

## II Bluesologie

Patrick Straram

---

Volume 3, Number 2 (14), March–April 1961

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/59831ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Straram, P. (1961). II : bluesologie. *Liberté*, 3(2), 520–542.

## II

# Bluesologie

## 1. Situation

*Le jazz a une existence propre. Il vit en marge de la musique européenne. Sa grande force aura été d'explorer un monde nouveau, celui des sensations...*

André Hodeir: *Introduction à la musique de jazz.*

La musique est un art à part. Au contraire de la littérature, de la peinture, de la sculpture et à plus forte raison de la métaphysique ou de la psychologie (qui sont les arts de la science), elle n'en appelle pas directement à la raison, à la pensée logique, à l'organisation analytique. La musique concerne d'abord la sensibilité. Elle n'alerte l'esprit qu'en fonction de la sensation qu'elle provoque.

Dans une remarquable analyse de ce que sont aujourd'hui sciences et philosophies, *Le dynamisme ascensionnel*, Gustave L.-S. Mercier peut terminer par un appendice consacré à la musique et conclure très précisément: "Et si l'intuition est souvent trompeuse quand elle s'exerce dans le domaine de la connaissance objective, qui celle-là doit être rationnelle à peine de ne pas être, elle peut se déployer à l'aise dans le domaine musical, qui n'affirme aucun objet particulier, mais exprime avec intensité la puissance de la vie, l'ordre et la richesse de l'Univers, et l'espérance versée au coeur des hommes. Ici, le seul critérium objectif est dans la puissance et la plénitude de l'émotion".

Toutes les civilisations, toutes les sociétés primitives, y compris celles qui n'ont laissé aucune littérature, aucune peinture et aucune sculpture, ont toujours eu une musique. C'était le plus souvent une musique attachée au sacré de la communauté, soit le sacré pressenti d'instinct, soit le sacré célébré rituellement. Plus tard, la musique en se raffinant se détachera insensiblement du sacré mais deviendra alors liée de façon étroite au jugement esthétique. On peut dire que la musique, est inhérente à l'homme autant que le langage, et qu'elle existe par là avant toute autre manifestation par laquelle l'individu communique. C'est le plus subjectif de tous les arts. A la fois le plus vague et celui que l'individu peut *ressentir* ou sur lequel il peut *réfléchir* en restant le plus lui-même.

Il y eût d'abord la musique des tribus ou des hordes, musiques le plus souvent sauvages, très rythmées, incitant à l'extase ou à la possession, toujours accompagnées de chants ou de cris. Il y eût ensuite la musique symphonique ou de chambre. Cette fois la musique était composée, pensée avant d'être écrite, réclamant une exécution selon des lois et des partitions.

Monteverdi, Bach puis Mozart furent les premiers grands compositeurs, chacun faisant évoluer la musique jusqu'à l'éclatante conception mozartienne d'organisation instrumentale et de composition véritablement symphonique ou lyrique. Après le romantisme Wagner et Moussorgsky, dans le même temps, ouvrirent les deux chemins dans lesquels allaient s'engager les deux grandes tendances de la musique contemporaine : Debussy, Richard Strauss; Ravel, l'école Viennoise. Aujourd'hui, à des sommets sensiblement différents, mais surtout complémentaires en conséquence du niveau atteint, règnent Strawinsky, Chostakovich, Prokofiev, Jolivet, que surpassa entre les deux guerres Bela Bartok. Dans la voie tracée par trois hommes extraordinaires : Schoenberg, Berg et Webern, s'affirmèrent Stockhausen, Boulez.

Au fur et à mesure que cette grande musique devenait l'art au détriment des autres expressions musicales, malgré des folklores aussi vitaux et admirables que le flamenco, les mélopées arabes ou les danses slaves, la musique populaire se scindait plus ou moins en deux : la chanson dérivait de la complainte, des musiques primitives, s'attachant d'abord au cri et à provoquer un sentiment ou une sensation; la musique de danse se réclamait, toutes proportions gardées, de la musique symphonique (en effet, cette danse de société n'avait plus aucun rapport avec les danses essentiellement rythmiques, incantatoires et frénétiques des primitifs et par contre, visant à délasser tout en harmonisant le sujet à un objet esthétique ou commercial qui le comble, prétendait à une organisation orchestrale comme la musique symphonique).

Puis, soudain, il y eût un phénomène qui allait servir plus tard à cristalliser toutes ces tendances. Aux environs de 1900 surgit le jazz.

C'était une musique nouvelle entièrement. Cette musique résultait de l'ancestral besoin Africain de chanter et danser sur le rythme du tam-tam d'une part, d'autre part de l'attrait naïf des Noirs américains pour toutes les musiques clinquantes, populaires, dansantes (les premiers orchestres de jazz ne faisaient qu'improviser sur les fanfares françaises encore très à la mode à la Nouvelle-Orléans et sur les refrains qu'on entendait alors dans les "saloons"). Le jazz n'a donc de racines véritables ni dans la musique traditionnelle, ni dans aucun folklore autonome. Il n'est la résultante d'aucune évolution précise. Dès ses débuts il présenta aussi bien une caractéristique que l'autre : on y retrouvait autant le chant dans son expression la plus primitive que l'organisation orchestrale visant de plus en plus à l'homogénéité. D'abord issu des chants Noirs, chants de travail ou de la prison et "negro-spirituals", le jazz n'allait qu'évoluer de plus en plus vers la conception du groupe instrumental.

Autre paradoxe dans cette éruption soudaine : on retrouve autant dans le jazz le sens du sacré (le blues a succédé au chant religieux qui déjà laissait prévoir le swing, particularité du jazz) que l'expansion la plus profane (tout le début du jazz est étroitement confiné dans le milieu des "saloons", et le mot jazz lui-même, ou sa première expression, *jass*, est resté d'une allusion obscène : l'arrivée à Chicago des orchestres qu'avait chassé de la Nouvelle-Orléans la fermeture de Storyville déclencha des bagarres avec les musiciens syndiqués soudain menacés, et l'une des injures le plus fréquemment reprise, traitant la nouvelle musique de *jass*, servit à un blanc, Tom Brown, de slogan publicitaire qui lui attira les foules, le nom resta, l'obscénité *jass* devenant simplement jazz sans tromper personne).

Cette nouveauté absolue du jazz, ce pouvoir qu'avait le jazz de bouleverser les conceptions qu'on croyait les plus sûres, empêchant de l'étiqueter, de l'incorporer à aucun système connu, ce fut aussi ce qui se retourna contre lui. On chercha par là à le nier. On affirmait qu'il s'agissait seulement d'une mode ou d'une musique de danse surexcitée, ou d'un "genre" mélodramatique. On assurait que tout ce bruit et toutes ces gesticulations ne survivraient pas à une époque. Dans les moins mauvais des cas on prétendait que le jazz était un nouveau folklore correspondant aux Noirs émancipés depuis peu et pouvant dès lors se regrouper au sein d'une communauté.

Cinquante ans plus tard, il y a aux Etats-Unis un Institut du Jazz (Institute of Jazz Studies, 108 Waverly Place, New York City). Le Département d'Etat envoie en Amérique du Sud, au Moyen-Orient ou derrière le rideau de fer de grands orchestres ou de petites formations de jazz, et du propre aveu des responsables de cette politique les Etats-Unis n'ont pas de meilleure propagande (effectivement, tandis que Nixon ou Dulles sont reçus avec des tomates pourries et des banderoles les injuriant dans toute une ville, Dizzy Gillespie, Benny Goodman ou Louis Armstrong provoquent un enthousiasme indescriptible et que personne n'oubliera plus). Le célèbre Leonard Bernstein, chef d'orchestre renommé justement et compositeur à l'avant-garde de la musique américaine, dont au moins la partition pour le ballet "Fancy Free" est presque déjà un classique, tient à enregistrer un disque dans lequel il cherche à expliquer ce qu'est le jazz (What is jazz — Columbia). Il y a des associations de musiciens et amateurs de jazz et maints concerts qui sont des triomphes au Japon, en Australie, dans tous les pays slaves, dans tous les pays nordiques, en Allemagne, en Grande-Bretagne, en Italie et en France. En France, le jazz a éveillé l'intérêt non seulement de ces débutants et ces adolescents naturellement attirés, mais aussi celui des compositeurs de la seule musique qu'il y a à peine trente ans on reconnaissait, et celui des romanciers ou essayistes qui signalent constamment cette musique récente les attirant (Vian, Abellio, Sartre — la seule musique dans tout "Huit-Clos" est l'enregistrement par Louis Armstrong de *St-Louis Blues*). Mieux, le jazz s'est trouvé un informateur : André Francis, un poète et un alchimiste : Gérard Legrand, un analyste : André Hodeir.

Déjà universel, le jazz n'en reste pas moins essentiellement américain. Plus essentiellement Noir — mais américain (les Noirs d'Afrique n'ont encore que très faiblement réagi au jazz).

Par rapport au continent américain le phénomène du jazz prend un relief tout particulier. C'est la seule nouveauté, la seule invention pour une culture qui vienne d'Amérique du Nord. Et malgré un développement très considérable du jazz en France, en Scandinavie, en Allemagne et en Angleterre, c'est bien en Amérique du Nord que le jazz possède son foyer créatif et connaît son rayonnement le plus dense, le plus influentiel.

Pour le continent américain, le dodécaphonisme, Bartok et la musique concrète ne seront pas suffisants. Une culture authentique et efficace ne saurait être faite seulement d'emprunts à une civilisation d'un autre continent, et en quelque sorte d'un autre temps (dans la mesure où Bartok est bien de ce temps mais au terme du cycle entier de la musique européenne débutée trois ou quatre cents ans plus tôt, ce qui constitue un décalage trop grave pour l'Amérique). En plus de certaines analyses qui permettront certaines assimilations, il faudra un fond originel, des racines neuves assez profondes, une spontanéité qui puisse servir de sève véritable à une culture qui ne le sera qu'en correspondant à la nouveauté du continent et de la civilisation.

Depuis le début du siècle le jazz s'impose comme la seule manifestation entièrement neuve qui soit d'une envergure suffisante pour participer d'une culture américaine. L'évolution prodigieuse du jazz, son essence rythmique et la mise en relief des individualités au sein d'organismes collectifs correspondent aux structures premières de la civilisation américaine. Il y a une double obligation pour l'Amérique et pour le jazz de se servir mutuellement qui devrait permettre à cette musique si jeune et si vibrante de s'implanter définitivement.

Encore faut-il savoir de quoi il est question lorsqu'on parle de jazz. Ce qui n'est pas toujours facile de nos jours, dans le fouillis systématique que l'on vit. L'artificiel, l'hystérie, le commerce et cette terrible puissance : la propagande (la publicité) servent mieux ce qui n'a ni sens ni âme que le jazz, par exemple le rock'n'roll' ou les parades à succès de Tin Pan Alley qui exposent quotidiennement en grand où mènent le mauvais goût et l'indifférence.

Il y a un terrible fossé entre l'état actuel des connaissances scientifiques ou politiques et leurs conséquences économiques, dont on fait dépendre la vie sociale, et la vie morale, intellectuelle et spirituelle de l'homme. Le progrès d'un côté n'a pas stimulé l'autre côté qui s'est au contraire accroché à des positions inutiles, sinon néfastes, avec l'hypocrisie ou l'inconscience confortable des époués. C'est courir à la catastrophe que de ne pas équilibrer le progrès scientifique par un progrès moral et intellectuel équivalent. Or, celui qui incitera au travail de connaissance et de participation nécessaire

pour réaliser cet équilibre, ce sera l'artiste, celui qui se fait comprendre en alertant la sensibilité, par l'émotion, qui suggère des valeurs morales. Et l'artiste contemporain pourrait bien être d'abord le musicien de jazz.

Mentalement et moralement, l'homme qui vit l'âge des spoutniks, des champs ondulatoires, des plans quinquennaux et de la psychanalyse ne sera pas satisfait, ne saurait l'être, par les motets du XVI<sup>e</sup> siècle. On peut lui souhaiter de les apprécier. Ce serait une ineptie de vouloir le contraindre à s'en contenter, une politique odieuse de vouloir lui offrir pour toute compensation les genres nauséabonds ou géminés Presley-Como ou Percy Faith-Mantovani.

Dans l'univers mécanique et pour le moins inquiétant dans lequel il est forcé de vivre, l'homme devrait se sentir porté vers la musique des sensations, qui est aussi une musique spirituelle : le jazz.

Musique dont Henri Sauguet, "pour agrandir le domaine de sa sensibilité par le goût et la raison", dit : "Peut-être le jazz, en effet, se situe-t-il hors des frontières naturelles du goût et de la raison. C'est peut-être pour cela qu'il reste si jeune dans un monde si vieux, qu'il rajeunit en vieillissant et qu'il n'en finit pas de bousculer, de bercer, de fasciner, de hanter *les nuits de ceux qui ont choisi de rêver éveillé et de dormir à la belle étoile.*"

Il y a toute une bluesologie à entreprendre. Elle concerne le temps que nous vivons et la musique, inhérente à l'homme depuis toujours disions-nous au début, qui intervient le plus sur ce temps. Il s'agit d'*entendre* comme d'"y voir clair" autant que possible.

Comme l'a dit André Hodeir, "nul n'aurait jamais écrit sur la musique s'il n'était vrai qu'il faut *savoir l'écouter*".

## 2. Origines

... pour trouver la véritable dimension du jazz.

André Francis : *Jazz*.

Les Editions du Seuil ont publié dans la collection "Solfèges" un petit volume écrit par André Francis. *Jazz*. Basé sur une documentation raisonnée intelligemment, c'est un ouvrage presque parfait parce que d'une impartialité rare de nos jours. Je serais assez enclin à le recommander avant tout autre livre sur le jazz. Il indique tout l'essentiel nécessaire pour se familiariser avec le jazz, et il donne un peu *le sens des flèches*. On sait à quoi s'entretenir. On est en terrain connu assez pour y apprécier ensuite ce qu'on découvre.

Tout le paragraphe suivant se réfère souvent à la première partie de ce petit livre par l'informateur du jazz. D'autres références moins importantes seront soulignées plus tard, lorsqu'on abordera d'autres domaines, où d'autres sources s'imposeront.

Les prémices de la musique qu'allaient créer les Noirs, il faut aller les chercher à la Nouvelle-Orléans.

Ce n'était pas encore du jazz, mais le premier visage de ce qui allait devenir le jazz on pût le voir à Congo Square. C'était une place à la Nouvelle-Orléans sur laquelle se réunissaient les Noirs, le samedi. Il s'y déroulait des fêtes interminables et bruyantes. L'esclavage avait mélangé les Noirs de plusieurs tribus différentes autrefois, puis il y avait eu les rapports entre Blancs et Noirs (presque toujours le maître blanc et l'esclave noire). C'était maintenant une population hybride qui célébrait de faux cultes à Congo Square. On n'aurait pu y retrouver les éléments du sacré jouant un rôle si prédominant dans toutes les cérémonies africaines les plus sauvages. Mais s'y dessinait une nouvelle authenticité, une nouvelle qualité qui n'appartiendrait qu'à ces Noirs de l'Amérique. Dans leurs danses trépidantes et leurs refrains percutants ou déchirants, ces Noirs d'une nouvelle civilisation s'exprimaient tels qu'ils étaient, exprimaient leurs émotions, leur façon de réagir. Il y avait la survivance des polyrythmies africaines et il y eût peut-être à petit le recours à un nouveau rythme, profondément original, bientôt absolu. "Du samedi au dimanche soir, aidés par l'alcool, poussés par le sexe, les tambourinaires noirs vont semer la transe des fétichistes dans le corps de leurs frères et prévenir les blancs qu'une nouvelle musique est en train de naître."

Après la fin de la guerre de Sécession, et l'arrivée de Noirs venus des Antilles, s'ajoutant aux groupes déjà très mélangés des anciens esclaves, alors que le Noir peut commencer à s'exprimer un peu plus librement et que son exubérance naturelle le pousse à une expansion débordante, c'est la nécessité de s'adapter à la langue anglaise qui va le faire obliquer vers cette expression nouvelle : le jazz. "Ce qui a permis la révélation du jazz, aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est une question de linguistique. C'est la langue anglaise qui a permis aux noirs africains de créer un parler original qui est à la base de l'élément primordial du jazz : le swing. Les voix des noirs sont dans l'ensemble gutturales, mais aussi douces. Leurs langues originales, qui sont très désarticulées, font une grande consommation de consonnes. Leurs mots nous semblent arrachés, retenus ou glissés. Aux prises avec les langues latines, où les accents toniques sont principalement placés à la fin des mots, les noirs ne modifient pas sensiblement le rythme de ceux-ci. Cette facilité de prononciation, ils ne la retrouveront pas avec la langue anglaise. Ils vont alors escamoter plus sensiblement les syllabes faibles et par contraste accentuer les toniques principales. Ainsi que l'a fait très justement remarquer Bernard Heuvelmans dans son livre "De la Bamboula au be-bop", les mots vont acquérir ainsi une valeur rythmique et mélodique insoupçonnée qui communiquera aux phrases une allure originale curieusement syncopée (et qui n'est pas caractéristique de la pure musique africaine). Ce déplacement du centre des mots, ce pré-appel du temps fort du rythme, ce balancement spécial seront une avant-figure du *swing*, une image très embryonnaire de ce qu'une exploitation musicale ne révélera pleinement qu'avec l'apparition de ce maître : Louis Armstrong".

Il y avait donc une nécessité morphologique pour ces noirs déplacés d'un continent à l'autre. Au moment de leur intégration à la civilisation nouvelle qu'il leur fallait admettre, voulant s'y adapter en quelque sorte par le canal de l'expression qui leur était la plus familière, la musique, ils créeront une musique absolument nouvelle. S'adaptant, ils incitaient en même temps, contribuaient à faire évoluer cette civilisation.

Cette nouveauté était une exigence autant qu'une assurance. D'autres éléments allaient entrer en ligne de compte à l'origine du jazz.

Les Noirs abandonnèrent d'autant plus les polyrythmies africaines qu'ils avaient abandonné les cultes fétichistes ou sacrificatoires de leurs aïeux, cultes qui n'avaient plus la raison d'être spécifiquement africaine puisque ces Noirs étaient maintenant sur le continent américain. Les missionnaires blancs tentèrent d'évangéliser les Noirs. Naïfs, curieux et prompts à s'enthousiasmer, ceux-ci accueillirent les nouvelles religions à leur façon. C'est la religion protestante qui les attira. Les catholiques sont beaucoup plus stricts sur les litiges raciaux, ils imposent la confession privée et célèbrent Dieu en latin, une langue morte qui n'attise aucun désir du Noir. Par contre, avec le protestantisme, le Noir est à son affaire. Il va chanter Dieu avec la liberté que lui laisse le culte protestant et avec le rythme ancestral re-



trouvé pour transfigurer cette religion que l'instinct des fêtes et du faste du Noir trouve encore trop morne. Vite, les sermons seront dialogués, et ces dialogues religieux se dérouleront sur un rythme précipité, presque incantatoire, deviendront quasiment un équivalent des anciens chants africains. Les cantiques, les Noirs en raffolent et s'y extériorisent. Ainsi naît le "negro-spiritual." . . . le sermon et les cantiques, avant tout autre chant profane, vont permettre le passage du rythme noir brut au swing (dans son sens de balancement) pré-instrumental (il va naître, nous l'avons vu, de la "trituration" de la langue anglaise) et l'affirmation des modifications que les premières voix noires, habituées aux gammes pentatoniques de l'ouest africain, vont apporter aux mélodies des chorals protestants."

Reprenant des siècles plus tard la tradition des trouvères du Moyen-âge européen, des Noirs pendant la guerre de Sécession parcourent le pays avec une guitare et chantent des complaintes. De ville en ville, de village en village, ils chantent la guerre, le banditisme, la famine, la libération des esclaves, la construction des chemins de fer, et l'amour, cet amour très ancien et très neuf, enfantin, au bon sens antique, menacé, emportant des Noirs et qui va pousser ceux-ci au jazz, une musique qui vaille cette sorte d'amour, une musique qui vaille les émotions et les sentiments du Noir, ce Noir qu'on fait passer aussi bien pour un grand enfant que pour "le vieux sage" bien connu des psychanalystes et des écrivains sur les mythes. Ainsi naît le blues. En français on dirait le noir, le cafard. Le blues est d'abord un chant nostalgique, poignant, l'évocation sur un rythme à la fois monotone et terriblement prenant d'un désespoir lyrique. Ensuite on concentrera dans le blues tous les sentiments. La joie, l'ironie, le sarcasme pourront servir de thèmes à des blues. Ceux-ci ne seront plus forcément lents, mais seront pris parfois sur des tempos de plus en plus rapides (une des déformations du blues sera le boogie-woogie). En se trouvant de plus en plus en contact avec les musiques des Blancs, le Noir passera insensiblement du chant des plantations et du negro-spiritual à la chanson populaire. Mais il restera d'une intégrité incomparable dans son expression. Le blues conservera toujours son rythme comme syncopé, comme une véritable pulsation d'une rare vigueur, et ne servira à retranscrire que des sentiments profondément vivants.

Juste avant et après 1900 quelques Noirs s'achètent des instruments, le plus souvent un instrument à vent, pour fanfare, qui coûte moins cher et émerveille le Noir. Au lieu des cérémonies de Congo Square, le samedi et le dimanche s'organisent d'interminables petits concerts improvisés. "Les airs de marches, de fanfares, les quadrilles français entendus à la porte des maisons bourgeoises, les quelques compositions originales des pianistes de bar du quartier réservé et des avant-figures du blues qu'ils vont faire éclater sur une rythmique brinquebalante constitueront un premier répertoire vers le jazz."

Puis c'est Storyville, le quartier réservé. Des orchestres invraisemblables s'installent dans les "saloons" ou aux carrefours. On joue sur des banjos fabriqués avec des boîtes de fromage, des contrebasses faites de moitiés de tonneaux et de cordes à linge, des harmonicas, des cithares (ensuite, lorsque les Blancs tenteront d'imiter les Noirs et d'exploiter commercialement leur musique, ils fausseront complètement le jazz en recherchant seulement l'effet comique ou tonitruant, et rien ne causera autant de tort aux musiciens de jazz que l'appellation jazz utilisée pour les piètres exhibitions de la racaille — Jack Hylton, Paul Whiteman, Al Johnson —, ou pour les pompes du mauvais goût — Gershwin lorsqu'il prétend transposer symphoniquement du jazz : un non-sens dans les termes).

Les Noirs du quartier de Perdido s'amuse. Ils font plus en s'amusant : sans culture musicale, d'oreille ou en cherchant des combinaisons originales parce que cela les passionne, ils créent leur musique en la jouant, et c'est une aventure magnifique. "La force, la franchise, l'humour et la nouveauté seront préférés à la tradition. Les orchestres de Perdido auront droit de cité. Bientôt ce seront tous les créoles qui devront suivre leur exemple, puis les blancs des bas quartiers eux-mêmes. Le *ragtime* est né."

Perdido était une sorte de *zone* à quelques blocs de la gare de Basin Street; derrière le vieux cimetière Saint-Louis, où vivait le prolétariat de couleur. Qui ne connaît pas aujourd'hui *Perdido*, *Basin Street Blues*, *Saint-Louis Blues* ? . . .

Le premier pas conduisit les improvisateurs de la nouvelle musique à Storyville, le quartier des plaisirs et des jeux, près de la gare du Southern Railroad, dont la ligne est longée par les fameuses Saratoga et Basin Streets. Outre que dans les "saloons" on trouvait toujours un piano, ce qui allait considérablement aider à esquisser une première organisation sur laquelle s'appuyer, "la nouvelle musique pénétrait là où elle était la plus désirée. L'alcool, l'amour et la danse ont toujours fait bon ménage. Les trépignements, les cris, les syncopes, les hurlements, la chaleur du jazz avaient besoin de cet humus de Storyville pour germer."

En 1917, on ferme Storyville. C'est un rude coup pour les musiciens noirs. Ils émigrent. Ainsi commence l'époque des bateaux à roue qui remontent le Mississipi et de l'exode vers Chicago pour les troubadours du vingtième siècle.

Mais à ce moment-là la musique des Noirs a déjà suffisamment de particularités pour qu'on lui reconnaisse ses deux grandes tendances : le swing qui alimente le groupe et détermine toute la valeur de ce qui est joué et l'improvisation de chaque instrumentiste qui amène chacun à surpasser le voisin et à se surpasser lui-même, et va conduire à la révélation de personnalités extraordinaires. Ici l'histoire chronologique du jazz nous intéresse moins que les hommes.

King Oliver, dans les "spasm bands" de Perdido, ces orchestres hétéroclites, et au quartier réservé, s'était déjà acquis une belle gloire à la Nouvelle-Orléans. Lorsqu'il émigre à Chicago en 1917, le jazz va connaître sa première "vedette", celle qui elle-même révélera le premier grand nom du jazz : Louis Armstrong.

La période originelle du jazz était achevée. Commençait la période de l'adolescence, l'ascension.

"De la conception séculaire africaine statique et tournée vers l'incantation, de l'absence dans cette musique d'Afrique de cadences, d'accords ou de fonctions tonales, nous sommes arrivés, comme l'a fait justement remarquer André Hodeir, à une nouvelle conception qui se fonde sur *l'accord et le développement de la pensée.*"

### 3. Définitions

*Le jazz reste, dans bien des cas, d'accès difficile, mais on sait où le trouver.*

André Hodeir : *Hommes et problèmes du jazz*: Introduction.

André Hodeir est un musicien. Il y a une quinzaine d'années, en même temps qu'il était un partenaire des musiciens de jazz français, de Django Reinhardt à André Ekyan, il poursuivait au Conservatoire de Musique de Paris de brillantes études que sanctionnèrent trois premiers prix : Harmonie, Fugue, Histoire de la Musique. Plus tard il devait être le plus jeune membre du jury.

André Hodeir est un compositeur. "Savoy", la grande marque américaine, lançait dernièrement sur le marché des "essais" d'André Hodeir enregistrés par l'un des tous premiers chefs de file des drummers : Kenny Clarke. On lui doit aussi, en collaboration avec J. Bouchéty, la musique remarquable pour le film de J.-Y. Cousteau "Autour d'un récif", film et musique primés au Festival du Court Sujet en 1949.

André Hodeir est un homme dont la culture ne saurait tolérer les systèmes de répartition ou de frontières très à la mode. Tout en se consacrant au jazz, il peut affirmer "son culte pour Mozart, Ravel, Moussorgsky, Schubert et Jean-Sébastien l'incomparable", il peut étudier en critique musical ou en théoricien l'oeuvre de Strawinsky, l'oeuvre de Milhaud, l'oeuvre de Bartok, il sait ce qu'il doit et pourquoi à l'Ecole Viennoise, à un Pierre Boulez, il joint à son attirance pour Armstrong, Ellington, Hodges, Parker, Monk, Davis, Evans une curiosité jamais démentie pour Josquin, Lassus, Vittoria, Monteverde, Frescobaldi, Purcell.

André Hodeir est le grand analyste de la musique de jazz. Peut-être l'homme qui s'est le plus penché et le plus rigoureusement comme le plus sincèrement, sur ce phénomène de notre temps : le jazz. Si l'on admet que l'amour dépend de la connaissance qu'on en a, peu aiment le jazz comme André Hodeir. Trois notations du pianiste français Bernard Peiffer, maintenant aux Etats-Unis, me semblent indiquer assez clairement qui est cet analyste aux yeux d'un musicien : "...partout où se manifestait la véritable avant-garde, celle qui cherche et qui découvre, j'ai rencontré André Hodeir." "...il sait peser ses termes, louer et critiquer avec mesure. ... lorsqu'il entre dans la polémique, il sait ne pas passer la mesure. Il ne remplace pas les arguments par les injures." "Sa critique ne passe pas par-dessus la tête du lecteur attentif. Mais elle réclame quelque chose de lui en même temps qu'elle lui apporte quelque chose. Cette façon de faire est, à mon humble avis, la seule vraiment efficace."

Il est aujourd'hui impossible de vouloir souligner les quelques définitions importantes du jazz sans se référer constamment à André Hodeir. A ce jour, son livre *Homme et problèmes du jazz* (au Portulan, chez Flammarion) est le meilleur ouvrage consacré au jazz, sous quelque angle qu'on se place et sur quelque continent qu'on vive. D'un abord plus facile, plus condensé et d'une certaine façon plus utile pour les quelques définitions élémentaires qui permettront de comprendre ce qu'est le jazz, compréhension sans laquelle il serait vain ou faux de prétendre aimer le jazz, ou le détester, un autre petit volume écrit par André Hodeir est un guide sûr et stimulant : *Introduction à la musique de jazz* (Larousse) — une mise à jour de cet ouvrage achevé en mai 1947 serait nécessaire si l'on ne possédait pas ailleurs le *Jazz* d'André Francis dont j'ai parlé dans le paragraphe précédent, et dont l'information excellente est assez récente pour qu'on puisse attendre sans dommage cinq ou six ans avant d'avoir besoin d'un nouveau manuel (l'évolution incroyablement rapide du jazz exige une documentation constamment renouvelée; toutefois, justement, André Francis a écrit *Jazz* à une période plus ou moins de stabilisation, d'arrêt, ce qui en fait une somme on ne peut plus actuelle et achevant bien l'introduction d'Hodeir).

On a fait allusion des centaines de fois au fameux article écrit au début des années vingt par Ernest Ansermet. S'il y avait un chef d'orchestre qui soit au service des plus grandes musiques traditionnelles et qui encourage en même temps tous les compositeurs à l'avant-garde de la musique contemporaine, un modèle d'équilibre et une référence sûre pour tous les musiciens et tous les mélomanes, c'était bien l'incomparable chef de l'orchestre symphonique de la Suisse Romande, Ernest Ansermet, aujourd'hui encore l'un des plus grands maîtres au pupitre. Or, après avoir entendu un concert de jazz à Londres, dans lequel le Noir Sidney Bechet s'était particulièrement distingué au saxo-soprano, Ansermet écrivit un article retentissant dans lequel il traitait ce dernier de "génie, extraordinaire virtuose, inventeur hardi et imprévu". Et l'homme tellement respecté des salles de concerts pour lesquelles le jazz n'existait pas, pour lesquelles c'eut été un sacrilège ou de l'hystérie d'appeler "musique" le jazz, le maître éminent souligna son approbation du jazz d'une formule commode qui fit quelque bruit lorsqu'il affirma que cette musique nouvelle "n'était pas matière, mais esprit". On n'était pas encore en 1925 ! . . .

La première définition que donne André Hodeir dans son *Introduction* remet en cause la formule que le prestige d'Ansermet contribua à faire rester célèbre : "La musique de jazz n'est pas méditative; elle a la beauté de la vie. Le cœur de l'homme, et son corps possédés d'une sorte de transe implacable, c'est cela que nous offre le jazz."

Les deux énonciations ne se contredisent pas. Il faut les concilier. Ce n'est pas le matériel, mais le physique du jazz qu'affirme Hodeir. Il va de soi qu'une manifestation intégrale, dans le domaine musical comme partout ailleurs, révèle et concerne à la fois le spirituel *et* le physique. C'est une loi de l'"être", la première. Le jazz n'est pas une conception scientifique de la musique, mais sa conception la plus instinctive, toujours dépendante d'un

certain code moral, particulier aux Noirs mais que n'importe quel Blanc peut comprendre et assimiler si la musique l'absorbe et le comble assez; le jazz est alors une manifestation de l'esprit, par opposition à la composition qui est d'abord conception technique. C'est aussi une musique essentiellement physique ? Incontestablement. Le swing, le rythme syncopé sont un appel direct au corps. La stimulation entre les musiciens improvisant chacun leur tour sur un thème introduit dans l'exécution, qu'alimente ce swing, une chaleur, une intensité, une progression dynamique qui touchent au corps; si l'on pense, on pense après la réaction purement physique. Il sera difficile à l'amateur le moins excité, le plus blasé, de ne pas taper du pied pendant un chorus de Louis Armstrong ou l'exécution d'un blues par l'orchestre de Count Basie. Le jazz est aussi physique parce qu'à travers la musique ce sont les réactions vitales de l'homme qu'exprime le Noir. Il y a dans le jazz un dépouillement et une véracité qui font que l'émotion est bien d'abord ressentie, sans avoir besoin de raisonner, *physiquement*. Cette sorte de pureté est bien d'abord spirituelle, et non pas le résultat d'une technique ou d'une logique. Pureté du Noir lorsqu'il s'exprime au moyen du jazz et non pas la prétendue pureté du jazz des pionniers à la Nouvelle-Orléans — on a vu qu'entièrement nouveau le jazz était tout de même surgi d'un mélange assez incroyable, assimilé spontanément par les Noirs, à leur façon.

On peut dire que le jazz est la musique trouvée par les Noirs américains pour s'exprimer, une musique essentiellement physique, dans laquelle technique et logique comptent moins que les valeurs spirituelles qu'elle fait directement *ressentir*.

André Hodeir a bien défini le *style d'interprétation* utilisé par le jazz et *l'élément rythmique particulier* qui lui a servi d'essence : *style hot* et *swing*.

On ne répètera jamais assez que "l'absence d'un de ces deux éléments, fréquente dans les différentes formes de jazz commercial, et surtout dans le jazz symphonique, suffit à priver une exécution de sa *qualité de musique de jazz*".

Le style hot (chaud) est un style d'exécution sans aucun souci des règles de composition, mais au contraire entièrement axé vers l'improvisation pour une exploitation libre et illimitée de la matière sonore. La chaleur est celle de "l'émotion la plus authentique". C'est ce style hot qui a introduit avec le jazz un *nouvel ensemble de procédés musicaux* : le glissement, l'inflexion, l'attaque, le vibrato, les sons bouchés et grinçants. Les acquits suivants du jazz, par exemple l'emploi des "notes altérées", ne seront possibles qu'en conservant le style hot. C'est parce que ce style reste la clé de leurs oeuvres qu'un John Lewis et son Modern Jazz Quartet, qu'un Charles Mingus, qu'un Jimmy Giuffrè peuvent poursuivre leurs recherches sans craindre de jamais fausser le jazz, *son esprit*, alors que les pianistes pour cocktails-bars, les grands orchestres de variétés ou les compositeurs symphoniques prétendant se servir du jazz ne feront jamais du jazz.

Citons encore une définition d'André Hodeir, la seule complète et claire sur le sujet; le plus important : "Le *swing* est une manière, propre

aux musiciens de jazz, de faire vivre le rythme. Il détermine une sorte de tension à la fois physique et psychique, et se manifeste sur le plan matériel par un continu *balancement rythmique*; chaque temps (ou fraction de temps) semblant subir l'attraction du temps précédent et, lui-même, exercer une attraction sur le temps suivant."

Le swing est obtenu en adoptant un tempo à quatre temps aussi régulier que possible. Les plus grands musiciens du jazz sont ceux qui ont le plus l'intuition de cet équilibre essentiel.

La syncope et l'accentuation, soit l'accentuation mélodique, soit l'accentuation rythmique, sont les deux moyens élémentaires pour assurer cet équilibre.

Un troisième élément est déterminant : *la perfection rythmique*.

C'est la première qualité du jazz que cette réintroduction du rythme au premier plan de l'expression musicale, "et l'on peut dire que c'est une des vertus essentielles du jazz que d'avoir remis en lumière la valeur esthétique et humaine du rythme continu, négligé par la musique européenne depuis Jean-Sébastien Bach." Une dialectique nécessite des connaissances contemporaines semble résulter d'une préoccupation nouvelle : le rythme. Pierre Mabille schématisant l'unité harmonique, non pas une homogénéité mais une Hétérogénéité, dont l'évolution dépendra des correspondances entre les différents éléments évoluant chacun en soi mais au sein d'un organisme qui les réunit nécessairement, Gaston Bachelard insistant particulièrement sur la *rythmanalyse* dans "l'éthique de la durée", Gustave L.-S. Mercier révélant "le dynamisme ascensionnel", loi régissant l'organisation de l'univers (et livre philosophique, à références scientifiques, se terminant d'une façon significative par un appendice consacré à la *musique*), les hommes dont les démarches ont remis en cause la pensée dans ce qu'est le monde au vingtième siècle ont tous reconnu l'importance du rythme, toujours trop souvent négligé jusqu'à maintenant. Même un essai d'économie générale comme celui de Georges Bataille, *La part maudite*, peut être compris comme une tentative de reconnaissance des rythmes moteurs des déterminations. Or, depuis l'algèbre rythmique de Bach la musique négligeait elle aussi le rythme. Ce n'est pas pour rien que romantisme et impressionisme, sans structure rythmique véritable d'aucune sorte, connurent une telle vogue, dont on se sert aujourd'hui encore comme critère. Le jazz, "cette musique syncopée pour danses hystériques", allait bouleverser la musique dans le sens des démarches intellectuelles les plus évoluées : la redécouverte du rythme et son usage comme clé, comme base, comme source.

C'est ici qu'on comprend la rigueur nécessaire au jazz, musique qui, se consacrant d'abord à l'exécution, refusa la rigueur de la composition. Pour qu'il y ait du swing, donc pour que la musique soit du jazz, il faut une *précision rythmique* solide et stimulante.

"Le jazz exige une *mise en place* impeccable des diverses valeurs rythmiques qu'il utilise."

Que le jazz dépende du swing, par définition, donc de la précision rythmique, met en pleine lumière pourquoi il est une musique des sensations. Il n'y a pas d'équivoque. On a vu que le rythme est la grande loi physique de la vie, celle qui décide de la pensée; le jazz est le moyen d'interprétation qui n'a d'autre rigueur ni d'autre sens que le rythme.

C'est dans son implication morale et intellectuelle la plus entière qu'il faut entendre la formule magnifique d'André Hodeir : "Le *swing* est donc bien, par essence, un élément *vivant*."

Dans les années 20, et peu importe qu'il ait alors été concerné par le jazz ou un ersatz peu recommandé, Jean Cocteau déclarait : "Le jazz-band est autre chose que des rythmes, c'est une pulsation. Il ne faudrait pas le prendre pour une mode, pour de simples airs de danse. C'est la nouvelle musique de chambre". Jean Cocteau est à parts égales un mage et un épiciier. Une certaine confusion en résulte. S'il est vrai que le jazz est une pulsation, c'est bien grâce au rythme qu'il contient et exige. (Cocteau voulait d'ailleurs sans doute dire des rythmes conventionnels de danse, on imputera la définition malhabile à l'épiciier.) L'image de la musique de chambre reprise pour définir la musique de Django Reinhardt dans le film de Paul Paviot y correspond beaucoup mieux. Ce n'est sans doute pas par hasard que j'avais établi un parallèle entre ces deux créateurs se réalisant profondément eux-mêmes dans la musique de jazz : Django Reinhardt et Jimmy Giuffrè et que ce soit Jimmy Giuffrè qui donne la meilleure continuation à la formule de Jean Cocteau. L'excellent ténor et baryton, le plus accapant des clarinettes, le compositeur et arrangeur remarquable, dont on peut attendre énormément, et dont on a entendu déjà beaucoup, comme ont pu s'en rendre compte les Montréalais au concert donné au Plateau fin juillet 58, ce musicien aventureux et dont les racines vont profondément dans la tradition du blues, en même temps qu'il *découvre* constamment, a pu écrire de la constitution de son trio et de la musique alors voulue et obtenue : "C'est comme se placer dans la même optique qui servirait aussi pour un quatuor à cordes."

Musique profondément rythmique pour réveiller dans l'homme un lyrisme intact, le jazz est une nouvelle musique de chambre (ce qui ne veut pas dire que c'est la seule musique de chambre). Par là, en contredisant apparemment André Hodeir, on peut avancer que, musique des sensations, dans la mesure même où il fait tellement réagir tout en se créant des cadres de musique de chambre, le jazz incite à le méditer.

C'est bien en touchant physiquement et en plongeant dans la méditation qu'alertent Thelonious Monk et Miles Davis, Charles Mingus et John Coltrane.

Au-delà des définitions, on peut constater un fait : que le jazz a maintenant atteint l'âge des correspondances, de la synthèse, sa maturité.



## 4. De la critique aux faits

Iyo Sogi (1420-1502). *La Vie Humaine : Partir à la recherche des cerisiers en fleurs, Mais revenir. Avec des violettes sauvages.*

Robert J. Godet : *Tous le judo : Philosophie : Les diverses branches du Zen.*

“Au bout du compte, le critique porte un jugement, fait une évaluation. La valeur dont il décide est basée, en fin d'analyse, sur la sensation, la réaction, le sentiment. non pas sur la raison. Mais par sentiment, j'entends une fonction rationnelle, consciente, individuelle. Je ne parle pas d'une émotion qui serait irrationnelle, impersonnelle, qui risquerait alors de toucher sans engager la responsabilité.”

Ainsi s'exprime Martin Williams dans “Down Beat”, l'excellent magazine américain consacré au jazz.

Le point de vue du critique américain définit sans équivoque ce que doit être la critique professionnelle. Laquelle sera d'autant plus professionnelle qu'elle sera plus sincère, dans les cas valables.

Avec Martin Williams et avec Don Gold — l'un des hommes les plus lucides devant le phénomène du jazz et l'un de ceux qui agissent le plus pour — je citerai encore André Hodeir et Nat Hentoff — conscient de la critique *et* la culture (c'est assez rare). Ce qu'ont écrit ces critiques m'a souvent permis de savoir quels disques entendre, quels éléments utiliser, quelles approches tenter. Le degré de confiance qu'inspire un critique, duquel il faut être sûr assez en soi pour faire le point, dépendra de sa réaction au jazz et de l'intérêt alors impliqué.

Il suffit généralement de lire dix lignes pour savoir si au terme d'un article on ira acheter le disque recommandé (ou le livre, ou la toile, etc. . .) Sans Williams, Gold, Hodeir, Hentoff, ceux dont les dix premières lignes me suffisent et me font poursuivre, je n'aurais pas pénétré le jazz de la même façon, ni sans doute autant. Par la critique ils ont rempli vis-à-vis de moi une double fonction de mise en état d'alerte et d'incitation.

On aime bien selon ce qu'on comprend. Et l'on ne comprend en aucun cas sans certaines analyses. Indication, la critique n'en reste pas là mais influe directement sur l'amour qu'on éprouve ou non et la première exige qu'on prenne sa responsabilité.

Mais les termes mêmes de Martin Williams font la place à l'autre genre de critique, celle des amateurs. Le mot “critique” est d'ailleurs impropre

dans ce cas. Il faudrait plutôt parler d'opinion, ou de jugement mais jugement alors arbitraire au lieu de critique. En insistant sur le fait que ce sont *la sensation, la réaction et le sentiment* — on a vu que ce sont les qualités premières de la musique de jazz — qui déterminent l'évaluation, Williams suppose à l'amateur la possibilité de se prononcer par les mêmes canaux, puisqu'ils sont humains et non professionnels.

Il n'y a qu'une façon d'entendre, c'est juste. Et c'est bien la responsabilité individuelle qui sanctionne.

Et l'on ne peut trop regretter les jugements amateurs très à la mode, trop courants et prétendant épuiser le problème que soulève toute oeuvre, du style "c'est un gaz !" ou "positivement sensass !" Ce style à la Marie-Chantal, bien incapable de comprendre le jazz et qui par conséquent le desservira, est un des procédés grâce auxquels on relègue cette musique si profondément vivante et authentique à un rang inférieur et artificiel.

Il est nécessaire d'ajouter que l'amateur suit un exemple : celui des *discs-jockeys*, généralement sur les ondes pour vendre du chewing-gum, vanter à bon prix des détraqués malsains ou se laver les mains "poncepilatement" du public au moyen des boîtes à ordures de Tin Pan Alley. Schéma à retenir : racket-jockey-public, ou du ganstérisme au mauvais goût, par l'enrichissement facile des planqués. Il est rare qu'un disc-jockey soit sur les ondes pour faire entendre du jazz, qui ne rapporte pas assez, d'autant moins pour en parler — sinon avec l'imbécillité propre aux excités, aux *épuisés*, incapables d'assimiler aucun art.

Or, avant d'espérer d'un art qu'il se révèle dans toute sa vitalité juste, il faut le dégager des parasites qui s'en servent seulement, comme de tout, pour leurs petites combines dépravées de bas-étage et de haut compte-en-banque. C'est à ce prix qu'on maintient *un art de vie*. (Je me demanderai encore longtemps *comment* on a pu supprimer sur C.B.F. le "Concert-jazz" d'Yves Préfontaine, une demi-heure hebdomadaire qui plaçait le réseau français au tout premier plan, et ce au niveau international. . .)

Entre la critique professionnelle et le jugement inconscient ou détourné de l'objet à juger, s'inscrit une troisième démarche qui me paraît importante, dans bien des cas la plus apte à voir d'assez loin, avec suffisamment de recul. C'est la prise de position des *témoins* du jazz. Par témoins je veux dire les *renseignés*, dans une certaine "mesure".

Ainsi, le jazz est aussi ce qu'ont à en dire un ministre de l'Education Nationale et un compositeur symphonique. En ce qui concerne le premier parce que le jazz fait aujourd'hui partie du domaine dont il a la charge, en ce qui concerne le second parce que le jazz est une musique — une vérité de La Palisse qu'on cherche pourtant à escamoter.

André Hodeir a insisté avec assez de clairvoyance sur le grand malentendu dans l'histoire toute neuve du jazz. Malentendu que rendait inévitable l'incompétence de ceux qui n'hésitèrent pas à s'en réclamer. Dans

*Hommes et problèmes du jazz* toute l'étude consacrée à Strawinsky, Milhaud et Ravel est une somme très exactement *nécessaire et suffisante*.

C'est aussi Hodeir qui cite Arthur Honegger. Compositeur à l'avant-garde de la musique européenne, mais aussi homme d'un certain classicisme intellectuel de par sa foi et son humanisme, Honegger ne s'est jamais prononcé qu'avec la certitude de savoir de quoi il parlait et qu'il serait compris dans ses termes à lui. En ce sens l'opinion du créateur de "Pacific 231" et de la "symphonie di tre re" est un témoignage qui nous est essentiel parce que sans arrière-pensée et qu'il n'est pas question d'interpréter de dix façons différentes selon les besoins de la cause qu'on sert : "Il me semble qu'à l'heure actuelle le jazz ne se discute plus. Pour moi, la question est résolue depuis longtemps; ce qui me surprend toujours un peu, c'est que l'on puisse revenir dessus." L'auteur de "Jeanne au bûcher" et du "Roi David" ajoute d'ailleurs, pour faire taire les éternels chamoiseurs sans arguments : "Une mode qui dure depuis vingt-cinq ans n'est plus une mode, c'est une époque." Une époque qui a aujourd'hui passé la cinquantaine.

On peut penser que le beau-fils de Toscanini, l'incomparable virtuose Vladimir Horowitz clamant son admiration pour Art Tatum, avait été frappé surtout par la prodigieuse virtuosité du pianiste noir, sans réagir vraiment au sens profond du jazz que possédait ce "Géant" bouleversant, dont l'oeuvre pour les pianistes de jazz fut ce que fut celle de Mozart pour les compositeurs de symphonies.

Par contre, on peut penser qu'un Harry Belafonte (travaillant d'ailleurs longtemps avec pour arrangeur, et ami, Tony Scott, le meilleur des clarinettes de jazz, un des musiciens les plus intègres et les plus attachants de notre époque) ou qu'un Henri Sauguet (cultivé et critique assez pour analyser et Monteverde et jazz) savent quel est le sens du jazz qu'ils disent aimer. On les croit.

C'est un ministre de l'Education Nationale dans l'un des gouvernements français, Pierre-Olivier Lapie, qui a dit : "Le jazz est *le seul effort d'imagination collectif* depuis la fin de l'art de la convention."

C'est Henri Sauguet qui a écrit (dans l'hebdomadaire "Arts", qui consacre fréquemment une page entière au jazz) : "...le phénomène du jazz est inévitable, indéniable, considérable, immense. Nous en avons tous bénéficié, que nous l'ayons ou non voulu. Il manque, sur la voie qui tourne le dos ou qui s'écarte des traditions académiques, des conceptions pseudo-classiques une étape infiniment importante. Il a tout à coup délivré le rythme de son emprise mesurée; il a fait éclater le moule conventionnel du contrepoint; il a brisé, éparpillé, pulvérisé la courbe habituelle de la mélodie; il a surtout remis en honneur l'esprit d'improvisation simultanée perdu depuis les trouvères; il a développé d'une manière proprement inouïe *l'art de l'exécutant*." "C'est l'art suprême de la conversation transporté dans la musique improvisée. Et c'est *le triomphe de la personnalité sur le nombre*. Quelle réconfortante consolation !"

Henry Sauguet est un homme qui a retenu la grande leçon d'Erik Satie irrité par le mélodrame, les prétentions esthétiques et la surcharge romantique cachant mal l'ineptie ou l'épicerie, et demandant alors qu'on fasse de la musique qui se puisse entendre sans se prendre la tête à deux mains. C'est un compositeur auquel on doit, dans une oeuvre fertile, à la fois bien vivante et d'une noble concision, l'une des partitions les plus bouleversantes et les plus achevées au répertoire des "Ballets des Champs-Élysées", pour l'un des plus extraordinaires ballets de la compagnie et de notre temps: "Les Forains" (la troupe était d'une qualité et d'un esprit trop supérieurs, avec Jean Babilée, Roland Petit, Skorik, Vyroubouva, des décorateurs comme Bérard, Malclès, Léonor Fini, de Bobili, des musiciens comme Sauguet, Milhaud, Auric, Damase, elle n'aurait su satisfaire aux exigences des publics contemporains; mais la musique n'est pas facile à rejeter, lorsqu'elle est bonne elle reste, et il me plaît qu'elle trouve aujourd'hui une consécration inattendue, sans réplique, dans la popularité du thème repris comme chanson par Edith Piaf).

La mise en présence de ces deux jugements intermédiaires entre la critique professionnelle et l'opinion de l'amateur met en relief le grand paradoxe de la musique de jazz. Hommes concernés par le jazz sans y participer, messieurs Lapie et Sauguet ont tous les deux raison. Reste à faire la synthèse.

Le jazz est un art collectif *et* un art individuel.

(Quant au commentaire de Sauguet, qui lui sert d'appréciation personnelle pour conclure, il fait espérer qu'on pourra un jour entreprendre une enquête sur les conséquences du jazz dans le domaine psychologique et dans le domaine social; tout comme on n'en saura jamais assez sur le jazz tant que ne sera pas faite l'enquête sur le jazz et la poésie, ou le jazz et l'EXPERIENCE INTERIEURE, enquête à mener en commençant par tout le livre remarquable de Gérard Legrand, publié par "Arcanes": *Puissances du jazz* — enquête pour laquelle je connais au moins trois témoins majeurs ici même, à Montréal, Yves Préfontaine, Louis Portugais, et Paul-Marie Lapointe, le camarade auquel on doit des notes critiques, cheque samedi dans "La Presse", d'une lucidité chaleureuse bien "dans la note" de ce qu'il est et écrit, des notes pour *une information* primordiale qu'on ne saurait trop recommander.)

Ce paradoxe du jazz collectif et individuel, c'est sans doute grâce à lui que le jazz *est*.

Une nécessité éthique et une nécessité sociale firent que le jazz soit collectif. Ce furent les deux mêmes qui amenèrent ensuite à devenir l'art individuel d'aujourd'hui. Et à être aujourd'hui l'un et l'autre, lorsqu'il est grand et intégral, profondément, dans un équilibre superbe qui défie tout jugement esthétique.

Avec une culture musicale plus que rudimentaire, fondant leur musique sur un rythme qui serve de superstructure et recherchant d'abord

à exprimer une chaleur, les Noirs ne pouvaient y parvenir qu'en se groupant. Incapables d'aboutir à l'homogénéité symphonique et s'y refusant parce que c'est une homogénéité qui sacrifie la chaleur à l'ordre, les Noirs tentèrent une nouvelle densité, recréant *le seul mode d'expression qui corresponde à leurs désirs*: l'improvisation.

Il fallait la formation d'un style. Ce fût la polytonalité du groupe à la fois incohérent et d'un seul bloc presque monotone, dont le plus bel exemple allait être le "Hot-Five", au nom approprié, qui allait lui-même permettre à un homme de se dresser au-dessus du groupe et d'inaugurer l'époque des solistes, le premier grand soliste, auquel on doit l'extraordinaire essor du jazz: Louis Armstrong.

Socialement libérés de l'exclavage mais l'intégration à la civilisation blanche leur étant refusée, les Noirs se retrouvèrent formant une collectivité à peine née et sans attaches, sans assises nulle part. Il fallait animer cette collectivité de divertissements qui lui plaisent et lui donner certains cadres émotifs et moraux qui, en lui correspondant, l'affirment. S'épanchant naturellement dans et par la musique, le Noir comprit instinctivement que c'était sa voie. Il comprit aussi qu'il était un débutant exposé à tous les périls, et qu'il fallait se grouper pour faire naître quelque chose. Il y allait de l'implantation ou de l'échec d'un style encore balbutiant mais déjà terriblement prenant.

Louis Armstrong avait vingt ans de jazz collectif derrière lui pour tenter l'aventure du soliste dans la musique qu'il transcendait. C'était une évolution forcée du jazz, musique trop libre et trop intense pour ne pas révéler les personnalités les plus fortes et de très fortes personnalités.

Nécessité éthique et nécessité sociale firent du jazz un art individuel selon le même processus. Le renversement apparent des nécessités n'est en fait que le fruit d'une évolution exigeant d'autres fonctions, découlant des premières.

*Dans la chaleur et dans l'improvisation*, le goût du surpassement, la stimulation et le besoin d'intensifier la musique au fur et à mesure des échanges entre musiciens, à peine de voir tout le morceau s'écrouler faute du mouvement visé, chaque instrumentiste eut à donner le meilleur de lui-même et les meilleurs purent cultiver un style en prope. Dès lors qu'on pouvait comparer des "styles de solistes" au sein de la chaleur collective, le jazz permettait à des talents d'une individualité de plus en plus marquée et marquante de s'affirmer, contribuant au renouvellement et à la progression de cette musique qui allait passer de la rengaine à la cantate, ou de la marche au poème symphonique, comme du bouge à la salle de concert, mais en opérant une mue contraire à celle de la musique européenne.

Un amateur, à l'audition de dix disques enregistrés par dix trompettistes, pour reprendre l'exemple d'Hodeir, reconnaîtra dès les premières notes chacun des hommes jouant pourtant tous sur le même instrument.

Et, comme l'ont remarqué chacun de leur côté Hodeir et Sauguet, un instrumentiste de jazz peut tenir n'importe quel pupitre dans un orchestre symphonique, alors que la réciproque est impensable, le musicien symphonique ayant appris à obéir impeccablement à des partitions et des chefs d'orchestres, mais n'ayant aucune personnalité — ce qui lui interdit le jazz, musique sans partitions et sans chef d'orchestre, dans laquelle *la qualité dépend de la personnalité* (et non pas seulement de la technique ou de la virtuosité, ce qui explique pourquoi même un soliste de formation classique ne parviendra pas à jouer du jazz, quelques solistes de jazz ayant par contre amplement démontré leur capacité à jouer même des oeuvres classiques).

Le musicien noir s'aperçut vite que le blanc méprisait sans doute le jazz et n'y comprenait rien, mais que cela l'amusait, et c'était une occasion de se faire remarquer. Se faire remarquer, c'était améliorer un peu sa condition de paria, et souvent pénétrer dans des milieux que d'habitude la libre Amérique interdisait, prudente, au sale Nègre. Il y avait aussi le plaisir naïf à se mettre en évidence, en vedette, et l'extraordinaire sincérité émotive du Noir, le poussant naturellement à se surpasser. Ensuite, le jazz permit aux meilleurs de s'initier à la culture dont la démocratique Amérique avait préféré les tenir éloignés. En même temps que les Noirs assimilaient cette culture, les moins bornés des Blancs découvraient les qualités du jazz et les qualités des Noirs, et s'apercevaient, avec le retard habituel du parfait Américain, que le jazz était le seul apport entièrement neuf et entièrement authentique d'une culture *spécifiquement américaine* devenue nécessaire. Des Blancs s'associèrent, l'évolution s'accéléra.

Le jazz était passé du collectivisme (mais isolé) à l'individualisme (mais concernant une civilisation entière).

Aux premiers jazz-bands succédèrent des personnalités prestigieuses.

Phase fulgurante, la période du style bop, en renouvelant profondément le jazz et en lui ouvrant des espaces illimités, syncrétisa ces deux tendances paradoxales du jazz. Le bop révéla en quelques dix ans autant de très grands musiciens que les quarante premières années; en même temps il réimposa la nécessité d'une entente, d'une communion, d'une collectivité puisque chaque partie était maintenant nécessaire à chaque autre et à toutes les autres au sein d'un même morceau par un même ensemble (on lira avec profit l'étude consacrée à Charlie Parker dans *'Hommes et problèmes du jazz'*, et en particulier ce qui est dit des innovations rythmiques du Bird, lesquelles nécessitaient un Kenny Clarke ou un Max Roach et un Tommy Potter ou un Curley Russell *de compagnie* avec l'alto, non plus seulement pour l'exécution, comme auparavant, mais aussi pour *l'invention*, la création).

Il est significatif qu'une première apogée du jazz ait été un soliste, Louis Armstrong, immédiatement suivie d'une autre apogée non moins capitale et magnifique, le "Concerto for Cootie" et "Ko-ko" par l'orchestre

Duke Ellington; qu'après le tournant crucial du bop, une première apogée ait été un soliste, Charlie Parker, suivie d'une autre curieusement en deux temps, les sessions 1948 pour Capitol par Miles Davis et le disque "Miles ahead", en 58, enregistré par un grand orchestre autour de Miles Davis, pour lequel Gil Evans conçut d'extraordinaires arrangements (Miles Davis étant sans doute le grand soliste de notre époque et l'âme du devenir orchestral du jazz).

Non moins significatif que se soient affirmées des personnalités aussi fortes et attachantes que Thelonious Monk, Charles Mingus, Lennie Tristane ou John Coltrane, et qu'ait rencontré un tel succès le Modern Jazz Quartet, un combo dont la cohésion et le style ou l'esprit "musique de chambre" lui ont permis une telle perfection, sans entraver en rien le talent créateur et expérimental de John Lewis, ni toute la personnalité fabuleuse du remarquable Milt Jackson.

On est aujourd'hui devant ce phénomène double: plusieurs solistes incomparables et des "compositeurs" ou arrangeurs travaillant pour l'ensemble orchestral — de John Lewis à Bill Holman, de Tad Dameron à Benny Golson, de Quincy Jones à George Russel, de Monk et Mingus à Giuffrè et Gil Evans, ils sont plusieurs qui "écrivent", et stimulent, dans un présent qui véhicule l'avenir du jazz, ces interprètes magnifiques que sont Miles Davis, Dizzy Gillespie (Gillespie et Ellington sont en un sens les deux grands noms du jazz: pouvoir du soliste et réussite orchestrale fabuleuse, la synthèse chez eux frappe jusqu'au grand public: qui ne connaît, pour leurs personnalités, Gillespie et le Duke? qui ne sait que le jazz a eu *ces deux grands orchestres*, le Gillespie et l'Ellington?), Lee Konitz, John Coltrane, Sonny Rollins, Bud Powell, Barney Kessel, Jimmy Raney, J. J. Johnson, Teddy Charles, Horace Silver, Lennie Tristano, Max Roach, Kenny Clarke, Shelly Manne, Chico Hamilton, Gigy Gryce, Jackie McLean, Ray Draper, J. R. Monterose, Milt Jackson, Kenny Burrell, Ornette Coleman, Jimmy Cleveland, Curtis Fuller, Mal Waldron, Bill Evans, Red Garland, Horace Parlan, Jimmy Knepper, Art Farmer, George Wallington, René Thomas, Bobby Jaspar, Tony Scott, Jim Hall, Martial Solal, René Urtreger, Pierre Michelot, Raymond Fol, Cecil Payne, Martial Roberto, Kenny Dorham, Commonbald Adderley, Wilbur Ware, Julien Duvivier, Kenny Drew, Julian Euel, Ray Haynes, Herbie Mann, Johnny Griffin, Hank Jones, Donald Byrd, Charlie Rouse, Pepper Adams, Art Taylor, Shorty Rogers, Gerry Mulligan, Stan Getz, Philly Joe Jones, Paul Chambers, Leroy Vinnegar, Erroll Garner et quelques autres — lorsqu'un musicien n'est pas à la fois son compositeur et son interprète, un musicien alors d'une rare intégralité, et c'est peut-être pourquoi je préfère sans doute à un Guillels et un Strawinsky (pour citer des musiciens vivants) un Charles Mingus et un Thelonious Monk, pourquoi je préfère à une Edith Piaf et à un Kurt Weil une Sarah Vaughan et un Django Reinhardt, ne s'agirait-il que d'une nuance infime, en dernier ressort, au bout du compte, et au bout du conte comme dirait Nougé.

(Cette étude trop limitée m'empêche d'établir la petite discographie absolument nécessaire lorsqu'on aborde un sujet qui ne se résoud qu'à l'audition, mais, outre que je suis toujours prêt à en parler, on trouvera dans le livre déjà indiqué d'André Francis quelques premières indications suffisantes.)

Le jazz connaît actuellement une période d'expectative, après l'extraordinaire essor 45-50. Ce n'est pas la période la moins passionnante à suivre, lorsqu'on reconnaît que le jazz s'est engagé pour tout de bon dans une aventure vertigineuse et de plus en plus rigoureuse, synthétique, intuitive *et* lucide. Aventure pour une musique des sensations *et* de la méditation, matière sonore et dialectique qui remettent *l'homme en question*, au moment où ce devenait urgent.

André Hodeir a bien défini cette "évolution vertigineuse" du jazz (passant du stade de la polyphonie à celui de la mélodie accompagnée en quelques années alors qu'il avait fallu plusieurs siècles à la musique européenne pour accomplir le même travail): "L'apparition du jazz n'est pas un fait individuel. c'est le résultat d'une immense poussée collective, des aspirations de tout un peuple en pleine ascension." Et: "En réalité, il n'y a pas *un* style nègre, mais plusieurs. C'est en cela que la musique de jazz s'élève au-dessus des folklores les plus riches: elle fait une place prépondérante à la personnalité de l'artiste."

Style noir aujourd'hui universel, style du Français Raymond Fol, du Belge Bobby Jasar, de la Japonaise Toshike Akiyoshi, du Canadien Yvon Landry.

Style à la portée de tous ceux qui comprennent la grande leçon du jazz et veulent être de l'aventure.

Au 20ème siècle, c'est une gageure qu'un art qui permette à l'individu d'interpréter sa vie, de s'interpréter lui-même. Par là, dans ce siècle qui subordonne l'homme au progrès scientifique et aux contingences de l'histoire, le jazz est une provocation. Le jazz provoque parce que *pouvoir* vivant. Quelques-uns entendent et vivent. (1)

Patrick STRARAM

---

(1) Ce texte fut écrit à la fin de l'été 1958, peu de semaines après mon arrivée à Montréal, dans une cave de la rue St-Hubert. Avec un certain recul cette étude me surprend un peu. Elle contient néanmoins l'essentiel de ce que j'ai à dire du jazz sur le plan de l'information.

Ce qui est modifié l'est par le temps vécu ici, par certains contacts. Aujourd'hui, je considère cette BLUESOLOGIE écrite plus particulièrement pour deux camarades, que concerne cette même aventure du jazz, dans la vie quotidienne,

Huguette,  
et Paul-Marie Lapointe.