
« JAZZ 47 »

Author(s): Francis ANTOINE

Source: *Présence Africaine*, Novembre - Décembre 1947, No. 1 (Novembre - Décembre 1947), pp. 168-172

Published by: Présence Africaine Editions

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/24346697>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Présence Africaine*

PRESENCE AFRICAINE

*Quand je mourrai, je veux que vous me chaussiez des souliers mer-
[veilleux,*

*La nuque au frais dans un chapeau de haut luxe,
Avec une pièce de vingt dollars en or à ma chaîne de montre.
Ainsi les frères sauront que je suis mort satisfait.*

Aussitôt, le sabbat reprend :

Donne ton âme au diable et tes hanches lui appartiendront.

Chanteuses, chanteurs de blues, vagabonds brûlants — possédés, hors d'eux-mêmes aux limites extrêmes de la folie, du désespoir — entrent en transe sous le crayon de Francis Mazlière. Souple, linéaire, l'arabesque déliée du dessin, surgissant, brillante ou fuligineuse, semble l'héber un rythme de danse, une flamme d'alcool.

Rapidement, Mario Ruspoli énumère les chanteurs, pianistes ou guitaristes : Lonnie Johnson, Pinetop Smith, Lofton, Gertrude Ma, Bessie Smith — et les auteurs de blues : Clarence Williams, Jelly Roll Morton, King Oliver, Duke Ellington — sans oublier les anonymes, illettrés de génie dont les improvisations furent exploitées par d'autres. Enfin, quelques notes simples sur la structure même des blues (poème-musique) complètent l'introduction d'un livre en tous points réussi, au service de l'homme, au service de l'art. Mais n'eût-il pas mieux atteint encore son but sans ce caractère de luxe : grand papier, impression d'une belle italique, qui risque d'écarter une importante fraction du public profane auquel il s'adresse ?

Jean CAILLENS.

« JAZZ 47 »

Il est certainement très difficile à l'heure actuelle, de parler du jazz. On commence de le connaître, de l'aimer ; mais les commentaires qu'on en donne se limitent encore, généralement, à la récitation émerveillée des noms que les années dernières ont révélé au jeune public du Lorientais : Perdido, Basin Street, Storyville et les syllabes ronflantes des pionniers qui font figure de héros mythologiques. Sans doute ce public a-t-il bien raison, c'est toujours un vilain travail que de dégager un squelette de catégories esthétiques dans un art aussi vivant que le jazz : ça ressemblerait à de la vivisection. On aimerait cependant, pensent les honnêtes gens, que l'on s'élève parfois au-dessus du récit historique ou de la description des salles de bar enfumées de la 52^e rue, qui permettent aux littérateurs de faire de la littérature et aux jeunes Parisiens de mâcher du chewing-gum au sous-sol de la rue des Carmes, pour faire plus couleur locale. On peut penser que Jazz 47, que nous offre la revue America, y est, en partie, arrivé.

Pourtant, ça commence par un article qui, à première vue rappelle fort le Western, trois pages qui ont l'odeur de « l'Île au Trésor » ou du « Dernier des Mohicans » ; c'est intitulé « New York City » et c'est écrit par J.P. Sartre. C'est bien écrit. Jean-Paul Sartre est un homme qui aime certainement le jazz, qui a été à New-York et qui s'est aperçu que ça n'était pas fait pour être figé dans de la cire, mais consommé sur place, d'où description à laquelle nous faisons allusion plus haut. Mais il n'y a plus de trésors dans les îles, et cette odeur qui à nous européens attardés, est encore une odeur « d'ailleurs » est simplement celle des « Temps Modernes » (ceux aussi de Chaplin). Le jazz que nous présente Sartre n'est pas un divertissement sucré, c'est

NOTES DE LECTURE

une grande machine de fer qui ne module pas les soupirs des petites jeunes filles, mais qui attrappe l'homme sans lui laisser le temps de raconter sa vie, l'homme qui travaille, qui sent, qui vit à la vitesse du métro ; ça « réclame » l'homme, sans lui laisser le loisir de s'apitoyer sur lui-même, et ça transforme son sang et ses nerfs en rythme, en ce rythme dont on n'a pas à chercher où il mène, mais avec lequel on bat, sans apercevoir de sortie et de plus en plus furieusement, comme on bat avec les artères de la ville, les autos, les bus, le téléphone, les usines, les avions et sa conscience toute sèche qui n'arrive jamais à retomber sur elle-même. C'est, évidemment, très loin des chants monotones des plantations du Sud. C'est le jazz « en situation », tel qu'il se présente en 1947, quelque chose comme une ration américaine, un phénomène extraordinairement actuel. Toujours est-il que ça crée immédiatement une ambiance, Sartre nous a, pour ainsi dire précipités dans un monde du jazz.

C'est Robert Goffin qui parle des origines, et on a tout lieu de croire que sa thèse est la bonne. Tout le monde sait maintenant que le jazz est une musique spécifiquement nègre — personne n'en a jamais douté, du reste, si ce n'est M. Cœuroy, qui prétendit jadis en ramener la paternité à l'Europe ! — mais les avis sont partagés sur le point de savoir si cette musique a pris naissance sur le sol même de l'Amérique, ou si elle a été importée d'Afrique par les esclaves. Robert Goffin, utilisant des relations de voyage des siècles passés, semble démontrer que le rythme « qui constitue l'âme du jazz » est bien celui qui fut emmené par les noirs du Congo ou du Dahomey, celui des cultes religieux ou magiques, dans lesquels des phénomènes de psychose collective créaient littéralement des états de « transe ». Il est ainsi rendu compte de cette essence du jazz que Sartre appelle « pulsatoire » et qui s'avère religieuse. Par suite d'une sorte de réflexe conditionné, acquis au cours des siècles, le rythme de la percussion des tambours et des tam-tams, qui accompagnaient les cérémonies religieuses, continua, par la suite, de produire cet état de transe ou de possession qui était celui de ces cérémonies. Et cette ivresse qui monte aujourd'hui au rythme d'un bon orchestre est celle qui associait et associe encore, les fidèles des scènes de Vaudou, de même que les battements de mains ou de pieds qui scandent ce rythme sont le prolongement de ce mouvement qui secouait, dans les forêts du Congo, le corps tout entier du noir qui battait son tambour.

La vieille querelle est peut-être ainsi dépassée, la FORME du jazz a pu naître sur le sol de l'Amérique et au contact de formes européennes telles que ballades et cantiques, dans les champs de coton d'une part et dans les maisons closes de la Nouvelle-Orléans, d'autre part, mais l'ESPRIT de cette musique vient de l'Afrique même. Et cela donne à réfléchir lorsqu'on en apprécie honnêtement l'influence sur la race blanche, et particulièrement sur l'Europe latine, considérée jusque-là comme le berceau de toute culture, à réfléchir à l'extraordinaire richesse de la sensibilité noire qui a pu ainsi se répandre irrésistiblement à travers les vieux monuments de la culture antique.

Cependant, il y a une difficulté à éviter, celle de réduire le jazz à une production nécessaire du monde moderne, erreur qui a conduit à le mépriser au même titre que les préoccupations agitées et désordonnées qui reflétèrent pas toujours heureusement, les progrès trop rapides de la technique. Sans doute le jazz est-il né avec ce siècle, et a-t-il été découvert à peu près à la fin de l'autre guerre (Jazz 47 cite un texte de Cocteau tiré de « Le Coq et l'Arlequin » de 1918) au moment où se font sentir les effets du grand bouleversement mondial, et où les révolutions successives dans le domaine de l'art atteignent leur point d'exaspération ; cependant, il est facile de s'en rendre compte après l'article dont on vient de parler, ce serait méconnaître l'essence propre du jazz que d'en faire un dadaïsme quelconque. Le même Robert Goffin pose le problème un peu plus loin dans « Jazz

PRÉSENCE AFRICAINE

et Surréalisme », où il note évidemment la parenté entre l'improvisation pure et l'écriture automatique, productions qui se situent toutes deux en dehors de tout contrôle rationnel, mais remarque bien aussi que le surréalisme a été une recherche, c'est par un acte d'intelligence que les surréalistes ont décidé de se placer hors du contrôle de la raison alors que c'est « de toute éternité que la percussion rythmique africaine avait rompu avec l'intelligence pour brûler intégralement des feux vivifiants de la transe, de la frénésie, de la possession ». Et Goffin est certainement dans le vrai lorsqu'il voit ici la raison de la vitalité persistante du jazz opposée au dessèchement de l'entreprise surréaliste. Le jazz doit vivre par ce pouvoir de possession qu'il tient des cultes religieux. Le surréalisme est une tentative de la mauvaise conscience de surmonter son ambiguïté en se riant, tout simplement, en se réfugiant au fond de l'homme, c'est une fuite hargneuse dans l'homme, un mysticisme athée, pourrait-on dire ; le jazz, bien au contraire, est une propulsion hors de l'homme, un flux qui se communique et place celui qui joue puis celui qui écoute en état de grâce. Le surréalisme était limité, on le voit bien maintenant ; on peut penser que le jazz, condamné à évoluer, bien sûr comme n'importe quelle autre forme d'art, trouvera en lui-même un moteur qui lui ouvre des perspectives à peu près illimitées.

Reste à savoir ce qu'il est sur le plan technique de la musique et ce qu'on peut penser qu'il deviendra. Pour le premier point, André Hodeir a rédigé une « Charte du Jazz » où il dit ce qu'est le jazz et ce qu'il n'est pas, c'est-à-dire les contrefaçons blanches, depuis Jacques Hélian jusqu'à Gershwin, et où il expose les techniques qui créent son style. Chaque amateur de jazz sait maintenant, même s'il n'est pas musicien, que le style hot et le swing sont les deux éléments qui distinguent le jazz de toute autre sorte de musique — le style hot, qui, par le moyen de procédés tels que le glissando, le vibrato, l'inflexion, etc., cherche à faire rendre par l'instrument un son qui rappelle au plus près le style vocal des chanteurs noirs ; et le swing, qui est l'élément rythmique, dont on peut dire que sa présence ou son absence manifeste la qualité ou la médiocrité d'une exécution de jazz. André Hodeir distingue ensuite l'improvisation collective et l'arrangement, et passe rapidement en revue les principaux thèmes utilisés et leurs formes : blues, rag-times, songs.

Pour voir ce qu'il deviendra, Charles Delaunay examine honnêtement ce qu'il a été et nous donne un « Abrégé d'histoire du jazz », avec un magnifique arbre généalogique dont le tronc est constitué par la Nouvelle-Orléans et ses héros ; de Buddy Bolden à Armstrong, et dont les rameaux vont jusqu'à Don Byas et Dizzy Gillespie. Evidemment, Delaunay raconte ce que beaucoup connaissent maintenant, la prodigieuse randonnée de New-Orléans à Paris en passant par Chicago et New-York, et l'héritage transmis au Quintette du Hot-Club par l'« Olympia-Band de Freddy Keppard, au travers du King Oliver Jazz-Band, de Fletcher Henderson, de Duke et de Count Basie, mais on a plaisir à voir que l'avalanche de ces noms prestigieux ne prend pas sous sa plume l'allure d'une légende, mais plutôt d'une épopée mise au point. De plus, il cite un certain nombre de jeunes musiciens, aux noms moins familiers, ceux-là, mais qui sont l'actuel espoir de la musique de jazz... et le désespoir des amateurs. C'est là en effet que se pose le problème de la direction que ces musiciens impriment au jazz, le « schisme » entre partisans et détracteurs du « re bop ». Delaunay et Hodeir en examinent les données.

Il ne nous appartient pas de discuter la valeur et les mérites techniques de ce style, ni de trancher la question de savoir s'il vient de Stravinski ou de Schönberg, la question n'est du reste pas là, elle est d'essayer de déterminer en quelle mesure le « re-bop » respecte

l'esprit du jazz et le continue. Delaunay et Hodeir sont tous deux résolument affirmatifs. Pour eux, ce style se situe dans la ligne normale de l'évolution et semble désigné à la prolonger. Ils reconnaissent son caractère « intellectuel », recherché, calculé, et la perfection de technique instrumentale qu'il réclame, mais font bon marché de l'objection qui en ferait uniquement un produit de cette virtuosité acquise depuis l'époque de 1930 et qui a exercé de tels ravages parmi les musiciens blancs (on pense tout de suite à Roy Elridge). Tout art est destiné à se développer, par conséquent à évoluer. On ne peut pas en rester, dit Delaunay, à l'âge du romantisme ; le point délicat est évidemment de savoir si le « rehop » marque l'avènement d'un classicisme ou d'un byzantinisme. Delaunay et Hodeir démontrent les méfaits du conservatisme — justifiant ainsi également l'actuelle musique de Duke Ellington — par le rappel de l'alanguissement qui ralentit la production, et d'œuvres, et de musiciens durant les années qui précédèrent la guerre, mais cela ne prouve pas que ce soit précisément le « re bop » qui soit appelé à régénérer l'art de la musique de jazz. En définitive, le reproche le plus grave que l'on peut faire à ce style est probablement de réduire la valeur expressive qui est authentiquement la valeur du jazz, comme on l'a pu voir, du reste, dans les articles précédents — que l'esprit réussisse à s'y exprimer, sans doute, mais il paraît difficile de concilier cette « expression de l'esprit » et tout ce que cela implique d'actes intellectuels avec cet « état de transe » dont Goffin a dit plus haut qu'elle était « l'âme même du jazz ».

C'est pourquoi, au demeurant, il est réjouissant que « Jazz 47 » se termine sur deux articles malheureusement trop courts (de F. Ténor et Hergé) consacrés à Abadie et Claude Luter qui ont tous deux véritablement compris ce qu'était le jazz et qui, surtout, sont arrivés à l'exprimer, sans plus chercher ni à faire quelque chose qui se vende bien, ni à y faire entrer des délicatesses alexandrines.

Et, au fond, ce qui est important, ce n'est pas qu'une partie du public du Lorientais vienne là, moitié par snobisme, moitié par coupable désœuvrement, c'est que Claude Luter ferme les yeux quand il joue et se sente, selon ses propres paroles, l'âme d'un de ces gros nègres qui firent génialement connaître au monde la profondeur et la richesse de la sensibilité noire. Luter et ses Lorientais est le plus vivant témoignage de ce que peut gagner la culture occidentale au contact et à la fréquentation de cette sensibilité.

Il serait injuste de ne pas citer quelques autres articles intéressants, un de Boris Vian, un de Franck Ténor sur le « Jazz en Europe », où il imagine l'orchestre européen-type, un fort documenté d'Albert Bétonville sur « Le jazz et la danse », un de Carlos de Radslitzki sur la discophilie et les collectionneurs, où il rend hommage à la Discographie de Delaunay, un de Suzanne Goffin où elle parle de Bunk Johnson qu'elle a entendu en 1944, un enfin de Panassié, intitulé « Les grands musiciens de jazz ». Et, sans doute, il serait de mauvaise grâce de minimiser l'apport de Panassié au développement du jazz, particulièrement en Europe, lui qui a été l'un des tout premiers à le faire connaître et qui peut se targuer d'être l'ami d'une grande partie des musiciens noirs, mais on sent chez lui le travail sérieux et bien rangé, qui justement peut réserver, et c'est le cas ici. De plus, la présentation de ces grands musiciens, qui est celle des « rois », tout simplement, roi de la trompette, de la clarinette, etc., est précisément de ce genre de littérature qui se prête si facilement à édifier les héros de légende que nous dénonçons au début de cet article, et qui nuisent, plutôt qu'elles ne les servent, à la personnalité d'un Armstrong ou d'un Jimmy Noone.

Dans l'ensemble, « Jazz 47 » y sacrifie peu et le ton qui s'en dégage est celui de l'honnêteté. Il s'en faut, évidemment, que ce

PRESENCE AFRICAINE

numéro réponde à tous les problèmes soulevés depuis un demi-siècle par la musique de jazz, il a du moins le mérite de les présenter tels qu'ils se posent en 1947, objectivement, c'est-à-dire en rendant à César ce qui est à César, aux bars de New-York ce qui leur revient, et aux noirs d'Afrique ce qui est à eux et qu'ils ont payé assez cher.

Francis ANTOINE. †

L'ÂME DU PYGMÉE D'AFRIQUE

R. P. TRILLES (1)

Les Pygmées d'Afrique — ou Négrilles, dans le langage des ethnologues — restent pour le savant une énigme, bien que celui-ci croie retrouver leurs traces dès l'Antiquité. Le nain « Danseur de Dieu », offert en cadeau au pharaon Pépi II, serait l'un d'entre eux ; ils seraient également les « Nains » présentés par Aristote dans les combats contre les Grecs.

Nous pouvons cependant affirmer que les Négrilles — vivant par petits groupes, en Afrique équatoriale et au Cameroun, en contact avec les Noirs environnants, — constituent une race originale (qui a ses parents en Asie méridionale, à Sumatra, à Bornéo) ne sont pas des Noirs (différences de caractères sanguins, de taille, de couleur, d'odeur) et semblent avoir été les premiers occupants de la majeure partie de l'actuelle Afrique noire.

Les Pygmées sont d'accès difficile — ils se dissimulent, fuient, se dérobent à l'enquêteur. Ce qui explique que la bibliographie les concernant soit courte (2). Notons qu'elle mentionne essentiellement des travaux de missionnaires : nous verrons, par ailleurs, l'importance de cette remarque. L'étude du P. Trilles est un extrait enrichi de son travail d'ensemble sur *Les Pygmées de la forêt équatoriale*, ouvrage qui, selon la modeste expression de son auteur, reçut « l'accueil le plus favorable du monde savant... » (3).

Le P. Trilles divise son étude en trois parties : une introduction et un exposé de méthode, des généralités sur le Pygmée, et enfin la partie essentielle sur « le Credo du Pygmée ».

La première partie nous apparaît importante par les principes ou affirmations qu'elle pose, notamment l'enchaînement suivant :

1) Le Pygmée a l'idée de Dieu. — Je l'ai constaté, dit le P. Trilles.

2) Cette idée de Dieu a été trouvée « par une révélation divine datant de l'origine du monde, transmise de génération en génération, cela nous paraît évident ». Cette affirmation d'évidence, d'entrée, témoigne d'un esprit bien peu scientifique ; elle pèse sur tout l'ouvrage. Une autre affirmation appelle de semblable réserves : pour une telle

(1) Editions du Cerf, 1945.

(2) Citons : travaux de Schweinfurth, de Quatrefages, Vallois, Mousseaux, P. Schebesta, Mgr Le Roy, P. Trilles.

(3) Et encore : « L'Académie française lui réserva l'un de ses prix les plus notoires. L'édition est aujourd'hui complètement épuisée ». Modestie toute chrétienne.