

Le jazz Mythe et langage d'Amérique et du monde

Yves Préfontaine

Number 40, Spring 1989

Montréal jazz

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16153ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Triptyque

ISSN

0225-1582 (print)

1920-9363 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Préfontaine, Y. (1989). Le jazz : mythe et langage d'Amérique et du monde. *Moebius*, (40), 137–146.

LE JAZZ

Mythe et langage d'Amérique et du monde*

Yves Préfontaine

À Tokyo, de nouveaux capitalistes ont reconstruit un pays dévasté, il y a peu de temps, par ses rêves. «Non, tu n'as rien vu à Hiroshima.» L'argent a la vie plus dure que la mémoire des hommes. À Tokyo comme partout, la musique impériale continue de charmer même les oreilles de ceux qui savent à quel destin d'effritement sont voués les empires. Et le blues dispense son hypnose. À Paris, l'intelligence continue de scintiller dans la tension d'un arc perpétuellement tendu. Là comme ailleurs, là plus qu'ailleurs, les langages se retournent contre eux-mêmes, comme des mots, des taches, des sons qui s'entre-dévoreraient. L'homme s'épuise ou se dépasse. On ne sait trop. On ne sait plus. Et le blues est présent, comme une femme bleue en larmes dans sa joie. À Mexico, les mariachis déambulent entre les gratte-ciels, l'indien descendu des montagnes contemple d'un œil neutre la «Torre latina americana», que l'on prétend être l'édifice le plus haut du monde, hommage vertical à une Amérique polymorphe qui se cherche avec violence. La politique y ressemble à un solo de Dizzy Gillespie. À New York, la folie des hommes se fige dans le béton anthropophage, tandis qu'à San Francisco, l'«american way of life» prend les teintes grises et tendres que l'on voit sur les quais de la Seine. New York et San Francisco: capitales du jazz où croissent deux philosophies du blues qui diffèrent et se rejoignent. En Nouvelle-Guinée, à Bornéo, on violente

* Tiré de *Lettres et écritures*, déc. 1963, p. 10 à 17.

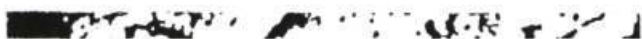
l'intimité culturelle des derniers isolés de la terre, des «primitifs» comme disent, avec l'air béat de ceux qui se croient forcés d'être émerveillés, les Occidentaux propriétaires de voitures, de réfrigérateurs et de rêves avortés. Le reste du monde n'a pas le temps de rêver.

Le cercle humain se referme lentement sur lui-même. Il nous faudra des issues, des langages, des espaces, des dimensions, des silences nouveaux, des «points oméga» à la tonne, des jazz de galaxies. Le blues ne suffira plus. En attendant, la tension, la fatigue du monde se cherchent une impossible pharmacopée sinon une thaumaturgie dont les merveilles continueront encore longtemps de nous échapper. Beauté empoisonnée du monde moderne écartelé entre la guerre totale et les tranquillisants. Mais à New York comme à Paris, à San Francisco comme à Rome ou Munich, à Londres comme à Tokyo, à Mexico comme à Melbourne, un langage neuf s'élève, né de la ville et contre la ville, et parfois la chantant, une prière qui n'a rien d'une patenôtre monte de la scène ou du phono, un chant violent ou froidement réfléchi comme sont de violence ou de réflexion les heures des terriens s'articule, issu de l'instant magique où quelques hommes se sont compris, entendus sur un rythme, sur le sens à donner à telle mélodie, la recreation d'un miracle. Au commencement de ce miracle était le jazz...

À la frontière de l'ordure et de la pierre précieuse, à cheval entre le rythme du monde et celui d'hommes écrasés, est né un chant, jazz aux racines enfoncées dans l'humus nègre; jazz né d'une tourbière humaine.

«La merveille du siècle, ce n'est ni les pannes d'électricité, ni les catastrophes d'avions, ni les voyages dans la lune, mais l'homme à poil et le folklore nègre.»

C'est un ancien amateur français, Henri Bernard qui s'exprimait en 1949 en ces lignes qui sentent l'humour désinvolte de 1925, l'époque déjà attendrissante des premiers manifestes du surréalisme et du «Bœuf sur le toit», époque où l'on découvrait avec fureur ce «folklore nègre» qui n'était ni tout à fait un folklore ni tout à fait nègre, mais qui fait grincer des dents les petits bourgeois emmitouflés dans les partitions de Massenet ou de Verdi quand ils ne brandissaient pas le grand Bach comme un drapeau de cartésienne protestation... Bach ressuscité aurait, je n'en doute pas, serré les mains à Charles Parker. Comme Edgard Varèse dut le faire lorsque Parker vint le



voir, à New York, avec dans la gorge des solos de saxo plutôt que des mots, si frêles, si en-deça, toujours, de ce qu'il faudrait dire, comme tous les langages...

1925, folklore nègre, dislocation du verbe, Ballets russes, Webern travaillant déjà depuis presque 20 ans à l'élaboration d'une esthétique musicale aujourd'hui devenue lieu commun, frontière ou tremplin, qui sait? d'un nouveau monde sonore, d'une nouvelle perception des choses qui se cherche encore des antennes...

1925, l'énorme dragon chinois s'est remis à bouger, le cinéma, nouvelle poésie, ponctue le rythme fou de l'«âge nouveau». La Grande Guerre est enterrée. La Société des Nations pratique à fond le rêve éveillé. Freud est la proie de tous, y compris des imbéciles. Qui se souvient alors de Jacques Vaché, du symbole Jacques Vaché, d'Arthur Cravan, du symbole Arthur Cravan, bombes minuscules étouffées dans l'épaisseur d'un monde qui meurt d'ennui et commence à se fabriquer des guerres mondiales pour se délasser? Qui s'en souvient à part Breton et ses pairs, dans la tour d'ivoire des nouveaux mythes à découvrir, dans le délire de l'action politique qui offre ses séductions, l'action qu'il faudrait entreprendre, que l'on endossera ou non, selon que l'on considérera ou non le poème et le tableau comme souverains, sorte d'«Ars magna», de «grand arcane» capable de transformer le monde?

Que ces temps sont bizarres et lointains, et qu'il est triste, ô combien, de se rappeler, dans la solitude des livres, le goût, la liberté, la saveur unique de cette époque où nos pères étaient de jeunes hommes qui, peut-être, se disputaient sur tel tableau de Chirico, telle sculpture de Brancusi, tel blues des «Hot Five» de Armstrong ou de Kid Ory... Où sont-ils, oui, où sont les folklores nègres d'antan?

Et les mythes continuent de croître dans nos nuits trouées de fusées, de satellites et de slogans. Le jazz, comme le surréalisme ou la science-fiction, véhicule son cortège de mythes dont les plus tenaces sont peut-être ceux qui nimbent ses origines. La «préhistoire» du jazz n'a pas fini de faire gloser ses historiens, non plus que d'exercer une fascination parfois morbide sur le néophyte, celui du moins qui ne prend pas le «be-bop» pour la manifestation d'une sorte de génération spontanée.

La Nouvelle-Orléans, te souviens-tu? Berceau d'un langage nouveau. Si tant est qu'un tripot puisse être un berceau. Storyville, te souviens-tu? Quartier rouge d'une

ville où les Noirs tritureraient les instruments des Blancs pour chanter leur misère, leur joie, leurs amours. Storyville. Les belles créoles, vivantes effigies d'un autre âge, se pavanaient avec leurs charmes abondants devant des Noirs aux yeux embués d'alcool, de terreur et de musique. Te souviens-tu que le jazz est presque né en français? C'était un monde, le Sud profond, un monde de violence et qui n'a pas tellement changé. Mais le jazz lui a échappé. C'était un monde, le Sud, où le sang du nègre ne valait pas son pesant de globules. Où le chant du nègre était bon pour les bordels. Pourtant, ils ont le sang rouge, les nègres, même rubis liquide où la vie prend racine. C'était un monde, le Sud. À Storyville, les hommes suaient l'alcool et flairaient la femelle. Les pianos faux résonnaient d'un rythme bien étrange; ragtime d'innocence.

Le coton floconnait dans les champs martelés de soleil. Et dans l'âme du petit Noir devenu grand floconnaient des chants comme une neige brûlante, une neige de blues. Te souviens-tu?

Il y avait là, paraît-il, au tournant du siècle, des Noirs de légende, Buddy Bolden, Bunk Johnson, Freddie Keppard, Mutt Carey, mais est-ce bien sûr? Le jazz a sa petite nuit des temps que nul ne saura déchiffrer. En 1917, un décret municipal ferme Storyville, le quartier maudit qui vit, non pas naître, mais se formuler peu à peu un mode d'expression neuf, encore entaché de ses invraisemblables origines. Étrange tout de même de songer que la diffusion d'un nouvel art fut liée à la fermeture d'un quartier de bordels...

La fermeture de Storyville clôt la préhistoire savoureuse du jazz, et son histoire commence. Mais cette histoire, on ne peut la résumer en quelques mots. «L'histoire du jazz, écrivait Leonard Feather, l'un de ses commentateurs les plus avertis, l'histoire du jazz, c'est avant tout celle des hommes et des femmes qui l'ont fait.»¹ Comme le jazz possède autant de visages que de créateurs valables, on voit ce que la reconstitution de ses itinéraires a d'impossible, sauf dans le cadre d'une encyclopédie. Car l'histoire du jazz tient à la fois du météore et du baobab foisonnant de branches tendues vers les directions en apparence les plus contradictoires et les plus folles. Exprimer la trajectoire d'un météore et le rôle de chacune des brindilles d'un baobab, n'est pas de tout repos...

Au départ, il nous faut écarter certains mythes tenaces. Le jazz n'est pas directement d'origine africaine et n'a pas

pour lieu de naissance exclusif la Nouvelle-Orléans. Rythmes africains et diffusion du jazz originel à partir de la Nouvelle-Orléans ne sont que des incidences dans le processus de formation de ce nouveau langage. Le folklore des Blancs américains, leurs mélodies populaires et la musique funéraire des Noirs, ont contribué à façonner le «ragtime», l'ancêtre probable du jazz classique. Or l'un des créateurs du «ragtime» dont on se rappellera le plus était un texan, un blanc du nom de Scott Joplin. Un autre, Tom Turpin, était tenancier de «saloon» à Saint-Louis, Missouri. Et cela se passe vers 1890, avant que le jazz s'articule en moyen d'expression autonome. Un commentateur a formulé l'ambiguïté du jazz et son originalité proprement américaine à l'image même du «melting-pot» états-unien: «Il y a beaucoup plus de l'esprit du jazz originel dans la musique des tziganes de l'Europe centrale que dans une armée de joueurs de tambours africains.»

Cela dit, et l'improvisation étant avancée comme l'un des principes premiers du jazz, nous n'en avons pas encore une définition globale. C'est justement le propre du jazz de ne pouvoir se définir et se laisser cerner par une analyse rationnelle. Certes l'on peut analyser une improvisation d'Armstrong, de Charles Parker ou de Miles Davis, un arrangement de Gil Evans ou de Gerry Mulligan, tout aussi bien qu'une cantate de Bach, une sonate de Scarlatti. Mais l'âme même du jazz échappe à l'analyse, sauf peut-être à l'analyse mathématique. Cette âme, cette «cause première» du phénomène jazzistique, on l'aura compris, c'est le *swing*. Leonard Feather insiste sur le fait que les caractéristiques rythmiques du jazz restent les plus difficiles à définir et à noter. La même ligne mélodique interprétée par un musicien classique et par un jazzman sonnera tout différemment parce que l'un «swingue» et l'autre ne «swingue» pas. L'un se permet de donner à son instrument un timbre personnel alors que l'autre lui donne un timbre issu de la tradition. Le plus simple est de dire, comme les jazzmen, que l'un «pige» et l'autre ne «pige» pas, ce qui rend assez mal le sens argotique que le milieu jazz donne au verbe «to dig». «To dig or not to dig», voilà la question. L'un des analystes les plus aigus du jazz, le musicien français André Hodeir écrit ces lignes révélatrices²:

«Il m'a fallu des années pour comprendre que ce que je prenais pour le «swing» était en réalité l'aspect «hot» d'une exécution, et que la

manifestation du swing était intimement liée à la perfection de la mise en place des valeurs rythmiques. J'ai rencontré, depuis, des centaines d'amateurs qui n'ont point franchi ce pas essentiel; il m'a presque toujours été impossible de les faire bénéficier de cette acquisition personnelle.»

Plus loin, Hodeir tente de circonscrire le «problème de l'essence du jazz.»

«Il est presque impossible d'analyser un élément aussi peu palpable que le swing. Cette notion qu'on ne peut expliquer valablement, qu'on ne peut noter sur le papier, ce phénomène qui ne préexiste en aucune façon à une œuvre dont il arrive cependant qu'il soit la vertu majeure, semble se dérober à toute tentative de rationalisation. Nous savons que «swinguer» est un acte; mais cet acte n'est pleinement saisi que par la sensibilité du sujet qui en perçoit l'effet. Tout ce que peut l'analyste, c'est définir les composantes de ce phénomène, ou même, plus modestement, les circonstances dans lesquelles il prend naissance.»

Et l'auteur alors arrive à cette conclusion que le tempo le plus favorable au swing est le tempo medium, plus ou moins rapide. Femme fascinante et impénétrable, le jazz garde jalousement le mystère de sa genèse instantanée. Ce n'est pas le moindre de ses charmes.

Toute tentative de classifier l'évolution d'un moyen d'expression en étapes rigides comporte un élément de gratuité que l'historien, pour des raisons évidentes, est souvent forcé d'assumer. Plusieurs historiens du jazz ont tenté de dresser un tableau plus ou moins juste de son évolution. Le plus logique et le moins fantaisiste nous paraît être celui d'André Hodeir, pour la simple raison qu'il colle aux constatations de n'importe quel observateur un tant soit peu clairvoyant. Forcément, les dates se chevauchent. Le début d'un style n'implique pas nécessairement la fin d'un autre. Simplement, la date où commence, par exemple, le «be-bop» peut indiquer que le style «swing» a atteint son apogée, donc sa décadence. Divers types de jazz coexistent encore aujourd'hui. Mais peu se renouvellent. L'évolution est le fait, non pas de groupes, mais de quelques individus qui ne se sentent bien nourris que dans l'invention et la prophétie, et perpétuent parfois leur message à travers plusieurs générations d'auditeurs. Les périodes primitives et anciennes du jazz, et celle qui correspond au style Nouvelle-Orléans évolué portent pour ainsi dire leurs créateurs les plus doués jusqu'au cœur du «swing» en tant que style des années 30. Ainsi, l'étonnant Louis Armstrong traverse

l'époque de King Oliver et de Jelly-Roll Morton, période qui va de 1917 à 1926 environ, pour atteindre la maturité de son style à l'époque qui vit la naissance du «swing» et que l'on pourrait qualifier de «pré-classique», celle qui va de 1927 à 1934.

C'est au moment où le trompettiste Armstrong, le saxophoniste Coleman Hawkins, le pianiste Earl Hines commencent d'articuler le style «swing» que les Blancs s'en emparent, avec cet esprit de sabotage et de commerce qui leur avait fait prostituer, quelques années auparavant, la très belle et maladroite musique de la Nouvelle-Orléans. Si l'on assiste avec la période classique du jazz, celle du style «swing», qui va de 1935 à 45, au triomphe de musiciens prestigieux tels que Roy Eldridge, Lester Young, Art Tatum, Coleman Hawkins, Fats Waller, au succès des orchestres de Duke Ellington et Count Basie, on y voit aussi croître l'extraordinaire commercialisation du jazz qui devait mêler les cartes, fausser l'idée que l'auditeur moyen pouvait s'en faire. Il faudra des années pour voir régresser cette aberration: la confusion entre musique populaire et jazz authentique, entre les péripatéticiens du jazz qui avaient nom Paul Whiteman, Tommy Dorsey, Artie Shaw, et les vrais créateurs comme Eldridge, Young, Tatum ou Ellington. Les commentateurs britanniques Alun Morgan et Raymond Harricks font clairement ressortir ce pillage³:

«Dans les années 30, une décennie de musique nègre a été exploitée et vidée par le vandalisme des grands orchestres blancs; même si le style «swing» a produit plusieurs groupes et solistes de valeur, ces dernières productions, aux mains des musiciens blancs, feraient mieux d'être enterrées loin de tous ceux qui apprécient la vraie beauté, l'esthétique du jazz.»

Il reste que le style «swing» reflète une époque heureuse, l'euphorie collective qui suivit la Crise, même si la discrimination raciale jouait à fond contre les musiciens noirs. Ceux-ci, une fois de plus, devaient se venger en réinventant cet art dont ils étaient la source vive. Une catastrophe mondiale avait vu naître le jazz. Une autre catastrophe plus effroyable devait favoriser son renouvellement.

Nous sommes en 1940. L'Europe saigne. Le monde tout entier va bientôt connaître une fameuse hémorragie. Pendant ce temps, à New York, le premier musicien noir élu comme délégué à l'Union des Musiciens américains,

Henry Minton, fonde un club pour musiciens dans la salle à dîner d'un hôtel minable de la 118^e rue, à Harlem. En réalisant son rêve, Minton devait passer à l'histoire. Dès les premières séances, un jeune guitariste de l'orchestre de Benny Goodman qui fait déjà parler de lui, Charlie Christian, éblouit ses confrères par la nouveauté de son style. Son habitude d'énoncer des phrases musicales en onomatopées a donné naissance, paraît-il, au mot «bebop». Christian fait le joint entre le style «swing» et le nouveau style en formation. Jeune prophète du jazz à tête trop fine d'intellectuel, il meurt en 1942 de tuberculose. Il a 23 ans. Mais le mouvement s'accroît, se précise. Au Minton, viennent jouer et discuter des musiciens presque inconnus qui s'appellent Kenny Clarke, Thelonious Monk, Bud Powell, Tadd Dameron, et finalement Charles Parker, «the Bird», et Dizzy Gillespie. Dès lors commence pour le jazz l'aventure la plus extraordinaire, la révolution la plus radicale qu'il ait connue.

Il nous serait difficile ici d'exprimer les divers aspects techniques qui séparent le «bop» des formes de jazz qui le précèdent. En dehors de ces aspects, le «bop» se présente comme une musique tendue à l'extrême où les syncopes se compliquent, où le «swing» se raffine à un point qu'il n'avait jamais connu, où l'improvisation devient de plus en plus complexe dans des structures qui sont de véritables défis à l'imagination, à la virtuosité du musicien. Il suffit d'écouter un solo de Charles Parker pour comprendre ce qui s'est passé de 1942 à 1948.

Le jazz «cool» n'est rien d'autre qu'un raffinement du «bop». Mais le groupe de neuf musiciens formé par Miles Davis en 1949 apportait aussi une approche nouvelle des timbres, des idées neuves, quant à l'arrangement de jazz, dues surtout à la plume de Gil Evans, d'origine canadienne-anglaise, et de Gerry Mulligan. Ces trois jazzmen ont continué de faire évoluer le jazz, beaucoup plus que les représentants du jazz progressif, Stan Kenton en tête, dont la musique, si elle constitue un témoignage sociologique intéressant de la tension d'après-guerre, reste superficielle et, somme toute, très éloignée de l'esprit qui préside à la création du jazz véritable. De 1954 à 1960, le quintette de Miles Davis, Gerry Mulligan, Thelonious Monk, Sonny Rollins, Milt Jackson et le «Modern Jazz Quartet», dominant nettement la production. Mais le jazz s'endort bientôt sur ses acquisitions. De nouveaux problèmes empêchent le jazz de briser le mur du

son...

«L'avenir du jazz soulève une question importante, écrivait le batteur Shelly Manne dès 1953. Comment le compositeur de jazz pourra-t-il intégrer les sonorités de Bartok, les rythmes de Stravinski, le système dodécaphonique de Schoenberg, et continuer de maintenir l'élément le plus important du jazz: le «swing?»»

C'est de la volonté de répondre à cette question qu'est née sans doute la «third stream music» ou musique du troisième courant dont Gunther Schuller fut l'un des initiateurs les plus passionnés. Mais les diverses tentatives faites pour synthétiser le jazz et la musique symphonique n'ont rien apporté, à notre avis, de probant, en dépit des efforts louables du «Modern Jazz Quartet» et de divers autres groupes. Le mariage reste boiteux. Mariage de raison plutôt que de passion. La passion, la liberté créatrice restent du côté des petits groupes, issus de John Coltrane et de ses émules, Ornette Coleman, qui ont fait déboucher le jazz sur un nouveau monde d'expression.

Un nouveau jazz, libre, révolté, angoissé, est né sous le souffle de la révolte négro-américaine. Si le jazz des Blancs demeure intéressant, intelligent, si les Noirs n'ont pas le monopole du «swing» et de la décontraction nécessaire, ce sont ces derniers qui donnent l'élan vital à l'ensemble du jazz. Cette musique née, dans une certaine mesure, de leurs chaînes, est encore leur façon de hurler contre l'horreur où s'enlise leur liberté. Le Noir américain a toutes les raisons du monde de faire aujourd'hui un jazz cosmique qui écorche les oreilles bourgeoises, comme le regard froid du Juif devait écorcher vif l'âme du bourreau nazi avant que la porte du four se referme sur ce qui déjà n'était plus que cendres et remords...

Santé du jazz, musique qui a besoin pour vivre, non du cerveau d'un ingénieur en électronique et de tel Festival plus ou moins snob, mais d'un échange immédiat avec le public. En cela le jazz est une musique éminemment sociale. Il est étrange de constater que le pays le plus capitaliste du monde ait produit la musique la plus et la mieux engagée du monde. Je songe, par exemple, aux poèmes-jazz de Charles Mingus. La mieux engagée parce que son engagement ne vient pas d'un diktat de parti mais d'une nécessité librement exprimée, à quelques lynchages près...

«Le jazz, écrit le musicien Steve Lacy, le jazz est un moyen d'expression unique, parce que vous pouvez observer le processus de création, observer sur le fait quelqu'un qui pense devant vous et

communiqué directement avec ses congénères.»

Quel est l'avenir du jazz? Il fut toujours, de toute manière, une musique hybride, et comme l'a souligné André Hodeir, ne fut jamais la «musique pure» que d'aucun louèrent avec fracas, le Français Hugues Panassié en tête. Il est possible que l'avenir du jazz réside dans une nouvelle hybridation, qu'une synthèse se fasse entre le jazz actuel et certains courants de la musique européenne. Mais aurait-il cette robustesse qui rend inutile la critique. Serait-ce là un courant réel ou une tentative désespérée d'ultime sophistication après laquelle ne resterait plus du jazz qu'un spectre de ce qu'il est, une musique de sève dans le béton de la vie moderne, ce maelström organisé où l'élan créateur des hommes peut tout aussi bien s'achever que se renouveler pour faire place à des formes imprévisibles d'expression. Qui donc peut nous dire si nous allons, à tous les niveaux d'expression, vers le pourrissement final ou une santé nouvelle de cette espèce étrange qui, il y a quelque deux millions d'années, s'avisa d'avoir de l'esprit? Une chose demeure certaine, le jazz, de folklore nègre que certains l'ont cru, est devenu un langage international, né en Amérique et puisant toujours en Amérique ses forces génératrices de renouvellement. Il apporte au monde une qualité d'humour, une angoisse, un dionysisme propres à l'Amérique et que le monde a d'emblée acceptés, parce que derrière ses monstres, l'Amérique, c'est aussi l'homme américain, et que tout ce qui vient de l'homme lui retourne. Karl Marx, le Cantique des Cantiques, Nietzsche, le Livre de Gilgamech, le Popol-Vuh, un blues de Miles Davis, un poème de Néruda, une cantate de Webern et la beauté de telle voiture sport, tout ce qui vient de la parole créatrice et de l'invention et de la prophétie nous concerne, comme nous concerne l'étoile du Berger durant ces nuits d'été où la conscience déborde de n'être que ce qu'elle est et de le savoir, et de savoir surtout qu'elle n'a devant elle qu'une seconde pour se réfléchir elle-même avant d'être foudroyée.

1. Feather, Leonard. *An Encyclopedia of Jazz*. (1ère édition).
2. Hodeir, André. *Hommes et problèmes du jazz*. Au Portulan, chez Flammarion, Paris, 1954.
3. Alun Morgan et Raymond Horricks. *Modern Jazz, A Survey of Development since 1939*, London, Victor Gallancz Ltd, 1956.