

LIVRE MUSICAL **C&F** C&F ÉDITIONS

NICOLAS BENIÈS

le **Souffle** de la **Révolte**

**1917-1936 :
QUAND LE JAZZ EST LÀ**

**CD BONUS
LA NAISSANCE
DU JAZZ**

**76' EN VERSION ORIGINALE
& INTÉGRALE**

**JIM EUROPE, LOUIS ARMSTRONG,
DUKE ELLINGTON, BESSIE SMITH,
FLETCHER HENDERSON,
DJANGO REINHARDT**

...

C&F

Dans la collection Musique en livre :

Nicolas Beniès

Le souffle bleu, 1959 : le jazz bascule

Rééd. nov. 2018 – ISBN 978-2-915825-84-8

Nicolas Beniès

Le souffle de la liberté, 1944 : le jazz débarque

Mai 2014 – ISBN 978-2-915825-39-8

Chez le même éditeur :

Fred Turner

**Le Cercle démocratique, le design multimédia
de la Seconde Guerre mondiale aux années psychédéliques**

Traduit de l'anglais (États-Unis) par Anne Lemoine

Nov. 2016 – ISBN 978-2915825-64-0

Catalogue complet :

<http://cfeditions.com>

ISBN 978-2-915825-83-1

ISSN en cours

C&F éditions, juillet 2018

35 C rue des rosiers, 14000 Caen

La présente édition est publiée sous licence Édition Équitable

<http://edition-equitable.org>.

L'édition a bénéficié du soutien de la Région Normandie, de la Drac
et du Centre national du livre au titre du FADEL Normandie.



Nicolas Beniès

Le Souffle
de la Révolte



1917-1936 : QUAND LE JAZZ EST LÀ

C&F éditions
2018



Entrée

L'année 2017 aurait dû vivre au rythme de deux événements fondateurs du XX^e siècle : le centième anniversaire du premier disque de jazz¹ signé par l'Original Dixieland Jazz Band (ODJB) et celui de la révolution russe. Ces deux moments connaissent d'ailleurs une chronologie équivalente. Enregistré en février 1917, le disque sortit en mars. Était-ce le 8 ? Ce serait dans l'ordre surréaliste, mais il s'avère que la date de sortie avait été retardée. L'annonce avait été faite pour mars, le 78 tours sortit en avril...

Le 8 mars 1917, les ouvrières de Saint-Petersbourg décidaient de manifester pour la journée internationale des femmes. Le calendrier russe, décalé de 13 jours par rapport à celui des pays occidentaux, fait que le premier round de la révolution eut lieu en février. Les femmes avaient décidé, seules, de se mobiliser. Même les bolcheviques n'y étaient pas favorables, craignant la répression. Les révolutions commencent-elles lorsque les femmes s'en mêlent ?

Ces deux événements ont-ils un lien de causalité ? Peut-on imaginer que la parution du premier disque de jazz aurait déclenché le début de la révolution russe ? Certes, Mezz Mezzrow dans *La rage de vivre*² indique que Lénine et Trotski avaient assisté à un concert de jazz en 1921... Pourtant ce hasard nécessaire se réfère plus à « l'air du temps » qu'à une coïncidence. Ce temps est celui des guerres et des révolutions. Le champ des possibles semble infini.

1. Jass pour ne pas choquer les bien-pensants (voir l'avant-propos). Jazz s'imposera. L'ODJB sera rebaptisé Original Dixieland Jazz Band.

2. *La rage de vivre*, Mezz Mezzrow, Le Livre de Poche, 1966 (originellement publié chez Buchet-Chastel). Un ouvrage traduit par Marcel Duhamel et Madeleine Gautier, une traduction qui se veut tellement fidèle qu'elle en devient naïvement drôle. *Really the blues*, le titre original, est aussi une composition de Mezz Mezzrow. Un roman qui doit beaucoup à la plume de Bernard (Bernie) Wolfe qui en fait une saga. Peu de rapport avec la réalité historique, mais un excellent livre sur les sentiments du clarinetiste, ami et éminence grise de Hughes Panassié.

Cette année 1917 est aussi une année clé de la Première Guerre mondiale. Les États-Unis entrent dans la guerre en avril, aux côtés de la France et de la Grande-Bretagne. Les troupes américaines débarquent en Europe, et avec elles les Brass Bands dont celui de James Reese Europe – au nom prédestiné – et cette musique sans nom va devenir celle de toute une jeunesse entrant ainsi de plain-pied dans la modernité. Le jazz sera la musique de ce début du XX^e siècle. Car ce siècle commence là. L'année où Apollinaire invente le nom du mouvement artistique et politique qui marquera l'entre-deux-guerres, porteur de liberté et de changement social, le surréalisme.

Le cinéma, qui a allumé ses Lumières – le jeu de mots était difficile à éviter – à la fin du XIX^e siècle, connaîtra dans les années vingt un développement rapide et une audience de masse. Les films « burlesques » de Chaplin et de Keaton comme ceux de Max Linder exprimeront l'air du temps : un désespoir total qui permet de rire d'un monde absurde, mort vivant incapable de changer. Le pessimisme est la seule attitude possible.

La réunion du cinéma et du jazz n'attendra pas le « parlant ». L'ODJB apparaîtra dans *The Good For Nothing*, de William Brady et Carlyle Blackwell. Nick LaRocca, le cornettiste et chef de l'orchestre, a même évoqué la présence de Charlie Chaplin comme acteur mais les recherches de Jean-Christophe Averty infirment cette hypothèse. Malheureusement, ce film, une comédie, est à jamais perdu. Il ne laisse comme seule trace que la date de son dépôt, le 7 décembre 1917, à la Library of Congress. « *C'est le seul témoignage d'un orchestre de jazz en pleine action* » écrit bizarrement – personne ne peut voir ce film – Jean-Roland Hippenmeyer dans *Jazz sur films*³. Cet auteur cite aussi une source non identifiée : « *L'arrivée des cameramen de la World Film Corporation en novembre 1917 dans les salons lambrissés du « 400 Club » fut, pour les membres de l'ODJB, une sorte de consécration nationale.* » Le film pourrait faire partie de l'explication du succès du disque. Les deux anti-arts principaux du XX^e siècle commençaient bien leurs parcours d'un même pas.

3. *Jazz sur films*, Jean-Roland Hippenmeyer, Éditions de la Thièle, 1972.

Parcours

La révolte domine l'entre-deux-guerres. Les années vingt cherchent des réponses aux interrogations suscitées par la Première Guerre mondiale. Quelles sont les raisons de cette boucherie? Comment combattre la guerre? Quelle fraternité possible?

Au-delà de ce questionnement c'est le « Plus jamais ça » qui devient le leitmotiv principal qui justifiera bien des reniements. Le champ des possibles, comme toujours en temps de crise profonde, est très large. Une combinaison a été choisie. Elle a conduit à la Seconde Guerre mondiale. Pourtant rien n'était écrit. Plusieurs auteurs, classés dans la science-fiction, ont tenté d'indiquer d'autres politiques aboutissant à un résultat différent.

La révolution russe a suscité un espoir de changement. Son onde de choc est large et brutale. Elle marque un nouveau rapport de force entre les classes sociales. La peur du rouge sera une constante des sociétés capitalistes jusqu'à la chute du Mur de Berlin en novembre 1989.

Grâce aux techniques de reproduction du son, le jazz sera la musique de ce XX^e siècle. Sa réception a suscité des chocs esthétiques et politiques, des confusions, des transformations, des écrits et des vies bouleversées.

Le jazz, musique des opprimés, des laissés pour compte de la société américaine a été reçu comme un saut dans l'inconnu. Les instruments pleuraient, riaient. D'un seul coup c'est la vie qui entrainait, un scandale pour les bien-pensants, pour faire exploser tous les codes. Une musique du corps, du sexe, tout autant que de l'esprit.

Musique populaire et savante, le jazz va agréger des groupes sociaux qui pensaient ne rien avoir en commun. Ouvriers comme intellectuels se sont reconnus dans le jazz, syndicalistes et sur-réalistes ont su communier dans cette danse qui jetait aux orties

toutes les hypocrisies de sociétés marquées par le refus du sexe, le refus du corps.

Le souffle de la révolte que vous tenez entre les mains met au centre de la réflexion « l'esthétique de l'auditeur », pour parler comme Sartre. La chronologie habituelle des histoires du jazz en sera chamboulée. Notre point de départ ne sera pas la date des enregistrements mais la date de parution des disques. Le moment où la création rencontre le public. Ainsi, les enregistrements de Louis Armstrong, le génie tutélaire du jazz, ne seront pas connus du public européen – ni américain – avant les années trente. La publication du chef-d'œuvre intégral, *West End Blues*, qu'il a réalisé en juin 1928, ne sera disponible que pour la seule clientèle noire des ghettos des grandes villes américaines. Les « Race Series », nom générique donné à ces publications, ciblent uniquement la clientèle de la communauté africaine-américaine.

Pour déterminer les conditions du choc, il nous faudra d'abord décrire les processus socio-économiques qui ont permis l'émergence de cette musique noire. Les anciens esclaves africains, par leur processus d'acculturation dans une société qui les rejette, ont construit collectivement la musique du XX^e siècle. Cette analyse est un préalable pour comprendre la force du jazz et les incompréhensions qu'il va susciter, comme le nouvel imaginaire qu'il participe à construire.

Le choc qu'il suscite provient d'une musique qui fait de l'étrange familiarité – pour citer Freud – sa marque de fabrique. En France particulièrement, où l'orchestre de James Europe débarque les 31 décembre 1917 et le 1^{er} janvier 1918 à Saint-Nazaire et à Brest, l'adoption de cette musique est rapide. Comme si elle correspondait à une attente, à une délivrance. Le jazz sera musique scandaleuse, révoltée, sauvage.

Les années trente changent la donne. La crise systémique oblige à s'interroger sur l'imaginaire de la décennie précédente. La codification du jazz est une étape nécessaire, qu'il franchit tellement bien que codes et règles deviennent flous dans cette danse qui mêle les populations au son des grands orchestres dont la France ne sera pas avare. Même les accordéonistes seront touchés par la grâce du swing.

Le jazz participe pleinement à la construction d'un imaginaire pour chaque période de l'histoire. Il est partie intégrante, pour tout le XX^e siècle, de cette histoire culturelle qui met du temps à s'imposer comme élément essentiel. La mémoire, ce travail spécifique, architecture la compréhension d'un espace/temps particulier. *La revue Nègre*, présentée à Paris en 1925, non seulement révèle Joséphine Baker mais forge un imaginaire formateur de souvenirs et de points d'ancrage pour l'analyse de cette période. La mobilisation des intellectuels pour imposer ce spectacle, la réception du public populaire montrent que le jazz est une mémoire collective.

Le spectacle du groupe féminin *Blacks Birds*, donné à Paris en 1929, restera dans les mémoires de ceux et celles qui y ont assisté, jazzfans ou non. Les raisons de cette « crise », pour employer la terminologie d'André Breton, ne sont pas forcément raisonnables. Elle aura pourtant des conséquences collectives et individuelles.

Notre objectif est de redonner vie aux deux moments de cette période de l'entre-deux-guerres, qui recouvrent presque parfaitement les deux décennies vingt et trente. Pour comprendre les réactions des contemporains et les impacts de la musique vécue « en direct ». La connaissance du jazz évolue profondément dans les années trente, occasionnant de nouvelles découvertes.

L'absence du blues, des blues, s'explique. Trop proches de la vie de la communauté africaine-américaine, ils sont à l'époque quasi inconnus de ce côté-ci de l'Atlantique et quasiment ignorés dans leur pays d'origine. Tout comme les gospels, les « Negro Spirituals » comme on dira dans un premier temps. Les cibles marketing de ces productions ne permettent guère leur large diffusion et donc leur connaissance.

Le paradoxe merveilleux tient dans l'in vraisemblable hiatus entre la connaissance de cette musique qui passe le plus souvent par des spectacles de variétés ou des orchestres blancs comme ce sera les cas en France et en Europe, et la construction d'une figure mythique, celle du Noir, chargée de la mission impossible de féconder la culture occidentale décadente. Cette figure du primitif naïf capable de créer une autre esthétique sera partagée

par Hughes Panassié, disciple hétérodoxe de Jacques Maritain⁴ comme par le parti Communiste Américain. En conséquence, toute la critique de jazz française – et pas seulement – donnera une note positive aux musiciens – pas vraiment aux musiciennes – noirs face à ces musiciens blancs porteurs du lourd fardeau de la couleur de leur peau que chantera plus tard Claude Nougaro dans son hommage à Louis Armstrong.

Fossé entre la réception et la réalité du jazz, entre l'imaginaire et la rencontre réelle...

Une contradiction que l'on retrouve dans la littérature. Ainsi de *La Nausée* de Jean-Paul Sartre, paru au milieu des années trente, qui nous permet d'illustrer les réactions de l'auditeur. Roquentin écoute Sophie Tucker qui chante son succès inaltérable *Some of these Days*. Il l'imagine Noire et l'auteur de la chanson Juif et Blanc. Que ce soit l'inverse n'a aucune importance. L'essentiel, c'est la réception et les effets de cette écoute sur Antoine. Par quel mystère, un disque – 78 tours – peut être à l'origine d'une prise de conscience et se traduire par la prise en mains de sa destinée. Dans ce sens, ce « roman » est celui de toute une génération. Alain Gerber en reprendra la matrice, dans *La couleur orange* paru en 1975 pour exprimer l'imaginaire d'une autre génération.

Il s'agit ici non pas d'une histoire du jazz, mais de la place du jazz dans l'histoire, d'une pierre dans le chantier de l'histoire culturelle.

4. Plus d'informations sur le parcours philosophique et politique de Hughes Panassié dans *Le souffle de la liberté*.

Avant propos

Introduction sauvage, désordonnée, à l'image du jazz des premières années

Jazz! En Europe, particulièrement en France, le nom sonne comme l'étendard – «*étendard orgiaque*» dira Michel Leiris – de la révolte d'une jeunesse qui n'en pouvait plus de la guerre, de la barbarie sans nom de la Première Guerre mondiale, boucherie voulue par des États-majors qui ne se préoccupaient pas des êtres humains. Stanley Kubrick met en scène ces généraux français dans *Les sentiers de la gloire*, un film longtemps interdit en France comme si la culpabilité des gouvernants était encore à vif au point de refuser d'autoriser le travail de mémoire et historique nécessaire.

Les commémorations du centenaire de cette guerre, de 2014 à 2018, ont fait la preuve que l'Histoire, la méthode historique, ne faisait pas partie du bagage des « commémorateurs », une espèce en voie d'élargissement tellement le passé décomposé et recomposé habille un présent désincarné, loin de toute vision du futur. L'imagination est en voie de disparition. Il faudrait lancer une grande cause mondiale pour la sauver d'une mort certaine.

Jazz! Musique de cette révolution qui gronde, pour changer le monde, pour sortir définitivement de l'ordre capitaliste responsable d'un désordre tellement profond qu'il laisse les contemporains dans un état de sidération combattu par des créations artistiques dans tous les domaines, créations qui s'appuient sur l'espoir de ce changement profond dont le souffle vient de Russie. La révolution russe changera la donne mondiale et fera de ce XX^e siècle un siècle d'oxymores mêlant dans le même mouvement la révolution et la guerre, le socialisme et la barbarie.

Jazz! En France, ce nom s'impose réellement dès 1918, suite – ou non? comment savoir? – au débarquement du Régiment d'infanterie américain dont la mémoire a retenu le nom, le *369th*, un orchestre dirigé par James Reese Europe. Peut-être est-il envoyé à cause de son nom de famille? J'avais émis l'hypothèse dans *Le souffle de la liberté* que l'armée américaine ne l'avait pas choisi au hasard mais à cause de son nom. Les recherches entreprises par Laurent Cugny dans *Une histoire du jazz en France, du milieu du XIX^e à 1929^s* indiquent qu'il y eut d'autres orchestres du même type sans être pour autant de jazz, de ragtime pour parler comme à cette époque. Pourtant tous les témoignages convergent pour faire de l'orchestre de Jim Europe un événement qui marque l'arrivée de quelque chose d'autre, *Something Else* avant la lettre. Il faut donc compléter l'hypothèse: l'armée américaine, en l'occurrence le colonel Hayward, a choisi Europe à la fois pour son nom et sa réputation – voir le chapitre 1 – et le souvenir de la réception de cette musique nouvelle par le public français. Noble Sissle, tambour-major de l'orchestre aux côtés de Buddy Gilmore⁶, l'auteur d'un des premiers solos de batterie enregistré en 1914, raconte le début de cette histoire d'amour entre la France et le jazz: « Dans un village du nord de la France, nous jouions un jour le refrain favori de notre colonel, Army Blues. [...] Dans la foule qui nous écoutait se trouvait une petite vieille d'environ soixante ans qui,

5. *Une histoire du jazz en France, du milieu du XIX^e à 1929*, Laurent Cugny, Éditions Outre Mesure, Paris, 2014.

6. Yannick Séité, dans *Le jazz, à la lettre*, d'après des témoignages, conteste la venue de Gilmore en France en 1918. Il viendra plus tard, contrairement à une idée répandue. Peu importe. Son premier solo sur *Castle House Rag* du 10 février 1914 a bien été enregistré le 10 février 1914 avec le Europe's Society Orchestra.

à la surprise générale, se mit à esquisser sur notre musique un pas qui ressemblait tout à fait à notre danse Walking the Dog. J'eus alors la certitude que la musique américaine deviendrait la musique du monde entier. » On traduira « musique américaine » par jazz dans ce témoignage. La terminologie n'est pas fixée. Il ne sait pas, Noble – futur auteur, avec Eubie Blake, de *Shuffle Along*, la première comédie musicale écrite par des Africains-Américains et jouée à Broadway en 1921 – que le « Cake Walk » était populaire dès 1904 et interprété par la Garde républicaine. La légende – ou la réalité arrangée – narre la rencontre entre l'orchestre de Jim Europe et la Garde républicaine pour apprendre à cette dernière à se mettre « dans le rythme », *In The Groove*. Les musiciens français ont considéré que les instruments de l'orchestre de Jim Europe étaient truqués pour sortir des sons aussi « terribles ». Après vérifications, ils ont compris que ce « quelque chose d'autre » provenait d'une nouvelle manière de se servir des instruments.



James R. Europe en 1918, conduisant sa formation à Paris, lors d'un concert en l'honneur des soldats américains blessés.

Jazz! Pour faire pleurer, rire, les instruments, de la trompette aux saxophones en passant par les trombones; pour faire trembler le piano sur ses bases, le faire devenir instrument de percussion, le faire seigneur pour diriger l'orchestre, le faire gémir pour lui faire rendre ses tripes et, d'un coup, le faire rugir lorsqu'il a en mains le «Tiger Rag» – l'autre nom d'une quinte flush au poker. Pour faire entrer la ville dans la musique, la rendre concrète. Le jazz inventera des saxophones, des trompettes devenues bouchées, des trombones devenus nobles et des sons que le monde croyait impossibles.

Jazz! Une musique sans nom à qui la population blanche WASP⁷ attribue un terme argotique issu du vocabulaire des bordels pour dénigrer cette «musique de sauvages», «du diable», qui perturbe le cerveau de nos chères têtes blondes et fait germer de mauvaises idées. Une musique en fait née dans la rue, des fanfares – «Brass Bands» – de La Nouvelle-Orléans; une musique fondamentalement urbaine qui a besoin du brassage que permet la ville, même sous la forme des ghettos. George Gershwin racontait que sa balade dans les quartiers de New York lui faisait entendre les musiques du monde entier. Il aurait pu poursuivre en disant que le creuset de New York avait permis un mouvement d'acculturation ouvrant la porte à une musique nouvelle. Les affluents du jazz ont bouilli dans ce chaudron pour se mêler et s'emmêler dans une dialectique étrange pour se transcender dans cette nouvelle musique, cette nouvelle culture qui a fait de chefs-d'œuvre son pain quotidien.

Jazz! Pour exister, se faire entendre, se faire comprendre et se transmettre, cette musique a besoin de l'enregistrement, du disque. Elle se trouve ainsi liée aux technologies, aux techniques, aux ingénieurs du son. Le jazz pèsera sur les évolutions technologiques pour trouver les moyens de son expression, de sa transmission. Le 78 tours deviendra l'outil de connaissance pour les critiques comme pour les musicien-ne-s. Bix Beiderbecke, par exemple, écouterait l'Original Dixieland Jazz Band en ralentissant la vitesse pour étudier la manière de jouer. Dans *Le souffle de la liberté*, nous avons dit que cette pratique se répète au fil du temps. Y compris – surtout? – pour les génies de cette musique.

7. WASP: White Anglo-Saxon Protestant.

Jazz! Musique de la fraternité, de la liberté avec cette pointe de bleus – le pluriel s'impose, le bleu n'est pas le même suivant les époques, les styles, les musicien·ne·s – qui non seulement fait la différence mais arrime le jazz aux revendications sociales d'émancipation et de respect.

Le jazz a-t-il une date de naissance? Ce qu'il est possible de savoir sur les conditions de son apparition tient à la constitution de la formation sociale américaine. La déportation des Africains sur le sol américain a été l'apport premier. La confrontation avec les cultures européennes – protestantes souvent, via les Églises, a donné les Negro-spirituals – les Gospels – le tout mâtiné de cultures amérindiennes, *native americans* comme on dit aujourd'hui. C'est ce « choc des titans » culturels à l'intérieur d'un processus d'acculturation des Africains devenus Américains qui est à l'origine du jazz.

Pourquoi tant insister sur 1917? Avril, c'est l'entrée en guerre des États-Unis aux côtés des Alliés – un langage que l'on retrouvera dans la Seconde Guerre mondiale – contre l'Allemagne. Et le 31 décembre, c'est le débarquement des musiciens de l'orchestre de Jim Europe. Cette entrée en guerre fera la démonstration, malgré les faiblesses de l'armée américaine qui n'est pas encore vraiment une armée, de la fin de la domination anglaise et les débuts de l'hégémonie américaine. Le jazz occupe une place clé par la grâce du premier disque portant la mention « jazz ». Quelque chose d'autre en train de se manifester...

Le jazz, dans les *Roaring Twenties*, sera chant de la révolte. Harlem deviendra le centre culturel du monde. La *Negro Renaissance* réunira dans un même lieu, musicien·ne·s, photographes, romanciers et romancières, poètes, mafieux qui créent les « clubs », les « cabarets » – comment qualifier le Cotton Club et les autres? – pour profiter de cette nouvelle manne. Harlem attire les intellectuels, les compositeurs du monde entier – dont Darius Milhaud – venus chercher là l'inspiration pour créer le quelque chose de nouveau qu'ils sentaient poindre dans ce siècle en train de se mettre en marche.

Dans une grande partie de la littérature américaine, avec Francis Scott Fitzgerald notamment, tout autant qu'Ernest Hemingway, le jazz est partie prenante des intrigues. Quelquefois comme arrière-fond, d'autres fois comme acteur à part entière. La littérature française de l'après Première Guerre mondiale ne sera pas en reste comme celle de la plupart des pays européens. L'Amérique latine tout autant. Même si Julio Cortazar est en partie belge et en partie Argentin – Buenos Aires pour être précis, avec son langage particulier – il fait partie intégrante de la littérature de ces pays en devenir et est reconnu comme tel. Il dira avoir découvert l'écriture automatique en même temps que le jazz, façon de dresser des ponts entre cette musique et la révolution esthétique – et sociale comme ils le revendiquaient – portée par les surréalistes. Les Dadaïstes seront près du *scat* et plus tard, en 1945, le Lettrisme poussera encore plus loin la déstructuration de la langue pour éviter le « langage des vainqueurs ». Tous et toutes, à l'exception notable d'André Breton qui préféra l'esthétique de l'œil via les sculptures africaines et les réalisations cubistes, seront « pris » par le jazz. Certains, comme Robert Goffin, deviendront critiques de jazz et organisateurs de concerts. Leur poésie sera sensible au rythme de cette nouvelle musique. D'autres, comme Michel Leiris, se feront ethnologues et spécialistes de l'Afrique et comme tel dira-t-il dans *Cinq études d'ethnologie*⁸, anti-colonialiste.

Il nous faudra aussi parler de Jean Cocteau – auteur de cette définition du jazz : « *la catastrophe apprivoisée* », et d'Émile Savitry, peintre puis photographe, grand voyageur qui rapporta des États-Unis des disques qu'il fit écouter à Django, au début des années trente, lui faisant découvrir Louis Armstrong et l'introduisant ainsi dans les mondes du jazz. Le disque comme élément du « choc » esthétique en même temps que véhicule du patrimoine et de la connaissance de cette musique. Beaucoup d'autres seront marqués par ce nuage d'imagination et de battements qu'on appelle Jazz, de cette pulsation spécifique dessinant autant de rêves évanouis.

8. Michel Leiris, *Cinq études d'ethnologie*, Paris : Gallimard (Tel), 1988.

Philippe Soupault intitulera un de ses poèmes, écrit en 1917, *Rag-time*⁹, qu'il dédie à Pierre Reverdy lequel, en 1937 – le 12 novembre – enregistrera *Fonds secret*, un de ses poèmes, avec un petit groupe de musiciens français de jazz, Philippe Brun à la trompette et Joseph Reinhardt à la guitare. Hughes Panassié a réussi à le convaincre et a préparé cette rencontre. Brun et Reinhardt lui susurrent un blues. Le tout sur le label Swing bien entendu, le premier label uniquement consacré au jazz, créé par Charles Delaunay et Hughes Panassié en 1937. Une présomption que le jazz a exercé son influence sur les autres arts comme sur le public.

Une fois encore, il s'agit de l'entrée dans la modernité, soit la manière dont une génération se différencie des précédentes en remettant en cause la tradition, la culture dominante. Chaque génération, pour se construire, a besoin de se situer dans le monde en construisant son propre espace-temps. Les surréalistes, à la fin de la Première Guerre mondiale, avaient théorisé cette nécessité. Ils ont copieusement injurié la génération précédente responsable de cette gigantesque tuerie.

Les années vingt seront des années où la rage, la provocation, la volonté consciente de détruire les mondes anciens dominant – les années trente seront différentes, la crise systémique changeant totalement la donne. La sauvagerie est le lot commun pour combattre un univers considéré comme fini, sans futur, sans avenir. Sur le terrain politique, l'impact de la révolution russe, fera résonner l'espérance d'un monde différent. Les surréalistes adhéreront au Parti Communiste issu de la scission de la SFIO actée au Congrès de Tours en 1921. Et s'en détacheront, à l'exception de Louis Aragon et de Paul Éluard, lors de la prise de conscience de la contre-révolution stalinienne au début des années trente.

9. Le poème: «Le nègre danse électriquement/As-tu donc oublié ton pays natal et la ville de Galveston/Que le banjo ricane/Les vieillards s'en iront enfin/le long des gratte-ciel grimpent les ascenseurs/les éclairs bondissent/Tiens bonjour/Mon cigare est allumé/J'ai du whisky plein mon verre/mon cigare est allumé/j'ai aussi mon revolver/ Le barman a tort de sourire/on ne cherche plus à savoir l'heure/la porte infatigable/les ampoules/ma main/n'est-ce pas» (texte écrit en 1917, dont une première version sera reprise dans la revue *Nord-Sud*, volume 2, numéro 16 en octobre 1918, sous le titre de *Tag-time* [sic], puis dans l'ouvrage de Philippe Soupault *Rose des vents* au Sans Pareil en 1920).

Les chefs-d'œuvre de ces années seront multiples et toucheront toutes les formes d'art autant que les sciences et les techniques. La lave du volcan de la modernité détruisait le monde ancien. Se créait ainsi une nouvelle tradition, une nouvelle culture transcendant la précédente. Les Américains utilisent pour le dire le terme *mainstream*, le courant principal, fait de récupérations des révolutions esthétiques successives.

À chaque fois, un génie du jazz – le terme, aujourd'hui galvaudé, ne doit pas faire peur, génie signifiant capable de construire un univers – Louis Armstrong (1901-1971), Charlie Parker (1920-1955), que l'on pourrait qualifier de « génie des génies », ou John Coltrane (1926-1967), ont synthétisé cette entrée dans la modernité, initiant chacun un style nouveau, une révolution esthétique liée, sans en être le reflet, aux conditions politiques – au sens de résumé de toutes les questions socio-économiques – de ces époques.

Participer à une révolution esthétique, subir le « choc » – pour citer Walter Benjamin – ne laisse pas intact. Les particules abstraites qui s'introduisent dans votre sang vous changent en profondeur.

Le jazz, mélange détonnant, à la fois musique savante et populaire, ne sait jamais sur quel pied faire danser l'auditeur qui doit s'obliger à comprendre ce qu'il entend en prenant de la distance avec l'émotion qui le transporte. Un oxymore, alliance des contraires, signe des déséquilibres qui habillent cette musique toujours au bord du gouffre. Elle se déconstruit pour se créer par l'effet d'une dialectique qui permet le dépassement des contraires.

La définition même du jazz – je la reprends de Jacques Réda – est de s'outrepasser. Une fois des règles définies, le jazz cherche à s'en affranchir pour franchir ses propres limites. La tradition, nous dit-il, est faite pour être bousculée, seule manière de la faire vivre sinon elle entre directement au musée. L'identité du jazz est changeante à travers l'Histoire, son histoire et sa mémoire.

Dans les années trente, pour la première et dernière fois de son histoire, le jazz est devenu la musique populaire de cette période appelée « Swing ». Au prix d'un baiser avec la marchandise, baiser

de la mort puisque la marchandise est vorace, qu'elle digère les nouveautés pour les rendre consommables. Les grands orchestres, les big bands, ont fait danser cette génération. Dans le monde entier.

Beaucoup d'histoires du jazz – de livres portant ce titre – existent et dans toutes les langues. Elles posent la même question récurrente : une histoire du jazz est-elle possible ? La réponse est lourde d'ambivalence. Oui, s'il s'agit de réaliser une chronologie des musiciens, des styles ; non si l'objet devient la musique elle-même. Le jazz est réalisation instantanée. Le musicien, la musicienne, réagit au moment qui, gravé, devient éternité. Ce moment-là, par définition, n'a pas d'histoire. Même s'il a été préparé, pensé. C'est un moment qui se situe dans un contexte qui permet de comprendre les conditions dans lesquelles l'œuvre est possible. Le mystère demeurera toutefois entier.

Les influences, comme souvent dans les disciplines artistiques mais plus encore dans le jazz parce que ses évolutions ont été rapides, sont réciproques. Le maître peut devenir l'élève de son élève. La chronologie ne peut pas être la seule clé d'analyse.

Lorsque le style se codifie, la culture passe du côté de la marchandise pour une répétition à l'identique. Fin de la créativité. Fin du jazz. La virtuosité, dans ce contexte et comme le note justement André Hodeir dans *Les mondes du jazz*, ne sert qu'à cacher la vacuité du propos et l'impossibilité de se dépasser soi-même pour créer un autre monde.

Le jazz a besoin du disque, de l'enregistrement, pour exister, pour se transmettre. Le disque est une industrie qui répond aux critères de valorisation du Capital – un capital non valorisé ne peut que faire disparaître son propriétaire, comme capitaliste. C'est la contradiction dans laquelle évoluent les producteurs indépendants. De ce fait, le jazz fait donc partie de la sphère de la marchandise, tout en constituant un objet artistique, donc en dehors de la marchandise.

Le jazz est considéré, dans le meilleur des cas – dans le pire, il n'existe même pas – comme un « art moyen », à l'instar de la photographie. André Rouillé a voulu montrer que cette dernière

est « apparue avec la société industrielle, en liaison étroite avec ses phénomènes les plus emblématiques : l'essor des métropoles et de l'économie monétaire, l'industrialisation, les bouleversements de l'espace, de temps et des communications, mais aussi la démocratie. Tout cela associé à son caractère machinique... » Il se fixe à son propos un programme que nous reconnaissons comme le nôtre, « interroger les principales notions qui composent la doxa [...], expérimenter de nouveaux outils théoriques ». Sans vouloir aller jusqu'à ces confins, notre propos vise à situer le jazz dans l'histoire tout en proposant des éléments qui permettent de poursuivre ce programme.

Le rapprochement avec la photographie suggère que le jazz et la photographie ont plus de points communs que le jazz et le cinéma. La photographie, depuis ses débuts, a changé la donne de la peinture. Le ^{XX}^e siècle a vu son développement et l'a considérée comme un anti-art à part entière pour dépasser cette notion d'« art moyen ».

Le ^{XX}^e siècle se rythme aux cadences du jazz. Les œuvres d'art, les ruptures dans la tradition, se sont multipliées dans le jazz comme autant de « chocs » souvent violents qui permettent d'ouvrir d'autres possibles et pas seulement sur le terrain de l'esthétique.

Le jazz doit être considéré comme un art à part entière qui passe par la reconnaissance de ses génies comme de ceux et celles qui l'ont incarné. On le sait, l'enfer est pavé de bonnes intentions. Le jazz demande que le diable prenne toute sa place. Un diable bizarre comme il se doit. Le pathos est mauvais conseiller qui peut conduire certains auteurs à dénigrer un grand créateur du jazz, en l'occurrence Charlie Parker. *Le Monde 2* – ainsi s'appelait en ces temps reculés le supplément du *Monde* daté du samedi – dans un dossier pour le cinquantième anniversaire de sa mort, en 2005 donc, présentait Charlie Parker d'abord comme un « junkie » ensuite comme « une comète ». Comète ? Dix ans de créations ininterrompues sauf pour les trois derniers mois de sa vie – il est mort le 15 mars 1955, le médecin lui donnait 54 ans alors qu'il n'en avait que 35 ! – sont une preuve, s'il en fallait une du génie du « Bird ». « Junkie » à l'évidence mais est-ce là l'essentiel ?

Viendrait-il à l'esprit de définir Andy Warhol d'abord comme un drogué? On commencerait par signifier sa place dans le monde des arts. Pourquoi ne pas faire la même chose pour Parker? Il est le père d'une révolution esthétique de première importance qui a permis à toute une génération – et pas seulement aux États-Unis – de construire son propre monde, simplement en l'écoutant.

Le jazz, une musique du corps qui se joue et s'écoute de toute son âme.

Du coup, se pose une autre question – que nous nous contenterons de poser – celle de la définition d'une esthétique de l'auditeur. C'est toi, moi, qui faisons vivre cette musique en l'écoutant, en s'y perdant. Or, nous n'entendons pas, les un·e·s et les autres exactement la même chose. Nos pré-requis – comme on dit en pédagogie mais c'est valable pour la manière dont le spectateur ou le lecteur reçoit les œuvres d'art, quelles qu'elles soient – ne sont pas les mêmes. Ils jouent un rôle sur notre réceptivité et sur notre compréhension.

Rendre chaque auditeur ou auditrice expert·e pour lui permettre de pénétrer ces mondes a priori hermétiques fait partie de notre programme. Le jazz n'a pas peur de marier l'hermétisme (le côté savant) avec la facilité apparente de l'écoute. «Musique agréable» diront les néophytes sans analyser la complexité de la création quand elle recherche la simplicité. Ainsi la batterie, cet instrument emblématique du jazz, qui suppose que pieds et mains soient autonomes, une mission impossible qui demande de s'interroger sur le type de virtuosité de ces musicien·ne·s.

Dans *Le souffle de la liberté*, nous avons voulu rendre compte de cette révolution qui a pris le nom de be-bop alors que restait majoritaire le temps des big bands au son desquels – Glenn Miller notamment – dansait la Libération. *Le souffle bleu* parlait du jazz dans le contexte de la fin de ces années cinquante, quand se faisait jour la nouvelle donne avec *Kind of Blue*, le chef-d'œuvre de Miles Davis charriant avec lui la «New Thing», le free jazz mais aussi le modal sans oublier le jazz-rock, la «fusion».

Le souffle de la révolte veut évoquer les débuts du XX^e siècle. Les ruptures en train de se mettre en place dans ce monde qui

bascule. Le capitalisme a besoin de détruire le monde ancien, celui du XIX^e siècle, pour survivre à lui-même.

Cette destruction bouscule toutes les habitudes. Elle est un creuset pour cette nouvelle musique. Le jazz sera l'avant-garde de toutes ces avant-gardes. Le mot ne faisait pas peur dans cette période...



Couverture de la partition de *Good Night Angeline*, 1919.

Présentation

1917! La guerre soufflait des braises sur les feux de la jeunesse, souvent morte avant d'avoir vécu. Ceux qui ne mouraient pas se trouvaient amputés, défigurés. Les « gueules cassées » allaient envahir bientôt les rues des villes. Ils ne seront pas reconnus. La violence de la guerre fait peur quand le concept de guerre, forcément juste, rassure les bien-pensants.

Cette Première Guerre mondiale, une guerre pour l'essentiel de partage du monde, marquait la fin du XIX^e siècle. Le XX^e siècle s'installait dans cette boucherie infernale. La révolte suintait de tous ses pores. Ce siècle allait aussi transbahuter un espoir insensé, celui de la fin du capitalisme par la révolution. « Le grand soir » sera un des mythes fondateurs de la première moitié de ce siècle. Face à la gigantesque barbarie de la guerre – personne n'imaginait celle qui allait suivre – la nécessité d'en finir avec tout le système qui l'avait permis était irrépessible. La perspective d'un bouleversement total allait dominer le siècle, combattue par une barbarie plus grande encore pour conserver le pouvoir, au service des possédants. Y compris au prix d'une révolution interne au capitalisme sans précédent dans les années trente et quarante. « Tout changer pour ne rien changer » sera la devise de ce capitalisme en crise profonde.

La révolution en Russie allait faire la preuve de la réalité d'un siècle de guerres et de révolutions. Un siècle d'oxymores! Les futurs protagonistes de la guerre froide sont en train de se construire. La première puissance mondiale recule devant ses responsabilités et « le socialisme dans un seul pays », une invention stalinienne, ne règne pas encore.

Le jazz, lui aussi, balbutie. Dans les années dix, il est question de « ragtime », d'un temps en lambeaux, image en phase avec cette fin du XIX^e qui voit le monde « en lambeaux », déchiré. Des

occurrences du terme « jazz » apparaissent dans ces années 1900, mais c'est à partir de 1917 que ce nom fera florès par le biais du premier enregistrement de l'Original Dixieland Jass (sic) Band formé par Nick La Rocca, cornettiste, et Larry Shields, clarinet-tiste, deux enfants de La Nouvelle-Orléans comme le reste du groupe. Ils sont issus de familles venant soit de l'Italie – et plus précisément de la Sicile – ou des *shtetls* – villages en yiddish – de l'Europe de l'Est. Ils ont eu comme « professeur » à La Nouvelle-Orléans « Papa » Jack Laine, un de ces musiciens mythiques.

À partir de cette date, qui correspond également à une transformation de la technologie : le rouleau inventé par Edison étant remplacé progressivement par le 78 tours, le terme « jazz » s'imposera pour qualifier cette musique sans nom. C'est un terme péjoratif, comme nous l'avons déjà souligné, provenant du « quartier des plaisirs » de La Nouvelle-Orléans. On sait désormais, grâce au travail d'historien de Al Rose¹⁰, qu'il existait deux « Storyville ». Sidney Story pour le conseil municipal de la Nouvelle-Orléans, en avait fixé le périmètre. Un pour les Blancs et un pour les Noirs ! Le racisme s'applique y compris dans ces lieux dits de perdición... qui rapportaient beaucoup d'argent. Jamais un musicien noir ne jouait pour les Blancs, chacun chez soi. Il s'avère, nous y reviendrons, que le jazz est né dans la rue, qu'il est une musique de révolte collective depuis le temps de l'esclavage où les Africains déportés sur le sol américain dansaient et jouaient sur la place du Congo – *Congo square*. Elle fera peur parce qu'elle participe de l'émancipation de ces anciens esclaves en butte au racisme, de la fierté d'être Noir, des luttes, dès la fin de la guerre de Sécession (1861-1865) pour les droits civiques, pour l'intégration.

Jazz est un terme péjoratif que la plupart des musicien-ne-s refuseront, lui préférant *Great Black Music*. « *Je ne prononce jamais le mot jazz devant une dame* » dira Eubie Blake, pianiste, mort quasi-centenaire en 1983. Miles Davis dira que « jazz » est utilisable en Europe, un terme valorisant, mais pas aux États-Unis...

¹⁰. Miss Lulu White de Basin Street Nouvelle Orleans, Al Rose, traduction Raymond Manicacci, Ed. Gaston Lachurie, 1991.

Il faudra attendre 1925 et l'invention du microphone, qui permettra la naissance du « chanteur de charme », le *crooner*, et de l'enregistrement électrique par la Western Electric pour arriver à un son plus en accord avec les musiques qui se jouent.

Comme le cinéma, le jazz signe l'entrée dans la modernité des jeunes générations. À l'instar de 1945 et de 1959, les révolutions esthétiques du jazz entrent en résonances avec celles du cinéma – *The Birth of a Nation* de D.W. Griffith date de 1915, premiers pas du cinéma, un chef-d'œuvre qui aura une énorme influence sur tous les cinéastes. La naissance de cette nation remonte à la guerre de Sécession. Résolument, Griffith prend le parti des esclavagistes. Un film raciste qui correspond à la (re)montée du Ku-Klux-Klan. À la fois dans l'air de ce temps et éternel. Griffith est un cinéaste de génie même si ce film a servi au KKK et suscité les réactions des associations anti-esclavagistes.



Nous poursuivons un autre but : redonner au jazz sa place comme musique de la jeunesse. En 2017, le jazz est considéré comme une « musique d'intello », une image véhiculée dans ce XXI^e siècle. Une musique de « vieux », même si de jeunes musicien-ne-s choisissent toujours cette forme d'expression. Le public actuel est composé de beaucoup de cheveux blancs ou gris...

Le XXI^e siècle a banalisé la dimension de révolte de l'art. Il n'est même plus question des « anti-arts ». Aimer passionnément ou haïr une musique, une forme d'art, est politiquement incorrect. Pierre Boulez est le seul à affirmer sa haine du jazz. C'est une manière de le reconnaître. Sinon se laisse entrevoir une sorte de condescendance envers les créateurs de cette musique, les Africains-Américains.

Le jazz, comme le note sans développer l'historien Eric Hobsbawm dans *L'Âge des Extrêmes, histoire du court XX^e siècle*¹¹, est la musique de ce siècle, l'anti-art – pour reprendre le terme de Adorno – par excellence. Toutes les générations, jusqu'aux années soixante, ont été marquées par le jazz ou ses dérivés. Cette épopée commence dès 1917.

À partir du jazz, nous avons voulu tenter un début de lecture sur notre monde, sur son histoire, sur sa mémoire – ou sa négation – sur les nécessités des révolutions esthétiques pour se construire soi avec les autres. Autrement dit, le jazz a toujours été une musique personnelle, permettant à chacun de trouver sa voi(e)x, tout en forgeant un sentiment commun à toute une génération.

¹¹. Eric Hobsbawm, *L'âge des extrêmes : Le court xx^e siècle, 1914-1991*, Ed. Complexe, 1999.

Dédicace

Je dédie ce livre à un créateur d'univers se situant à tous les confins, traversant toutes les frontières, philosophe aussi, Thelonious Monk. Le titre d'une de ses compositions, en forme d'oxymore, pourrait servir de définition du jazz. *Ugly Beauty*, « laide beauté » ou « beauté laide » pour interroger le concept du « Beau » qui a beaucoup trop servi. La laideur peut-être belle !

Thelonious Monk, comme « Dizzy » Gillespie et Ella Fitzgerald, est né en 1917. Le jazz débute et se renouvelle dans un même mouvement.

Sur le concept d'air du temps

L'air du temps est un concept qui permet d'apercevoir les grands changements en cours. Une traduction approximative du *Zeitgeist* autrement dit le corpus d'idées dominantes servant de références, la « culture », pour le dire encore différemment, « ce qui reste quand on a tout oublié ». Ce corpus peut-être contesté par une « avant-garde » qui essaie de tracer l'avenir en creusant le champ des possibles. Les chefs-d'œuvre de cette avant-garde construiront une nouvelle culture. « L'esprit des temps », dans ce sens-là, inclut ce dépassement des limites fixées par le paradigme précédent.

Hegel utilise cette notion, dans *L'Esthétique*, comme un des noms qu'il donne à *Geist* dont la traduction n'est pas assurée, soit « esprit », « esprit du monde », « idée absolue », « Dieu ». Le sens moderne est fixé par Dithley (1883) comme « une idée ou une force sociale dominante (ou la combinaison des deux) à une certaine époque ». Ce dernier sens est très utilisé aux États-Unis. Ainsi, dans un article du *New York*

Times (reproduit dans *Le Monde* du 10 décembre 2005), David Brooks écrit, sous le titre « this Age of Skepticism and Weariness » (Cet âge du scepticisme et d'une lassitude dégoûtée) : « *La guerre est un événement culturel. La Première Guerre mondiale a détruit l'ordre social existant en Europe et a conduit à la désillusion une génération de jeunes américains talentueux. [...] La guerre en Irak n'a pas eu cette sorte d'impact culturel global mais a transformé le Zeitgeist. Les Américains ont perdu la foi dans leurs institutions. La confiance dans le gouvernement a chuté de moitié par rapport à ce qu'il était en 2001.* » C'est cette notion dont nous allons nous servir ici pour rendre compte des grands changements dans l'appréhension du monde. Dans ce sens, le *Zeitgeist* peut être assimilé aux contradictions d'une époque qui détermine l'ambiance de ce temps. Les grands événements détruisent un ordre social pour faire naître un nouveau. En ce sens, dans ces périodes, la génération est désabusée, perdue – « lost » ou « beat », et ne croît plus dans des structurations venues d'un autre temps... Les portes devraient s'ouvrir si des futurs semblent possibles. Le *Zeitgeist*, à notre sens, unit rêves et réalité, le monde et l'imaginaire.

Sur le CD...

Il n'est pas possible en accompagnement de ce livre de rendre compte à la fois des orchestres accessibles au public, ceux de Paul Whiteman, de Jack Hylton en particulier, de l'ODJB découvert à Londres dès 1919 et des *race series* absolument inconnues du grand public européen et même américain. Les constructions raciales sont des frontières difficilement franchissables. Les créateurs du jazz, présentés dans toutes les histoires du jazz, ne sont pas, au moment des enregistrements, accessibles au grand public. Louis Armstrong et son chef-d'œuvre *West End Blues*, juin 1928, n'est apprécié que du public des ghettos ; Sidney Bechet le grand soliste de l'histoire du jazz reste totalement inconnu et l'orchestre de Fletcher Henderson est dans l'ombre de Paul Whiteman. Seul Duke Ellington qui bénéficie de la radio et du Cotton Club arrive à franchir la frontière.

1. *Livery Stable Blues 3'05*. Il serait possible de commencer par les orchestres, comme celui de John Philip Sousa – qui, comme le rappellent Martin et Roueff dans leur *Chronologie du jazz en France*, donne des concerts à Paris en 1900 – et les pianistes de rag time dont Scott Joplin ou le Victor Military Band pour entendre les airs du Cake Walk ou encore James Europe lui-même qui commence à enregistrer en 1914. Mais, 78 tours oblige, il est plus en phase avec le plan du livre de faire entendre l'Original Dixieland Jazz (Jass dans un premier temps) Band. Je ne sais pour quelle obscure raison, BMG qui avait repris le catalogue de RCA et sa sous-marque *Bluebird* (*race series*), avait fêté le 75^e anniversaire de ce 78 tours. Le CD doit être encore trouvable ; il est agrémenté d'un texte (en anglais malheureusement) de John McDonough qui recouvre l'essentiel de son article dans *DownBeat* cette même année. Nick LaRocca intentera un procès à la compagnie Victor à propos des droits concernant *Livery Stable Blues*, le blues de l'étable, avec des bruits d'animaux divers qui représentent l'entrée dans les mondes de la musique du « réel », revu et corrigé bien sûr comme chez tous les conteurs.

Livery Stable Blues, du 26 février 1917, Nick LaRocca cornet, Eddie Edwards trombone, Larry Shields clarinette, Henry Ragas piano, Tony Sbarbaro (plus tard Spargo) batterie. Il faut insister, comme le fait Georges Paczynski dans *Une histoire de la batterie de jazz* sur l'originalité du batteur par rapport à ses contemporains.

2. Saint Louis Blues 3'05. James Reese Europe accompagne les danseurs Irene et Vernon Castle. Il enregistre en 1914, le 10 février, sous le nom de Jim Europe's Society Orchestra, *Castle House rag (Castles in Europe)* qui inclut le premier solo d'un batteur de jazz – à l'époque de Rag Time – celui de « Buddy » Gilmore, batteur régulier des orchestres de Jim Europe. Ce n'est pourtant pas ce thème que je veux vous faire écouter. Il est important pour l'histoire – de même que l'enregistrement de James I. Trent, *The Ragtime Drummer* de 1904 – mais, pour notre période, un enregistrement du 7 mars 1919 réalisé à New York, *Saint Louis Blues*, est plus représentatif. Cette composition de W.C. Handy, un des fondateurs du jazz et du blues pour ce qui concerne l'écrit – il avait fondé une maison d'édition de partitions. Né à Memphis où il a sa statue, trompettiste de formation, sa composition *Saint Louis Blues* avec sa habanera de départ – qui reprend partiellement la structure du blues traditionnel en 12 mesures – s'imposera quasi immédiatement comme un standard.

Une des premières versions enregistrées est due à un orchestre britannique officiant au Ciro's Club sis à Londres. The Ciro's Club Coon Orchestra dirigé par le banjoïste Vance Lowry, en septembre 1917. W.C. Handy lui-même l'enregistrera en mars 1923 ; Bessie Smith, avec Louis Armstrong en janvier 1925 (voir plus loin) ; Fats Waller à l'orgue en novembre 1926 ; Louis Armstrong en décembre 1929 ; Django en septembre 1937. Ces reprises montrent l'importance de ce thème.

L'arrangement de Jim Europe est original. L'orchestre est désigné comme celui du Lieutenant Jim Europe's 369th U.S. Infantry (« Hellfighters ») Band.

3. Wang Wang Blues 3'20. Paul Whiteman and his Ambassador Orchestra a enregistré, *Wang Wang Blues* à Camden pour Victor le 9 août 1920. Ces 78 tours étaient publiés rapidement après la session en studio. Les dates de parution sont importantes pour déterminer le moment où le public en prit connaissance, et l'impact de ces disques. Le personnel : Henry Busse (tp), Sammy Lewis (tb) Gus Mueller (cl) Ferdie Groffé (p, arrangement) Mike Pinguitore (bjo) Sammy Heiss (bbs, une basse à vent, un soubasophone ou un tuba) Harold McDonald (dr).

Plutôt un sextet à l'image de l'ODJB qu'un grand orchestre comme celui qui enregistrera en 1924 la *Rhapsodie in blue*. Ce *Wang Wang Blues* doit beaucoup au *Tiger Rag* joué aussi par l'ODJB. Le trombone de Sammy Lewis reste sur le temps pour organiser les « questions/réponses » hérité des improvisations collectives des fanfares de La Nouvelle-Orléans. Une référence lointaine au *tailgate*, cette manière de jouer, des trombonistes des fanfares, un style incarné par « Kid » Ory.

4. When Happiness Reigns 2'4S. À Paris, le batteur Louis A. Mitchell tient la vedette. Son groupe, Mitchell's Jazz Kings, composé de « Crickett » Smith (tp),

Frank D. Whitters (tb, as), James Shaw (ss, as), Dan Parrish (p, arr), Joe Meyers (bjo/g), Walter Kildaire (b) et Mitchell (dr) enregistre en janvier 1922 à Paris : *When Happiness Reigns*, que l'on peut traduire « Lorsque la joie règne », bien dans l'air du temps. Le compositeur, le pianiste Dan Parrish, sera choisi par Jean Cocteau pour accompagner sa lecture de deux poèmes. Peu de disques paraîtront en France de 1923 à 1927. À partir de 1925, l'ère du Charleston, qui ne durera pas, relance les enregistrements dits de jazz en France.

Louis A. Mitchell était, avec son groupe les Seven Spades, sur la scène de l'Olympia des le 25 janvier 1918. (Cf. la chronologie dans *La France du jazz*). En 1920, les disques Pathé ouvrent une rubrique « Jazz Band » et le 10 janvier 1922 a lieu l'inauguration du Bœuf sur le toit au 28 rue Boissy d'Anglas.

5. Charleston 3'07. Jean Wiener organise, au Théâtre des Champs Elysées, ses « concerts salades » à partir de 1925.

Le 6 décembre 1921 – le romancier Claude Izner le rappelle dans *La femme au serpent* – Jean Wiener avait déjà organisé un concert avec à l'affiche le groupe de Billy Arnold (1886-1954), pianiste et compositeur américain, le Billy Arnold's Novelty Jazz Band, ainsi que Igor Stravinsky et Darius Milhaud. La présentation était faite par Jean Cocteau qui se vantait d'avoir amené en France le « premier jazz ». Billy Arnold avait enregistré à Londres, dans la lignée de la venue de l'ODJB dès 1919.

Wiener, avec son compère belge, Clément Doucet, tiendra 15 ans ! Influencés nettement par Satie, ayant goûté à Stravinsky, Ravel, Debussy et sachant mêler Schönberg au jazz-band. Une salade bien épicée par les piments rouge de... Paris.

Leur version du *Charleston* de James P. Johnson, le 14 décembre 1925, fut enregistrée à... Londres.

6. Happy Feet 3'. Jack Hylton, chef d'orchestre britannique, sera l'une des grandes influences de beaucoup d'orchestres français à commencer par celui de Ray Ventura. Assez curieusement, une anthologie de ses enregistrements (de 1925 à 1936) se trouve sur un label allemand de Hambourg, Bob's Music. Sinon, Hylton ne figure pas sur les anthologies des orchestres britanniques de danse... *Happy Days* est son titre générique. Il embauchera le trompettiste français Philippe Brun et un trio vocal sur le modèle de celui de Paul Whiteman (voir le 7). Évidemment, une part importante est faite à tous les enregistrements de Hylton réalisés à Berlin. Exemple le 9 mai 1930, *Happy Feet*, un thème tiré du film *The King Of Jazz*, vocal trio Sam Browne, Pat O'Malley, Leslie Sarony.

7. Side by side 3'01. Un deuxième Paul Whiteman, *Side by side* (H. Woods) du 29 avril 1927. Henry Busse et Loring « Red » Nichols (tp); Jack Fulton, Wilbur Hall (tb); Jimmy Dorsey, Chester Hazlett (cl, as); Max Farley (cl, ts); Charles

Strickfaden (as, bs); Matty Malneck (vl); Harry Perella ou Raymond Turner (p); Mike Pingitore (bj); Gilbert Torres (g); Al Armer (b); George Marsh (dr) et le trio vocal Bing Crosby, Al Rinker et Harry Barris.

Deux chefs d'orchestre ou leader de groupe ici : « Red » Nichols, trompettiste déjà connu et capable de promouvoir de drôles de sonorités et Jimmy Dorsey, lui aussi et plus que son frère, le tromboniste Tommy Dorsey, amateur de nouveautés et de modernité.

8. The Mooche 3'08. « Duke » Ellington and his Cotton Club Orchestra passe souvent à la radio dans des émissions type « En direct du Cotton Club ». Pourquoi l'orchestre a-t-il été engagé ? Duke dira avec quelque lucidité, qu'il était là au bon endroit au bon moment. C'est sans doute grâce à cet engagement de longue durée que Duke a pu créer un son d'orchestre grâce, au moment de cet enregistrement de *The Mooche* (17 octobre 1928), à l'apport essentiel du trompettiste « Bubber » Miley, véritable créateur du style « jungle » que Duke abandonnera dans les années trente.

Buber Miley, Arthur Whetsol (tp); « Tricky Sam » Nanton (tb); Johnny Hodges (as); Barney Bigard (cl et un peu ts); Harry Carney (bar, as, cl); Duke (p); Fred Guy (bj); Wellman Braud (b); « Sonny » Greer (dr).

RCA, un des labels pour lesquels Duke enregistre, n'a pas l'exclusivité. Brunswick est un autre label, avec un orchestre au nom différent, publie les œuvres ellingtoniennes. Résultat, plusieurs versions d'une même composition. Ainsi, *Black and Tan Fantasy* perd de son mystère à cause d'une accélération du tempo, en passant de Brunswick le 7 avril 1927 (version reprise ci-après) à RCA-Victor le 26 octobre 1927. La version de 1956, durement critiquée par André Hodeir – à juste raison – reprenait le tempo accéléré de la version d'octobre comme Duke l'avait fait remarquer à Hodeir.

9. Black and Tan Fantasy 3'08. Un peu avant, le 7 avril 1927, à New York, Duke Ellington and his Orchestra : Bubber Miley, Louis Meltcalf (tp); Joe « Tricky Sam » Nanton (tb), Edgar Sampson (as), Otto Hardwick (Cm, as, ts, bar), Prince Robinson (ts, cl), Fred Guy (bj), Mack Shaw (tu), Greer (dr), enregistre cette version de *Black and Tan Fantasy* dont les solistes principaux sont Miley et Nanton, Hardwick au saxophone alto, Miley de nouveau, Duke au piano, Nanton au trombone et Miley pour finir.

Une autre version a été réalisée pour le court-métrage qui porte le titre de la composition de Duke avec Arthur Whetsol, trompette, à la place de Bubber Miley déjà malade.

10. Singin' the blues 3'02. Bix Beiderbecke qui, à l'instar de Jeanne d'Arc, entendait non pas des voix mais des sons, une musique qu'il aurait voulu reproduire sans jamais y parvenir. Les jeunes gens autour de lui, à commencer par le guitariste Eddie Condon – futur organisateur de groupes divers dits

« Dixieland » – aimaient à saouler Bix pour le voir divaguer à la fois en esprit et physiquement. Rappelons que l'alcool trafiqué *Moonshine* de ces années vingt tuait très souvent. Il fallait une robuste constitution pour résister. Bix et Tram feront partie des orchestres successifs de Paul Whiteman. Jamais le gros Paul n'abandonnera son cornettiste vedette. On a dit qu'il se pliait à la discipline de l'orchestre pour gagner sa vie... en la perdant. Une vision fautive reconstruite a posteriori. Les orchestres de Whiteman représentaient une entrée dans la modernité. Cet entre-deux, entre jazz, opéras, musique symphonique faisait aussi partie du dessein de Bix. *In the Mist*, la composition de Bix qu'il enregistrera au piano fait aussi cette démonstration. Le titre est révélateur, le cornettiste était vraiment dans le brouillard.

Malgré tous ces obstacles, Bix réussira, avec son ami Tram, Frankie Trumbauer, C melody Sax, à enregistrer au moins un chef-d'œuvre : *Singin' the blues*. Hoagy Carmichael, compositeur, dira : « *the notes were hit like a hammer hits a chime and the tone had a richness that can only come from the heart.* » les notes frappent comme un marteau et la richesse de la tonalité ne peut venir que du cœur... Pour dire l'impact sur les contemporaines et l'influence qu'aura le cornettiste sur les musiciens français à commencer par Philippe Brun.

Enregistré le 4 février 1927, *Singin' the blues*, Bix (cornet), Tram (Cm Sax), Bill Rank (tb), Jimmy Dorsey (cl, as), Doc Ryker (as), Paul Mertz (p), Eddie Lang (bjo/g), Chauncey Moorhouse (dr).

Une incise sur le guitariste, Eddie Lang, né Salvatore Massaro à Philadelphie le 25 octobre 1902, mort prématurément le 26 mars 1933, deux ans après Bix, est l'un des grands guitaristes de ce temps. Il a formé deux duos. L'un avec le violoniste Joe Venuti – duo qui a dû influencer Django et Stéphane – et un autre, plus secret, pour cette époque, avec son ami, le guitariste Noir Alonso Lonnie Johnson, lui aussi grand virtuose. Ce dernier duo réunissait « Blind » Willie Dunn et Lonnie Johnson. Impossible de présenter un duo « mixte » dans ce temps reculé.

11. Carolina Shout 2'48. À partir des années trente, le monde ébahi découvre les *race series*. Darius Milhaud avait précédé tout ce monde en allant écouter, à Harlem, ces orchestres noirs. Sans doute a-t-il entendu James P. Johnson et sa célèbre composition *Carolina Shout*, enregistrée pour la première fois le 18 octobre 1921. Columbia par le biais du travail de fourmi de Henri Renaud avait publié un CD reprenant les grandes compositions de James P. Johnson. On la trouve aussi dans les anthologies, par exemple celle du Chant du monde, sous la direction d'André Francis et Jean Schwarz, *La grande histoire du jazz, volume I : Au temps du ragtime et du swing*.

12. Dippermouth Blues 2'30. 1923 est une grande année pour les *race series* qui explosent. Petit rappel, les grandes compagnies découvrent un

nouveau marché, la clientèle des ghettos qui écoutent des 78 tours, un produit abordable. Le marché des phonographes prend aussi son essor. Les disques servent à animer les fêtes de quartiers mais aussi les lieux dits « de plaisir ». En 1920, *Crazy Blues* chanté par « Mamie » Smith, révèle l'existence de cette clientèle. « Mamie » est un surnom traditionnel des chanteuses de blues et de jazz instauré par « Ma » Rainey, une des premières chanteuses de blues liées au Minstrels bien évidemment. « Ma » était la compagne de « Pa » Rainey...

En cette année 1923 entre dans les studios, le groupe de « King » Joe Oliver et son Creole Jazz Band, dont le deuxième cornet est Louis Armstrong. Il enregistre en avril, précédé, en février, par Bessie Smith, suivi par Jelly Roll Morton le 17 juillet pour deux pianos solos dont « the Pearls », un de ses chefs-d'œuvre. Commençons, même si nous n'allons pas totalement respecter la chronologie pour faire mieux entendre la force des compositions, par le Creole Jazz Band de « King » Oliver. *Dippermouth Blues* est gravé dans la cire le 6 avril 1923, Joe – Joseph – et Louis au cornet – le deuxième cornet, Louis Armstrong connaît par cœur les soli du maître, ce qui permet des improvisations collectives – Honore Dutrey (tb), Johnny Dodds (cl), Lil Hardin (p mais aussi vraisemblablement arrangement), Bud Scott (bjo), « Baby » Dodds (dr). Les deux frères Dodds, le batteur est surnommé « Baby » depuis sa tendre enfance parce qu'il porte le même prénom que son père, Warren, sont des représentants typiques du jazz sauvage et un peu désordonné – sans codification définie serait plus juste – qui se pratique à La Nouvelle-Orléans.

Gennett est le label sis à Richmond qui publie ces enregistrements comme ceux de Jelly Roll, cette année-là.

13. King Porter Stomp 2'53. King Oliver et Jelly Roll ne craindront pas de réaliser deux duos piano/trompette pour le compte du label Autograph, sis à Chicago, ville des studios, dont le fameux *King Porter Stomp*. Les compositions de Jelly Roll constituent un univers à part dans les mondes du jazz. L'ajout du « Stomp » ne signifie pas grand-chose. Jelly Roll disait lui-même qu'il ne connaissait pas la signification de « Stomp » Il dira aussi, dans *Mr Jelly Roll*, que le titre est un hommage à un pianiste, Porter King qui avait une « *formation de pianiste meilleur que la mienne et qui aimait mon style de piano* ». Enregistré en novembre ou décembre 1924. C'est le seul enregistrement connu de ce thème par Jelly Roll Morton. D'après Ted Gioia, *Jazz Standard, A Guide for the Repertoire*, la composition est plus à relier au Rag Time qu'au jazz des années vingt. Les improvisateurs sont, en général, rebutés par la complexité de la forme et préfèrent des versions plus courtes, de 32 mesures ou moins. Fletcher Henderson l'enregistrera le 14 mars 1928 et le 9 décembre 1932 avant que Benny Goodman en fasse un succès en le gravant le 1^{er} juillet 1935.

14. Sidewalk Blues 3'33. Jelly Roll Morton, Ferdinand La Motte pour l'état civil, ne s'est pas laissé découvrir facilement. Les disques arrivaient au compte-gouttes, malgré les traversées régulières du paquebot Normandie. Un compositeur qui savait ce qu'il voulait entendre. Il se raconte – de ces histoires de coin du feu, les plus belles – qu'il mettait un pistolet sur son piano et le premier qui déviait de la composition écrite héritait d'un coup de feu. Il faut dire qu'il écrivait, comme Duke, pour des musicien-nes bien déterminées. Les relations entre l'écrit et l'oral – l'improvisation – ne sont pas toujours évidentes.

À partir de 1926, il enregistre pour Bluebird, la *race serie* de RCA-Victor. Auparavant, il a aussi réalisé des « piano roll » et a joué dans les bordels de La Nouvelle-Orléans. Il se dira « originator » du jazz. Il sait, en bon conteur qu'il est, se servir des bruits de la rue comme ce *Sidewalk Blues*, le blues du trottoir enregistré à Chicago le 21 septembre 1926. Jelly Roll Morton's and his Red Hot Peppers, Morton et ses piments rouges brûlants : George Mitchell (ct), Kid Ory (tb) Omer Simeon, Barney Bigard, Darnell Howard (cl), Morton (p), compositeur, arrangeur), Johnny St Cyr (bjo), John Lindsay (b), Andrew Hilaire (dr). Le dialogue oppose Jelly Roll et St Cyr.

15. Saint Louis Blues 3'u. Bessie Smith a commencé sa carrière discographique en 1923 – un peu comme tout le monde – le 16 février avec *Down-Hearted Blues* enregistré pour Columbia, avec le seul Clarence Williams au piano, à New York.

Louis Armstrong, de son côté, quitte « King » Oliver sur les conseils de Lil Hardin, future deuxième Madame Armstrong, pour rejoindre à New York l'orchestre de Fletcher Henderson. En 1925, il est de retour à Chicago pour intégrer les rangs du Lil's Dreamland Syncopators, groupe dirigé par Lil Hardin, désormais Mme Armstrong. Il faut le répéter, c'est une pianiste, cheffe d'orchestre reconnue et Louis commence juste à être remarqué. Il est très sollicité, à New York, pour accompagner les chanteuses qualifiées « de blues ».

Le 14 janvier 1925, il est aux côtés de Bessie Smith pour un *Saint Louis Blues* d'anthologie. Bessie en fera, pour un temps, sa chanson fétiche, à cause aussi du film. Fred Longshaw, pianiste habituellement, est à l'harmonium.

16. West End Blues 3'19. À partir de 1926, Satchmo constitue – lui ou elle, je pencherai pour Lil – des petits ensembles de studio intitulés « Hot Five » et « Hot Seven » suivant leur nombre. Il bénéficie d'une sorte de contrat avec un petit label de Chicago, Okeh, pour enregistrer intensivement. *Cornet Shop Suey*, enregistré le 22 février, démontre la force du génie de Louis Armstrong. Il est en compagnie de « Kid » Ory (tb), Johnny Dodds (cl) Lil Hardin Armstrong (p) et Johnny St Cyr (bjo). Sans batterie, c'est plus facile pour l'ingénieur du

son. Il a choisi des vieux complices de La Nouvelle-Orléans et de l'orchestre de « King » Oliver.

1926 est également une année marquée par la publication de *Weary Blues* de Langston Hughes, un recueil de poèmes – qui deviendra un disque, plus tard – et par le roman qui fait scandale de Carl Van Vechten *Nigger Heaven*.

C'est le 28 juin 1928 que Louis, qui vient d'entrer dans l'orchestre de Carroll Dickerson au Savoy Ballroom, en mai, enregistre son chef-d'œuvre hors catégorie, *West End Blues* qu'il avait déjà interprété avec King Oliver. Une introduction d'un peu plus de 10 secondes et de moins de 11 bouleverse toutes les données. Il faut insister sur l'absence de connaissance de ces disques par le public européen, comme d'une grande partie du public blanc aux États-Unis. Louis Armstrong ne débarquera sur le vieux continent qu'en 1934.

West End Blues donne un furieux coup de vieux à tous les orchestres de ce temps. Prenez le temps de l'écoute, remettez une fois encore cette intro pour se pénétrer de cette création toujours neuve.

Le désarroi ému de Django découvrant ce 78 tours, par l'entremise d'Emile Savitry, se comprend. Encore aujourd'hui, le génie d'Armstrong éclate et fait éclater toutes les codifications.

17. Shanghai Shuffle 3'19. Avant d'aller plus avant, il faut faire une place – trop restreinte – à Fletcher Henderson. Leora Henderson, son épouse, dans *Hear Me Talkin' To Ya* – traduit en français sous le titre *Écoutez-moi ça*, une traduction revue et corrigée en 2015 – l'évoque : « *J'ai rencontré Fletcher pour la première fois sur un bateau de l'Hudson River (à New York) où nous donnions un bal. [...] Dans la journée, il avait un boulot de directeur d'enregistrement chez Black Swan – le Cygne Noir – [...] et participait à tous les enregistrements d'Ethel Waters.* » Fletcher Henderson est pianiste et, suivant les dires de Leora, a introduit la trompettiste classique dans les mondes du jazz en transcrivant pour elle les soli de trompette entendus à la radio. Elle a aussi pris des « leçons » avec Louis Armstrong lorsqu'il est entré dans l'orchestre en 1924. C'est à cette date que Fletcher est devenu le chef d'orchestre attitré du Roseland Ballroom, un club dans lequel il est resté 17 ans. Les arrangements, dit Leora, étaient considérés comme difficiles. Pour apporter de l'eau au moulin de ma démonstration, elle note que Jim Harrison – le tromboniste de l'orchestre – « *imitait Bert Williams et chantait Somebody Loves Me exactement comme lui.* » Bert Williams fait partie de la cohorte des Minstrels Noirs qui se grimaient en Noir...

Dans ce même recueil de souvenirs un peu revus et souvent corrigés par les protagonistes, Coleman Hawkins dira « *Je suis entré chez Fletcher en 1925. Je n'étais qu'un gamin. J'étudiais la musique depuis l'âge de 6 ans.*

[...] Je me suis mis au ténor à 9 ans. [...] C'est par les disques que j'ai connu le jazz. [...] À Chicago, j'ai été écouter Louis Armstrong et Earl Hines. »

Duke Ellington dira, toujours dans ce même recueil : « *Eh bien ! quand l'orchestre de Smack commença à jouer en ville avec Louis dans ses rangs, personne n'avait jamais rien entendu de pareil. Il n'y a pas de mots pour décrire le choc qu'ils produisaient.* »

Je vous propose de vous rendre compte à la fois de l'évolution de l'orchestre en 1924 et 1934 et de celle de la batterie. La cymbale charleston libère la batterie, la rend plus aérienne en la transformant en une sorte d'absence qui renforce sa présence et sa nécessité pour *driver* tout l'orchestre.

Shanghai Shuffle, enregistré le 13 octobre 1924 pour Columbia. Louis Armstrong, Elmer Chambers, Howard Scott (cornet); Charlie Green dit « Big Green » (tb); Ralph Escudero (tuba); Buster Bailey (cl); Don Redman (cl, as, hautbois, arrangeur); Coleman Hawkins (ts, cl); Charlie Dixon (bjo) « Kaiser » Marshall (dr).

Don Redman est un futur chef d'orchestre qui écrit, dit-on, toutes ses « improvisations ». Il fera partie, à la fin des années vingt, des McKinney's Cotton Pickers, les cueilleurs de coton de McKinney, sorte de référence à l'esclavage.

Benny Bailey est le clarinettiste virtuose en l'absence de Sidney Bechet. Big Green sera l'un des accompagnateurs de Bessie Smith, un des fondateurs du jeu de trombone. Kaiser Marshall est un des innovateurs de la batterie.

18. *Shanghai Shuffle 3'09*. Le même titre repris le 11 septembre 1934, sur un arrangement de Fletcher Henderson, le batteur a changé, un autre innovateur, Walter Johnson qui utilise désormais la cymbale charleston. Russell Smith, Irving Randolph, Henry « Red » Allen (tp); Benny Morton, Claude Jones (tb); Buster Bailey, Hilton Jefferson (as, cl); Ben Webster (ts); Horace Henderson (p); Lawrence Lucie (g); Elmer James (b).

Les solistes : Buster Bailey, Irving Randolph (tp), Hilton Jefferson (as) que Leora Henderson aimait particulièrement.

Entendez le vent léger qui souffle sur le monde pour le faire danser en attendant que la terre tremble.

19. *Christopher Columbus 3'05*. Le hit de l'orchestre construit par Fletcher, qui se trouve dans toutes les anthologies, est gravé à Chicago le 27 mars 1936 avec un titre en forme de recherche de racines : *Christopher Columbus*, Christophe Colomb comme un souvenir à la fois étrange et familier. (voir notre encart du chapitre 1).

Le batteur est un de ceux qui transcendent toutes les époques. Sidney Catlett a joué avec Louis Armstrong et Charlie Parker avec sa frappe très particulière qui permet de le reconnaître entre mille.

Dick Vance, Joe Thomas, Roy Eldridge (tp); Fernando Arbello, Ed Cuffee (tb); Buster Bailey (cl, as), Scoops Carey (as); Elmer Williams, « Chu » Berry (ts); Horace Henderson (p, arr); Bob Lessey (g); John Kirby (b).

Les solistes : Roy Eldridge en train de révolutionner la trompette et Leon « Chu » Berry le ténor en compagnie de Coleman Hawkins et de Lester Young qui réalise ses premiers enregistrements pour Columbia au même moment.

Un chef-d'œuvre pour les danseurs et les autres...

20. *Lady Be Good 3'09.* Cette même année 1936, la nouveauté vient de Kansas-City dans le Missouri. John Hammond, *talent scout* pour Columbia, découvre l'orchestre de Count Basie et décide de le faire venir à New York. Il ne réussira à faire enregistrer pour Columbia, que deux 78 tours à un petit ensemble extrait de l'orchestre sous le nom de « Smith-Jones Inc. », le 9 octobre.

La surprise vient à la fois du saxophoniste ténor, Lester Young qui n'avait jamais été enregistré auparavant, du batteur « Jo » Jones, du pianiste « Count » Basie et de l'ensemble pourvoyeur d'un nouveau son. Carl Smith, trompette, est un inconnu célèbre parce que premier trompette dans beaucoup d'orchestres – il dirige la section des trompettes – sans prendre de solo. Il se découvre dans les quatre titres enregistrés ce jour-là. Walter Page, bassiste, participe à la création d'un son de section rythmique en train de se constituer – avec le guitariste Freddie Green, absent ici – qui sera connue comme The American Rhythm Section. *Shoe Shine Boy* – que Roy Eldridge chante dans l'orchestre de Fletcher Henderson cette même année – *Evenin'*, ce dernier augmenté du blues shouter Jimmy Rushing comme pour *Boogie Woogie (I may be wrong)* et *Lady Be Good*, de George et Ira Gershwin, une comédie musicale présentée à Broadway en décembre 1924, un succès avec 330 représentations, un film, avec Eleanor Powell, en 1941 et un standard du jazz. C'est ce dernier thème que nous allons entendre.

21. *One O'Clock Jump 3'06.* « Count » Basie – William, Bill –, enregistre pour MCA, au lieu de Columbia au grand dam de John Hammond. L'orchestre arrive de Kansas City à New York en décembre 1936. Comme il est d'usage pour les orchestres comme pour les comédies musicales, des concerts sont organisés dans toutes les villes sur la route. De l'avis des contemporains, notamment de John Hammond, c'est une catastrophe. Les arrangements dits « de tête » – *head arrangements* – ne fonctionnent pas. L'orchestre ressemble à un poisson rouge sorti de son bocal. Il n'est plus dans son élément naturel. À New York, par on ne sait quel miracle – sans doute, les répétitions, le travail en commun, le chef – l'orchestre retrouve un chez soi et y habite vraiment.

Columbia signera Basie après le 4 février 1939, date de la fin du contrat avec MCA.

John Hammond sera l'un des initiateurs des concerts à Carnegie Hall. Le 16 janvier 1938, c'est Benny Goodman, le beau-frère de John, qui se produit. Il n'est pas le premier musicien de jazz à franchir les portes de ce temple de la musique symphonique, mais le plus renommé. Un double CD édité par Columbia témoigne de ce passage. Benny a convié Basie, Lester et beaucoup d'autres.

En décembre 1938, ce sera le premier *From Spiritual to Swing* organisé par John Hammond, sorte d'hommage au jazz pour les fêtes de Noël. Il récidivera en décembre 1939. Tous ces concerts ont été édités et sont disponibles en CD sous différents labels. L'orchestre de Basie fait partie des invités comme des petits groupes, Kansas City Six par exemple. On y entend aussi le guitariste électrique Charlie Christian.

Pour Basie, pour ne pas déroger aux indicatifs, ce sera *One O'Clock Jump*. Pour la petite histoire – la meilleure – ce titre provient d'un problème rencontré avec le programmateur de radio. Lorsque Basie présente le thème titré *Blue Balls* – une allusion directe au sexe de l'homme – l'homme de radio refuse. Il ne peut pas passer une telle « chose » ! Il est une heure du matin et le nouveau titre est tout trouvé *One O'Clock Jump*, le saut de une heure.

L'orchestre : Ed Lewis, Buck Clayton, Bobby Moore (tp) ; George Hunt, Eddie Durham, Dan Minor (tb) ; Earl Warren (as) Hershell Evans, Lester Young (ts) Jack Washington (bar) ; Bill Basie (p), Freddie Green (g) Walter Page (b), Jo Jones (dr) ; New York, 7 juillet 1937. Composition de Eddie Durham et Buster Smith. Eddie Durham est aussi un des premiers utilisateurs de la guitare électrique. Solistes : Hershell Evans (ts), George Hunt (tb), Lester Young (ts), Buck Clayton (tp)

22. *I've got a date with a dream 2'45.* Billie Holiday, Eleanor Fagan pour l'état civil, est une des grandes voix du xx^e siècle. Elle sait comme personne illuminer la terre, le ciel, la nuit, le monde, notre être tout entier. L'écoute de Billie, la première fois, vous change pour toute votre vie. Jamais plus vous ne pourrez parler d'amour sans l'ombre de Billie qui distille son chant, sa musique, une musique étrange désespérée, humaine, hors de toute limite, de toute codification. Billie c'est la fée, la sorcière, la sirène, la muse. Nerval, j'en suis sûr, l'aurait aimé lui qui « *avait rêvé dans la grotte où nage la sirène* ». Billie, la mère, la matrice de tous les musicien-nes qui ont suivi. Elle s'est alimentée à la meilleure source qui soit, Bessie Smith. Elle a su se battre pour diriger son orchestre, pour voir écrit sur la pochette du disque, du 78 tours, Billie Holiday and *her* orchestra – c'est moi qui souligne.

Elle a pris le nom de son père, Clarence Holiday trompettiste au départ puis, gazé à la première guerre mondiale si l'on en croit l'autobiographie de Billie *Lady Sings the Blues*, devient guitariste chez Fletcher Henderson et chez Basie avant d'être remplacé par Freddie Green.

Billie a enregistré son premier 78 tours en 1933 avec Benny Goodman et tourné dans un court-métrage, *Symphony in Black*, avec Duke Ellington. Elle a tourné avec Artie Shaw (cl) et son orchestre. Elle était la seule noire avec le trompettiste, vedette de l'orchestre, Roy Eldridge, tous deux obligés dans le Sud de passer par l'entrée des serveurs...

Billie Holiday and her Orchestra, Buck Clayton (tp), Dickie Wells (tb), Lester Young (cl ici), Margaret « Queenie » Johnson (p) – féministe, Billie imposait aussi des femmes – Freddie Green (g), Jo Jones (dr), enregistré le 15 septembre 1938 pour Vocalion, à New York.

I've got a date with a dream, j'ai un rendez-vous (amoureux) avec un rêve... Et on y croit...

23. Honeysuckle Rose 2'46. Django Reinhardt a commencé sa carrière discographique de guitariste et de génie au milieu des années trente. 1937 est une grande année pour lui. Le Quintet du Hot Club de France explose et trouve un label, Swing. L'Exposition universelle permet à Django de rencontrer les musiciens américains dont Coleman Hawkins – avec qui il a déjà enregistré en 1935 lors du premier passage du saxophoniste ténor par Paris – et Dickie Wells, le tromboniste de l'orchestre de Basie.

Honeysuckle Rose, composition de Thomas « Fats » Waller, enregistré le 28 avril à Paris, premier des disques Swing, réunit Coleman Hawkins (ts), Benny Carter (as et arrangeur), Alix Combelle (ts) André Ekyan (as), Stéphane Grappelli (p), Eugène d'Hellemmes (b), Tommy Benford (dr).

24. Flying Home 3'11. Pour l'avant dernier extrait de ce CD, la réunion de Charlie Christian, guitariste électrique, météore qui a réussi à transformer cet instrument d'accompagnement en instrument soliste comme Django pour la guitare ; de Lionel Hampton, l'inventeur du vibraphone et de Benny Goodman, trop souvent décrié sans l'avoir écouté, clarinetriste, chef d'orchestre et organisateur de trios – avec Teddy Wilson, piano et Gene Krupa, batteur – quartet, par l'adjonction de Lionel Hampton, vibraphone, quintet et sextet par la grâce de Charlie Christian.

Le sextet le 2 octobre 1939, à New York, Artie Bernstein (b) et Nick Fatool (dr), pour ce *Flying Home*, improvisation collective signée Goodman, Hampton, Christian et Parish.

25. Body and Soul 3'03. La conclusion est forcément laissée à Coleman Hawkins pour son *Body and Soul* enregistré à son retour d'Europe, le 11 octobre 1939, à New York pour RCA-Victor.

Coleman Hawkins and his Orchestra : Tommy Lindsay, Joe Guy (tp) ; Earl Hardy (tb) ; Jackie Fields, Eustis Moore (as) ; Gene Rodgers (p), William Oscar Smith (b), Arthur Herbert (dr).

Crédits

- P. 13. James R. Europe, 1918 – Library of Congress, <https://lccn.loc.gov/2016651602>
- P. 22. *Good Night Angeline*, 1919 – WikiCommons, <https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:JREurope.jpg>
- P. 25. *The Birth of a Nation*, 1915 – WikiCommons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Birth_of_a_Nation_-_Academy.jpg
- P. 32. *Leaves of Grass*, 1860 – New York Public Library, <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?484420>
- P. 35. Clara Bow. *Screenland*, janvier 1930 – Internet Archive, <https://archive.org/stream/screenland20unse#page/n407/mode/2up>
- P. 42. Louis Armstrong jeune. Pochette de CD.
- P. 46. Basin Street. Carte Postale – WikiCommons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BasinStreetDowntheLine.JPG>
- P. 54. Branding slaves. Extrait de *The history of slavery*, William Blake, 1860. Internet Archive, <https://www.flickr.com/photos/internetarchivebookimages/14598547047/>
- P. 61. Buddy Bolden. *Jazzmen*, 1938 – WikiCommons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bolden_band.gif
- P. 65. Leadbelly – Library of Congress, <https://www.loc.gov/wiseguide/apr04/leadbelly.html>
- P. 67. Alan Lomax – Library of Congress, <https://www.loc.gov/resource/afc2004004.ms300129/?sp=2&r=-1.062,-0.069,3.125,1.825,0>
- P. 71. *The Awakening*, 1924 – Library of Congress, <https://lccn.loc.gov/2001695590>
- P. 75. Emile Berliner, 1895 – Library of Congress, <https://www.loc.gov/resource/berl.11010112/>
- P. 77. *Castel House Rag*, 1914 – Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/ihas.100010588/>

- P. 81. *Livery Stable Blues*, 1917 – Library of Congress, <http://www.loc.gov/jukebox/recordings/detail/id/4668/>
- P. 83. ODJB, 1918 – WikiCommons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ODJbcard.JPG>
- P. 93. *Wang Wang Blues* – WikiCommons, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=94737>
- P. 94. *West End Blues* – WikiCommons, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=94737>
- P. 97. Al Jolson, 1927 – WikiCommons, https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Jazz_Singer_1927_Poster.jpg
- P. 104. *Tales of the Jazz Age*, 1922 – WikiCommons, https://en.wikipedia.org/wiki/File:JohnHeld_Tales_of_the_Jazz_Age_1922.jpg
- P. 105. Guillaume Apollinaire, 1916 – WikiCommons, https://en.wikipedia.org/wiki/File:Guillaume_Apollinaire_foto.jpg
- P. 110. Sidney Bechet, 1922 – Public Domain.
- P. 116. Vu, 1929 – WikiCommons, <https://en.wikipedia.org/wiki/File:KingOfJazz4.jpg>
- P. 119. Paul Whiteman, 1921 – WikiCommons, <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Whitemanband1921.jpg>
- P. 121. *King of Jazz*, 1930 – WikiCommons, <https://en.wikipedia.org/wiki/File:KingOfJazz4.jpg>
- P. 122. George Gershwin, 1937 – WikiCommons, https://en.wikipedia.org/wiki/File:George_Gershwin_1937.jpg
- P. 123. Darius Milhaud, 1923 – WikiCommons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Darius_Milhaud_1923.jpg
- P. 125. Fats Waller, 1938 – Library of Congress, <http://loc.gov/pictures/resource/cph.3c23107/>
- P. 132. Ada Smith, 1934 – Library of Congress, <http://loc.gov/pictures/resource/van.5a51751/>
- P. 136. Hughes Panassié, 1946 – Library of Congress, <https://loc.gov/item/gottlieb.06711>
- P. 137. Jean Cocteau, 1923 – WikiCommons, https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Jean_Cocteau_b_Meurisse_1923.jpg

- P. 141. Django Reinhardt, 1946 – Royal Opera House, <https://www.flickr.com/photos/royaloperahouse/21434160825>
- P. 149. Sophie Tucker, 1917 – WikiCommons, <https://en.wikipedia.org/wiki/File: SophieTucker1917.jpg>.
- P. 156. Thelonious Monk, 1947 – WikiCommons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Thelonious_Monk,_Minton%27s_Playhouse,_New_York,_N.Y.,_ca._Sept._1947_\(William_P._Gottlieb_06271\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Thelonious_Monk,_Minton%27s_Playhouse,_New_York,_N.Y.,_ca._Sept._1947_(William_P._Gottlieb_06271).jpg)
- P. 163. Bessie Smith, 1936 – Library of Congress, <https://lccn.loc.gov/2004663573>
- P. 165. *Meet John Doe*, 1941 – D.R.
- P. 168. *La règle du Jeu*, 1939 – D.R.
- P. 176. Fletcher Henderson – D.R.
- P. 178. *Batteur du Mark Foy's*, 1935 – WikiCommons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Dance_band_drummer_at_Mark_Foy%27s_Empress_Ballroom_from_The_Powerhouse_Museum.jpg
- P. 181. Coleman Hawkins, 1945 – WikiCommons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Coleman_Hawkins.jpg
- P. 188. *Honeysuckle Rose*, 1937 – WikiCommons, https://en.wikipedia.org/wiki/File: Honeysuckle_rose_djangoreinhardt_coleman_hawkins.JPG
- P. 194. *Grapes of Wrath*, 1939 – D.R.
- P. 196. Django Reinhardt et Stéphane Grappelli – WikiCommons, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier: Django%26Grappelli_\(cropped\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier: Django%26Grappelli_(cropped).jpg)
- P. 201. Benny Goodman, 1943 – WikiCommons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File: BennyGoodmanandBandStageDoorCanteen.jpg>
- P. 204. Cab Calloway – Library of Congress, <https://www.loc.gov/pictures/collection/van/>
- P. 205. Ella Fitzgerald – Library of Congress, <https://www.loc.gov/pictures/collection/van/>
- P. 207. Django Reinhardt et Duke Ellington, 1946 – Library of Congress, <http://hdl.loc.gov/loc.music/gottlieb.07321>

Achevé d'imprimer en juillet 2018

Par Caen Repro (14)

Dépôt légal juillet 2018

ISBN 978-2-915825-83-1

<http://cfeditions.com>



LIVRE MUSICAL  C&F ÉDITIONS

le Souffle de la Révolte

Avec *Le souffle de la révolte*, Nicolas Beniès poursuit son travail d'inclusion du jazz dans l'histoire culturelle : une histoire du jazz, mais aussi et surtout une présence du jazz au sein de l'histoire.

Le jazz arrive en France en 1917 dans les bagages de l'armée américaine, et connaît immédiatement un grand succès populaire. Entre les deux guerres, pour tous les *jazzmen* et *jazzwomen*, Paris est la capitale mondiale de l'accueil des artistes. Le jazz s'infiltré dans les autres arts, notamment la littérature. Durant ces années, le jazz, qui se transmet via l'explosion industrielle du gramophone, demeure un authentique travail artistique, chaque performance étant unique et dotée de l'aura d'œuvre d'art que lui offre l'improvisation. Ses interprètes réinventent tous les instruments pour les faire sonner différemment. Et le jazz construit le melting-pot culturel, au point de devenir la musique spécifique des États-Unis, par delà le racisme qui perdure.

Le jazz est un anti-art qui rythme l'esprit de l'époque et libère les corps. C'est la musique de cette révolte qui agite le monde depuis la révolution en Russie jusqu'au Front populaire.

Nicolas Beniès est économiste, critique de jazz, animateur de radio et conférencier. Il a publié chez C&F éditions les deux premiers tomes de son travail sur la place du jazz dans l'histoire du XX^e siècle : *Le souffle bleu, 1959 : le jazz bascule* et *Le souffle de la liberté, 1944 : le jazz débarque*.

Le CD offert avec ce livre permet de découvrir les œuvres majeures de ces premières années du jazz, depuis 1917 jusqu'en 1940.

Avec le soutien du FADEL, Fonds d'aide au développement de l'économie du livre.



29 € - 256 pages + CD bonus

ISBN 978-2-915825-83-1

Fabriqué en France

http://cfeditions.com/souffle_revolte

310397 - SR/1

