

LUCIEN MALSON

HISTOIRE DU

JAZZ

ET DE LA MUSIQUE AFRO-AMÉRICAINE

SEUIL

DL Livres - BnF

10 FEV. 2005

HISTOIRE DU JAZZ
ET DE LA MUSIQUE
AFRO-AMÉRICAINE

Lucy Nelson

DLE-20050214-8029
2005-38375

REMERCIEMENTS

Que soient ici remerciés tous ceux dont l'amitié fut sollicitée et qui nous ont aidé de tout cœur au cours des diverses phases d'élaboration de ce livre : Philippe Baudoin, Christian Bellest, André Clergeat, Alain Gerber, Jean-Robert Masson et Jacques Périn.

Une première édition de cet ouvrage a paru en 1976 dans la collection « 10-18 », UGE, sous le titre Histoire du jazz et de la musique afro-américaine. Elle a été largement remise à jour et complétée pour toute la période contemporaine en 1994, aux éditions du Seuil, dans la collection « Solfège ».
Le présent ouvrage est une actualisation de cette deuxième édition.

(ISBN 2-02-014435-2, précédente édition)

ISBN 2-02-079596-5

© Éditions du Seuil, mai 1994, janvier 2005

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

39920026

780

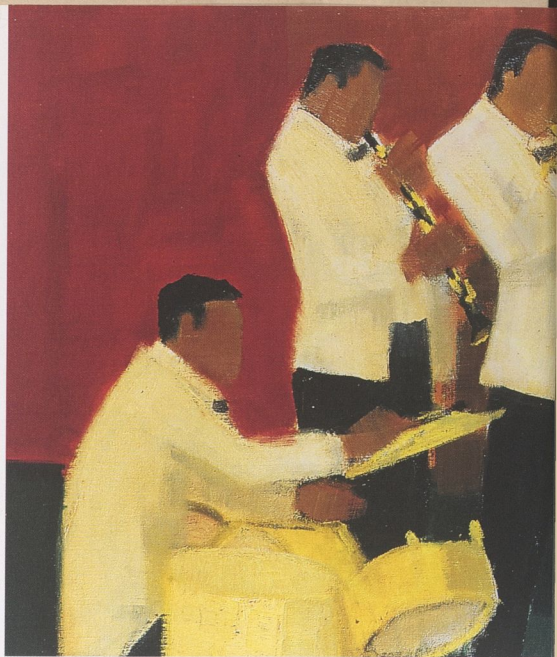
HISTOIRE
DU JAZZ
ET DE LA MUSIQUE
AFRO-AMÉRICAINE

Lucien Malson

À Monico

SEUIL

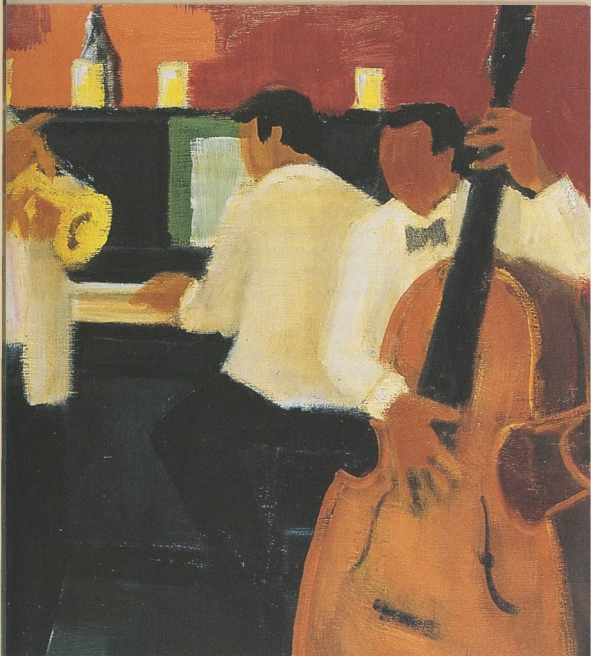
D4



LE JAZZ ET LA



■ Tableau de Paul Klein.



MUSIQUE EUROPÉENNE

Nous aimons le jazz, parce qu'il participe d'un monde esthétique que la culture occidentale appelait de ses vœux, monde esthétique qui, en retour, a contribué à tirer cette culture hors d'elle-même. D'une part, le jazz répondait à une attente informulée, née d'un passé proche, et, exauçant certaines aspirations, éveillait des

désirs imprévus ; d'autre part, il anticipait sur un nouvel ordre. Il vint, disait Cocteau, « combler un vide », et préfigurer des lendemains. En ce sens, il apparaît bien comme une musique du *passage* dont toute l'essence consiste à se laisser hanter doublement par ce qui fut et par ce qui va être. Ce qui fut : la musique du vieux continent depuis des siècles. Ainsi le jazz s'est-il défini d'abord par rapport à cette tradition et parfois contre elle, comme une musique parente mais distincte, aimable en raison même de ses qualités particulières et essentielles.

Une fausse dissemblance

On avait caractérisé, au tout début, le jazz dans le *Larousse* par l'emploi qu'il faisait d'« instruments *hétéroclites* ». Rien ne pouvait être à la fois plus imprécis et plus vain. L'orchestre « européen » n'avait cessé de varier, d'une œuvre à une autre, d'une époque à une autre. Le piano et la clarinette du jazz ne faisaient pas un ensemble plus incohérent que la cithare et l'aulos grecs, et leurs répliques romaines. Où voyait-on qu'il y eût jamais en Europe des producteurs de son éternellement compatibles ou incompatibles ? L'orgue fut pros crit, d'abord, des églises. Le violon, avant Monteverdi, n'était bon que pour les ballets. Gluck introduisit au théâtre le trombone, ce paria, que Beethoven, lui, admit aux concerts, en même temps que la grosse caisse. Le cor prit de l'importance à la fin du XVIII^e siècle, et triompha pendant le romantisme. Il faudrait dix pages pour citer – sans rien dire de leurs associations diverses – les milliers d'instruments qui, des cromornes, rubèbes, citoles, psaltérions, chifonies qu'utilisaient les ménestrels, aux trauttonium et bouteillophone d'Honegger, xylophone de Chostakovitch, flexatone de Khatchatourian, Martenot de Messiaen, jalonnèrent l'histoire de la musique. Pour peu, tout de même, que certaines constellations orchestrales inquiètent, rassurons les Joseph Prudhomme en invoquant Lully, qui mêlait trompe, musette, sifflet, enclume, et Mahler, qui associait cloche,

sonnette, marteau, cornet de poste. Cocteau décrivait, avec amitié, dans son manifeste *Le Coq et l'Arlequin*, un jazz « barman de bruit sous une pergola dorée, chargée de grelots, de timbres, de planches, de trompes... fabriquant des cocktails, mettant parfois un zeste de cymbales », jazz qui, sur ce plan, n'inventait rien. L'instrumentation ne peut, en effet, suffire à définir, par opposition, un ensemble afro-américain et un ensemble européen, et le nombre des exécutants pas davantage. En vérité, les parallèles qu'ont tentés certains auteurs sollicitaient une image de « l'orchestre symphonique » empruntée au XIX^e siècle. Les pupitres des « cordes », des « bois », des « cuivres », le groupe des « percussions » qu'ils décrivaient ne faisaient qu'une structure de compromis artificiellement choisie pour les besoins de la démonstration. On sait que l'orchestre eut tendance, au-delà de Beethoven, à s'agrandir. Wagner avait voulu multiplier le nombre des cuivres, dédoubler, superposer les voix. Berlioz, épris de gigantisme, plaidait pour le « ninivite », le « babylonien » : il acceptait cinq cents musiciens, mais rêvait d'en réunir le double.

Loin que l'orchestre de quatre-vingts membres, dont on a voulu faire parfois le modèle moyen de la formation européenne, la représente en réalité, celui-ci ne fut qu'un fruit de l'illusion normativiste. D'une part, Lully ne disposa souvent que d'une vingtaine d'interprètes, personnel orchestral de Bach, de Haendel, de Haydn – en sa période allemande. D'autre part, Debussy, précurseur, vitupéra les doublures et Schönberg écrivit sa *Symphonie de chambre* pour quinze instrumentistes. Quinze instrumentistes, c'est l'effectif du « grand orchestre » dans le jazz. L'ensemble « symphonique » – de Mozart à Berlioz – ne fut, dit André Schaeffner, qu'un éparpillement dont nulle forme en Asie ou en Afrique n'offre semblable exemple. Il serait faux d'y voir autre chose qu'un des aspects historiques de l'aventure européenne. Acceptons qu'il ait été, un moment, un système de référence par rapport auquel on pourrait définir la non-orthodoxie de l'organisme orchestral jazziste. De ce

point de vue comparatif même, ce qui rapproche vaut bien ce qui sépare. D'un côté donc, quatre secteurs : « bois et anches » : flûtes, hautbois, clarinettes, bassons ; « cuivres » : cors, trompettes, trombones, tubas ; « percussions » : timbales, grosse caisse, cymbales, triangles, auxquels se sont joints : harpe, célesta, piano, orgue ; « cordes » enfin : violons, altos, violoncelles, contrebasses. D'un autre côté – jazziste – réapparaissent « bois et anches » : clarinettes, saxophones sopranos, altos, ténors et barytons ; « cuivres » : trompettes, cornets, trombones à coulisse, trombones à pistons ; « percussions » : toms, grosse caisse, cymbales, caisse claire, auxquels se sont associés piano, guitare, contrebasse – jadis banjo et tuba, aujourd'hui orgue ; « cordes » aussi : violons et violoncelles jaillissant parfois en tant qu'instruments de solo, ou plus rarement, comme pour le *Focus* de Stan Getz, en tant qu'instruments de pupitre. Il s'agit là, dans l'ordre européen vingtiémiste comme dans l'ordre afro-américain, de dominantes statistiques. Les analogies sont patentes et les similitudes grandissent sous le regard, dès l'instant où l'on considère l'exploitation systématique de tous les timbres possibles que la musique de l'Ancien Continent a pratiquée ces dernières décennies alors que, parallèlement, la musique d'outre-Atlantique s'emparait de tous les instruments utilisés dans le Vieux Monde – voire alentour. Il n'est guère aujourd'hui d'appareils acoustiques, de quelque origine qu'ils soient, qui n'aient tenté les musiciens occidentaux, et il n'est guère d'outils sonores européens qui soient restés inemployés chez les jazzmen. Tous les objets de l'organologie : cavités – à tuyaux, à anches battantes ou non battantes, à anches simples ou doubles, corps solides –, tubes, lames, vases, corps flexibles – à membranes, à cordes frappables ou grattables – sont susceptibles, en principe, d'être rencontrés, ici et là, dans l'art européen comme dans l'art afro-américain. Il faut chercher ailleurs leurs différences et les origines d'un plaisir du jazz.

L'importance de l'improvisé

Trouvera-t-on, sinon dans une opposition matérielle, du moins dans une opposition principielle, ce qui distingue la musique européenne de la musique afro-américaine ? On pourrait voir d'abord, dans le jazz, l'habitude de l'improvisation. Celle-ci appartient aux folklores africains et asiatiques, musiques des civilisations non mécaniciennes, où la culture se transmet, se modifie et s'invente essentiellement par voie orale, et dans l'anonymat de la vie communautaire. Mais elle relève aussi, depuis toujours, de la musique de l'Europe. Hellénique, latine, l'improvisation fut dans les cantilènes sacrées de l'organum, dans le déchant qui s'élevait au-dessus du *cantus firmus*, dans les faux-bourçons du *xv^e* siècle, dans l'art profane des jongleurs et ménétriers, dans les exercices d'école du *xvi^e* et, aux *xvii^e* et *xviii^e*, dans les fantai-

LE JAZZ
ET LA MUSIQUE
EUROPÉENNE

Blues from my head to my shoes, I'm blue to
day I've got a mean e - vil feel-in' And I'm full of
gin On my way to the West End,
And there's where troubles will be - gin ; My man,

= ca. 88

■ *West End Blues* (1928) : le thème original d'Oliver et Williams et son exposé par Louis Armstrong.

sies des clavecinistes et violonistes du roy. Aujourd'hui même, une tradition, chez les organistes, veut toujours l'invention spontanée. Ainsi, l'improvisation jazziste, qu'elle soit paraphrastique ou commentatrice, n'apporte-t-elle point de nouveauté dans son idée. Ainsi lorsqu'elle se fige en variation convenue – cela est fréquent – ou qu'elle s'efface au profit de l'exécution d'un texte – cela n'est pas moins rare –, le jazz survit-il sans danger. Sans cesse reprise, la succession de phrases un jour imaginée par George Baquet ou par Alphonse Picou sur le thème de *High Society* ne menace pas l'essence du jazz ; minutieusement composé, le *Concerto for Cootie* du Duke ne la met pas non plus en cause : il est du jazz rédigé avec rigueur qu'il revient à l'interprète seulement d'animer.

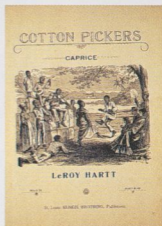
Pourtant, l'improvisation, dont l'importance n'a cessé de décliner dans la musique de l'Europe, et qui a même disparu de la chanson populaire, sauf exception comme dans l'art tsigane ou dans le *cante jondo*, demeure un aspect considérable de la musique afro-américaine. Quantitativement, les passages improvisés l'emportent, sans doute, sur les moments où se jouent les thèmes, où se lisent les orchestrations. Qualitativement, sans qu'on puisse nier le rôle et l'influence de l'écriture dans la démarche des musiciens, la création dans l'instant apparaît comme ayant été jusqu'ici la source de toutes les révolutions, de tous les changements profonds de l'histoire jazziste : que l'on songe à l'œuvre du *Hot Five* d'Armstrong, de la formation de Count Basie, des quintettes de Parker et Gillespie, des groupements de Thelonious Monk, de Miles Davis, de John Coltrane. Le talent rédactionnel d'un Ellington, s'il a eu des conséquences dans la poétique d'un Gil Evans ou d'un Charles Mingus, cherche avant tout à donner à des solistes une occasion d'expression : ceux-ci ont fait, avec lui, et pour une part presque égale à la sienne, la musique qu'attribuent au célèbre chef d'orchestre les étiquettes des disques. En bref, si l'improvisation n'est pas, dans le jazz, un fait original, ni dans le cours de ses œuvres un processus per-

manent, elle s'impose au scrutateur par la place qu'elle tient et le rôle qu'elle joue comme une tendance très forte, s'opposant à celle de la musique européenne qui, depuis la Renaissance, a progressivement éliminé la création dans l'immédiat. En notre siècle, cet art du maintenant n'a même plus le désavantage d'être intransmissible. La reproduction photographique, en triomphant de l'espace, a créé ce que Malraux, dans *Les Voix du Silence*, appelle le musée imaginaire. *La Joconde* n'est plus seulement le visage qui s'offre au terme d'un long pèlerinage : il vient, dans chaque exemplaire imprimé, objet qui s'échappe de lui-même et qui envoie au-dehors, comme dans la théorie de la perception chez Aristote, son écorce sans épaisseur. De la même façon, la reproduction phonographique a triomphé du temps et de l'espace, l'un et l'autre abolis. L'improvisation musicale s'enferme dans le disque et y gagne la pérennité matérielle, tout comme la composition littéraire a pu jadis le faire par le livre. Le jazz offre toujours, en principe, le plaisir du croquis, de l'esquisse, de l'ébauche, le plaisir d'un art pensé dans le maintenant, négligeant le contrôle de la réflexion, et où nulle correction, nulle révision, nul amendement ne sont possibles. Avec le « chorus », segment improvisé où le thème-prétexte s'évanouit à la limite au profit d'un pur enchaînement d'accords, où la façon du musicien n'est que le labyrinthe mélodique imposé par le libre essai, la phraséologie du jazz, sinueuse et pléthorique, offre des qualités originales et précieuses.

Une nouvelle liberté sonore

Toutefois, la coutume d'improvisation, non plus qu'un relatif désintérêt pour les problèmes de formes ou de pensée élaborée, ne peut suffire à définir l'art afro-américain, à désigner ce en quoi, chez lui, une incomparable joie trouve sa source. Nous accomplirions un grand pas si, reconsidérant le substrat sonore, nous nous engageons dans la description de l'aspect que lui confère le musicien de jazz lorsqu'il le pétrit et le

LE JAZZ ET LA MUSIQUE EUROPÉENNE





modèle. À l'étudiant des conservatoires est donnée la notion de la note exacte et du son simple, notion que le jazzman tend à ignorer. Ainsi, la façon d'utiliser l'instrument se trouve-t-elle modifiée au point que s'ouvre devant nous un nouvel univers acoustique. On peut énumérer les éléments de cette transformation. C'est, d'abord, l'émission des notes qui frappe et provoque l'auditeur, émission dont la vigueur s'est atténuée au fur et à mesure que le jazz se « civilisait », mais qui reprit ses droits dans le phrasé détaché des trompettistes de l'après-dernière guerre. C'est aussi ce vibrato dont il existe autant de sortes que d'écoles, pour ne point dire de personnalités : tremblement saccadé, précipité, ou moins serré mais d'une ampleur progressivement accrue, ou de faible étendue et de petite fréquence. C'est encore les « courbures » tant vantées : en passant d'une note à une autre sans marquer d'arrêt sur les intermédiaires, en attaquant un son au-dessus ou au-dessous de la hauteur où il veut le conduire, le musicien exploite les variétés d'inflexions qui donnent à la mélodie son allure anxieuse ou lascive. C'est, de même, la modification des résonances que les jazzmen ont obtenue avec les sons âpres, rugueux, grondants, bourdonnants, avec les cris jaillis d'une exploitation des « harmoniques ». C'est, enfin, la déformation des timbres par accessoires modificateurs qui participe à l'existence changeante de la sonorité jazziste : les sourdines cylindriques ou piriformes, à coupe de métal ou de caoutchouc, font nasiller les sons, les arrondissent, ou les estompent, ou les dramatisent.

Dès les origines du jazz, les musiciens ont voulu créer un autre monde sonore. Il y eut les instruments de la misère, certes, bricolés dans les taudis, nouveaux par la force des choses, mais aussi, plus tard, des ustensiles empruntés à l'industrie. Ainsi, aux verres, aux pièces de bois, aux culs de bouteille, aux bérêts parfois, aux coiffes de feutre, aux débouchoirs de plombiers dont les instrumentistes dotaient les trompettes et les trombones, succédèrent les auxiliaires *ad hoc* en cuivre ou en alumi-

LE JAZZ
ET LA MUSIQUE
EUROPÉENNE

■ *Le Métayer et les Cueilleuses de mûres* de Robert Gwathney (Museum of Fine Arts de Boston).

nium. En Europe, Monteverdi, Lully, Beethoven, Weber, Wagner étouffèrent les timbres par des appareils semblables, Berlioz fit chapeauter les cuivres, envelopper des clarinettes dans des sacs, pria les cornistes de boucher les pavillons à la main, mais jamais un effort constant et généralisé ne fut exercé, comme en Louisiane, dans la recherche de ces outils transformateurs. La musique afro-américaine a tiré de ceux-ci des couleurs nonpareilles. Ce n'est pas tout : le jazz n'est pas que cet appel à un attirail. Nous disions plus haut que sa phonétique particulière tenait d'abord à la manière de faire obéir l'instrument. C'est par une façon d'expirer l'air, de poser les lèvres contre l'embouchure, de frapper des doigts le clavier que le jazzman affirme un compor-

Dans l'air torride de l'Afrique, il semble qu'un étouffement ait saisi les sons... Ils ont peine à quitter ce caractère étranglé, écrasé, qu'ils porteront avec eux... jusque dans les timbres du jazz band... La transition du tambour au balafon donne la juste mesure des possibilités qu'aura la musique nègre de s'arracher à l'unique obsession du bruit.

Schaeffner, *Le Jazz*, 1926.

tement d'instrumentiste qui le distingue de ses confrères de tradition européenne, cela dit cursivement. Pour le saxophone, par exemple, Jean-Louis Chautemps a très précisément défini de nombreux autres procédés ou effets : *bend*, *ghost notes*, faux doigtés, *shake*, *flip*, double et triple détaché, *sub-tone*. Les voix du jazz sont reconnaissables : voix moelleuses ou diaphanes des anches, piquantes ou brûlantes des cuivres, dont aucun mot ne peut évoquer précisément les nuances, mais qu'il n'est pas possible à l'audition de confondre avec celles des autres régions de la musique qui existèrent avant lui.

Une nouvelle liberté rythmique

Le travail de la résonance instrumentale apparaît comme le premier motif de s'éprendre de la musique afro-américaine. Il en est un autre : la mise en valeur du rythme par une qualité de vivante souplesse : le swing, de nature pulsative – organique et non mécanique –, phénomène de l'ordre de la durée et non de l'ordre du temps. Ce swing est lié à un certain nombre de conditions objectives et repérables, qui n'ont pas échappé à la sagacité des bons scrutateurs – André Hodeir parmi les premiers d'entre eux, singulièrement pénétrant. Dans l'ordre infrastructurel : le choix d'un mètre régulier ; des vitesses non extrêmes de tempo ; la présence, variable selon les époques et les styles, d'un accent principal mis sur les temps faibles, sur les temps forts, sur les quatre temps égaux ou sur les parties faibles de temps. Dans l'ordre superstructurel, l'emploi, favorable, alternant avec d'autres, de figures syncopées ; une exacte distribution des valeurs enfin, excluant toute faute de mesure. On a longtemps cru que le swing requérait des mesures à nombre de temps fondé sur deux ou un multiple de deux, mais le jazz moderne a montré qu'il acceptait aussi bien les mesures à nombre de temps fondé sur trois ou un multiple de trois. Toutefois, il y a toujours eu, dans le jazz, qu'il se déroulat dans un mètre à deux, quatre, trois ou six temps, une équivoque excitante. On n'a jamais su donner théoriquement de signification précise à la succession jazzique croche pointée-double croche. Lorsque des musiciens « classiques » jouent ce qui est écrit, scrupuleusement, le swing n'apparaît pas. Peut-être eût-il mieux valu écrire : noire-croche chapeautées par le chiffre 3. En vérité, les rythmes du jazz, par le découpage de chaque temps, ne sont jamais vraiment binaires, ternaires plutôt, par inclination. Des musiciens de grand métier qui seraient conscients de cette vérité ne parviendraient pas nécessairement pour autant à incarner cette âme du jazz : il faut une disposition de la sensibilité, un penchant de tout l'être. On constate un résidu de

LE JAZZ
ET LA MUSIQUE
EUROPÉENNE

l'analyse, un élément fuyant, insaisissable, impalpable, dont on peut dire *ce* qu'il est, mais non *comment* il est.

À l'étude phénoménologique, le swing se dévoile comme *union de qualités contrastantes*. Les observateurs entichés de jazz vantent, chez lui, la tension fantastique qui s'y exprime et la non moins merveilleuse détente. Cette tension et cette détente associées sont visibles chez le danseur noir américain, vif, prompt, gonflé d'énergie, toujours prêt à éclater en bond, et à la fois abandonné, flexible, indolent comme la liane. L'excitation, l'exacerbation intimement mêlées à la décontraction, au relâche, tel apparaît le swing convulsionnaire, conflit perpétuellement engagé et perpétuellement dénoué qui figure et engendre les spasmes. Contradiction vécue, il exalte, déchaîne, et, simultanément, invite à la laxité, au non-chaloir. On pourrait trouver ici une analogie avec une description freudienne : une tension, qui est déplaisir, épouse un plaisir qui en est la réduction, et qui réalise une demi-détente, à ceci près que, dans le swing, jamais n'est atteinte la culmination orgasmique, où la pression s'exténue. Sartre a écrit, à ce propos, des lignes étonnantes : « Comme le poète dionysiaque, le nègre cherche à pénétrer sous les fantasmes brillants du jour et rencontre, à mille pieds sous la surface apollinienne, la souffrance inexpiable qui est l'essence universelle de l'homme. Si l'on voulait systématiser, on dirait que le Noir se fond à la nature entière en tant qu'il est sympathie sexuelle pour la vie et qu'il se revendique comme l'homme en tant que passion de douleur révoltée... Il n'y a qu'un seul orgueilleux surgissement qu'on peut aussi bien nommer un désir qui plonge ses racines dans la souffrance ou une souffrance qui s'est fichée comme une épée au travers d'un vaste désir cosmique. » Cet orgueilleux surgissement, l'existence humaine, la musique afro-américaine la manifeste avec l'acuité extrême. Mais il y a plus, et Sartre le dit bien : en même temps qu'il exprime le conflit du désir et de la souffrance, le Noir réalise son dépassement dans un surcroît de fécondité créatrice, ce surcroît qui est l'art lui-même.

« Peut-être faut-il, ajoute Sartre, pour comprendre cette unité indissoluble de l'éros, de la souffrance et de la joie, avoir vu les hommes de Harlem danser frénétiquement au rythme de ces blues qui sont les airs les plus douloureux du monde. »

Si l'on s'est souvent posé le problème de la nature du swing, on a presque toujours négligé celui de sa genèse. Pourtant des esquisses de swing sont sensibles en beaucoup de musiques – profanes ou sacrées. On rencontre en effet, dans l'art musical de l'Afrique du Nord – berbère ou arabe – non seulement l'inflexion qui confère au chant son extrême sensualité, mais encore un frémissement indicible de l'émission du son. La note naît et meurt dans l'expiration appuyée ; la phrase se maintient à travers un essoufflement feint où peu à peu elle s'effondre. C'est comme si le vocaliste rendait son âme à tout moment, vivant trop, ainsi que le disait Alix Combellé à propos d'un jazzman, pour ne pas être effleuré par la mort. Est-ce le swing déjà qui perce dans le chant musulman, sur l'accompagnement des tars, des rebecs et des derboukas ? Ne le sent-on pas poindre, fugace, dans la csardas des Roms ou le flamenco des Gitans, ou encore dans la psalmodie hébraïque ? Boris Vian n'avance-

■ *Street music.*

Musique nègre... Que de fois je me suis levé de mon travail pour l'entendre... À trois, ils exécutent de véritables morceaux [de] rythme, bizarrement haché de syncopes, qui affole et provoque tous les bondissements de la chair.

Gide, Feuilles de route, 1896.



Boris Vian n'avance-t-il pas avec quelque raison que Machito et ses partenaires cubains dégagent « une espèce de genre de sorte de swing » ? André Hodeir n'est-il pas fondé à dire que « cet élément, *latent* depuis qu'existe la musique, n'a peut-être pris forme qu'à la faveur d'un concours de circonstances » ?

Il est malgré tout des musiques où l'on ne saurait l'imaginer que comme simple puissance tendant à s'actualiser, mais alors enfouie à de très grandes profondeurs. On n'en décèle aucune trace dans certains folklores de l'Europe, aucune trace non plus dans beaucoup d'œuvres « classiques » du Vieux Continent qui ne sont point parcourues de cet immense désir sensuel que d'autres musiques – et surtout la musique de l'Afrique noire – manifestent très évidemment. Pourtant, ce n'est pas sans motifs que d'aucuns ont décrit une sensation très comparable à celle que procure le jazz à propos des versions qu'à données Furtwängler du *Quatrième Concerto brandebourgeois* ou de la *Septième Symphonie*. Quoi qu'il en soit, étouffé ici, s'annonçant furtivement ailleurs, le swing a trouvé sa pleine expression dans le jazz. On sait comment : non sans progrès, non sans histoire, comme cela se comprend. À moins d'admettre que la musique nègre d'Afrique « swingue » autant que celle des frères d'Amérique du Nord, ce qui est difficilement soutenable, sinon exclu (car le rythme fondateur est, tout de même, africain et noir) il faut convenir que le balancement propre au jazz n'a pas dû être le fruit d'une mutation brusque et globale. L'obtention du swing suppose une manière de vivre la musique, mais aussi une facilité à l'exprimer dans le jeu instrumental.

Cette volonté très particulière d'animer le rythme, et les techniques peu à peu découvertes pour y parvenir, ont dû entretenir d'ailleurs des relations de détermination réciproque. L'intention a créé ses moyens d'expression et s'est nourrie de ceux-ci en retour, s'est précisée en eux et par eux. Au moins tous les musiciens, tous les critiques s'accordent-ils à reconnaître ce phénomène paradoxal comme essentiel en la musique afro-améri-

caine. Ellington a écrit un thème célèbre, *It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That Swing*, ce qui signifie en clair « rien, dans le jazz, n'a de sens ni de valeur si le swing en est absent » – soit, du côté de l'auditeur, si le swing n'est pas appréhendé. Nous comprenons ainsi l'indifférence, voire l'hostilité de ceux qui ne le perçoivent pas et qui ne sont jamais en présence que d'un corps décharné, d'une réalité ossifiée. Entre eux et nous, aucun dialogue n'est possible parce qu'une forme de surdité au jazz fait que le critiqueur à la limite « parle d'autre chose », de ce qu'il saisit mal, de ce qu'il entend autrement, et qui ne saurait être la même musique, le même objet.

Autre atmosphère, autre climat

À celui que ne rebutent ni la phonétique ni la rythmique jazziste et qui, au contraire, soulevé, emporté par elles, pénètre en un monde qu'interdisent à d'autres de lourdes murailles, certaines valeurs que la musique européenne d'ordinaire néglige apparaissent merveilleusement incarnées. Jean Bellemin-Noël l'a très bien dit : « Sens de la chair, sens de l'humour, sens de l'absurde (nous ajouterions, manifestation de la quotidienneté et expression de l'angoisse) – voilà, semble-t-il, les différentes harmoniques dont se trame la civilisation nouvelle et que nous retrouvons aisément dans le jazz. »

« À peine apparaît-il, écrit aussi Comolli, que le jazz se donne comme magie, réunion, communion, possession – bref érotisme : l'érotisme même », et cette remarque rejoint celle de Michel Leiris pour qui le jazz fut d'abord « un étendard orgiaque » et cette conviction de Richard Wright selon lequel « l'apport principal du jazz au monde occidental consiste en une affirmation du désir ». Bellemin-Noël souligne, avec raison, que le jazz nous provoque autrement que la musique du Vieux Monde, « mettant en œuvre toutes les gammes du registre humain, s'accompagnant d'un mouvement du corps : scansions diverses, oscillations de tête, pulsations de buste, battements de mains, claquements de doigts,

LE JAZZ
ET LA MUSIQUE
EUROPÉENNE

trépignements de pieds – toutes secousses ou ondulations qui sont les efflorescences spontanées d'un trouble plus profond, d'un ébranlement primordial qui est déjà danse ou chant du corps, chant plus grave, plus précieux, plus engageant et engagé qui mobilise toute notre chair, cocktail d'épaisseur et de grâce, de nuit et d'éblouissement, d'inertie et d'intelligence – matière animée et âme engluée tout à la fois ». Les bacchanales, les saturnales jazzistes qu'évoquent et sollicitent le hahan frénétique d'un Rex Stewart à la fin de *I Know That You Know*, ou l'appel avide d'un Ray Charles à Newport, hurlant son *I Got a Woman*, réhabilitent la pulsion fondamentale qui est source de toute vie. En ce sens, le jazz est cri priapique ou, si l'on veut, révolte paganiste chez des hommes que n'embarrassent pas les tabous castrateurs.

Ce dionysisme n'est pas, pourtant, simple fureur contenue par la règle musicale et absorbée par un « sérieux » primitif. Le jazziste n'est pas le sorcier appliqué et grave des obscurités du Congo. Il vit à Chicago ou à New York, rencontre et magnifie des valeurs très occidentales, notamment, et d'abord, le farfelu secouant dans leur confort ceux qui auraient la mollesse d'oublier l'essentielle gratuité de notre présence comme de nos rites, le farfelu que Bellemin-Noël juge coextensif à cette sorte de « désespérant espoir désespéré » qu'est l'humanisme du xx^e siècle. Le ravissement que l'on va chercher aux concerts classiques est exclusif des plaisirs de l'humour : la musique a son écrin de silence, l'homme se moque rarement de l'homme. Le jazz, pour sa part, connaît semblables cérémonies, mais aussi souvent instaure la fête d'un optimisme triste et d'un pessimisme gai où le rire court de l'artiste à l'auditeur, où le bruit enjoué des voix monte de la salle vers la scène comme dans les cabarets du flamenco. La récréation s'établit quelquefois par l'innocent sacrilège de la citation d'une œuvre austère, et l'imitation ou la pantomime, en lesquelles l'artiste de jazz évoque pour le public un confrère en renom, participent du même malicieux esprit : larcin mieux caché toutefois, perceptible aux ini-



tiés seuls et dans la complicité d'amitiés anciennes. Count Basie, en représentation dans l'*Opera in Vout* de Slim Gaillard, Yma Sumac, convoquée à son insu dans le *Soony Roony* du même imitateur, Louis Armstrong, dont la voix revit en celle d'Ella Fitzgerald pour *Basin Street Blues*, ont fait les frais de ces charges aimables. Cette tradition de l'humour est aussi vieille que le jazz lui-même, humour qui fut dans le joyeux cahotement du rythme néo-orléanais, dans les bâillements des trombones *tailgate*, dans la toux des cymbales, le son du *washboard*, le tintement de la cloche de vache, en tout ce qui contestait musicalement l'« importance » de la musique ; humour qui fut et demeure dans les vocalises imperturbablement balbutiées d'un Joe Carroll ou d'un Clark Terry, dans les dialogues écholaliques d'un King Cole et d'un Les Paul au sein du Jazz At The Philharmonic, dans l'interprétation même du vieux blues nostalgique, tragédie au parfum de comédie, qui n'exclut jamais ni la distance amusée ni le clin d'œil. Aussi bien le musicien de jazz est-il souvent un acteur. Fats Waller réjouit par ses airs faussement sentimentaux, comme Gillespie par les lucides folies de *The Champ* et d'*Ool Ya Koo*. On s'en est offusqué, en ignorant que la pire des dérisions est dans le parti pris d'une sévérité sans trêve.

Au reste, l'humour, comme l'écrivit Escarpit, a le visage de Janus. Où certains voient un sourire, beaucoup d'autres voient un rictus : exorcisme, voile jeté sur la crainte, protestation contre l'absurde par l'absurde même. Qui doutera que l'humour nègre soit un « humour noir » et que sa forme la plus brutale, le *nonsense* gillespien, assassine la fierté bourgeoise, la suffisance minable, l'affectation collet monté ? Dans *Oop Pop Pa Da*, dans *Oop Bop Sh'Bam*, il y a autre chose que la fantaisie onomatopéique d'un adulte qui s'amuserait d'une comptine et jouerait les enfants en pantalons longs : il y a la destruction du langage, le rejet de toute signification, le refus dévastateur affiché dans la conduite linguistique, il y a le dévidage heurté, précipité, du fil mélodique, séparation d'avec toutes les règles

de la bienséance esthétique ou d'un ordonnancement sans sursauts, décision délibérée de dire non à la raison musicale, à la raison tout court.

Le jazziste arrache les masques. Il découvre l'homme. Il le manifeste en sa nudité, en sa contingence, en sa dérégulation. Insupportable pour la sottise métaphysique, tourmentante pour la mauvaise foi, la musique afro-américaine, gouailleuse, burlesque, satirique, sait broser le portrait de l'individu qui lit son journal en bras de chemise. La musique européenne « classique » jusqu'à Beethoven ne présentait de nous-mêmes qu'une image épurée. Si l'être était malheureux, s'il sanglotait, si, au contraire, il flottait en l'euphorie, c'était toujours sereinement. Cet être habitait des hauteurs où nous n'avons pas souvent occasion de le rencontrer. Le jazz, comme le roman réaliste, peut trouver substance dans le quotidien – non seulement en lui, bien sûr, mais en lui fréquemment. Cette simplicité et cette banalité de l'existence de chaque jour, que traduit chez le musicien l'absence de pose, nous les voyons dans *Slim's Jam* de Slim Gaillard par exemple, où les artistes font la musique comme on fait le café – non sans appétit ni passion, mais sans solennité aucune. Nous ne connaissons rien d'équivalent, dans l'art sonore de l'Europe, à ce *Slim's Jam* sans prétention, qui évoque la réunion d'amis, les cent mégots écrasés dans les cendriers, témoins tordus et pitoyables d'une hécatombe tabagique, le désordre de la chambre où les vestes sont aux quatre coins projetées, les mouvements détendus des hôtes dans la fumée et le bruit bourdonnant des conversations.

Pourtant, la désinvolture et la tranquillité apparentes ne dissimulent jamais tout à fait ce que loge le jazz au plus profond de lui-même, et qui s'irradie dans son extrême sensualité, ou se laisse déceler à l'analyse dans son ironie ou son absurdité : nous voulons parler de l'angoisse. Cette peur de la peur – vertige de l'âme et frisson sous la peau – que la philosophie contemporaine a si souvent explicitée et commentée, elle est dans *Billie's Blues* de la Holiday comme dans le *Gimme a Pig-*

foot de Bessie Smith, dans le *Lover Man* de Charlie Parker, dans le *Georgia* de Ray Charles. Elle n'a jamais atteint, hors du jazz, pareil degré de prégnance, sans nul doute parce que le « swing » lui-même en est pétri et parce que la mélodie afro-américaine fut inventée par les plus menacés d'entre nous. En ce monde dangereux pour tous, il était normal que la condition noire aux États-Unis, ce superlatif de l'aliénation, conduisit ses victimes à donner une expression maximale de la condition humaine, qui est de vivre difficilement au milieu des autres, d'y vivre en une interrogation sans fin, d'attendre que demain livre son secret de joie ou de souffrance et jusqu'à l'inéluctable mort. À chaque époque sa poésie – ou sa musique. À chaque époque, dit encore Sartre, les circonstances de l'histoire élisent une nation, une ethnie, une classe pour « reprendre le flambeau » : une chance aujourd'hui permet à certains hommes de pousser tant et si bien le grand cri nègre, que « les assises du monde en seront ébranlées ».

LE JAZZ
ET LA MUSIQUE
EUROPÉENNE





DU CÔTÉ DES SOURCES GRONDANTES

Le jazz est le produit d'une rencontre – d'une rencontre et d'une synthèse créatrice de la tradition européenne et de la tradition africaine. Les racines de son arbre généalogique plongent dans le continent blanc et dans le continent noir. Le tronc commun va surgir après 1619, après que les premiers esclaves eurent débarqué en Virginie. Les victimes de la traite, qui n'étaient pas cent mille au début du XVII^e siècle, allaient atteindre le million cent ans plus tard. Ils venaient parfois du Mozambique, du Congo et de l'Angola, mais, pour les neuf dixièmes, des régions occidentales dessinant le golfe de Guinée, entre l'embouchure de l'Ogooué et celle de la Lopa. Ainsi l'esclavage brassa-t-il des ethnies diverses : d'une part les Thonga, Barumbi, Ovinbundu, d'autre part les Kissi, Baoulé, Ashanti, Fon, Yoruba, Ibo, Fang ou Batéké. Sur les navires des négriers, les captifs chantaient. En eux tremblait le souvenir de cette Afrique qui associe, depuis toujours, continûment, la musique vocale aux circonstances de la vie : naissances et deuils, jeux et prières, loisirs et travaux, guerres et amours. Les forçats emportaient avec eux les multiples tambours millénaires et ces instruments proprement africains : le balafon ou marimba – ancêtre du xylophone et du vibraphone –, le bania ou banjar – ancêtre du banjo. Richard Waterman suppose que les caractères de cette

■ Mahalia Jackson.

musique noire préfiguraient alors quelques-uns des aspects de ce que sera plus tard le jazz par l'absence de franchise dans l'émission des notes, par la fréquence des effets syncopés, par la construction sur une série de temps régulièrement espacés évoquant toujours la danse, encore qu'elle pût n'être pas manifestée.

Au début du XIX^e siècle, quelques milliers de ces Noirs étaient déjà initiés au choral protestant. Que leur gamme ait été préalablement pentatonique, comme le dit Ernest Borneman (qui n'est plus suivi), ou elle-même diatonique mais abaissant habituellement les troisième et septième degrés, comme l'affirme Richard Waterman (qu'on ne se prive pas de discuter), il est certain que les Africains écrasaient par glissando les demi-tons qu'ils rencontraient dans les musique de l'Église. Les spirituals naquirent de ces usages africains multiples : l'inflexion, l'expression syncopée, le battement obsédant de la mesure et, nous venons de le voir, l'aplatissement des tierces et des septièmes. Ils prirent forme aussi par la coutume, également africaine, du dialogue entre le récitant et l'auditoire, celui-ci reprenant la phrase de celui-là, avant même, souvent, que le premier ne l'ait achevée. Les Noirs inventaient une espèce nouvelle du chant religieux, sans pour autant abandonner totalement leur propre répertoire sacré et, selon Kolinski, celui-ci ne manquera pas d'intervenir, comme aliment, dans la croissance des spirituals : *Cyan' Ride* se réfère à une mélodie nigérienne et *No More Auction Block*, très précisément à un chant des Ashanti.

Ce qui retint d'abord l'attention des observateurs, ce fut, selon les termes mêmes du révérend Wesley dans son *Journal*, la « joie extatique » avec laquelle les Noirs interprétaient les psaumes et les cantiques. Ils associaient la danse et la liturgie, tandis que les couples de consonnes qu'ils prononçaient dans leurs dialectes originaux étaient introduits par eux dans la langue anglaise, et la transfiguraient. Dans le spiritual, les mots, remodelés, bondissaient et bourdonnaient, pétris par les chanteurs qui faisaient alterner murmures et éclats. Les paroles,



curieusement familières, les mélodies mêmes, étrangement déformées, rendaient le choral puritain méconnaissable. La voix noire, frémissante, voilée, exploitant le vibrato et le portamento, évoquait un Dieu très proche des hommes, le Dieu de l'Ancien Testament, qui se manifeste en personne, dont le visage est sculpté dans les flammes et qui parle dans les nuées, Dieu adorable, terrible et doux, vers qui se tourne le plus humilié. Le paria compensait ainsi, par l'idée d'une éternité de justice, l'iniquité du sort qu'on lui faisait ici-bas. D'autre part, dans les textes mêmes du *Bon Livre*, dans l'histoire du peuple juif, comme le leur captif – à Babylone ou en Égypte –, comme le leur misérable, mais espérant, les Noirs trouvaient des thèmes et des symboles qui, d'emblée, parlaient à leur cœur. Moins graves que les églises presbytériennes, épiscopaliennes ou catholiques, celles des baptistes ou des méthodistes convinrent mieux aux nouveaux convertis. En elles, le *sperichil*, ou *spiritual*, figurait le mariage de la ferveur et de la transe. Dans l'instant où il levait son regard vers des lumières d'en haut, le nègre s'enfonçait dans les ombres de la terre, et le mouvement de la croyance ne faisait qu'un

■ Le bateau à roues et le Noir ployé sous le fardeau : image symbole de la culture sudiste.

■ Double page suivante : *Life in the South, Old Kentucky House*, par Eastman Johnson (1859). Une idéalisation du Sud profond.





LUCIEN MALSON

HISTOIRE DU

JAZZ

ET DE LA MUSIQUE AFRO-AMÉRICAINES

« Ces musiques, loin de s'attarder à notre peau, plongent en nous des racines profondes et organiques qui nous pénètrent de leurs mille ramifications, chirurgie douloureuse mais nous communiquant un sang nouveau. »

Michel Leiris

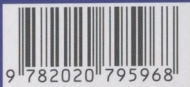
Le classique de Lucien Malson, devenu une référence indispensable pour tous les amateurs de jazz, dans une nouvelle édition.



BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7511 01027372 3



9 782020 795968

www.seuil.com

Couverture illustration Olivier Balez

ISBN : 2.02.079596.5

Imprimé en France 01.05

10€

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

