurde complexe d'infériorité. C'est pourquoi, très tôt (dès l'année de la publication de *Maple Leaf Rag*), "obsédé par la macro-forme" (Hess) il s'attaque à la composition de pièces plus ambitieuses, susceptibles - c'est du moins ce qu'il espère - de le sortir définitivement de la catégorie des entertainers. Il compose ainsi divers ballets (*The Ragtime Dance*), suites, opéras etc, qui n'obtiendront jamais, hélas, un succès comparable à celui que connaissent ses ragtimes. En 1906, entretemps, Joplin a quitté Saint Louis pour New-York. C'est déjà, pour lui, le commencement de la fin, même s'il compose encore de superbes ragtimes, parfois nettement plus audacieux, comme *Euphonic Sound* ou *Heliotrope Bouquet*. Cette période se cristallise autour d'une véritable obsession : monter un opéra écrit à la gloire de la communauté negro-américaine et qui serait le Grand Oeuvre de sa vie : le fameux **Treemonisha** ! Hélas, l'énorme travail que cet opéra demande à Joplin n'est nullement récompensé. Après avoir essuyé refus et quolibets, l'homme décide, en 1915, de tenter le tout pour le tout et de louer une salle au coeur de Harlem à ses frais afin d'y monter *Treemonisha*, avec son seul piano en guise d'orchestre. Echec retentissant ! Dès lors, Joplin plonge dans la dépression ; et, ne pouvant deviner que, contrairement à son opéra, ses "petits ragtimes" vont bel et bien passer à la postérité et contribuer à la plus grande révolution musicale du XXème siècle, c'est un homme usé et profondément frustré qui s'éteint le 1er avril 1917 (l'année où est enregistré le tout premier disque de jazz!) au Ward's Island Hospital de Manhattan. Dementia paralytica-cerebral et syphilis, dit le certificat de décès. Quand en vérité, Scott Joplin est mort de se croire ou de se savoir incompris! Il ne sera d'ailleurs pas le premier ni le dernier! Pour en revenir à *Treemonisha*, où pointent, en plus de l'héritage negro-américain partiellement refoulé ("tel un acte manqué", pour reprendre l'expression de Daniel Nevers), de multiples influences (musique romantique allemande, musique d'opérette), il faudra attendre 1975 pour que, sous la houlette éclairée de l'arrangeur et chef d'orchestre **Gunther Schuller** (chantre du Troisième Courant), soient enfin mises en valeur ses qualités intrinsèques. Et relatives. Quoique l'enfant chéri de Joplin ait inspiré à un certain F. Veit un mémoire, fort intéressant paraît-il, intitulé *Le Messianisme de Treemonisha*, il reste avant tout, plus encore que l'oeuvre de Gershwin, une curiosité assise entre deux chaises, dont l'intérêt est sans doute plus historique que réellement esthétique. Ce qui ne veut pas dire que tout souffle en soit absent. Schuller a su mettre ce

souffle en valeur tout en révélant la profonde ambiguïté de l'oeuvre. Voici un extrait de Treemonisha, choisi parmi ceux qui entretiennent les rapports les plus étroits avec le ragtime et la sensibilité afro-américaine :

**Gunther Schuller: Scott Joplin's Treemonisha (extr)** (CD IV, 9) (2'19)

*Dir Gunther Schuller, rec oct 75, Deutsche Gramophone*

Parmi les autres ragtimers renommés, on retiendra les noms de **Tom Turpin**, déjà cité, **James Scott** ou **Joseph Lamb**. Sans oublier ces musiciens qui, comme **Eubie Blake** assureront le passage du rag au stride. L'influence de la nouvelle musique, on va le voir, va colorer tout le monde musical. Et cette influence touche même les compositeurs classiques européens. Ravel, Debussy, Satie ou Stravinsky reconnaissent que la nouvelle musique américaine, et le ragtime en particulier, exercent sur eux une étrange et ambiguë fascination (Debussy se déplaça pour aller écouter les ragtimes joués par l'orchestre de Sousa en 1900). Preuves à l'appui, puisqu'apparaissent à leur répertoire des pièces faisant référence de manière explicite à l'univers rag. A titre d'exemple, écoutons *Golliwog cake-walk* (*La marche de la poupée de chiffon*) composé par **Claude Debussy** en 1908, dans le cadre de ses *Children's corners*. L'exercice est éclairant ! Comme le seront, un peu plus tard, les tentatives menées par Ravel, Milhaud ou Stravinsky afin d'intégrer une part de jazz ou du blues à certaines de leurs compositions. Après Debussy, nous écouterons le *Ragtime Parade* d'**Eric Satie** (extrait du Ballet de 1916), puis, en images, nous verrons un extrait du *Ragtime pour onze instruments* écrit par **Igor Stravinsky** dirigé ici par Kevin Fields :

**Claude Debussy : Golliwog Cake-walk** (CD IV, 10) (2'49)

*Extrait de Children's corners, Claude Debussy (ca 1908)*

**Eric Satie : Ragtime Parade** (CD IV, 11) (1'09)

*Extrait de Ballet (Eric Satie, 1916)*

**Vidéo : Igor Stravinsky : Ragtime pour onze instruments** (DVD IV, 7) (4'23)

*Extrait de Ragtime pour onze instruments (Stravinsky 1917)*

Ni Debussy ni Satie ni Ravel ni Stravinsky n'ont évidemment de mal à traiter les données techniques et les schémas harmoniques/mélodiques du ragtime - d'autant que, sur ces plans, le ragtime a largement puisé lui-même aux traditions musicales européennes. Par contre, l'approche rythmique coïncide ! Il y a certes des syncopes en veux-tu, en voilà, mais l'effet produit est tout autre que chez les ragtimers. En bon Occidental qu'il est, Debussy, par exemple, n'utilise la syncope qu'en tant que procédé de construction comme un autre. Or, la "syncopation" rag remonte, par-delà les minstrels, au travail polyrythmique tel que le conçoit la musique africaine. Et c'est là que le bât blesse. La polyrythmie à l'oeuvre dans le ragtime s'exprime notamment par l'opposition entre les lignes mélodiques syncopées (superstructures) et un beat (battement) régulier et appuyé (infrastructure). Un beat que Debussy n'a pas "osé" prévoir dans sa partition, jugeant sans doute cette pulsation régulière trop primitive. C'est pourquoi, quelles que soient ses qualités, son ragtime n'en est pas un. La plupart des tentatives d'intégration par les compositeurs classiques d'éléments issus de la musique afro-américaine échoueront pour des raisons similaires. En guise de comparaison, écoutons un ragtime joué, à ses débuts, par un des premiers grands pianistes de jazz, **James P. Johnson** : le contraste avec la pièce de Debussy est d'autant plus flagrant que le travail de Johnson dépasse la raideur congénitale du ragtime - ainsi, si le *Golliwog* de Debussy reste en amont du rag, le *Twilight* de Johnson se situe en aval, entre rag et jazz, bien plus loin encore des coutumes musicales européennes et préfigurant le swing.

**James P. Johnson : Twilight Rag** (CD IV, 12) (2'23)

*James P. Johnson (pn roll) 1917; Carolina Shout, Biograph*

#### d. Folie Rag et Novelty

L'heure de gloire du ragtime, rappelons-le, s'étend de 1890 à 1910 environ. C'est d'un véritable phénomène de mode qu'il s'agit, prenant par moments des allures de folie : ainsi, des concours de rag offrent jusqu'à 25.000 dollars de prime au vainqueur ! Comme ce sera le cas pour le jazz (puis pour le swing, le rock, le punk ou le hip-hop), c'est toute une génération qui se retrouve dans cette musique par laquelle elle s'oppose à la société rigoriste qui précède. Comme on va l'entendre dans le document suivant, "*les jeunes l'aimaient surtout parce que leurs parents la détestaient*". Des parents qui estiment qu'il s'agit d'un phénomène apparenté à la rage et dont il faut se débarrasser par une dose d'autorité ! Par ailleurs, sur le plan musical, c'est l'entière du champs américain, tant classique (on l'a vu avec les compositeurs européens et ce sera vrai également avec des compositeurs américains comme Gershwin) que populaire, qui subit l'influence de ces petites pièces syncopées et de leurs multiples avatars. Si le ragtime classique s'est concentré sur le piano, ses développements envahissent rapidement tout le champs instrumental. Par la sècheresse d'attaque qui le caractérise, le banjo (déjà présent dans les minstrels shows et dans les string bands noirs ou blancs) est prédisposé à devenir un instrument de rag. Au tournant du siècle, deux banjoïstes acquièrent ainsi une réputation plus qu'enviable et

enregistrent de nombreux disques: ils s'appellent **Vess Ossman** et **Fred Van Eps**. Nous avons entendu Ossman, écoutons maintenant Van Eps dans une adaptation pour banjo du thème de James Scott, *Oriole Rag*

**Fred Van Eps : Oriole Rag** (CD IV, 13) (2'44)

*Fred Van Eps (bjo) Frank Banta Sr (pn); rec. 1923; Ragtime 1: The City, Folkways*

Plus encore que le piano, le banjo accentue la raideur propre au ragtime - les bluesmen comme les jazzmen l'abandonneront bientôt au profit de la guitare, plus souple et plus apte à exprimer les nuances rythmiques. Mais entretemps, d'autres instruments (l'accordéon, le xylophone) auront été utilisés pour jouer les airs ultra-populaires de l'ère rag. Le besoin de faire du neuf et de créer l'effet de surprise amène même les musiciens à recourir à des instruments bizarroïdes, aujourd'hui tombés en désuétude ou carrément disparus, ou encore à des instruments propres à telle ou telle musique traditionnelle : le cembalum, l'octochorda, ou cet instrument à lamelles de verre sur lequel **Chris Chapman** joue le *Dill Pickles Rag* que nous allons entendre. Nous sortons ici du ragtime classique pour entrer dans la sphère de la Novelty Music, sorte d'auberge espagnole qui en est comme le prolongement populaire dans le domaine de la variété. On est très loin, faut-il le dire, de la profondeur de la MPNA (work-songs, spirituals, blues), mais il faut de tout (ou presque) pour faire du jazz ! Ici encore, les illustrations de ce petit montage vidéo nous rappellent l'imagerie liée à tout ce monde musical, souvent à la limite du racisme ordinaire, et nous donne une idée de l'impact qu'ont eu ces musiques syncopées américaines dans le monde musical européen: et en ouverture, une évocation du rag et de la novelty comme phénomènes de société :

**Video • Ragtime Craze** (DVD IV, 8) (3'06)

*Le rag comme phénomène sociologique / L'invasion du ragtime images BRT*

**Chris Chapman : Dill Pickles rag** (CD IV, 14) (2'41)

*Chris Chapman (glass xylo) rec 1908*

On l'a dit, ce sont de telles "démonstrations" qui, insérées au programme de troupes de vaudeville shows, variety shows et autres cirques itinérants, font le tour du monde, et envahissent dès le tout début du siècle nos salles de spectacles européennes : les "nègres burlesques", "nègres excentriques musicaux" etc, s'ils ne jouent pas que cela, jouent bel et bien du ragtime au cours de leurs exhibitions. A Liège, c'est au Cirque des Variétés, rue Lonhienne (ouvert en 1900) que défilent ces musiciens souvent "acrobatiques". Bientôt, des musiciens autochtones s'y mettent eux aussi, adoptant à la fois le cirage et la musique -de nombreux documents (cartes postales etc) préservent le souvenir de black face artists d'origine belge. Indirectement, la Belgique joue d'ailleurs un rôle considérable dans la configuration instrumentale des orchestres de variété, des fanfares et, dans une moindre mesure, des orchestres classiques, puisque c'est à un génial inventeur belge, né à Dinant, monsieur **Adolphe Sax** (1814-1894) que l'on doit cette nouvelle famille d'instruments qui commence à faire fureur d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique - les saxophones. La grande variété de sons que proposent les saxophones, et le degré d'expressivité qu'ils permettent d'atteindre, en feront les instruments-rois du jazz. A l'époque du rag, toutefois, les saxophonistes (des blancs pour la plupart, souvent violonistes ou accordéonistes reconvertis) jouent "à la classique" - sans vibrer, sans traiter le son - et, la raideur sautillante du ragtime aidant, le résultat semble souvent assez cocasse avec le recul. Voici un exemple illustrant cette première incursion du saxophone dans la musique afro-américaine ou assimilée, un morceau joué par un orchestre composé de six saxophonistes couvrant presque toute la famille des sax :

**Six Brown Brothers : Smiles and Chuckles** (CD IV, 15) (2'58)

*Tom Brown (as, ss, lead) Gus Shrigley (as, ts) James "Slap Rags" White (C mel sax), Sonny Clapp (ts)*

*Harry Cook (bs) Harry Fink (bass sax); rec 1917 RCA*

Des saxophonistes comme **Rudi Widoeft** connaissent un succès considérable en utilisant ainsi le saxophone aux antipodes de la manière jazz. Par ailleurs, les chanteurs de variété, il fallait s'y attendre, s'attaquent, eux aussi, au répertoire rag, et on trouve bientôt sur le marché davantage de chansons "rag" ou "raggy", que de ragtimes instrumentaux. Les résultats sont plus ou moins heureux selon les cas. La plupart du temps, il se dégage en tout cas de ces interprétations un parfum nostalgique qui n'est pas désagréable: écoutons pour terminer le comédien et chanteur **Bert Williams**, Minstrel ayant travaillé pour les Ziegfield Follies et qui fut un des premiers artistes noirs ayant manifesté un certain engagement dans la cause de sa communauté: cette chanson aux accents hautement prophétiques comprend ces paroles : "*Syncopation rules the nation, you can't get away from it*". Nous retrouverons ensuite **Al Jolson** dans la scène finale du *Chanteur de jazz*, dans laquelle il chante un de ses grands succès *Mammy* :

**Bert Williams : You can't get away from it** (CD IV, 16) (2'58)

*Bert Williams (voc) + Studio Orch. 1914, Jazz: Some Beginnings Folkways*

**Video • Al Jolson : Mammy** (DVD IV, 9) (2'03)

*Al Jolson (voc) ; extr du "Chanteur de Jazz"*



La musique syncopée envahit donc tout le monde de l'entertainment américain (et européen, dans une moindre mesure et avec un décalage de plusieurs années). Le rag et la novelty, c'est toute une époque, bien sûr, celle du changement de siècle, au cours duquel les pianistes de ces familles musicales accompagnent films et actualités dans les salles obscures : voici en guise de conclusion, quelques extraits du film de Milos Forman, *Ragtime*, et en fin de montage, un extrait du premier Vitaphone, consacré au futur jazzman, alors pianiste de ragtime et de novelty, **Eubie Blake** : enfin, nous écouterons le principal spécialiste belge du ragtime, Liégeois ayant beaucoup travaillé à Londres, **Jean Pâques**, qu'on ne connaîtra plus chez nous par la suite que par sa "musique douce" :

**Video • Novelty Era** (DVD IV,10) (3'41)  
*Montage MJ - Extrait de "Ragtime" (M. Forman) / Vitaphone Eubie Blake*

**Jean Pâques : Hot Piano** (CD IV, 17) (2'06)  
*Jean Pâques (pn) rec Londres 1927*

## e. Des fanfares aux Brass Bands

Quel que soit le succès de la Novelty, c'est au sein des fanfares que le rag va exercer l'impact le plus puissant, et préparer de manière décisive la grande métamorphose qui n'est plus très loin maintenant (en temps absolu, en 1914, elle est déjà bien en route en Louisiane). Pour mémoire, fanfares et Brassbands connaissent une vogue considérable au tournant du siècle, aux Etats-Unis comme en Europe, qu'il s'agisse de fanfares militaires ou de formations civiles. Des spécialistes de ce type de musique ont montré, exemples à l'appui, qu'avant même d'être influencées par le ragtime, les fanfares américaines diffèrent des européennes, notamment sur le plan de l'accentuation: Jacques Hess écrit à ce propos ces lignes sulfureuses - sorry pour les majorettes !

*" Dans beaucoup de marches américaines, on sent la présence, exprimée ou non, d'un contretemps. Il est très sensible, non seulement dans le mouvement rythmique général, mais dans la façon de rouler des tambours caisses claires à timbre. Ce trait les oppose irréductiblement à nos lourdes marches napoléoniennes et, soit dit en passant, il ne faut peut-être pas chercher plus loin la raison de l'étonnante différence entre les majorettes américaines et les nôtres. Il semble, à voir défilier les premières, tout en prêtant l'oreille, que leurs genoux soient happés vers le haut par les contretemps, ce qui explique qu'elles aient l'air de petits poneys piaffant, tandis que les deuxièmes, dont les semelles sont attirées vers le sol par les temps forts, ont l'air de chevaux de labour" (J. B. Hess)*

L'irruption de musiciens noirs dans ces orchestres sera déterminante pour l'émergence du jazz. Mais le premier pas est néanmoins franchi par des orchestres blancs, qui commencent à insérer dans leur répertoire, entre marche et polka, des airs de cake-walk ou de ragtime. C'est le cas de la fanfare éléphanterque du célèbre **John Philip Sousa** (1854-1932) que le grand public connaît en tant que compositeur de marches militaires (le fameux *Stars and stripes forever*, entre autres), mais qui est aussi - et surtout - un des premiers à négocier avec son orchestre le tournant syncopé. Né en 1854 à Washington, Sousa étudie le violon, puis très jeune montre des dispositions pour la direction d'orchestre. Après avoir, en 1876, dirigé l'Orchestre d'Offenbach à l'Exposition de Philadelphia, il devient chef de l'U.S. Marine Corp Band. En 1892, fatigué de la vie sédentaire et de l'armée, il monte son propre orchestre, le Sousa's Band, avec lequel il sillonne le monde entier, et auquel il donne une physionomie pour le moins personnelle. Il parcourt l'Europe en 1900 et donne un concert à Liège le 18 mai, dans la Salle de l'Acclimatation - cfr "*Blow that ragged music, Mr Sousa*", in *Jazz in Time* n° 4), semant comme un vent de panique sur le Vieux Continent! Volume sonore imposant (pendant sa tournée européenne de 1900, l'orchestre compte 65 musiciens, qui vont noyer le public sous les décibels), instruments inusuels (sousaphones, set de percussions), répertoire (compositions de Sousa inspirées de l'univers minstrel etc), mais aussi timbres inouïs, tout particulièrement ceux du trombone **Arthur Pryor** et du cornettiste **Herbert Clarke** : tout cela concourt à faire de la machine de Sousa un porte-parole peu banal. Écoutons d'abord, malgré la prise de son infecte, sa version de *Whistling Rufus*, gravée en 1900 :

**Sousa's Band : Whistling Rufus** (CD IV, 18) (1'59)  
*John-Philip Sousa (lead) + orch feat Arthur Pryor (tb) H.C. Clarke (cn) a.o. rec NY 1900*

Ce qui va donner aux fanfares une impulsion réellement nouvelle, et encore plus proche du jazz, c'est évidemment l'engagement en leur sein de musiciens noirs. Puis la mise sur pied de fanfares entièrement noires. Il faut savoir qu'à la fin du XIXème siècle, on trouve sur le marché américain énormément d'instruments à vent à des prix abordables, suite, notamment à la dissolution des fanfares militaires après la guerre: ces instruments bon marché sont donc désormais accessibles aux noirs, qui trouvent dans le métier de musicien un des rares créneaux dans lesquels ils ont une chance de briller - ou au moins, de gagner leur vie. Trompettes, trombones, saxophones, clarinettes, vont prendre une toute autre couleur entre leurs mains. Le jazz est tout proche désormais. Et un personnage haut en couleur entre en scène : **James Reese Europe**, dit "Jim Europe" (1881-1919), né dans l'Alabama, pianiste réputé à Washington. En 1904, Europe part

pour New-York où, l'année suivante, il participe au premier concert public de musique syncopée (jusque là, cette dernière restait confinée dans le monde de la danse ou de l'entertainment, au grand dam, on l'a vu, d'un Scott Joplin). Ce concert historique est donné à l'Hôtel Marshall par un orchestre composé pour l'essentiel de musiciens issus des Minstrels, et qui a pris le nom de Nashville Students. A la tête de cette formation peu banale, le "chef d'orchestre dansant" Will Dixon, et parmi les musiciens, s'agitant derrière un impressionnant set de percussions, Buddy Gilmore, futur compagnon de route régulier de Jim Europe. A partir de 1906, celui-ci est engagé comme directeur musical de diverses revues musicales, mais, marqué par l'expérience des Nashville Students, il a d'autres ambitions. En 1910, il crée le fameux Clef Club, un syndicat de musiciens noirs, qui se charge de procurer à tout qui le souhaite un orchestre black de quelque dimension que ce soit. Europe vise le gigantisme: certaines de ses formations comptent jusqu'à onze pianistes ! Et en 1912, il joue au Carnegie Hall à la tête du *Negro Symphony Orchestra*, un orchestre de 125 musiciens, tous membres du Clef Club : 47 mandolines, 27 harp-guitares, 11 banjos, 8 violons, 3 saxophones (dont 2 barytons), 1 tuba, 13 violoncelles, 2 clarinettes, 8 tambours, 7 cornets, un tympanon, 5 caisses claires, deux contrebasses et 10 pianos ! Au programme, un peu de tout : marches, chansons à la mode, medley d'opéras et morceaux syncopés (dont quelques compositions de Will Marion Cook, qui, quelques années plus tard, partira conquérir l'Europe à la tête de son fameux Southern Syncopated Orchestra). Contrairement aux instinctifs orléanais dont nous allons bientôt parler, Europe est tout à fait conscient de la portée symbolique de son travail: ainsi, il déclare dans une interview ces phrases d'une lucidité étonnante:

*" Nous avons, nous les gens de couleur, notre musique, qui est partie intégrante de nous-mêmes. C'est le produit de notre âme; elle est née des souffrances et des épreuves de notre race. Certains des airs que nous (jouons) ont été conçus par les esclaves de l'ancien temps, et d'autres datent du temps où nos ancêtres étaient encore en Afrique." (citée in E. Southern, op cit p 277)*

Cette conscience et cette revendication de l'héritage africain valent à elles seules à Jim Europe de figurer dans toutes les Histoires du jazz ! Ses conceptions sont largement en avance sur son temps, même si sa musique s'avère, elle, quelque peu en "retard" sur celle que jouent à la même époque, un peu plus au Sud, les premiers Kings orléanais. Lui manquent notamment la souplesse et le souffle de l'improvisation. L'énergie par contre est bien au rendez-vous: et on imagine aisément que cette musique ait fait grincer des dents plus d'un mélomane américain et européen ! Gravé par la musique de la plus puissante et de la plus sauvage des fanfares black pré-jazz, voici le fameux *Too much mustard* de 1913 puis, enregistré l'année suivante *Down Home Rag* :

**Europe's Society Orchestra : Too much mustard (CD IV, 18) (1'59)**

*Band dir by James Reese Europe, feat Cricket Smith (cn) Ford Dabney (pn) Buddy Gilmore (dms) a. o.. Rec NY 1913*

**Europe's Society Orchestra : Down Home rag (CD IV, 21) (3'23)**

*Band dir by James Reese Europe, feat Cricket Smith (cn) Ford Dabney (pn) Buddy Gilmore (dms) a. o.. Rec NY 1914*

Précisons que le phénomène est endémique: partout aux Etats-Unis, puis partout dans le monde occidental, et notamment sur tous les kiosques d'Europe et de Belgique, les fanfares introduisent les airs syncopés. Et des compositeurs locaux se mettent au travail : c'est le cas, chez nous, de Louis Fremaux, dont le *Toboggan* fera le tour du monde et sera enregistré des dizaines de fois. C'est ce thème que nous écouterons, illustrées cette fois encore de quelques documents d'époque : mais d'abord quelques images filmées de l'orchestre de Jim Europe lors de sa tournée européenne :

**Video • Fanfares et ragtime (DVD IV, 11) (3'50)**

*1. Jim Europe : Too much mustard (1913) 2. Toboggan de Louis Fremaux (1908)*

On comprend mieux, à l'écoute de ce genre de morceaux, tout ce qui sépare irrémédiablement (la raideur, la "fermeture") mais aussi tout ce qui rapproche (l'insistance rythmique, l'instrumentation) cette musique du jazz à venir. Tout est prêt, désormais: reste aux deux "familles" de pré-jazz à fusionner, dans la forme et surtout dans l'esprit. Reste à l'âme noire telle qu'elle s'exprime dans la MPNA à se couler dans le moule orchestral et médiatique du ragtime ; reste aux Noirs à métamorphoser les vieilles fanfares syncopées en leur insufflant les inflexions héritées des racines africaines et des trois siècles d'infamie négro-américaine ; alors, et alors seulement, le jazz pourra émerger. Pourra émerger ? Le futur n'est pas de mise : à ce stade, il a déjà émergé ! Je le répète, gare aux perspectives! Au moment où Jim Europe triomphe à New-York et dans le monde, à la Nouvelle-Orléans, le processus a déjà eu lieu depuis presque vingt ans et l'Histoire est déjà en marche. Hélas, la Nouvelle-Orléans n'a pas de studio d'enregistrement et le premier jazz orléanais restera à jamais perdu. Pour terminer cette évocation de la préhistoire du jazz, je vous propose deux comparaisons saisissantes: dans les deux cas, un thème joué par une fanfare de rag, puis le même thème ou presque joué par un des premiers orchestres de jazz. Tout commentaire est superflu ! La naissance du jazz se confond avec l'intégration à l'instrumentation et à la thématique des fanfares rag, du feeling et des accents propres à la musique populaire négro-américaine: c'est la voie royale qui mène au jazz, et cette voie passera prioritairement, pour toute une série de raisons, par la Nouvelle-Orléans. Nous écouterons donc successivement:

-le début *Trombone Sneeze* de Sousa (1902), suivi du thème-riff de Kid Ory sur *Ory's creole trombone* (1922)  
-un extrait du *Down Home Rag* de Jim Europe, suivi du même thème, rebaptisé *Black Rag* et gravé en 1925 par l'*Original Tuxedo Jazz Orchestra*, un des plus vieux bands orléanais enregistré :  
Enfin, impossible de terminer un chapitre consacré au ragtime sans regarder un dessin animé filmé par les studios Disney en 1931 dans la série *Flip the Frog* : le cartoon en question s'appelle *Ragime rodeo* !

**Rag to Jazz** (CD IV, 23) (2'23)

1. *Sousa's Band feat Arthur Pryor (tb)*
2. *Kid Ory : Ory's Creole Trombone*
3. *Jim Europe : Down Home rag*
4. *Original Tuxedo Jazz Orchestra : Black Rag*

**Video • Cartoon Flip the Frog Ragtime Rodeo** (DVD IV, 12) (7'24)

*Cartoon Studios Disney (1931)*