

## L'APPORT DE L'AFRIQUE DANS LA MUSIQUE DE JAZZ

(suite et fin)



par Michel DOO KINGUE

*L'Afrique, c'est le commencement de tout le Jazz (Art BLAKEY)*

Une forme particulière de la musique exécutée par les Noirs est ce qu'on appelle le blues.

Si on voulait définir le blues en un mot on pourrait dire qu'il est une plainte, l'immense plainte de tout le peuple noir asservi des Etats-Unis. Musicalement, les blues et plus particulièrement les blues vocaux, tout comme les chants de travail dont ils dérivent, sont de courtes phrases de deux strophes environ qui se répètent, entrecoupées de pauses. Dans les chants de travail ces pauses correspondent aux coups de pioche ou aux coups de marteau. Dans les blues, elles laissent au chanteur le temps d'imaginer ses vers, d'improviser la suite du morceau : l'esclave chantait sa peine ; spontanée était sa plainte, d'où le caractère improvisé de la musique qui la traduit.

Quant à la structure même des blues, le grand musicien noir W. C. HANDY qui passe pour le père des blues pour avoir été le premier à en écrire la musique, nous dit dans son autobiographie que cette formule à douze mesures et trois lignes au début et à la fin, dont l'harmonie est basée sur trois accords (tonique, sous-dominante, septième dominante) était celle des chansons des débardeurs noirs, des pianistes de cabarets, des musiciens ambulants et autres gens de cette classe mal considérée, mais intrépide que l'on rencontrait du Missouri au Golfe du Mexique. Les blues se caractérisent par ailleurs par l'emploi très fréquent de certaines notes altérées (quand on chante un blues dans la gamme de do majeur, le mi et le la sont généralement bémolisés. La gamme ainsi modifiée est appelée *gamme du blues*). Ces notes qui sont dites *blue notes* donnent aux morceaux un caractère nostalgique. La gamme du blues si caractéristique de la musique du jazz et la

manière d'interpréter ce genre de morceaux sont des survivances africaines dans la musique des nègres d'Amérique. C'est ce qui explique que les premiers morceaux de jazz, notamment les chefs-d'œuvre que Louis Armstrong a enregistrés avec son *Hot Five*, aient été classés parmi les disques de *racés series*, c'est-à-dire de la musique pour les nègres. Cela explique aussi le succès en matière discographique obtenu d'emblée par Mamie Smith, la grande chanteuse qui fut la première à enregistrer des blues. En effet, ce succès ne s'explique que dans la mesure où les Noirs se précipitaient sur les disques parce que ces chants avaient une signification non seulement pour le chanteur, mais aussi pour eux 15.

J'ai déjà dit que le jazz est né du fait que les noirs américains ont eu l'occasion de se servir à leur manière des instruments de musique d'origine européenne. Ils ont transposé dans leur jeu instrumental leur style vocal, lequel fait souvent appel à des procédés tels que le glissant, l'inflexion, le vibrato, les sons bouchés et grinçants, bref tout ce qui peut contribuer à la création du roucoulement sur lequel j'ai déjà attiré l'attention. Quant au rythme jazz, il est fondamentalement africain. Nombreux seraient à citer les exemples de musique negro-africaine traditionnelle qui l'attestent.

Au Cameroun toute la musique des tribus du Littoral accompagnée par les cliquettes (mbaka) et les simples ou doubles cloches est étroitement apparentée rythmiquement à la musique de jazz. Chez les Bamoun, les Tikar et bon nombre d'autres tribus de l'Ouest Camerounais, le rythme du jazz se retrouve dans les morceaux accompagnés en secouant les calebasses remplies de graines.

Si la lourdeur de la batterie du dixieland-jazz empêche parfois de faire les rapprochements avec la musique negro-africaine, ceux-ci sont très faciles à établir dans le cas du jazz moderne. D'ailleurs dans le dixieland-jazz tout comme dans le jazz moderne les tambours africains sont omniprésents. Ainsi que l'a souligné Franck TENOT dans son article sur l'Homme et les Tambours : — Ils sont toujours présents dans la fameuse batterie des orchestres avec la grosse caisse, la caisse claire, les cymbales, les toms, les clochettes et toute la gamme des accessoires. Ils sont aussi sous-jacents dans la manière dont les joueurs de banjo et de guitare grattent leurs cordes 16, dans la façon dont d'autres soufflent dans l'énorme tuba ou pincet leur contrebasse 17.

15) cf. P. OLIVER : *Le monde du blues*, Paris Arthaud éd., 1962.

16) Je signale à ce propos ce témoignage du guitariste BUDDY BOLDEN, l'un des pionniers du jazz : les fidèles maintenaient (dans les églises noires) un rythme parfait en frappant dans leurs mains. Je crois bien que j'ai été le premier à marquer les quatre temps à la guitare, et c'est là que je l'ai entendu faire (cf. *Ecoutez-moi* çà p. 48).

17) F. Tenot : Article paru dans « Jazz Magazine » n° 43. Décembre 1958

## PRÉSENCE AFRICAINE DANS LE JAZZ MODERNE

Sur le plan rythmique, le jazz moderne est apparemment plus proche de la musique traditionnelle negro-africaine.

En effet quand on écoute un batteur de jazz (un drummer) moderne jouer sans introduire dans son jeu la moindre fantaisie, on s'aperçoit que le rythme de base de la batterie de jazz est identique à celui que marquent les batteurs africains dans certaines compositions de musique traditionnelle. Nombreux seraient les rapprochements qu'on pourrait établir. Ainsi, le jeu du drummer Max Roach dans le court morceau où Gene Norman présente le début des concerts Max Roach - Clifford Brown fait notamment penser à la rythmique de certains chants camerounais ou maliens 18.

On peut également comparer le rythme de base du jazz à la manière dont certains jeux africains sont scandés, par exemple le jeu que les Duala appellent *m'bañ* et qu'on trouve du Golfe de Guinée au Cap de Bonne Espérance 19.

Pour un habitant de Yaoundé il n'est même pas nécessaire d'écouter tous les disques que j'ai mentionnés. Il lui suffit de passer dans le quartier de NLONGKAK entre midi et quatorze heures ou après dix-sept heures trente. Il identifiera sans peine le rythme du jazz et le rythme des frappeurs de bouteille Bassa obtenu en tapant sur une bouteille vide à l'aide d'une baguette métallique. C'est le rythme de la danse dite ASIKO.

L'omniprésence des tambours africains se manifeste dans le jazz moderne non seulement sous forme de rythme de base, mais aussi par l'utilisation mélodique, lyrique de la batterie.

On sait que la grande révolution du jazz moderne a été en grande partie la libération rythmique, le retour à la liberté rythmique negro-africaine. Les musiciens du dixieland-jazz utilisaient parfois, pour marquer le rythme, des instruments rudimentaires,

### 18) Ecoutez par exemple :

- a) Dans « Musique du Nord-Cameroun » (disque EAM n° LD 337) :  
1 — Danse de souhaits de Mariage Massa.  
2 — Danse pour le retour des guerriers Moutgoum.

- b) Dans « Danses et chants Bamoun » (disque « Radiodiffusion de la France d'Outre-Mer » E2) :

Danse des princes et des princesses de la famille royale.

- c) Dans « Les Dogon » (disque « Radiodiffusion de la France d'Outre-Mer ») la dernière plage de la face n° 1 du premier disque.

- 19) La grande chanteuse sud-africaine Miriam MAKEBA en donne une éclatante démonstration dans le morceau intitulé KILIMANDJARO dans son album « The Many Voices of Miriam MAKEBA » enregistré aux USA par KAPP Records (n° KL - 1274).

tels que les planches à laver (Washboards). Et même lorsque des batteries complètes bien équipées ont été disponibles en jazz le jeu de la section rythmique du style dixieland comportait une certaine lourdeur qui ne permettait pas souvent un rapprochement facile avec l'écllosion rythmique africaine. Avec le jazz moderne, il y eut une sorte de retour aux sources.

Comme l'a si bien dit Franck TENOT : — Le style Nouvelle-Orléans réclamait un soutien robuste et fortement marqué sur les léans ; la période « swing » avait rendu cette trame plus souple, plus légère ; le jazz be-bop apportait une dimension nouvelle aux rythmes. Plus que jamais, la batterie intervenait, non seulement pour soutenir les mélodies, mais ajoutait des percussions originales qui s'additionnaient aux inventions mélodiques et harmoniques. Max Roach, l'un des principaux drummers de l'époque contemporaine, traçait à l'aide de sa caisse claire, de ses toms accordés et de sa grosse caisse de véritables contours mélodiques. Il devait aussi multiplier les difficultés. L'indépendance du jeu des deux mains s'ajoutait à celle des deux jambes et les différentes figures rythmiques se combinaient, s'ajoutaient et se relançaient pour aboutir à une passionnante polyrythmique. Par une curieuse aventure, le jazz qui devenait plus savant par ses harmonies retrouvait de plus en plus les secrets des tambours africains. Jamais les solos de batterie n'avaient retrouvé avec autant de force le caractère magique des tam-tams ancestraux.

On ne peut pas parler de l'apport de l'Afrique dans la musique de jazz moderne sans évoquer le problème de l'afrocubanisme. Sans doute les rythmes de l'Amérique latine avaient, bien avant l'apparition du be-bop, inspiré de très heureuses exécutions de jazz parmi lesquelles Peanut Vendor et Skokyan de Louis Armstrong et la Conga Brava de Duke Ellington. Mais c'est surtout dans le jazz moderne que l'afrocubanisme a été le plus sollicité, à mon avis beaucoup plus qu'on ne le dit habituellement. Le trompettiste Dizzy Gillespie avec son grand orchestre de 1948 et plus récemment dans la suite intitulée *Gillespiana* a prouvé qu'il est le représentant le plus dynamique de cette tendance.

Il est intéressant de noter à ce sujet qu'il existe en réalité très peu de différence à la base entre le rythme du jazz et les rythmes afrocubains. Pour mieux me faire comprendre je pars du rythme obtenu par les noirs d'Afrique à l'aide de leurs simples ou doubles cloches. Dans le littoral camerounais les chanteurs du ngoso accompagnent leurs chants par le rythme 2/4 de leurs cloches, d'où me paraît issu le rythme 2/4 du dixieland-jazz. Ce rythme est obtenu en frappant de la main droite avec une baguette de bois la cloche tenue en l'air de la main gauche ; puis en étouffant brutalement le son émis en obstruant l'ouverture de la cloche en la plaquant contre le côté gauche de la poltrone ou contre la cuisse gau-

che. Un rythme sensiblement différent peut être obtenu de la même manière en augmentant le nombre de coups et en variant l'intervalle qui les sépare avant et après l'étouffement du son. Il peut en résulter un rythme afrocubain tel qu'il apparaît dans le Guinean du disque d'Herbie MANN intitulé *African Suite* (United Artists n° UAL 4042).

Ceci pourrait expliquer qu'en partant d'une tradition commune africaine, certains noirs — ceux d'Amérique latine — aient créé une musique sensiblement différente rythmiquement de celle de leurs frères qui ont vécu ailleurs en Amérique du Nord. Et si le thème afrocubain « Cubanade » du grand orchestre de Dizzy Gillespie n'est pas sans rappeler les danses des piroguiers badoums au point qu'en cette œuvre fascinante, le New-York noir renvoie l'écho du port de la Havane et des rives de l'Ogoué, c'est précisément parce que le rythme de base est fondamentalement négro-africain.

L'usage des rythmes afrocubains dans la musique de jazz revêt plusieurs formes :

- 1°) — Tout le morceau est traité en afrocubain. Il y a en quelque sorte mambouisation, boléroisation ou sambalisation. C'est le cas du *Tin Tin Daeo* de Dizzy Gillespie (cf. Disque 45 tours Vogue n° EPV 1094) et de tous les morceaux de la Bossa Nova.
- 2°) — Une partie du thème seulement est accompagnée en rythme latino-américain, celui-ci étant malgré tout prépondérant. Exemple : *George's dilemma* par Max Roach et Clifford Brown (cf. Disque Mercury : MLP 7.137).
- 3°) — Le rythme afrocubain sert d'appui discret à la batterie qui reste jazz. C'est le cas de *Lou's blues* de Lou Donaldson (Disque Blue Note n° 4025). — Il est à noter que la plupart des batteurs de jazz moderne utilisent plus ou moins discrètement dans leurs jeux le rythme afrocubain, surtout ceux qui sont de la lignée d'Art Blakey. L'after-beat apparaît ainsi dans une large mesure comme une reminiscence africaine ou afrocubaine (cf. par exemple le jeu de Philly JOE JONES dans *Milestone* de Miles DAVIS 2°).

Du reste la plupart des Drummers modernes ne cachent pas leur passion pour la musique africaine. Art BLAKEY pour qui l'Afrique est le commencement de tout le jazz devait passer trois mois en NIGERIA en 1947. Il y est resté deux ans parce que, dit-il, il voulait surtout connaître la science des tambours. Il affirme avoir retiré de son séjour une expérience musicale extraordinaire. Beaucoup plus

20) Dans l'album "Milestone" Disque Fontana n° 482.030. ML

jeune, Elvin Jones le batteur le plus moderne parmi les modernes sait, à en croire son ancien partenaire Bobby Jaspas, que c'est en la musique africaine que se trouvent les sources de polyrythmie et ne se lasse jamais d'écouter des enregistrements d'AFRIQUE NOIRE (cf. la revue *Jazz Hot* n° 131, avril 1958).

Il n'y a d'ailleurs pas que les *Drummers* qui s'intéressent à la musique africaine et la présence de l'Afrique dans le jazz moderne ne se manifeste pas seulement par l'importance du rôle de la batterie. Sans doute Franck TENOT a-t-il judicieusement fait remarquer que :

— Il serait facile de démontrer que chaque nouvelle trouvaille rythmique, chaque construction de la percussion s'est répercutée immédiatement sur les phrases jouées par les instruments mélodiques.

Mais indépendamment de cela, on trouve, en effet, dans le jeu des musiciens *mélodistes* des réminiscences, des influences de la musique négro-africaine.

Le style dit *Funky* ou *Soul* fait penser au *Ngoso* aux chants des payeurs des pirogues de course du Littoral camerounais. Sur ce plan, le *Work Song* de Nat ADDERLEY est très typique<sup>21</sup>.

Le pianiste Horace SILVER qui passe pour le père du style *funky* a lui-même affirmé : — Je crois qu'on a associé mon nom au style « funky » parce que j'ai écrit un morceau intitulé *OPUS DE FUNK* qui a eu un certain succès, ainsi que d'autres morceaux « bluesy ». A mon avis, « funky » est un terme qui équivaut simplement à « bluesy » (22).

... Personnellement je crois qu'on jouait déjà « funky » en Afrique et que cette manière s'est développée à l'église comme le jazz d'ailleurs (23).

Dans le cadre de ce retour aux sources africaines, bon nombre de musiciens *mélodistes* sont allés au-delà de la sensibilité musicale. Un cas particulièrement intéressant à mentionner est celui du saxophoniste JOHN COLTRANE qui a introduit dans le jazz moderne des sonorités nouvelles. La composition de COLTRANE intitulée *HARMONIQUE* et la manière dont elle est interprétée par l'auteur (cf. disque *ATLANTIC* n° 332-032 Standard) sont à rapprocher de certaines interprétations musicales camerounaises, notamment de la *Musique de bienvenue des jeunes*

21) cf. l'album "The Dirty blues" du Cannonball Adderley Quintet. Disque Riverside n° 12-322.

22) NDLR : Qu'on peut traduire : - dans l'esprit du blues.

23) Cf. Revue *JAZZ MAGAZINE* n° 47, avril 1959 p. 22.

filles de « Rhumsiki » (cf. le disque *Musique du Nord-Cameroun* déjà cité). Et la sonorité du grand saxophoniste rappelle très souvent celle de certains joueurs de flûte Camerounais et plus généralement Africains. Les morceaux enregistrés en Afrique du Sud sous la dénomination *Jazz* chez les *Zoulous* sont à cet égard particulièrement suggestifs (cf. disque RCA 430-280 Standard).

COLTRANE ne cache d'ailleurs pas son engouement pour l'Afrique et il a donné à quelques unes de ses compositions des titres très évocateurs : *Dahomey Dance*, *Africa*, etc. - D'autres musiciens cherchent à renouveler le langage du jazz (Ahmed, Abdul-Malik, Yusef Lateef, ...) en puisant aux sources arabo-africaines.

Enfin on ne saurait parler de l'apport de l'Afrique dans la musique de jazz sans évoquer l'importance que prennent dans les orchestres de jazz des instruments qui ne jouent dans la musique européenne qu'un rôle secondaire et qui, par contre, sont fréquemment utilisés par les Africains. J'ai déjà parlé de la batterie. Je voudrais citer le balafon et le xylophone dont la version la plus moderne chez les Européens a pour nom *vibraphone*.

Et que dire des différents trompes qui rappellent étrangement tant par leur son que par leur forme la trompette ou le trombone ?

Au cours de mes tournées en vue de former l'Ensemble National du Cameroun qui vient de se produire au Théâtre des Nations, j'ai été très surpris de trouver dans un village reculé, un octet de vieilles femmes qui jouaient du ... trombone à coulisse ! Elles soufflaient dans des trompes qu'elles enfonçaient plus ou moins dans des calesabes en bambou tressé recouvertes de terre et qui servaient de résonateurs.

Nombreux seraient à citer les éléments qui illustrent l'apport de l'Afrique dans la musique de jazz. Je ne les énumérerai pas tous. Mon propos était de montrer que malgré la distance qui semble séparer la musique de jazz et la musique africaine couramment entendue dans les bars noirs des pays d'Afrique, il existe des liens intimes entre la musique africaine authentique, traditionnelle et la musique de jazz tant classique que moderne. Pour me référer une fois de plus à des exemples camerounais, je voudrais pour conclure, rapporter deux témoignages émanant de Paris journalistes européens qui ont vu le spectacle présenté à Paris par l'Ensemble National du Cameroun. Pour l'un d'eux ce fut un festival frénétique mais admirablement réglé de danses primitives, où l'on reconnaît pourtant l'amorce de toutes nos danses contemporaines, du *black bottom* au *twist* (cf. le *Figaro*).

Pour l'autre dans cette salutation l'ethnologue reconnaîtra des apports différents mais tous issus du Continent noir. Quant au chorégraphe, il ne manquera pas d'observer l'influence que ces

mimiques ont exercé sur les danses des noirs d'Amérique (cf. *Les Lettres françaises*).

Que le jazz ait été créé par des noirs venus d'Afrique, nul ne le conteste. Mais leur départ d'Afrique est si lointain et leur assimilation de la culture européenne si avancée qu'on est parfois amené à douter de l'importance de l'apport africain dans leurs créations artistiques. J'ai peut-être trop mis l'accent sur ce dernier. Mais je n'ai pas voulu pour autant nier la part qui revient à l'Europe dans cette magnifique symbiose qu'est la musique de jazz.

FIN

**ERRATUM**

Page 134 (voir note 16 en bas de page) lire BUD SCOTT en lieu et place de : BUDDY BOLDEN.



**This article is Copyright and Distributed under the following license**



**Attribution-NonCommercial-ShareAlike  
CC BY-NC-SA**

This license lets others remix, tweak, and build upon your work non-commercially, as long as they credit you and license their new creations under the identical terms.

[View License Deed](#) | [View Legal Code](#)

**Cet article est protégé par le droit  
d'auteur et distribué sous la licence  
suivante**



**Attribution - Pas d'Utilisation  
Commerciale - Partage dans les Mêmes  
Conditions CC BY-NC-SA**

Cette licence permet aux autres de remixier, arranger, et adapter votre œuvre à des fins non commerciales tant qu'on vous crédite en citant votre nom et que les nouvelles œuvres sont diffusées selon les mêmes conditions.

[Voir le Résumé Explicatif](#) | [Voir le Code Juridique](#)

### **Copyright and Take Down notice**

The digitized version of Abbia seeks to honour the original intentions of the paper publication. We continue to publish under the patronage of the Ministry of Arts and Culture: permission for this was given by the minister of Arts and Culture on 9 August 2019 Ref 1752/L/MINAC/SG/DLL/.. It has not proved possible to track down the surviving authors so we are making the material available under a more restrictive noncommercial CC license. We have setup a takedown policy to accommodate this. More details are available from [here](#).

La version numérisée d'Abbia vise à honorer les intentions originales de la publication sur papier. Nous continuons à publier sous le patronage du Ministère des Arts et de la Culture: permission a été donné par le ministre le 9 August 2019 Ref 1752/L/MINAC/SG/DLL/. Il n'a pas été possible de retrouver les auteurs survivants, c'est pourquoi nous rendons le matériel disponible sous une licence CC non commerciale plus restrictive. Nous avons mis en place une politique de démantèlement pour y faire face. Plus de détails sont disponibles [ici](#).