

Pré-histoire du jazz : une période de gestation

Introduction

Le jazz est le produit de la rencontre de plusieurs cultures et le résultat de la fusion de musiques d'origines diverses. Ses musiques fondatrices viennent de l'Afrique – suite à la déportation des esclaves vers le continent américain – et de l'Europe – suite à l'émigration de populations vers le Nouveau monde. Ses musiques d'influence directe peuvent être regroupées en quatre catégories principales : les musiques religieuses noires, les chants de travail, le blues et d'autres musiques populaires étatsuniennes, dont le ragtime.



À bord d'un négrier

Les musiques religieuses noires : negro spiritual et gospel

Les negro spirituals viennent de chants protestants dont les esclaves afro-américains se sont emparés pour les interpréter à la lumière de leur culture. Le gospel est une prolongation de cette tradition, développée après la fin de l'esclavage, mais sur des compositions originales.

Dans les **negro spirituals**, on distingue généralement les “*jubilees*”, chants d'allégresse et les “*sorrow songs*”, lents et mélancoliques. Voilà comment la fondation du negro spiritual est décrite dans la préface d'un recueil de *spirituals*, publié en 1925¹ :

« Loin de sa terre natale et de ses coutumes, méprisé par ceux au milieu desquels il vivait, expérimentant la douleur de la séparation des êtres aimés au moment de la vente, ayant à connaître le dur contremaître, subissant le fouet, le Noir saisit la Chrétienté, la religion des compensations dans la vie à venir des maux soufferts dans l'existence présente. [...] Les Spirituals furent littéralement forgés à partir de la douleur dans la chaleur de la ferveur religieuse. [...] Ce sont des chants originellement conçus seulement pour un chant collectif. Certains d'entre eux peuvent être des créations spontanées du groupe, mais la très grande majorité est le fruit du travail d'individualités talentueuses. »

Les *Jubilee Singers*, étudiants de la *Fisk University*, l'Université noire du Tennessee, ont figuré parmi les premiers, dès les années 1870, à faire connaître les negro spirituals – certes édulcorés – au public et, par la suite, à les enregistrer.



Écouter : SWING LOW SWEET CHARIOT, Fisk Jubilee Singers [1909]

¹ JOHNSON, J. Weldon, JOHNSON, J. Rosamond, *The Books of American Negro Spirituals*, New York, Da Capo, 2002 (1^{re} éd. Viking Press, 1925-1926), p. 20.

Les gospels² sont interprétés, soit par des vocalistes accompagnés d'un ou plusieurs instruments, soit par des groupes vocaux. À l'origine, tout se passe à l'église, où le chant est omniprésent pendant le culte. Les prêcheurs des églises noires, même s'ils ne sont pas musiciens au sens strict du terme, y ont laissé leur marque par la forme et l'intention qu'ils donnent au prêche. Eileen Southern décrit ainsi l'apparition du gospel³ :

« Lorsque les Noirs américains commencèrent à affluer dans les villes dans la deuxième décennie du XX^e siècle, ils y apportaient leurs spirituals, mais ils s'aperçurent que cette musique d'origine rurale ne convenait pas à l'ambiance de la ville et ne répondait pas aux besoins. Les chanteurs d'église créèrent donc une musique plus expressive qu'ils appelèrent le 'gospel'. [...] Le gospel noir allait devenir l'équivalent sacré du blues, improvisé dans la même tradition, accompagné par un piano, une guitare ou un ensemble. »

Une grande majorité de musiciens de jazz noirs ont fréquenté régulièrement les églises au cours de leur enfance. Les musiques religieuses noires sont donc une partie essentielle des racines du jazz.



Le Golden Gate Quartet

Écouter : GOLDEN GATE GOSPEL TRAIN, Golden Gate Quartet [1937]

Les chants de travail (work song et field holler)

Depuis la nuit des temps, les chants de travail, interprétés le plus souvent a cappella, rythment les travaux pénibles, surtout dans le cadre de tâches collectives répétitives, pour les rendre moins monotones. L'outil de travail : pioche, marteau, etc., sert le plus souvent à marquer la cadence. La forme est en générale en *call & response* (question-réponse) dans lequel un collectif répond à une formule mélodico-rythmique lancée par un *leader*.

Le **work song** étasunien ne doit pas être confondu avec le **field holler** que décrit Philippe Baudoin :

« Le holler se situe entre le cri et le chant. Plus court que le work song, il est certainement d'origine africaine. Très employé par les esclaves noirs, comme défoulement solitaire, cri de ralliement ou message codé pendant leur travail, il peut être repris au vol par d'autres travailleurs qui le propagent à travers champs. »



Travaux dans les champs

Écouter : PO' LAZARUS – James Carter & the Prisoners [1959], du film O'Brother [2000]

Le blues

Dans l'image que nous en avons, le blues est un état d'âme souvent teinté de mélancolie, de tristesse. Il s'agit le plus souvent d'un homme solitaire qui s'accompagne de sa guitare en contant les misères de son existence : déboires amoureux, mauvaises conditions de travail... C'est vrai en partie, mais pas seulement. Laurent Cugny écrit :

« Le blues est d'abord une musique, et à travers elle un phénomène social. Le blues est l'un des produits de cette mutation. Le spiritual reflétait la condition d'esclave dans ses dimensions

² Littéralement 'Évangile'.

³ SOUTHERN, Eileen, *Histoire de la musique noire américaine*, Buchet-Chastel, 1976 (*The Music of Black Americans: A History*, Norton, 1970), pp. 314-315.

collective (la famille, la communauté d'esclaves dans la plantation) et religieuse (la foi chrétienne comme substitut à une culture interdite). Le blues, de son côté, se situe à l'opposé : il est essentiellement individuel et profane. 2/ Le blues est un système musical fondé sur un fonctionnement harmonique particulier et une forme. 3/ Le blues est enfin (ou peut-être d'abord) un esprit, un *pathos*. »

Le blues, aux approches du XX^e siècle, dans les zones rurales traversées par le Mississippi, cristallise en son sein plusieurs influences musicales, dont celle des spirituals, des work songs, des field hollers..., pour donner une musique qui développe son propre langage, fondé principalement :

→ sur un mode particulier, l'échelle du blues, ci-dessous dans sa version hexatonique en *do*, avec les degrés III, VII et parfois V altérés, qu'on appelle les notes 'bleues' ou *blue notes* :



→ sur la grille, dont l'archétype retenu généralement comporte 12 mesures, ici en *do*⁴ :

C	C	C	C
F	F	C	C
G	G (ou F)	C	C

Sur cette grille, où à chaque accord peut venir se superposer une septième mineure, le texte adopte le plus souvent une structure en trois phrases dans laquelle la 2^e est la répétition de la 1^{re} et où la 3^e, différente, vient éclairer le sens de la 1^{re}. Exemple extrait de l'une des versions de *St. Louis Blues* :

- phrase 1 : *I hate to see the evening sun go down*
- phrase 2 : *I hate to see the evening sun go down*
- phrase 3 : *'cause my baby she left this town*

→ sur un subtil *call & response* mélodique (question-réponse) qui traduit ses origines africaines lointaines. En général le schéma mélodique est le suivant : 2 mesures vocales (question) suivies de 2 mesures de 'réponse' instrumentale.

Progressivement, avec l'évolution des technologies, le blues va progressivement s'électrifier et prendre de nouvelles directions.

Écouter : CRAZY BLUES, Mamie Smith, premier blues enregistré [1920]

Les autres musiques populaires étasuniennes

Cakewalk et danses diverses : Selon Laurent Cugny :

« Le cakewalk serait à l'origine une danse pratiquée le dimanche par les esclaves dans la plantation, au cours de laquelle des couples singeaient les manières des maîtres. Ceux-ci assistaient à la scène mais n'en comprenaient pas le sens. À un certain point, ils auraient offert une part de gâteau au couple dansant le mieux, d'où le nom donné à cette danse. Cette danse aurait été introduite sur scène à la fin du XIX^e siècle.

⁴ Tous les blues n'investissent pas cette grille. D'autres formes existent, mais les 12 mesures ont eu tendance à se standardiser lorsque le blues est passé à l'orchestre. D'autre part, le blues peut aussi se jouer en mineur (degrés I et IV).

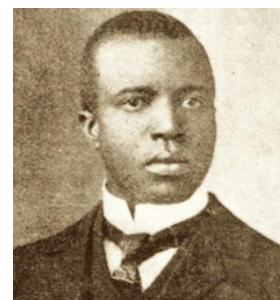
Le cakewalk fait partie, avec notamment le *one-step*, le *two-step*, la valse, la polka, la mazurka, le quadrille, le scottiche, le *slow drag*, du large éventail des danses pratiquées à cette époque. Certaines appelaient une musique nouvelle, plus syncopée. Le ragtime devint ainsi l'accompagnement privilégié pour nombre de ces danses. »

Jig piano et ragtime : le jig piano (*Jig* signifie « gigue »), pratiqué par des pianistes itinérants, est considéré comme l'ancêtre direct du piano ragtime. Il était intégré aux spectacles des *minstrels* du XIX^e siècle, où se succédaient différents numéros, parmi lesquels des chansons et des sketches. Daniel Hardie⁵ décrit ainsi les conditions qui donnèrent naissance au jig piano :

« Les pianos devenaient disponibles dans les bouges de campagne et dans les maisons de plaisir des plus grandes villes. Les bordels, les débits de bière et les tripots [*sporting clubs*] des plus grandes villes commencèrent également à employer des pianistes itinérants. Dans cet environnement, une nouvelle forme de manifestation émergea, fondée sur des mélodies folkloriques et les syncopations des banjos des plantations. Cette musique, communément appelée *Jig piano*, était très répandue au début des années 1890.

Le ragtime, dont le berceau est la ville de Saint Louis, dans le Missouri, s'est nourri du cakewalk, des autres danses européennes et du jig piano. Presque toujours entièrement écrit, il est fondé sur l'utilisation de mélodies syncopées soutenues par une 'pompe' prise en charge à la main gauche du piano. Dans un tempo modéré, sans notes bleues, sans swing, la plupart des rags sont articulés autour de quatre thèmes de seize mesures.

Si le terme ragtime désigne d'abord la musique de piano inventée par les pianistes du Missouri, il s'applique aussi au banjo et à l'orchestre (brass bands) où il a été rapidement adapté. Le 1^{er} 'rag' portant ce nom dans le titre est publié en 1897 par William Krell : *Mississippi Rag*. La figure emblématique du genre est Scott Joplin. Sa première composition, *Original Rags*, est publiée en 1899. À la fin des années 1910, après avoir été la musique populaire étasunienne la plus à la mode, le ragtime va être supplanté par le jazz. Ses prolongements peuvent notamment se lire dans le stride piano des années vingt.



Scott Joplin (1868-1917)

Écouter : MAPLE LEAF RAG, Scott Joplin [1899]

Les **brass bands** sont d'abord, depuis la fin du XVIII^e siècle, des orchestres militaires blancs réunissant des bois – puis des cuivres – et des percussions. Après la Guerre de Sécession, les noirs peuvent se procurer à prix modéré les instruments de ces orchestres démantelés. Leurs formations, au sein desquelles ils jouent des arrangements où l'improvisation collective a une large part, se développent. C'est l'apparition de ce que certains appellent le jazz 'archaïque'. Les orchestres civils, tant blancs que noirs se multiplient et se produisent en concert dans les parcs ou en paradant dans la rue. L'orchestre blanc de John Philip Sousa, grand compositeur de marches, est le plus populaire brass band de cette période.



The Greater Washington Band, vers 1900

⁵ HARDIE, Daniel, *The Birth of Jazz – Reviving the Music of the Bolden Era*, Lincoln, iUniverse, 2007, pp. 124-125.

Reimer von Essen⁶ attribue à un *black code*⁷ de 1889, qui assimilait les créoles aux noirs, un rôle décisif dans l'écllosion de ce qui allait devenir le jazz :

« [la] cohabitation forcée des créoles avec leurs voisins afro-américains favorisa la rencontre de musiciens noirs qui jouaient d'après l'oreille et improvisaient avec des musiciens créoles jouant 'straight' (fidèles aux notes) ; des formations se constituèrent. Les techniques d'improvisation des 'brass bands' et la musique des orchestres de danse qui jouaient du ragtime se pénétrèrent mutuellement. Les 'brass bands' se mirent à jouer les rags à leur manière, les orchestres de danse à improviser à la façon de musiciens de rue. »

Au tournant du XX^e siècle, tous les ingrédients étaient donc réunis, notamment en Louisiane, pour que le jazz puisse voir le jour.

Écouter : STARS AND STRIPES FOREVER, John Philip Sousa [1896]

Pour aller plus loin

BILLARD, François, *La vie quotidienne des jazzmen américains jusqu'aux années 50*, Paris, Hachette, 1989.

HERZAFT, Gérard : *Le blues*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1994 (1/1981).

SACRÉ, Robert : *Les negro spirituals et les gospel songs*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993.

REVERCHON, Mona, *Scott Joplin, poète du ragtime, 1868-1917*, CNRS Éditions, 2001.

⁶ BERENDT, Joachim-Ernst & collectif, *Une histoire du jazz*, trad. de l'allemand par Hansen-Lowe Ole, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1976, p. 17.

⁷ Ce *Black code* daterait de 1894 selon d'autres sources.