

Rythmes sans frontières

Qu'est-ce que la batterie Nouvelle-Orléans? Quelle est sa spécificité? L'un des spécialistes du genre, le batteur **GUILLAUME NOUAUX**, revient sur la place privilégiée de l'instrument dans l'histoire de la Cité du Croissant et dans la naissance du jazz. **Propos recueillis par Laurent Bataille**

JAZZ MAGAZINE En France, on associe systématiquement la batterie Nouvelle-Orléans au jazz "vieux style". N'est-ce pas réducteur?

GUILLAUME NOUAUX On tend effectivement à réduire l'influence de La Nouvelle-Orléans aux débuts du jazz, tel que nous le connaissons à travers Jerry Roll Morton ou Sidney Bechet, mais les contributions spécifiques des batteurs de cette région ont révélé depuis un univers beaucoup plus riche. En cent ans, il a connu une évolution constante en s'ouvrant à de nombreux genres musicaux, tout en gardant néanmoins une identité très particulière. **De grandes villes comme Chicago, New York ou Los Angeles possèdent chacune un son ou un style particulier. À partir des racines propres à La Nouvelle-Orléans résulte-t-il aujourd'hui une identité rythmique unique?**

C'est totalement vrai pour le jazz, quel que soit le style, mais aussi pour le R'n'B ou le funk. On ne peut cependant comprendre cette réalité sans la replacer dans son contexte historique. On sait que le jazz est né dans cette ville, mais il faut préciser comment ces rythmes si particuliers y ont pris forme.

Avant le jazz, les Néo-Orléanais ont commencé par jouer un ragtime orchestral à danser. Qu'est-ce qui distingue ces deux musiques?

Le ragtime est plus sautillant avec un phrasé plus droit, plus propre. C'est la musique écrite populaire de l'époque, influencée par les polkas ou les valses des Européens. On peut se faire une idée de la façon dont il était joué par les Créoles de La Nouvelle-Orléans en écoutant le répertoire de John Robichaux joué par the New Orleans Ragtime Orchestra à partir des partitions conservées à la Tulane University, avec John Robichaux, Jr. à la batterie¹. Les Noirs privilégient l'origine africaine et sa dimension rythmique. Celle-ci avait été entretenue à Congo Square, cette place de La Nouvelle-

Orléans où les esclaves se réunissaient le dimanche jusqu'au milieu du XIX^e siècle pour danser, chanter et jouer sur des instruments de fortune. Ayant été affranchis en 1865, ils adoptèrent les instruments des Blancs et les techniques qui leur étaient associées, mais ils le firent en autodidacte, et principalement d'oreille, sans partition. Les premiers dancings pour les Noirs qui apparaissent après 1880

bands. Chez les militaires, il y avait trois percussionnistes, un pour la grosse caisse, un pour les cymbales et un pour la caisse claire. C'est sans doute pour des raisons économiques qu'ils ont été réduits à deux dans les brass bands. L'effet est néanmoins beaucoup plus balancé car, même si l'on ne peut pas encore parler de swing, l'objectif n'est plus de faire marcher mais de faire danser.

« Le son de La Nouvelle-Orléans teinte tellement la musique que je regrouperais toutes les productions rythmées par un batteur de cette ville. »

abrèteront donc une musique inspirée des ragtimes, mais plus sentie et plus "brute". Avec l'influence du blues naissant et des chants *spirituals*, on a assisté à la naissance du jazz.

Quel rôle ont joué les fanfares que l'on appelle là-bas brass bands?

Elles se sont développées lorsque les habitants se sont regroupés en associations et qu'ils ont sollicité des musiciens pour toutes sortes d'occasions : fêtes, mariages, enterrements... Il y avait des codes selon les parades, et les rythmes lents (*dirge*) ou enlevés (*second line*), étaient toujours emmenés par une caisse claire et par une grosse caisse sur laquelle était fixée une petite cymbale. Les gens qui étaient derrière suivaient en dansant en deuxième ligne d'où le nom de "second line" qui caractérise ces rythmes typiques. Les cuivres reprenaient souvent des orchestrations de ragtime, des chansons populaires et des morceaux basés sur le blues. Rythmiquement, on ressent d'emblée une réelle différence avec les fanfares militaires qui ont inspiré ces *brass*

Peux-tu nous décrire ce rythme?

Alors que les militaires tapaient en même temps les cymbales et la grosse caisse, sur chaque temps (ou sur le premier et le troisième temps, si l'on pense en mesure à 4 temps), les musiciens noirs de La Nouvelle-Orléans jouaient ces mêmes temps forts à la grosse caisse, mais en alternance avec les cymbales. Ils étaient donc placés à contretemps, sur le deuxième et le quatrième temps dans l'hypothèse du 4/4. À cela, on ajoute une accentuation récurrente sur le quatrième temps toutes les deux mesures qui relance constamment le rythme. Je précise "si l'on pense à 4 temps ou en 4/4", car la musique de marche se pense logiquement à 2 temps pour coller à chaque pas de ceux qui défilent. Le passage du ragtime et de la musique de marche au jazz, c'est aussi ce passage de la mesure à 2 temps au 4/4.

Il existe une différence radicale entre le fameux Ragtime Drummer du batteur blanc James Lent en 1904² – le premier solo de caisse claire enregistré – et les roulements "écrasés" d'un Baby Dodds!

Les Noirs essayaient de copier le son des roulements des fanfares ragtime. Mais, en effet, au lieu de produire des roulements propres, très détachés, et les doubles-croches bien détaillées du tambour napoléonien que l'on retrouve chez James Lent, ils ont développé le roulement écrasé ou "press roll", plus "sale" et qui se joue au bord de la peau en laissant rebondir les baguettes tout en pressant les doigts pour contrôler le débit relatif du rebond.

BIO EXPRESS GUILLAUME NOUAUX

Il est né le 30 juillet 1976 à Arcachon. Loin de se cantonner dans ce qu'on appelle le vieux style, ce séduisant styliste a accompagné aussi bien Chuck Berry, Michelle Hendricks, Steve Lacy et Yoann Loustalot que de purs Néo-Orléanais comme le trompettiste Leroy Jones, des Néo-Orléanais d'adoption comme le clarinetiste Evan Christopher, des inclassables comme le pianiste Rossano Sportiello et le multi-instrumentiste

Scott Robinson, des big bands comme le Tuxedo et celui de Michel Pastre. On le retrouve ce mois-ci sur l'album du pianiste Thierry Olle "Miss NO" (chronique dans ces pages). Son cinquième disque sous son nom "Guillaume's Invitation" fut autoproduit en 2007 avec la participation de Leroy Jones et très bien accueilli dans la chronique de disques de notre numéro 585. www.guillaumenouaux.com

A-t-on des traces sonores de ces premiers Brass Bands ?

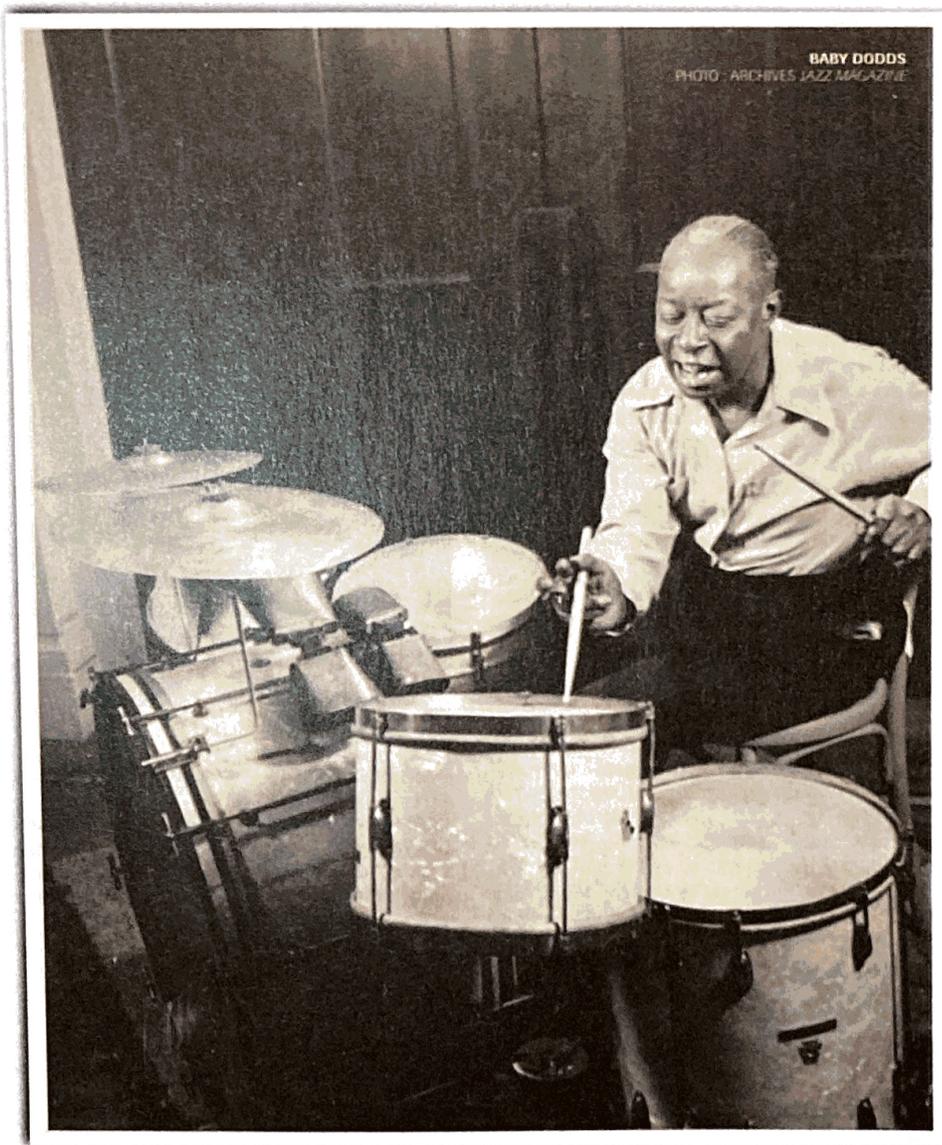
Malheureusement non, je déduis de mes recherches à l'Université de Tulane que le jeu des premiers batteurs n'a pas changé entre les années 1920 et les premiers enregistrements très fidèles réalisés dans les années 1940 au moment du *revival*, où l'on peut entendre par exemple Baby Dodds jouer des *press rolls*. À l'écoute de batteurs comme Joe "Cie" Frazier³ ou Sammy Penn, on constate à quel point le monde rythmique du jazz a été marqué par la transposition sur la batterie des rythmes à l'origine joués par deux percussionnistes.

Gloryland sous le nom de Bunk Johnson est l'une de ces reconstitutions de brass bands réalisées dans les années 40³. En écoutant la caisse claire de Baby Dodds, on se rend compte qu'il y a déjà une part d'improvisation avec des parties laissées libres pour la caisse claire seule.

On l'entend ici alors qu'il approche la cinquantaine, à la caisse claire avec Lawrence Marrero à la grosse caisse. En intro, la caisse claire intervient avec un style un peu militaire, mais en plus sale et détendu. Lors d'une parade, on retrouve ces passages uniquement joués par les percussions entre les morceaux et, dès que la grosse caisse se joint à la caisse claire, on sent ce balancement dans l'accompagnement avec les deuxième et quatrième temps accentués au *press roll* en réponse aux coups de grosse caisse. À part la mélodie, tout est bien sûr improvisé.

Évoquons maintenant les batteurs assis qui jouaient en intérieur. Ce sont eux qui se sont répandus hors de leur ville natale, notamment à New York ou Chicago.

Dès l'adoption de la pédale de grosse caisse vers la fin du XIX^e, les batteurs vont pouvoir se servir de leur pied et continuer à jouer des deux baguettes sur la caisse claire, mais aussi sur des accessoires (*woodblocks*, cloches, tom chinois, petite cymbale chinoise ou turque...). Arrive ensuite rapidement un accessoire qui permet de jouer les cymbales avec l'autre pied, tout d'abord posé au sol (*snow shoe*), puis rehaussé (*low boy*) pour devenir le "hi hat" (ou pédale charleston) que l'on connaît aujourd'hui. Passé l'époque des pionniers, trois batteurs se distinguent parmi les musiciens qui ▶▶▶



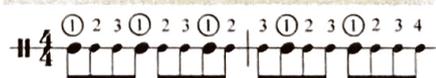
Clés main

10 BONS TEMPOS DE LA N.O. Il est très difficile de mettre des mots sur le feeling des batteurs de La Nouvelle-Orléans. Aussi n'avons-nous pas voulu priver ceux qui ont quelques notions de solfège du plaisir de la lecture, sachant qu'ils ne sauront se dispenser de l'écoute des exemples relevés, l'interprétation dans le placement et l'espace de chaque coup échappant à toute notation. NB : la numérotation des exemples ci-dessus renvoie à la sélection page 47. Par Laurent Bataille

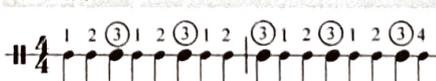
• JOHN ROBICHAUX JR. avec le New Orleans Ragtime Orchestra *Black And White Rag* (CD 1)

Le ragtime est une musique droite et linéaire avec une mélodie qui accentue néanmoins des groupes de trois notes dans une suite de croches (123,123,123,123,1234). Selon que l'on accentue les 1 ou les 3, cela fait ressortir respectivement une *clave 3/2*, ou une autre *2/3*, la notion de *clave* étant pourtant en principe absente de la musique néo-orléanaise.

Clave 3/2



Clave 2/3



• BABY DODDS AVEC LE BUNK'S BRASS BAND

Gloryland (CD 3) (introduction qui peut être pensée en 2/4, ici écrite en 4/4 pour une meilleure compréhension)

Un mélange entre rudiments militaires joués de façon assez empirique et accents issus des ragtimes, le tout avec un feeling très particulier.

Les rudiments de Baby Dodds



▶▶▶ partent vers les villes du Nord. Il s'agit de Baby Dodds⁴, Zutty Singleton⁵ et Paul Barbarin⁶ qui vont mutuellement se remplacer auprès des mêmes leaders, Louis Armstrong, King Oliver et d'autres.

Ils ont le même balancement "two beats" qui caractérise déjà les batteurs de New Orleans...

En fait, ils ont chacun une approche assez différente, mais ils ont cette pulsation relax et plutôt "binaire" jouée avec des accents qui font chalooper tout ce qu'ils jouent, avec un balancement à la grosse caisse sur les premier et troisième temps (*two beats*), ou avec les quatre temps égaux auxquels s'ajoute souvent cet accent joué toutes les deux mesures sur le quatrième temps et déjà évoqué plus haut à propos des parades.

Le style de ces batteurs qui swingent tant est basé sur l'accentuation des temps forts identiques à ceux de la musique européenne. Ils ne jouent pas les triolets caractéristiques du swing ?

Tout à fait. Les Américains utilisent l'appellation "swing eight notes" pour les croches swinguées (ou inégales) ou "straight eight notes" pour les croches égales, or là il s'agit d'un mélange des deux ! Et lorsqu'ils vont jouer dans un style "swing", ils sont tellement imprégnés de leur culture qu'ils vont le faire avec les croches "inégales", de façon plus relax que les musiciens de la Côte Est ou de Chicago. Le premier d'entre eux, Baby Dodds (né selon les sources entre 1894 et 1898), accompagnait de façon très hachée, syncopée et très surprenante, ce qui diffère d'emblée du jeu régulier des batteurs de l'ère swing, bien qu'il jouait dès 1915 les quatre temps à la grosse caisse. Les premiers enregistrements ne mettent pas les batteurs en avant, mais les interviews attestent du fait qu'ils jouaient déjà comme ça dès le début. Zutty Singleton, né en 1898, se distingue par un jeu tout aussi passionnant et plus régulier qui préfigure l'ère swing.

À l'inverse d'un côté mécanique qui ne chalooper ou ne swingue jamais...

Exactement. Zutty va en plus introduire les cymbales jouées au pied et retranscrire au fil des années le contretemps joué dans les fanfares. Il se place au fond du temps, comme Paul Barbarin, ce dernier se caractérisant par un feeling formidable avec un



« Aujourd'hui, l'on ne se contente plus d'une seule manière de jouer. »

motif de grosse caisse souvent joué exactement comme dans les fanfares.

Rapprochons-nous de notre époque. Pourquoi des batteurs comme Idris Muhammad, Ed Blackwell ou Vernell Fournier sont finalement très proches, même s'ils s'expriment dans des genres radicalement différents ?

Avec le style Chicago, le swing ou le bebop, on a vu des batteurs néo-orléanais comme Ray Bauduc se nourrir de l'apport de leurs contemporains, sans se couper de leurs origines. On revient à cette notion de penser à deux temps et de jouer très détendu qui fonctionne aussi bien avec les musiques de John Scofield, de Joe Lovano, d'Ornette Coleman ou d'Ahmad Jamal. Le *Poinciana Groove* décortiqué par tes soins dans *Jazz Mag* (n°591) reste l'un des plus

beaux exemples de la personnalité d'un Vernell Fournier qui a adapté entre sa main droite et sa main gauche, les parties de grosse caisse et de cymbales des parades, en rajoutant les syncopes des Mardi Gras Indians⁷ et⁸. J'ai aussi vu là-bas un batteur de funk pouvant jouer jazz traditionnel avec la même aisance, car ce qui compte, c'est cette culture. Idris Muhammad est un bel exemple de cette polyvalence. Ces rythmes "Mardi Gras Indians" viennent directement des bayous entourant la ville, où Indiens et esclaves ont mixé leurs cultures. En découle une façon d'organiser le rythme qui peut faire penser à une clave [NDLR : figure rythmique de complexité variable jouée en continu dans les musiques des Caraïbes à la manière du chabada dans le jazz], même si là encore, il n'y a rien de figé.

Clés main

• BABY DODDS' TRIO *Wolverine Blues* (CD 4)

Le press roll est suivi par des interventions toutes les quatre ou huit mesures, et des relances parfois à contretemps ou très binaire, en changeant de sonorité à chaque coup de baguette. Pour obtenir une assise rythmique impeccable (surtout dans les formations sans basse), Dodds jouait dès 1921 les quatre temps à la grosse caisse, à l'instar de Zutty Singleton, et fut l'un des premiers à transposer le motif du press roll en motif de tempo (communément appelé chabada) joué sur la cymbale.

Le press roll



• PAUL BARBARIN AVEC L'ONWARD BRASS BAND *Muskat Ramble* (CD 6)

La formule rythmique superposée entre grosse caisse et caisse claire qui caractérise le rythme *second line*.

Second line



• ZUTTY SINGLETON AVEC FATS WALLER *Moppin' and Boppin'* (CD 5)

Très "au fond" et très relax, Zutty combine le jeu sur tous les temps à la grosse caisse à une technique très contrôlée du press roll, en plus des accessoires.

Une belle phrase de Zutty



• ZIGABOO MODELISTE AVEC LES METERS *Hey Pocky A-Way* (CD 8)

Exemple de clave des Mardi Gras Indians.



Si l'on écoute Paul Barbarin en 1968⁶, on entend déjà ce phénomène de clave jouée à la caisse claire au-dessus du rythme *second line* joué à la grosse caisse.

Et on retrouve ça chez James Black qui fût avec Freddie Kohlman et Joseph "Smokey" Johnson parmi les premiers "modernes" à mélanger ces richesses rythmiques avec l'apport des batteurs new-yorkais. En 1963 avec Ellis Marsalis⁹, James Black garde son identité, même s'il a un jeu très proche de celui d'Elvin Jones. Il a influencé tous les jeunes batteurs de jazz de la ville.

Le tambourin et une cloche assez grave sont souvent utilisés...

En effet, ces accessoires joués par groupes d'une et de deux notes successives se complètent et participent du "son" Nouvelle-Orléans, quel que soit le style. Il faut écouter Herlin Riley jouer du tambourin avec Wynton Marsalis, car il possède réellement cet instrument, mais le maître dans ce domaine reste pour moi le batteur Shannon Powell. Ed Blackwell utilisait une cloche placée entre sa caisse claire et son tom grave, pour varier les timbres et rester percussif avec cette sonorité plus courte que la cymbale. Cela évoque clairement les bouteilles que frappaient les Indiens des marécages. Blackwell pouvait faire preuve d'une grande modernité et pourtant, en 1970, avec Ornette Coleman¹⁰, Charlie Haden et Dewey Redman, il interprète littéralement à la main gauche la même partie de caisse claire que Paul Barbarin, en ajoutant le motif swing de la cymbale à la main droite.

Finalement, pour nous batteurs qui aimons cette façon de jouer, cela dépasse la barrière des styles, n'est-ce pas ?

Complètement. Je regrette d'ailleurs que dans les bacs, on ne retrouve que les disques de jazz traditionnel sous l'étiquette "Nouvelle-Orléans", car le son de cette ville teinte tellement la musique que je regrouperais volontiers toutes les productions rythmées par un batteur de cette ville.

L'influence de ces batteurs dépasse d'ailleurs les frontières du jazz.

En effet, au fur et à mesure que de nouveaux dérivés de la musique noire apparaissaient aux États-Unis, les batteurs de La Nouvelle-Orléans

développèrent leur propre lecture. Aux débuts de la soul, du R'n'B et du rock n'roll, l'un des précurseurs fut Earl Palmer¹¹ que l'on retrouve avec Fats Domino et sur des centaines d'autres enregistrements. Il a indéniablement marqué le drumming de l'époque et influencé Zigaboo Modeliste des "Meters"¹², lequel inclut aussi toutes ces accentuations chaudes à un funk très sophistiqué, avec toujours ce côté très décontracté. Dr John propose également une musique mâtinée de funk, de blues et de cajun, avec un *feel* particulier qui s'inscrit dans ce que l'on pourrait qualifier de New Orleans contemporain.

Depuis les années 90, le jazz moderne semble à l'écoute de ces rythmes.

Aujourd'hui, l'on ne se contente plus d'une seule manière de jouer. Des batteurs extrêmement modernes qui appartiennent à la culture new-yorkaise, comme Jeff Watts, Bill Stewart, Ali Jackson, Greg Hutchinson ou Ari Hoenig, ont adopté dans leurs styles très personnels le langage rythmique de cette ville si prolifique. À l'inverse, des batteurs très demandés issus du terreau néo-orléanais comme Brian Blade, Adonis Rose, Gérard French, Jason Marsalis ou Troy Davis peuvent passer des musiques les plus swing, aux plus modernes et aux plus funky. Mais leur style très personnel découle directement de leurs aînés : Johnny Vidacovich, Shannon Powell et Herlin Riley ont exposé et exporté dans le monde entier les fondamentaux de la batterie Nouvelle-Orléans. Un autre phénomène, Stanton Moore¹³, est en train de devenir la coqueluche des médias et des batteurs. Empreint d'une énergie folle, quelles que soient les formules les plus diverses dans lesquelles il se produit, il illustre l'étendue stylistique du drumming New Orleans. Utilisant cloches, tambourins et deux grosses caisses aux sonorités opposées, une petite jazz et une grosse rappelant celle des fanfares, il dispose d'un spectre sonore qui évoque à la fois la tradition la plus pure et une modernité évidente. Son concert au sein de Galactic¹⁴ est l'une des soirées de Banlieues Bleues à ne pas rater. ■

DISCOGRAPHIE

SÉLECTION

- 1. THE NEW ORLEANS RAGTIME ORCHESTRA**
"Creole Belles" (*Black and White Rag*), 1994
Arhoolie/Import
- 2. ARTHUR PRYOR BAND**
"Ragtime, Cakewalk and Stomps, Vol. 3"
(*The Ragtime Drummer*, 1904) www.classicsonline.com
- 3. "New Orleans Revival, 1940-1954"**
(*Gloryland*, 1945 et *Ciribiribin*, 1951),
Frémeaux/Nocturne
- 4. BABY DODDS TRIO**
"Jazz à la Creole" (*Wolverine Blues*), 1946
GHB/Import
- 5. FATS WALLER**
"The Quintessence" (*Moppin' and Boppin'*), 1943
Frémeaux/Nocturne
- 6. PAUL BARBARIN'S ONWARD BRASS BAND**
"In Concert 1968, at the Connecticut"
(*Muskrat Ramble*), www.jazzcrusade.com
- 7. DR. JOHN**
"Gumbo" (*Big Chief*), 1971
Atco/Warner
- 8. THE METERS**
"Rejuvenation" (*Hey Pocky A-Way*), 1964
Sundazed/Import
- 9. ELLIS MARSALIS**
"Monkey Puzzle" 1963, Afo/épuisé
- 10. ORNETTE COLEMAN**
"Friends and Neighbors"
(*Friends and Neighbors*), 1970
RCA-Victor/Sony
- 11. EARL PALMER**
"BackBeat" (*I'm Beggin' Tears*), 1956
Ace Records/Import
- 12. THE METERS**
"Fire on the Bayou" (*Mardi Gras Mambo*), 1975
Rhino/Warner
- 13. STANTON MOORE**
"All Kooked Out!" (*Witch Doctor*), 1998
Fog City Records/www.fogworld.com
- 14. GALACTIC**
"From the Corner to the Block", 2007
Anti/Import

Retrouvez parmi les bonus de jazzmagazine.com la discographie d'une soixantaine de références proposée par Guillaume Nouaux.

Clés main

•EARL PALMER AVEC EDDY LANG *I'm Beggin' With Tears* (CD 11)

On retrouve clairement l'influence des Mardi Gras Indiens dans le jeu de caisse claire qui ne se limite pas au simple backbeat sur les deuxième et quatrième temps, et celle du second line dans le jeu de grosse caisse sur le pont. La clave utilisée rappelle le mambo, avec des rythmes qui se complexifient et préfigurent le funk.

Les deux parties rythmiques d'*I'm Beggin' With Tears*

•ED BLACKWELL AVEC ORNETTE COLEMAN *Friends and Neighbors* (CD 10)

Un groove typiquement New-Orléans d'Ed Blackwell.

•STANTON MOORE *Witch Doctor* (CD 13)

Le rimshot à la caisse claire (coup claqué avec la baguette frappant à la fois la peau et le cercle de la caisse) qui vise à obtenir des harmoniques aiguës lors des accentuations, demeure avec le press roll l'une des sonorités essentielles de La Nouvelle-Orléans.

Exemple typique de rythme funky et Mardi Gras Indiens.