

Les haïtiens et la naissance du jazz à la Nouvelle-Orléans

Aspects historiques, bibliographiques et musicologiques

Claude Carré



Tables des matières

Introduction.....	2
Antécédents historiques entre Saint-Domingue et la Nouvelle Orléans.....	3
Les facteurs d'émergence du jazz et l'apport des émigrés saint-dominguais.	7
La naissance du jazz et les créoles descendants des saint-dominguais	9
Pistes pour la recherche musicologique.....	13
Conclusion.....	15

Introduction

L'histoire et la culture de la Nouvelle-Orléans sont inséparables de celles de Saint-Domingue et d'Haïti. Le journaliste New-Orléanais, Lolis Eric Elie après avoir visité Haïti en 1999 écrivait :

« Il y a tant d'haïtiens qui sont arrivés ici par vagues avant les années 1900, que j'ose affirmer que la majorité des New-Orléanais ont quelques gouttes de sang haïtien dans les veines.

La culture haïtienne a été créée à partir des mêmes ingrédients que la notre- les natifs d'Amérique, les Espagnols, les Africains de l'ouest et les Français. Il est difficile de déterminer ce qui nous est venu d'eux. Mais, en visitant l'île, j'ai vu les signes évidents, à la fois subtils et profonds, que nous avons beaucoup de choses en commun avec les Haïtiens. [...] La persistance du Français et de la langue Créole à la Nouvelle-Orléans ainsi que la force des traits non-américains de notre culture sont le résultat, non seulement de l'influence française, mais de celle d'Haïti également. »¹

Les chercheurs et musicologues américains mentionnent fréquemment la piste saint-domingoise lorsqu'ils scrutent les origines et tentent de dégager les antécédents du jazz. Cependant aucune étude systématique n'a jusqu'ici été effectuée pouvant établir les liens historiques, biographiques et musicologiques de la musique de jazz, émergée à la Nouvelle-Orléans au commencement du XX^{ème} siècle, avec les haïtiens et la culture haïtienne. A cet égard, la grande majorité des historiens se contentent d'invoquer le fameux « **Congo Square** »²; les pratiques de la religion **Vodou** avec ses sortilèges, *zombi*, *gris-gris* et autres divinités. En somme, non seulement les liens avec le jazz ne sont pas établis ; il n'y a pas de continuité, la problématique fondamentale est escamotée et n'est même pas posée de façon réelle et concrète.

Ce texte, fruit d'une recherche qui n'est qu'à ses débuts, a pour but de poser les bases d'une telle approche et d'indiquer des repères. Il se propose :

- De donner un aperçu des **antécédents historiques** entre Saint-Domingue et la Nouvelle-Orléans.
- De présenter les **facteurs d'émergence** du jazz à la Nouvelle-Orléans et l'apport des émigrés de Saint-Domingue
- D'éclairer le rôle déterminant des créoles descendants des saint-dominguais dans la **naissance de la musique de jazz**.
- De fournir des **pistes** pour la recherche musicologique.

La question de la naissance du jazz est un sujet à controverses et ne fait pas l'unanimité des historiens. L'enjeu du débat d'autant plus important que le jazz est généralement considéré aux Etats-Unis comme la seule forme d'art originale que cette nation ait produite. Cependant, situer l'origine du jazz au sein de la communauté des descendants de Saint-Domingue émigrés à la Nouvelle-Orléans ne remet nullement en question le fait que le jazz soit un produit de la société américaine.

Antécédents historiques entre Saint-Domingue et la Nouvelle-Orléans.

¹ ç, ``Haitian roots are buried deep in N.O``, The Times Picayune, Monday August 30, 1999

² Lieu où les esclaves pouvaient, les dimanches, s'adonner à leurs musiques et à leurs danses.

C'est en **1682** que l'explorateur Robert Cavalier, sieur de la Salle, partant du Canada, descendit le cours du Mississippi et à son arrivée à l'embouchure de ce fleuve, dans le golfe du Mexique, proclama cette immense vallée territoire français et lui donna le nom de La Louisiane. Cependant ce n'est qu'en 1699, avec l'arrivée d'une seconde expédition, conduite par Iberville et Jean-Baptiste le Moyne, que la colonisation Française débuta réellement.

Selon les historiens elle ne survécut, pendant un temps, que grâce aux soutiens en nourriture, équipements et personnels des colons de Saint-Domingue³. En 1719 les premiers esclaves furent amenés de la côte africaine et déjà en 1720 la colonie comptait 3.000 blancs pour 1.000 nègres. Deux ans plus tard la Nouvelle-Orléans devint la capitale de la colonie. En **1723** on commença aussi à faire venir des esclaves de Saint-Domingue et en 1725, 3.300 noirs constituaient la force de travail, pendant que dès cette époque se constituait déjà une classe d'affranchis (gens de couleur et noirs libres) en témoigne les multiples interdictions du code noir de 1723 visant à contrer les accouplements interraciales. Pourtant ce même code noir permettait aux esclaves d'acheter leur dimanche, donnant ainsi naissance aux festivités hebdomadaires du Congo square.



Le territoire de la Louisiane en 1803

Lorsqu'en **1766** Don Uloa débarqua à la Nouvelle-Orléans pour en prendre possession suite à la cession de la colonie à l'Espagne, il n'y trouva que 5000 habitants. Beaucoup de colons avaient en effet préféré laisser la colonie plutôt que de subir le joug des Espagnols. Pourtant sous l'ère espagnole, la colonie a pu garder sa langue et développer sa culture Française. Vers **1790**, la Nouvelle-Orléans se mua en un havre pour des réfugiés fuyant les révolutions et les guerres coloniales. Elle accueillit des anglo-américains fuyant la révolution américaine, des Acadiens chassés par les anglais au Canada, des

aristocrates Français mis en déroute par la révolution en France et des réfugiés pourchassés par la révolution anti-esclavagiste et anti-coloniale de Saint-Domingue.

La révolution des esclaves de Saint-Domingue (1791-1803) eu des répercussions profondes sur la Louisiane. En effet, l'expédition de 1802 conduite par le Général Leclerc et envoyée par Napoléon Bonaparte avait non seulement pour mission de mater la révolte des esclaves de l'île et d'y rétablir l'esclavage abolit depuis 1794, mais de plus, « le tout puissant Bonaparte se proposait de convertir la petite nation antillaise en place d'armes qui servirait de base pour l'occupation de la Louisiane ».⁴ Ainsi la défaite des troupes françaises en 1803 à Saint-Domingue contraignit Bonaparte à renoncer « avec le plus grand regret » à ses rêves d'empire français en Amérique et à céder ces territoires au président américain Thomas Jefferson en cette même année.

Saint-Domingue était à cette époque de loin la plus prospère des colonies françaises, vers 1791 elle comptait 27,717 blancs 21,808 affranchis et 455,089 esclaves soit en tout 504,614 personnes. De 1791 à 1803 la révolution saint-domingoise engendra un exode gigantesque de colons, d'affranchis et d'esclaves dans toute la Caraïbe et l'Amérique du Nord. A titre d'illustration citons Trinidad où un « recensement de 1803 montre que sur une population de 8.000 blancs et de libres, le nombre de colons parlant français était presque le double de ceux parlant espagnol et plus du triple de ceux parlant

³ Voir François Latortue, ``Haïti et la Louisiane`` Imprimeur II Port-au-Prince Haiti, novembre 2001 p.20 à 38

⁴ Jose Luciano Franco, cité par François Latortue dans ``Haïti et la Louisiane`` Imprimeur II Port-au-Prince Haiti, novembre 2001 p.47

anglais. La majorité des 21.000 esclaves parlaient français [créole]. ».⁵Tous ces « français» provenaient de l'exode massif provoqué par la révolution de Saint-Domingue.

En **1793**, 300 bateaux, avec à leur bord **10.000 soldats et civils**, quittèrent précipitamment le Cap Français en direction de **Baltimore, Norfolk**.

En **1798** un grand nombre de fuyards échouèrent à la **Jamaïque** mais furent ensuite chassés par les colons anglais et un grand nombre d'entre eux atterrirent, en fin de parcours, à la Nouvelle-Orléans. En **1803**, **30.000** s'enfuirent à **Cuba**. Vers 1809, **10.000** d'entre eux furent chassés à leur tour et bien entendu échouèrent à la Nouvelle-Orléans. Ce dernier arrivage comprenait 2.731 blancs, 3.102 affranchis et 3.226 esclaves. Donc près de 50.000 réfugiés quittèrent Saint-Domingue pendant la période révolutionnaire, c'est-à-dire 10% de la population de l'île.

Cette arrivée massive des saint-dominguais en Louisiane, en **doublant** d'un coup la population de la Nouvelle-Orléans, a été le facteur le plus important du maintien de la prédominance de la culture française jusqu'en 1840. Selon l'historien Paul F. Lachance « De 1790 à 1840, presque tous les hommes de couleurs libres, parlant français et venant de l'étranger, étaient nés à Saint-Domingue ou à Cuba de parents saint-dominguais. »⁶

Le recensement de 1850 indique que **80%** de ces réfugiés s'établirent à la Nouvelle-Orléans, au **Vieux Carré**, actuellement French Quarter **et au** Faubourg Marigny. En cette même année 80% de la population non-blanche à la Nouvelle-Orléans étaient créoles. Selon l'historien Thomas Fiehrer :



« Les premiers musiciens de jazz viennent pour la plupart du Vieux Quartier, du Faubourg Marigny et Marais-Treme [...] où, beaucoup de leurs ancêtres ont littéralement bâti leur demeure. [...] Les racines du jazz sont ancrées dans l'évolution de cette société au cours du XIX^{ème} siècle, étant donné que la plupart des premiers musiciens de jazz étaient des créoles de la Louisiane et de quelque part dans le bassin caribéen. »⁷

Il est impossible de couvrir, ni même de donner une idée du rôle de la diaspora saint-dominguaise dans l'évolution de la société New-Orléanaise du XIX^{ème} siècle sauf à citer quelques faits ponctuels: *James John Audubon* (Jean Jacques Audubon) le célèbre naturaliste américain né dans la ville des Cayes au sud d'Haïti, *Henriette de Lille* qui fonda une congrégation afro-américaine des sœurs originaire de Saint-Domingue, *Jean-Baptiste Point Dusable*, fondateur de la ville de Chicago en 1796 également, et *Paul Morphy* champion du monde du jeu d'échec. Comme fait historique important : la participation des gens de couleurs à la Bataille de la Nouvelle-Orléans en 1815 contre les Anglais aux cris de « *grenadyé a laso, sa ki mourri zafè ya yo* »⁸. Lequel est un chant de guerre de l'armée de Toussaint Louverture et Jean-Jacques Dessalines que l'on peut encore entendre aujourd'hui dans les

⁵ The Saint-Domingue Newsletter, <http://freepages.genealogy.rootsweb.com/~saintdomingue/Newsletter%20articles.htm>

⁶ Paul F. Lachance ``The Foreign French`` p. 110 in ``Creole New Orleans, race and americanisation`` , Publié par Arnold R. Hirsch et Joseph Logsdon, Louisiana State University Press ,Baton Rouge and London 1992

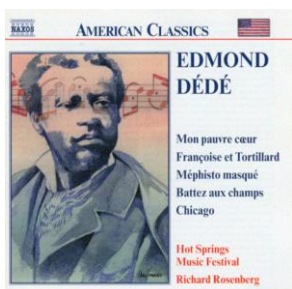
⁷ Thomas Fiehrer `` From quadrille to stomp, the Creole origine of jazz p.23 in ``Popular music vol 10 no. 1 Janvier 1991

⁸ ``Grenadiers chargez, ceux qui mourront tans pis pour eux``, chanson des combattants haïtiens à la bataille de Vertières en 1803.

manifestations de rues à Port-au-Prince. Au point de vue culturel, : l'architecture créole du Vieux quartier, la littérature, la cuisine créole, etc., et bien entendu, la musique.

Quelques faits concernant la **musique** :

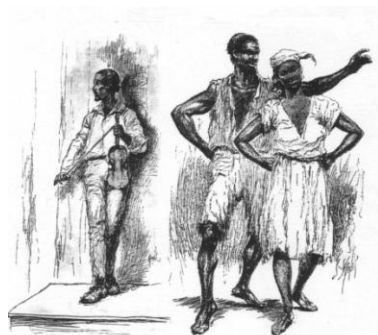
La chanteuse mulâtresse *Minette* (qui est la première femme de couleur à avoir donné un concert à l'opéra de Saint-Domingue) se retrouve de 1789 jusqu'à 1808 à la Nouvelle-Orléans chantant avec sa sœur Lise. Parmi les réfugiés venus de Saint-Domingue on dénote fréquemment des musiciens⁹. En 1810 par exemple, le recensement de la Nouvelle-Orléans montre que le nombre de musiciens professionnels déclarés passe de dix à cinquante suite à l'arrivée des réfugiés saint-dominguais. En 1811 la plus célèbre chanson troubadour créole de Saint-Domingue « *lizet kité la plenn* » est publiée à Philadelphie. *Louis-Moreau Gottschalk*, un blanc originaire de Saint-Domingue, et né en



1829 à Cuba, publie de nombreuses compositions d'inspirations créoles, dont la *Bamboula*. *Edmond Dédé* (1827-1903) qui termina sa carrière en France, *Lucien Lambert* (1827-1896), *Sidney Lambert* (1883-c1900) sont tous de grands compositeurs. Ce dernier émigra en Haïti en 1860 et devint professeur à l'École nationale de musique fondée par le gouvernement de Nicolas Geffrard. Mauléart Monton compositeur de la mélodie la plus célèbre d'Haïti, « *Choucounne* », était né à la Nouvelle-Orléans en 1855 avant de partir tout jeune pour Haïti. *Bazille*

Barès né en 1845, originaire de la Martinique ...

Une étude biographique et musicologique sérieuse doit être menée afin de déterminer l'impact de tous ses compositeurs sur la génération subséquente des musiciens créoles qui seront les créateurs du jazz au début du XX^{ème} siècle.¹⁰



Quant aux **esclaves** venus de Saint-domingue, lors du fameux exode de 1810, ils étaient au nombre de 3.226. Ils y apportèrent leurs danses : *kalinda*, *bamboula*, *jouba*, *karabiyé* (cette dernière, dénommée *tumba* à Cuba et à la Nouvelle Orléans, apparut en Haïti en 1806, 2 ans après l'indépendance, au cours de la campagne de la partie de l'est de l'île par Jean-Jacques Dessalines¹¹), etc. Ils animèrent les festivités du Congo square avec les nouvelles danses venues de Saint-Domingue et renforcèrent considérablement les cultes Vodou, le créole, les arts et apportèrent la culture des masses saint-dominguaises.

L'itinéraire de ces esclaves est plus difficile à suivre que celui des affranchis. On sait qu'en 1810 ils représentaient **le tiers** des esclaves de la Nouvelle-Orléans et de ses environs. Thomas Fiehrer cependant nous indique que « les réfugiés des trois castes [blancs, affranchis, esclaves] ont fait l'expérience commune de l'exode. Elles se sont senties unies par les liens de sang et les affinités culturelles et économiques. Elles partagèrent une longue et tumultueuse histoire et une sous-culture

⁹ Voir <http://freepages.genealogy.rootsweb.com/~saintdomingue/Babb%20Index.htm#c-d>

¹⁰ Voir à ce sujet un article de Jack Stewart "The other professors" in "The jazz archivist" Vol XI, May 1996

¹¹ Voir Constantin Dumervé "Histoire de la musique en Haïti" Imprimerie des Antilles Port-au-Prince 1968 p.306

créole. Coincées dans les limites spatiales de la Nouvelle-Orléans, [...] elles se rassemblèrent [...] dans le faubourg Marigny, où leurs traditions de construction sont [encore] partout en évidence. »¹²

Les facteurs d'émergence du jazz et l'apport des émigrés saint-dominguais.

Expliquer l'apparition de la musique de jazz par la théorie du mélange entre les traits africains et européens ne résiste pas longtemps à l'analyse. Dans ce cas, le jazz aurait dû tout aussi bien germer dans les Caraïbes, au Brésil, au Portugal et en Afrique même ! En fait, dégager les origines ou expliquer l'émergence d'un genre artistique dans l'histoire d'une société, demeure un exercice difficile.¹³ Néanmoins, un genre nouveau ne descend pas du ciel. Sans tomber dans le réductionnisme, il importe de jeter un regard sur les genres musicaux qui ont précédés l'apparition du jazz tout en faisant ressortir l'apport déterminant des émigrés saint-dominguais.

Le jazz a de toute évidence germé de la pratique des genres musicaux que l'on retrouvait à la Nouvelle-Orléans vers la fin du XIX^{ième} siècle :

- les **musiques des esclaves** venus de l'Afrique de l'Ouest et des Caraïbes, constituées par la musique du **Vodou** et autres musiques coutumières de divertissement. Nous avons déjà, à cet égard, mentionné



l'apport des esclaves saint-dominguais, mais on sait que la tradition Vodou est une religion vivante en Haïti et certaines danses pratiquées au Congo square entre 1786 et 1836 sont encore vivaces de nos jours en Haïti. La grande originalité du Vodou haïtien tient au fait qu'elle est une confédération des religions des ethnies africaines transplantées à Saint-domingue, donc un facteur clé de la formation même du peuple haïtien. Les musiques du Vodou sont donc une encyclopédie des rythmes et mélodies des ethnies dahoméennes, nigériennes, bantous, etc. Ce phénomène de brassage inter-ethnique concrétisé par le Vodou n'a eu lieu qu'à Saint-Domingue et ainsi, le Vodou de la Nouvelle-Orléans n'est autre que celui apporté par les émigrés. Mentionnons à ce sujet que la célèbre prêtresse Vodou de la Nouvelle-Orléans, *Marie Laveau*,

originnaire de Saint-Domingue, entretenait d'étroites relations avec les musiciens créoles.

- le **Blues** originaire d'Afrique de l'ouest, a pris beaucoup d'importance chez les esclaves sous le joug des colonisateurs anglo-saxons. Ceux-ci, en interdisant de manière stricte les danses et les religions d'origine, ont confinés les esclaves dans la pratique des musiques d'invocation et de prière où le chant plaintif prédominait. Les « **negro spirituals** » émergent de la rencontre entre le blues ancestral d'une part et les **chants et hymnes protestants** et anglo-saxons d'autre part.

- les **chants de travail**, originaire d'Afrique. Ce genre était présent dans toutes les sociétés coloniales d'Amérique, et est encore pratiqué chez nous dans les associations de travail paysan dénommées « *konbit, eskouad* » et autres.

¹² Thomas Fiehrer "An unfathomed legacy" p. 26 in "The road to Louisiana: the Saint-Domingue refugees 1792-1809", édité et annoté par Carl A. Brisseeux et Glenn R. Conrad, publié par "The center for Louisiana studies", University of Southwestern Louisiana Lafayette.

¹³ Voir "L'émergence de la peinture naïve en Haïti", Jacques Gourgue, Bouture vol 1 no 2

- les **musiques créoles** : le genre **troubadour**, résultat des rencontres entre les musiques européennes de tradition populaire, et celles africaines et caribéennes, la musique du **Mardi Gras**, ce dernier introduit à La Nouvelle-Orléans dès 1740. Le carnaval est aussi dans les colonies non anglo-saxonnes comme Saint-Domingue, Nouvelle-Orléans, Martinique, etc. L'historien du jazz Marshall W. Stearns nous précise qu'au fil des ans, l'instrumentation des musiciens de Congo square évolua pour inclure, en plus des tambours et autres instruments de percussions, le banjo et le « *maniboula* ». Le *maniboula* et le banjo est encore joué en Haïti par les orchestres troubadour.

- la musique populaire **cubaine et hispanique** (*habanera, danza, danzòn, tango* etc.), très prisée à la Nouvelle-Orléans pendant tout le XIX^{ième} siècle.

- le **ragtime**, qui apparaît dans le sud des États-Unis, probablement à Saint-Louis Missouri, vers les années 1890, provient des contacts entre la musique de tradition européenne et les musiques africaines et créoles. *Frank Johnson*, l'un des précurseurs de ce style, pouvait, dès **1819**, selon un observateur, « *distordre* n'importe qu'elle chanson sentimentale, belle et simple jusqu'à la transformer en une 'reel', une gigue, ou une danse paysanne ('country dance'). D'un point de vue contemporain, il apparaît que Johnson était en train de 'ragger' sa musique ou peut-être de la 'jazz'. »¹⁴ *Frank Johnson* était né à la **Martinique** et s'est installé à Philadelphie en **1809**¹⁵ et selon l'historienne Eileen Southern, entretenait des rapports avec Saint-Domingue.

Nombre d'aspects structurels de la musique « rag » seraient à analyser, mais cela dépasserait le cadre de ce texte. Le ragtime lent (« slow rag ») ressemble comme deux gouttes d'eau à la meringue haïtienne¹⁶.

D'une manière générale, dès qu'un noir se met à exécuter une musique d'origine européenne, pour son simple plaisir personnel, des transformations rythmiques surgissent spontanément dans son jeu. Chacun est tributaire de sa propre culture, quand on apprend une langue étrangère, l'accent demeure.

- les **musiques européennes** de tradition classique telles les opéras, rondo, sonate, ... et populaire telles les quadrilles, polkas, gavotte, gigue, contredanses, etc.

- les **ménéstrels** : pratique typiquement anglo-saxonne qui pris corps en 1820 et qui consistait à mimer de manière bouffonne et grotesque la musique et la danse des esclaves. Après la guerre civile (1867), les noirs, devenus libres, remplacèrent les blancs dans les ménestrels, ce qui somme toute fut une ré-appropriation de leur culture. Signalons tout de même que selon l'historienne de la musique des noirs américains, Eileen Southern, bien avant 1867, les premiers noirs ayant participé aux représentations des ménestrels blancs étaient de la Nouvelle-Orléans.¹⁷ Enfin c'est grâce aux ménestrels et à travers eux que des noirs ont pu avoir accès au monde du « show business ».

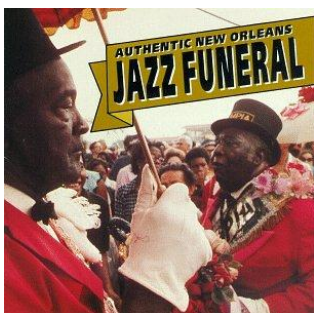
¹⁴ Eileen Southern «The music of Black Americans, a history» p 317 Norton & Company, Second Edition, 1983, les italiques ajoutés par nous.

¹⁵ ibid. p. 108

¹⁶ Ecoutez «Héliotrope Bouquet», une composition de Scott Joplin et Louis Chauvin sur le site internet <http://members.aol.com/ragtimers/helio.html>.

¹⁷ Voir Eileen Southern «The music of Black Americans» p. 88-96

- On ne peut oublier la musique des « **brass band** » qui sont une survivance des fanfares **militaires**.



Toujours selon Eileen Southern, « En dépit du fait que Philadelphie produisit le plus célèbre des chefs d'orchestres de tout le XIX^{ème} siècle, - Frank Jonson - [lui-même d'origine martiniquaise] c'est à la Nouvelle-Orléans que l'on retrouve le plus les bons orchestres de cuivre. »¹⁸. Les fanfares militaires étaient très populaires à Saint-Dominique avant et après la révolution de 1804. L'empereur Dessalines lui-même organisait des bamboches populaires (*koudyay*) dans lesquelles évoluaient des fanfares de 400 musiciens. De nos jours encore, les enterrements en Haïti sont accompagnés de fanfares comme à la Nouvelle-Orléans.

Ce gigantesque bouillon de culture musicale n'existait qu'à la Nouvelle-Orléans et les **créoles de couleur** avaient raison de s'enorgueillir de cette culture, car, ils l'avaient assimilée.

A la fin du XIX^{ème} siècle, à la Nouvelle-Orléans, on distinguait deux groupes de musiciens noirs : ceux qui habitaient au bas de la ville « *downtown musicians* », les anciens libres caractérisés par leur style de jeu « policé » à l'europpéenne, et ceux qui habitaient au haut de la ville, les « *uptown musicians* », nouveaux libres au style « *hot* » fortement rythmé et « *bluesy* » témoignant de la fusion des éléments africains et anglo-saxons. C'est la rencontre historique entre ces deux groupes de musiciens, suite à l'américanisation progressive de la société, qui a donné naissance au jazz. Pourtant, les anciens libres ont été en grande partie les précurseurs, les initiateurs, les inventeurs de la musique de jazz. Alors **comment expliquer cette présence décisive des créoles malgré l'importance du style « blue » des musiciens « uptown » essentiel au jazz?** A travers certains cas particuliers, il existe des pistes qui peuvent révéler l'importance cruciale des descendants des haïtiens dans l'émergence du jazz, et conséquemment, des hypothèses sur la naissance du jazz à la Nouvelle-Orléans pourront émerger.

La naissance du jazz et les créoles descendants des saint-dominguais

Partant des précurseurs et des premiers musiciens de jazz il serait possible, en principe, de remonter jusqu'aux racines de cette sous-société. Cependant cette recherche est piégée et le défi est de taille.

D'abord, une loi, promulguée en Louisiane en 1894, définissait comme nègre tout individu ayant du sang africain dans les veines. Dès lors, les créoles de couleur (métis et mulâtres surtout) perdront progressivement de leurs privilèges basés sur des critères raciaux. Cette situation les ont conduit à se rapprocher des musiciens noirs de l'autre coté de la ville et en même temps à angliciser leurs noms afin d'échapper aux persécutions anglo-américaines. Cette petite liste de musiciens créoles, ayant anglicisé leur nom, donne une idée de l'ampleur du phénomène et illustre la difficulté de la recherche :

Henri Francois Zénon, George Lewis; Albert Dominique, Don Albert; Harold Baquet, Harold Bakay ; Raymond Barrois, Raymond Burke; Elizabeth Marie Landreaux Pajaud, Lizzie Miles; Louis Alphonse Delisle, ``Big eye`` Louis Nelson; Joseph Delacroix , Dee Dee Pierce; Marie Douroux, Dolly Adams.
...

Thomas Fiehrer rapporte que selon le « *Soard's New Orleans city directory* », sur une liste de 103 musiciens professionnels recensés entre 1880 et 1915, **la moitié** portait des noms créoles et au moins

¹⁸ Ibid. p. 254

25 autres, malgré leurs noms anglophones, sont connus pour être des créoles »¹⁹, ce qui équivaut à au moins 75% du total.

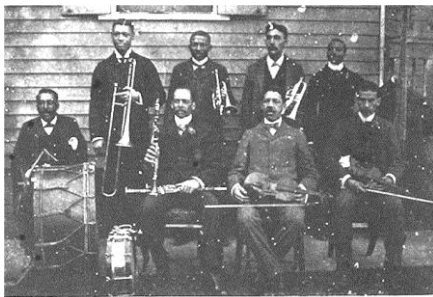
De plus, selon une autre loi en vigueur en Louisiane, personne ne peut consulter les documents d'archive tels les certificats de naissance, de mariage, etc., sans l'autorisation d'un membre de la famille de l'individu sur lequel la recherche est effectuée.

Une autre approche plus pratique, serait donc de commencer avec la liste des premiers musiciens de jazz **les plus importants**. En partant de diverses publications, nous retrouvons invariablement ces noms que nous allons considérer tour à tour :



Buddy Bolden (Charles Joseph) 1877-1931 –Trompette. C'est le patriarche, le précurseur, un noir de l'école « *uptown* ». Pourtant son vrai nom, Charles Joseph, indique clairement qu'il appartenait à la culture afro - française. En 1895, il est leader de son propre orchestre comprenant entre autre Frank Lewis et Willie Cornish. Selon « *The new grove dictionnary of jazz* » il est presque certain qu'il jouait un genre transitionnel entre le ragtime, le blues d'une part et le jazz d'autre part.²⁰ Ses origines demeurent encore obscures jusqu'à présent.

Ensuite viennent les musiciens suivants :



John Robicheaux Orch. 1886
L.R. Seated: Dee Dee Chandler, Chas. McCurdy, Robicheaux, Wendell McNeil
Standing: Baptiste Delisle, James Wilson, James McNeil, Oak Gaspard

D'abord, les *Robicheaux*, les *Tio*, les *Bocage*, puis un autre groupe né entre 1880 et 1890 comprenant : *Louis Armstrong*, *Sidney Bechet*, *Johny Dodds*, *King Oliver*, *Kid Ory*, *Freddie Keppard* et *Jelly ``Roll`` Morton*.

Selon Fiehrer, les **Robicheaux** sont d'origine haïtienne²¹. John (1886-1939) et Joseph (1900 -1965) Robicheaux représentent des figures importantes du jazz à ses débuts. L'orchestre de John Robicheaux (mentionné précédemment) s'engageait fréquemment

dans des joutes musicales avec la formation de Buddy Bolden.

Les **Tio**, malgré leur appellation hispanophone étaient des créoles de couleurs, *Lorenzo Tio jr* a joué un rôle très important dans la formation des musiciens de jazz de cette période a été un membre important de l'orchestre de Peter Bocage.

Les **Bocages** sont eux-mêmes d'origine haïtienne. Peter Bocage (1887-1967) cornet-violon, a joué avec King Oliver, Papa Célestin, dans le « *Onward brass band* », l'« *Excelsior brass band* ». En 1923 il fonda « *The creole serenaders* », en 1945 il joua avec Sidney Bechet. Il a eu deux frères musiciens Harry et Charles.



The Creole Serenaders at the Absinthe House in 1930
L - Peter Bocage. 3rd from L - Louis Warnecke are the Co-Leaders

¹⁹ Thomas Fiehrer *ibid.* p. 32

²⁰ *The new grove dictionnary of jazz*, Barry Kernfeld p. 583

²¹ Voir T. Fiehrer *ibid.* p. 30

Johnny Dodds (1892-1940) clarinettiste, élève de **Lorenzo Tio jr**, a joué avec pratiquement tous les grands orchestres créoles de Nouvelle-Orléans et fait donc parti de la famille musicale créole. Ses origines ne sont pas connues.



King Oliver (Joe) (1885-1938) trompette, est le chef d'orchestre du fameux « **King Oliver creole jazz band** » au sein duquel a évolué Louis Armstrong, Honoré Dutrey, Baby et Johnny Dodds, Bill Johnson et Lil(lian) Hardin première épouse de Louis Armstrong. **Kid Ory** (Edward) (1886-1973) trombone, en plus d'avoir joué avec King Oliver et Jelly Roll Morton, fonda aussi son propre orchestre créole. Sur son certificat de naissance, disponible depuis 1999, on relève les informations suivantes : l'orthographe de son prénom est Edouard, ses parents s'appelaient *Octavie Devezin* et *Ozemé Ory* et non John Osenee et

Octavie Ory, comme on le croyait, ses parrains et marraines s'appelaient respectivement *Octave Thomas* et *Marie-Louise Louis*. Tous ces noms français et créoles montrent encore une fois que les recherches sont loin d'être terminées et peuvent à tout moment conduire vers Saint-Domingue.

Freddie Keppard 1880-1933 trompette, fait le lien entre Buddy Bolden et Louis Armstrong il appartenait à cette même famille de musiciens créoles.



Daniel Louis Armstrong,
Mary Albert, Béatrice
Collins

(Daniel) Louis Armstrong (1901-1971) trompette et voix. Certains chercheurs ont tendance à présenter Louis Armstrong comme le représentant afro-anglophone des premiers musiciens de jazz. Pourtant ses origines restent jusqu'à présent obscures. Son père s'appelait William Willie Armstrong, sa mère était sans doute une prostituée du nom de Mary Albert (ou Marie?), Louis l'appelait simplement « *Maryann* », ce qui est un surnom typiquement créole. La sœur du célèbre trompettiste s'appelait *Béatrice*

Collins, sa grand-mère portait le nom de *Joséphine Armstrong*. Toutes ces appellations sont créoles et français, de même que le prénom *Daniel* passé à l'arrière plan.

(Joseph) Sidney Bechet (1897-1959). Né dans une riche famille créole de la nouvelle Orléans, il a passé la majeure partie de sa carrière en France. Selon Sidney lui-même son grand-père *Omer Homère*, un esclave et un célèbre musicien du Congo Square²². L'origine de Sydney reste obscure jusqu'à présent, mais les pistes pointent fortement vers les Caraïbes.



²² Quoique des chercheurs mettent actuellement en doute ces déclarations : <http://forums.allaboutjazz.com/showthread.php?t=22790>

Ferdinand Joseph Lamothe (Jelly Roll Morton) 1890-1941, piano et voix.

De tous les premiers musiciens de jazz, Morton est, dans l'état actuel des recherches, celui qui a le plus de liens culturels et familiaux avec Saint-Domingue. En fait, pratiquement tout son



environnement familial vient d'Haïti. Laurence Gushee, l'un des plus grands spécialistes actuels des recherches biographiques sur Ferdinand, nous fournit, dans son article sur les débuts de carrière de Ferdinand²³, d'abondantes indications sur ses origines que nous présentons ici sous forme condensée.

Selon Gushee, la lignée des *Lamothe* remonte, probablement à Port-au-Prince ou Saint-Marc. Son père s'appelait Edward J. Lamothe²⁴ (tromboniste), son grand-père, Martin J. Lamothe était membre de la Convention Constitutionnelle de la Louisiane en 1862. Nos premières recherches montrent qu'on retrouve à Saint-Domingue Pierre Lamothe (né en 1770) marié à Marie Couvertier (Couvertine) avec des descendants nés à Saint-Marc à Cuba et à la Nouvelle-Orléans. A partir de la troisième génération presque tous les Lamothe, descendants de Pierre, étaient déjà établis à la Nouvelle-Orléans²⁵. Mais y a-t-il un lien avec notre célèbre musicien Ludovic Lamothe²⁶ 1882-1953 et Ferdinand Lamothe ? Le père de Ludovic s'appelait Louis Joseph Tacite (Tacète) Lamothe (pianiste), son grand-père était le général Joseph Lamothe (violoniste) mort en 1891.²⁷ Les recherches sont donc prometteuses.

La lignée maternelle, à partir de Louise *Monette*, renvoie directement à Haïti car l'arrière-grand-père de celle-ci, Pierre Monette était né au Cap-Français aujourd'hui Cap-Haïtien.²⁸ Ferdinand, qui jusqu'à l'âge de 15 ans ne parlait pas encore l'anglais, a vécu une bonne partie de son enfance avec son arrière-grand-mère : Félicie Péché (née Baudouin) « qui [nous dit Gushee] a pu être son lien le plus important avec la culture des créoles de couleur parlant français, [...] La mère ou possiblement la grand-mère de Félicie Baudouin, Eugène Sirette, était une saint-domingoise ».²⁹

Sa marraine portait le nom de Eulalie *Hécaud*, la famille Hécaud est originaire d'Haïti.³⁰

Il est clair que les descendants des haïtiens **sont partout présents** au sein de cette communauté de musiciens ayant créé la musique de jazz !

²³ Laurence Gushee, "Early career of Ferd "Jelly Roll" Morton", *American music* Vol. 3 no. 4 Winter 1983

²⁴ Un site de généalogie des familles d'Haïti et de Saint-Domingue donne à Edward J. Lamothe une descendance haïtienne: <http://www.rootsweb.ancestry.com/~htiwwg/familles/lamothe.htm>

²⁵ <http://www.ancestor.com>

²⁶ Voir Claude Carré "Danza no 3 de Ludovic Lamothe", *Boutures* Vol 1 No 3 Septembre 2000

²⁷ Daniel Suplice "Dictionnaire des hommes politiques haïtiens", Constantin Dumervé *ibid.* p.243

²⁸ Laurence Gushee *ibid.*

²⁹ *Ibid.* p.393

³⁰ Laurence Gushee *ibid.*

Pistes pour la recherche musicologique

Vu le volume des informations existant sur les aspects musicologiques de la naissance du jazz et ses liens avec Haïti d'une part, et l'espace disponible ici d'autre part, certains aspects propre à Jelly Roll Morton principalement, et secondairement à Sidney Bechet suffiront à éclairer les pistes.

La place de Ferdinand dans l'histoire du jazz est un sujet à controverse pour tous les chercheurs. Jelly Roll Morton a toujours proclamé qu'il était l'inventeur du jazz; sur sa carte de visite était écrit « *Jelly Roll Morton Inventor of jazz* » (inventeur du jazz). Dès sa plus tendre enfance, Ferdinand était exposé à toutes les influences musicales :

- La **musique classique européenne** à travers les représentations du 'French Opera House' et son professeur de piano W.J. Nickerson accompagnateur du célèbre violoniste-compositeur créole Edmond Dédé (compositeur classique créole précédemment cité).

- Le **blues** qu'il a appris de ``*Mamie Desdunes*``.

- Les **quadrilles françaises**, le **ragtime**,

- Les *danzas* espagnoles et cubaines

- et toutes les danses populaires de l'époque.

Selon Marshall W. Stearns, Ferdinand Roll Morton était un croyant et dévot [du **Vodou**]. Morton a été élevé par sa tante [marraine] Eulalie Hécaud, qu'il a en plusieurs occasions traité de prêtresse Vodou [*mambo*]. Dans son enfance il a été en plusieurs fois « soigné » par le Vodou.³¹ Il est donc familier avec **les rythmes et mélodies de la musique et du culte Vodou**.

En 1905 il entendit l'orchestre de Charles Joseph (**Buddy Bolden**) pour la première fois, en 1907 **Freddie Keppard**³². Tout jeune il a vécu tantôt 'downtown' avec sa mère et son beau-père (Willie Mouton) et aussi avec ses oncles, tantôt 'uptown' avec sa marraine Eulalie Hécaud³³. Lorsque son père apprit qu'il jouait le ragtime, le blues et autres genres populaires il lui administra une formidable fessée en le menaçant d'expulsion du toit familial. A seize (16) ans il quitta définitivement ses parents et sa grand-mère le répudia à jamais.³⁴ Ce saut a été crucial dans sa vie et lui a permis de jouer les musiques des noirs d' 'uptown' sans contraintes. En dépit des préjugés, affichés, de Morton vis-à-vis des musiciens plus foncés de peau, il aimait et apprit la musique des musiciens 'uptown' et leur manière de jouer. C'est cette particularité qui va maintenant retenir notre attention.

Le jazz, est né du brassage et de la fusion de plusieurs genres. Morton connaissait tous les genres qui ont précédé le jazz, il a même pendant longtemps été un musicien de ménestrel. Mais comment

³¹ Marshall W. Stearns, The story of jazz, Oxford University press, 1970 p.50

³² *ibid.* p.392

³³ Le fait que jusqu'à l'âge de quinze il ne parlait pas encore l'anglais montre que dans cet environnement en ce temps la langue Française et le Créole étaient les langues dominantes.

³⁴ Voir David Ake, Creole culture and early New-Orleans jazz, Echo Vol. 1 issue 1 1999, www.hummet.ucla.edu/echo/Volum1-issuue1/ake/ake-articl.html

comprenait t-il lui-même la spécificité du jazz ? Quels arguments avaient t-il pour appuyer ses prétentions d'avoir été l'inventeur du jazz? Commentant une partie de sa longue interview recueillie par Alan Lomax³⁵, Gunther Schuller, l'un des plus grands spécialistes de l'origine du jazz du point de vue musicologique, nous offre l'analyse suivante :

« Dans la première décade du siècle (XX^{ème}), Morton était encore capable de faire une nette distinction entre le jazz et le ragtime. 'Le ragtime [dit-t-il] est une sorte de 'syncopation' et seuls certains thèmes peuvent être joués de cette manière. Mais le jazz est un style qui peut-être appliqué à n'importe quel morceau de musique'. Morton ajouta qu'il commença à utiliser le terme jazz en 1902³⁶ spécialement pour 'montrer aux gens la différence entre le jazz et le ragtime'. Pour appuyer ses dires, Morton 'jazza' en effet plusieurs genres, morceaux de ragtime, extraits d'opéras comme le *Miserere* de Il Travatore, *quadrilles* françaises [..], mélodies populaires françaises [...], la fameuse chanson mexicaine *La Paloma* [..]. Il est clair qu'à travers la narration biographique de Morton, jazz, ragtime et blues étaient en ce temps là, trois catégories de musique distinctement séparées. [..] A ce stade, les déclarations de Morton selon lesquelles il serait l'inventeur du jazz commencent à acquérir un degré de plausibilité. Dans son esprit et peut-être aussi dans ses actes, Morton a pu circonscrire le jazz dans un domaine séparé du ragtime et du blues. Étant donné qu'il a appliqué une 'syncopation' plus fluide et plus *swinguante*, et un degré de liberté d'improvisation à un ensemble varié de musiques, comme *ragtime*, opéra, chansons populaires françaises et espagnoles, ses déclarations selon lesquelles il aurait inventé le jazz ne semblent plus aussi téméraires. »³⁷

Plus loin, Gunther Schuller ajoute : « Des musiciens [comme] Sydney Bechet et Morton comprirent la différence [entre le styles 'downton' et 'uptown'] et allièrent la technicité des musiciens 'downtown' avec la manière 'hot', 'bluesy' et émotionnelle des noirs d' 'uptown' ». ³⁸ Ailleurs, pour distinguer le jazz des autres genres, Morton fournit une explication étonnante ; « La différence, [dit-il] vient de la main droite qui [...] change la coloration du **rouge** au **bleu** ». ³⁹ Cette dernière affirmation est de toute évidence le distinguo entre le phrasé binaire mélodique latin et classique opposé au « triple *ou swing feel* » du phrasé ternaire que l'on trouve dans le jazz jusqu'à aujourd'hui.

Dans ce contexte ne faudrait-il pas, parmi les hypothèses sur l'origine du mot jazz, accorder la priorité à celle qui le fait dériver du terme créole-français 'jaser'? D'ailleurs au début de l'émergence de ce genre musical jazz s'écrivait 'jas', ce qui aurait sans doute constitué une anglicisation de plus.

A la vérité la réflexion va encore plus loin. En fait, **seuls** des musiciens ayant, d'une manière ou d'une autre, reçus une formation académique ou semi-académique, ayant pratiqué tous les courants musicaux de cette société, et qui par la force des choses, en l'occurrence l'américanisation inéluctable de la société New-Orléanaise, ont du, pour survivre, vaincre les barrières des préjugés sociaux et raciaux; seuls eux donc ont pu faire la synthèse et créer cette nouvelle forme musicale appelée jazz. A ce stade, il apparaît que **le jazz n'a pu émerger que de cette culture créole**. En effet, elle s'est nourri tout au long de son histoire de la culture **afro-latine** (Vodou et musiques coutumières, musiques

³⁵Propos de Morton recueillis par Alan Lomax en 1938 et conservés a la ``Library of Congress``

³⁶ Il avait alors 12 ans ce qui est quand-meme bizarre !

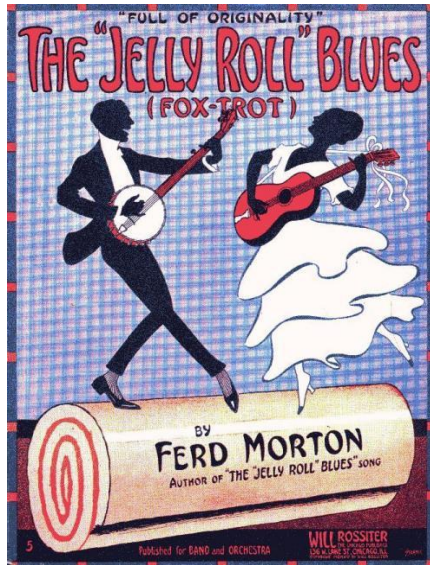
³⁷ Gunther Schuller, *Early jazz, its roots and musical developpement* Oxford University press paperback 1986 p.139-140. Les italiques et caractères gras sont de nous.

³⁸ Ibid. p.141

³⁹ Ibid. p.140

européennes, musiques créoles telles *ragtime*, *meringues*, *danzas*, etc.) à partir de la seconde moitié du XX^{ème} siècle elle a embrassée la culture **afro-anglo-saxonne** (*blues*, *ménéstrels*, *negro spirituals*, etc.) sans toutefois reniée ses origines afro-latines.

Mais il y aurait encore des tonnes d'informations à donner sur l'aspect musicologique de cette genèse.



L'une d'elle est d'ordre rythmique : Ferdinand était friand de danses espagnoles, et il accordait beaucoup d'importance à une formule baptisée par lui : '*Spanish Tinge*'. Cette fameuse 'pincée' espagnole a été toujours malencontreusement confondue avec le rythme « *habanera* ». Ce dernier en effet ne comprend pas de syncope, c'est le rythme bien connu des *danzas cubanas* de la Havane immortalisé par les compositions de Ignacio Cervantes et présent entre autres dans l'opéra *Carmen* de Bizet et le tango argentin ... Le '*spanish tinge*' dont parle Ferdinand est formé de **deux noires pointées plus une noire** et comprend donc une syncope sur le deuxième temps. Cette particularité de taille a été introduite, rapporte l'historien cubain *Alejo Carpentier*, par les réfugiés nègres de Saint-Domingue, ceux-là même qui ont débarqués à la Nouvelle-Orléans en 1810. Ce '*spanish tinge*', n'est autre que le *tresillo* ou le *cinquillo* apporté à Cuba par les réfugiés de Saint-Domingue de **1803** et connu en Haïti sous le nom de

*kata*⁴⁰. Un article de *Don Rouss* disponible sur Internet à l'adresse suivante www.prjc.org/roots/nojazzandcarribe.html, fournit des indications musicologiques précieuses sur les origines caraïbes du jazz de la Nouvelle-Orléans. Il y montre la véritable fondation rythmique du jazz des origines, différente de celle des *danzas*, et donne une longue liste d'enregistrements à titre d'illustrations. Un article publié par moi et disponible sur Internet à l'adresse suivante <http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/boutures/0103> retrace l'apparition de cette cellule rythmique à Cuba et sa présence dans la musique du compositeur haïtien du XIX^{ème} siècle, *Ludovic Lamothe*.

Ferdinand Joseph Lamothe voyait dans cette formule une alternative à l'accompagnement simple du ragtime et comme un aspect essentiel de la musique de jazz anticipant ainsi le « *comping* » du jazz moderne. A l'écoute par exemple de sa composition '*New Orleans blues*'⁴¹, on décèle la fusion entre le blues et les éléments caribéens ayant pour ancêtre le *karabinyé* ou *tumba francesa* dansé par les esclaves à Saint-Domingue, à Cuba et au Congo Square.

Conclusion

Dans cet article sont donc présentés des éléments qui montrent, sans l'ombre d'un doute, le rôle que la diaspora saint-domingoise de 1790-1803 a joué dans le développement de la culture de la Nouvelle-Orléans en général, et dans l'émergence du jazz en particulier. Bien des points n'ont pu être abordés, c'est un travail historiographique, généalogique et musicologique substantiel qu'il faudrait entreprendre.

⁴⁰ Voir Claude Carré ``Danza no 3 de Ludovic Lamothe``, Boutures Vol. 1 No. 3 septembre 2000

⁴¹ On peut écouter le premier chœur de cette composition jouée par Morton lui-même sur le site internet suivant : www.allaboutjazz.com.

Néanmoins, les éléments présentés ici ont apportent des données supplémentaires pouvant éclairer la naissance du jazz aux États-Unis, rétablissent un peu la vérité historique, émettent des hypothèses devant alimenter la réflexion et conduire à des recherches plus poussées.