

LE JAZZ VOCAL AU FÉMININ

Préambule : Quand on prononce le mot "Jazz", c'est d'abord à une musique instrumentale que l'on pense, et c'est vrai dans une très large mesure ; il convient cependant de ne pas oublier qu'il s'agit de la musique du peuple noir américain et que celle-ci fut, pour des tas de raisons, d'abord vocale. Ce préambule serait donc quasiment le même, si au lieu de vous parler du "Jazz vocal", je vous parlais du jazz instrumental. La première des raisons qui firent que cette musique fut d'abord vocale est tout simplement que les esclaves noirs n'eurent pas accès aux instruments dans les plantations ni ailleurs, et que même après l'abolition, il leur fallut attendre les lendemains de la guerre de Sécession pour trouver ce matériel à bon compte un peu partout, surplus des cliques et fanfares des deux camps.

La pratique musicale noire américaine fut pendant longtemps, de l'arrivée des premiers esclaves en 1619 jusqu'à vers la fin du 19^es. presque exclusivement religieuse si l'on s'en tient à sa thématique ; il s'agissait des hymnes et psaumes d'origine anglicane (et dont l'évolution est à elle seule un sujet intéressant) ; mais cette thématique subit tout au long de près de 3 siècles de profonds bouleversements modaux et rythmiques pour devenir plus conforme aux traditions africaines demeurées extrêmement vivaces comme on va le voir et rafraîchies en permanence par l'arrivée de nouveaux esclaves.

En effet, ces esclaves vivaient en une sorte de ghetto culturel, isolés de la musique des maîtres, à l'exclusion de celle enseignée par les instances religieuses; or l'on sait bien que les blancs eux-mêmes eurent recours à deux mini révolutions spirituelles, aussi bien que rituelles et musicales, aux 17 et 18^e s. pour redonner un peu de piment à la soporifique musique anglicane. Tout cela explique la survivance des africanismes en dépit d'un certain nombre de règles strictes imposées par les maîtres, tel le Drum Ban interdisant le tambour porteur de messages suspects d'appeler à la révolte ou d'organiser des évasions.

Les afro-américains incorporèrent très vite leurs africanismes à ces musiques qui ne leur convenaient vraiment pas en l'état, comme en témoignent de nombreux écrits d'auteurs blancs d'époque allant de l'effarouchement indigné à l'admiration la plus vive! Cette 2^e éventualité étant tout de même plus rare, mais pas inexistante.



Deux mots au sujet de ces africanismes: ils venaient aussi bien du souvenir des simples modulations émises dans les savanes ou les forêts afin de s'identifier entre voyageurs ou guerriers, que des chants rituels dans les occasions événementielles du village : naissances, décès, saisons, récoltes, chasse etc. Citons encore les psalmodies et mélopées diverses accompagnant les efforts du travail; les musiques africaines sont donc liées à une fonction et

non gratuites ; c'est une première différence d'avec notre conception européenne de l'art pour l'art, encore que chez nous aussi puisse exister la notion de fonctionnalité de la musique: Messes, Requiem, Hymnes nationaux, marches nuptiales, etc., et qu'à l'inverse, les artistes africains n'ignoraient pas l'art pur.

Cette fonctionnalité concerne toute la communauté, le village, le clan et explique très bien le caractère collectif de la musique africaine, caractère qui se maintiendra dans les musiques afro-américaines. Autre différence: Chez nous, interprètes et auditoire sont clairement distincts, mais pas en Afrique où la participation très active de l'ensemble de la population du village rend imprécise la limite entre auditeurs et exécutants.

Ces africanismes tenaient par ailleurs aux gammes africaines assez, pour ne pas dire très différentes des nôtres. Ce sont souvent, mais pas partout, des gammes penta tonales, à 5 degrés, au lieu de notre gamme à 7 degrés ; on s'est basé sur ce fait pour expliquer l'abaissement d'un demi-ton des 3ème et 7ème degrés de notre gamme dans le Blues où, dans la gamme de Do, Mi et Si deviennent Mi bémol et Si bémol; cette notion sous-entend une sorte de rattrapage des degrés manquants entre la gamme à 7 degrés et celles à 5 mais n'explique peut-être pas tout à elle seule et est encore débattue par les musicologues.

Laissons les en discuter, mais notons déjà que cette modification change complètement la coloration de la gamme en introduisant une incertitude quant à savoir si l'on est en mineur ou en majeur ; notons aussi qu'il fallait que l'ensemble de ces africanismes soient restés bien vivaces en dépit (ou à cause ?) des conditions de vie des esclaves pour envahir notre monde moderne et prendre la place qu'ils ont acquise aujourd'hui dans nos oreilles européennes !

DISTRIBUTION DES GENRES DANS LA MUSIQUE NEGRO-AMERICAINE :

De manière très arbitraire mais commode, on peut reconnaître 3 genres à la musique vocale afro-américaine:

- La Musique spirituelle, religieuse: Negro Spirituals et Gospels, - Le Blues, profane, encore qu'il existe un "Holly Blues"! - Les Standards, "Songs" (terminologie américaine), airs de spectacle divers : revues, vaudevilles etc., dont les uns sont clairement des compositions jazz, d'autres parvenues au jazz par accident ou connivence plus ou moins explicite : " les yeux noirs", " La vie en rose " - Et l'on ajoutera les passages d'un genre à l'autre

1/ La musique religieuse est la plus ancienne, on l'a déjà dit et, en dehors de l'évangélisation souhaitée et organisée par les pasteurs anglicans, puis presbytériens, méthodistes ou baptistes ; on pourra voir les raisons de son incroyable succès auprès des masses d'esclaves en même temps que les raisons de l'intensité et de l'authenticité de leur foi. Les chanteuses "religieuses" y puisent leur répertoire, avec pour thème essentiel l'Ancien Testament pour le Negro Spiritual, puis le Nouveau Testament pour le Gospel à partir de 1930 environ, avec une introduction des rythmes profanes du blues et du jazz dans le but de séduire davantage le public et de lui rendre plus quotidien et plus séduisant l'accès à la foi et aux rites: Evolution due à un homme assez exceptionnel, ancien bluesman touché par la grâce, **Thomas Dorsey**. Ce faisant, il ne fait d'ailleurs que retourner aux sources africaines, mais cela n'ira pas sans quelques vives protestations des tenants d'un art plus conforme aux canons issus de la tradition religieuse européenne.

Encore un mot pour dire que la thématique Ancien Testament des "Spirituals" évoquait pour les esclaves noirs leur propre sort par analogie avec le sort du peuple juif, tandis que la thématique Nouveau Testament apparue vers 1930 correspond à leur vécu quotidien et à l'attitude chrétienne, renoncement mais aussi Espérance, vertu chrétienne Majeure, qu'ils se doivent d'avoir à l'égard de ce vécu.



Bessie Smith

2/ Le blues est d'apparition beaucoup plus récente, vers la fin du 19èmes. et correspond à un besoin de chanter, et donc d'enchanter, la misère et les souffrances de la vie quotidienne, mais aussi ses joies, voire des faits divers ou des événements majeurs (les crues du Mississipi en 1892, par ex.). Court poème musical, il cherchera sa forme quelque temps pour aboutir à celle, fixée à jamais que nous lui connaissons aujourd'hui : 12 mesures sur un tremplin harmonique immuable, qui est somme toute récent puisqu'il ne date guère que du tout début du 20èmes. Nous ne nous étendrons pas ici sur les autres formes de blues : 8, 16 mesures, avec "pont" etc.

On y distinguera :

Les chanteuses qui appartiennent au blues rural d'origine ; elles sont rares et c'est sans doute dû au fait qu'il valait mieux être homme pour courir les campagnes à la manière d'un griot avec les risques d'une vie errante et aventureuse . D'autre part les chanteuses apparues au cours des toutes premières années qui virent la naissance du jazz dont la thématique comportait une forte proportion de blues et où la sécurité des dames, sans être absolue dans les quartiers chauds où elles pratiquaient leur art, était néanmoins mieux assurée. Ces chanteuses de blues citadines, dont l'archétype est **Bessie Smith**, et avant elle **Ma Rayney**, ne se cantonnent pas exclusivement au blues et inscrivent nombre de succès populaires à leur répertoire.

3/ Les " standards ", qui peuvent en gros correspondre à nos chansons populaires sont soit des compositions purement " jazz ", ou très proches comme le sont les compositions des vaudevilles, sortes d'opérettes à l'américaine, ou de revues comme celles du Cotton Club à Harlem, ou encore des compositions d'auteurs noirs comme **Fats Waller** ou **James P. Johnson**, soit des compositions type " Tin Pan Alley ", ce quartier de Manhattan où foisonnaient les **Gerschwin**, **Kern** et autres compositeurs, allant du créateur réellement talentueux d'un matériel thématique convenant au jazz, aux compositeurs de navets éphémères. Ce sont très souvent des compositions conçues sur un schéma assez uniforme

comportant refrain et couplet (chorus et verse en anglais) de 16, 24 ou 32 mesures le plus souvent.

Si chanteurs et chanteuses chantent généralement refrain et couplet les instrumentistes ont depuis fort longtemps choisi le plus souvent de n'improviser que sur le refrain, ç.à.d. le " chorus ", après avoir joué éventuellement, mais pas toujours, le couplet au cours de l'exposé du morceau, d'où l'expression " prendre un ou des chorus ".

Ces chanteuses, **Ethel Waters**, **Ella Fitzgerald**, **Billie Holliday**, pour ne citer que les plus célèbres, pouvaient éventuellement inscrire des blues à leur répertoire, mais sans le cachet unique de leurs prestigieuses aînées dont l'art était resté très "ethnique", et qui n'avaient que peu ou pas subi la pression de la culture blanche dominante.

4/ Les passages d'un genre à l'autre sont très fréquents chez les chanteuses, mais quelques-unes se consacrent exclusivement à l'un ou l'autre genre :

- **Bessie Smith**, pourtant " Impératrice du Blues " a interprété bien d'autres morceaux en vogue,
- **Dinah Washington**, pourtant " Queen of the Blues " a fait de même,
- **Sister Rosetta Tharpe**, immense artiste du Gospel, passait dans la même semaine du Gospel et de l'église au grand orchestre de **Lucky Millinder**, au cabaret, voilà donc donc 3 exemples d'artistes "polyvalentes".



Mahalia Jackson

Par contre, **Mahalia Jackson** et l'immense majorité des chanteuses de Gospel sont d'une fidélité absolue au genre à l'exception notable, donc, de Sister Rosetta qui vient d'être citée, et qui n'est pas absolument la seule.

On le voit, cette division est commode et sans doute nécessaire, mais elle est précaire et ne doit pas cacher qu'il s'agit dans tous les cas de l'art vocal propre à l'ethnie afro-américaine, quelque aient pu être les métissages avec les blancs : l'apport de sang blanc ne change rien puisque le phénomène est culturel, et cette culture est restée confinée à l'ethnie noire (et même longtemps totalement ignorée des blancs) transmise de génération en génération de bouche à oreille, que ces afro-américains aient été noirs, bruns, ou seulement café au lait: ce sont culturellement de toute façon des Noirs.

On retrouve cette notion dans le titre d'une œuvre de **Duke Ellington**, la Suite " Black, Brown and Beige ", ainsi que dans un blues de **Big Bill Broonzy**, " Black , Brown and ... White ". Les gènes n'ont rien à faire ici, il s'agit uniquement de culture. Le poids des gènes est cependant présent aussi, mais ailleurs, nous en parlerons plus loin.

Spécificités de l'art vocal afro-américain : Deux éléments interviennent dans ces spécificités , et il faut bien les analyser brièvement même si on en retire l'impression de faire une analyse qui s'éloigne du musical et revêt un petit côté "pensum scientifique" légèrement pédant!

- Un aspect génétique.

- Un aspect culturel né de la préservation en vase clos des traditions musicales africaines

1/ L'aspect génétique appelle une précaution oratoire : ce n'est pas une sorte de racisme (ni de racisme à rebours) que d'énoncer que les noirs n'ont ni la même voix ni le même timbre que les blancs. Ni la même couleur de peau, ni la même nature de cheveux: c'est plus visible que le timbre de voix, mais les deux sont également indéniables. Je sais bien que certains sont choqués par le fait que l'on ose dire que tous les humains ne sont pas semblables, au nom d'une vision idylquement unitaire, mais c'est ainsi. Vous avez sans doute remarqué que les asiatiques ont une pigmentation, une voix, un visage assez différents des blancs ou des noirs. C'est même à coup sûr, grâce à ces différences que les afro-américains ont pu créer un art d'une telle richesse et si originalement différent du nôtre.

Ce sont des caractères que l'on perçoit même chez les chanteurs et chanteuses qui se sont le plus rapprochés des aspects et pratiques occidentales. Je pense à **Ethel Waters** dont le timbre, pourtant si noir, faisait l'admiration des musiciens classiques, ceux-là même qui ne pouvaient supporter un Louis Armstrong ou une **Bessie Smith**. On peut aussi penser à **Nat King Cole** dans le même ordre d'idées, bien que lui aussi conserve une manière très noire, même s'il cherche à accentuer un velouté particulièrement séduisant à l'oreille blanche surtout si cette oreille est féminine.

C'est ce même timbre qu'une **Barbara Hendrix** ou une **Marian Anderson** n'arrivaient pas à dissimuler et qui leur vient de l'adoption de nos techniques de conservatoire. Je ne sous-entends absolument pas, en disant cela, qu'il y aurait une sorte de trahison culturelle de la part de ces artistes ; elles ont largement prouvé, au contraire, qu'elles se battaient pour la cause de leur peuple ; les formes de lutte ont été très diverses et toutes respectables mais on voit clairement où se situent d'une part l'authenticité culturelle négro-américaine, d'autre part la transposition de notre propre culture.

Il va sans dire que les métissages et, plus encore, le goût du public et des managers blancs dominants, ont pu altérer ces notions, mais l'écoute de chanteuses actuelles comme **Carrie Smith**, **Angela Brown** nous les rappelle et les archétypes restent bien **Louis**, **Bessie**, **Ray Charles**, **Mahalia Jackson** et autres **Aretha Franklin**.

Et l'on peut encore faire cette remarque que si de nombreux musiciens blancs ont su apprendre avec bonheur la langue instrumentale noire, le jazz, (songeons à tous les excellents musiciens hexagonaux actuels), il n'existe aucun chanteur blanc ayant approché, même de loin, les vocalistes noirs. Il y a bien une raison à cela, sans doute !



Dinah Washington

2/ L'aspect culturel de la pratique vocale noire, appelons cela la manière, est plus qu'un simple souvenir des pratiques qui étaient les leurs en Afrique, car à la limite, elles auraient pu s'oublier avec le temps, mais elles se maintinrent pour au moins deux raisons liées à la tradition et au bouche à oreille de génération en génération, à quoi se mêle en outre ce caractère génétique lié à l'anatomie des organes phonatoires différents des nôtres qui rend difficile le distinguo entre culturel et génétique.

- La première est que ces esclaves noirs vécurent bien au-delà de l'abolition de l'esclavage (**Abraham Lincoln**, 13ème amendement, 1865) dans une sorte de ghetto culturel qui préservait l'héritage africain et qu'avec cet héritage, ils investirent la thématique essentiellement religieuse qui pouvait leur être apportée par les américains d'origine européenne. A la Nouvelle-Orléans, cependant, les Créoles s'étaient, dans les dernières années du XIXème et au tout début du XXème s., considérablement assimilés les conceptions européennes de la musique et fournissaient d'ailleurs un fort contingent de musiciens dans les orchestres des Opéras de la N.O.. Mais cette situation allait se retourner à l'apparition du jazz que jouaient leurs frères plus noirs, plus démunis et non acculturés à la musique blanche: cette musique les séduisit au point qu'ils en rejoignirent les rangs et fournirent un grand nombre de jazzmen de premier plan. Atavisme?

- La seconde raison, c'est que ce souvenir fut rafraîchi en permanence par l'arrivée de nouveaux esclaves jusqu'à l'interdiction de la traite des noirs, longtemps plus théorique que réelle. (En ce qui concerne la France, on peut noter que si le commerce d'esclaves fut rétabli par le Premier consul en 1802, il fut aboli en 1818 par Louis XVIII qui alla jusqu'à armer des navires pour prendre en chasse les négriers, répondant d'ailleurs peut-être plus à une injonction du Congrès de Vienne de 1815 et applicable dans toute l'Europe, qu'à un sentiment humanitaire ; laissons-lui le bénéfice du doute ! Notons aussi que l'Europe fonctionnait alors plus communautairement, sans pourtant s'appeler " Communauté ", n'étant encore qu'une Europe des Nations !

Au total, cette pratique vocale où se mélangent la tradition culturelle et la conformation des organes de la phonation, peut se résumer en quelques observations simples :

- Leur timbre est beaucoup moins clair et pour tout dire, moins métallique que le nôtre plus velouté et en même temps plus rugueux, plus guttural.

- Leur chant est plus guttural, en effet, que le nôtre ils chantent dans la gorge, pas dans le masque ;
- L'attaque est plus franche, plus nette,
- Le vibrato est plus rapide et plus ample
- Ils parsèment leur chant d'un grand nombre d'inflexions de toutes sortes non seulement pendant le discours musical, mais dès l'attaque de la phrase dont ils situent volontiers la première note 1/4 ou 1/2 ton au-dessus ou au-dessous de la note " juste " qu'ils rattrapent rapidement par une de ces inflexions caractéristiques.
- également, c'est essentiel, par un "timing" ç.à.d. en jouant avec le temps des mesures de manière à créer ce balancement qu'on appellera " Swing ".
- enfin, sur un plan plus simplement émotionnel, les chanteuses noires font preuve d'un dynamisme, d'une véhémence jamais approchés par les chanteuses blanches en même temps que d'une sorte de paresse, d'une façon très particulière de traîner sur les temps. Elles fuient tout ce qui pourrait sentir le sucré, la guimauve, le sentimentalisme de bazar ; on peut les qualifier de réalistes, voire crues, mais elles donnent aux sentiments qu'elles expriment, une véracité qui peut aller du piquant au grandiose, du dramatique à l'humour sans jamais les rendre vulgaires, que ces sentiments soient amoureux, sexuels, religieux ou cafardeux, c'est toujours sans trace de pathos, mais au contraire avec énergie et vigueur.



Ella Fitzgerald

On débouche ici sur la philosophie des noirs et leur manière d'aborder la vie, de l'accepter, de chercher à en rire, ou à faire front et l'on voit bien que leur manière de jouer ou de chanter s'en ressent et est incompatible avec le précieux, le sophistiqué; elle est faite au contraire, de naturel et de spontanéité même lorsque l'œuvre est, en fait, très travaillée.

Autre africanisme typique : la musique et la danse sont arts collectifs ; l'auditoire n'est pas séparé de l'artiste mais exprime instantanément son sentiment, mieux, il participe à la création ; le lien entre les exécutants et le public est beaucoup plus serré que dans un auditoire européen; Il n'est que de voir dans les documents filmés dans les églises noires et dans ou les cabarets et dancings noirs, les échanges permanents entre le "Preacher " et ses ouailles, entre les danseurs et l'orchestre : aucune gêne, aucune retenue, mais constamment

des commentaires, des approbations, des exhortations de toutes sortes. Ce comportement est typiquement africain et appartient à toutes les formes de musique négro-américaines préservées d'un certain conformisme occidental et blanc. Il a au contraire tendance à s'estomper ou à disparaître dès que le noir rejette sa propre culture et se conforme aux critères blancs.

En conclusion on peut dire que tout le jazz instrumental lui-même est né de ces caractéristiques et pratiques vocales et l'on verra qu'un mouvement inverse, de l'instrument à la voix, se fera rapidement jour, on l'appellera " scat ", épisodique à ses débuts (" Heebie-Jeebies " de **Louis Armstrong** (1926) , il deviendra art à part entière avec **Ella Fitzgerald**, quelques 15 années plus tard non sans avoir été pratiqué épisodiquement entre temps, et intensément depuis.