VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

13 : 2 | 2017

Inna Jamaican Stylee

Le jazz jamaïcain, sur l'île et à l'étranger

Jazz in Jamaica, at Home and Abroad

Herbie Miller et Roberto Moore

Traducteur : Dario Rudy

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/5276>

DOI : 10.4000/volume.5276

ISSN : 1950-568X

Cet article est une traduction de :

Jazz in Jamaica, at Home and Abroad - URL : <https://journals.openedition.org/volume/5313> [en]

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 21 avril 2017

Pagination : 147-161

ISBN : 978-2-913169-42-5

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Herbie Miller et Roberto Moore, « Le jazz jamaïcain, sur l'île et à l'étranger », *Volume !* [En ligne], 13 : 2 | 2017, mis en ligne le 21 avril 2020, consulté le 24 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/5276> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.5276>

Tous droits réservés

Le jazz jamaïcain, sur l'île et à l'étranger

par

Herbie Miller (Jamaica Music Museum, Institute of Jamaica)

Roberto Moore (chercheur indépendant)

Traduit de l'anglais (Jamaïque) par Dario Rudy

Résumé : Le jazz n'est pas le genre musical le plus immédiatement associé à la Jamaïque. Pourtant, vivace dès les années 1920, il réunit un groupe – limité mais brillant – d'instrumentistes jamaïcains, notamment dans l'après-guerre. Ces jazzmen jamaïcains, tels Ernest Ranglin, Monty Alexander ou Douglas Ewart, participeront aux premiers pas de la musique de l'île, et apporteront une touche irréductiblement jamaïcaine aux sonorités et aux évolutions du jazz, que ce soit au Royaume-Uni ou aux États-Unis. Cet article se propose de retracer l'histoire du jazz en Jamaïque, et les trajectoires de ses plus illustres représentants.

Mots-clefs : *circulation – musiciens – diaspora – jazz – acculturation – Jamaïque*

Abstract: Jazz is not the first genre to come to mind when one thinks of Jamaican music. However, already quite lively in the 1920s, jazz gathered a limited but brilliant group of musicians, especially after the war. These Jamaican jazzmen, such as Ernest Ranglin, Monty Alexander or Douglas Ewart, will play their role in the first steps of their island's music, and will bring their irreducible Jamaican feeling to the sounds and evolutions of jazz, in the United Kingdom or in the United States. This essay recounts the story of jazz in Jamaica, as well as the careers of its most famous figures.

Keywords: *circulation – musicians diaspora – jazz – acculturation – Jamaica*

Alpha Boys School : le jazz en pleine instruction coloniale

De toutes ses expressions culturelles et artistiques, la musique est probablement ce que la Jamaïque a offert au monde de plus vivace. Cette situation remonte à l'époque des plantations, de l'esclavage et du colonialisme, où la musique jouait un rôle de premier plan dans la reconstruction et la perpétuation d'une identité chez les Jamaïcains originaires d'Afrique¹.

Parmi les institutions qui témoignent du passé colonial de la Jamaïque, on retrouve l'Alpha Cottage School, ouverte en 1880 par Justina Ripoll (Sœur Mary Claver) issue de l'ordre catholique des Sœurs de la Miséricorde. Cette institution avait été conçue comme une école technique pour les orphelins, les enfants abandonnés ou les gamins des rues. En 1893, un orchestre de Fife and Drums² fut créé, marquant ainsi le début de l'intérêt porté à la musique au sein de cette école. En 1908, un don d'instruments provenant de l'évêché catholique de Jamaïque permit à l'instruction musicale devenue légendaire de l'Alpha School de s'ancrer et de se développer. Les années qui suivirent, l'école se distingua en devenant le lieu de formation de nombreux musiciens aguerris, en particulier pour les instruments à vent. On peut d'ailleurs estimer que neuf sur dix des plus grands musiciens jamaïcains ayant existé entre la fin du XIX^e siècle et les années 1970 sont passés par l'Alpha Boys School³.

Pendant plus de soixante ans, une sœur en particulier, Sœur Mary « Iggy » Ignatius (1921-2003), affectueusement surnommée « la mère de la musique jamaïcaine », a tendrement encouragé et

guidé les garçons passés par l'institution, dont la grande majorité provenait de familles éclatées, de familles paysannes, pauvres, désœuvrées ou dans le meilleur des cas, de foyers ouvriers. L'histoire veut que Sœur Iggy ait elle-même eu une influence directe sur l'émergence des musiciens les plus talentueux de la Jamaïque, en parvenant grâce à son oreille musicale à les orienter vers l'instrument qui leur correspondait le mieux⁴. On attribue à la Sœur Ignatius la découverte de nombreux grands instrumentistes parmi les garçons les plus doués de l'école. Elle a cultivé chez eux des compétences et des attitudes qui allaient propulser certains élèves de cette noble institution de Kingston dans le monde entier.

L'acquisition des compétences et des attitudes nécessaires commençait par la participation à des concerts lors d'événements locaux et nationaux, ou, à l'occasion, dans des maisons de la classe aisée. D'après Sparrow Martin (2007), chef d'orchestre et ancien élève de l'Alpha School, en plus de se produire dans les maisons somptueuses des blancs ou des métis fortunés, l'orchestre de l'école endossait également des fonctions officielles à la King's House, la résidence du Gouverneur général.

On nous apprenait toutes sortes de morceaux pour les différents événements. À l'occasion, lorsque des dignitaires ou des monarques étrangers visitaient l'île, on jouait des morceaux pour danser, pour dîner, et même pour l'entrée des officiels dans la pièce. Dans ces moments, on jouait des chansons comme « Happy Wonderer », « The Morin », et « Colonial Boogie ».

Rico Rodriguez, le célèbre tromboniste rastafarien confirme (2005) :

Le jazz jamaïcain, sur l'île et à l'étranger

Les airs folkloriques jamaïcains et caribéens, la musique classique européenne, les airs populaires américains et britanniques étaient encouragés. En revanche, le ragtime, le blues et le jazz étaient mal vus. Mais plus tard, Sœur Ignatius a autorisé certains des meilleurs musiciens comme Donald (Drummond) à se produire avec des groupes comme celui d'Eric Deans.

Les années de formation : clubs jazz et musiciens

Si le jazz en Jamaïque n'a jamais réussi à conquérir un large public, il a toujours réuni un noyau fidèle de spectateurs. Au milieu des années 1920, le *Gleaner*, quotidien le plus important de Jamaïque, commença à utiliser le mot jazz dans ses pages, dans des publicités pour des fêtes dansantes, des concerts et pour les sorties des derniers disques de jazz. Ces annonces publiques tiraient profit d'un intérêt croissant pour cette musique américaine en plein essor. Toutefois, comme dans son pays d'origine, le jazz possédait également ses détracteurs sur l'île, plus particulièrement (mais pas uniquement) au sein de l'élite, qui ne reconnaissait de valeur qu'à la musique classique.

Le hot jazz, comme on l'appelait alors souvent, mélangeait des éléments venus du ragtime, des rythmes d'Afrique de l'Ouest, des marches de fanfares, des spirituals, des *work songs* et des quadrilles français. Certains aspects de cette musique émergente étaient déjà connus de la plupart des Jamaïcains. Les spirituals étaient très courants, et le ragtime faisait partie du répertoire des pianistes depuis le début du siècle. Pour la plupart des musiciens, leurs connaissances des cuivres leur venaient

essentiellement de la fanfare de l'Armée du Salut, ou des sections de cuivres des orchestres du West India Regiment ou de l'Alpha Cottage.

Deux orchestres de bal importants de l'époque incorporèrent le jazz à leur répertoire : les Ramblers et les Pep Entertainment Players. Ces deux sextets, composés de musiciens blancs, étaient appréciés de la classe supérieure de la ville, le très sélect Bournemouth Club d'East Kingston jouant un rôle fondamental dans leur succès⁵.

Parmi les autres orchestres de l'époque, on retrouve les Deluxe Syncopators ainsi que les Hot Strutters. Cyril Harris dirigeait ce dernier groupe. Ce pianiste chevronné n'hésitait pas à se rendre à New York à l'occasion pour se tenir au courant des dernières tendances émanant de ce berceau du jazz. Mais s'il a introduit les courants de jazz les plus récents au sein du public, Cyril Harris s'est également chargé d'enseigner aux musiciens différents aspects de l'interprétation de l'authentique jazz moderne.

Les Hot Strutters se produisaient régulièrement au Murcott Lodge, au centre de Kingston, mais aussi au Conversorium et au Lucas Sports Club, situés dans le quartier de Rollington Town. Les Syncopators étaient dirigés par Adrian Duncan, un pianiste de formation classique qui fut l'un des premiers colporteurs du jazz, son premier groupe ayant été formé dès 1922. Les Syncopators rassemblaient un personnel mixte, composé de musiciens « nègres » et « mulâtres ». Ils se produisaient souvent au très chic Constant Spring Hotel, au nord de St Andrew, mais aussi, parmi d'autres lieux de concerts sélects, au Conversorium⁶.

L'intérêt croissant suscité par le jazz a conduit à la formation d'un nombre d'orchestres de danse plus importants dans les années 1930. L'une des figures centrales de la scène jazz locale était Albert « Bertie » King, qui forma ses célèbres Rhythm Aces en 1931, et domina la scène de la danse et du jazz à Kingston pendant les 5 années suivantes. Parmi les autres orchestres connus à émerger à l'époque, on trouve, entre autres, les Red Devils de Redver Cooke, John Weston et le Blue Rhythm, les formations de Steve Dick, de Milton McPherson ou encore les Rhythm Raiders de Dan Williams.

À la fin des années 1930, les orchestres de danse locaux jouaient du swing et une nouvelle forme, plus dansante, de jazz américain, qui devint la marque de fabrique des fêtes et des bals locaux jusque dans les années 1940. Les formations swing de l'île s'inspiraient complètement de leurs équivalents américains, interprétant les mêmes arrangements écrits. Les orchestres américains qui exerçaient la plus grande influence sur les formations locales étaient ceux dirigés par Tommy Dorsey, Glen Miller, Count Basie et Duke Ellington.

Au début des années 1940, les deux orchestres qui portent l'étendard du swing sur l'île sont ceux de Milton McPherson et de Redver Cooke, tous deux formés au début des années 1930. L'orchestre swing dirigé par McPherson était considéré par beaucoup comme le meilleur orchestre à avoir jamais existé sur l'île, rassemblant la crème des musiciens locaux. Ses prouesses lui valurent d'être affublé du surnom de « King of Swing ». Il se produisait dans tous les lieux importants, les clubs comme celui de Bournemouth, le Slipper Silver ou

le Springfield, ainsi qu'au Carib Theatre. McPherson est également à l'origine d'un « all star show » intitulé « Fashions in Music » qui s'est tenu au Ward Theatre en 1943. Ce concert très attendu présentait les derniers développements du jazz des big bands. Cooke, qui était souvent appelé le « King of Bounce », jouissait également d'un grand succès, plus particulièrement parmi les masses. Il dirigeait son Red Devil's Orchestra sur toutes les scènes majeures de l'île.

Les compétitions entre groupes, dont l'origine remonte aux années 1920, sont un autre facteur ayant contribué à stimuler l'intérêt du public pour le jazz et le swing. En 1926, le Gleaner montre le Palace Orchestra, orchestre résident du Palace Theater, dans une compétition amicale avec le Hot Tamale, orchestre venu de Panama. En 1935 et 1936, les Rhythm Aces de Bertie King remportèrent les championnats des orchestres de danse. En 1939, Steve Dick, pianiste de jazz et chef d'orchestre réputé, domina le trompettiste Doc Bramwell et ses Springfield Specials en finale d'un tournoi à élimination directe organisé au Palace Theatre. Grâce à cette victoire, l'orchestre de Dick sera souvent désigné comme les « Jamaica's Kings of Jazz » et lui, comme le « Swing King ». Ces confrontations se poursuivirent dans les années 1940, Redver Cooke et Eric Deans remportant le titre à quelques occasions. Les jam-sessions jouaient également un rôle d'importance, permettant de maintenir les musiciens en forme, et leur donnant à entendre ce que jouaient leurs collègues.

La fièvre du swing qui fit rage dans les années 1940 marqua également l'arrivée d'une nouvelle géné-

ration de musiciens. Eric Deans et ses Liberators, Delroy Stephens et ses Commandos, les Lennox Syncopators de Rupert Miller, George Moxey et Roy White, entre autres, s'installèrent dans le paysage dynamique des orchestres de danse swing de Kingston. Toutefois, à la fin des années 1940, même s'il était encore joué, le swing connut un déclin. Le jazz avait atteint une nouvelle phase de son évolution : le bebop avait débarqué en Jamaïque.

Le saxophoniste alto Roy Coburn et son Blue Flames Orchestra, ainsi que le trompettiste Jack Brown avec son orchestre étaient deux des musiciens qui introduisirent formellement le bebop dans le répertoire de leur groupe. D'autres musiciens, comme le trompettiste Con Lewis ou le saxophoniste Marcus Brown au ténor, incorporèrent des aspects du jeu bebop dans leurs diverses formations. En 1948, le trompettiste Sonny Bradshaw et ses Beboppers embrassèrent cette nouvelle tendance avec entrain. L'enthousiasme de Bradshaw et de ses acolytes touchait non seulement aux aspects musicaux du bebop, mais aussi au style vestimentaire et au langage qui lui étaient associés. Les Beboppers amenaient ce style de jazz dans des clubs comme le Wickie Wackie Club de Bull Bay, le Success Club sur Wildman Street, mais aussi dans des concerts qui se tenaient dans des salles de spectacle à succès.

Les visites de groupes swing et jazz étrangers, comme celle du Hot Tamale en 1926, avaient permis d'améliorer les connaissances du public en matière de jazz et étaient accueillies avec une certaine exaltation. Les récits indiquent que c'est la visite de deux orchestres panaméens en 1937

qui accrocha tout particulièrement le public. Il s'agissait de Gussie Trym and his Swing Aces, un orchestre formé de onze musiciens arrivé au mois de mai, ainsi que de l'orchestre de neuf musiciens dirigé par Ray Cox, débarqué en août. Présentés comme les champions des orchestres de danse de Panama, Trym et ses acolytes s'appuyaient sur de solides connaissances en jazz et en swing, et ils impressionnèrent les musiciens locaux. Le public se déplaça en nombre pour Gussie Trym, au Silver Slipper Club, au Bournemouth Club, au Murrott Lodge, ainsi que dans d'autres hauts lieux de la vie nocturne. Son orchestre s'y produisit en compagnie de figures locales du swing, comme les Red Devils de Cooke ou Bob White et ses Garden Harmonizers. La tournée de trente jours de Ray Cox lui fit visiter différents lieux de concerts de la ville, mais c'est sa participation à la compétition de l'International Jazz Orchestra, au Ward Theatre, qui lui valut de laisser un souvenir impérissable aux musiciens de jazz locaux. Cette compétition de trois orchestres vit Ray Cox affronter Bob White et son orchestre, ainsi que Milton McPherson et ses Royal Jamaicans. D'après les comptes rendus de l'époque, la victoire de Cox fut jugée aisée. McPherson termina second. Ces visites permirent d'accroître la popularité locale du jazz.

Parmi les meilleurs musiciens de Jamaïque, beaucoup se sont formés dans ces orchestres des années 1940, affinant leurs aptitudes et se construisant une notoriété formidable sur les scènes locales. Pour certains musiciens, la démonstration de leurs talents au sein de ces formations leur a permis de se faire un nom des deux côtés de l'Atlantique. Le saxophoniste Thomas McCook

commença sa carrière chez Eric Deans au début des années 1940, avec pour camarade le trompettiste Raymond Harper. À la même époque, le saxophoniste ténor Wilton Gaynair fut un membre essentiel des Royal Jamaicans de Redver Cooke pendant quelques années. Le guitariste de jazz Ernest Ranglin fit ses débuts de musicien professionnel avec l'orchestre de Val Bennett à la fin des années 1940. En 1948, Roland Alphonso, qui jouait alors du saxophone alto, joua quelque temps dans l'orchestre de Eric Deans. De son côté, Dizzy Reece, trompettiste de jazz reconnu, commença à se faire remarquer dans l'orchestre de Jack Brown.

Bien que l'éclat du swing ternît dans les années 1950, la musique de big band était toujours privilégiée pour les orchestres de danse, même si elle était mal vue de certains musiciens, qui souhaitaient se plonger avec plus de vigueur dans le jazz moderne. À la fin des années 1950, une troisième génération de musiciens émergea et se mélangea avec quelques membres de la précédente génération. C'est ainsi que se firent les premiers pas d'une musique qui allait plus tard devenir un style de musique dansante jamaïcain, le ska. Ce style de musique allait lui-même influencer plus tard des styles alternatifs de la culture populaire internationale. Cette génération de musiciens s'inscrivit parmi les nombreux musiciens de jazz jamaïcains qui réussirent dans les musiques populaires à l'international. Parmi ceux-ci, on peut citer les trompettistes Johnny « Dizzy » Moore, Oswald « Baba » Brooks et Raymond Harper, le célèbre tromboniste Donald « Don » Drummond, les saxophonistes Roland Alphonso et Thomas

McCook, ainsi que le tenace pianiste de jazz, alors adolescent, Monty Alexander. Tous se trouvaient à cheval entre le jazz et la musique pop.

Le jazz jamaïcain dans le monde : le SS Empire Windrush

En tant que sujets coloniaux du Royaume-Uni, les hommes de Jamaïque et des Caraïbes servirent au combat au cours de la Première et de la Seconde Guerre mondiale. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la Grande-Bretagne en pleine phase de reconstruction lança un appel désespéré à une forte main-d'œuvre pour rebâtir le pays. Cette politique devint plus évidente pour les Caribéens lorsque le SS Empire Windrush, navire militaire britannique, se mit à les attirer avec des trajets bon marché pour l'Angleterre. De nombreux Jamaïcains au chômage sautèrent sur l'occasion, voyant le Windrush comme le vaisseau qui allait les conduire vers des possibilités d'emploi infinies. Ils laissèrent leurs familles, que beaucoup retrouvèrent plus tard au Royaume-Uni. Cet exode entraîna le départ de certains des meilleurs musiciens de l'île qui profitèrent des démarches simplifiées d'immigration vers l'Angleterre pour s'y installer de façon permanente, certains choisissant de s'établir dans d'autres pays d'Europe comme la France et l'Allemagne.

Toutefois, certains musiciens avaient déjà commencé à émigrer dès les années 1930. Les plus remarquables d'entre eux étaient les trompettistes Leslie Thompson et Leslie « Jiver » Hutchinson, le pianiste York DeSouza, le multi-instrumentiste

Bertie King, ainsi que l'aspirant ingénieur Coleridge Goode, qui devint un bassiste de premier plan.

Entre les deux guerres, les musiciens noirs britanniques se firent remarquer dans les big bands, y compris au sein d'au moins deux orchestres entièrement composés de noirs, le Guyanais Ken « Snakehips » Johnson et son West Indian Dance Band (1938) ainsi que le Jamaïcain Leslie « Jiver » Hutchinson avec son Coloured Orchestra (1944). Ces deux orchestres étaient composés quasi exclusivement de Caribéens et c'est dans ce vivier que les musiciens noirs américains en tournée venaient piocher pour étoffer leurs orchestres.

Certains musiciens, comme les saxophonistes Benny Carter et Coleman Hawkins firent appel aux services de Bertie King au saxophone alto et à la clarinette, et à York DeSouza pour des concerts et des enregistrements lors de leurs séjours européens dans les années 1930⁷. Le trompettiste Leslie Thompson, compatriote de Bertie King, fut employé par Louis Armstrong⁸, tandis que le trompettiste Leslie « Jiver » Hutchinson, le pianiste York DeSouza⁹ et le bassiste Coleridge Goode trouvèrent les faveurs de musiciens américains comme Ray Elligton et Mary Lou Williams et de musiciens français, comme le couple star du Hot Club de France, Django Reinhardt et Stéphane Grappelli, qui appréciaient le swing des musiciens caribéens (Reinhardt, 2017).

Ces Jamaïcains ouvrirent la voie pour les autres musiciens dont l'exode s'intensifia avec la fin de la Seconde Guerre mondiale en 1945.

Les cuivres, de l'Alpha jusqu'au Royaume-Uni

Parmi ceux qui firent alors leurs valises se trouve notamment le trompettiste de jazz Alphonso « Dizzy » Reece, qui fut l'une des figures les plus importantes à émigrer en 1948. Il acquit une expérience de la scène considérable en France, en Belgique, aux Pays-Bas et en Allemagne avant de revenir s'installer en Grande-Bretagne en 1950.

Dizzy Reece devint l'un des plus grands trompettistes du Royaume-Uni, se produisant et enregistrant avec des musiciens américains en tournée. Reece fit sortir plusieurs albums de son cru avant de tenter sa chance aux États-Unis en 1959, où il enregistra plusieurs albums pour l'illustre label Blue Note. Reece a participé à des sessions d'enregistrements avec des géants du jazz, comme Art Blakey et ses Jazz Messengers, mais aussi Hank Mobley ou le saxophone ténor britannique Edward Brian « Tubby » Hayes. Il s'est produit sur les principales scènes de New York, comme le Village Vanguard, le Birdland, et chez Eddie Condon. Avant son départ de Londres, Reece se distingua en présentant à ses homologues l'un des penseurs de la musique les plus avant-gardistes de l'époque. Il s'agissait de son compatriote Joe Harriott, dont les idées modernistes, les compositions cubistes et les performances interdisciplinaires réunissant poètes et danseurs modernes suscitèrent la controverse.

Joe Harriott, qui jouait du saxophone alto, s'était formé à Kingston, où il avait fourbi ses armes dans les orchestres de Roy Coburn, d'Ossie DaCosta et dans le All Kings Combo, avant d'al-

ler en Europe avec DaCosta et de s'installer en Grande-Bretagne en 1951. Harriott avait d'abord été un disciple de Charlie Parker, avant de proposer sa propre approche du jazz qui fit de lui le meneur incontesté de l'avant-garde britannique. Ses méthodes lui valurent à la fois d'être critiqué et porté aux nues en tant que père du free jazz européen, inspirateur de toute une génération. On retrouvait des Caribéens dans son groupe de travail, comme Ellsworth « Shake » Keene, trompettiste originaire de l'île de Saint-Vincent et le contrebassiste jamaïcain Coleridge Goode.

Le saxophoniste ténor Wilton Gaynair fut l'un des autres géants du jazz issus de l'Alpha School. Tandis qu'il était encore élève à l'Alpha, Gaynair fut autorisé à jouer dans le big band de Carlyle Henriques. À sa sortie de l'école, il gagna sa place au sein de la formation de Redver Cooke, puis des orchestres de Roy Coburn et d'Ozzie Wilkins. Inspiré par Coleman Hawkins, Eddie « Lockjaw » Davis et Sonny Rollins, Gaynair développa son propre son puissant. Entre la fin des années 1940 et son émigration au milieu des années 1950, Gaynair fut considéré comme la vedette des saxophones ténors de l'île, statut qui lui valut une invitation à jouer au sein de l'orchestre des Jamaica All-star de 1948. Il fit son arrivée à Londres en 1956, où il se fit remarquer, avant de s'installer en Allemagne, où il devint l'un des musiciens de jazz les plus exceptionnels du pays. « Blue Bogey », son disque de 1958, est incontestablement l'un des trésors de l'histoire des enregistrements du jazz. Comme l'affirment ses camarades musiciens Tommy McCook, Janet Enwright, Sonny Brads-

haw et Roland Alphonso, l'influence de Gaynair sur les autres musiciens de l'époque fut immense.

Le principal concurrent de Gaynair au sommet de l'art du saxophone ténor fut probablement un autre ancien élève de l'Alpha School, Harold « Little G » McNair. Ce dernier illustre encore une fois l'appréciation profonde, la compréhension et l'ancrage corporel que rencontra le langage jazz chez les musiciens jamaïcains. Il commença le saxophone ténor en 1945, et en l'espace de cinq ans, il fit déjà partie d'orchestres swing comme celui de Whylie Lopez ou les Honeydrippers, dirigés par Baba Motta. McNair participa à d'autres orchestres dirigés par Baba Motta à la fin des années 1940 et au début des années 1950, s'assurant ainsi un important succès local.

Les talents exceptionnels d'instrumentiste de McNair ne s'arrêtaient pas au saxophone ténor. Il était tout aussi doué au saxophone alto, à la clarinette, mais surtout à la flûte. Pour compléter le tout, il faisait un bon chanteur. Ses prouesses de multi-instrumentiste attirèrent l'attention à l'international, lui valant de travailler à Nassau, dans les Bahamas, à Londres, en Europe et à New York. Au début des années 1960, il collabore et enregistra à Londres avec certains des meilleurs musiciens de jazz de Grande-Bretagne, parmi lesquels Tony Crombie, Phil Seaman, Stan Tracey et Terry Shannon. À Londres, il se produisit et enregistra également avec le grand saxophoniste américain Zoot Simms, au très réputé jazz club de Ronnie Scott. En Europe, il fit une tournée avec Quincy Jones et Kenny Clarke. De retour au Royaume-Uni, il enregistra ce que l'on considère comme son meilleur disque, *Affectio-*

nate Fink (McNair, 1965), sur lequel on retrouve David Izenzon, le contrebassiste d'Ornette Coleman, le batteur Charles Moffett et l'Anglais Alan Branscombe au piano. McNair eut également du succès auprès des musiciens rock et pop qui émergeaient à cette époque, tournant et enregistrant avec Donovan ou avec l'Airforce de Ginger Baker. Les enregistrements de McNair, comme son premier « Up in the Air », « Harold McNair », « The Fence » ou « Flute and Nut », sont parmi les plus recherchés et les plus révéés du jazz, même si c'est son « Affectionate Fink » qui remporte tous les suffrages.

Ernest Ranglin

Le guitariste Ernest Ranglin est considéré, aussi bien par les musiciens que les critiques, comme l'un des plus grands maîtres de l'instrument dans le jazz de ces 50 dernières années. Son talent est apparu dès l'enfance, en observant ses oncles jouer de la guitare et en essayant de reproduire leurs gestes. Il écoutait avec une grande attention la musique à la radio et ce fut lorsqu'il entendit des disques du remarquable guitariste Charlie Christian que son destin de musicien fut scellé.

Encore adolescent, il rejoignit l'orchestre de Val Bennett en 1948 où il se forma en jouant dans des stations balnéaires et des hôtels. Le fameux chef d'orchestre Eric Deans recruta Ranglin dans sa formation quelques années plus tard, l'emmenant en tournée en Haïti et aux Bahamas. Toutes ces expériences permirent au guitariste d'interagir avec des collègues musiciens, d'acquérir des

compétences de compositeur et d'arrangeur ainsi que d'élargir sa perception et ses conceptions de la musique.

En 1958, Ranglin se produisait avec sa propre formation lorsque Chris Blackwell repéra son talent hors pair de musicien et lui offrit sa première opportunité d'enregistrer. Ce fut une première pour les deux jeunes hommes, car, le disque, réalisé avec le pianiste bermudien Lance Hayward, permit de lancer Island, le label fondé par Blackwell, et de révéler Ranglin en tant qu'artiste prometteur, scellant une amitié indéfectible entre les deux. Outre le jazz, Ranglin proposait des réinterprétations de morceaux pop. Il démontrait par ces travaux audacieux mais accessibles qu'il savait faire preuve d'autant d'habileté dans ce domaine que dans ses interprétations plus jazz. Au début des années 1960, Ranglin était devenu un guitariste de choix pour les producteurs, qui insistaient pour le faire participer à des sessions d'enregistrements de diverses musiques populaires, dont le mento, le rhythm and blues et le ska.

En plus du succès commercial rencontré en Angleterre par son arrangement du hit international « My Boy Lollipop » pour la chanteuse Millie Small (1964) – production également signée Blackwell – Ranglin se produisit chez Ronnie Scott, illustre jazz club londonien, devant un public enthousiaste. Cela le conduisit à prolonger son séjour et à se produire avec les formations de Ronnie Scott, ce qui le fit connaître d'un public plus large et lui valut d'être désigné meilleur guitariste dans un sondage de 1964 du *Melody Maker* portant sur le jazz.

Le bouche à oreille qui se transmet par les autres musiciens de jazz, parmi lesquels Les Paul, Sonny Stitt, Randy Weston, Sonny Rollins et Ronnie Scott, permit à Ranglin de poser les bases d'une carrière internationale, au-delà de la Jamaïque et de la Grande-Bretagne, qui le vit jouer en Europe, au Japon et en Amérique. Bénéficiant du soutien de ses pairs et d'une carrière longue de plus de soixante ans, Ranglin est devenu un musicien distingué, se produisant dans les clubs, les festivals et les concerts dans le monde entier. On reconnaît en lui un musicien dont la vaste culture lui a permis de fondre son style sans difficulté dans toutes les situations musicales rencontrées. Doté d'une imagination vive et riche, d'une inventivité mélodique fascinante et d'un lyrisme astucieux, Ernest Ranglin, sa technique jazz et son individualité grandiose suscitent et susciteront encore l'admiration du public pendant de longues années.

Monty Alexander

Le pianiste Monty Alexander s'est construit un créneau qui lui est propre. Ce musicien de jazz est resté visible et sollicité depuis son installation aux États-Unis, il y a plus de 50 ans. De tous les jazzmen jamaïcains, c'est celui chez qui transparaît le plus l'influence de la musique caribéenne, son sautiellement, et sa pulsation. Cela ne signifie pas pour autant qu'il ne sache pas jouer bebop ou qu'il ne puisse pas interpréter le blues tourmenté selon la tradition du vocabulaire jazz. Mais en concert, ses inflexions rythmiques particulières trahissent son très fort ancrage jamaïcain.

Né à Kingston en 1944, Monty Alexander découvrit l'attrait du piano à ses quatre ans. Vers ses six ans, ses parents l'envoyèrent, comme tant d'autres enfants, suivre des cours de musique. À l'âge d'entrer au lycée, Monty Alexander commençait déjà à enregistrer avec des musiciens plus âgés, dont le contrebassiste Cluett Johnson, le guitariste Ernest Ranglin et le saxophoniste Roland Alphonso au Federal Studio.

Il a récemment expliqué à son public de Kingston que c'est lorsque ses parents l'ont amené à un concert de Louis Armstrong que sa vie a été bouleversée à jamais, forgeant sa vocation de jazzman. Les visites de Nat Cole, Oscar Peterson et d'autres sommités du jazz sur l'île ne firent que renforcer cette envie chez lui. Mais la musique populaire coulait encore dans ses veines lorsqu'il monta son premier groupe, Monty and the Cyclones, se produisant dans les clubs et obtenant même l'opportunité d'enregistrer.

En 1961, après le déménagement de sa famille pour Miami, en Floride, Monty Alexander trouva du travail comme pianiste dans cette ville. Au passage, il en profita pour se faire repérer par Frank Sinatra et son ami Jilly Rizzo, un propriétaire de clubs qui l'invita à venir jouer à New York. Ce projet fut contrecarré par la prolongation d'un contrat à Las Vegas, mais une nouvelle rencontre accidentelle avec Sinatra et Rizzo à Las Vegas lui permit d'obtenir son billet d'avion pour New York, où Monty Alexander s'est installé et vit depuis lors.

Le style de Monty Alexander s'est formé sous l'influence d'Errol Garner, Oscar Peterson, Ahmad Jamal, Wynton Kelly, pianiste d'origine jamaï-

caine très demandé. L'intérêt suscité par son jeu chez les musiciens de jazz comme Ray Brown, Harry « Sweets » Edison, Milt Jackson et d'autres a permis de lancer la carrière de Monty Alexander.

Chanteur accompli dans la tradition des crooners, Monty Alexander a, en plus des chansons populaires, rendu hommage à Nat King Cole. Il a également fait retour à ses racines en montant un groupe de reggae et en enregistrant avec les musiciens de reggae Sly Dunbar et Robbie Shakespeare. Il a formé le Harlem Kingston Express qui amalgame ses formations jazz et reggae. L'incorporation du mélodica à sa musique lui a permis d'embrasser la tradition dub jamaïcaine, bouclant ainsi une trajectoire faite d'allers-retours¹⁰.

Parlant de sa conception musicale avec le critique Tom Ineck, Monty Alexander explique (Ineck, 2016) :

Il s'agit avant tout d'une saveur. C'est une réalité tellement contagieuse pour les gens ordinaires. Par là, je veux dire les gens qui ne sont pas forcément sophistiqués, qui ne connaissent pas sur le bout des doigts les tenants et les aboutissants de l'histoire du jazz telle qu'elle nous a été transmise par les maîtres. Dans l'ensemble, ça vient d'une autre source. Il s'agit avant tout de danser et de se sentir bien. Les gens aiment sentir le rythme et lorsqu'on l'approche différemment, ça produit un mariage heureux pour l'auditeur, et encore plus pour moi quand je le joue. Parce que, même si c'est différent des concerts avec des musiciens purement jazz, j'y trouve mon compte. Pour moi, c'est toute une culture, c'est ma jeunesse en Jamaïque et mon lien avec tout ce qui a pu sortir de Jamaïque.

Monty Alexander a joué et enregistré avec les plus grands noms du jazz, dont Clark Terry, Ernestine Anderson, Benny Golson, Ray Brown.

Douglas Ewart

On connaît le Jamaïcain Douglas Ewart en tant que multi-instrumentiste ayant à sa disposition une grande variété d'instruments, comme musicien ayant fait de la diversité culturelle la plus étendue sa demeure. D'après certains, l'œuvre créative si diverse de Douglas Ewart « pourrait être prise pour la production d'une culture en entier plutôt que la création d'un seul homme ».

Le critique de jazz Glenn Siegel (2015) décrit Ewart comme un « improvisateur doué, capable de donner naissance à des sons et des histoires en temps réel, sans programme préalable ». Mais le talent de ce maître jamaïcain ne s'arrête pas à la musique. Comme Siegel l'explique : Ewart est « historien et il est également l'ancien président de la très influente AACM de Chicago (Association for the Advancement of Creative Musicians). Il est également sculpteur d'envergure internationale, luthier, professeur, poète et musicien. Il est l'incarnation du mot d'ordre multidisciplinaire de l'AACM ».

Né à Kingston en 1946, Douglas Ewart vécut son adolescence parmi la communauté rastafarienne de Count Ossie, dans les collines de Wareika, où il participa aux « *grounations*¹¹ ». Il découvrit la musique des Skatalites, en particulier celle de Don Drummond, et se mit également à créer des objets d'art de toutes sortes. Il émigra aux États-Unis en 1963 et rejoint l'AACM, où il étudia le saxophone et la théorie musicale avec Roscoe Mitchell et Joseph Jarman. Inspiré par la force de ces deux maîtres des instruments à vent ainsi que par les conceptions créatives du pianiste Muhal Richard

Abrams, il fit sienne l'idée de l'AACM selon laquelle « la musique est une question de vie ou de mort ».

Lorsqu'il était encore Jamaïque, Ewart avait accordé autant d'intérêt à la musique qu'aux mouvements sociaux. Les *grounations* auxquelles il assista dans le camp de Count Ossie lui inculquèrent des aspects de la culture musicale et philosophique des Rastafariens qui allaient plus tard influencer des membres de l'AACM, plus particulièrement parmi la seconde génération.

Étant donnée l'étendue des concepts multidisciplinaires de l'AACM, il n'est pas surprenant que certains de ses membres se soient nourris de caractéristiques liées aux Rastafariens de Jamaïque. Parmi ces caractéristiques, on retrouve l'adoption du style capillaire des « *dreadlocks* » ainsi que la musique nyahbinghi, qui furent introduits dans la culture populaire par les musiciens de reggae en tournée.

Des membres de la deuxième génération de l'AACM figurent sur le disque de Douglas Ewart « Velvet Drum Meditations », enregistré avec son Nyahbinghi Drum Choir. Cette œuvre est dédiée à celui qui fut son mentor dans sa jeunesse : Oswald « Count Ossie » Williams et son groupe Mystic Revelation of Rastafari. George Lewis (2009 : 277), tromboniste, improvisateur féru de technologie, ami proche et collaborateur d'Ewart, évoquant la contribution à l'AACM de ce dernier écrit que « Douglas Ewart est assurément une figure charnière de cette deuxième vague ».

Douglas Ewart est un improvisateur acclamé par la critique, dont la carrière longue de plus

d'un demi-siècle l'a vu se produire dans tous les contextes musicaux imaginables : le ska, le Nyahbinghi rastafarien, le Dixieland, le jazz moderne, le bebop, la musique expérimentale, la musique d'avant-garde. Il a joué avec des danseurs, des poètes, des peintres ainsi que des gens de la rue. Il a expérimenté de nombreuses formes : pour le cinéma, pour le théâtre. Il s'est produit en solo et avec de grands orchestres, avec des enfants. Il est difficile, voire impossible d'imaginer une forme que ce penseur et ce multi-instrumentiste n'ait pas explorée au nom de l'improvisation jazz.

Coda

Les musiciens de jazz jamaïcains, à domicile comme à l'étranger, ont contribué à la définition de cette musique mondiale avec autant de conviction, d'énergie créative et d'influence que les autres. Des grands maîtres du jazz, comme Bertie King, Leslie « Jiver » Hutchinson, Coleridge Goode, Wilton « Bra » Gaynair, Harold « Little G. » McNair, Dizzy Reece, Sonny Gray, Douglas Ewart, Kenny Terroade, Ernest Ranglin, Monty Alexander et particulièrement Joe Harriott se sont distingués parmi les innovateurs les plus remarquables du jazz. Parmi ces musiciens, certains ont enregistré et se sont produits avec des Américains comme Louis Armstrong, le Modern Jazz Quartet, Mary Lou Williams, Benny Carter, Coleman Hawkins, Quincy Jones, Eric Dolphy, Randy Weston et Miles Davis.

Dès 1926, le « King of the Zulu » de Louis Armstrong fait appel à la présence des jamaïcains dans

le jazz. Alors qu'Armstrong proteste contre l'interruption de son solo par un gêneur, on entend l'importun répliquer avec son accent jamaïcain (Armstrong, 1926) :

Je viens de Jamaïque, et je ne veux pas interrompre la fête, mais un de mes compatriotes me dit que c'est la folie ce qu'il se passe ici. Madame, vous pouvez jouer un morceau et me dire que ça balance, mais moi, je vais prendre un cuivre et je vais vous montrer un vrai morceau de jazz de chez moi.

Le compositeur et pianiste de jazz Thomas « Fats » Wallers, contemporain d'Armstrong, rendit également hommage à la contribution des Jamaïcains au jazz en enregistrant avec ses Jamaica Jammers le morceau « West Indian Blues » en 1924, dédié à Marcus Garvey (Waller, 1992¹²). De même, des jazzmen modernes comme Lester Bowie ou le talentueux guitariste de session Eric Gayle s'installèrent en Jamaïque au cours des années 1970, s'abreuvant de rythmes reggae. Ils furent tous deux parmi les premiers à introduire ces rythmes dans le jazz contemporain ou moderne aux États-Unis. À la même époque, des trombonistes comme Steve Turre, Delfeayo Marsalis et George Lewis, chantèrent les louanges et rendirent hommage à leur homologue jamaïcain Don Drummond.

De même que le jazz a influencé la musique populaire jamaïcaine, les cadences et les inflexions de la musique jamaïcaine et caribéenne ont, à de

nombreuses reprises, coloré le langage et rythme du jazz. La personnalité et la syntaxe des innombrables maîtres respectés du jazz d'origine jamaïcaine ou caribéenne ont contribué à modeler l'esthétique jazz. Comme Duke Ellington le fait remarquer dans un livre (1990 : 108-109) : « Toute une lignée de musiciens caribéens a débarqué et a contribué à ce qu'on appelle la scène jazz. » Évoquant plus spécifiquement le talent hors pair de son tromboniste caribéen « Tricky » Sam Nanton, Ellington poursuit :

En fait, il jouait une forme très personnelle issue de son patrimoine caribéen. Lorsqu'un type débarque ici des Caraïbes et qu'on lui demande de jouer du jazz, ce qu'il joue correspond à ce qu'il pense qu'est le jazz, ou à ce qui découle de sa propre interprétation de l'idiome. « Tricky » et ses compatriotes étaient profondément ancrés dans l'héritage caribéen du mouvement de Marcus Garvey... Comme il m'est arrivé de le dire, le bop est le prolongement de Marcus Garvey dans le jazz. (*ibid.*)

Les Jamaïcains, depuis leur expérience de la colonisation et des plantations britanniques, ont utilisé la musique, y compris le jazz, pour affirmer leur liberté, leur indépendance et leurs valeurs artistiques. Ce faisant, ils ont enrichi l'humanité, lui apportant un optimisme et une musique ingénieuse qui, partis de Jamaïque, ont essaimé dans le monde entier.

Bibliographie

- ALLMUSIC (2017), *York DeSouza, Biography & History*, AllMusic, en ligne : <http://www.allmusic.com/artist/york-desouza-mn0001251209/biography> [consulté le 6 mars 2017].
- ELLINGTON D. (1990), *Music is My Mistress*, New York, Da Capo Press, p. 108-109.
- INECK T. (2016), [pdf] en ligne : <http://www.bermanmusicfoundation.org/news202.pdf> [consulté le 20 décembre 2016].
- LEWIS G. (2009), *A Power Stronger Than Itself*, Chicago, University of Chicago Press.
- MARTIN S. (2007), Interview avec Herbie Miller.
- RODRIGUEZ R. (2005), Interview avec Herbie Miller.
- SIEGEL G. (2015), *Quasar : Douglas R. Ewart, Matthew Shipp and Ni'ja Whitson Land in Amherst*, [Blog] Fine Arts Center de la University of Massachusetts Amherst, en ligne : <http://blogs.umass.edu/facweb/?p=2239> [consulté le 6 mars 2017].

Discographie

- ALEXANDER M. (2006), *Concrete Jungle: The Music of Bob Marley*, Telarc.
- (2011). *Harlem—Kingston Express Live!*, Motéma Music.
- ALEXANDER M. & RANGLIN E. (1974), *Rass!*, MPS records.
- (2004), *Rocksteady*, Telarc.
- AMSTRONG L. (1926), *King of the Zulu*, OKEH.
- CARTER B. (1945), *Farewell Blues/I'm Coming Virginia.*, [78 RPM] France, Swing 201.
- McNAIR H. (1965), *Affectionate Fink—With Ornette Coleman's Sidemen*, [Album] UK, Island Records ILP 926.
- REINHARDT D. (2017), *Nuage II—London, 01.02.1946*, [video] <https://www.youtube.com/watch?v=x2nSDGL6Z1I> [consulté le 6 mars 2017].
- SMALL M. (1964), *My Boy Lollipop*, [Single] USA : SMASH S-1893.
- WALLER F. (1992), *The Chronological Classics, 1922–1926*, [CD] France, Classics 664.

Notes

1. Avant l'indépendance, des musiciens de musique folklorique, de mento et de jazz impressionnèrent les visiteurs étrangers. Certains d'entre eux voyagèrent, réussissant à se faire un nom et permettant de promouvoir l'île et son industrie du tourisme.
2. Les ensembles « Fife and Drums », apparus dans les armées européennes modernes, réunissent fifres et tambours. [NdT]
3. Entre les années 1930 et les années 1970, de nombreux cuivres reconnus à l'international sont passés par l'Alpha School. On peut citer, parmi de nombreux autres, Leslie Thompson, Leslie « Jiver » Hutchinson, Sammy Walker, Wilton Gaynair, Dizzy Reece, Harold McNair, Joe Harriott, Sonny Gray, Tommy McCook, ou encore Don Drummond.
4. Comme l'explique le saxophoniste Tony Greene : « Sœur Ignatius disait par exemple à un garçon "montre-moi tes doigts" ou "montre-moi tes lèvres" avant de l'orienter vers l'instrument qu'il devait jouer. »
5. Situé à proximité du port, à l'est de Kingston, le Bournemouth Bath and Club était réservé à l'élite avant d'être repris par la municipalité en 1930 et d'être ouvert à tout le monde.
6. Le Constant Spring Hotel, aujourd'hui devenu le Lycée de l'Immaculée Conception (à destination des filles), était alors un endroit réservé à la classe privilégiée.
7. Benny Carter (1945), *Farewell Blues/I'm Coming Virginia* (1945), [78 RPM] France, Swing 201. Avec Benny Carter (as, tp), Fletcher Allen (as), Bertie King (cl), Alix Combelle (ts), York DeSouza (p), Django Reinhardt (g), Len Harrison (b), Robert Montmarche (dm).
8. En 1934 et 1935, Leslie Thompson effectua une tournée en Europe avec Louis Armstrong. En 1936 et 1937, il se produisit avec Bennie Carter, et plus tard dans les années 1930, joua de la contrebasse pour Edmundo Ros.
9. Le pianiste jamaïcain York DeSouza apparaît sur plus d'une douzaine d'enregistrements réalisés entre 1938 et 1950. On le retrouve sur un ensemble d'enregistrements avec le guitariste français Django Reinhardt. Il participe également aux premiers enregistrements de Benny Carter en tant que leader (AllMusic, 2017).
10. En plus d'avoir enregistré plus d'une centaine de disques avec les plus grands artistes du jazz du xx^e siècle, Monty Alexander a également enregistré des mélanges de mento, de ska et de reggae avec une interprétation jazz (Alexander, 2006 ; 2011 ; Alexander & Ranglin, 1974 ; 2004)
11. Les *grounations* sont des réunions et cérémonies rituelles dans le mouvement rastafari, dans lesquelles la musique occupe une place centrale. [NdT]
12. « West Indian Blues » contient d'ailleurs des similarités frappantes avec le « Englerston Blues » de Sam Manning, dans lequel Marcus Garvey est mentionné.