

La cause du jazz

Naissance d'une passion, Paris 1930-1934

« Ne pouvant courir les montagnes, je les chanterai, d'en bas »

René Daumal

Le domaine que nous aborderons, celui de l'amour du jazz, pourrait n'être que musical. Mais ce n'est pas le cas. La passion du jazz, telle qu'elle apparaît et se précise dans le Paris des années trente, à travers un tout petit groupe d'admirateurs procède du travail des idées. Idées ténébreuses, contradictoires. Et en cela, passionnantes, bien sûr.

Ils sont quelques jeunes gens, fort peu nombreux, dans le Paris du début des années trente, à se reconnaître avec passion dans une musique américaine, que l'on peut entendre en Europe depuis 1917. Lorsqu'ils s'expriment sur cette musique, ils usent d'expressions peu mesurées. A les entendre, le jazz ne serait rien moins que le "grand Te Deum du siècle" (1), ainsi que l'écrit l'un d'entre eux, le jeune Charles Delaunay, né dans une famille de peintres à la mode. Tous sont jeunes, bien sûr, ils savourent cette musique sur des "78 tours" rares, fragiles, mal commodes, que l'on trouve sur le marché français depuis 1926. Une fois la découverte faite -le fait du hasard, mais plus souvent, celui d'une initiation due à un tiers, le copain, le grand frère- ils se retrouvent en groupe, pour des écoutes collectives suivies de débats. Cet amour du jazz, en effet, est tout sauf silencieux. Le discours d'escorte qui accompagne l'écoute des disques est essentiel dans l'économie de la passion.

Dans les années trente, ce discours, dans sa forme officielle, celle des "prescripteurs", est véhiculé par une presse spécialisée (*Jazz Tango*, 1930, *Jazz Hot*, 1935), des causeries radiophoniques, des livres (*Aux Frontières du jazz*, 1932, *Le Jazz Hot*, 1934), et "pilotee" par les activités d'une société savante (le *Hot Club de France*, 1935)... Il ne touchera qu'un nombre extrêmement réduit d'amateurs. En 1938, une petite centaine d'adhérents se reconnaît dans les activités que propose le *Hot Club*. Mais les enluminures tissées par les mots -et plus encore, bien sûr, par la venue des musiciens américains adulés, la percée de Django Reinhardt... et la guerre- finiront par enflammer un cercle de plus en plus large de jeunes gens. Cette passion va évoluer, au fil du temps. Objet de culte au début des années trente, le jazz acquerra un "droit de cité" (2) culturel dans les années cinquante,

grâce aux plumes conjointes de critiques de talents, Boris Vian, André Hodeir ou Lucien Malson, jeunes militants de la cause du jazz.

Quoi qu'il en soit, c'est bien à Paris que le jazz a été sinon découvert, mais plus précisément, désigné, habilité, légitimé comme un art. Les Etats-Unis furent plus équivoques, à l'endroit de cette musique. Si Scott Fitzgerald, personnalité emblématique des années vingt, inventa l'expression "The Jazz era", il le fit pour des raisons très peu musicales et aucun cas artistiques. "Le mot jazz, *notait-il*, (...) a signifié le sexe, puis la danse, et enfin la musique" (3). Nos jeunes dévots parisiens perçurent très tôt dans le jazz des enjeux d'idées : libertés diverses, créativité, défense de la minorité noire américaine. Grâce à ces jeunes "fans", le jazz devint un art en même temps qu'il colorera, pour les générations suivantes, l'une des facettes de notre modernité.

Premières impressions

La dévotion des années trente -exaltée, dogmatique, infiniment sérieuse- avait été précédée par une première empreinte, que l'on pourrait qualifier de dandy ou d'esthète. En 1917, des orchestres militaires américains officient sur des places de villages de la vieille Europe (4) avant d'investir les scènes de quelques music-halls parisiens (5). Le public en retient des *images*, en premier lieu cet instrument étonnant, si bruyant, si folâtre, avec ses caisses, ses gongs, ses trompes : la batterie. Jean Cocteau la voit manipulée par un personnage impressionnant, le batteur, qu'il nomme un "barman à bruit". Le jazz apparaît alors comme une nébuleuse de ragtime, de marches orphéoniques, d'imitations d'animaux, de sirènes. Il se police au début des années vingt : ajout de cordes, orchestrations symphoniques. Ourlé de lustre ou affublé d'une bimbelerie burlesque, cette musique étonne, divertit (6)...

Jean Cocteau fut l'un des premiers à saluer la jeunesse de ces sons débridés : "(Le jazz) est à Offenbach ce que le tank peut être à une calèche de 1870" (7), s'exclame-t-il. Philippe Soupault lui fait écho : "Les vieillards s'en iront enfin" (8). Bousculés, les mots, tout comme les corps. Une "catastrophe apprivoisée" (9) écrit Jean Cocteau. Le jazz souligne les teintes nerveuses des "Soirs de Paris ivres de gin/Flambants de l'électricité" vus par Apollinaire. Si le grincheux Henry Béraud ricane sur les "pipes glapissantes", des jeunes lettrés affirment que "le jazz fait partie de (leur) existence, au même titre que la 5 CV, le Gillette, les wagons-couloirs, les cheveux courts ou le prière d'insérer" (10).

Accueil non moins bienveillant, chez les musiciens “sérieux”. Dans un chorus de Sidney Bechet, écouté à Londres en 1919, Ernest Ansermet, musicologue suisse, entend une “forme saisissante”, une “richesse d’invention”, une “hardiesse dans la nouveauté et l’imprévu”. Un “art populaire à sa période de tradition orale”, diagnostique-t-il, tout en déplorant que le jazz recoupe des chansons écrites par “des juifs allemands ou quelque Anglo-saxon corrompu”. Cette musique pourrait “bien être la grande route où le monde s’engouffrera demain” (11), conclue-t-il dans un bel envol qui convenait à un premier article jamais publié sur le jazz.

Ernest Ansermet n’est pas le seul à écouter le jazz d’une oreille favorable. De 1917 à 1924, Strawinski, Milhaud, Ravel signent des oeuvres qui témoignent de la fascination exercé par le jazz auprès de jeunes compositeurs (12). S’il ne va pas jusqu’à écrire des fox-trots, Lionel de La Laurencie, vénérable président de la Société de Musicologie, admet que le jazz puisse être “de la musique” (13). N’est pas exclu, avance Albert Roussel, que “d’habiles spécialistes” créent un répertoire “qui se transformerait peu à peu et dont l’évolution donnerait un jour naissance à une nouvelle esthétique” (14). Reste à préciser ce que chacun entend par jazz. Une musique traditionnelle ? C’est l’opinion d’André Schaeffner (15). Mais les musicologues penchent plutôt vers Ansermet : une musique composite. “Un composé hétérogène où les procédés rythmiques, harmoniques, mélodiques n’ont pas une commune origine mais sont le résultat d’une fusion d’éléments raciques (sic), esthétiques différents” (16), écrit Arthur Hoérée, compositeur belge.

Rejets

Avec les années trente, la bienveillance de la critique sérieuse laisse la place au ricanement. “Très 1920”, laisse tomber Darius Milhaud, lors d’un concert de Louis Armstrong, salle Pleyel, en 1933 (17). Émile Vuillermoz ne voit plus guère dans le jazz qu’un “sport auriculaire, violent et cruel” (18). André Schaeffner déplore qu’un jeu de sourdines membraneuses prête (à Louis Armstrong) le plus repoussant aspect laryngologique” (19). Le pire est chez André Suarès, écrivain de grand talent et fou de musique :

Le singe est livré à lui-même, sans moeurs, sans discipline, tombé sous le taillis de l’instinct, montrant sa viande à nu dans tous ses bonds, et son coeur qui est une viande plus obscène encore. Ces esclaves doivent être soumis (20).

Un rejet du jazz inscrit dans le reflux général des avant-gardes propre aux années trente (nombre de musiciens écrivent dans une veine “néoclassique”), mais aussi, il convient de le souligner, dans un tarissement de la veine créative de cette

musique. Paradoxalement, la passion militante du jazz apparaît dans ce contexte de reflux esthétique et artistique. Deux catégories de populations, bien étrangères l'une à l'autre, s'en feront les hérauts.

Dancings

“La folie de la danse est décidément mondiale”

Comoedia, 1919

L'Ermitage moscovite, l'Embassy, le Washington, la Cabane cubaine... Des enseignes lumineuses exhalent un exotisme convenu, elles disent combien le monde s'est rapproché de Paris, à la faveur de la guerre. “Boîtes” de Pigalle, bals musette de Maubert, thés dansants des Champs-Élysées, les “dancings” recourent une réalité sociale composite, mais ils témoignent d'un phénomène qui touche, à des degrés divers, l'ensemble de la société. On y observe des comportements qui eussent été inconcevables, dix ans auparavant : attractions stylisées des corps, jambes qui se frôlent, bras et bustes qui se confondent, trémoussements sans logique. “Avec l'Armistice, analyse Arthur Hoérée, s'est réveillé le désir impérieux de danser sur les morts. (..! Les dancings poussent de terre (...), comme autant d'espoirs susceptibles de liquider les stocks que quatre années de suspension matrimoniale ont accumulés” (21). Exigeant du danseur de ne “mettre, sous quelque prétexte que ce soit, son buste en contact avec le corps de sa partenaire”, les danses d'avant-guerre ne favorisent pas la “liquidation des stocks” (22). Passez muscade... Fox trot, tango, shimmy, charleston, slow; on va froter et coller. Mauvaises manières ? Un danseur de fox-trot répond :

L'Europe s'alanguissait dans un intellectualisme morbide. Tels les barbares qui versèrent un sang frais dans les veines du monde romain, les Américains nous rappellent aux lois de bonne nature.” (23).

Professionnels

Engagés à la saison ou à la soirée dans ces dancings, une petite quarantaine de musiciens français interprète les dernières nouveautés apparues sur le marché. Quand ils en arrivent au fox trot, ils donnent du rythme à la mélodie, brodent quelques variations de leur cru, dans *le style américain*. Ils s'appellent André Eykian, Alix Combelle, Stéphane Grappelli, Stéphane Mougin (24). Ils font partie du personnel de service des restaurants et dancings. Si certains sont autodidactes, d'autres ont “fait” le Conservatoire.

Tous plus ou moins, écrit l'un d'entre eux, le pianiste Stéphane Mougin, nous avons appris la musique, le patrimoine des vrais musiciens, et notre éducation musicale nous confère le pouvoir de jouer la

majorité des oeuvres requises. Les uns s'adaptent au symphonisme, les autres au genre tzigane, les autres au jazz et au tango (25).

En 1930, ces musiciens publient un magazine qui répond au nom curieux de "*Jazz Tango*" (26). Une page de réclames (xylophones, marimbas, saxophones), des offres d'emploi ("Thiriat, drummer, chef d'orchestre, termine son contrat à La Rotonde fin mars. Serait disposé à partir en saison, de préférence sur la Côte normande"), des portraits de musiciens, des critiques de disques, des articles d'humeur... Stéphane Mougin en est le rédacteur en chef. Il signe des éditoriaux anxieux. Voici, à l'aube de 1931, un "hiver d'où l'on ne voit venir rien de bon" (27), maugrée-t-il. C'est la crise, en effet... Qui se mesure selon lui à la fermeture des cinémas muets, à l'invasion de musiciens étrangers, un marché du travail en peau de chagrin. Mougin se fait l'écho des "players de saxophone ou de trompette en si bémol" français auxquels les patrons de night-clubs préfèrent des musiciens "nés nègres ou argentins". Pourtant, les musiciens français sont professionnellement inattaquables. Mais "dans une soirée mondaine, l'orchestre de Nègres est une nécessité égale aux petits larbins chamarrés et aux petits fous du buffet" (28).

Mais *Jazz Tango* ne saurait se résumer à ces effluves si peu jazzistiques... Il y a cette question, émouvante, qui court entre les lignes. Qu'est-ce que le jazz ? Cette musique procure une joie incomparable, une indicible fierté. Mougin et ses camarades la font entendre, aux heures avancées de la nuit, dans les night-clubs à la mode, au *Cintra*, au *Golf des Portiques*. Ces musiciens ne se reconnaissent en rien, dans ce qui se dit ou s'écrit sur le jazz. Non, assurément, le jazz n'est pas cette "musique de sauvages" dont parlent les gazettes à deux sous. Certes non. Mais ce n'est pas non plus, à les entendre, cette "révolution esthétique comparable à "*la révolution russe*" (29), comme l'écrit le poète surréaliste belge Robert Goffin. Stéphane Mougin, musicien de métier, dépositaire d'un savoir acquis au conservatoire, serait plutôt circonspect, matérialiste, dans sa définition du jazz. "Rythme à deux temps", "cercle harmonique inévitable", "phrases musicales (...) infiniment simplistes, parfois d'esprit primitif" (30)... Quoiqu'un peu "plus profonde que la musique de danse d'autrefois" (31), le jazz n'est selon lui qu'une musique de danse. A ceci près, et ce n'est pas rien, que ses interprètes en "déforment la partie écrite". Mais quoique "complexe" et "nécessitant une longue expérience", ce savoir ne suffit pas à faire du jazz une "création réelle de la pensée..." (32). Humilité troublante, alors que dans le même *Jazz Tango*, Stéphane

Mougin écrit, avec une ombrageuse fierté : “Il s’est créé, depuis quelques années, un art dans l’art, l’art du jazz et du tango...”.

Pendant que Stéphane Mougin signe des éditoriaux, émerge une ”jazzophilie” empourprée, romantique, américanisée : orchestres de collèges (dans les beaux quartiers, Lycée Jeanson de Sully avec les premiers collégiens de Ray Ventura, Lycée Chaptal). Un musicien de Lyon s’agace de la publication de “libelles, tracts, professions de foi, brandis par des lévites en tutu” (33). Du côté de ces jeunes amateurs, on prend la pose, tels des vrais “cats”, on emploie des expressions américaines, “osées à la face des vieilles barbes” (34), on jette des regards condescendants sur le train train français. Une dévotion qui tranche avec la décennie précédente. Dans les années vingt, le jazz se découvrait au bout du chemin, au hasard d’une soirée. Cocteau, Milhaud, Ansermet relaient cette découverte de manière piquante, comme ils l’eussent fait d’une aventure de voyage. A l’aube des années trente, le jazz demande une attention suivie : “Nous sommes quelques uns à peine en Europe qui pouvons en parler avec tranquillité; nous sommes quelques uns que je connais bien, pour qui le jazz a été un besoin quotidien” (35), écrit Robert Goffin dans “*Aux frontières du jazz*”, un livre qui paraît en 1932, précédé d’une préface de Pierre Mac-Orlan.

Robert Goffin, poète proche des surréalistes, aime le jazz depuis qu’il entendit ces “cornemuses irlandaises, saxophones, airs américains” (36), après que les armées allemandes ont reflué du Brabant, en 1917... “Aux Frontières du Jazz” : l’amour fou du jazz. Celui des dancings, des music-halls. Du haut de sa tribune de “Jazz Tango”, un jeune critique de dix-huit ans applaudit à tout rompre : “Le premier livre (...) écrit par quelqu’un qui s’y connaît, qui a le droit de parler” (37).

Un certain Hugues Panassié

A côté des grands créateurs de la musique syncopée (...) il y a ceux qui dès la première note émise, ont tressailli profondément sans qu’aucun lyrisme ne leur échappe... et se vouent intensément à ce qu’ils considèrent comme une des nouvelles faces de l’Art. Hugues Panassié est le premier d’entre eux.

Robert Goffin, in *Jazz-Tango*, novembre 1932

Dans quelques deux décennies, Boris Vian le croquera en père Ubu de province. En 1930, Hugues Panassié est un jeune homme exalté, à la recherche de sa vocation. Inclinerait-il vers la littérature (*homme de lettres*, indique sa carte de visite), vers le mysticisme ? Handicapé par un début de poliomyélite, le jeune homme

possède du temps... Denrée rare. Il dévore Saint-Augustin, Jacques Maritain, Léon Bloy, Paul Eluard, Apollinaire, Cocteau.

Le décès de son père, ingénieur des mines qui trouva et exploita du manganèse dans le Caucase, lui a laissé des rentes. Le voici délié de l'obligation de travailler. Il prend des leçons de saxophone auprès d'un jazzman français. Découverte d'une chevalerie : "On peut dire du "hot" ce que Cocteau disait de la poésie; c'est un monde fermé où l'on reçoit très peu" (38). Mais les jazzmen français accordent trop de crédit à la partition, ils sont obnubilés par la technique, "manquent d'unité dans la trame de leur pensée".

Cette prise de conscience suit la rencontre, un soir de 1929, dans un cabaret de la rue Caumartin, d'un "joueur de jazz" américain, "également merveilleux sur la clarinette, le sax alto et le sax ténor" (39). Milton Mesirov "n'est pas le premier venu", il s'est "préservé des défauts habituels aux musiciens blancs, l'étouffement de l'émotion par une musicalité trop élégante et trop sèche (40)" Il a connu Louis Armstrong, King Oliver, Bessie Smith, Bix Beiderbecke... "On avait l'impression qu'il disait la vérité, que chacun de ses mots méritait d'être pesé et assimilé" (41). Admiration acquise, jusqu'aux derniers jours de "Mezz" Mezzrow, vécus dans la grisaille parisienne, non loin de la Place de Clichy.

Supérieurs

Par petites touches, Panassié rassemble des esquisses dont il se servira, en 1935, pour son livre, *Le jazz Hot*. A cette époque déjà, la distinction entre les musiciens noirs et blancs. "Le clarinettiste Barney Bigard aligne des phrases inouïes, laissant derrière lui la plupart des grands clarinettistes blancs" (un séjour à New York, en 1938, et la supériorité des Noirs américains ira jusqu'à l'art de "traverser la rue et de déambuler sur les trottoirs" (42).

Mais déjà, Panassié se "sent plus en communion avec les Noirs qu'avec la majorité des musiciens blancs", car les premiers lui paraissent libérés du poids débilisant de la culture. "L'inspiration sans la culture peut donner de belles oeuvres, la culture sans l'inspiration en est totalement incapable" (43). Les Noirs américains (les Africains ne l'intéressent pas) possèdent "une fraîcheur, une spontanéité, une pureté, un enthousiasme que la plupart des blancs ont (...) complètement perdus" (44). Qualités indispensables pour jouer du jazz. Que reste-t-il aux musiciens blancs ? "Notoirement inférieurs aux Américains" (45), se faire les pieux copistes des maîtres, à défaut d'être leurs vils copieurs...

Cette conviction qu'il n'est bon jazz que "noir", que la couleur de peau garantit authenticité et qualité, rassemblera les amateurs de jazz des trois décennies suivantes. "Une bonne vérité en passant, écrira Boris Vian (...) Le jazz est une musique de Noirs écrite par des Noirs pour des Noirs. Il faudrait aussi ajouter que les Blancs ont le droit de s'y essayer" (46). Les statuts du Hot Club de France prévoient l'exclusion pour ceux qui professent le "préjugé de race" (47)... Opinion "de gauche", enracinée dans un terreau "de droite". Les Noirs américains sont pour Panassié des "hommes supérieurs, possédant les clés de tout ce qui est mystère pour nous" (48), qu'un René Daumal cherche dans l'ésotérisme, en cette même année 1929. La découverte du jazz s'inscrit dans le contexte d'un Occident exténué (Oswald Spengler, "Le déclin de l'Occident", 1919), auquel des mystiques (René Guénon), des mages à clientèle (Gurdjieff), des écrivains (Herman Hesse, "Le voyage en Orient") opposent la force régénératrice de l'Orient. Original comme il est, Hugues Panassié "délocalise" l'Orient à Harlem.

Révélation et outils

"Nous avons moins soif de vérité que de *révélation*"

Julien Gracq (49)

Il est difficile, aujourd'hui, d'imaginer la ferveur des premiers amateurs de jazz... Elle empruntait son intensité à l'amour fou, ses certitudes au fanatisme religieux, sa vigilance à l'endroit des hérésies à la sainte Inquisition. Le clarinettiste Mezz Mezzrow se distingua en chacun de ces trois états; il connut ce "trouble physique" (50) en lequel André Breton jugeait l'émotion artistique. "Bechet me montra son saxo soprano recourbé et je le tins dans mes mains comme le Saint-Sacrement. Je faillis m'évanouir lorsqu'il m'invita à le suivre au Royal Garden... Ce fut là ma grande nuit, celle où je commençai réellement à vivre... Je compris que j'avais trouvé quelque chose d'autrement plus important et de plus valable que toutes les poules et tout le pognon du monde" (51).

Si Mezz Mezzrow était un prêcheur intransigeant et sensuel, Hugues Panassié avait tout du docteur de la Loi. "Les gens qui déclarent aimer le jazz appellent jazz une musique qui n'a rien de commun avec lui". Qu'estime-t-il digne d'être appelé jazz ? Le "jazz pur nègre", avec sa "chaleur d'interprétation", "ses intonations pleines", "vibrantes", "sa force expressive". Un jazz qui n'a rien à voir avec le "ton sentimental, langoureux", la "musicalité trop élégante, trop sèche", "l'émotion étouffée des musiciens blancs". Panassié sépare sèchement le "jazz

hot” du “jazz straight”, qui cohabitaient alors paisiblement chez nombre d’amateurs et chez les musiciens (52).

Puis, Panassié s’attelle -en compagnie de Charles Delaunay- à nommer les musiciens qui jouent dans les disques dénués d’indication discographique. “Je ne savais pas très bien qui, de Joe Smith ou de Tommy Ladnier, jouait certains solos de trompette dans les disques de Fletcher Henderson “ (53). Une fois les musiciens nommés, les “78 tours” deviennent prétexte à glose interminable. Panassié dévoile un panthéon : des maîtres, des disciples, des influences. . André Hodeir sourira plus tard de cet Olympe : “Louis Armstrong... d’essence divine... Des demi-dieux, communément appelés géants... Des prophètes et des saints dont le plus important est Milton Mezzrow...” (54). Séparation, nomination, hymnes... Selon la Genèse, ces opérations présidèrent à la création du monde; appliquées au jazz, elles forgent une panoplie d’images que Georges Sorel eût appelé un mythe.

Un art

En ces années, le public mélomane se divise entre connaisseurs de “grande musique” et amateurs de “musique légère”. Hugues Panassié fait implicitement ressortir que le jazz partage avec la grande musique les mêmes ambitions, un même développement, un même profil aristocratique. “Fruit d’une extraordinaire poussée créatrice” (55), le jazz est pillé par les Blancs. Insoutenable et éternelle domination des avatars sur l’original... L’opposition du Temple et des marchands.

S’il n’était jusque là qu’un idéologue habile, Panassié révèle une habileté canonique -ou jésuitique- exceptionnelle, en établissant que pour comparable qu’il soit avec les arts nobles, le jazz n’en n’est pas moins incomparable. Il serait inepte de juger le jazz avec d’autres outils que les siens. Surtout pas avec des critères empruntés à la musique sérieuse, ce que faisait, pour son malheur Stéphane Mougín (“rien dans le jazz qui ne soit inclus dans les premières pages d’un traité d’harmonie”). Quel serait ce critère ? Ce que Mougín appelle “l’exécution” : autrement dit, l’improvisation, qui devient, via la grâce panassiéenne, un rideau protecteur immunisant le jazz contre tout jugement comparatif. Dorénavant, le jazz ne rendra des comptes qu’à lui-même et à ses critiques ultérieures, panassiéens sans le savoir.

Paradoxal

Un jeune rentier à l’ancienne, dont les modèles littéraires puisent chez les convertis chrétiens de la fin du dix-neuvième siècle (Léon Bloy, notamment),

promeut une passion où dominant les idées de liberté, d'autonomie. Situé en une droite extrême (hostilité déclarée à la démocratie représentative), le même homme hisse une musique "de nègres" au pinacle, et réhabilite ses musiciens en un temps où le racisme s'affiche sans honte. Nourri de tradition, il classe l'oral au-dessus de l'écrit, le moment présent au-dessus du savoir académique, et apprend aux générations ultérieures à faire de l'improvisation musicale le crible ultime du jazz.

Il n'y eut pas, avant-guerre, d'intellectuel pour embrasser la cause du jazz. André Breton préférait les Indiens Hopi au jazz... L'Europe ignorait qu'à travers le jazz, elle recevait la première expression artistique issue des infra-mondes américains. L'Amérique n'était pas moins indifférente. Seul, John Hammond, un arrière petit-fils du magnat des chemins de fer Cornelius Vanderbilt, fut assez fou, en 1933, pour enregistrer Billie Holiday ou le pianiste Teddy Wilson. Des disques destinés qu'au marché européen, le seul à offrir des débouchés au jazz "pur" (56).

Instruits par Panassié puis par Charles Delaunay, fils de Sonia et Robert, les amateurs de jazz mettent au pinacle les musiciens nègres. En 1935, les amateurs du Hot Club de France font une exception pour un Quintette du Hot Club de France, dirigé par Django Reinhardt et Stéphane Grappelli. Il faut attendre l'Occupation pour que Django Reinhardt, Hubert Rostaing, Alix Combelle, André Eykian deviennent chers à un public français que la guerre aura privée des artistes américains. Entre temps, en 1938, le mot swing sera sur toutes les lèvres, mais le malentendu n'en persiste pas moins : les "cats" ou les zazous français aiment le jazz pour les images qu'ils s'en font, les puristes pour l'idée qu'ils en ont.

Et les musiciens ? Mougin le déclassé, le cabochard, l'imprécauteur, lui dont l'un de ses camarades dépeint sous les traits (sans doute exagérés) d'un "solide buveur qui ne jurait que par Karl Marx, dont il connaissait les ouvrages par coeur" (57), avait une perception ambivalente de cette musique. "Trop profonde pour la masse, trop incomplète pour les vrais et grands musiciens", *écrivait-il*, "délicieuse pratique artistique relativement aisée aux musiciens accomplis, et suffisamment vaste pour que les primaires de la musique puissent s'en enticher" (58). Stéphane Mougin avait aussi la vision la plus lucide de son devenir. "On pense généralement que le jazz constitue un sommet atteint qui fera l'admiration des hommes de demain : on se trompe. Si le jazz n'évoluait pas, il régresserait... Le jazz se transformera insensiblement pour rejoindre peut-être une forme diamétralement opposée à la sienne".

Philippe Gumpowicz

Maître de Conférences (musicologie), à l'Université de Bourgogne.
Livres publiés : "Les Travaux d'Orphée, cent cinquante ans de musique amateur en France", (coll. historique, Aubier, 1988); "Le roman du Jazz" (Fayard 1991), de "Paris 1944-1954, La culture comme enjeu", éd.. Autrement, 1996 (codirection, avec Jean-Claude Klein). En préparation : "Le roman du jazz, tome 2 (éd.. Fayard).

Notes

- 1) C. DELAUNAY , *Delaunay's Dilemma*, Macon Ed. W, 1985, p. 15.
- 2) André Hodeir "revendiquera" pour le jazz un "droit de cité", qui se résumerait à sa reconnaissance comme "complément" à la culture. A. HODEIR , *Jazz Hot* n° 51, janvier 1951; Dans *Hommes et problèmes du jazz* (Au Portulan chez Flammarion, 1954, p. 17-20), il écrit : "Quoique "minoritaire", accepté avec "réserve", voire "froideur" par l'honnête homme, le jazz a acquis "droit de cité" ; en 1960, il note que le jazz est passé "De la popularité à la reconnaissance" (*Jazz Hot* n° 152, mars 1960). Sur une période de 10 ans, la répétition incantatoire du même constat, chez un auteur connu pour sa réserve et son discernement, révèle sans doute un certain scepticisme devant le caractère "interminable" d'une légitimation impossible.
- 3) S. FITZGERALD, *Echos de l'ère du jazz*, 1931, cité Matthiew J. BRUCOLI, *Scott Fitzgerald*, Paris, Vertiges, 1985
- 4) "Dans un village du nord de la France, racontera Noble Sissle, tambour major de l'orchestre noir de Jim Europe, nous jouions un jour le refrain favori de notre colonel, Army Blues. Nous étions les premières troupes américaines à venir là. Dans la foule qui nous écoutait se trouvait une petite vieille d'environ soixante ans qui, à la surprise générale, se mit à esquisser sur notre musique un pas qui ressemblait tout à fait à notre danse "walking the dog". J'eus alors la certitude que la musique américaine deviendrait la musique du monde entier" . J. S. EMMER, *The American Negro in the world war*, 1919, cité par Michel FABRE, *La rive noire*, Lieu commun, 1985.
- 5) "Des troupes réquisitionnés par Léon Volterra et Jacques-Charles pour aider au triomphe des revues à grand spectacle qui devaient incendier Paris" in R. GOFFIN, *Aux frontières du jazz*, Bruxelles, Le Sagittaire, 1932. (Léon Volterra et Jacques Charles étaient de célèbres directeurs de music-halls de l'époque).
- 6) Essentiellement par le *fox trot*, danse dont le succès fut mondial lors des années 20, et dont les interprétations par l'orchestre "commercial" de Paul Whiteman atteignirent à une manière de perfection. A. HOERÉE, "Le jazz" in *La Revue Musicale*, 1927, p. 216. et suiv. "L'histoire musicale du jazz (est) liée à l'histoire chorégraphique du fox-trot qui reste la danse type du jazz actuel". Voir aussi : E. REMY "Jazz dance music", livret du disque Jazz Dance Music, Frémeaux & Associés.
- 7) J. COCTEAU *Le coq et l'arlequin*, Paris, 1918, rééd. Stock, 1979
- 8) P. SOUPAULT : *Rag-time*, Paris, in La Rose des Vents, 1919
- 9) J. COCTEAU, *ibid.*
- 10) A. COEUROY , *Histoire générale du jazz*, Paris, Denoël, 1942
- 11) E. ANSERMET, "Sur un orchestre nègre", *la Revue Romande*, Genève, 1919, rééd. *Jazz Magazine*, n° 324, Janvier 1984. A la tête de l'orchestre de la Radio Suisse Romande, Ansermet créera bientôt nombre d'oeuvres de Strawinski.
- 12) Ravel est autant influencé par le jazz dans le "Concerto en sol" qu'il l'est par le flamenco dans sa "Rhapsodie espagnole". C'est à dire, peu : emprunt de mélismes, une vague couleur. La différence réside dans la perception de cette inspiration imaginaire par les fidèles. A. Hodeir remettra à sa place -infime- l'influence du jazz sur la musique européenne. *Hommes et problèmes du jazz*, p. 293-314. Personne ne fit de même pour le flamenco. Les amateurs de flamenco n'étaient pas sujets au purisme.
- 13) in A. COEUROY , *Histoire générale du jazz*, Paris, Denoël, 1942
- 14) *ibid.*

- 15) A. SCHAEFFNER , *Le jazz*, Paris, 1926, réed. R.J.M. Place, 1988. L. MALSON , “Premier livre sur le jazz”, *Des musiques de jazz*, Paris, Parenthèses, 1983.
- 16) A. HOERÉE, “e jazz”, *La Revue Musicale*, 1927, p. 216.
- 17) cité par H. PANASSIÉ , *Douze années de jazz*, Paris, Corrêa, 1946
- 18) H. PANASSIÉ, “Lettre ouverte à M. Emile Vuillermoz”, *Jazz Tango* n° 9, juin 1931 : “Depuis quelque temps, votre enthousiasme pour le jazz s’est refroidi : plus d’heureuses trouvailles, mais de temps en temps, un bon métier... Vous reprochez au jazz de s’enfermer dans une formule, de se standardiser. Ceux qui aiment à la fois le jazz et vos chroniques ont vu surgir sur le catalogue *Gramophone* du mois d’Avril un des meilleurs disques de Duke Ellington : *Mood Indigo*. Ce morceau -car ce n’est pas un air - n’a aucun rapport avec le *fox trot* à l’usage exclusif des danseurs ni avec le film parlant. Quelle ne fut pas leur stupeur de voir que dans l’Édition musicale vivante, vous n’accordiez pas à ce disque la moindre attention ?”
- 19) *Beaux-Arts*, août 1933 (cité par H. PANASSIÉ, *Douze années de jazz*, Paris, Corrêa, 1946
- 20) De A. Suarès : “Le jazz est cyniquement l’orchestre des brutes au pouce non opposable et aux pieds encore préhensibles dans la forêt du Vaudou. Il est tout excès, et par là plus que monotone”... *La Revue Musicale*, mars 1931. “Le jazz n’est fait que de cinq ou six formules, deux ineptes et deux d’ipéca à faire vomir : le jazz est la musique du ventre et de tous ceux qui portent leur belle âme entre le foie et les cuisses.”
- 21) HOERÉE (Arthur), *ibid.*
- 22) G. WELTER : *Eloge de la danse*, Ed. Mornay, S.D.
- 23) G. WELTER, *ibid.*
- 24) Chronologiquement, le premier des jazzmen français fut un nommé Léo Vauchant. Léo Vauchant aura une décennie d’intense activité musicale dans le Paris des années 20. Remplaçant son père, timballiste au Théâtre Marigny, en 1917, Léo Arnaud, dit Vauchant, 13 ans, “attrape” les premiers rudiments du jazz au contact de musiciens noirs américains. Il joue du trombone, du violoncelle, des percussions, suit les cours de la *Schola cantorum*, collectionne les voitures et les filles, écume les orchestres, et deviendra à Hollywood le directeur musical de la Metro Goldwyn Meyer. Sur Léo Vauchant : “Les débuts du jazz en France” *Jazz Hot* n° 248, mars 1969, interviews de André Ekyan, Stéphane Grappelli, Alain Romans, et Ray Ventura ; “Le légendaire Leo Vauchant vous parle” propos recueillis par Louis Victor Mialy, *Jazz Hot*, n° 256, décembre 1969 ; interview pers., réalisée en avril 1987.
- 25) *Jazz Tango* n° 9, juin 1931
- 26) *Jazz Tango* comptera deux ou trois cent pour la France entière”, écrit H. Panassié. H. PANASSIÉ, *Douze années de jazz*, Paris, Corrêa, 1946. Le nom de “Jazz Tango” indique l’incongruité de la démarche. D’ici deux ans, le tango sera renvoyé aux antipodes du jazz par les amateurs de *vrai jazz*. “Une musique innommable, bâtie sur trois ou quatre harmonies, toujours les mêmes, dont les morceaux répandent le même ennui morne et écoeurant”. H. PANASSIÉ, *Douze années de jazz*, Paris, Corrêa, 1946, p.16.
- 27) *Jazz Tango*, n° 6, mars 1931
- 28) On trouve pire, sous la même plume de Stéphane Mougin. “Nous nous apercevrons que nous, musiciens nés en France, qu’une bonne centaine de négrillons sans langue maternelle précise, bouche le meilleur des places dont les musiciens de talent pourraient disposer s’ils n’avaient pas la mauvaise fortune d’être blancs.” *Jazz Tango*, n° 15, décembre 1931
- 29) Robert GOFFIN, *Aux frontières du jazz*, Bruxelles, Le Sagittaire, 1932.
- 30) *Jazz Tango*, n° 6, mars 1931
- 31) *ibid.*
- 32) *ibid.*
- 33) in “*Lyon Républicain*”. Un “professeur d’harmonie” de Lyon, qui “aimait le jazz dans ses décors de folie tintamaresque où le cocktail et la sottise ne faisaient qu’un”, s’agace en 1931, des “libelles, tracts, professions de foi, arts poétiques brandis par des lévites en tutu”.
- 34) Du docteur Larrazet, médecin à bord de la “Transat”, auteur du poème suivant : “On n’avait jamais vu/ Dans nos salons chagrins/Infestés de ténors et d’obscurs endormeurs/Grinçant des violons,/On n’avait jamais vu les cuivres amoureux/Et les pipes sonores/ Métaux incomparables/Inertes jusque là dans tous les orphéons,/Maniés par des primaires... Pour ce qu’il a gagné/Oui je l’aime ce jazz/De victoires pénibles/Sur certains

- préjugés de l'esprit national,/Pour ce que j'ai souffert/Dans mon coeur et dans ma chair..."
- in *Jazz Tango* n° 17, février 1932
- 35) Robert GOFFIN, *Aux frontières du jazz*, Bruxelles, Sagittaire, 1932
- 36) *ibid.*
- 37) H. PANASSIÉ, *La situation actuelle du jazz*, *Jazz Tango*, n° 17, février 1932. Signé AchePé. Pas plus que les lecteurs, les rédacteurs se bousculent dans ce journal.
- 38) H. PANASSIÉ, *Jazz Tango*, n° 7, avril 1931
- 39) *ibid.*
- 40) *ibid.*
- 41) H. PANASSIÉ, *Monsieur Jazz*, Paris, Stock, 1975
- 42) H. PANASSIÉ, *Cinq mois à New York*, Paris, Corrêa, 1946
- 43) H. PANASSIÉ, *Jazz Tango*, n° 7, avril 1931
- 44) H. PANASSIÉ, *ibid.*
- 45) H. PANASSIÉ, *ibid.*
- 46) B. VIAN : *Jazz Hot*, Novembre 1950. La supériorité musicale des Noirs sur les Blancs sera un postulat que personne, chez les critiques de jazz, ne s'avisera de mettre en question, jusqu'à la fin des années soixante. Certes, les grands créateurs du jazz étaient noirs. De là à induire que l'ensemble des musiciens noirs étaient supérieurs à leurs collègues blancs... le pas était facilement franchi. Comment expliquer ce fait ? Peu s'y risquaient. Seul, Lucien Malson, dans les limites de ce qu'il perçoit comme un enjeu philosophique, interrogera ce fait, pour le rapporter à des déterminations culturelles, et non innées. L. MALSON, pour le point de vue culturaliste. *Jazz Hot*, n° 53, mars 1951, n° 55, mai 1951, n° 56, Juin 1951
- 47) L. TOURNES : "*Les hot clubs : des sociétés savantes au service du jazz*", in "Les sociabilités musicales", de Loïc Vandelorge et Ludovic Tournes, PUR 1997
- 48) R. DAUMAL, *De l'attitude critique devant la Poésie*, Cahiers du Sud, décembre 1929
- 49) J. GRACQ : *André Breton*, José Corti, 1985
- 50) A. BRETON : *L'Amour Fou*. "J'avoue (...) mon insensibilité profonde en présence des spectacles naturels et des oeuvres d'art qui d'emblée ne me procurent pas un trouble physique caractérisé par la sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson".
- 51) M. MEZZROW : *La rage de vivre*, Buchet-Chastel
- 52) M. EMER, "Le jazz et son public", *Jazz Tango*, n° 6, 1931
- 53) H. PANASSIÉ, *Douze années de jazz*, Paris, Corrêa, 1946, p. 33.
- 54) A. HODEIR, "La religion du jazz", in *Hommes et problèmes du jazz*, Paris, Le Portulan chez Flammarion, 1954.
- 55) H. PANASSIÉ, "Le Jazz, musique vivante", *Le Point*, XL, janvier 1952
- 56) Le marché discographique américain touche le fond en 1932. Instigateur du "retour au jazz" de Benny Goodman et Bessie Smith, Hammond ne peut leur garantir qu'un contrat qu'avec la branche anglaise des disques Columbia. Cf. J. HAMMOND, *John Hammond in records*, Ridge press, New York, 1977.
- 57) Témoignage d'Alain Romans "Les débuts du jazz en France" *Jazz Hot* n° 248, mars 1969, interviews de André Ekyan, Stéphane Grappelli, Alain Romans, et Ray Ventura. Ces témoignages ont été recueillis par Charles Delaunay à quelque quarante ans de distance.
- 58) S. MOUGIN, "Ex-tripode", *Jazz Tango*, n° 6, mars 1931