HAL
open science

De l'orphéon au jazz, une métamorphose de classe: (XIXe-XXe siècles)

Philippe Gumplowicz

To cite this version:

Philippe Gumplowicz. De l'orphéon au jazz, une métamorphose de classe: (XIXe-XXe siècles). Mil neuf cent : cahiers Georges Sorel : revue d'histoire intellectuelle, 2017, n° 35, Cultures ouvrières. hal-04480391

HAL Id: hal-04480391

https://hal.science/hal-04480391

Submitted on 13 Mar 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De l'orphéon au jazz

Une métamorphose de classe (XIXe-XXe siècles)

Philippe Gumplowicz

Si l'imaginaire européen a coloré le jazz de touches transgressives et créatives, il a associé la tradition orphéonique (chorales, harmonies, fanfares) au défilé et au divertissement d'usine. Rapprocher ces univers musicaux ne reviendrait-il pas à apparier rebélion et monde contraint ? Une parenté de sons et d'images réunit pourtant le jazz *New Orleans* et la tradition des fanfares urbaines de cette ville : une ligne mélodique « carrée » et une pulsation avoisinant le « 60 à la noire » renvoient beaucoup de thèmes *New Orleans* à la tradition militaire des pas redoublés. Le très emblématique *Oh, When the saints go marching in* ou le plus tardif *Bugle call rag* en sont un exemple. Tournée après le passage du cyclone Katerina à La Nouvelle-Orléans, la série américaine *Treme* puise d'ailleurs dans cette tradition.

Ce sont les effets d'accélération du show-business qui ont débarrassé du modèle militaire. À travers les musiques de dancing, le disque et la radio, le jazz s'est éloigné de la tradition orphéonique et quitta la bimbeloterie sonore où il se mêlait aux ragtime, *Cake-Walks*, blues et negro-spirituals.. Après la Grande Guerre, les arrangeurs de *big bands* et des improvisateurs étourdissants tirent cette nouvelle musique vers une complexité qui ira croissant à la mesure du développement de sa pluralité stylistique.. En revanche, la musique orphéonique évolua fort peu au fil des années. Pratique amateur ouverte au tout-venant, elle lia son devenir à la lecture de textes musicaux simplifiés. Il fallait attendre les années soixante-dix pour que le jazz et l'orphéon se retrouvent dans des collectifs de musiciens (Wilhem Breuker, *The Art Ensemble of Chicago*, le *Liberation Music Orchestra*) et des « surjeux » de fanfare dans lesquels l'hommage se mêlait à la grimace. Un peu auparavant, le saxophoniste Albert Ayler avait réintroduit avec le plus grand sérieux l'univers de la fanfare dans le free-jazz.

Ces quelques exceptions mises à part, la bifurcation entre ces deux univers musicaux fut radicale, tant sur le plan des populations qu'elles mobilisèrent que sur celui de leur diffusion. Légitimité pour le jazz (« la plus savante des musiques populaires et la plus populaire des musiques savantes[1] »), indifférence ou indulgence pour la musique orphéonique restée confinée au populaire. Mais que signifie ici populaire ? Une proportion non négligeable d'ouvriers dans la composition des rangs ? Le recrutement prolétarien qui assurait la réputation des harmonies des mines du Nord Pas-de-Calais n'est plus qu'aujourd'hui qu'un souvenir teinté de nostalgie : la pratique musicale amateur dans les harmonies municipales est de nos jours fortement réinvestie sur un mode plus ludique qu'associatif par les classes moyennes[2]. Qui plus est, le terme « populaire » pose question dans son opposition à « savant ». Une musique populaire serait-elle *essentiellement* non savante ? Ne serait « savant » que ce qui serait écrit, composé dans l'orbite des différents lieux de pouvoir

---

[1] Philippe Gumplowicz, Introduction à *Doctor jazz ? Actes du Colloque International « Pédagogies du jazz »,* Cahiers du CENAM, 1984.

[2] Voir la thèse de Laurent Martino, *Sous le signe de la lyre. Les ensembles à vent en Europe des années quarante aux années quatre-vingt, Une culture transnationale*, Nancy, Université de Lorraine, 2016.

avant d'être offert à des publics supposément éduqués ? Le jazz serait peu ou peu devenu savant ; l'orphéon, déclinaison des musiques classique et militaire occidentale, serait plus savant encore au regard de sa transmission écrite mais cesserait de l'être si l'on considère les populations qu'il mobilise. On retrouve les débats des années soixante-dix et quatre-vingt sur religion des élites et religion populaire, dont on sait bien désormais qu'elles se recoupent. Devant une telle impasse des définitions, peut-être serait-il plus pertinent de s'en tenir au périmètre des représentations afin de délimiter les frottements et lignes de démarcation au moment où ces musiques étaient encore réunies.

Défilé, 17 février 1919 à New York

> *Une foule immense estimée à près d'un million de personnes est massée le long de la Cinquième Avenue pour le défilé de la Victoire. Un des temps forts du défilé est le passage du 15e Régiment d'infanterie de la Garde nationale de New York qui* […] *passa à la postérité avec le surnom que lui donnèrent les Français, "the Harlem Hellfighters". À l'exception de ses officiers, ce régiment était entièrement composé d'Afro-Américains recrutés dans la section de Williamsburg de Brooklyn, la section San Juan Hill du milieu de Manhattan et surtout de Harlem* […] *Pour avoir passé 191 jours sous le feu ennemi, ce régiment a été décoré de la Croix de Guerre, la décoration française la plus prestigieuse. De manière plus significative encore, 800 soldats parmi les 2 000 mobilisés de 1917 ne sont pas revenus*[3].

Des images, mi-documentaire, mi-fiction, évoquent ce défilé de la Victoire au début du film *Stormy Weather* réalisé en 1943 par Andrew L. Stone et consacré au danseur Bill « Bojangles » Robinson. S'y conjuguent fierté patriotique et soulagement d'en avoir terminé avec le cauchemar de la guerre. Ce n'est pas pour ses exploits militaires, pourtant réels, que ce régiment est appelé à s'inscrire dans la mémoire renouvelée de la Première Guerre mondiale. Entré en guerre dans sa dénomination de 15e Régiment d'Infanterie de la Garde nationale de New York, il la termina comme 369e régiment d'infanterie à partir de février-mars 1918, quand il fut transféré à l'Armée française. Sa composition raciale initiale le destinait à différentes tâches de génie (construction de routes, de voies ferrées, déchargements de marchandises et autres travaux de manutention ou de ravitaillement) avant que son passage sous commandement français, voulu par le maréchal Foch, en fasse une unité combattante, l'un des rares régiments *coloured* à avoir eu le droit de combattre en dépit de la ségrégation. Son surnom « Harlem Hellfighters » semble lui avoir été donné par les Français.

---

[3] Reid Badger, *A life in ragtime : A biography of James Reese Europe*, New York, Oxford University Press, 1955, p. 3.

Bien davantage que par sa bravoure sous le feu, c'est par son orchestre que ce régiment a conquis sa place dans notre imaginaire contemporain[4]. Et plus précisément par la musique interprétée, ou supposément interprétée, par cet orchestre régimentaire que dirigeait le lieutenant James Reese Europe (il ne s'agit pas d'un surnom ou d'un nom d'artiste mais de son état civil). Cette musique enflamme les imaginations, en cette année du centenaire de l'entrée en guerre des États-Unis. N'est-ce pas cet orchestre qui aurait amené le jazz en Europe ? En réalité sa musique – que personne aujourd'hui ne peut connaître car il n'enregistra pas durant les années de guerre – a servi de métonymie à l'arrivée du jazz en Europe. Il n'en demeure pas moins, que pour les spectateurs massés des deux côtés de la Cinquième avenue en 1919, la vision de cet orchestre militaire a pu donner l'impression, qui ne dura que le temps du défilé, qu'une ère nouvelle de cohabitation raciale allait commencer. Cet orchestre à la tête de son régiment stupéfia le journaliste du *New York Herald* :

> *En regardant les rangs impeccables parfaitement alignés tout au long de la Cinquième Avenue, c'est leur tenue d'une dignité toute militaire, qui frappait la foule amassée sur les trottoirs. Les spectateurs se frottaient les yeux. Il était difficile de croire qu'il y a moins de deux ans, ces anciens combattants étaient des porteurs de valises dans les hôtels, des domestiques ou des majordomes, des serveurs de restaurants, des portiers, des camionneurs. Et c'était pourtant le cas*[5].

Ce sentiment, d'admiration et de stupéfaction mêlées, est général. Il transparaît dans la presse de l'époque, que celle-ci soit destinée à une clientèle « blanche » ou « *coloured* ». À la lire, on pourrait avoir l'impression que le préjugé racial semble s'être miraculeusement évaporé, quand bien même l'emphase mise à décrire la métamorphose de ces soldats donne à penser qu'il aurait été seulement dissimulé sous l'unanimité nationale. Ce défilé pourrait apparaître comme un démenti cinglant à la note secrète que le général John Pershing, commandant en chef des forces américaines, envoya aux militaires français au début de la guerre, *Secret information concerning black American troops*. Pershing y évoquait le « manque de conscience civique et professionnelle » des soldats noirs, « menace constante pour les Américains[6] ».

La présence de ce régiment dans le défilé de la Victoire est vécue par les Afro-Américains avec un immense sentiment de fierté, d'honneur retrouvé mais aussi comme une promesse. Ainsi, il n'y aurait aucune contradiction dans le fait d'être Américain, New-Yorkais, *coloured* ou *black and tan*.

---

[4] Voir la bande dessinée de Max Brooks et Canaan White : *Les Harlem hellfighters*, Paris, Éd. Pierre de Taillac, 2017.
[5] *New York Herald*, 18 février 1919.
[6] *New York State Division of Military and Naval Affairs : Military History* sur : dmna.state.ny.us/historic/articles/BlacksMilitaryWW1.htm. @introuvable

Le journaliste noir James Weldon Johnson s'interroge. « Nous nous demandons comment des personnes qui sont opposées à l'égalité des droits entre Noirs et Blancs, ceux qui se refusent à accorder une pleine et entière citoyenneté aux Noirs pourraient regarder passer ce défilé avec les 369e sans en éprouver de la honte vis-à-vis d'eux-mêmes[7] ». Sentiment, illusion, que la romancière afro-américaine Tony Morrison, transcrit bien plus tard, dans un soliloque du protagoniste de son roman *Jazz* : « Avec la guerre était venu le temps des troupes de couleurs du 369e. Ce régiment avait combattu et m'avait rendu si fier que mon cœur s'était fendu en deux[8]. »

La musique militaire était pour beaucoup dans l'ordonnancement rigoureux et mesuré de la marche du régiment tout entier, tout comme la prestance et la haute taille de son chef d'orchestre et officier combattant, qui contrebalançait les caricatures racistes habituelles diffusées par les dépréciatifs spectacles de *minstrels* depuis le milieu du XIXe siècle. Des acteurs grimés en « Éthiopiens » dépeignaient le Noir de la plantation sous les traits d'un être primaire, léger, impulsif, paresseux, ignorant, enclin à la rapine, sexuellement instable. Puis le personnage du proxénète noir succéda au travailleur de la plantation. En 1851, le Yankee Stephen Foster composa *Oh Suzannah*, hymne paradoxal de la Confédération et *Swanee River* (« Old Folks at Home »), présentée comme « *Ethiopian melody* ». Ensuite, vinrent les *coon songs* (littéralement : « chansons de ratons ») qui assirent la fortune de Tin Pan Alley. Porté par des musiciens noirs, le succès du ragtime entamé en 1899 avec *Maple Leaf Rag* transforma à peine les perceptions, quoiqu'un des traits marquants de sa diffusion fût un contrat commercial, le premier de la sorte, entre un musicien noir, Scott Joplin, et un éditeur blanc appelé John Stark. Dans ces conditions, le défilé de musique militaire de 1919 dote le soldat afro-américain d'une dignité qu'il ne possédait pas, gomme les statuts sociaux antérieurs, mineurs ou dégradants. Relevée par l'onction militaire, la musique orphéonique opère comme un vecteur de civilité, elle apporte maintien corporel à ceux qui défilent et honneur à la communauté afro-américaine tout entière[9].

On peut retrouver en des termes quasiment semblables cette sidération face à une métamorphose inattendue, plus ontologique que sociale ou raciale, chez la journaliste et femme du monde Delphine de Girardin au début de l'aventure orphéonique. Après avoir assisté à un concert de l'Orphéon vocal parisien en 1836, elle en rend compte en ces termes dans *la Presse*, un des journaux de son magnat d'époux.

---

[7] *The Age*, février 1919.

[8] Toni Morrison, *Jazz* (en anglais 1992), Paris, Christian Bourgois, 1993, p. 22.

[9] L'image mythologique d'Orphée le civilisateur, celui qui pacifie la sauvagerie s'impose ici en même temps que la tradition philosophique platonicienne assignée à la musique : porteuse d'un modèle idéal d'harmonie, métaphore de la synthèse heureuse des contraires, la musique est un levier appelé à agir positivement sur la cité ainsi qu'un modèle dont les gouvernants seraient avisés de s'inspirer.

> *Un chœur de 400 ouvriers de tous âges, depuis dix ans jusqu'à cinquante ans. Comprenez-vous cet effet de voix ? Ce mélange de voix enfantines, de voix adolescentes, de voix brillantes et jeunes, de voix puissantes et graves qui, par le plus merveilleux ensemble, ne forment qu'une seule voix* […] *Le chant de ces ouvriers nous a causé une puissante émotion. Il nous semblait entendre les célestes symphonies, le chœur fraternel des anges et des chérubins. Seulement, les anges étaient des menuisiers, des imprimeurs des orfèvres : et parmi les chérubins, nous apercevions çà et là quelque nègre bouffi qui battait la mesure de ses doigts d'ébène*[10].

Laissons de côté ce « nègre bouffi », présent dans une salle parisienne en 1836 comme par inadvertance et qui assure fortuitement un lien entre les deux situations. Ce qui frappe la narratrice dans l'audition de cette chorale ouvrière créée et dirigée par Wilhem, que l'on surnommait « le maître de chant des ouvriers », est sa présentation scénique : des ouvriers en rang dans la posture apaisée et concentrée que promeut le chant choral, les yeux des choristes absorbés dans la gestuelle de celui qui les dirige, le sentiment d'obéissance voire de domestication qui émane de ces quatre cents ouvriers qui pourraient élever des barricades mais qui chantent sous la direction d'un chef de chœur, immobiles et rayonnants. Madame de Girardin n'en croit ni ses oreilles ni ses yeux. Cette population ouvrière parisienne en danger d'ébullition permanente (les barricades où meurt Gavroche dans *Les misérables* ont été dressées quatre ans auparavant durant l'émeute de 1832) présente une image apaisée, retenue, ordonnée. Menuisiers et imprimeurs sont désormais méconnaissables comme ouvriers. Là encore, métamorphose sociale. À des décennies de distance, le journaliste anonyme du *Herald* et Madame de Girardin partagent un même émerveillement. Cette prestation musicale a des effets performatifs. Elle apaise les tensions de race et de classe. Émerveillement éphémère, mais peu importe. Sur le moment, on y croit. Les menuisiers pourraient être des anges et les soldats noirs, des Américains comme les autres. Avec le recul, on pourrait préférer qu'ils restent des ouvriers en potentiel d'insurrection ou des Noirs en dissidence culturelle. Dans ce cas, on déplorerait une normalisation, voire une domestication par une musique aux arêtes parfaitement limées. Aliénation ? Du point de vue de la critique sociale, sans aucun doute. Accomplissement ? Du point de vue d'une sociologie compréhensive, oui encore.Il est possible de choisir l'un et l'autre. Mais qu'en auraient dit les acteurs eux-mêmes ? AU moment du concert et du défilé, la réponse s'impose d'elle-même.

---

[10] Delphine de Girardin, « Un concert », *la Presse*, juin 1836.

Fanfare militaire

Essayons, à travers le récit qu'en fait la presse, d'écouter la musique de ces *hellfighters*. Sans doute pour marquer son appartenance momentanée à l'Armée française, l'orchestre militaire de James Reese Europe interpréta durant le défilé une musique associée à l'armée française, *Le Régiment de Sambre et Meuse*. Cette marche militaire, composée en 1870 par Robert Planquette, auteur plutôt à l'aise dans le genre de l'opéra-comique, a été interprétée, selon la presse de l'époque, toute en solennité, car le chef ne souhaitait pas déroger aux codes militaires en vigueur. À la vue de la population new-yorkaise amassée sur les trottoirs, son défilé ne pouvait qu'être impeccable, la fierté raciale était en jeu ; peut-être se souvenait-il de la sommation du colonel Hayward, commandant du 15e Régiment d'infanterie lui demandant, alors qu'il l'engageait, « d'organiser le foutu meilleur orchestre de l'armée américaine[11] ». Un des musiciens de l'orchestre, le major Arthur Little a conservé un souvenir un peu différent. Arrivé à Harlem, l'orchestre se serait mis à syncoper la musique. « S'il ne jouait pas vraiment du jazz, c'était en tout cas le meilleur substitut du jazz que j'ai jamais entendu dans ma vie[12] », écrira-t-il ensuite.

Témoignage si évocateur que l'on imagine que, scénarisée et mise en scène, l'image serait aussi forte, aussi « parlante » que le message qu'elle adresserait. Un orchestre strictement militaire composé de musiciens afro-américains commence par « marcher tout droit » au milieu de la population blanche de Manhattan, pour changer de physionomie, pour se métamorphoser progressivement en un jazz-band alors qu'il s'approche de Harlem. Ils reviendraient à la dissidence. Comme si les combattants noirs accédaient à leur nature profonde, un mélange d'authenticité et de liberté, au contact de leur communauté, dans la ville désormais *black* qui abritera bientôt un formidable essor culturel recouvert par le terme de « Renaissance noire ». Et cette métamorphose s'opère par le truchement d'une musique lustrale, le jazz, révélateur d'une vérité raciale cachée sous le corset de la musique militaire. On peut néanmoins s'interroger sur la validité de ce témoignage. La vision d'un orchestre « noir » qui se débonde en arrivant à Harlem comme s'il parvenait enfin à l'air libre est sans doute un souvenir reconstruit. Et une image pieuse. Publié en 1936, quelque vingt ans après le défilé de la Victoire, ce témoignage doit naturellement être interrogé. Entre-temps, le jazz était devenu la musique qui faisait danser les adolescents d'une côte à l'autre des États-Unis. Sous le nom de swing et avec de grands orchestres du type de celui que dirigeait Benny Goodman, le jazz devient le principal divertissement dansant du temps. Il est donc tentant d'attribuer à l'orchestre de James Reese Europe un potentiel jazzy latent qu'un milieu naturel aurait rendu manifeste : Harlem. En bref, lui assigner une valeur anticipatoire qu'il ne possédait pas en 1919, en faire le précurseur d'une modernité qui s'imprimerait sur les corps, affectera leur silhouette par le rythme, la vitesse, l'intensité. Les danses qui déferleront un peu plus tard sur l'Europe popularisera le jazz auprès d'un large public[13].

---

[11] *Jazz Hot*, 243, octobre 1968.

[12] Arthur W. Little, *From Harlem to the Rhine*, New York, Covici Friede Publishers, 1936, p. 47. Contrairement aux parades habituelles qui se dirigeaient vers Downtown, celle-ci empruntait la direction inverse.

[13] Voir Annette Becker, Philippe Gumplowicz, « Jazz-band et basket-ball », *l'Histoire*, 434, avril 2017.

Les musiciens noirs appartenant au 15e Régiment d'Infanterie américain avaient débarqué à Brest le 31 décembre 1917[14]. Après un concert impromptu sur le port, ils sont envoyés en garnison à Saint-Nazaire. Les voici à Nantes pour la fête franco-américaine du 12 février 1918. Sans avoir entendu la moindre note de l'orchestre, le correspondant du quotidien rennais *l'Ouest-Éclair* (ancêtre d'*Ouest-France*) écrit :

> *Qu'on ne s'imagine pas que ces "rag-times", malgré leurs origines, ne soient pas riches d'avenir. C'est de la musique de primitifs, ce sont des chansons de nègres, soit, mais tout un art savant est en train de sortir de ces chansons, de leurs rythmes syncopés si originaux que l'oreille qui les a perçus ne les oublie pas. Enrichie de nos harmonisations modernes, cette musique de nègre devient ultramoderne avec certains auteurs*[15].

Commentaire ô combien visionnaire ou « auditionnaire » : rien n'a encore été écrit sur une musique que les contemporains assimilent à une bimbeloterie sonore. Le concert débuta par une réception en fanfare sur les marches du théâtre – une sorte de *cat call* (rappel musical de sifflement urbain) – et se poursuivit par un spectacle complet avec chants, danses et morceaux d'esprit symphonique. Il se situe dans la veine du concert que James Reese Europe donna au Carnegie Hall le 11 mars 1912. La musique consistait principalement en des versions arrangées ou harmonisées de negro-spirituals et de « chants de plantation », ou des compositions fondées sur des mélodies ou thèmes folkloriques afro-américains. Le critique du *New York Times* le décrivit comme un « concert apte à stimuler l'imagination musicale, […] la démonstration de ce qu'on peut attendre de compositeurs nègres formés aux techniques modernes. Par les traits raciaux de leur musique, ces compositeurs commencent à former un art propre sur la base de leur matériel populaire ». À Nantes, le quotidien local *le Phare de la Loire*, qui en rapporte le détail le lendemain s'extasie sur l'originalité du spectacle. Les amateurs de jazz y relèvent des titres familiers : *Songs of the South*, *Plantation echoes*, *Old Kentucky home*, etc.

Une révolution culturelle

James Reese Europe n'apparaît pourtant pas dans l'historiographie comme l'un des fondateurs du jazz. Sans doute sa personnalité et sa discographie sont-elles trop associées à la période antérieure à la Grande Guerre. Il y a été en effet une figure de premier plan dans le secteur du spectacle *blackface* ou *minstrelsy* (ces spectacles qui tournaient en ridicule la vie noire dans les États du sud des États-Unis) puis de l'*entertainment* new-yorkais. Sans doute aussi parce que, alors qu'il accédait à la notoriété en organisant le monde des musiciens afro-américains new-yorkais, ses choix musicaux hésitaient entre des interprétations harmonisées à l'occidentale de *spirituals* et de « chants de plantation ». Ce sera le cas ainsi lors de ce concert de Carnegie Hall le 11 mars 1912 organisé en hommage à des compositeurs afro-américains, et des *cake-walks* destinés

[14] Voir les actes à venir du colloque *Brest, ville américaine*, organisé par Sébastien Carney pour l'UBO, Brest, 19 juin 1917.
[15] *L'Ouest-Éclair*, 11 février 1918.

depuis Broadway à irriguer les États-Unis puis l'Europe. Tous ces orchestres étaient non conformes à l'instrumentation qui sera un peu plus tard en usage dans le style *New Orleans* ; les photographies montrent un orchestre avec cordes et mandolines. Cela ne laissait que peu de place à l'improvisation qui se limitait à des broderies autour de la mélodie. Pourtant, entre mars et mai 1919, quatre séances d'enregistrement furent réalisées et 24 faces de 78 tours publiées avec des *growls*, des *breaks*, des *glissandos* qui feront par la suite la spécificité du jazz.

Aujourd'hui, ce ne sont pas tant ces enregistrements peu écoutés qui suffisent à lui assurer une postérité jazzistique. Son recrutement a embelli postérieurement la mariée. Quand bien même, une fois encore, n'ont-ils rien enregistré durant la guerre, ils étaient une centaine, recrutés à Harlem et à Porto Rico. On imagine donc aujourd'hui un jazz en formation ou, à peu de choses près, une musique fatalement afro-américaine. En gésine peut-être, mais les récits ultérieurs insistent sur l'effet de cette musique auprès d'une population que l'on dirait « neutre ». La métaphore d'une transmission électrique ou de la baguette magique arrive naturellement sous la plume lorsque l'on lit le témoignage de Noble Sissle, tambour-major de l'orchestre, plus tard compositeur inspiré qui trouvera sa place à Broadway.

> *Dans un village du nord de la France, nous jouions le refrain favori de notre colonel,* Army blues. *Nous étions les premières troupes américaines à venir ici. Dans la foule, une vieille femme d'environ soixante ans nous écoutait et, à la surprise générale, elle commença à bouger sur notre musique avec un pas qui évoquait notre danse* Walkin' the dog. *À ce moment, j'eus la certitude que la musique américaine deviendrait un jour la musique du monde entier*[16].

Cette dame très âgée selon les critères de l'époque n'a vraisemblablement jamais quitté son village et voici que, portée par la musique, elle reproduit spontanément une danse animalière supposément venue de Harlem, une de ces danses qui, comme le *fox trot* (pas du renard) ou le *turkey trot* (pas du dindon) feront tournoyer les dancings de la première moitié du XXe siècle. Témoignage prophétique : le monde à venir sera rythmique, réuni par la danse par-delà les races et les océans. La musique afro-américaine était faite pour ravir, dans tous les sens du terme, les corps européens. Il a suffi de quelques pas d'une vieille dame pour amener le tambour-major de l'orchestre à se faire visionnaire. Sa prophétie résonne à nos oreilles dans l'exactitude de sa réalisation. La musique américaine est *vraiment* devenue la musique du monde entier. Mais cette immédiateté doit être interrogée. Là encore, le témoignage est tardif, on ne sait même pas de quand il date exactement dans les années vingt. Mais quand bien même cette révélation d'un bouleversement des corps qu'allait apporter la

---

[16] Cité par Michel Fabre, *La Rive noire, de Harlem à la Seine*, Paris, Lieu Commun, 1985, p. 45.

musique serait-elle confirmée rétrospectivement par le fait lui-même, la réaction au stimulus rythmique ou visuel s'est bien produite.

Rien n'est moins évident qu'évaluer l'action de la musique sur les sensibilités. Mais les lieux et les populations sur lesquels elle agit sont connus. Le Tout-Paris et l'avant-garde artistique prennent connaissance de la musique syncopée dans des revues à grand spectacle dès le début de l'année 1918. En ce dernier hiver de la guerre, le Casino de Paris présente une revue pour les permissionnaires américains et un public parisien friand de nouveautés, *Laissez-les tomber.* Sont-ce les femmes volages ou les obus allemands qu'il convient de laisser tomber, sans s'inquiéter outre mesure ? Présent dans la salle, le jeune écrivain Jean Cocteau s'apprête à publier un brûlot en faveur une musique dont il aimerait qu'elle ressemble à celle des Noirs, des clowns, des enfants. L'idée lui en est peut-être venue à l'écoute de l'orchestre qui anime le bar du Casino de Paris durant l'entracte. Les Mitchell's Jazz Kings sont composés de musiciens afro-américains invité par Léon Volterra directeur du Casino de Paris. Cinq musiciens inspirés par le succès de *The Original Dixieland Jass Band* qui lança le mot « jazz » sur un disque, le 26 février 1917. Cocteau consacre une note à ces musiciens dans *Le coq et l'Arlequin* :

> *Le band américain accompagnait [cette danse] sur les banjos et dans de grosses pipes de nickel. À droite de la petite troupe en habit noir, il y avait un barman de bruits sous une pergola dorée, chargée de grelots, de tringles, de planches, de trompes de motocyclette. Il en fabriquait des cocktails, mettant parfois un zest de cymbale, se levant, se dandinant et souriant aux anges*[17].

Et il concluait avec cette expression en forme d'oxymore pour désigner ce qu'il ressentait à la fois comme un boucan lyrique et une musique inouïe : une « catastrophe apprivoisée ». À travers le ramassé de l'expression et la force de l'image poétique, n'était-ce pas le devenir du jazz qui était ainsi saisi[18] ? En d'autres termes, le paradoxe d'une déprise apparente et d'une maîtrise assumée.
Ainsi donc, cette bimbeloterie sonore caractérisée par une pulsation obstinément affirmée, des courtes syncopes qui se résolvent sur les temps, et une liberté dans l'expression, cette musique qui transita par la tradition orphéonique (un travail reste à faire sur la recherche de partitions des premiers *street bands* de La Nouvelle-Orléans et leur parenté avec la musique orphéonique) se retrouve dans les bars et les night-clubs du Paris des années vingt. Paul Morand écrivit, en 1920 : « Le jazz a des accents si sublimes, si déchirants que, tous, nous comprenons qu'à notre manière de sentir, il

---

[17] Jean Cocteau, *Le coq et l'Arlequin* (1918), Paris, Stock, 2009, p. 70.
[18] Vincent Cotro, Laurent Cugny, Philippe Gumplowicz (dir.), *La catastrophe apprivoisée. Regards sur le jazz en France,* Paris, Outremesure, 2013.

faut une forme nouvelle[19]. » Le jazz n'est pas que la bande sonore de l'excitation des mœurs des Années folles ou des *Roaring Twenties*, il ne se réduit pas à l'émancipation bruyante, festive, désordonnée de l'après-guerre. Au-delà de la flamboyance nocturne dont « Le Bœuf sur le Toit » fournit le modèle, le jazz s'apprête aussi à changer le matériau de la littérature, la langue : « Le jazz était du nouveau[20] », écrit alors Céline. Cette nébuleuse sonore appelée jazz faisait bouger la langue des écrivains et le corps de tout le monde. Ainsi en alla-t-il jusqu'aux dancings de l'après-guerre où les corps se mirent à gigoter et à se frotter les uns autres, jusqu'aux places publiques ; si l'on en croit le journal *Comœdia,* les bals du 14 juillet 1921 ne ressemblaient déjà plus à ceux des précédentes années :

> *Aux carrefours, les vieux orchestres étaient souvent remplacés par le jazz-band.* […] *C'est toute une époque qui s'en va. Les hurlements du jazz, les klaxons et les trompes d'auto ont relégué l'accordéon dans le magasin des accessoires. L'américanisme triomphe, la société contemporaine succombe sous une vague de laid et les derniers poètes meurent un à un*[21].

Si la musique orphéonique faisait défiler les corps et les soumettait à la discipline d'une lecture contrainte, le jazz nouveau les faisait danser. Soumission et insoumission, disions-nous. On pourrait presque dire : musique du jour et musique de la nuit. La tradition orphéonique du XIXe siècle se méfiait des artistes et du monde frelaté qui les y accueillait. « Mon orphéon ne va point en ville », lança un jour Wilhem à un directeur de théâtre venu lui demander la participation de ses chanteurs à l'une de ses soirées. Discipline de l'usine à l'orphéon. Même grisaille également. Pas de solos. Un chef, et devant lui, des égaux, fondus comme un seul homme dans la masse sociétaire. Par son ascendance familiale, père ouvrier, mère musicienne, James Reese Europe était à la confluence d'un monde normé, celui de la musique classique, et d'un monde en inventivité quotidienne, celui de la variété. Pour ajouter à la complexité du tableau, il connut son heure de gloire à la tête d'une fanfare militaire. Revenant sur son séjour en France, au printemps 1919, il déclarait : « Nous avons conquis la France en jouant une musique qui nous est propre et non pas en copiant celle des autres. Nous devons poursuivre et faire évoluer notre art. »

James Reese Europe fut assassiné au cours d'une d'une rixe qui l'opposait au batteur de son orchestre, Herbert Wright, à Boston le 9 mai 1919. Sa carrière s'est donc arrêtée prématurément et nul n'est en mesure de dire quelle aurait pu être sa contribution ultérieure au développement du jazz.

---

[19] Paul Morand, *Magie noire*, Paris, Grasset, 1928, p. 7-8, cité par Yannick Séité, « Ce que le jazz pense de la littérature », *Europe*, août-septembre 1997, p. 21.
[20] Céline, *Lettres à Milton Hindus*, Paris, L'Herne, 1972, p. 107.
[21] *Comoedia*, 15 juillet 1921.

Dans le *Roman du jazz*, tome III, *Les modernes*, j'imaginais qu'un membre de la famille de Miles Davis, ouvrier d'usine et orphéoniste, avait fait partie des Hellfighters. C'était une sorte d'idéal type d'orphéoniste ouvrier. À la différence du chanteur de blues ou du musicien de jazz qui migrait au gré de sa pitance ou de son désir, l'orphéoniste qui « n'allait pas en ville » restait à sa place, il connaissait sa place. Docilité ou dignité, aliénation ou accomplissement, comme on voudra, mais cette musique n'était certes pas propice à la création de nouveaux codes musicaux. Je me permets de citer cet extrait en conclusion.

> *Oncle Ray n'avait pour lui qu'une sonorité de clarinette très douce, feutrée. Une sonorité à l'ancienne, chevrotante et chatoyante, chèvre et chat, avec un vibrato mécanique et mélodramatique, des pattes de mouche tout en humilité, des traits de virtuosité un peu butés. Ce qu'il était lui-même. Des ambitions rentrées, enfouies, qui ressortaient par intermittence, des jours de gloire limités à quelques minutes d'une vie… Restaient les rêves qu'il fallait entretenir ou virer à coups de lampées d'alcool. Quand il embouchait son instrument, on n'imaginait pas qu'on pouvait lui faire du mal, tant son histoire était sincère. Plus personne ne jouait comme lui, mais avant mon départ vers Paris, sa clarinette me mettait de la vapeur dans les yeux quand il interprétait un vieux truc du Sud suivi d'un* Saint Louis Blues *issu du temps des Hellfighters. Il jouait ça en regardant son public par en dessous, comme s'il racontait une blague.*
>
> *Oui, oncle Ray avait connu la gloire. L'armée des États-Unis la lui avait apportée sur un plateau d'argent. Oncle Ray s'était frotté les yeux à se faufiler dans des tas de patelins, des tas de milieux, mais c'était les défilés quotidiens dans les petites villes de France qu'il appréciait le plus. La fanfare du 369e était du tonnerre. Il servait sous les ordres de James Reese Europe et, précédant la musique, Noble Sissle et Louis Mitchell, deux drummers exceptionnels, les meilleurs du monde, disait-il. James Reese Europe balançait sa canne de tambour-major par-dessus sa tête, beuglait un numéro vers ses musiciens, les morceaux n'avaient pas de titres, que des numéros. Oncle Ray dans les rangs de la fin se tenait droit, sérieux comme s'il allait au combat. L'heure lui appartenait, la rue lui appartenait, à lui et aux autres gars. Pas un truc de fillette, la fanfare. Vive le 369e, La fierté, tout à lui. Tête relevée, plus droit que droit, une lueur de malice dans les yeux. Massées sur le trottoir, les femmes se marraient. "Tu as vu tous ces Noirs, comme ils sont tordants. De vrais gamins. Devraient pas tant boire, tout de même." Mais la fierté, encore une fois. On ne la lui retirerait pas, cette fierté.*

La fierté de ceux à qui la vie n'a pas donné beaucoup de raisons d'être fiers, mais à l'heure du défilé dans les rues, pas touche. Il faut en avoir, du coffre, du souffle, de la résistance dans les lèvres, et de la vitesse dans les doigts, pour que ça tricote. Cette fierté, trois fois rien, un uniforme, une place dans les rangs, toujours la même, la poignée de main du chef. Au passage des Hellfighters, on appréciait le travail[22].

[22] Philippe Gumplowicz, *Le roman du jazz*, III, *Les modernes*, Paris, Fayard, 2008, p. 28-29.