

13. Revival

En prenant pour point de référence la légendaire bataille qui sépare, dans la France des années '40, les "raisins aigres" et les "figues moisis", on a souvent présenté le Revival comme une défense des racines orléanaises en opposition aux innovations du be-bop. Notons d'abord que cette querelle hexagonale des Anciens et des Modernes oppose moins des styles que quelques grandes gueules (ou grandes plumes), tout particulièrement Hughes Panassié et Boris Vian. Notons surtout que les premiers signes du Revival sont apparus plusieurs années avant l'émergence du be-bop, et que "l'ennemi" des revivalistes était moins le be-bop que le développement jugé outranièrement commercial du swing. En réalité, Be-Bop et Revival participent d'une même réaction "puriste" contre le commercialisme des grosses machines à danser des années '30, qui exploitent et déforment la musique créée par les Noirs. Simplement, les boppers cherchent la "pureté" en aval du swing, tandis que les revivalistes la cherchent en amont, en retournant aux sources plutôt que de choisir la fuite en avant. Par ailleurs, le Revival participe à un premier mouvement global de conception patrimoniale de la famille jazz : ce n'est pas un hasard si en 1938-39, se déroulent, dans la prestigieuse salle de Carnegie Hall, temple de la musique dite sérieuse, les premiers vrais "concerts de jazz", et si ces concerts se présentent avec une dimension didactique en ce qu'ils constituent une coupe transversale de l'histoire du jazz des origines à la fin des années '30, racines comprises.

a. Spirituals to Swing

L'initiative de ces concerts revient au producteur **John Hammond**. Avec le soutien de *New Masses*, une des rares revues de gauche de l'époque, il parvient à convaincre les hautes sphères musicales new-yorkaises d'ouvrir au jazz les portes du Carnegie Hall. Les concerts ont lieu le 23 décembre 1938 et le 24 décembre 1939, et dans les deux cas, le programme présente un éventail de styles allant, comme l'indique le titre générique, des spirituals au swing, en passant par le blues, le stride, le New-Orleans. Une forme d'apothéose symbolique des trente premières années du jazz. Un premier pas vers la reconnaissance, incluant

- le gospel primitif des Mitchell's Christian Singers
- le blues rural primitif de Sonny Terry
- le New Orleans pur et dur des New Orleans Feetwarmers
- le piano stride de James P. Johnson
- le Kansas-City Swing du big band de Count Basie
- le swing du sextet de Benny Goodman feat Charlie Christian
- les Kansas City Six avec les passeurs Lester Young et Charlie Christian

On démarre avec un petit montage dans lequel Bechet et Ladnier jouent *Weary Blues* : et pour suivre, les quelques rares images qu'on possède de ces concerts, en l'occurrence un extrait du concert de Benny Goodman :

Video. Spirituals to Swing DVD XIX, 1 (2'45)

1. Bechet/Ladnier : Weary Blues 2. Footage Benny Goodman orch

Certes, la prise de son est loin d'être superlative, mais le feeling du live vaut bien ce petit inconvénient. L'occasion pour nous de rappeler encore une fois qu'en jazz un style ne chasse pas l'autre, et d'écouter, avant d'aborder de front le phénomène du Revival, quelques témoignages de la persistance du gospel et du blues à l'heure du passage du swing au bop.

b. Roots

D'abord confinés dans une conception fonctionnelle de la musique (voir plus haut), blues et gospel ont ensuite, petit à petit, commencé à devenir aussi des musiques que l'on écoute. Même les prédicateurs sont désormais enregistrés par les chasseurs de son.

Rev. Benny Campbell : Have mercy on me CD XIX, 1 (2'35)
Rev Benny Campbell (voc) rec Caroline du Sud 1938

Les concerts de Carnegie Hall constituent une étape décisive de cette évolution. Écoutons à titre d'exemple *My poor mother died* chanté par les **Mitchell's Christian Singers** :

Mitchell's Christian Singers : My poor mother died a shoutin' CD XIX, 2 (2'14)
Mitchell's Christian Singers (voc); rec Carnegie Hall 1938

En entrant dans le domaine du show biz américain, il arrivera de plus en plus que le gospel perde quelque chose de son caractère sacré pour entrer dans la sphère du divertissement. Voici à titre d'exemple un petit clip filmé au début des '40 et qui met en scène deux des nombreux groupes vocaux chantant le negro-spiritual, les *Alphabetic Four* puis les *Jubilaires* :

Video. Alphabetic and Jubalaires DVD XIX, 2 (4'01)
*1. Alphabetic Four : Harlem Blues 2. The Jubilaires (voc) : The preacher and the Bear
rec early '40 Soundie*

Au concert de 1939, on a pu entendre un des plus fameux parmi les quartets de gospel, le **Golden Gate Quartet** toujours en début de parcours (créé en 1934, le groupe avait enregistré son premier disque en 1937) ; au Carnegie, ils chantent not. *I'm on my way* ; pour suivre, un enregistrement studio de 1938, *Rock my soul* :

Golden Gate Quartet : I'm on my way CD XIX, 5 (3'00)
Henry Owens, William Langford, Willie Johnson, Orlandus Wilson (voc) Carnegie Hall 1939

Golden Gate Quartet : Rock my soul CD XIX, 6 (2'04)
Henry Owens, William Langford, Willie Johnson, Orlandus Wilson (voc) rec NY aug 1938

À côté des groupes masculins de spirituals (a capella), on trouve aussi quelques futures stars du gospel à ces concerts, à commencer par la plus politiquement incorrecte des chanteuses de gospel, Rosetta Nubin, alias **Sister Rosetta Tharpe** : elle se fera remarquer par la suite par son jeu quasi rock de guitare électrique, ses clips peu orthodoxes avec l'orchestre de Lucky Millinder et ses danseuses etc. Au Carnegie, elle chante *Rock me* qu'elle vient d'enregistrer quelques semaines plus tôt (c'est son premier disque) : pour visualiser la jeune Rosetta avant sa période de fulgurance, nous écouterons ensuite, avec photos et pochettes en bonus, *I looked down the line* gravé début 1939 :

Sister Rosetta Tharpe : Rock me CD XIX, 3 (2'13)
Sister Rosetta Tharpe (gt, voc) rec NY 31 oct 1938

Vidéo. Sister Rosetta Tharpe : I looked down the line DVD XIX, 3 (2'52)
Sister Rosetta Tharpe (gt, voc) rec 10 janv 1939

Quel que soit la force et le succès de Sister Rosetta, LA grande dame du gospel est et restera **Mahalia Jackson** qui fait, elle aussi, ses débuts en cette fin des années '30. De sa toute première séance d'enregistrement à Chicago en 1937, voici *Oh my Lord* accompagné par Estelle Allen :

Mahalia Jackson : Oh, my Lord CD XIX, 4 (2'59)
Mahalia Jackson (voc) Estelle Allen (pn) rec Chicago 21 mai 1937

Le succès du gospel et des spirituals sera renforcé par l'intérêt que lui portent certains jazzmen à commencer par **Louis Armstrong**. Avant d'enregistrer, des années plus tard son célèbre *Good Book*, Armstrong enregistre dans les années '30 une première salve de traditionnels parmi lesquels l'histoire de Jonas et de sa baleine : on le retrouvera ensuite dans une émission de télévision où il interprétera un des spirituals qu'il gardera à son répertoire (comme *When the saints*) jusqu'au bout de sa carrière, :

Louis Armstrong : Jonah and the Whale CD XIX, 7 (2'50)
Louis Armstrong (tp, voc) Luis Russell (pn) Lee Blair (gt) Pops Foster (cb) Paul Barbarin (dms) + CBS Choir dir Lyn Murray rec juin 1938

Video. Louis Armstrong : Nobody knows he trouble I've seen DVD XIX, 4 (2'33)
Louis Armstrong (tp, voc) Trummy Young (tb) Joe Darensbourg (cl) Billy Kyle (pn) Billy Cronk (cb) Danny Barcelona (dms) rec 1962

Jusqu'à la fin des années '30, en-dehors du registre religieux, le blues, musique populaire noire par excellence, n'est guère diffusé que dans les circuits parallèles des race records. Le "blues" que connaissent les amateurs de jazz est celui de Kansas City, celui des shouters comme Jimmy Rushing et pas celui, rural, des origines ou de Robert Johnson, pourtant contemporain. Le blues primitif apparaît au Carnegie Hall à travers les prestations d'un de ses vétérans, des vétérans **Big Bill Broonzy** et **Sonny Terry** : on écoute **Big Bill Broonzy** (né en 1903 ?) dans *Done got wise*, pour lequel, sur la scène de Carnegie en 1939 il est accompagné par le pianiste de boogie **Albert Ammons** : et pour suivre, le chanteur et harmoniciste **Sonny Terry**, s'exprimant aux frontières du blues et du folk dans *The New John Henry* :

Big Bill Broonzy : Done got wise CD XIX, 8 (2'31)
Big Bill Broonzy (gt, voc) Albert Ammons (pn) rec Carnegie Hall 1939

Sonny Terry : The New John Henry CD XIX, 9 (3'35)
Sonny Terry (hca, voc) Bull City red (wbd) rec Carnegie Hall 1939

Impossible, dans ce minuscule survol du blues des thirties, de passer à côté de celui qui restera le plus influent des bluesmen d'alors, malgré sa très courte carrière (1911-1938), **Robert Johnson**, que nous avons entendu dans le chapitre consacré au blues comme racine du jazz. Il y a un mythe Robert Johnson (à qui seront plus tard consacrés romans, BD, et même un cycle de quatre Mangas). Ce mythe est notamment lié à la légende du Crossroad où il aurait vendu son âme au diable en échange de ses talents de guitariste : le petit clip animé que nous allons voir se termine par les mots *No Robert Johnson, no Rock'n roll !*

Video. Robert Johnson : Crossroad Blues DVD XIX, 5 (2'28)
Robert Johnson (gt, voc) rec nov 1936

Encore deux bluesmen pour terminer ce tour d'horizon : le pianiste et chanteur **Walter Davis** tout d'abord, chantant *Ashes in my whiskey* en 1935 puis une autre des légendes des années '30 en matière de blues, le guitariste et chanteur **Skip James** dans *Devil got my woman* de 1931 :

Walter Davis: Ashes in my whiskey CD XIX, 10 (2'37)
Walter Davis (voc, pn) Henry Townsend (gt) rec Chicago 1935

Skip James : Devil got my woman CD XIX, 11 (3'02)
Skip James (gt, voc) rec fev 1931

Nous avons terminé le paragraphe consacré au gospel avec un titre qui se rapprochait du jazz (Louis Armstrong en l'occurrence) : rebelote avec le blues : en 1932, tandis que Cab Calloway raconte partout l'histoire de *Minnie the Moocher*, **Lonnie Johnson** (le plus jazzy des guitaristes de blues – on se souvient des faces avec Armstrong et Ellington en 1927) chante un morceau dont la parenté avec Minnie est indéniable : *Winnie the Waiter* :

Lonnie Johnson : Winnie the Waiter CD XIX, 12 (3'11)
Lonnie Johnson (gt, voc) Fred Longshaw (pn) rec mars 1932

On l'a vu, c'est à Chicago dans le quartier sud qu'est apparu dans les années '20 une manière particulière de jouer le blues au piano, le plus souvent sur un tempo rapide ou medium : le *Boogie Woogie* dont le premier titre historique, *Honky train Blues*, avait été gravé par **Meade Lux Lewis** 1927. John Hammond retrouve Lewis et lui fait reprendre le chemin des studios. En 1936, Lewis enregistre notamment *Mr Freddie Blues* que voici :

Meade Lux Lewis : Mr Freddie Blues CD XIX, 13 (3'01)
Meade Lux Lewis (pn solo) rec Chicago janv 1936

Deux ans plus tard, Hammond suscite la création de ce qui sera une des plus grandes attractions des concerts de Carnegie Hall : un trio de pianistes de boogie, dans lequel Meade Lux Lewis est associé aux deux autres maîtres du genre : **Albert Ammons** (1907-1949) et **Pete Johnson** (1904-1967). C'est le début de la folie du boogie, qui aura son point culminant dans les années '40. Un petit document pour nous rappeler ce démarrage de la boogie craze :

Vidéo. Document : Boogie Woogie DVD XIX, 6 (1'50)
Découverte du Boogie par Hammond, Albert Ammons, concert Carnegie Hall

Il faudra encore de longues années avant que ces hommes de racines (gospel, blues, boogie) ne se mettent à tourner hors des Etats-Unis : un des premiers à visiter l'Europe sera Big Bill Broonzy, que nous avons écouté il y a peu. On y reviendra.

c. New-Orleans Revival

D'une certaine manière, la musique orléanaise n'a jamais tout à fait disparu de la sphère jazz : mais tandis que le Swing élargissait massivement son public au cours de son irrésistible ascension, les fidèles du "vieux style", ne sacrifiant pas aux nouveaux canons musicaux, s'installaient aux marges du mainstream. A la Nouvelle-Orléans même, dans les années '30, un nombre considérable d'orchestres "traditionnels" se trouvent réduits au statut de territory bands. Ils sont, dans les faits, d'authentiques gardiens du flambeau (*keepers of the flame*), mais leur poids dans la sphère musicale américaine est quasi nulle et c'est hors de la première capitale du jazz que la Tradition est préservée avec le plus de visibilité. Ainsi, si Armstrong tourne provisoirement le dos à ses racines, d'autres grands migrants des années '20, lassés de la

musique de variété jazzy, renouent, à chaque fois que l'occasion se présente, avec la musique de leurs débuts. Le New Orleans, on l'a vu, est présent à Carnegie Hall en 38-39 avec **Sidney Bechet** et **Tommy Ladnier**, réunis au sein des New Orleans : lesquels jouent notamment une version particulièrement endiablée de *Weary way blues* : au piano, un des maîtres du piano stride, **James P. Johnson** :

New Orleans Feetwarmers : Weary Way blues CD XIX, 14 (2'06)

*Tommy Ladnier (tp) Dan Minor (tb) Sidney Bechet (cl, ss) James P. Johnson (pn)
Walter Page (cb) Jo Jones (dms) Carnegie Hall nov 1938*

A propos de l'explosion du Revival, on évoque souvent une nouvelle forme de *querelle des anciens et des modernes*. En fait, cette querelle bien connue et hyper-médiatisée (qui oppose plutôt des journalistes plutôt que des musiciens) qui mettra aux prises partisans du jazz classique (Hughes Panassié en tête) aux partisans du jazz moderne (le Be-Bop, défendu par Charles Delaunay et Boris Vian) est plutôt un fait historique de la décennie suivante (le be-bop n'apparaissant qu'au cœur des forties). L'origine de la « guerre » dont il est question ici a plutôt pour origine la commercialisation d'une part importante du swing (les big bands blancs notamment, dans lesquels l'improvisation n'occupe plus qu'une part congrue). Parmi les réactions à cette commercialisation, il y a ce retour aux racines et à un jazz jugé plus authentique. Et pourtant, avant que le revival ne remette les Orléanais et les amateurs de vieux style à l'avant-scène, la plupart des pionniers ont dû abandonner la musique au profit de petits métiers. Ainsi, voix magistrales du jazz traditionnel, Bechet et Ladnier n'ont eu d'autre perspectives que d'ouvrir ...une boutique de pressing; tandis que Kid Ory, autre grand pionnier, se reconvertissait dans l'élevage des poneys. Ils auraient peut-être terminé leur vie loin des projecteurs si, de part et d'autre de l'Atlantique, un noyau de musiciens et de parajazziques n'avaient mis sur les rails ce vaste mouvement de retour aux sources connu sous le nom de Revival. De toute manière, épisodiquement, lorsque l'occasion se présentait, Bechet et ses amis orléanais renouaient avec leur passion pour la musique. Ainsi, les *New Orleans Feetwarmers* de Bechet et Ladnier qui seront, on l'a vu, de l'aventure *Spirituals to swing*, ont, en 1932, gravé quelques faces qui témoignaient de la persistance ponctuelle du « vieux style ». La version d'*I've found a new baby* que voici prouve que six ans avant Carnegie Hall, les maîtres des premiers temps continuaient à défendre avec punch et efficacité cette musique qui commençait à disparaître au profit des grands orchestres swing : on retrouve l'antique esthétique orléanaise et le Bechet tel qu'on l'avait quitté en 1925 (avec Clarence Williams et Louis Armstrong): unique, lyrique et inspiré ! *I've found a new baby* alterne chorus improvisés et plages d'impro collective à l'ancienne :

New Orleans Feetwarmers : I've found a new baby CD XIX, 15 (3'14)

*Tommy Ladnier (tp) Teddy Nixon (tb) Sidney Bechet (ss) Hank Duncan (pn)
Wilson Myers (cb) Morris Morrand (dms); rec NY 15 sept 1932*

Parmi les autres pionniers encore en activité, Jelly Roll Morton bien sûr, mais aussi le clarinettiste orléanais **Jimmy Noone** qui, en 1936 joue *The blues jumped a rabbit* avec une partie chantée du trompettiste **Guy Kelly** : après avoir contribué à la conversion des jeunes chicanos blancs, Noone reste fidèle à l'esthétique de ses débuts et continue à jouer le blues de toute son âme, dans le quartier sud de Chicago :

Jimmy Noone : The blues jumped a rabbit CD XIX, 16 (3'06)

Guy Kelly (tp, voc) Preston Jackson (tb) Jimmy Noone (cl) Francis Whitby (ts) Gideon Honore (pn) Israel Crosby (cb) Alfred Tubby Hall (dms); rec Chicago 15 janv 1936

Le Revival n'est donc pas créé ex nihilo : loin d'être mort et enterré, le vieux style ne demande en réalité qu'à renaître de ses cendres. Purisme, archivisme, passéisme ? Dans la mouvance préservée par les "gardiens de la flamme" dont il vient d'être question, plusieurs phénomènes de type parajazzique apparaissent simultanément vers 1938, aux Etats-Unis comme en Europe. Ils contribuent à remettre en selle les pionniers écartés de la scène et à susciter des vocations. La première étape, modeste mais symboliquement déterminante, se déroule sous les auspices d'instances officielles comme la *Library of Congress*. Comme si les pontes de ces nobles institutions prenaient subitement conscience du patrimoine culturel inestimable que constitue la musique afro-américaine pour un pays sans passé comme les Etats-Unis. Pressée par quelques fans de jazz au bras long, la Library offre un espace de parole (au sens propre comme au sens figuré) à un des plus vaillants pionniers orléanais, dont l'apogée se situe dans les années '20 : **Jelly Roll Morton** grave pour la postérité une série de disques-documents sur lesquels il raconte, exemples pianistiques et vocaux à l'appui, sa version de l'histoire ancienne du jazz. Version certes teintée de mythomanie, mais qui offre aux historiens un précieux outil de travail de première main. Dans le même temps, le parajazzique français **Hughes Panassié** et son âme damnée le clarinettiste **Milton Mezz Mezzrow** décident eux aussi de rendre une chance aux maîtres oubliés de l'art orléanais. Ils traversent l'Atlantique et se mettent à la recherche de Tommy Ladnier et de Sidney Bechet pour lesquels ils organisent, à New-York, une séance historique, racontée en long et en large par Mezzrow dans *Really the blues*, la fascinante chronique qu'il a co-signée avec l'écrivain Bernard Wolfe. Trop heureux d'être remis en selle, Bechet et Ladnier donnent le meilleur d'eux-mêmes pour cette séance que l'on peut considérer comme fondatrice du Revival en tant que tel. Aux antipodes de certains fac-simile dixieland rappelant davantage l'O.D.J.B. que King Oliver, la musique qui nous est proposée sur l'emblématique *Really the blues*, aux senteurs de manifeste, s'enracine aussi profondément que faire se peut dans le blues des origines. Même Mezzrow, auteur du thème, en viendrait à jouer presque correctement : après l'exposé par Ladnier, notre prosélyte gorgé de muta s'offre un duo de clarinette avec son idole de toujours (Bechet) : autant dire qu'il plane en plein nirvana ! On écoute cet hymne au blues puis on regarde quelques images d'archives évoquant l'activité de Bechet dans les années '30

New Orleans Feetwarmers : Really the blues CD XIX, 17 (3'39)

*Tommy Ladnier (tp) Sidney Bechet (cl, ss) Mezz Mezzrow (ts, cl) Cliff Jackson (pn)
Taddy Bunn (gt) Elmer James (cb) Manzie Johnson (dms); rec NY 1938*

Video. Bechet in the thirties DVD XIX, 7 (3'59)

1. Crise 2. Bechet-Mezzrow : Really the blues

Le pauvre Tommy Ladnier ne pourra guère profiter de ce come-back réussi : en février 1939, il s'éteint en effet prématurément. Pour Bechet par contre, la séance montée par Panassié et Mezzrow marque le début d'un come-back imparable: si sa musique flirte avec les sommets depuis plus de quinze ans, c'est à partir de 1938 que commence vraiment l'irrésistible ascension qui fera de lui une des figures les plus populaires de l'Histoire du Jazz. En juin 1939, sous le nom collectif de Port of Harlem Seven, il rend hommage à son partenaire disparu dans un beau *Blues for Tommy* ; le même jour, avec la seule rythmique pour soutien, il grave le titre qui, sorti sur Blue Note, plus tard label emblématique du jazz moderne, le propulsera définitivement à l'avant-scène du jazz : sa relecture du *Summertime* de Gershwin est une des plus bouleversantes qui émaillent l'histoire du jazz. Cette période 1938-1939 marque le grand retour de Bechet. Avant cette sublime version de *Summertime*, nous écouterons, enregistré l'année précédente, *Chant in the night* avec à la batterie le batteur **Zutty Singleton**, partenaire d'Armstrong dans les grandes faces des Savoy Ballroom Five dix ans plus tôt :

Sidney Bechet : Chant in the night CD XIX, 18 (2'28)

*Sidney Bechet (cl, ss) Ernie Caceres (bs) Dave Bowman (pn) Leonard Ware (gt)
Henry Turner (cb) Zutty Singleton (dms); rec NY 16 nov 1938*

Sidney Bechet : Summertime CD XIX, 19 (4'12)

*Sidney Bechet (cl, ss) Meade Lux Lewis (pn) Teddy Bunn (gt) Johnny Williams (cb)
Sid Catlett (dms); rec NY 8 mai 1939.*

Bientôt, d'autres Orléanais oubliés - **Kid Ory, Albert Nicholas** - refont surface eux aussi, préparant le retour au bercail du Roi lui-même (Louis Armstrong reviendra à la formule orléanaise dès le milieu des années '40). Kid Ory redeviendra lui aussi un des symboles du Revival dans ces mêmes années '40. Écoutons-le dans le vieux *Muskrat Ramble* qu'il avait déjà enregistré en 1926 avec les Hot Five, et qu'il reprend en 1945 à la tête de son propre band, composé exclusivement d'Orléanais : nous le retrouverons ensuite en images, rejouant ce même thème à Paris puis secondant Armstrong dans la version de *Dippermouth blues* extraite du film *New Orleans* dont nous reparlerons plus longuement dans le chapitre suivant.

Kid Ory : Muskrat ramble CD XIX, 20 (2'53)

*Mutt Carey (tp) Kid Ory (tb) Joe Darensbourg (cl) Buster Wilson (pn) Bud Scott (gt)
Ed Garland (cb) Minor Hall (dms) rec 1945*

Video Kid Ory : Old Timers DVD XIX, 8 (3'54)

1. *Kid Ory (tb) Marty Marsala (tp) Darnell Howard (cl) Cedric Haywood (pn) Frank Haggerty (gt) Charles Oden (cb) Earl Watkins (dms) : Muskrat ramble Paris* 2. *Louis Armstrong, Bunk Johnson etc : Dippermouth Blues (extr de New-orleans 1946)*

Aux limites de ce mouvement de retour aux sources, il faut encore citer quelques historiens curieux (**Frederic Ramsey** et **Charles Edward Smith** en tête) qui décident de retrouver la musique orléanaise des origines, celle des années '10, qui ne fut quasi jamais enregistrée. Au terme d'un véritable jeu de piste, ils retrouvent les survivants de l'âge d'or, recueillent leurs témoignages, mais aussi - et c'est là que l'entreprise dérape - les poussent à remonter sur scène et à entrer dans les studios d'enregistrement. Or, parmi ces pionniers, certains ont arrêté la musique depuis près de 20 ans, d'autres sont des vieillards en piteuse santé, et à quelques exceptions près, ils ne sont plus vraiment à même de pratiquer la "re-création" attendue. Ainsi, le légendaire Bunk Johnson (de la lignée des Kings Orléanais), édenté et sorti du monde musical depuis belle lurette, ne peut guère, dans le studio où on le parachute, que graver de tristes caricatures de son grand art d'antan. Il reste que ces enregistrements 'historiques' connaissent un succès considérable auprès des amateurs de jazz et de curiosités. On peut discuter sans fin sur l'opportunité de telles "résurrections", qui, si elles apportent un peu de baume au cœur de ces pionniers oubliés, ne sert pas nécessairement leur réputation : au contact de la réalité parfois cruelle du Temps, les mythes ont tôt fait de tomber en poussière !

e. Dixieland Revival

On passe au côté blanc de la chose. Il faut d'abord signaler que, contrairement à Benny Goodman, Glenn Miller ou Tommy Dorsey, de nombreux Chicagoans blancs des années '20, continuent à résister à la montée du swing : c'est le cas de Mezz Mezzrow qui reste un clarinettiste très moyen mais un propagandiste hors pair, mais aussi, par exemple des trompettistes **Mugsy Spanier** ou **Paul Mares** (ce dernier recrée les *New Orleans Rhythm Kings* avec le clarinettiste créole **Omer Simeon**, ex Red Hot Peppers). Ancien rival de Bix Beiderbecke dans les années '20, le trompettiste/cornettiste blanc **Mugsy Spanier** retrouve une place de choix dans l'univers revival revivaliste de la fin des années '30 : il dirige alors un

ragtime band qui n'a de ragtime que le nom : avec le vétéran George Brunies, le clarinettiste Rod Cless, le pianiste Joe Bushkin, et quelques autres, il joue tout d'abord un des hymnes des orchestres vieux style, *At the Jazz band Ball*, composé jadis par Nick La Rocca et Larry Shields (ODJB) ; dans un tout autre registre, Spanier nous dévoile ensuite la face plus sensible et plus délicate de son oeuvre (et du Revival), à travers le superbe et nostalgique *Lonesome Road* : et nous terminerons avec une tève réalisée dans les sixties, avec un Mugsy Spanier vétéran, entouré notamment du sur-vétéran Pops Foster (cb) et de Darnell Howard (cl).

Mugsy Spanier : At the jazzband ball CD XIX, 22 (2'52)

Mugsy Spanier (cn) George Brunies (tb) Rod Cless (cl) Bernie Billings (ts) Joe Bushkin (pn) Bob Casey (cb) Don Carter (dms); rec 10 nov 1939

Mugsy Spanier : Lonesome road CD XIX, 21 (3'01)

Mugsy Spanier (cn) George Brunies (tb) Rod Cless (cl) Nick Caiazza (ts) Joe Bushkin (pn) Bob Casey (cb) Al Sidell (dms); 1939

Video. Mugsy Spanier : Someday sweetheart DVD XIX, 9 (4'12)

Mugsy Spanier (cn) Robert Mielke (tb) Darnell Howard (cl) Joe Sullivan (pn) Pops Foster (cb) Earl Watkins (dms); '60

Parmi les musiciens blancs qui ont porté avec le plus d'assiduité le projet dixieland, on retrouve en première ligne le guitariste **Eddie Condon**. En 1939, il grave le vieux *I ain't gonna give nobody none of my Jelly Roll* : on le retrouvera ensuite dans les années '50, entouré d'une superbe équipe, et jouant un des plus beaux *Ol' man river* de l'histoire du jazz : Condon restera fidèle au vieux style toute sa vie. On quittera son univers avec un *Royal Garden Blues* joué dans la pure tradition dixie et filmé au début des sixties :

Eddie Condon : I ain't gonna give nobody none of my Jelly Roll CD XIX, 23 (3'00)

Max Kaminsky (tp) Brad Gowans (vtb) Pee Wee Russell (cl) Joe Bushkin (pn) Eddie Condon (gt) Artie Shapiro (cb) George Wettling (dms); rec N-Y 1939

Eddie Condon : Ol' Man River CD XIX, 24 (3'32)

Wild Bill Davison (cn) Cutty Cutshall (tb) Edmond Hall (cl) Gene Schroeder (pn) Eddie Condon (gt) Walter Page (cb) George Wettling (dms); rec NY avril 1955

Video. Eddie Condon : Royal garden Blues DVD XIX, 10 (3'55)

Wild Bill Davison (cn) Cutty Cutshall (tb) Peanuts Hucko (cl) J. Varro (pn) Eddie Condon (gt) Joe Williams (cb) Buzzy Drootin (dms); rec 1962

Après les anciens, les jeunes générations. Aux quatre coins du monde, en effet, on trouve de jeunes musiciens blancs qui, ayant découvert les disques orléanais et dixieland, tentent de rejouer le plus fidèlement possible la musique qu'ils y ont entendue (le phénomène prendra son ampleur dans les années '40 surtout). Parmi les plus connus, on citera le Californien **Lu Watters**, le Français **Claude Luter**, les anglais **Chris Barber** et **Humphrey Lyttleton** ou l'Australien **Graeme Bell**. A suivre.

L'idée de base de ce mouvement revivaliste est évidemment intéressante et louable : le souci de purisme qui s'y développe s'oppose clairement au commercialisme excessif de certains orchestres de l'époque. Mais très vite, certains passeront du purisme au passéisme et, pire, à un véritable intégrisme! Pour les Papes du Revival, seul le New-Orleans (et quelques rares musiciens swing comme Fats Waller par exemple) mérite le nom de jazz! Et on imagine que lorsque naîtra le be-bop (pourtant né d'un même souci d'authenticité et de réappropriation), la

frange dure des revivalistes (Panassié en tête) lancera cette croisade dont nous parlions en débutant ce chapitre, croisade contre le nouveau monstre auquel ils préféreront, à tout prendre, le rhythm'n blues, voire, plus tard, le rock'n roll etc. Quoiqu'il en soit, le Revivalisme inaugure un courant parallèle au courant central du jazz, créneau qui ne se tarira plus, et qui reste vivace de nos jours, aux Etats-Unis comme en Europe.

14. La guerre et l'après-guerre

On l'a dit et redit (et ce n'est pas fini), en jazz, *un style ne chasse pas l'autre* ! L'apparition d'un nouveau style ne signifie pas la disparition des précédents. Si l'essentiel des années '40, sur le plan historique est bien l'apparition du **be-bop**, l'activité jazzique ne s'y résume nullement, au contraire. Le swing (bientôt rebaptisé Middle Jazz : jazz du milieu, entre traditionnel et moderne) se porte très bien, alors que le Be-Bop et ses avatars ne toucheront jamais un public aussi vaste que le swing (en Europe, dans les années '40, qui sait que le be-bop existe ?). Enfin, on le verra, l'ensemble des musiques « roots » (blues, gospel) la vogue sidérante du boogie-woogie et l'apparition du jump de Louis Jordan (mix de blues et de swing), vont converger pour donner naissance à la fin de la décennie à cette musique qu'on appellera le Rhythm'n Blues. Mais avant d'aborder ces différents styles caractéristiques des années '40, quelques mots d'introduction sur cette décennie pas comme les autres.

a. Les paradoxes de l'occupation

Sur le plan international, les années '40 sont évidemment marquées par la guerre, mais de manière différente selon que l'on se place du point de vue américain ou du point de vue européen. Aux USA, les événements génèrent un boom économique décisif, même si en 1942, sur le plan musical, le pays devra faire face à la plus grande grève qu'ait connu le milieu. En Europe, l'occupation allemande est une période pour le moins paradoxale. Alors qu'on imaginait que le fait d'être privé du contact avec les Etats-Unis allait marquer sinon la mort, du moins un ralentissement conséquent des activités jazz, c'est exactement le contraire qui se passe. Musique de liberté et de solidarité mal vue par les Allemands, le jazz est perçu en territoire occupé comme une musique de résistance à laquelle s'accrochent de plus en plus de jeunes. Par ailleurs, la danse étant théoriquement interdite, le jazz devient davantage une musique d'écoute : c'est l'occasion pour les solistes européens d'entamer une vertigineuse ascension sur les traces de leurs modèles d'Outre-Atlantique. Dans le même temps, la charge politique (voire philosophique) du jazz sort du seul cadre de l'histoire de la communauté noire américaine

Swing in Germany

Il y aurait beaucoup à dire sur les rapports entre jazz et pouvoirs forts, qu'il s'agisse de régimes d'extrême droite ou d'extrême gauche : le jazz fait peur aux systèmes totalitaires lesquels ne tardent en général guère à le mettre à l'index de manière virulente et souvent surréaliste. Bien avant la guerre déjà, le système nazi avait mis le jazz à l'index. Si dans les années '20, Berlin avait été, avec Paris, une des principales capitales du jazz, dès 1929 et surtout dès 1933, lorsqu'Hitler arrive au pouvoir, les choses changent radicalement. En 1935 déjà, le principe du *Swing tanzen verboten* est établi et en 1938, un porte-parole du régime avait publié ce texte édifiant :

“Nous n'avons aucune sympathie pour ceux qui veulent transplanter la musique de la jungle en Allemagne. Ici comme ailleurs, on peut voir des gens qui dansent comme s'ils

souffraient de douleurs à l'estomac. Ils appellent ça du swing, ce n'est pas une blague. Ces gens sont mentalement retardés. Seuls les nègres au fond de leur jungle peuvent s'agiter ainsi. Or les Allemands n'ont pas de sang nègre en eux. L'expansion de la fièvre nègre doit cesser ! Nous ne sommes pas prudes, au contraire. Tout le monde doit pouvoir se détendre après avoir travaillé au service de la grandeur du Reich. Nous n'avons pas peur de dire oui à la vie (...). Certains préfèrent le cinéma, d'autres l'opéra, d'autres encore le théâtre. On peut comprendre qu'un jeune homme veuille sortir et danser avec sa petite amie. Très bien. Mais il y a des limites. Les impressarios qui proposent des orchestres swing devraient être bannis de la profession. Les orchestres qui jouent hot, crient avec leurs instruments, se lèvent pour prendre leur solo et autres pratiques du même genre, doivent disparaître. La musique nègre doit disparaître.”(Buschman, 1938)

Autant dire qu'il devient très difficile, voire dangereux, pour les nombreux jeunes amateurs de swing allemands d'écouter la musique qu'ils aiment et de danser sur cette musique. Le très beau film de **Thomas Carter**, *Swing Kids*, sorti en 1993 (avec notamment Robert Sean Leonard) illustre remarquablement cette situation. Extrait du film : nous sommes à Hambourg en 1939 et les jeunes zazous allemands se réunissent régulièrement pour se trémousser et pratiquer le jitterbug dans une des grandes salles de la ville. Jusqu'à l'irruption des jeunesses hitlériennes :

Vidéo. Swing Kids DVD XX, 01 (3'45)

Extrait de Swing Kids (Thomas Carter 1993) Mus Benny Goodman Sing sing Sing

A partir de ce moment, le jazz, une partie du cinéma et de la peinture font partie des arts dégénérés (Entartete). Ce qui n'empêchera ni les dirigeants allemands de l'utiliser comme moyen de propagande (voir plus loin), ni les jeunes amateurs de jazz allemands de se réunir de manière clandestine, au risque de leur vie : ce sera pendant une bonne partie de la guerre le cas du **Hot Club de Frankfurt** dirigé par **Carlo Bohlander** et **Emil Mangelsdorff** (alors à l'accordéon): les voici, pour terminer ce chapitre, dans un morceau hot qui s'appelle *Stomp* tout simplement :

Hot Club de Frankfurt : Stomp CD XX, 1 (2'57)

*Carlo Bohlander (tp) Emil Mangelsdorf (acc) Karl Petry (cl) Hans Otto Jung (pn)
Hans Podehl (dms) rec 1941*

L'épuration, sur le plan musical, comprend les musiques atonales (considérées comme bolchéviques), la musique sérielle, le jazz nègre, la musique tzigane, et la musique due à des auteurs juifs. Mais le cinéma (et spécialement, après 1941, le cinéma américain) est également visé: le reich a par ailleurs ses propres cinéastes, à commencer par la fameuse Leni Riefenstahl (Helen Amalia Bertha Riefenstahl, 1902-2003) qui, après sa rencontre avec Hitler en 1932, fascinée par l'idéologie aryenne, tournera, en 1936, *Les dieux du stade*, véritable apologie de l'Aryen type. Par ailleurs, l'époque regorge de paradoxes (y compris de faux paradoxes) : ainsi, en 1939, Goebbels, alors ministre de la propagande nazie, homme clé de la censure au cœur du régime, créateur du slogan *Swing tanzen Verboten*, décide, tout en continuant à clamer l'impureté du jazz, dangereux pour la race aryenne, de monter un groupe de jazz qui assurera la propagande du reich en faisant tendre l'oreille aux amateurs de jazz : l'orchestre s'appelle **Charlie and his Orchestra**. L'idée : faire jouer par cet orchestre à la solde du reich et composé de musiciens issus des quatre coins d'Europe, des reprises de standards (théoriquement interdits) dont on les paroles ont été transformées. Les principales cibles de ces chansons revisitées sont **Churchill** et **Roosevelt**. Le but est de renforcer le moral des populations et des troupes du reich et de saper le moral des alliés. Le montage qui suit démarre sur un film de propagande anti-jazz s'attaquant aux « nègres » bien sûr mais aussi aux Etats-Unis qui ont permis à cette musique de se développer ; on entendra ensuite deux standards joués et chantés

par Charlie and his Orchestra : *Stormy Weather* où Churchill pleurniche sur son incapacité à battre la flotte allemande, et *You're driving me crazy* ironisant sur la peur que suscite le Reich sur les anglais et les juifs ; et pour terminer, une séquence de propagande anti-Roosevelt (qui est non seulement président des Etats-Unis mais se trouve être juif !)

Vidéo. Propaganda Swing DVD XX, 2 (4'58)

Doc MJ incl film de propagande nazie, deux titres de Charlie and his Orchestra, Roosevelt et les juifs

A la tête de **Charlie and his Orchestra**, Göbels a placé un employé du ministère des Affaires étrangères, promu au rang de crooner, **Karl Charlie Schwidler** ; il a chargé le saxophoniste **Lutz Templin** de réunir un big band dont le batteur **Freddie Brocksieper** (1912-1990) serait le directeur musical. Parmi les solistes de l'orchestre, on trouve notamment le trompettiste italien **Nino Impallomeni**. Et le plus drôle de l'histoire est que dans cet orchestre se trouvent aussi, incognito évidemment, des homosexuels, des semi-juifs, des communistes etc. Voici, gravé en 1941, la relecture politique d' *I'm putting all my eggs in one basket*, évoquant les rapports entre l'Angleterre et les USA, entre Churchill et Roosevelt : puis pour terminer cette séquence sur une note humoristique, le travail de haut vol d'un internaute posant en images et en sons la question de savoir si Mussolini et Hitler pouvaient être considérés comme les créateurs du rap !

Charlie and his Orchestra : I'm putting all my eggs in one basket CD XX, 2 (2'49)

Lutz Templin (lead) + large big band incl Charlie Schwidler (voc) rec Berlin mars 1941

Vidéo. Reich's Rap DVD XX, 3 (1'47)

Adolf Hitler et Benito Mussolini en rappers

Le jazz belge sous l'occupation allemande

1940, on vient de le dire, marque le début d'une des périodes les plus paradoxales de l'histoire culturelle et particulièrement de l'histoire du jazz. Pendant cinq ans, celui-ci connaît une incroyable croissance sous cloche malgré les interdits – ou à cause de ces mêmes interdits ! Ecouter du jazz, c'est pour les jeunes générations une manière de tirer la langue à l'occupant. La Kultuurkamer veille mais elle se révèle impuissante à endiguer le phénomène. Une étude du Liégeois André Lange révèle que jamais on n'a enregistré autant de disques jazz que sous l'occupation. Les airs américains étant interdits, on modifie les titres, *Lady be good* devient *les Bigoudis* et l'affaire est dans le sac. Si la danse est théoriquement interdite, on engage un pseudo-professeur de danse qui, dès qu'un individu louche approche, passe en mode « pédagogique ». Il reste qu'en 1943, la direction de l'INR, passé sous tutelle allemande, convoque Stan Brenders, chef de l'orchestre de la chaîne, et lui rappelle vertement que Bruxelles n'est pas Harlem et que *“la musique décadente des Juifs et des nègres est interdite”*. Dans le journal *Volk en staat*, on peut lire :

“Brenders joue beaucoup trop dans le style nègre. Dans l'Europe de l'ordre nouveau, il ne peut, il ne doit pas y avoir de place pour cette musique de tam-tam décadente, judéo-nègre. Il serait grand temps qu'à Radio Bruxelles, on mette fin à ces agissements”

Voici, extraites pour la plupart des émissions *Jours de guerre*, quelques séquences illustrant la situation du jazz en Belgique pendant la guerre. Témoignages de musiciens (Jacques Pelzer, Jackie Jun, Leon Demeuldre etc), de parajazziques (Albert Bettonville, Nicolas Dor) et extraits d'actualités de l'époque.

Video. Les paradoxes de l'occupation DVD XX, 4 (7'05)

Jazz et nazisme / extraits de l'émission "Jours de guerre" feat Jean Omer, Fud Candrix, Stan Brenders ; Nicolas Dor, Bettonville, Pelzer, Jackie Jun ; Leon Demeuldre etc

A Liège, comme à Bruxelles, musiciens et orchestres jouent à cache cache avec la Kultuurkamer et tentent d'échapper au travail obligatoire. Oscar Thisse, Albert Brinckhuysen, Jacques Kriekels, Jean Evrard et quelques autres se souviennent :

Le jazz à Liège sous l'occupation CD XX, 3 (5'18)

Interv de Oscar Thisse, Albert Brinckhuysen, Jacques Kriekels, Jean Evard

Dans la Belgique occupée comme dans celle des années '30, les principaux big bands restent ceux de Fud Candrix, Stan Brenders et Jean Omer, auxquels on peut ajouter l'orchestre liégeois de Gene Dersin. En février 1943, l'orchestre de **Candrix** participe à un film évoquant le rude hiver qu'ont du affronter les Belges, un hiver pendant lequel ils n'ont guère mangé que...des harengs. D'où le titre du film, *Le rêve des harengs* qui nous permet, outre le leader au ténor, de voir le trompettiste **Janot Morales**, l'altiste **Bobby Naret** et le pianiste **Ivon de Bie**. Pour suivre, des images de l'orchestre de **Brenders**, jouant *Fascination*, avec en bonus une interview du pianiste **John Ouwerx**.

Video. Candrix et Brenders DVD XX, 5 (7'24)

1.Fud Candrix : le Rêve des harengs (1943) Janot Morales, Maurice Giegas, Lucien Devroye (tp) Louis Melon, Nick frerar (tb) Bobby Naret, Benny Pauwels (as, cl) Vic Ingeveld (ts) Ivon de Bie (pn) André Mersch (gt) Gene Kempf (cb) Jeff de Boeck (dms) rec Bxl fev 1943

2.Stan Brenders : Fascination + interview de John Ouwerx

Si le jazz est perçu comme une musique de résistance par les jeunes fans de cette musique ou par les musiciens amateurs, les professionnels, obligés comme les boulangers ou les cordonniers de continuer à faire leur job, se verront souvent accusés de collaboration. Ce sera le cas de Brenders, dont on découvrira par la suite qu'il entretenait des liens serrés avec la résistance, ou de Candrix et Omer qui travailleront et enregistreront à Berlin en pleine guerre (pour la firme Telefunken avec laquelle ils travaillaient déjà avant-guerre). Mais à mieux tendre l'oreille, on réalise que **Candrix** ose des choses étonnantes, à Berlin même, comme ce *U-Bahn Box* (retitrage du *Metro Stomp* de Jeff de Boeck) qui contient tout ce que détestent les Allemands : growl du trompettiste, solo de batterie etc) :

Fud Candrix Tanzorchester : U-Bahn Box CD XX, 4 (3'06)

Gus Deloof, Jean Orban, Maurice Giegas (tp) Louis Melon Nick frerar (tb) Fud Candrix, Bobby Naret, Benny pauwels, Vic Bayens, Lou Logist (sax, cl) Ivon de Bie (pn) André Mersch (gt) Gene Kempf (cb) Jeff de Boeck (dms) rec Berlin 19 mai 1942

En 1940, **Stan Brenders** profitera de la présence à Bruxelles du seul grand jazzman étranger ayant droit de cité pendant l'occupation, **Django Reinhardt** (un droit de cité d'autant plus surprenant que Django fait partie de ces minorités mises à l'index par les nazis) pour enregistrer ce qui restera peut-être la plus belle version de *Nuages* gravée par le Manouche. Un manouche que nous écouterons d'abord, photos et interview d'André Hodeir à l'appui, dans une très belle version d'un titre moins connu intitulé *Django's Clouds* (avec **Hubert Rostaing** à la clarinette) : et pour terminer cette petite séquence consacrée au maître guitariste, les retrouvailles avec **Stephane Grappelli** après guerre, dans une version enregistrée pour le label Swing de *Si tu savais*, chanson du George Ulmer.

Video. Django's clouds DVD XX, 7 (3'38)

Hubert Rostaing (cl) Django Reinhardt (gt) Joseph Reinhardt (gt) Francis Luca (cb) Pierre Fouad (dms) rec paris 1940 + photos, doc, interview André Hodeir

Django Reinhardt/ Stan Brenders : Nuages CD XX, 5 (4'08)

Paul d'Hondt, Georges Clais, Raymond Chantrain (tp) Jean Damm, Sus Van Camp (tb) Hubert Rostaing (cl) Jo Magis, Louis Billen, Jack Demany, Jeff van Heerswinkel, Arthur Sagnet (sax , cl) John Ouwerx (pn) Jim Vanderjueugt (gt) Arthur Peeters (cb) Josse Aerts (dms) Django Reinhardt (gt) + strings ; rec Bxl 8 mai 1942

Django Reinhardt : Si tu savais CD XX, 9 (2'46)

Stephane Grappelli (vln) Django Reinhardt (gt) Joseph Reinhardt, Eugene Veas (gt) Fred Ermelin (cb) rec Paris 14 nov 1947

Après Candrix et Brenders, le troisième homme (le troisième leader en tout cas), **Jean Omer**, clarinetiste et saxophoniste et gérant du fameux *Bœuf sur le Toit*. Parfois réduit à un *band within the band* (1tp, 4 sax), son orchestre nous a laissé quelques unes des plus belles pages du jazz belge, dont cette version de *When you're smiling* en 1941 :

Jean Omer : When you're smiling CD XX, 6 (2'48)

Louis Dehaes (tp) Jean Omer (cl) Henri Van Coile (as) Jean Robert, Joseph Clerx (ts) Rudy Bruder (pn) Roger Vrancken (gt) Jean Delahaut (cb) Albert Heyninck (dms) rec Bxl mai 1941

A côté des leaders, les solistes (même si les leaders peuvent aussi être de bons solistes). Encore peu nombreux dans les années '30, les improvisateurs de haut vol se multiplient au cours de cette période où, plus que jamais, le public va s'intéresser aux solistes made in Belgium. Plusieurs de ses solistes viennent de la région liégeoise, les autres sont bruxellois ou anversois. Des cinq grands sax de l'époque (**Jean Robert, Raoul Faisant, Jacques Kriekels, Vic Ingeveldt, Bobby Naret**), quatre sont liégeois d'origine, mais, si Ingeveldt et Naret quittent Liège dès les années '30 pour rejoindre les rangs des big bands bruxellois, Faisant et Kriekels resteront basés à Liège pendant la guerre. Né à Flémalle, **Raoul Faisant** (dont on dira à la libération qu'il était sans doute un des plus grands si pas le plus grand ténor européen) passera la période de l'occupation au cœur du noyau swing liégeois, avec à ses côtés des musiciens comme **Jean Evrard** (tp) ou **Roger Vrancken** (gt) mais également une série de jeunes musiciens qui domineront la scène belge par la suite. Si les saxophonistes **Jacques Pelzer** et **Bobby Jaspas** poursuivent leurs études (l'un de pharmacien, l'autre d'ingénieur chimiste) tout en s'initiant aux mystères du jazz aux côtés de celui qu'ils appelleront « le Père », le guitariste **René Thomas** et le pianiste **Maurice Simon** passeront pros, aux côtés de Faisant, dès le début de la guerre. Parmi les « enfants » de Faisant, on citera encore le namurois **Francy Boland** (après la guerre surtout) et le vibraphoniste andennais **Sadi**. Voici une petite séquence consacrée au « Père » : nous l'entendrons d'abord dans *Vous avez un beau chapeau, madame*, enregistré avec l'accordéoniste Hubert Simplisse et le jeune René Thomas, puis jouant *Altitude 42* au cœur de la formation du trompettiste Gus Deloof, et enfin, en 47, toujours avec Deloof mais aussi avec le jeune Toots Thielemans : Faisant y joue un de ses grands soli, sur *Tea for two*. La séquence comprend également des interviews de Jacques Kriekels, Jacques Pelzer, Roger Vrancken et Leo Flechet :

Vidéo. Le Père DVD XX, 6 (3'35)

Raoul Faisant (ts, cl) + 1. Hubert Simplisse (incl René Thomas) : vous avez un beau chapeau madame 1943 2. Gus Deloof 1942 : Altitude 99 3. Gus Deloof feat Toots 1947 Tea for two + interv Roger Vrancken, Leo Flechet, Kriekels, Pelzer

Le seul rival de Faisant à être resté à Liège pendant la guerre, **Jacques Kriekels** est le soliste principal du big band de Gene Dersin. Si tous ces musiciens ont pour modèles principaux Coleman Hawkins ou Chu Berry, Kriekels sera un des premiers à découvrir le jeu alternatif de Lester Young. A côté de ses interventions dans l'orchestre de Dersin, Kriekels nous a laissé quelques acétates gravés en petite formation (le plus souvent avec la rythmique de Dersin : avant de consacrer une nous écouterons Jacques Kriekels improvisant sur *Crazy Rhythm* en 1943 : et pour terminer cette séquence, nous écouterons **Vic Ingeveldt** jouant une très belle version de *Paulette* avec le clarinettiste français Hubert Rostaing en 1942 :

Jacques Kriekels : Crazy Rhythm CD XX, 7 (2'30)

*Jacques Kriekels (ts) Fernand Lovinfosse (gt) Marcel Debouny (pn)
Fernand Fonteyn (cb) rec 1943*

Hubert Rostaing/Vic Ingeveldt CD XX, 8 (2'56)

Hubert Rostaing (cl) Lou Logist, Bobby Naret (as) Benny Pauwels, Vic Ingeveldt (ts) Ivon de Bie (pn) Eugene Vees (gt) Emmanuel Soudieux (cb) Andre Jourdan (dms) rec Bxl 8 mai 1942

A défaut de fréquenter les maîtres américains, absents des scènes européennes pendant les cinq années de guerre, tout le petit monde du jazz belge entretient par contre des contacts réguliers avec les milieux hollandais et français. Ainsi, c'est avec le pianiste **Ivon de Bie** que Django Reinhardt enregistrera ses deux seuls disques au violon, tandis que la section rythmique de Fud Candrix enregistrera *La poule zizou* aux côtés de **Charles Trenet** (à une époque où le mot zizou reste synonyme de déchéance pour l'occupant :

Charles Trenet : La Poule zizou CD XX, 11 (2'43)

Charles Trenet (voc) Christian Bellest (tp) Pierre Delhourneau (cl) Leo Chauliac (pn) Jean Douchamps (gt) Gene Kempf (cb) Jeff de Boeck (dms) rec Bxl avril 1942

Et tant qu'à parler du milieu français, difficile de passer à côté de ces deux titres façon all-stars et dirigés par Charles Delaunay, en 1940 et 1941: *Festival Swing 41* et *Festival Swing 42* avec présentation de chacun des solistes (en Belgique, la formation bien oubliée d'Eddie de Latte jouera également à ce jeu du who's who). Voici le *Festival Swing 41*, qui couvrait les deux faces d'un 78 tours :

Various : Festival Swing 41 CD XX, 10 (4'11)

Pierre Allier, Christian Bellest, Severin Luino, Aime Barelli (tp) Maurice Gladieu, Guy Paquinet (tb) Christian Wagner, Max Blanc, Georges Jacquemont, Noel Chiboust, Alix Combelle (sax, cl) Hubert Rostaing (cl) Django Reinhardt, Joseph Reinhardt (gt) Tony Rivera (cb) Pierre Fouad (dms) Charles Delaunay (narr) rec Paris dec 1940

Avant d'évoquer l'influence de la guerre sur le jazz américain, je ne résiste pas à revenir un moment sur les rapports entre le jazz et, non seulement le nazisme, mais l'ensemble des dictatures, stalinisme compris, à travers une anecdote savoureuse et terrible à la fois.

L'affaire du codicile

Les raisons le plus souvent invoquées pour justifier malveillance à l'égard du jazz sont d'ordre raciales ou liées aux idéologies de bloc. Pour le régime hitlérien, le jazz est une musique de nègre ; ses compositions sont le plus souvent dues à des compositeurs juifs ; et, surtout après Pearl Harbour, le jazz est considéré comme le symbole de l'Amérique décadente. Parallèlement, en URSS, le jazz est vu comme une musique bourgeoise, qui a perdu le contact avec l'âme du peuple ; il est le fruit de compositeurs juifs (là, tout le monde est d'accord) ; et le symbole de l'Amérique et donc du capitalisme. Des raisons pas si éloignées l'une de l'autre en fin de

compte, mais qui ne représentent sans doute que la face émergée de l'iceberg, des raisons plus profondes touchant à coup sûr à une vision du monde, à une conception de l'homme, du pouvoir, de la morale, à la place du corps, du sexe etc. Bref à des *paradigmes* dont l'anecdote en question permet de mesurer l'impact. Pour rappel, en dehors même des dictatures, le jazz a bien souvent suscité ce genre de réactions. Dès son arrivée chez nous, la nouvelle musique fut considérée comme une musique de sauvage. En 1925, on pouvait lire dans la *Revue Musicale* cette phrase sans équivoque :

"Il faudrait interdire le jazz comme la morphine ou la cocaïne, cette musique ne pouvant que dégrader le goût et le moral du public"

Mais le plus bel exemple illustrant le caractère antinomique du jazz et des pouvoirs forts, est bien ce fameux codicile, cette « table des lois » anti-jazz qui va passer d'une dictature à l'autre le plus naturellement du monde : il y apparaît sans équivoque que les raisons invoquées pour le rejet du jazz ne sont souvent que des prétextes. Le codicile en question est aux origines un recueil de recommandations liées au jazz, et édité initialement par l'autorité allemande en Tchéquie. Ce texte, volontiers ridicule, est repris sous forme de nouvelle par l'écrivain tchèque **Josef Skvorecky** (une nouvelle évidemment censurée dès sa sortie). Une fois le régime renversé et le système communiste mis en place, le jeune cinéaste **Milos Forman**, fasciné par cette vision du monde qu'il pense limitée à la pensée fasciste, en fait un projet de film, qui hélas ne verra jamais le jour : en effet, il est d'emblée bloqué par un veto du président Novotny : c'est qu'entretemps, le codicile a été adopté presque tel quel par le nouveau régime !

Mais que contient ce fameux "décalogue anti-jazz" ?

1. La première famille de restrictions concerne les instruments et la manière de s'en servir. Les saxophones sont considérés comme étrangers à l'âme russe et il est recommandé de les remplacer par des instruments nobles comme le violoncelle ou le haubois. Les petites percussions, cloches et cie sont également mises à l'index. La contrebasse et le violon seront impérativement joués à l'archet, le jeu en pizzicato étant jugé indécent. La voix ne peut être utilisée comme un instrument : pas de scat donc. Pas non plus de breaks de batterie de plus d'1/2 mesure (!) sauf dans le cas de marches militaires. Pas davantage de sourdines pour les cuivres, ces sourdines qui « défigurent le son noble des instruments en hurlements judéo-maçonniques ».

2. Viennent ensuite une série de restrictions, plus délirantes encore, liées au répertoire et au type de compositions. Ainsi, le codicile prévoit qu'un répertoire de concert ne peut jamais contenir plus de 20% de morceaux de type fox/swing. Il prévoit aussi – et on plonge plus profondément encore dans la folie douce – un maximum de 10% de syncopes par composition, le reste devant être écrit en legato naturel. C'est que syncopes et riffs sont « la voie ouverte vers l'hystérie et les bas instincts ». On préférera les tonalités majeures, porteuses de joie de vivre plutôt que les tonalités mineures évoquant « la morosité juive ». De même, on choisira les tempos vifs, les tempos lents et le blues en particulier étant porteurs de lascivité : toutefois, les tempos en question ne seront pas non plus « trop vifs », l'idéal étant un « allegro raisonnable » : au-delà, on risque de tomber dans les « débordements négroïdes du type jazz hot ». Inutile de préciser que les improvisations débridées sont condamnées elles aussi.

On le voit, les raisons touchant à la race, à l'ethnie, à l'appartenance politique ont certes leur importance, mais elles semblent secondaires par rapport aux vrais enjeux : la peur malade de l'excès, la hantise de la liberté individuelle autant que de la force tranquille de la solidarité, l'adoration radicale de la hiérarchie et de l'équilibre, le culte du dogme, la haine de la différence, l'attrait de la pensée unique... Autant de paradigmes que peut confirmer définitivement l'analyse des caractéristiques musicales du jazz : on comprend mieux dès lors pourquoi le jazz fait tellement peur non seulement aux dictateurs mais aux gens de pouvoir d'une manière générale. Pour plus d'infos sur ce sujet et notamment sur les paradigmes, je renvoie à mon dernier livre en date, *Le jazz comme modèle de société* (ed. Académie en poche).

Quand Big Brother entre en jeu

Retour à l'histoire. En 1941, les USA entrent en guerre et ils se lancent à leur tour à la réalisations de textes et de films de propagande anti-allemande, notamment à travers des films « patriotiques » incluant artistes de jazz et stars de cinéma, des films comme *Stage Door Canteen* ou son homologue californien *Hollywood Canteen* (1943). Voici quelques extraits significatifs de *Stage Door Canteen* où l'on voit **Johnny Weissmuller** travaillant en cuisine, puis l'orchestre de **Count Basie** avec **Ethel Waters** dans *Quick Sands* et celui de **Benny Goodman** avec **Peggy Lee** dans le célèbre *Why don't you do right* : la propagande s'intègre également dans toute une série de cartoons : *The ducktators*, *Hitler in Hell* ou ce Donald de 1942 intitulé *The Fuehrer's Face* (notez la finale patriotique !)

Vidéo. Stage Door Canteen (extr) DVD XX, 9 (9'39)

Extrait du film de Frank Borzage avec e.a. Johnny Weissmuller, Count Basie et Ethel Waters, Benny Goodman et Peggy Lee (1943)

Vidéo. Cartoon : Der Fuehrer's face DVD XX, 8 (7'53)

Cartoon Disney (série Donald Duck) rec 1942

Par ailleurs, dès le 1^{er} mai 1943 et jusqu'à la fin 45, de nombreux orchestres américains participent à l'effort de guerre, en jouant lors de galas divers et en enregistrant des programmes qui incluent des promos pour les War bonds, des obligations de guerre émises par le Trésor Américain : c'est le cas de **Duke Ellington** que voici, avec voix radio d'époque garantie, dans *Three cent stomps* avec parmi les solistes, **Taft Jordan**, **Sam Nanton**, **Hugh Raglin**, et **Ben Webster** : et la petite propagande finale :

Duke Ellington : Three cent stomps/ Any bonds today CD XX, 12 (4'50)

Taft Jordan, Wallace Jones, Harold Baker (tp) Ray Nance (tp, vln) Tricky Sam Nanton, Sandy Williams, Juan Tizol (tb) Nat Jones, Johnny Hodges, Ben Webster, Jimmy Hamilton, Harry Carney (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Junior Raglin (cb) Sonny Greer (dms) Betty Roché (voc) rec RKO Studios NY 17 juin 1943

La guerre aura également une importance indirecte sur la communauté noire américaine, notamment à travers la mobilisation des Noirs : laquelle amène rapidement ceux-ci à une prise de conscience décisive : comment comprendre qu'on vous envoie défendre les démocraties européennes en péril alors que, dans votre propre pays, vous n'avez pas vous même accès aux droits les plus fondamentaux. On raconte que, convoqué afin d'être enrôlé, **Dizzy Gillespie** (futur leader du be-bop dont nous allons longuement reparler bientôt) aurait expliqué à l'officier qu'il avait en face de lui :

« Ecoutez, qui est-ce qui m'a fait chier, qui m'a emmerdé jusqu'au cou dans ce pays depuis toujours, hein ? Les Blancs, personne d'autre. Vous venez me parler de l'ennemi, les Allemands. Moi je veux bien, mais personnellement, je n'en ai jamais rencontré un. Alors si vous m'envoyez au front avec un fusil entre les mains et ordre de tirer sur l'ennemi, je suis bien capable de faire un transfert d'identité en ce qui concerne la cible. »

Bilan, Dizzy est réformé pour « dérangement mental ». Voici quelques images évoquant l'enrôlement des Noirs sous les drapeaux, avec comme bande-son la chanson *Uncle Sam says* chantée par **Josh White** :

Vidéo. Les Noirs sous les drapeaux DVD XX, 10 (2'36)

Doc sur Noirs dans l'armée ; Josh White : Uncle Sam says

Pendant la guerre, le jazz a changé de physionomie, aux Etats-Unis comme en Europe. La fin de ces cinq années verra le jazz américain passer de l'heure classique à l'heure moderne, tandis que le jazz européen sortira de la clandestinité pour vivre quelques années durant à l'heure américaine.

b. Libération : l'heure américaine

1944. La période de la Libération s'assimile à une explosion euphorique au centre de laquelle le jazz occupe une place centrale : en même temps que les chewing-gums et les bas nylons, la musique, jazz en tête, débarque avec les troupes américaines. Tout ce dont les amateurs de jazz et les musiciens avaient été privés pendant cinq ans est désormais au cœur d'une profusion sans précédent : des valises des soldats sortent par milliers les **V-Discs** (disques de la victoire), gravés pour les troupes américaines alors que le syndicat des musiciens organise la plus grande grève qu'ait jamais connu le monde musical : les **Hit-kits**, petits recueils de partitions simplifiées apportent aux musiciens européens les vraies harmonies des standards ; les instruments sont distribués aux musiciens européens qui joueront pour le loisir des soldats. Pendant quelques années (grosso modo de 1945 à 1948), les USA redeviennent, comme au terme de la première guerre mondiale, le nombril du monde. Les big bands (spécialement les big bands blancs) symbolisent cette période d'euphorie (qui masque par ailleurs les travers de la société américaine, à commencer par le racisme). Voici un V-disc de Goodman, particulièrement typique de l'époque, puis le célèbre *Apple Honey* du big band aux sonorités plus modernes de **Woody Herman** :

Benny Goodman Orchestra : After you've gone CD XX, 13 (3'18)

Benny Goodman (cl) + Big band rec juillet 1944 (V-Disc)

Woody Herman Orchestra : Apple Honey CD XX, 14 (4'39)

Woody Herman (cl) + orch rec 1944

Tandis que les amateurs de jazz européens éditent les leurs avec enthousiasme, les magazines de jazz américains (Down beat, Metronome, Esquire) relancent, comme avant la période de la grève, la vogue des Polls et des All-Stars des magazines : voici à titre d'exemple les Award Winners du magazine Esquire dans un *Long long journey* où se cotoient **Duke Ellington** et ses solistes, **Louis Armstrong** et **Don Byas**:

Esquire American Award Winners : Long Long Journey CD XX, 15 (4'39)

Louis Armstrong (tp, voc) Charlie Shavers (tp) Jimmy Hamilton (cl) Johnny Hodges (as) Don Byas (ts) Duke Ellington Billy Strayhorn (pn) Remo Palmieri (gt) Chubby Jackson (cb) Sonny Greer (dms) rec NY janv 1946

Pour le grand public, le son de la libération est et restera longtemps encore celui des orchestres blancs les plus commerciaux : ceux de **Tommy Dorsey** et de **Glenn Miller** en tête. Voici quelques images qui nous rappellent les jours fous de la libération avec comme toile de fond musicale un blues joué par l'orchestre belge de Gus Deloof, un morceau typique de la libération joué par l'orchestre de Tommy Dorsey, et un autre joué par celui de Count Basie. Le tout agrémenté d'extraits d'interviews de musiciens liégeois (Jacques Kriekels, Leo Flechet, Jean Evrard, Roger Vrancken) ayant été témoins de cette profusion bleue et de cette popularité (hélas éphémère) du jazz ; et, inévitable conclusion, l'emblématique *In the mood* de Glenn Miller :

Video. Liberation days DVD XX, 11 (7'44)

Montage MJ + extraits du Box Histoire du Jazz à Liège, V-Discs, Hit Kits etc. Liberation Blues de Gus DeLoof, V-Discs de Tommy Dorsey et Count Basie, In the Mood (Glenn Miller)

On va le voir, si, historiquement, l'événement majeur des années '40 est l'irruption du be-bop (et donc du jazz moderne), le jazz le plus populaire de cette période restera indiscutablement celui qui prolonge la swing era, et qu'on appellera désormais le *Middle Jazz*

15. Le Middle Jazz des années '40

Le jazz traditionnel (New-Orleans, Dixieland, redevenus populaires à travers le phénomène du Revival évoqué ci-dessus) et le Swing gardent les faveurs du public tout au long des années '40. Par ailleurs, le sens multiple du mot swing dans les années '30, avait suscité des malentendus. Dorénavant, on utilisera donc plus volontiers l'étiquette **Middle Jazz** pour désigner cette musique située entre le jazz New-Orleans et le jazz moderne. L'étiquette couvre les big bands encore en activité, les stars du jazz vocal, et les grands improvisateurs. A tout seigneur tout honneur, on commence par celui qui incarne encore et toujours le jazz, monsieur **Louis Armstrong** (alors à un tournant décisif de sa carrière).

a. Satchmo à la croisée des chemins

Dans un feeling général favorable au retour du vieux style, la carrière de **Louis Armstrong** va, dès le tournage du film *New-Orleans* en 1946, se scinder en deux : s'il poursuit sa carrière de musicien grand public, enchaînant les succès, parallèlement, il tourne avec un all-stars de type orléanais. Mais jusqu'alors, il reste la vedette grand public qu'on retrouve, en 1942, au centre de quatre soundies (les ancêtres des clips, des petits films de 3 minutes tournés en 16mm et qui passent, son et image, dans de grands jukebox appelés Panoram. Voici un de ces trois clips, dans lequel Armstrong, comme en 1932, chante et joue *Shine* mais dans un contexte visuel bien différent. Les cireurs de chaussure sont évidemment au centre de ce clip dans lequel Armstrong a pour partenaire le comédien **Nicodemus** :

Video. Louis Armstrong : Shine DVD XXI, 1 (2'54)

Louis Armstrong (tp, voc) Shelton Hemphill, Bernard Flood, Frank Galbreath (tp) George Washington (tp, vc) James Whitney, Henderson Chambers (tb) Rupert Cole, Carl Frye, Prince Robinson, Joe Garland (sax, cl) Luis Russell (pn) Lawrence Lucie (gt) John Simmons (cb) Sid Catlett (dms) Sy Oliver (arr) Velma Middleton (voc) rec LA 20 avril 1942

En mai 1940, pour la première fois depuis 1925, **Louis Armstrong** et **Sidney Bechet**, les deux premiers improvisateurs majuscules du jazz, se retrouvent ensemble en studio, avec une petite formation composée quasi uniquement d'Orléanais pure souche : ils rendent hommage à un des quartiers historiques de la ville, *Perdido Street* :

Louis Armstrong / Sidney Bechet : Perdido Street Blues CD XXI, 1 (3'07)

Louis Armstrong (tp) Claude Jones (tb) Sidney Bechet (ss, cl) Luis Russell (pn) Bernard Addison (gt) Wellman Braud (cb) Zutty Singleton (dms) rec NY mai 1940

Mais revenons au film *New-Orleans*, réalisé par **Arthur Lubin** en 1946, avec au générique **Louis Armstrong** (dans son propre rôle, avec quelques anachronismes à la clé) et **Billie Holiday** qui joue le rôle d'une soubrette, par ailleurs amoureuse de Satchmo. Le film raconte la fin de Storyville et l'exode des Orléanais. Sans doute *New-Orleans* a-t-il joué un rôle dans les goûts du public mais aussi dans les envies d'Armstrong et des pionniers de jouer à fond la

carte du Revival. C'est donc le retour d'Armstrong à ses premières amours : et c'est allrs, on l'a dit en commençant, que sa double carrière commence. Voici une des plus belles scènes du film et la seule scène d'un film de fiction dans laquelle on voit jouer et chanter **Billie Holiday**. Le band qui accompagne **Armstrong** comprend notamment les vétérans **Kid Ory** (tb) et **Barney Bigard** (cl) : ils interprètent le morceau emblématique du film, *Do you know what it means to miss New-Orleans* :

Video. Louis Armstrong / Billie Holiday : Do you know what it means DVD XXI, 2 (4'38)
Billie Holiday (voc) *Louis Armstrong* (tp, voc) *Kid Ory* (tb) *Barney Bigard* (cl) *Charlie Beal* (pn) *Bud Scott* (gt) *Red Callender* (cb) *Zutty Singleton* (dms); rec Hollywood 1946

En 1947, l'All Stars d'Armstrong démarre ses innombrables tournées, à commencer par le fameux concert au *Symphony Hall* : **Jack Teagarden** est le partenaire principal d'Armstrong pour ce concert, notamment dans ce *Muskrat ramble*, initialement sorti sur les deux faces d'un 78 tours : un des premier grands disques live du trompettiste :

Louis Armstrong : Muskrat Ramble part 1 et 2 CD XXI, 11 (6'20)
Louis Armstrong (tp, voc) *Bobby Hackett* (cn) *Jack Teagarden* (tb) *Peanuts Hucko* (cl) *Ernie Caceres* (sax) *Dick Cary* (pn) *Jack Lesberg* (cb) *George Wettling* (dms); *Symphony Hall* 1947

Jusqu'à son dernier souffle, Armstrong poursuivra cette double carrière, enchainant succès commerciaux (jusqu'à *Hello Dolly* ou *What a wonderful world*) et tournées incessantes à travers le monde. Nous le retrouverons évidemment dans les deux décennies suivantes.

b. Bechet et les Revivalistes

Ayant signé pour Blue Note à l'époque de Summertime, l'autre maître improvisateur des années '20, **Sidney Bechet**, va, avant de venir s'installer définitivement en Europe, enregistrer quelques unes de ses plus belles plages au début des années '40, notamment ce *If I could be with you* avec pour partenaire le cornettiste blanc **Mugsy Spanier**. Superbe tempo medium lent et belles interventions des deux solistes et soutien irréprochable de **Carmen Mastren** (gt) et **Wellman Braud** (cb). Autre performance historique, un trio formé par **Bechet**, le pianiste **Earl Hines** et le pionnier de la batterie **Baby Dodds** : pour l'occasion, Bechet renoue avec la clarinette tandis que Hines nous rappelle qu'il reste un des grands pianistes de jazz :

Sidney Bechet/Mugsy Spanier : If I could be with you an hour tonight CD XXI (4'06)
Mugsy Spanier (cn) *Sidney Bechet* (ss) *Carmen Mastren* (gt) *Wellman Braud* (cb) avril 1940

Sidney Bechet : Blues in thirds: CD XXI, 4 (2'58)
Sidney Bechet (cl) *Earl Hines* (pn) *Baby Dodds* (dms) rec 6 sept 1940

L'Europe, et spécialement l'Angleterre et la France, est touchée par le Revival après la guerre et au début des fifties. C'est l'époque de St Germain des Prés, de l'existentialisme et de la guerre entre les Figues moisis (réunis autour de Panassié et défendant le vieux style) et les Raisins aigres (dont Boris Vian est une des grandes figures, et qui défendent le jazz moderne naissant). Cette ambiance est magnifiquement rendue dans le film de **Jacques Becker**, *Rendez-vous de juillet*, tourné en 1949 avec parmi les rôles principaux les jeunes Maurice Ronet et Daniel Gélin. Côté musical, outre la formation de **Claude Luter**, on voit également apparaître le cornettiste ellingtonien **Rex Stewart**, de passage à Paris:

Video. Rendez-vous de juillet DVD XXI, 3 (1'49)
Extraits du film de Jacques Becker (1949) avec Rex Stewart et l'orchestre de Claude Luter

On l'a dit, dorénavant, le vieux style continuera à coexister avec les mutations diverses du jazz, dans un créneau parallèle, toujours actif aujourd'hui.

c. Les Big bands

Et on en arrive à ce fameux middle jazz qui prolonge le swing historique, avec, pour commencer, une évocation des bigbands ayant survécu. Les deux principaux sont évidemment ceux de Duke Ellington et de Count Basie. Le big band d'**Ellington** redevient hyper-crétif pendant ce qu'on appelle la Blanton-Webster Era : trois nouveaux personnages entrent dans la saga ducale : le sax ténor **Ben Webster**, le contrebassiste **Jimmy Blanton** (à la carrière aussi courte que marquante) et le compositeur et arrangeur **Billy Strayhorn**, alter-ego du Duke. Voici deux des chefs d'œuvre de cette époque, *Cottontail*, mettant en valeur Webster, premier grand ténor de l'orchestre (dont les vedettes en matière d'anches étaient jusqu'alors des altistes, des barytons et des clarinettes) : l'heure du grand Ben a sonné. Pour suivre, un titre considéré comme un des chefs d'œuvre du jazz des années '40 en matière d'arrangement, *Ko-Ko* :

Duke Ellington : Cottontail CD XXI, 6 (3'12)

Wallace Jones, Ray Nance, Rex Stewart (tp) Tricky Sam Nanton, Lawrence Brown (tb) Juan Tizol (vtb) Barney Bigard, Johnny Hodges, Harry Carney, Otto Hardwicke, Ben Webster (sax, cl) Billy Strayhorn, Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Jimmy Blanton (cb) Sonny Greer (dms): rec Hollywood 4 mai 1940

Duke Ellington : Ko-Ko CD XXI, 5 (2'45)

Wallace Jones, Ray Nance, Rex Stewart (tp) Tricky Sam Nanton, Lawrence Brown (tb) Juan Tizol (vtb) Barney Bigard, Johnny Hodges, Harry Carney, Otto Hardwicke, Ben Webster (sax, cl) Billy Strayhorn, Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Jimmy Blanton (cb) Sonny Greer (dms): rec Chicago 6 mars 1940

Les principaux ellingtoniens (**Rex Stewart**, **Barney Bigard** ou **Johnny Hodges**) continuent, en dehors des séances du big band, à enregistrer en combos, accumulant les pièces historiques. L'altiste **Johnny Hodges** grave ainsi, en novembre 1940, le superbe *Daydream* que voici et qui symbolise à lui seul toute la puissance lyrique du Rabbit, avec ce vibrato à la Bechet transposé à l'alto et ce sens mélodique unique. Un must incontournable !

Johnny Hodges : Daydream CD XXI, 6 (3'00)

Cootie Williams (tp) Lawrence Brown (tb) Johnny Hodges (as) Harry Carney (bs) Duke Ellington (pn) Jimmy Blanton (cb) Sonny Greer (dms) rec Chicago 2 nov 1940

Comme Armstrong, le Duke a droit à ses soundies, avec souvent une mise en image scénarisée à la clé, comme dans la version d' *I got it bad* filmée à Hollywood par Josef Berne où nous retrouverons **Johnny Hodges** (as) **Barney Bigard** (cl) entre autres : la partie vocale est due à une **Ivie Anderson** très convaincante (une évolution indiscutable depuis ses débuts dans l'orchestre) : toute une série d'autres musiciens de l'orchestre apparaissent en bonne compagnie. Pour info, la jeune personne qui se tient près de piano du Duke est l'actrice **Louise Franklin**, qui tournera une trentaine de films hollywoodiens (dont *Cabin in the sky* et *Stormy Weather*) :

Vidéo. Duke Ellington Orchestra : I got it bad DVD XXI, 4 (2'43)

Rex Stewart (cn) Ray Nance (tp, vln) Wallace Jones (tp) Tricky Sam Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol (tb) Otto Hardwick, Johnny Hodges, Ben Webster, Barney Bigard, Harry Carney (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Junior Raglin (cb) Sonny Greer (dms) Ivie Anderson (voc) Mercer Ellington (dance) rec Hollywood late 1941

Dans le même temps, Ellington se lance plus que jamais dans l'écriture de suites ambitieuses, souvent en lien avec l'histoire de la communauté noire US : après *Symphony in Black*, après la comédie musicale *Jump for joy* il créera à Carnegie Hall la fameuse suite *Black Brown and Beige* : en 1943, le Duke est invité dans les studios RKO de New-York afin d'enregistrer un court-métrage sans fiction, uniquement destiné à nous faire entendre l'orchestre – ce genre de « courts » était destiné à passer dans les salles en première partie des grands films. Le film commence par un medley de *Mood Indigo* et de *Sophisticated lady* qui mettent en vedette Duke lui-même (le pianiste de l'orchestre comme il aime à se présenter); vient ensuite *It don't mean a thing* mettant en vedette **Ray Nance** (violon et chant - avec **Taft Jordan**) puis **Tricky Sam Nanton**, dans un long solo avec wah-wah ; après un nouveau chorus de violon, arrivent **Taft Jordan** à la trompette cette fois, et **Ben Webster** ; enfin, le spectacle se termine avec *Don't get around much anymore*, traditionnellement dédié à l'alto de **Johnny Hodges** mais dans lequel **Tricky Sam** intervient à nouveau. Voici les deux derniers titres de ce petit film :

Vidéo. Duke Ellington : RKO Jamboree DVD XXI, 5 (5'34)

(It don't mean a thing – Don't get around much anymore)

Taft Jordan (tp, voc), Wallace Jones, Harold Baker (tp) Ray Nance (tp, vln, voc) Tricky Sam Nanton, Sandy Williams, Juan Tizol (tb) Nat Jones, Johnny Hodges, Ben Webster, Jimmy Hamilton, Harry Carney (sax, cl) Duke Ellington (pn) Fred Guy (gt) Junior Raglin (cb) Sonny Greer (dms) rec RKO Studios NY 17 juin 1943

Si Ellington développe d'année en année une musique plus sophistiquée, son rival principal **Count Basie** poursuit son chemin dans la voie de Kansas City : riffs, blues etc sont plus que jamais au cœur de son univers. Parmi les grands moments de l'orchestre au début des années '40, *Tickle toe*, sur lequel les Double Six mettront d'étonnantes paroles en français : un des grands arrangements de 1940 avec comme solistes **Lester Young** et **Harry Edison** (tp):

Count Basie Orchestra : Tickle Toe CD XXI, 7 (2'44)

Buck Clayton, Harry Edison, Ed Lewis, Al Killian (tp) Dickie Wells, Vic Dickenson, Dan Minor (tb) Buddy Tate, Lester Young, Earl Warren, Jack Washington (sax) Count Basie (pn) Freddie Green (gt) Walter Page (cb) Jo Jones (dms); rec 19 mars 1940

Appelé sous les drapeaux (pour son plus grand malheur), Lester Young laissera la place au sein de la section de sax à **Don Byas**. Les sections de trompettes et de trombones seront elles aussi remaniées. Dès 1943, Basie et ses hommes graveront des V-Discs et notamment le célèbre et musclé *Yeah Man* arrangé par **Horace Henderson** et qu'on retrouvera dans le film de Robert Altman *Kansas City 34* :

Count Basie Orchestra : Yeah Man CD XXI, 10 (2'44)

Buck Clayton, Harry Edison, Ed Lewis, Snooky Young (tp) Eli Robinson, Robert Scott, Louis Taylor, Dicky Wells (tb) Jimmy Powell, Earl Warren, Don Byas, Buddy Tate, Caughey Roberts, Rudy Rutherford (sax, cl) Count Basie (pn) Freddie Green (gt) Rodney Richardson (cb) Jo Jones (dms) rec 3 nov 1943 (V-Disc)

Parmi les apparitions filmées les plus connues du Count dans les années '40, outre le *Air Mail Special* et le *One o'clock jump* déjà évoqués, on citera ce *Castle Film* où l'orchestre du Count partage l'écran avec les *Delta Rhythm Boys* : nous en écouterons la version de *Swinging the blues* avant de nous offrir le plaisir de retrouver ce clip historique de la firme *Official* centré sur **Jimmy Rushing**, *Take me back baby* :

Vidéo. Count Basie : Swingin' the blues/ Take me back Baby DVD XXI, 6 (4'21)
Count Basie Band incl Buck Clayton, Harry Edison, Ed Lewis, Snooky Young (tp) Eli Robinson, Robert Scott, Louis Taylor, Dicky Wells (tb) Earl Warren, Don Byas, Buddy Tate, Jack Washington(sax, cl) Count Basie (pn) Freddie Green (gt) Rodney Richardson (cb) Jo Jones (dms) Jimmy Rushing (voc) (rec 1941)

Au chapitre des big bands, comment ne pas laisser une place de choix à cet all-stars féminin d'exception, nés de la ghettoisation forcée du jazz féminin (il y avait de nombreuses jazzwomen de talent mais on n'en voulait guère dans les orchestres mâles) : les *International Sweethearts of Rhythm* dirigés par **Anna Mae Wilburn** avec parmi les solistes la superbe saxophoniste **Vi Burnside** et la trompettiste **Tiny Davis**:

Vidéo. International Sweethearts of Rhythm : She's crazy with the heat DVD XXI, 7 (2'31)
Tiny , Ray Carter, Mim Polak, Johnny Mar Stansbury (tp) Ina Belle Byrd, Helen Jones, Jean Travis (tb) Vi Burnside, Ros Cron, Willie Mae Wong, Grace Bayron, Helen Saine (sax, cl) Johnny Mae Rice (pn) Margaret Thompson (cb) Pauline Braddy (dms) Anna Mae Wilburn (voc, lead) rec 1946

L'âge d'or des big bands se clôture avec les années '40. Après 1948, la plupart des grands orchestres vont se dissoudre (à quelques exceptions près : Duke Ellington et Woody Herman entre autres) pour éventuellement se reformer au cours des fifties. Les petites formations occupent le devant de la scène, et l'arrivée du jazz moderne va amplifier cette tendance. Ce qui ne changera pas, par contre, c'est le succès des vocalistes et spécialement des grandes dames du jazz, à commencer par **Ella Fitzgerald** et **Billie Holiday** (la troisième, Sarah Vaughan, sera abordée pour la première fois dans le chapitre consacré aux débuts du be-bop).

d. Les stars du jazz vocal

Après le sublime et douloureux *Strange Fruit*, qui jouera un rôle dans la prise de conscience de la communauté noire et des anti-racistes blancs (et dont nous reparlerons bientôt), **Billie Holiday** enregistrera une série de titres pour la firme indépendante *Commodore* : c'est notamment le cas du terrible *Gloomy Sunday*. En 1941, Billie découvre *Szomorú Vasárnap* (*Sombre dimanche*), une chanson écrite par un compositeur hongrois, **Reszo Seresz**, en hommage aux personnes qu'il aimait et qui sont mortes : morceau interdit à Bucarest car « poussant au suicide » : ce morceau sera repris aux USA sous le titre *Gloomy Sunday*, pendant la Grande Dépression et en France par **Damia** en 1936. Après quelques images illustrant la version originale hongroise, nous écouterons celle de Billie puis, beaucoup plus récente, et particulièrement émouvante, celle d'une petite fille norvégienne, **Angelina Jordan** (7 ans) lors d'un show façon *The voice* :

Video. Gloomy Sunday DVD XXI, 8 (4'30)

1. Extrait de Szomorú Vasárnap 2. Billie Holiday (voc) Emmett Berry (tp) Jimmy Hamilton (cl) Hymie Schertzer, Babe Russin (sax) Teddy Wilson (pn) Al Casey (gt) John Williams (cb) J.C. Heard (dms) rec NY 7 aug 1941 3. Angelina Jordan (2014)

Lorsqu'elle ne bénéficie pas, comme dans sa période Columbia, de la délicatesse des arrangements de Teddy Wilson, il arrive que Billie travaille avec des orchestres swing comme celui de **Bob Haggart**: c'est le cas dans le *What is this thing called love* de 1945 que voici :

Billie Holiday : What is this thing called love CD XXI, 11 (3'06)

Billie Holiday (voc) Joe Guy (tp) Bill Stegmeyer, Hank Ross, Armand Camgros, Stanley Webb (sax, cl) Sammy Benskin (pn) Tiny Grimes (gt) Bob Haggart (cb, lead) rec NY 14 aug 1945

Entretemps, les problèmes de drogue qui minent la santé et la réputation de Billie s'accroissent : elle perd des contrats et se confronte régulièrement avec la justice et la police américaines. Ainsi, en 1947, après une descente de police, elle est envoyée en cure de désintoxication au pénitencier d'Alderson où elle garde les cochons ! Alors qu'elle participe aux tournées du JATP et donne des concerts au Carnegie Hall, Billie perd son permis pour les clubs new-yorkais et traverse le pays de part en part travers tt le pays ! Sa vie privée reste elle aussi particulièrement sombre : ce dont témoigne le choix de la chanson rendue célèbre à Paris, la décennie précédente, par Mistinguett, *Mon homme*, qui devient sans surprise *My man* : pour cette très belle version de la fin 1948, Billie est accompagnée par le trio du pianiste **Bobby Tucker** :

Billie Holiday : My Man CD XXI, 12 (2'58)

Billie Holiday (voc) Bobby Tucker (pn) John Levy (cb) Denzil Best (dms) rec 10 dec 1948

Nous retrouverons Billie dans les années '50 pour une ultime et brûlante décennie. Place maintenant à **Ella Fitzgerald** dont, à la fin des années '30, le nom figure déjà en grand sur les affiches. Lorsque son mentor Chick Webb s'effondre sur scène en juin 1939, le manager de l'orchestre (**Moe Gale**) veut que l'aventure continue : **Ted Mc Rae** et **Eddie Barefield** seront les directeurs musicaux de ce band tournant désormais sous le nom d'**Ella Fitzgerald** et se produisant au Savoy, au Famous Door etc. En 1940, Ella est sacrée meilleure chanteuse par la revue Down Beat et connaît quelques gros succès avec des titres comme *Gulf Coast Blues* ou *Taking a chance on love*. Au fil de la décennie, elle devient une star et en 1942, tourne dans le film *Ride 'em cowboy* avec Abbott et Costello. Bientôt, l'orchestre se dissout et Ella démarre sa carrière solo, enchaînant pour le label Decca des séances grand public où on l'entend souvent accompagnée par ces groupes vocaux à l'immense popularité que sont les *Ink Spots* ou les *Mills Brothers*. En 1943, Ella connaît un énorme succès avec sa version de *Cow Cow Boogie* et pendant la grande grève, donne des concerts pour les troupes américaines, participe à divers broadcasts, et grave de nombreux V-Discs. Elle tournera un temps avec un orchestre dans lequel se trouvent Milt Jackson, Ray Brown et Dizzy Gillespie, qui, l'air de rien, l'initie à la nouvelle musique, le be-bop, dont on trouvera des citations dans ses impros en scat. Et à propos de scat, elle enregistre bientôt *Flying Home* puis, en 1947, *Lady be good*, dans lequel elle glisse des citations de *Tisket a Tasket*, son premier succès, mais aussi du thème de Dizzy *Oo Bop sh 'bam*. En 1946, Ella est entrée dans l'écurie de **Norman Granz** et elle participe aux tournées du **JATP**. Elle ne peut toutefois pas enregistrer pour le label de Granz (Clef) à cause de son contrat avec Decca. D'où un décalage entre les disques commerciaux gravés chez Decca et les improvisations qu'elle offre en live à son public. ce qu'elle fait en live. Voici pour ouvrir cette évocation de l'ascension d'Ella, un extrait de *Taking a chance on love* avec le big band de 1940, un extrait de *Ride 'em cowboy*, le grand solo de scat sur *Lady be good* ; puis en 1950 du scat encore dans *Blues for Greasy*, un extrait du film *Jammin the Blues II*, jamais monté hélas et qui restera dans les tiroirs de Norman Granz jusqu'aux années '90 :

Vidéo Ella Fitzgerald : A star is born DVD XXI, 9 (5'08)

1. Ella Fitzgerald (voc) + big band : Taking a chance of love 1940 2. Extr de Ride 'em cowboy 1942 , 3. Ella & the JATP : Lady be good 1947 4. Blues for Greasy 1950

Comme son idole et futur partenaire Louis Armstrong, Ella partage donc sa carrière entre les plages plus commerciales gravées pour Decca et les aventures plus jazz dans lesquelles elle peaufine son travail d'improvisatrice. La version de *Fairy Tales* aux accents de chant de Noël, gravée par les **Mills Brothers**, appartient à la première catégorie, tandis que le *Lady be good* de 1947 fait d'Ella la reine du scat : dans son impro, on l'a dit, on entend même quelques allusions furtives au be-bop.

Ella Fitzgerald/ Mills Brothers : Fairy Tales CD XXI, 8 (2'57)
Ella Fitzgerald (voc) The Mills Brothers (voc) + unknown guitarist; rec 1949

Ella Fitzgerald : Lady be good CD XXI, 9 (3'16)
Ella Fitzgerald (voc) + orch dir Bob Haggart rec NY 19/03/1947

Ella quittera bientôt Decca pour travailler définitivement avec **Norman Granz**. Les années '50 figureront parmi les grandes périodes de sa carrière.

e. Les improvisateurs

Dans les années '40, le cinéma intègre plus volontiers le jazz et ses improvisateurs, notamment dans des scènes de jam-sessions: apparaissent ainsi sur les écrans américains (puis européens après la guerre) les premiers grands films jazz comme *Stormy Weather* (avec Fats Waller Cab Calloway, Lena Horne, Bill Robinson...), *Cabin in the sky* (avec Duke Ellington et Ethel Waters) ou *A song is born* (avec Louis Armstrong, Lionel Hampton, Golden Gate Quartet etc). A côté des films des Marx Brothers dans lesquels la musique occupe souvent une place importante, on voit également naître un des grands films burlesques de la décennie, signé **H.C. Potter**. Charles Previn est le directeur musical. L'histoire se passe, comme souvent, dans le milieu du spectacle. Ole (**Ole Olsen**) et Chick (**Chick Johnson**) tournent un film, quelque peu contrarié par le producteur et le co-scénariste qu'impose celui-ci. L'absurde va jusqu'à mélanger les bobines, les personnages de plusieurs films se croisant à l'image et invectivant le projectionniste. Au cœur de cet univers dément, une scène musicale d'anthologie : la jam lancée par **Slim et Slam** et impliquant tous les « gens de maison » noirs se termine par un numéro de danse complètement fou des *Harlem Coogaroo Dancers* :

Vidéo. Helzapoppin DVD XXI, 10 (4'43)
*Rex Stewart (cn) Jap Jones (tb) Elmer Fane (cl) Slim Gaillard (gt, pn) Slam Stewart (cb)
Cee Pee Johnson (dms) The Harlem Coogaroo Dancers (rec 1941)*

Outre ceux des orchestres du Duke et du Count, les grands solistes révélés à la fin des '30, spécialement les saxophonistes et les pianistes, restent à l'avant-scène, à commencer par les deux maîtres du ténor qui, par delà leur instrument, avaient généré les deux grandes tendances de l'époque. **Coleman Hawkins** reste le père de l'instrument et le saxophoniste le plus influent. Ouvert aux innovations du temps, il n'hésite pas à inviter sur scène ou en studio les jeunes musiciens : ainsi, c'est, entre autres, avec le bassiste **Oscar Pettiford** et le batteur **Shelly Manne**, qu'il grave, en décembre 1943, sa version historique de *The man I love* : après une ouverture du batteur, Hawkins, toujours généreux, laisse le pianiste **Eddie Heywood** et le contrebassiste ouvrir la pièce par deux longs solo de plusieurs chorus, avant d'entrer lui-même en scène pour une de ses grandes improvisations :

Coleman Hawkins : The man I love CD XXI, 15 (5'09)
*Coleman Hawkins (ts) Eddie Heywood (pn) Oscar Pettiford (cb) Shelly Manne (dms)
rec NY dec 1943*

Dès le milieu des années '30, on l'a vu, le challenger d'Hawkins est évidemment **Lester Young**, soliste principal de l'orchestre de Count Basie. Son jeu plus décontracté et plus libre, sa sonorité plus fragile, font de lui un des grands passeurs (voir ci-dessous) : son influence sur Charlie Parker est un fait historique déterminant. En mai 1944, avant d'être intégré à l'armée pour son plus grand malheur, Lester grave un superbe *Blue Lester* avec la rythmique de Basie.

Lester Young : Blue Lester CD XXI, 16 (3'24)
Lester Young (ts) Count Basie (pn) Freddie Green (gt) Rodney Richardson (cb)
Shadow Wilson (dms) rec NY 1^{er} mai 1944

Pris comme tête de turc, humilié, Lester sortira cassé des casernes. Ce qui ne l'empêchera pas, au contraire, de continuer à nous offrir de merveilleuses ballades mélancoliques (Lester ne cessait de dire que pour bien jouer un standard, il fallait en avoir les paroles en tête). Voici, gravé en décembre 1945, une des grandes versions de *These foolish things* :

Lester Young : These foolish things CD XXI, 17 (3'11)
Lester Young (ts) Dodo Marmarosa (pn) Red Callender (cb) Henry Tucker (dms)
rec LA dec 1945

Malgré l'arrivée de nouveaux virtuoses liés au jazz moderne, le pianiste qui reste le modèle parmi les modèles, est toujours **Art Tatum** qui, en plus des vertigineux solos auxquels il nous avait habitués dans les années '30, enregistre maintenant également en trio piano/guitare/contrebasse, comme Nat King Cole et plus tard Oscar Peterson aux débuts de sa carrière: le voici, accompagné par **Tiny Grimes** (gt) et **Slam Stewart** (cb) dans un feu d'artifice musical autour du thème emblématique de Gershwin, *I got rhythm* :

Art Tatum Trio : I got rhythm CD XXI, 18 (2'31)
Art Tatum (pn) Tiny Grimes (gt) Slam Stewart (cb) NY 5 janv 1944

Parmi les plus jeunes musiciens du middle jazz, il serait absurde de négliger la place occupée par monsieur **Nat King Cole**: son trio devient le modèle de dizaines de formations du même genre : si ses succès en tant que crooner feront à la longue oublier ses talents de pianiste, il n'en est pas moins un remarquable swingman au jeu original, dont des musiciens comme Bill Evans ne cesseront de vanter les mérites. A son répertoire jouissif, toujours agrémenté à l'époque de soli superbes, figure un des gros succès de l'heure, également interprété par le tandem Slim and Slam, *Straighten up and fly right*, qui fait partie des chansons annonçant le jump de Louis Jordan. Le guitariste de King Cole est toujours, en 1943, **Oscar Moore**. En 1947 par contre, pour le *Dream a little dream of me* (que reprendront Ella et Louis Armstrong), Moore a laissé la place à **Irving Ashby**. Après ces deux titres, nous nous offrirons un des soundies mettant en scène l'univers de Nat : *Ooh Kickeronee* :

Nat King Cole Trio : Straighten up and fly right CD XXI, 19 (2'31)
Nat King Cole (pn, voc) Oscar Moore (gt) Johnny Miller (cb); rec 1943

Nat King Cole Trio : Dream a little dream of me CD XXI, 20 (2'54)
Nat King Cole (pn, voc) Irving Ashby (gt) Johnny Miller (cb); rec 1947

Video. Nat King Cole Trio : Ooh Kickeronee DVD XXI, 11 (2'15)
Nat King Cole (pn, voc) Irving Ashby (gt) Johnny Miller (cb); rec 1947

Si on connaît surtout King Cole par ses trios, on peut aussi l'entendre à l'occasion dans des combos regroupant les meilleurs solistes du middle jazz : c'est le cas en 1945 dans un all-stars baptisé *International Capitol Jazzmen* : avec **Bill Coleman**, **Coleman Hawkins**, **Benny Carter** et quelques autres (dont le jeune bopper dont nous reparlerons bientôt plus longuement, **Max Roach**) : la composition de Benny Carter que voici s'intitule *Riffamarole* et on y entend déjà clairement des éléments annonciateurs de la révolution en marche cette année là :

International Capitol Jazzmen : Riffamarole CD XXI, 21 (2'54)

Bill Coleman (tp) Coleman Hawkins (ts) Buster Bailey (cl) Benny Carter (as) Nat King Cole (pn, voc) Oscar Moore (gt) John Kirby (cb) Max Roach (dms); rec 1945

Dernier pianiste de ce chapitre middle jazz, un musicien noir d'origine canadienne, qui va devenir un des plus incroyables solistes des décennies à venir, sans qu'on puisse jamais le cataloguer de manière précise. La carrière d'**Oscar Peterson** commence. Né en 1925 à Montreal, fasciné par Art Tatum ou Teddy Wilson, il impressionne déjà son entourage à l'âge de 9 ans. Il commence ensuite à fréquenter les clubs de Montreal, jusqu'à ce qu'il soit remarqué par Norman Granz qui le fera monter à New-York et participer aux tournées du JATP. De ses premiers enregistrements, gravés comme Tatum ou King Cole en formule piano/guitare/basse, voici une version de *Fine and dandy* qui laissent déjà largement deviner le talent et la virtuosité en devenir de monsieur Oscar Peterson :

Oscar Peterson Trio : Fine and dandy CD XXI, 22 (2'41)

Oscar Peterson (pn) Ben Johnson (gt) Auston Roberts (cb) rec Montreal 14 nov 1949

Pour en terminer avec ce chapitre, une seule possibilité : regarder dans son intégralité un des plus beaux films jamais consacrés au jazz, un film qui porte en lui la quintessence du middle jazz. C'est au photographe d'origine alabanaise **Gjon Mili** qu'on doit la réalisation de ce petit chef d'œuvre centré sur le jazz. Pas d'historiette inutile, juste une jam session en trois parties réunissant la crème du jazz swing américain des années de guerre (ce qu'on appellera bientôt le Middle Jazz). L'idée est de **Norman Granz**. La photographie (superbe noir et blanc) est de **Robert Burks** (souvent engagé par Hitchcock par la suite) et elle se soldera par une série de photos tirées du film et qui deviendront des pochettes de disques, des couvertures de magazines etc. Dix minutes de bonheur musical et visuel. Avec **Harry Edison (tp) Lester Young et Illinois Jacquet (ts) Barney Kessel (gt) Marlowe Morris (pn) John Simmons (cb) Jo Jones, Sid Catlett (dms) Mary Bryant (voc) Archie Savage (dance)**. Trois titres donc : un blues lent et sensuel proposé par Lester, sur fond de fumée de cigarette ; une version chantée de *On the sunny side of the street* ; et le final, *Jammin' the blues* avec notamment une bataille des deux saxophonistes

Vidéo. Jammin' the Blues DVD XXI, 13 (9'48)

Film de Gjon Mili avec Harry Edison (tp) Lester Young et Illinois Jacquet (ts) Barney Kessel (gt) Marlowe Morris (pn) John Simmons (cb) Jo Jones, Sid Catlett (dms) Mary Bryant (voc) Archie Savage (dance) ; rec 1944 (Warner)

TROISIEME PARTIE
LE JAZZ MODERNE

1. Ouverture

Mis sur les rails par les Noirs, le jazz a subi, sous l'action du show-business blanc, un double processus de commercialisation et de récupération. Une double déviance qui a induit dans la deuxième moitié des années '30 diverses réactions allant dans le sens d'une réappropriation et d'une revendication d'authenticité : c'est le cas du **Revival** (retour aux sources orléanaises), mais aussi du travail **after hours** des principaux stylistes swing et tout particulièrement des plus aventureux d'entre eux, passés à la postérité sous le nom générique de **passeurs**. Si le Revival recherche l'authenticité dans le passé, si les stylistes et les passeurs oeuvrent au coeur du présent musical, il est un autre mouvement, bien plus décisif encore, et qui va davantage se/nous projeter dans l'avenir: le **be-bop**. Incontestable tournant de l'histoire du jazz, charnière entre le jazz dit classique et le jazz dit moderne, le be-bop s'enracine dans le swing avancé de la fin des années '30, connaît une gestation sous cloche pendant les années de guerre, et explose entre 1945 et 1948, pour se métamorphoser ensuite en une foule de langages dérivés et assagis. On l'a dit, et redit, en jazz, un style ne chasse pas l'autre. Si, historiquement, le **be-bop** est le grand tournant du jazz moderne, ce n'est pas là la forme de jazz qui domine les années '40 en terme de succès public. Le New-Orleans (grâce au Revival) et le Swing, on vient de le voir, gardent les faveurs du public. Il reste que c'est bien la musique dont il va être question dans les prochains chapitres qui va changer la face du monde musical, redéfinir le rapport à la musique, voire le rapport entre la musique et la « politique » au sens large.

La position occupée par le be-bop dans l'histoire du jazz donne lieu à diverses interprétations occultant le plus souvent la complexité du phénomène au profit d'explications simplistes et unilatérales. Le be-bop : révolution, évolution ou trahison ? Les interprétations affluent. Pour les modernistes convaincus, le be-bop est une **révolution**, radicale et quasi irréductible. Il va dans le sens de l'histoire et lui seul est signifiant après 1945. Si les passeurs ont effectivement préparé le terrain, le nouveau style est une rupture, un rubicon séparant deux mondes radicalement opposés : l'avant-bop et l'après-bop. Deux "périodes" évidemment connotées qualitativement et affectivement. La querelle des Anciens et des Modernes prend chez eux une tournure différente, puisqu'ils regroupent dans un même panier (de crabes conservateurs) musiciens swing et revivalistes. Ils font cependant une distinction, dans ce panier, entre les Blancs, pâles imitateurs et récupérateurs capitalistes, et les Noirs, créateurs instinctifs du jazz, avalés, phagocytés et oncletomisés (Armstrong) par le système. Pour les traditionalistes radicaux, le be-bop est une **trahison** rompant avec l'esprit du jazz authentique. Certains de ces historiens minimisent l'apport des boppers, estimant que tout l'art de Parker se trouve déjà en puissance chez Hawkins ou chez Lester Young. Et que la liberté rythmique des boppers n'est qu'une accentuation des acquis polyrythmiques ancestraux. Mais la plupart prétendent simplement que le be-bop n'est pas du jazz et ils lui préféreront, à tout prendre, le rock'n roll qui apparaîtra dans la décennie suivante. Enfin, les évolutionnistes voient dans le be-bop une **évolution**, logique et prévisible dans le jeu des passeurs, un développement semblable à celui qui fit passer le jazz de King Oliver à Louis Armstrong. Prenant le contre-pied des "séparatistes", ils conçoivent l'Histoire du Jazz comme un tout en perpétuelle mutation, le be-bop étant une étape parmi d'autres. Pas de rupture donc, mais une continuité "discrète" au sens linguistique du terme. Aucune de ces trois visions des choses ne rend compte de la complexité du phénomène. Chacune d'entre elles contient pourtant une part de vérité : oui, le be-bop est, sous un certain angle, une révolution impliquant un "saut épistémologique", qu'on s'en réjouisse comme les modernistes ou qu'on le déplore comme les traditionalistes ; mais oui également, le be-bop s'inscrit dans une évolution et dans une tradition aussi vieille que le jazz lui-même. Et ces deux notions ne sont nullement contradictoires : au contraire, elles rétroagissent l'une sur l'autre, s'enrichissant mutuellement: l'évolution crée la révolution qui

l'enrichit : le jazz classique produit le jazz moderne qui le nourrit en retour. D'où l'intérêt du concept de **(r)évolution**, que j'utiliserai désormais.

Par ailleurs, le jazz est, on l'a vu, largement tributaire, d'une somme considérable de souffrances et de douleurs : celles que subit, de 1619 à nos jours, la communauté noire américaine. Laquelle survit, puis s'épanouit à travers une série d'expressions musicales propres, redevables aux racines africaines ancestrales autant qu'à la tradition musicale européenne telle que la vit/produit/comprend la société raciale et capitaliste américaine. La souffrance ne disparaît pas avec l'esclavagisme : le blues est l'âme même du jazz. Et faut-il rappeler les humiliations que connaissent les jazzmen noirs lorsque les tournées des orchestres qui les engagent s'enfoncent un peu trop profondément dans le Sud ? A l'exception de l'Underground Railroad des origines et de la Harlem Renaissance des années '20, les liens "directs" entre musique noire et revendication anti-raciale ne sont pas aussi fréquents qu'on pourrait le croire, même si le jazz est, par essence, depuis sa naissance une des armes les plus efficaces au service de l'émancipation de la communauté noire. D'autant plus puissante est la voix qui, en 1939, à l'aube de la genèse du be-bop, s'élève, fragile et puissante à la fois. La voix d'une chanteuse qui porte en elle l'horreur et l'abjection de la violence raciale. Sa chanson dit, en termes crus et douloureux, la pratique du lynchage, chère aux membres du Ku-Klux-Klan; elle dit ces corps noirs, fruits étranges suspendus aux arbres et qui se balancent dans le vent. D'une certaine manière, la "politisation" du jazz noir propre au be-bop, démarre avec ce *Strange Fruit* chanté par **Billie Holiday**. Qui jusque là ne chantait pour tous drames que ceux de l'amour déçu, et qui déchire soudain d'un raclement de gorge le bel assemblage hypocrite de la Swing Craze. Avec *Strange Fruit* (qui a inspiré récemment à l'écrivain David Margolick un essai fort instructif), c'est comme si la Communauté noire américaine réalisait soudain que le jazz pouvait lui permettre de gagner un début de dignité, en commençant à dire enfin l'indicible. Dès lors, quelle meilleure introduction idéologique au be-bop, que cette chanson, illustrée dans le document vidéo qui suit, par de terribles photos d'époque, brûlées aux couleurs des sinistres initiales :

Video + Audio. Billie Holiday : Strange Fruit DVD XXII, 1 (3'10)

*Billie Holiday (voc) Frank Newton (tp) Tab Smith, Kenny Holon, Stanley Payne (sax)
Sonny White (pn) Jimmy Mc Lin (gt) John Williams (cb) Eddie Dougherty (dms) rec NY 1939*

Avant d'évoquer les pionniers de cette nouvelle musique qui va changer la face du jazz, il est indispensable de revenir un moment sur ces musiciens de la génération précédente qui ont préparé la mutation et auxquels on a donné le nom de « passeurs ».

Les deux axes généraux sur lesquels va se fonder la nouvelle musique sont l'envie de **réappropriation** qui anime la nouvelle génération de musiciens noirs (qui estiment, non sans raison, que les Blancs leur ont « volé » leur musique), et la revendication pour le jazz, jusqu'alors musique de danse et de divertissement, d'un **statut artistique**. Par ailleurs, sur le plan strictement musical, une série de musiciens de l'ère swing (dont nous avons déjà parlé dans un précédent chapitre) ont préparé le terrain à cette Révolution. Les plus importants d'entre eux sont sans doute le trompettiste **Roy Eldridge** (modèle de Dizzy Gillespie), le saxophoniste **Lester Young** (maître à phraser de Charlie Parker), le pianiste **Art Tatum** (virtuose-harmoniste exerçant une fascination radicale sur la jeune génération), les bassistes **Oscar Pettiford** et **Jimmy Blanton** (premiers libérateurs de la contrebasse) ainsi que les batteurs **Jo Jones** et **Sid Catlett** (qui enrichissent la palette sonore et expressive de la batterie et rendent possible les recherches à venir de Kenny Clarke et Max Roach). Mais sur le terrain même où va naître la nouvelle musique, il est clair que c'est le guitariste **Charlie Christian** qui, malgré sa très courte carrière, occupe la place centrale. Mort prématurément, on ne sait si, en 1945, celui qui fit le succès de Benny Goodman à la fin des années '30 et qui ouvrit à l'instrument des perspectives insoupçonnées, aurait ou non basculé dans le clan des boppers et

aurait été la cinquième pièce du lumineux puzzle qui se prépare. Voici en guise de rappel quelques phrases musicales caractéristiques des trois principaux passeurs : Roy Eldrige, Lester Young et Charlie Christian :

Rappel : Passeurs CD XXII, 2 (2'33)

1. Roy Eldridge : *Heckler's Hop*
2. Lester Young : *Shoe Shine Boy*
3. Charlie Christian : *Good enough to keep*

Pour suivre, une version de *Get Happy* par le maître Art Tatum dont la musique fascinera Charlie Parker, on le verra. On le retrouvera ensuite dans un document live moins connu mais qui démontre qu'au-delà de la virtuosité qu'on lui connaît, l'homme fait également preuve d'une modernité harmonique étonnante :

Art Tatum : Get Happy CD XXII, 3 (2'47)

Art Tatum (pn solo) rec LA 22 fev 1940

Art Tatum : Mighty lak a rose CD XXII, 4 (3'38)

Art Tatum (pn solo) rec live N-U Gee-Haw Stables 26 juillet 1941

Tandis que ces swingmen avancés préparaient le terrain, quelques jeunes musiciens noirs ne perdent pas une note de leur musique, qui servira de base à celle qui les rendra célèbres. L'heure est venue de faire connaissance avec les créateurs du jazz moderne.

2. Les Boppers avant le bop

Les boppers de la première génération sont nés entre 1914 et 1920 aux 4 coins des USA. Le quarté de base se compose de **Charlie Parker** (Kansas City, 1920), **Dizzy Gillespie** (Caroline du Sud, 1917), **Thelonious Monk** (Caroline du Nord, 1917) et **Kenny Clarke** (Pittsburgh, 1914) : tous quatre se retrouveront à New-York au début de la guerre. Dans de petits laboratoires comme le Minton's ou le Monroe's, au coeur de Harlem, ils réaliseront pleinement la convergence des idées musicales qui les obsèdent. Cette volonté d'innover ne les a cependant dispensé cependant ni de trouver leurs premiers modèles au coeur de la génération précédente, ni de faire eux-mêmes leurs débuts dans le métier au sein de big bands swing.

a. Dizzy Gillespie

« *J'aime jouer, j'aime les gens, j'adore faire rire et je fais exactement ce qui me chante* ».

Une phrase qui résume bien l'univers de Dizzy Gillespie (et ce qui le distingue de Charlie Parker). Né en octobre 1917, John Birks "**Dizzy**" Gillespie fait ses débuts à Philadelphie vers 1935. Il travaille dans des orchestres scolaires, dans lesquels il joue de la trompette et du trombone. Monté à New-York deux ans plus tard, il est engagé par Lucky Millinder, puis par Chick Webb et enfin dans l'orchestre de **Teddy Hill**, un big band où brillait quelques mois plus tôt son idole, le trompettiste Roy Eldridge. Avec Hill, Dizzy enregistre ses premières faces, prenant des chorus qui rappellent sans l'ombre d'une hésitation le jeu de son modèle : c'est le cas dans *Blue Rhythm Fantasy*, où Dizzy prend 12 mesures après les interventions de Dickie Wells, Howard Johnson et Russell Procope : Teddy Hill prend le dernier chorus au ténor :

Teddy Hill Orchestra : Blue Rhythm Fantasy CD XXII, 5 (2'42)

*Dizzy Gillespie, Shad Collins, Bill Dillard (tp) Dicky Wells (tb) Russell Procope,
Howard Johnson, Robert Carroll, Teddy Hill (sax, cl) Sam Allen (pn) John Smith (gt)
Richard Fullbright (cb) Bill Beason (dms) rec NY 17 mai 1937*

Avec cet orchestre, Dizzy effectue sa première tournée européenne (dans la revue du Cotton Club). Une perspective qui rend le jeune musicien fou de joie :

« Vous pensez, l'Europe, pour 70 dollars par semaine ! Et comment ! J'avais vingt ans, j'étais célibataire, et fou comme une tomate »

Pendant ce séjour à Paris, la « tomate » ne suscite pourtant pas un enthousiasme effréné. Ses aînés, dont le nom est déjà connu en France, sont immédiatement sollicités par les firmes de disques, lui pas. Les parajazziques français auront tout le temps de regretter cette opportunité. Mais Dizzy ne prend pas ombrage de cette indifférence : il est à Paris et rien d'autre ne compte :

« Je me suis rattrapé dans les bordels. J'avais la grosse cote, j'étais jeune et généreux. Je me prenais deux filles en même temps. Entre deux passages au bordel, on visitait Paris et on prenait des tas de photos : Notre-Dame, la Tour Eiffel, le Louvre. (...) J'étais plus occupé qu'un unijambiste en train de participer à un concours de coup de pieds au cul. »

De retour aux Etats-Unis, Teddy Hill engage un nouveau batteur qui va d'emblée se trouver des atomes crochus avec Dizzy : il s'appelle Kenny Clarke ! En 1939, sur les recommandations de Mario Bauza, Dizz est engagé par **Cab Calloway**, qui comprend rapidement qu'il vient d'engager un soliste de grande valeur en même temps qu'un personnage haut en couleurs : l'inventeur du Hi-de-Ho - qui n'apprécie la fantaisie que s'il en est le héros -, raconte :

" Dizzy était une écharde plantée dans ma chair, et s'il n'avait pas été un aussi bon musicien, il ne serait pas resté si longtemps dans l'orchestre. Mais c'était un grand musicien. Maintenant, lorsque j'écoute quelques-uns des morceaux qu'il a gravés avec l'orchestre, j'en suis époustoufflé."

Quelques images et quelques témoignages (notamment une interview du bassiste **Milt Hinton**) nous donnent un idée de l'ambiance qui régnait dans l'orchestre de Cab Calloway lorsque Dizzy y jouait ce que le leader appelait « de la musique chinoise » :

Video. Cab Calloway feat Dizzy Gillespie DVD XXII , 2 (1'41)
Dizzy Gillespie in Cab Calloway band ; interview de Milt Hinton

Chez Calloway, outre Milt Hinton, Dizzy fréquente d'excellents solistes comme le trompettiste **Mario Bauza**, déjà cité, ou le saxophoniste **Chu Berry**. Sur le toit du Cotton Club, tandis que leurs collègues mettent les pauses à profit pour boire ou draguer, Dizzy et Milt Hinton pratiquent, pour eux seuls, une musique à tête chercheuse. Le 30 août 1939, Dizzy participe à son premier enregistrement avec le Cab. Il prend, sur *Pluckin' the bass* - un morceau qui met également en valeur Milt Hinton - un solo de 32 mesures qui, pour être encore inspiré de la musique d'Eldridge, n'en contient pas moins les germes de la métamorphose en gestation : les autres solistes sont Chu Berry et le clarinettiste Andy Brown :

Cab Calloway : Pluckin' the Bass CD XXII, 6 (2'48)
Dizzy, M. Bauza, L. Wright (tp) C. Jones, K. Johnson, DePriest Wheeler (tb) Chauncey Haughton, Andy Brown, Chu Berry, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn) Danny Barker (gt) Milt Hinton (cb) Cozy Cole (dms) Cab Calloway (dir); rec NY 1939

En cette même année 1939, Dizzy enregistre une séance historique sous la direction de **Lionel Hampton** : presque tous les grands sax noirs sont présents : **Coleman Hawkins**, **Chu Berry**, **Ben Webster** et **Benny Carter**. Un personnel qui, avec le recul, ressemble furieusement à un

All-Stars (Dizzy y cotoie également pour la première fois **Charlie Christian**). Le titre le plus important de cette séance est sans doute *Hot Mallets*, le seul qui contienne un chorus de Dizzy. Écoutons ce morceau d'anthologie, simple anathème de 32 mesures sans véritable thème : le solo de trompette est de grande qualité. Dizzy joue les 3 A du premier chorus et Benny Carter le bridge, vient ensuite le solo de Chu Berry. La partie de Dizzy nous montre qu'il n'a plus rien d'un débutant : s'il reste fidèle à Eldridge, son jeu semble aller de plus en plus vers une approche personnelle : ainsi, son chorus inclut une audace inusuelle à la 5^{ème} mesure : il s'appuie sur le 2^{ème} temps, procédé qui deviendra courant dans le be-bop mais qui, dans ce cadre, sonne particulièrement moderne :

« La première fois que j'ai remarqué qu'il avait un style particulier, qu'il y avait quelque chose de nouveau qui sortait de sa trompette, ce fut lors de la séance d'enregistrement du très réussi Hot Mallets. Il avait cessé de jouer comme Roy Eldridge, Louis ou d'autres musiciens. C'était un style de trompette complètement inédit, neuf, inouï. Il créa quelque chose de sidérant, très inventif, avec des harmonies, des enchaînements d'accords et un jeu prodigieux. »

Lionel Hampton : Hot Mallets CD XXII, 7 (2'21)

*Dizzy Gillespie (tp) Coleman Hawkins, Ben Webster, Chu Berry (ts) Benny Carter (as)
Lionel Hampton (vbs) Clyde Hart (pn) Charlie Christian (gt) Milt Hinton (cb)
Cozy Cole (dms); rec NY 11 septembre 1939*

Pour en terminer avec la période Calloway, un très beau *Bye Bye Blues* gravé en juin 1940, avec des soli de Chu Berry, de Dizzy (32 mesures), de Tyree Glenn au vibraphone et de Milt Hinton. Le son de l'orchestre a évolué ; on est très loin de *Minnie the Moocher* :

Cab Calloway : Bye bye blues CD XXII, 8 (2'56)

Dizzy, M. Bauza, L. Wright (tp) C. Jones, K. Johnson, DePriest Wheeler (tb) Chauncey Houghton, Andy Brown, Chu Berry, Walter Thomas (sax, cl) Bennie Payne (pn) Danny Barker (gt) Milt Hinton (cb) Cozy Cole (dms) Cab Calloway (dir); rec NY 140

Avant d'aller plus loin, d'un farfrelu à l'autre, et histoire de marquer une pause, regardons la reprise par **Henri Salvador** de ce morceau, rebaptisé de manière clownesque *Avec la bouche* : Pierre Michelot est à la contrebasse et Christian Garros à la batterie :

Vidéo. Henri Salvador : Avec la bouche DVD XXII, 3 (2'21)

Henri Salvador (voc, gt) Pierre Michelot (cb) Christian Garros (dms) rec 1964

b. Charlie Parker

Né le 29 août 1920, **Charlie Parker** grandit dans l'ambiance survoltée du Kansas City de l'âge dor (voir plus haut). Adolescent, il joue de l'alto dans une fanfare scolaire, et s'imprègne autant qu'il le peut de la musique de Joe Turner ou de Hot Lips Page, mais aussi et surtout, de celle de Lester Young, qui lui parle plus que toute autre. Dès 1933-34, Charlie s'immisce dans les jams brûlantes de K.C., à ses risques et périls :

" En 33-34, quand nous faisons une jam-session et que Charlie arrivait, nous nous arrêtons, tant il jouait mal. De plus, son caractère était déjà très difficile et il faisait des histoires à tout le monde."

En fait, dès cette époque, Parker est victime de son génie en devenir : son imagination et sa créativité le poussent à tenter des phrases que sa technique instrumentale ne lui permet pas

encore d'actualiser. D'où la fameuse anecdote de la cymbale de Jo Jones, utilisée par Clint Eastwood comme fil rouge de son film *Bird* : le principe est semblable à celui que nous connaissons chez nous à la même époque sous le nom de "crochet" : un jeune monte sur scène lors d'une jam et se met à jouer : si les choses se passent mal, le batteur détache sa cymbale et la lance aux pieds du candidat, qui sait alors ce qu'il lui reste à faire : le petit montage qui suit évoque les premières années de Charlie Parker, en ce compris la fameuse scène de la cymbale et les premiers contacts avec la drogue :

Vidéo. Charlie Parker : Early Bird DVD XXII, 4 (6'40)

Enfance, adolescence, découverte du jazz et de la drogue, le coup de la cymbale (extrait de Bird de Clint Eastwood), Cherokee et le grand départ

Suite à l'humiliation qu'il a subie, Charlie Parker entre donc dans une semi-retraite, afin de travailler son instrument mais aussi de sonder, en compagnie de quelques musiciens de métier, les mystères de l'harmonie : le but est limpide : ne plus jamais subir de lancer de cymbale. La retraite porte ses fruits, et à son retour, le gamin maladroit et velléitaire est devenu un musicien compétitif, qui connaît par coeur les chorus de Lester Young sur *Lady be Good* ou *Shoe Shine Boy*, et peut tenir sa place dans une section orchestrale. Pris en charge par le saxophoniste **Buster Smith**, il suit bientôt celui-ci à New-York, s'infiltrant prudemment dans les jams. En 1939, Parker est engagé au Chicken Shack de Harlem, comme ...plongeur. Un job qui lui convient plutôt bien dans la mesure où le pianiste attaché au restaurant n'est autre qu'**Art Tatum**. Dès qu'il a un moment, le jeune saxophoniste, installé sur une poutre au-dessus du piano, boit littéralement la musique de Tatum, séduit tant par sa virtuosité stratosphérique que par l'audace de ses harmonies. Inlassablement, il s'acharne à dominer les accords complexes de *Cherokee* et ce ...dans tous les tons. Un travail qui rendra possible ces incursions dans les tonalités voisines, marques de fabrique du be-bop. En 1940, Parker trouve son premier engagement marquant au sein de l'orchestre de **Jay Mc Shann**. Un orchestre typiquement Kansas City, où les riffs ravageurs et le blues font la loi. Avec Mc Shann, Parker enregistre ses premiers disques et ses premières radios, notamment au sein du band *within the band* de l'orchestre : on possède notamment une version de *Honeysuckle rose* qui laisse pantois : soyons clair : personne ne joue comme cela à l'époque : personne à l'époque - sauf Dizzy - n'utilise avec autant d'efficacité ces redoutables triolets qui propulsent le discours musical vers des sommets énergétiques inouis. Après l'intro humoristique, cette version du thème de Fats Waller, issue d'une retransmission radiophonique, démarre par un exposé joué au violon par le trombone **Bob Gould** et se poursuit par des chorus du leader (Mc Shann), du trompettiste **Buddy Anderson** et bien sûr, de **Charlie Parker** : le batteur est **Gus Johnson** :

Jay Mc Shann : Honeysuckle rose CD XXII, 9 (3'02)

*Buddy Anderson, Orville Minor (tp) Bob Gould (tb, vln) Charles Parker (as) Bob Mavane (ts)
Jay McShann (pn) Gene Ramey (cb) Gus Johnson (dms) rec radio KFBI 2 dec 1940*

Cette virtuosité en devenir n'empêche nullement Parker de jouer le blues avec une profondeur et un enracinement tout aussi fulgurants (une qualité que personne, même Panassié, n'osera jamais lui contester). Il suffit pour s'en convaincre d'écouter les 12 mesures qu'il improvise dans *Hootie Blues*, transcendant l'interprétation du chanteur **Walter Brown** : ce sont ces 12 mesures qui attireront l'attention du public et de ses confrères sur Parker :

Jay Mc Shann : Hootie Blues CD XXII, 10 (2'57)

*Buddy Anderson, Harold Bruce, Orville Minor (tp) Joe Taswell Baird (tb) Charlie Parker,
John Jackson (as) Harold Ferguson, Bob Mabane (ts) Jay Mc Shann (pn) Gene Ramey (cb)
Gus Johnson (dms) Walter Brown (voc); rec Dallas 30 avril 41*

On pourrait aussi évoquer les premiers disques enregistrés dans des contextes middle jazz par Kenny Clarke et par les autres futurs leaders du be-bop. Mais il est temps de les retrouver au cœur des laboratoires dans lesquels va se créer la nouvelle musique.

c. Minton's et Monroe's : les laboratoires

C'est au cœur de Harlem et non dans la 52ème rue que les premiers embryons de be-bop apparaissent, sous cloche ou presque, dans deux petits clubs : le *Minton's Playhouse* et le *Monroe's Uptown*, rendez-vous tant des stylistes swing que des futurs boppers. Les jeunes musiciens noirs qui y passent le plus clair de leurs nuits présentent un profil de marginaux cultivés, désireux, on l'a dit, de se réapproprier la musique créée par leur communauté et de lui conférer un statut artistique. Ces deux motivations les amènent à complexifier la musique qu'ils mettent au point, ne serait-ce dans un premier temps que pour empêcher les plagiat et les intrusions intempestives. Le *Minton's Playhouse* doit son nom à son propriétaire et fondateur, **Henry Minton**, ancien saxophoniste et premier délégué noir au puissant Musician's Union Local 802, le syndicat des musiciens new-yorkais. Le lundi, jour de relâche des théâtres, Minton offre un repas gratuits aux vedettes de l'Apollo qui viennent faire la jam chez lui. Grande idée qui fait bientôt du Minton's le rendez-vous de musiciens de plus en plus nombreux (et noirs pour la plupart) et, tout particulièrement, d'une poignée de jeunes musiciens qui vont changer le cours de la musique. Il y a là le batteur **Kenny Clarke**, les pianistes **Kenny Kersey** et **Thelonious Monk**, le trompettiste **Dizzy Gillespie**, et quelques autres encore, dont nous reparlerons. Mais il y a aussi **Charlie Christian**. Se sentant comme un poisson dans l'eau dans l'ambiance du Minton's, le guitariste y passe le plus clair de ses nuits, après son travail avec Benny Goodman. Les derniers temps, il loue même une chambre juste au-dessus du club et y laisse son ampli à demeure. Quelques images et quelques témoignages sur ce lieu mythique :

Video. Le Minton's DVD XXII, 5 (3'48)

*Doc incl Joe Guy (tp) Charlie Christian (gt) Thelonious Monk, Kenny Clarke etc
Interviews Billy Taylor, Randy Weston*

Par bonheur pour l'histoire, le Minton's a son "pirate" : il s'appelle **Jerry Newman** et, grâce à lui et à son graveur portable d'acétates, un pan crucial de l'Histoire du Jazz est sauvée de l'oubli et du silence. C'est notamment le cas d'une longue version de *Topsy* jouée sans thème, le 12 mai 1941, et justement rebaptisée **Swing to Bop**. C'est que, dans le long solo de Charlie Christian (184 mesures et 96 de plus après le solo de piano), et dans les interventions puissantes et imaginatives de la batterie de **Kenny Clarke**, on a la troublante impression, avec le recul, d'assister à une sorte d'accouchement symbolique de la nouvelle musique. Extrait significatif de ce précieux document :

Charlie Christian / Minton's Band : Swing to Bop (extr) CD XXII, 11 (3'45)

*Joe Guy (tp) Charlie Christian (gt) Kenny Kersey (pn) Nick Fenton (cb) Kenny Clarke (dms);
rec Minton's, 12 mai 1941*

Certaines de ces phrases lumineuses marquent pour Charlie Christian les premières traces d'une esthétique et d'une approche de la musique dont il n'aura hélas pas le temps de voir l'aboutissement : atteint de tuberculose, et brûlant la vie par les deux bouts, Charlie refuse d'obéir aux prescriptions médicales d'abstinence et s'éteint le 2 mars 1942. Anecdote sinistre mais significative, il est enterré sans que puisse être réunie la somme d'argent nécessaire à ce que son nom soit gravé sur sa tombe. Dans la vie comme dans la mort, Charlie Christian inaugure en fait le chemin de croix que vont suivre les boppers. Pour cette génération sacrifiée (à l'héroïne notamment, on le verra) le sordide quotidien accompagne en négatif la luminosité

d'une musique qui se veut de moins en moins ouverte aux concessions. Si **Joe Guy** est souvent le trompettiste des séances du Minton's, **Dizzy** apparaît aussi sur divers titres, notamment sur Kerouac et sur deux versions, assez différentes, de *Stardust*. La deuxième, en quartet, est plus satisfaisante malgré la prise de son limite:

Jam au Minton's : Stardust 2 CD XXII, 14 (3'29)

*Dizzy Gillespie (tp) Kenny Kersey (pn) Nick Fenton (cb) Kenny Clarke (dms)
rec Minton's Mai 1941*

Tandis que Dizzy, Monk, Charlie et Kenny ouvrent les portes de l'avenir de la musique au *Minton's*, **Charlie Parker** fréquente plutôt, lui, l'autre laboratoire, le *Monroe's Uptown*. En 1942, il enregistre une série d'acétates en trio avec quelques musiciens proche du *Monroe's*. Il est fascinant d'écouter la version de *Cherokee* qu'il enregistre à cette occasion sur un acétate qui n'était pas destiné à être publié : la rythmique reste swing mais le phrasé, le lyrisme, les audaces harmoniques de l'alto font littéralement décoller le vieux saucisson, bien plus encore que dans la version avec Jay McShann que nous avons entendue il y a peu :

Charlie Parker + Monroe's Band : Cherokee CD XXII, 16 (3'14)

*Charlie Parker (as) + orch feat prob. Allan Tinney (pn) Ebenezer Paul (cb) a.o. ;
rec Monroe's Uptown, early 1942*

Ces deux noyaux étaient évidemment appelés à se rencontrer. Et c'est avant tout le cas de ces deux musiciens qui incarneront le be-bop : **Charlie Parker** et **Dizzy Gillespie** : dans diverses interviews et dans son autobiographie *To be or not to bop*, Dizzy se souvient de ses premières rencontres avec l'Oiseau :

« Un après-midi, Charlie Parker vint me voir. Nous commençames de parler dans ma chambre, puis nous déballâmes nos instruments, lui son saxophone alto, moi ma trompette. Ca dura des heures. On ne pouvait s'arrêter de jouer. C'est tout juste si je suis allé au boulot ce soir-là. Dès que j'ai entendu Charlie Parker, j'ai compris que j'avais devant moi mon homologue au saxophone. Je n'avais jamais rien entendu de pareil ! Ses idées, ses enchaînements de notes, et tant d'autres choses ! Et puis c'était fantastique de rencontrer quelqu'un qui suivait sans le savoir la même voie que moi. »

Avec Dizzy et Parker, les assises mélodiques et le feeling général du be-bop sont en place : reste à peaufiner l'apport harmonique - ce sera le rôle de Thelonious Monk - et à appliquer au phrasé nerveux des boppers une assise rythmique nouvelle : et c'est là qu'entrera en jeu le père des batteurs modernes, Mr Kenny Clarke. Le tout se passant une fois encore au *Minton's*.

Né en 1914, Kenneth Spearman **Kenny Clarke** est l'ainé de la "bande des quatre". Boulimique, il commence l'étude du piano, du saxophone, de la trompette, du trombone, mais s'intéresse surtout aux rapports entre musique et danse, et donc entre rythmes et polyrythmes. Il fixe bientôt son choix sur la batterie et fait ses débuts dans divers territory bands, dans le Middle-West. Monté à New-York en 1936, il entre dans l'orchestre d'Edgar Hayes. Influencé, comme la plupart des jeunes batteurs de l'époque, par Jo Jones, Cozy Cole et les autres grands drummers de la Swing Era, Kenny joue à l'époque d'une manière qui ne peut laisser supposer la révolution copernicienne qu'il fera bientôt subir à son instrument et, au-delà, à la section rythmique toute entière. Fin 38, Kenny entre dans l'orchestre de **Teddy Hill** : il y fait la connaissance de Dizzy Gillespie, et il expérimente pour la première fois une nouvelle manière de concevoir la polyrythmie et le métier de batteur. Jusque là, le pied droit du batteur martelait les temps (et donc le tempo) sur la grosse caisse. Kenny, progressivement, fait glisser le marquage du temps sur la cymbale, réservant l'usage de la grosse caisse pour des ponctuations souvent jouées à contretemps. Il allège par là-même le rythme de base (par rapport au martèlement de la grosse

caisse, la cymbale offre un feeling sous-jacent fort différent) mais parallèlement, il enlève un repère imparable aux auditeurs et aux danseurs - lesquels sont plus encore décontenancés par ces fameuses "pêches" lancées à contretemps par la grosse caisse et/ou la caisse claire. Dizzy, au contraire, jubile.

"J'essayais de faire de la batterie un instrument aussi musical que rythmique. Pour moi, le jeu traditionnel des 'drummers' était devenu passablement monotone. (...) J'ai commencé à tenir dans les orchestres un rôle réellement instrumental, et non plus seulement rythmique. C'était quelque chose de nouveau" (Kenny Clarke)

Surnommé Klook - à cause d'une de ses figures rythmiques de prédilection, suggérée par l'onomatopée klook-a-mop - Kenny Clarke est désigné par Teddy Hill pour diriger les jams du Minton's : et il a carte blanche ! Ses conceptions s'y expriment donc ouvertement et se mêlent à celles de Gillespie, de Monk et des autres. Le travail d'accentuation et les "pêches" propres au drumming moderne sont déjà largement sensibles dans la manière dont Kenny "accompagne" Charlie Christian dans *Swing to Bop*. Réécoutons-en un extrait (situé à 5'40", pendant le solo de piano de Kenny Kersey) en focalisant cette fois notre attention sur le jeu de batterie davantage que sur les improvisations. Nous retrouverons ensuite le travail de sape de Klook dans une version de *Indiana* :

Kenny Clarke / Minton's Band : Swing to Bop CD XXII, 12 (3'05)

*Joe Guy (tp) Charlie Christian (gt) Kenny Kersey (pn) Nick Fenton (cb) Kenny Clarke (dms);
rec Minton's, 12 mai 1941*

Kenny Clarke / Minton's Band : Indiana CD XXII, 13 (2'28)

*Joe Guy (tp) Charlie Christian (gt) Kenny Kersey (pn) Nick Fenton (cb) Kenny Clarke (dms);
rec Minton's, mai 1941*

Les Mintoniens déstabilisent les non-initiés et stimulent d'autant les initiés : c'est une des règles de la nouvelle musique en devenir. Et pour ce qui est de déstabiliser, dire que Thelonious Monk s'y connaît, c'est peu dire ! Quatrième pièce du puzzle, **Thelonious Monk** est l'éminence grise du be-bop. Né en 1917, il n'a presque rien enregistré avant 1944, mais son apport à la nouvelle musique n'en est pas moins déterminant. En tant que pianiste, pourtant, il se situe à première vue aux antipodes de la virtuosité parkérienne (contrairement à un Bud Powell, qui applique, lui, le même traitement au clavier que Parker à l'alto). C'est en profondeur que Monk agit. Alors qu'il n'a derrière lui que des études musicales très fugitives, il pense les fondements de la révolution en cours. Son action est sensible aux niveaux harmonique (substitutions d'accords, introduction d'accords de passage), rythmique (cassures, déconstruction, sens du silence), mélodique (intervalles larges, chromatismes, clusters) : mais il est aussi le compositeur du groupe. Alors que les thèmes parkériens sont le plus souvent des retranscriptions d'impros, Monk écrit les futurs standards du jazz moderne : des structures et des mélodies intemporelles qui, par leur étonnante ouverture, restent aujourd'hui encore un véhicule largement utilisé. Monk est aussi un personnage hors du commun, comme en témoigne un témoin de cette époque de gestation du be-bop :

"J'ai connu beaucoup de musiciens bizarres, mais je n'en ai jamais vu un comme lui. (...) Il arrivait souvent une heure avant l'orchestre, mais au moment de jouer, impossible de mettre la main sur lui. On finissait par le retrouver, une heure plus tard, assis seul dans un coin, à la cuisine ou ailleurs, en train de composer. Le bruit que faisait l'orchestre ne le dérangeait pas. J'en ai souvent eu assez de lui, et pourtant c'était un type sympathique. Plus d'une fois, j'ai eu envie de l'engager comme pianiste dans mon orchestre mais on ne pouvait vraiment pas compter sur lui. Tout le monde l'adorait. Dizzy et Kenny Clarke

m'ont dit une fois qu'ils prendraient la responsabilité de le faire venir toujours à l'heure si j'engageais. Ils l'aimaient vraiment beaucoup. Tout le monde voulait l'avoir mais c'était trop risqué. Il était tellement imprévisible. En musique, Monk était plutôt producteur que vendeur. Dizzy, lui, plaçait la marchandise, parce qu'il avait su trouver des débouchés. Monk restait en dehors de ça”

On comprend les craintes des chefs d'orchestre vis à vis de Monk, quand on sait qu'il proclamait à tout qui voulait l'entendre :

“Ne jouez pas ce que le public demande ! Jouez ce qu'il vous plait de jouer et laissez le public s'accrocher à ce que vous jouez - même si cela doit prendre quinze ou vingt ans”

On aimerait mieux connaître la manière dont Monk joue à la haute époque du be-bop : hélas, sur la plupart des titres enregistrés au Minton's, sa présence a été largement démentie : Jerry Newman nous sauve cependant de l'ignorance absolue avec quelques titres piratés en 1941 : c'est notamment le cas de *Nice work if you can get it*, chanté par Joe Guy, et que nous écouterons après avoir évoqué les premiers temps de la vie et de l'œuvre de Monk à travers photos, interviews et témoignages divers :

Vidéo. Early Monk DVD XXII, 6 (3'48)

1. Thelonious Monk (pn) : Round Midnight 2. Interview. 3. Enfance, débuts, Minton's

Thelonious Monk : Nice work if you can get it CD XXII, 15 (2'28)

Joe Guy (tp) Thelonious Monk (pn) Nic Fenton (cb) Kenny Clarke (dms) 1941

Le puzzle se précise. Au *Minton's*, pour dissuader les intrus, Dizzy, Monk et les autres mettent au point des enchaînements harmoniques insolites qui non seulement les ravissent, mais nécessitent de la part de ceux qui veulent se frotter à eux une oreille particulièrement développée. Ils utilisent également des tempos hyper-rapides, qui achèvent de dérouter les apprentis-jammeurs : Dizzy explique :

« Il y avait toujours des gars qui ne savaient pas jouer et qui n'en prenaient pas moins six ou sept chorus de suite. Aussi, l'après-midi, avant la session, Thelonious Monk et moi composions des variations harmoniques compliquées qui nous permettaient, le soir, d'éliminer les types sans talent, incapables d'improviser dessus (...) Ce que nous faisons au Minton's, c'était jouer sérieusement, c'était créer un nouveau dialogue entre nous, mêlant nos idées pour créer un style musical inédit. Il n'existe qu'un nombre limité de notes et ce qui donne naissance à un style, c'est la façon de passer d'une note à l'autre. Nous avons une formation de base en harmonie européenne et en théorie musicale, qui se superposait à notre connaissance de la tradition musicale afro-américaine. Nous inventions notre propre façon d'aller d'un endroit à un autre. Peut-être la seule vraie différence avec notre musique est que nous phrasions autrement. Le changement de phrasé alla de pair avec un nouvel accent. Notre musique avait un accent inédit. »

d.1942-1943 : Grève et émeutes

C'est pendant la guerre que le mouvement noir va, pour la première fois depuis la Harlem Renaissance des années '20, reprendre une consistance et une densité nouvelles. L'apparition du be-bop reflète sur le plan esthétique les tensions socio-politiques de l'heure. On l'a dit, les Noirs ne tarderont pas à réaliser l'ampleur du paradoxe qui veut qu'ils partent défendre la démocratie en Europe alors qu'eux-mêmes, dans leur propre pays, n'ont pas accès aux droits civiques les plus élémentaires. Dès lors, les émeutes se multiplient dans les villes et dans les

quartiers blacks, y compris à Harlem, qui devient un quartier infréquentable pour les Blancs : bientôt, d'ailleurs, les jeunes boppers quitteront le Minton's et le Monroe's pour partir à l'assaut des clubs de la 52ème rue et des temples du swing. Le petit montage qui suit illustre cette toile de fond de la naissance de la nouvelle musique.

Video. Be-Bop et contestation noire DVD XXII, 7 (4'03)

Images d'archives : du swing au bop + émeutes raciales années '40, le réveil noir

La confidentialité qui entoure la gestation sous cloche du be-bop explique en partie la carence de témoignages relatifs aux tout débuts du be-bop. Mais un autre élément entre en ligne de comptes : en août 42, démarre une des grèves plus longues de l'histoire syndicale, une grève qui instaure un vaste black-out sur le monde musical. Par chance, juste avant le début de la grève, **Dizzy Gillespie** a enregistré quelques titres avec **Lucky Millinder** : le solo qu'il prend sur *Little John Special* fait partie de ses premiers grands chorus. Gunter Schuller souligne cette étape importante dans l'ascension de Dizzy vers sa première maturité : il compare cette évolution avec celle, parallèle, de Charlie Parker :

« Ici le solo de Dizzy montre que, à ce moment, les conceptions musicales de Parker et les siennes s'orientent dans une même direction, avec des cheminements parallèles et des chevauchements discernables (spécialement dans les domaines de l'harmonie et du tempo) mais avec des dissemblances majeures, nées partiellement des différences d'articulation dues à l'usage de la trompette et du saxophone. Plus tard, leurs concepts musicaux convergeront, chacun apprenant de l'autre, dans une communion musicale qui, si l'on considère son impact, fut pratiquement unique dans l'histoire du jazz »

Les solistes sur ce titre sont **Tab Smith** (as), **Stafford Simon** (ts), **Dizzy** puis le baryton **Ernest Purce** : après ce solo de baryton, notez que l'arrangement de Tab Smith, auquel participa sans doute Dizzy, démarre sur le riff principal de *Salt Peanuts* : l'histoire est en marche :

Lucky Millinder : Little Joe Special CD XXII, 17 (3'07)

*Dizzy Gillespie, William Scott, Nelson Bryant (tp) George Stevenson, Joe Britton (tb)
Tab Smith, Billy Bowen, Stafford Simon, Dave Young, Ernest Purce (sax, cl) Bill Doggett (pn)
Trevor Bacon (gt) Nick Fenton (cb) Panama Francis (dms) Lucky Millinder (dir);
rec NY 29 juillet 1942*

Dizzy travaillera aussi à cette époque chez **Benny Carter** qui écrira à son propos cette phrase passée à la postérité :

« Celui qui a conçu ou inventé la trompette savait qu'il y avait certaines choses apparemment impossibles à exécuter sur cet instrument. Mais on a oublié de prévenir Dizzy... et il les a jouées ! »

Retour à la grève : la position de **James Petrillo**, patron du puissant syndicat des musiciens, est claire : la pratique du "passe-disque" en radio nuit au travail live, et aucune adaptation sérieuse des droits ne vient compenser ce manque à gagner : la consigne est donc sans appel : boycott total des studios d'enregistrement ! La grève se prolonge jusqu'en 1944. Seule exception à ce boycott, en ces temps de guerre, les V-Discs, 78 tours 30 cms gravés pour le divertissement des soldats partis au feu et dont le syndicat accepte la diffusion interne à l'armée, pour autant que les matrices soient détruites afin d'éviter un retraitage commercial commerciaux (voir plus haut, chapitre Guerre et Libération). Les V-Discs, que les soldats américains amènent par brouettes en Europe à la Libération, sont une aubaine pour les collectionneurs : qu'il s'agisse de variété, de classique ou de jazz, ils constituent les seuls témoignages de cette période muette. Mais on

n'y trouve évidemment que des vedettes confirmées, et, la plupart du temps, appréciées du grand public : c'est à dire tout le contraire du be-bop, non seulement balbutiant, mais se définissant comme anti-commercial et refusant toute concession aux goûts du public. Point de young Parker ni de young Dizzy pour les G.I.'s, donc. Et autant pour nous. Rien d'étonnant dès lors si les premiers disques de be-bop (sortis en 1944-45) révèlent brutalement aux non-initiés une musique aussi achevée : la nouvelle musique s'est rodée, sous le manteau, pendant les années de guerre, pour une infime minorité de happy fews. Ce trou discographique 42-44 est d'autant plus enrageant qu'en 43, la collaboration **Parker-Gillespie** devient régulière ! Après la période des "laboratoires", presque tous les jeunes révolutionnaires sont réunis au sein d'un big band dirigé par un vétéran attiré par la nouvelle musique : le pianiste **Earl Hines**. Cet orchestre est d'autant plus mythique qu'il n'en existe pas la moindre trace enregistrée. Au milieu du désert discographique officiel, on possède heureusement quelques enregistrements privés, captés par des "pirates" du genre de Newman: ainsi, un certain Bob Redcross a immortalisé, avec du matériel amateur, une session improvisée en février 1943 dans une chambre du Savoy Hotel de Chicago. La qualité sonore est évidemment médiocre, mais on peut néanmoins se faire une idée de l'empathie qui unit de plus en plus les deux leaders du be-bop. Quelques images et quelques sons des débuts du tandem Bird / Dizz :

Video. Bird and Dizzy 1943-44 DVD XXII, 8 (2'54)
Charlie Parker et Dizzy Gillespie pendant le Petrillo Ban

e. L'antichambre

L'année 1943 marque la fin de l'épopée du Minton's : soutenus par quelques anciens, les boppers montent à l'assaut de la **52ème rue** et des temples du swing ! La plupart du temps, ils s'incrustent dans des combos existants, mais en janvier 44, le premier band ouvertement be-bop démarre à l'Onyx Club : à sa tête, **Dizzy Gillespie**, le bassiste **Oscar Pettiford** et le batteur **Max Roach** : toujours pas de traces sonores, à l'exception d'un *Night in Tunisia* quasi inaudible. Pour le bonheur des historiens - et pour le nôtre - , certains aînés comme Coleman Hawkins ou Cootie Williams prennent les jeunes loups sous leur protection et, lorsque l'activité discographique redémarre, les emmènent avec eux en studio. Avec ces enregistrements, nous pénétrons pour de bon dans l'antichambre du be-bop. Sur *Disorder at the border*, enregistré en 1944 par **Dizzy Gillespie** dans le band de **Coleman Hawkins**, on peut apprécier la différence qui sépare désormais son style, arrivé à quasi-maturité, de celui des autres solistes engagés par le père des saxophonistes :

Coleman Hawkins : Disorder at the border CD XXII, 20 (3'00)
Dizzy Gillespie, Vic Coulson, Ed Vanderveer (tp) Leonard Lowry, Leo Parker (as) Coleman Hawkins, Don Byas, Ray Abrams (ts) Budd Johnson (ts, bs) Clyde Hart (pn) Oscar Pettiford (cb) Max Roach (dms) rec NY 22 fev 1944

Parmi les jeunes boppers occupés, à cette époque, à se faire les dents au sein de formations swing, citons encore **J.J.Johnson** (tb) aux côtés de Benny Carter, **Howard Mc Ghee** et **Fats Navarro** (tp) chez Andy Kirk, **Dexter Gordon** (ts) chez Louis Armstrong, ou **Dodo Marmarosa** (pn) chez Artie Shaw. Tandis que Dizzy et Bird commencent à se faire un nom, d'autres habitués du Minton's profitent eux aussi de la fin de la grève pour graver leurs premiers disques. Ainsi, le pianiste **Clyde Hart** grave *Little Bennie* (alias *Crazeology*) avec le trompettiste **Bennie Harris** et les sax **Herbie Fields** et **Budd Johnson** : avant même les manifestes de 45, certains thèmes sonnent déjà quasi 100% be-bop, comme ce *Little Bennie* ;

Clyde Hart : Little Bennie CD XXII, 22 (2'39)

*Coleman Hawkins (ts) Thelonious Monk (pn) Edward Bass Robinson (cb) Denzil Best (dms);
rec NY 19 octobre 1944*

Il y a quelque chose de téméraire pour les vieux routiers du swing à se “compromettre” avec la jeune génération en colère : et quand il s’agit d’un martien comme **Thelonious Monk**, la démarche est carrément héroïque. Le voici en quartet avec Coleman Hawkins, encore lui, dans un *Flying Hawk* où l’intro de piano, le solo et l’accompagnement rompent délibérément avec les traditions en usage dans les petites formations swing : c’est déjà quasi du Monk pur et dur, radical, anguleux, dissonnant.

Coleman Hawkins : Flyin' Hawk CD XXII, 21 (2'52)

*Coleman Hawkins (ts) Thelonious Monk (pn) Edward Bass Robinson (cb) Denzil Best (dms);
rec NY 19 octobre 1944*

Monk, on l’a dit, est l’éminence grise du mouvement : son jeu est tout à fait atypique par rapport au langage de Parker ou de Dizzy. C’est au contraire en pleine phraséologie parkérienne que se situe l’autre grand pianiste be-bop, **Bud Powell**. En 1944, il travaille dans l’orchestre du trompettiste Cootie Williams, ex-Ellingtonien ; par rapport à celle de son modèle, Art Tatum, la fluidité du jeu de Bud est d’une étonnante modernité, qui déteint par moments sur le son du band tout entier. Sa vie a pourtant commencé sous des auspices peu joyeux : et avant d’écouter *Floogie Boo*, gravé par Bud avec Cootie Williams, voici quelques images, témoignages et interviews évoquant les débuts d’une vie qui fut tout sauf un long fleuve tranquille :

Vidéo. Early Bud DVD XXII, 9 (3'54)

Doc enfance, adolescence débuts, Harlem, interv.

Cootie Williams Sextet: Floogie Boo CD XXII, 23 (2'42)

*Cootie Williams (tp) Eddie Vinson (as) Eddie Lockjaw Davis (ts) Bud Powell (pn)
Norman Keenan (cb) Vess Payne (dms); rec NY 1944*

C’est quelques mois après ces enregistrements que survient un des plus sordides épisodes de l’histoire du be-bop : voulant défendre son ami Monk (pourtant deux fois plus baraqué que lui), Bud s’interpose, lors d’un contrôle policier musclé et subit un matraquage d’une brutalité hallucinante, dont il portera les séquelles sa vie durant (migraines, états dépressifs, absences etc). Un long calvaire qui n’empêchera pas Bud Powell de nous laisser quelques unes des plus belles pièces pianistiques be-bop. On en reparlera.

1944 est aussi l’année **Billy Eckstine**. Le célèbre crooner noir est aussi un défenseur acharné des boppers. C’est lui qui va reprendre la direction du big band que dirigeait Hines en 1942. On pourra y entendre au fil des mois les trompettistes **Dizzy Gillespie, Miles Davis, Kenny Dorham** et **Fats Navarro**, les saxophonistes **Charlie Parker, Dexter Gordon, Gene Ammons, Leo Parker** et **Wardell Gray**, le pianiste **Tadd Dameron**, les bassistes **Oscar Pettiford** et **Tommy Potter**, les batteurs **Shadow Wilson** et **Art Blakey**, ainsi que la chanteuse **Sarah Vaughan** et Eckstine pour les parties vocales. Les arrangements que joue cet orchestre mythique empruntent indiscutablement à l’esprit musical nouveau quelque chose de sa fulgurance. Ainsi, les ‘pêches’ transposées de la batterie à l’ensemble des cuivres, annoncent la sonorité du big band que créera Dizzy Gillespie quelques années plus tard. Miles Davis est présent à Saint Louis lorsque l’orchestre s’y produit : c’est le choc :

« La plus grande émotion de ma vie – tout habillé s’entend – c’est quand j’ai entendu jouer pour la première fois Bird et Dizzy jouer ensemble à Saint Louis en 1944 dans

l'orchestre de Billy Eckstine. Dizzy était mon idole. J'essayais de reprendre ses solos dans le seul disque de lui que je possédais »

Malgré la qualité de ces arrangements et celle des solistes, l'orchestre laisse les producteurs plus que sceptiques : c'est la raison pour laquelle, à quelques exceptions près, les disques parvenus jusqu'à nous sont souvent centrés sur la partie vocale. Parmi ces exceptions, *Opus X* :

Billy Eckstine : Opus X CD XXII, 18 (2'41)

Billy Eckstine (voc) Dizzy Gillespie, Shorty Mc Connell, Gail Brockman, Boonie Hazel (tp) Gerald Valentine, Taswell Baird, Howard Scott, Chips Outcalf (tb) John Jackson, Bill Frazier, Dexter Gordon, Gene Ammons, Leo Parker (sax) John Malachi (pn) Connie Wainwright (gt) Tommy Potter (cb) Art Blakey (dms) ; rec NY 5/12/44

On ne possède hélas pas de vidéo de l'orchestre d'Eckstine datant de l'époque où Dizzy en faisait partie. On possède par contre un document de 1946, après le départ de Dizzy, qui donne une bonne idée du son de cet orchestre : outre le leader, on y entend un solo de **Gene Ammons** et des interventions très bop d'**Art Blakey** :

Video. Billy Eckstine : Rhythm in a riff DVD XXII, 10 (2'41)

Hobart Dotson, King Kolax, Leonard Hawkins, poss Rostelle Reese (tp) Billy Eckstine (voc) Alfred Chippy Outcalf, Gerald Valentine, Howard Scott (tb) Porter Kilbert, Junior Williams, Gene Ammons, Frank Wess, x (sax) Linton Garner (pn) Connie Wainwright (gt) Bill Mc Mahon (cb) Art Blakey (dms) rec NY été 1946

Charlie Parker est donc passé lui aussi par cet orchestre : mais lorsqu'on se prépare à porter, pour la postérité le surnom de Bird (l'Oiseau), on ne se fixe pas ! Parker ne pourra jamais se plier à la discipline d'un grand orchestre, fut-il composé de grands musiciens partageant ses vues (comme c'est le cas avec l'orchestre d'Eckstine et comme ce le sera encore bien davantage deux ans plus tard avec celui de Dizzy). Bird ne fait que passer - mais partout où il passe, il laisse des traces inoubliables. Lorsque l'été 44 touchant à sa fin, il travaille dans un club de la 52° rue en compagnie de Ben Webster. Et souvent, son travail terminé, il termine la nuit au *Down Beat Club* en invité du quartet du guitariste **Tiny Grimes**, partenaire régulier d'Art Tatum. C'est avec celui-ci qu'il enregistre pour Savoy ses premiers disques officiels en petite formation : la rythmique reste sage mais lorsque son tour arrive d'improviser, l'Oiseau s'envole. Écoutons le plat de résistance de cette séance, *Red Cross*, un thème non prévu au programme initial et que Parker écrit en catastrophe dans le studio, sur les accords d'*I got Rhythm*

Tiny Grimes : Redcross CD XXII, 24 (3'12)

Charlie Parker (as) Tiny Grimes (gt) Clyde Hart (pn) Jimmy Butts (cb) Harold Doc West (dms); rec NY 15/09/44:

Chaque mouvement a son égérie : celle qui restera liée à l'émergence du be-bop s'appelle **Sarah Vaughan** : à la clarté d'Ella et à la sensibilité de Billie, Sarah ajoute ses qualités de musicienne et une forme de sophistication sensible notamment dans sa manière de traiter les inflexions. Avec Dizzy Gillespie, elle enregistre une première version de *Night in Tunisia*, encore baptisé à l'époque *Interlude*, et pris sur un tempo medium lent, étonnant avec le recul :

Sarah Vaughan : Interlude CD XXII, 25 (2'32)

Sarah Vaughan (voc) Dizzy Gillespie (tp) Georgie Auld (ts) Aaron Sachs (cl) Leonard Feather (pn) Chuck Wayne (gt) Jack Lesberg (cb) Morey Feld (dms); rec NY 31 décembre 1944

Lorsque 1944 se termine - et tandis que l'Occident entre dans une ère nouvelle -, les futurs leaders du bop sont prêts à passer vraiment à l'attaque, à voler de leurs propres ailes sans plus avoir besoin de la caution d'un aîné : 1945 est, plus que toute autre, l'année de toutes les audaces: l'année be-bop !

3. 1945 : L'année Be-Bop

1945 : sur le Vieux Continent, la guerre se termine enfin : pour beaucoup de jeunes Américains, c'est le début d'un long exil européen. Enrichis par les rouages de l'économie de guerre, les Etats-Unis entament une escalade qui préfigure les fastes du Rêve Américain. Sur le plan musical, le Swing occupe toujours le devant de la scène. C'est lui qui accompagne les fêtes de la victoire : *In the Mood* devient l'hymne du monde libéré de la bête fasciste. Mais pour les milieux initiés, l'événement musical qui marque l'année est évidemment le **be-bop** qui entend remettre, en profondeur, l'Eglise bleue au milieu du village. L'ère du be-bop en tant que telle est de courte durée : 4 à 5 ans tout au plus. Mais elle constitue le tournant décisif de l'Histoire du Jazz : tout ce qui se créera par la suite s'inscrira plus ou moins directement dans le sillage du travail des boppers. Propulsé par une campagne de promotion indirecte axée davantage sur le phénomène de mode que sur les implications musicales, le be-bop interpelle l'honnête homme (qui se demande ce qu'il a bien pu faire pour mériter ça). La presse s'empare de l'affaire, radicalise à l'extrême les positions, voit des antagonismes là où il n'y a que des différences, prie la jeune génération de prendre parti pour ou contre le be-bop, ce qui veut dire tout à la fois : pour ou contre une mode vestimentaire (lunettes noires, béret, bouc), pour ou contre un mode de vie (existentialisme noctambule, drogues, alcool), pour ou contre une idéologie (subversive, anti-raciste), pour ou contre une musique qui dérange. Soudain promu au rang de héros dans cet après-guerre où cohabitent espoir et désespoir, révolte et conservatisme, ordre et désordre, les personnages marginaux qui ont émergé pendant la guerre sont enfin réunis et forment ensemble un formidable continuum énergétique, une gestalt qui dépasse de loin la somme de ses composantes.

a. To be or not to bop

On l'a vu, l'émergence du be-bop est liée à l'apparition dans une partie de la communauté noire d'une nouvelle conception de la musique, dont les axes majeurs sont la réappropriation par les Noirs de leur musique, dénaturée par les Blancs et la revendication pour cette musique du statut d'expression artistique. Le be-bop répond-il à ces deux revendications ? Les transcende-t-il ? Ne concerne-t-il vraiment que les Noirs ? En quoi innove-t-il vraiment sur le plan musical ? Et pourquoi semble-t-il tellement déranger ? Autant de questions qu'il nous faut maintenant aborder de front. En introduction, un petit rappel de ses origines et des premières caractéristiques que nous avons pu déceler jusqu'à présent :

Vidéo. What's Be-Bop ? DVD XXIII,1 (4'56)

1. Rappel pionniers 2. Changements rythmiques et harmoniques 3. Surprise de Jon Hendricks, Frankie Manning 4. Interdiction de danser

Tout d'abord, d'où sort cette appellation de "be-bop", assez déroutante lorsque l'on sait qu'il s'agit d'une musique qui entend être enfin prise au sérieux ? Impossible de répondre avec précision à cette première question : comme c'est souvent le cas, il existe presque autant de versions que de personnes interrogées. Il est en tout cas peu vraisemblable que les sons "be-bop" aient été choisis en raison d'une quelconque signification propre dans - dans un premier temps d'ailleurs, les modernistes sont appelés re-boppers. On a longtemps prétendu que l'onomatopée en question était tirée d'un des délires verbaux de Dizzy Gillespie. Or, en 1945,

Dizzy ne chante guère. Rejeté. L'hypothèse la plus crédible relie l'origine des sons "be-bop" à une pratique courante chez les jeunes boppers : lesquels, jouant la plupart du temps des compositions auxquelles ils ne prennent pas la peine de donner de titre, désignent chaque morceau par une "traduction onomatopéique" de son motif mélodico-rythmique de base. Un des plus courants parmi ces motifs aurait été désigné par les sons "be-bop" (une construction onomatopéique "naturelle" qui se retrouve déjà dans certains chorus scat des années '30) : et, par métonymie, il aurait fini par désigner l'ensemble du répertoire puis le mouvement tout entier. Il existe des explications plus imaginatives et plus politiques, celle de **Kenny Clarke** par exemple : une explication qui a le mérite de nous rappeler les implications sociologiques de la nouvelle musique.

"Be-Bop, c'est le bruit de la matraque des flics blancs qui s'abat sur la tête des Noirs : Bee-Bop, Ree-bop - et le Noir hurle Ool-yak-oooh"

On écoute à titre d'exemple une improvisation en scat par un des seuls spécialistes du genre dans le monde du be-bop, le chanteur **Babs Gonzales** : il chante *Capitolizing*, avec au ténor le tout jeune **Sonny Rollins** :

Babs Gonzales : Capitolizing CD XXIII, 1 (2'40)

Benny Green (tp) J.J.Johnson (tb) Julius Watkins (cor) Jordan Fordin (as) Sonny Rollins (ts) Linton Garner (pn) Art Phipps (cb) Jack Parker (dms) Babs Gonzales (voc); N-Y janv 1949

Ce qui est sûr, au-delà des tentatives d'explications, c'est que le nom circonscrit le mouvement et démarre son historicité, même si les musiciens ne s'y retrouvent pas nécessairement. Parmi les jeunes "boppers", certains réfutent en effet l'étiquette, estimant qu'elle leur fait plus de tort qu'autre chose : il n'empêche que pour exister, un mouvement se doit d'avoir un nom. La musique de jazz existait avant que n'apparaisse le mot jazz, mais elle n'a acquis une consistance réelle qu'après la diffusion de ce nom. Idem pour le swing. Idem pour le be-bop. Une chose est sûre, en 1945, le mot entre bel et bien dans le vocabulaire new-yorkais et il s'y répand comme une traînée de poudre, charriant avec lui mille et une connotations, positives ou négatives. C'est que, très vite, le nouveau mouvement a ses détracteurs et ses défenseurs/relais dans les médias. Parmi les défenseurs les plus acharnés, on trouve le fondateur du label Dial, **Ross Russell**, dont le magasin de disques est le Q.G. des initiés ; le preneur de son parkerophile **Dean Benedetti**, qui stocke sur fils, soir après soir, les solos de son idole (le syndicat interdit les enregistrements privés, et Benedetti doit user de stratagèmes délirants - il capte le son depuis les toilettes du club, loue une chambre à l'étage au-dessus et perce le plancher pour laisser descendre son micro etc) ; les D.G.'s **Monte Key** et **Symphony Sid Torin**, qui animent les fameuses soirées du Royal Roost, et y diffusent une plaquette de propagande écrite par Gil Fullet et intitulée *What is Be-Bop ?* Mais si le be-bop a ses défenseurs, il a surtout droit de la part du grand public et des médias à une levée de boucliers : on le qualifie d'anti-jazz, voire d'anti-musique, on accuse Parker de ne savoir que "monter et descendre des gammes chromatiques", on clame que "le be-bop fait reculer le jazz d'une vingtaine d'années" en ne proposant qu'une suite de clichés ennuyeux répétés ad libitum" et on peut même lire sous la plume d'un pseudo-musicologue que "le bruit et la fureur du be-bop font penser à un magasin de porcelaines un jour de tremblement de terre". Une croisade qui rappelle furieusement celle qui accompagna les tout premiers temps du jazz. Et qui nous amène à interroger le caractère dérangeant que revêt le be-bop en 1945.

b. Une musique qui dérange

Si la nouvelle musique dérange, c'est d'abord, ne l'oublions pas, parce qu'elle entend dérouter. Mais au-delà de ce principe de base, il est clair que, par rapport au jazz le plus dansant

de la période swing, le be-bop ne peut que déplaire et déconcerter : il perturbe en effet le danseur et l'Américain moyen, et ce en matière :

- **de rythme** : jusque-là assujéti à la danse, le jazz, malgré ses origines polyrythmiques, privilégiait les rythmes "clairs" : le batteur marquait le beat sur la caisse claire ou sur la grosse caisse et on pouvait donc aisément se repérer. Au contraire, le be-bop déplace le beat des caisses aux cymbales : le son moins percutant et plus diffus qui en résulte entraîne un premier glissement vers le flux rythmique. Mais en outre, les jeunes batteurs, Kenny Clarke en tête, refusent de se limiter à un rôle de métronome, et ils entendent bien apporter de manière audible leur pierre à l'édifice : tandis que les solistes improvisent, ils s'autorisent dès lors à le stimuler à l'aide de ponctuations libres et décalées, marquées sur les caisses, désormais libérées de la pulsation : ces "pêches", sciemment placées en-dehors des accentuations usuelles, font perdre leur latin aux non initiés et aux danseurs, même s'il existe quelques danseurs be-bop, souvent proches de la danse acrobatique, et quelques tap-dancers convertis à la nouvelle musique.

-**de phrasé** : dans un solo de Coleman Hawkins, la liberté prise par rapport aux temps et aux barres de mesure ne privait pas la phrase musicale d'une carrure rassurante. Dès la fin des années '30, Lester Young, passeur majuscule, travaille à instaurer un ou des rythme(s) propre(s) à l'intérieur du rythme basique (Bobby Jaspar comparera cette complexité nouvelle aux mouvements combinés d'un grand charriot dans lequel circule, en sens inverse, un charriot plus petit). Avec Parker et les boppers, la phrase défie littéralement la barre de mesure, démarre là où on s'y attend le moins et se termine de même. Encore un repère perdu pour l'auditeur moyen.

-**de tempo** : les impératifs de la danse, toujours eux, avaient poussé les orchestres swing à privilégier les tempos mediums : le be-bop se joue au contraire sur des tempos ultra rapides (accessibles aux seuls danseurs acrobatiques) ou ultra-lents (certaines ballades ralentissent le tempo jusqu'aux limites de l'immobilisme).

-**d'harmonie** : les suites d'accords sur lesquels sont construits les standards sont les mêmes que celles qui sous-tendent les chansons occidentales, qu'il s'agisse des trois accords du blues ou des cadences sur lesquelles sont écrits les songs de 32 mesures. Le be-bop débarque et bouleverse ce confort d'écoute, accumulant les accords de passage et les changements de tonalités qu'ils supposent, développant presque systématiquement les extensions des accords (septièmes en particulier) : pour l'instrumentiste comme pour l'auditeur, il convient désormais de s'accrocher si l'on entend suivre !

-**de mélodie** : l'improvisation s'exerça d'abord sur la mélodie, on s'en souvient : l'habitus mélodique pré-bop repose la plupart du temps sur des lignes familières, faciles à retenir et à chanter : ici encore, avec ses mélodies complexes, ses lignes sinueuses, ses intervalles insolites et ses chromatismes, le be-bop vient bouleverser les habitudes et masquer les repères.

-**de répertoire** : le répertoire jazzique de la swing era est constitué en majeure partie de chansons tirées de comédies musicales à succès : un répertoire qui fait partie du paysage sonore de la plupart des Américains, paroles et musiques : avec le be-bop, apparaissent de nouveaux thèmes, détournant et complexifiant les vieilles mélodies et les faisant reposer sur des harmonies elles aussi revisitées ; combien de non-initiés reconnaissent *How high the moon* derrière *Ornithology*, *What is this thing called love* derrière *Hot House*, *Indiana* derrière *Donna Lee*, *Whispering* derrière *Groovin' High* ? Voici un petit montage permettant d'entendre et les parentés et les différences entre le thème initial, dans des versions chantées particulièrement reconnaissables, et le thème revisité : dans l'ordre *How high the moon* par Ella Fitzgerald puis

Ornithology par Parker, ensuite *What is this thing called love* par Billie Holiday puis *Hot House* par Dizzy, et enfin *Indiana* par Louis Armstrong puis *Donna Lee* par Parker à nouveau

Swing to bop CD XXIII, 2 (2'50)

1. *How high the moon* (Ella) --) *Ornithology* (Parker) 2. *What is this thing called love* (Billie) --) *Hot House* (Dizzy) 3. *Indiana* (Armstrong) --) *Donna Lee* (Parker)

-d'idéologie ; le petit monde des boppers a tout de la faune existentialiste qui effraie les liges de moralité : au nez et à la barbe des squares, les hipsters (initiés) cultivent leur look, vivent la nuit, s'affirment profondément anti-racistes, brûlent la vie par les deux bouts, tissant leur existence au milieu des relents d'alcool, de sexe et de dope (l'héroïne tout particulièrement, qui fait des boppers une génération sacrifiée et conforte leurs opposants dans leurs positions). Comme va le montrer la deuxième partie du montage qui suit, c'est toute la différence entre Charlie Parker et Dizzy Gillespie, ce dernier tentant d'expliquer à son ami qu'il ne veut à aucun prix correspondre à l'image que les Blancs aiment à donner des jazzmen noirs.

Video. Dope DVD XXIII, 2 (2'53)

1. *Parker et la drogue* 2. *Dialogue Bird/Dizz dans Bird*

Bref, le be-bop dérange ! Bien sûr, les mécanismes économiques et idéologiques tentent rapidement de lui mettre le grappin dessus et de le désamorcer en en faisant une mode : mais le ver est dans la pomme, et, plus grave, le public qui, non seulement ne peut plus danser, mais a du mal à retenir les thèmes et à claquer des doigts, se méfie désormais du mot "jazz" ! Le swing serait-il éjecté du be-bop ? Que non ! Simplement, il s'agit d'un autre swing. Qui, avec le recul, ne nous pose plus guère de problèmes d'écoute (quoique), mais qui, sur le moment, a des allures d'apocalypse. Il est temps, par ailleurs, de revenir aux principaux acteurs de cette apocalypse à commencer, justement, par Charlie Parker et Dizzy Gillespie, les Dyoscures du bop.

c. La saga des Dyoscures

Tout au long de l'année 1945, **Dizzy** le fou de génie et **Parker** le génie fou, désormais entourés la plupart du temps de rythmiques dévouées corps et âme à leur musique, semblent être partout à la fois, ensemble (et l'étincelle prend alors des allures d'incendie) ou séparément (leur "couple" ne pouvant raisonnablement exister dans la durée). Chaque mois de cette année be-bop constitue un chapitre de la folle épopée des débuts du jazz moderne.

Début janvier, Bird et Dizz jouent ensemble aux *Three Deuces* avec Al Haig, Curley Russell et Stan Levey ; en studio, ils participent à l'enregistrement d'un big band dirigé par **Oscar Pettiford**, big band qui, plus encore que celui de Billy Eckstine, prépare l'avènement de la bouillante machine de Dizzy. Le 9 janvier, c'est avec **Don Byas** que Dizzy enregistre le titre emblématique *Be-Bop*. A propos de ce titre, déposé en 1944 sous le titre *Dizzy Fingers*, Dizzy explique :

« *La première fois que le terme be-bop a été imprimé, nous jouions à l'Onyx Club. Le morceau Be-Bop a été écrit à cette période. Nous avons pensé qu'il nous fallait un morceau pour aller avec le nom. J'ai composé un truc rapide que j'ai appelé Be-Bop quand je l'ai enregistré pour Manor. Il n'avait pas de nom avant la séance* »

Dizzy Gillespie Sextet : Be Bop CD XXIII, 3 (3'09)

Dizzy Gillespie (tp) Trummy Young (tb) Don Byas (ts) Clyde Hart (pn) Oscar Pettiford (cb) Shelly Manne (dms) rec NY 9 janv 1945

Un mois plus tard, Dizzy passe à l'étape suivante. Il signe un contrat avec le label *Guild* et enregistre deux premiers titres le 9 février (*Blue 'n Boogie* et *Groovin' High*). Il voulait avoir Charlie Parker à ses côtés évidemment, mais l'homme est introuvable (ça lui arrive !) et Dizzy choisit alors d'offrir sa chance à un saxophoniste qu'il avait rencontré chez Billy Eckstine : le jeune **Dexter Gordon** – qui sera un des rares ténors du be-bop, musique d'altistes. Bien enregistré, *Blue 'n Boogie* bénéficie d'une rythmique drivée par le jeune **Shelly Manne** (dms), habitué de la 52^{ème} rue, et l'ensemble tourne particulièrement rond, avec une aisance supérieure à la séance Manor. Dexter est encore très lesterien mais son chorus s'intègre parfaitement à l'ensemble : puis Dizzy improvise 48 mesures de haut vol qui font oublier tout le reste !

Dizzy Gillespie Sextet : Blue and Boogie CD XXIII, 4 (2'57)

*Dizzy Gillespie (tp) Dexter Gordon (ts) Frank Paparelli (pn) Chuck Wayne (gt)
Murray Shipinsky (cb) Shelly Manne (dms) rec NY 9 février 1945*

Le 28 février, **Parker** et **Gillespie** enregistrent enfin ensemble, secondés par une rythmique plutôt swing (**Slam Stewart** et **Cozy Cole**, ce dernier appelé par Dizzy pour remplacer Max Roach initialement prévu) ; ils enregistrent pour *Guild* trois titres qui annoncent clairement la séance de mai qu'on a souvent comparée par leur impact historique à celles du Hot Five et du Hot Seven. *Dizzy Atmosphere*, la pièce maîtresse de cette séance, sera souvent jouée en live dans les mois à venir, avec des tempi toujours plus rapides. De la pédale d'intro (typique du répertoire gillespien) au final, rien n'est à jeter dans cet AABA : ni le thème, exposé à l'unisson par la trompette et l'alto comme ce sera désormais l'usage quasi incontournable en milieu bop, ni le chorus savoureux de Slam Stewart, ni les 24 mesures d'interlude, à l'unisson elles aussi, et qui préludent à l'évocation finale (et tronquée) du thème. Mais l'essentiel tient évidemment dans les fulgurants chorus de Parker et de Dizzy, sur-stimulés l'un par l'autre. Comme un poisson dans l'eau dans ce contexte, Parker prend son meilleur solo de la séance, et son aisance masque la complexité de son jeu : idem pour Dizzy qui joue des choses que personne ne pourrait jouer à l'époque et qui le fait avec un naturel sidérant. Les petits arrangements sont d'une efficacité redoutable. Penchons-nous sur la structure de ce morceau d'anthologie - désormais, suivre une improvisation devient un exercice plus délicat :

- Intro (4 cb/dms + 8 tp)
- Thème 32AABA unisson tp/as
- ch as (32AABA)
- ch tp (32AABA)
- ch cb (32AABA)
- Interlude 24AAB + thème 8A unisson tp/as
- coda (8)

Dizzy Gillespie Sextet : Dizzy Atmosphere CD XXIII, 5 (2'50)

*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Clyde Hart (pn) Remo Palmieri (gt)
Slam Stewart (cb) Cozy Cole (dms) rec 28 fev 1945*

Dans le numéro 7 de la nouvelle série de la revue française *Jazz Hot*, **André Hodeir** écrit un article historique intitulé *Vers un renouveau de la musique de jazz*, article consacré à cette séance du 11 mai (et accessoirement à celle de février) qui peut être considérée comme le vrai manifeste du be-bop. Hodeir commence par ces mots :

« *L'avenir du jazz ? A quoi bon le nier, j'étais de ceux qui n'y croyaient plus guère. (...) L'histoire du jazz, je le pense, retiendra comme une date essentielle ce mois de mai 1945 où cinq musiciens noirs enregistrèrent Hot House et Salt Peanuts.* »

Salt Peanuts est un des thèmes les plus iconoclastes et les plus puissamment rageurs du nouveau répertoire : pauvres danseurs, pauvre auditeur moyen, subitement emportés dans un tourbillon auquel rien ne les a préparés. C'est le moment, c'est l'instant : écoutons *Salt Peanuts* sans chercher à le décortiquer, juste pour tenter de retrouver l'effet de surprise qui déferle sur l'immense majorité des amateurs de jazz en 1945. Plus de répit désormais, fut-ce dans un solo de piano ou de basse : le pianiste **Al Haig** évolue dans le même univers que Parker et Gillespie et la walkin' bass de **Curley Russell** joue davantage sur la pointe du temps, avec une modernité harmonique qui dynamise d'autant les souffleurs. Le choc ! Nombreux sont les auditeurs qui n'y voient que l'antichambre du chaos, alors que l'*organisation* y effectue un pas en avant capital. A première écoute, l'exposé de *Salt Peanuts* semble s'éclater dans tous les sens : si on y regarde d'un peu plus près, après la double intro (8 mesures de batterie - dont 4 exposent déjà le motif rythmique central - , 8 mesures de riffs à l'unisson, quelque peu schizoïdes), le thème s'étend sur deux structures de 32AABA séparées par 8 mesures d'intermède, et suivies de 16 nouvelles mesures d'intermède. Les 3 A de la première sont constitués par la répétition (4x) de deux phrases de type *call & respons*, tandis que le bridge comprend deux phrases moins hachées (le tout joué à l'unisson). L'intermède (8 mesures) est davantage sophistiqué, davantage dans le style des compositions de Parker, avec une mise en place rythmique démoniaque. Le deuxième AABA est construit sur la même base que le premier sauf que le call & respons des A comprend des respons chantés par Gillespie - le fameux *Salt Peanuts, Salt Peanuts* - et que le B est improvisé par Parker. Le tour est joué ? Pas encore: voici, pour suivre, un second intermède de 2 x 8 mesures celui-ci (les 8 premières étant une respiration laissée au pn et à la cb, et les 15° et 16° constituant deux mesures de break qui introduisent le premier chorus improvisé (celui d'Al Haig en l'occurrence). Un chorus entier d'Al Haig, un de Parker, puis, hop, 3° intermède amenant un demi-chorus de tp (AA), les 16 mesures restantes étant occupées par un solo de batterie qui se déroule de manière à retomber sur l'intro initiale, afin de conclure par seulement 8 mesures du c & r vocal.

Dizzy Gillespie All Stars : Salt Peanuts CD XXIII, 6 (3'14)

Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Al Haig (pn) Curly Russell (cb) Sid Catlett (dms)
rec NY 11 mai 1945

Deux semaines plus tard, **Sarah Vaughan** renvoie l'ascenseur à ceux qui l'avaient accompagnée quelques temps auparavant employés d'un soir. **Parker** arrivera en retard et ne prendra qu'un chorus (mais un beau sur *Mean to me* que voici, : chorus de **Dizzy** et du ténor blanc **Flip Phillips**, membre de l'orchestre de Woody Herman :

Video + Audio. Sarah Vaughan : Mean to me CD XXIII, 7/ DVD XXIII, 3 (2'44)

Sarah Vaughan (voc) Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Flip Phillips (ts) Nat Jaffe (pn)
Bill de Arango (gt) Curly Russell (cb) Max Roach (dms) ; rec NY 25 mai 1945

Les séances s'enchaînent, tandis que Dizzy et Parker continuent à faire passer la nouvelle musique dans les mœurs de la Rue. Les trois souffleurs présents aux côtés de Sarah dans *Mean to me* forment également la front line d'une délicieuse séance dirigée le 6 juin par le vibraphoniste **Red Norvo**, avec l'ineffable **Slam Stewart** à la « basse chantante » : *Slam Slam Blues* est à savourer sans modération, d'autant que le format des disques *Comet* (le 78 tours 30 cms) permet aux solistes et à Parker en particulier, de s'exprimer plus longuement :

Red Norvo Selected Sextet : Slam Slam Blues CD XXIII, 8 (3'09)

Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Flip Phillips (ts) Red Norvo (vbes) Teddy Wilson (pn)
Slam Stewart (cb) J.C. Heard (dms) ; 6 juin 1945

22 juin 1945 : bande perdue et retrouvée, chainon manquant fabuleux : le quintet (avec **Max Roach** – enfin un vrai batteur be-bop pour compléter les sections rythmiques – joue en live à Town Hall ! La version de *Salt Peanuts* frise le free jazz à certains moments : la présence de Max Roach change complètement la donne : inspirées de celles de Kenny Clarke, les pêches dont il parsème son accompagnement sont à l'origine de transitions libertaires inouïes (cfr la fin du chorus de piano) et Max nous offre en prime un solo fulgurant :

Dizzy Gillespie - Charlie Parker : *Salt Peanuts* CD XXIII, 9 (7'54)

*Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Al Haig (pn) Curley Russell (cb) Max Roach (dms) ;
rec Town Hall (N-Y) 22 juin 1945*

Il reste, pour terminer cette année folle, deux séances historiques et une tournée californienne qui l'est tout autant. Le 26 novembre 1945, **Charlie Parker** enregistre sa toute première séance en tant que leader. Il a engagé pour l'occasion le jeune trompettiste **Miles Davis** ; il a aussi prévu le pianiste Sadik Hakim mais qui ne sera là que sur un ou deux titres (Dizzy qui passait par là tiendra le piano – sans prendre de chorus évidemment) et la rythmique est ici encore une vraie rythmique be-bop : **Curley Russell** et **Max Roach** : Avec Charlie Parker à la barre, toutefois, les choses ne se passent que rarement comme prévu :

" Charlie Parker arriva en retard selon son habitude. Pendant que les musiciens s'échauffaient, il constata que son anche avait une fâcheuse tendance à siffler et il fallut envoyer un coursier acheter des Rico n° 5 dans un magasin de musique du centre de Manhattan. Hipsters et musiciens entraient et sortaient comme dans un hall de gare, et une fois l'enregistrement en cours, il fallut s'arrêter à plusieurs reprises pour faire venir des jus de fruits, des glaces, de la nourriture, de l'alcool, de la drogue et même des petites amies. Miles Davis fit une sieste d'une demi-heure par terre, tandis que le directeur artistique, Teddy Reig, somnolait de son côté pendant toute la séance. On ignore bien entendu la durée maximale de trois heures fixée par le syndicat."

Au programme, Parker a prévu une démarcation particulièrement complexe de *Cherokee*, son thème fétiche : le morceau s'appelle *Ko-Ko* (et deviendra un des hymnes de la nouvelle musique) mais Miles est incapable de jouer l'intro et c'est donc notre **Dizzy** qui va s'y coller, avec une classe incroyable : attention les oreilles, be-bop is there ! La version vidéo que je vous propose apporte le support d'images typique du phénomène be-bop, du look qui y est attaché, et de ses deux principaux créateurs :

Vidéo et audio : Charlie Parker Quintet : *Koko* CD XXIII, 10/ DVD XXIII, 4 (2'58)

*Dizzy Gillespie (tp, pn) Charlie Parker (as) Curley Russell (cb) Max Roach (dms)
rec NY 26 nov 1945*

Même séance, une composition toute récente de Parker, un blues qui fera couler beaucoup d'encre : *Now's the time*. L'encre en question visera spécialement Miles Davis : jeu beaucoup moins technique lui vaudra d'être assassiné par les critiques qui ne comprennent pas que le jeune trompettiste est déjà dès cette première séance dans une dynamique différente de celle de Dizzy ou de Navarro. Ce côté plus décontracté, plus cool, plaît à Parker qui adore ce contraste entre leurs deux tempéraments. La chose est flagrante dans ce *Now's the time* :

Charlie Parker Quintet : *Now's the time* CD XXIII, 11 (3'17)

*Miles Davis (tp) Charlie Parker (as) Dizzy Gillespie (pn) Curley Russell (cb)
Max Roach (dms) rec NY 26 nov 1945*

Même séance, avec photos à la clé, autre classique du bop, *Billie's Bounce* :

Vidéo. Charlie Parker Quintet : Billie's Bounce DVD XXIII, 5 (3'12)
Miles Davis (tp) Charlie Parker (as) Dizzy Gillespie (pn) Curley Russell (cb)
Max Roach (dms) rec NY 26 nov 1945

Décembre 45 , **Bird** et **Dizz** partent à la conquête de la Californie : succès relatif, sinon auprès de quelques fans déjà conquis : le grand public boude, le *schisme* se précise. La musique du sextet, il est vrai, est passablement dérangeante, parfois aux marges de l'hystérie (gare au recul) - le Be-Bop live, c'est encore autre chose ! Comme celles de *Town Hall*, les versions live jouées dans ces *Jubilee Radio Concerts* ont des allures de manifeste. Pendant ce séjour, Parker et Dizzy sont invités par le chanteur guitariste **Slim Gaillard** à participer à une séance dans les studios d'Hollywood. Une séance bien délirante pour laquelle il a également invité le ténor **Jack McVea** et une rythmique jubilatoire autour du pianiste **Dodo Marmarosa**, fan de la nouvelle esthétique. Curieusement, c'est le vétéran **Zutty Singleton** qui tient la batterie. C'est le 29 décembre que le groupe enregistre quelques titres qui passeront à la postérité, notamment le bijou de la séance, *Slim's Jam*, une reconstitution particulièrement décontractée, animée par le leader, qui appelle chaque soliste par un de ces noms farfelus dont il a le secret : en quelques mesures, chacun d'eux apporte une sorte de quintessence de swing modernisé qui me fit chavirer lors d'une première écoute à l'aveugle : à vous :

Slim Gaillard : Slim's Jam CD XXIII, 12 (3'20)
Dizzy Gillespie (tp) Charlie Parker (as) Jack McVea (ts) Dodo Marmarosa (pn)
Slim Gaillard (gt, voc) Bam Brown (cb) Zutty Singleton (dms) rec Hollywood 29 dec 1945

1945 est bien l'année de la rupture. Pendant quelques années, Bird, Dizz et les autres vont peaufiner cette musique aux couleurs hystériques, changeant définitivement les couleurs générales du jazz.

2. L'âge d'or

Fin 45, on l'a vu, Dizzy et Bird partent à la conquête de la Californie. Le succès est relatif, parmi les encouragements de fans de la nouvelle musique. Lorsque démarre l'année 1946, **Dizzy** décide de rentrer à New-York, persuadé (avec raison) que c'est là qu'il connaîtra enfin une vraie reconnaissance. Au contraire, **Parker** décide de rester et il va fonder un nouveau groupe avec le jeune Miles Davis avec qui il avait enregistré ses premiers disques personnels. Même si leur parcours reste très différent (Dizzy le solaire, Parker le lunaire), ils n'en resteront pas moins très proches sur le plan musical et chacune de leurs retrouvailles sera l'occasion de grands moments. Avant de suivre le parcours sinueux de l'Oiseau, démarrons ce nouveau chapitre, consacré à l'âge d'or du be-bop naissant, par une version d'*Anthropology*, jouée par Dizzy à son retour sur la côte est. A ses côtés, un partenaire de longue date, le saxophoniste **Don Byas**, le pianiste **Al Haig** et le vibraphoniste du mouvement, **Milt Jackson** : une des premières séances dans lesquelles on entend clairement la nouvelle musique tendre vers un classicisme moderne, moins turbulent mais gardant néanmoins toutes les innovations du bop.

Dizzy Gillespie Orchestra: Anthropology CD XXIII, 13 (2'41)
Dizzy Gillespie (tp) Don Byas (ts) Milt Jackson (vbs) Al Haig (pn) Bill de Arango (gt)
Ray Brown (cb) J.C. Heard (dms);rec N-Y 22 février 1946.