

## Jazz et java copains (1re partie)

Stanley Péan

Number 77, Summer 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91518ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (print)

2369-2359 (digital)

[Explore this journal](#)

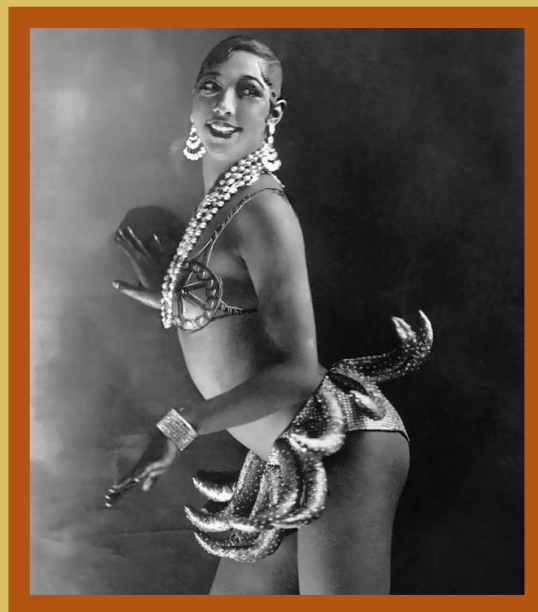
Cite this review

Péan, S. (2019). Review of [Jazz et java copains (1re partie)]. *L'Inconvénient*, (77), 88–94.

# Jazz et java copains

(1<sup>re</sup> partie)

JAZZ Stanley Péan



Bien avant la Déclaration de guerre officielle du Congrès américain le 6 avril 1917, les États-Unis étaient déjà engagés dans la Première Guerre mondiale aux côtés des démocraties européennes prises d'assaut par l'Empire allemand. Fort de la conviction que « l'Amérique doit donner son sang pour les principes qui l'ont vue naître », et en dépit de ses réticences à s'engager

aux côtés de l'empire russe, le président Woodrow Wilson voit le nombre de conscrits américains prêts à en découdre avec les Boches passer à quatre millions de combattants, dont la moitié traversent l'Atlantique. Des Afro-Américains, qui nourrissent l'espoir que leur service outre-mer sous le *star-spangled banner* contribue à leur émancipation au pays, forment le quart des effectifs dépêchés par l'Oncle Sam. Avec eux débarque en France la musique des jazz-bands dans les music-halls et les dancings.

De grands compositeurs de l'époque, parmi lesquels Claude Debussy, Maurice Ravel et Erik Satie, se laissent volontiers envoûter par cette musique populaire à l'accent nègre et au *rythme fascinant*, pour paraphraser un titre de Gershwin. Dès 1925 triomphe la *Revue nègre* avec la danseuse et chanteuse à la jupe de bananes Joséphine Baker et



le saxophoniste et clarinettiste Sidney Bechet, tous deux appelés à devenir des superstars hexagonales. Dans *La Deltheillerie* (Grasset, 1968), le poète Joseph Delteil, qui n'avait pas encore trente ans à l'époque, s'en souvient avec un enthousiasme certain :

Elle faisait fureur cette revue nègre. Le Tout-Paris, et tout Paris, accourait chaque soir au théâtre des Champs-Élysées. Non seulement le grand public, mais la jeunesse littéraire, les grands artistes, l'avant-garde. Cocteau en tête, qui l'alla voir cinq ou six fois d'affilée, Crevel qui s'y abonna pour un mois [...]. Cette conjonction des « charmes » de la vieille Afrique et de l'esprit moderne, c'est un des carrefours de 1925, un rendez-vous.

Ce rendez-vous en apparence incontournable suscite néanmoins des sentiments ambivalents. Dans *Le coq et l'arlequin* (1918), Jean Cocteau écrit :

Le music-hall, le cirque, les orchestres américains de Nègres, tout cela féconde un artiste au même titre que la vie. [...] Ces spectacles ne sont pas de l'art. Ils excitent comme les machines, les animaux, les paysages, le danger.

La littérature trouve au jazz – cette « catastrophe apprivoisée », selon une savoureuse formule, également de Cocteau – un certain intérêt. Mais si les écrivains se penchent sur le jazz, se prétendent inspirés par lui, on en trouve dans le corpus littéraire français des années 1920 davantage des traces qu'une réelle présence. Même à propos du recueil de poèmes *Jazz-band* (Écrits du Nord, 1922) du Belge Robert Goffin, le préfacier Jules Romains ne peut s'empêcher de se demander si cette référence au genre musical ne relève pas simplement d'un effet de mode.

Retenons cependant à titre de contre-exemple le roman de Philippe Soupault intitulé *Le nègre* (Éditions Simon Kra, 1927 ; réédité par Gallimard, dans « L'Imaginaire », en 1997). De son propre aveu, le romancier s'est inspiré de sa fréquentation d'un musicien afro-américain membre du Southern Syncopated Orchestra rencontré à Londres puis retrouvé à Montmartre pour créer Edgar Manning, batteur de jazz noir un peu délinquant et surtout premier personnage de jazzman en littérature française.

Ça y est, on le retrouve partout, le jazz, qui ne tarde pas à imposer ses notes bleues et ses syncopes à la chanson populaire française, d'abord timidement au fil des années 1930, puis avec plus de fermeté. Mondialement connu sous l'appellation de « Fou chantant » (que les Américains traduisent par « *Singing Loony* »), Charles Trenet émerge au fil de cette décennie comme le premier auteur-compositeur-interprète de chanson française à embrasser le jazz corps et âme (« *body and soul* »). À Berlin, où sa mère divorcée s'est installée pour refaire sa vie, le natif de Narbonne fréquente la Kunstgewerbeschule, école d'arts plastiques réputée, et s'initie à la musique en écoutant maman jouer du piano et aussi en faisant jouer, sur le phonographe familial, les disques de son beau-père cinéaste Benno Vigny : George Gershwin, Fats Waller et Duke Ellington. Sans doute faut-il ajouter à ces premières influences musicales le nom de Kurt Weill, ami de son beau-



père croisé durant le séjour berlinois.

À Paris, au début des années 30, Trenet côtoie les artistes de Montparnasse, fait la connaissance d'Antonin Artaud, de Jean Cocteau et de Max Jacob, compose ses premières chansons pour un film de son beau-père, *Bariole* (1932), et fonde l'année suivante avec le pianiste suisse Johnny Hess le duo Charles et Johnny qui, après des débuts difficiles, connaît un succès phénoménal jusqu'à sa dissolution en 1937.

À l'instar des *entertainers made in USA*, Trenet et bien d'autres artistes de variétés français chantent sur des accompagnements swing légers. Car ils seront bientôt nombreux à s'engager dans son sillage : le crooner Jean Sablon alias « the French Troubadour », sorte de Bing Crosby du Val-de-Marne, vite associé à Django Reinhardt et Stéphane Grappelli du Hot Club de France ; l'illustre Guyanais Henri Salvador qui gratte sa guitare au club Jimmy's fondé par Johnny Hess ; l'Italo-Français Yves Montand, protégé de la Môme Piaf, très influencé par Fred Astaire à ses débuts ; Sacha Distel, neveu du chef d'orchestre Ray Ventura et élève de Henri Salvador ; et même Johnny Hess en solo, qui popularise en France le terme *zazou* dans ses chansons « Je suis swing » (1938) et « Ils sont zazous » (1942).

Il n'est pas malvenu de rappeler que Cole Porter avait surnommé Trenet « le Gershwin français ». Et que si son petit cœur fait boum, il le fait assurément au rythme de la batterie jazz, et que si y'a d'la joie partout, cette joie avait résolument le balancé du jazz. Pas étonnant alors que, sous l'occupation nazie, il soit sommé de fournir la preuve de sa non-judéité. Malgré les soupçons qui pèsent sur sa musique et sur lui, Trenet cosigne « Espoir » avec la pianiste Jacqueline Bartell et ose mettre en musique la « Chanson d'automne » de Paul Verlaine (rebaptisée par la suite « Verlaine »

tout simplement) avec le soutien du Jazz de Paris, que dirige le clarinettiste, saxophoniste, chanteur et chef d'orchestre Alix Combelle.

Son confrère auteur-compositeur-interprète Roland Gerbeau raconte :

Je me rappelle que Charles se produisait au Théâtre de l'Avenue avec le Hot Club de France de Django Reinhardt. Il chantait « Verlaine » pour montrer que la France était toujours présente, à travers sa poésie.

Soulignons que les emprunts de Trenet au jazz ont été en quelque sorte remboursés avec intérêts, puisque quelques-unes de ses chansons sont adoptées par le Great American Songbook et adaptées pour celui-ci : « La mer » devient « Beyond the Sea », « Que reste-t-il de nos amours ? » se voit rebaptisée « I Wish You Love », « Vous qui passez sans me voir » prend le titre « Passing By », tandis que « Boum ! » garde le sien.

Au fil de la décennie 1950, trois artistes francophones imposent une nouvelle chanson aux accents fortement littéraires. Avec son swing d'inspiration manouche, le Sétois Georges Brassens doit autant à Trenet qu'à Django. Chantant le plat pays qui est le sien, le Bruxellois Jacques Brel aborde rarement des territoires jazzy, sinon le temps d'un occasionnel charleston : me reviennent en tête « Titine » (1964) et « Comment tuer l'amant de sa femme » (1968) ; ou encore dans des ballades aux accents de blues et aux relents d'alcool : « Les paumés du petit matin » (1962) et « À jeun » (1967). Couchant volontiers sur musique des textes de Rutebeuf, Baudelaire, Aragon, Rimbaud ou Verlaine, le Monégasque Léo Ferré chante aussi ses propres poèmes finement ciselés, tour à tour mélancoliques, sarcastiques ou revendicateurs.

Même si, dès 1955, Ferré fait chanter à Juliette Gréco « Dieu est nègre », on n'oserait croire que le





Vieil Anarchiste soit forcément entiché du jazz, tant le portrait qu'il brosse de cette musique et de ses artisans dans « Jazz Band » (1958) est moqueur :

*La clarinette qu'était gonflée  
A dit les potes ça va jaser  
Le saxo qui comptait les points  
A mis l'chorus au bout d'sa main  
Le piano, qui était pas Chopin,  
S'donnait pourtant un mal de chien de chien  
de chien  
On n'est pas là pour rigoler  
La bande à jazz a débarqué*

*Jazz band bande à Duke Ellington ton ton  
ton ton ton  
Jazz band bande à Louis Armstrong strong  
strong strong strong  
Jazz band Jazz band à Stan Kenton ton ton  
ton ton ton  
Jazz band Jazz band Jazz and so on on on on  
on on*

Et en même temps, Ferré se fait volontiers lyrique pour décrire l'un des instruments emblématiques du jazz dans « Beau saxo » (1966) :

*T'es comme un rossignol  
À la voix d'goéland  
Qui chante au music-hall  
Qui fait danser les gens  
T'es comme un baratin  
Qui cause en mi bémol  
T'es comme une vieille putain  
Qui monte qu'à l'entresol*

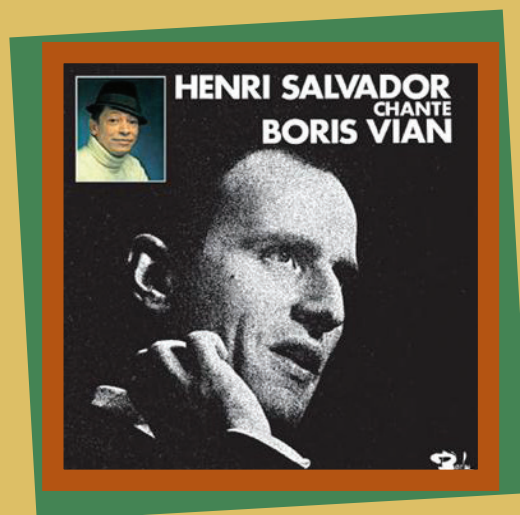
Ferré entonne ses vers avec un sensuel contrechant au saxophone, semblable à celui auquel il avait précédemment jumelé le poème « Pensionnaires » (1959) de Verlaine. Et puis, il ne faut pas oublier toutes ces chansons enregistrées par le Vieux Lion avec des accompagnements de big bands dignes de Sinatra, de « Jolie môme » à « Quand c'est fini », en passant par « La maffia », « Ça s'lève à l'Est » ou encore « La langue française » (toutes datées de 1960), qui se moque délicieusement de cette tendance typiquement parisienne à émailler la conversation de termes anglais dans le seul but de faire chic :

*C'est un' barmaid qu'est ma darling  
Mais in the bed, c'est mon travelling  
Mon best-seller et mon planning  
C'est mon starter after shaving  
J'suis son parking, son one man show  
Son fuel son king, son slip au chaud  
Rien qu'un p'tit flash au five o'clock  
J'paie toujours cash dans l'bondieuscope*

*Et j'cause français : c'est un plaisir !*

Du reste, quoi qu'il ait pu penser du jazz, on n'oublie pas que Ferré s'est rendu en 1969 à New York pour enregistrer sa chanson « Le chien » en compagnie des jazzmen John McLaughlin et Billy Cobham, futurs guitariste et batteur du Mahavishnu Orchestra, et de Miroslav Vitouš, futur bassiste de Weather Report. Les fruits de cette séance sont hélas jusqu'à ce jour demeurés inédits, la version gravée l'année d'ensuite en compagnie du groupe de rock français Zoo ayant été privilégiée.

Ingénieur, peintre, romancier, nouvelliste, dramaturge, chroniqueur musical, auteur-compositeur-interprète, le génial touche-à-





tout Boris Vian n'a pour sa part jamais caché la passion dévorante qu'il vouait au jazz, lui qui dès 1937 jouait de la trompette en dilettante au sein de l'orchestre de Claude Luter au Hot Club de France. En dépit de sa réputation de pessimiste, Vian croit fermement au plaisir qui, selon lui, tient à deux choses : « l'amour, de toutes les façons, avec des jolies filles, et la musique de La Nouvelle-Orléans ou de Duke Ellington ». Vian aime aussi, passionnément, faire la fête et déployer son humour absurde dans des chansons qu'il interprète sur un ton pince-sans-rire, souvent sur des arrangements aux couleurs jazz. Je pense à « On n'est pas là pour se faire engueuler », au « Cinématographe », à « Je bois » et à la drolatique « J'suis snob » (toutes datées de 1954). C'est dans cette dernière qu'il avoue ne fréquenter par snobisme « que des baronnes aux noms comme des trombones ».

Henri Salvador a été le premier à chanter et à enregistrer une chanson de Boris Vian à saveur jazz, « C'est le be-bop » (1950). Dès leur première rencontre, Vian et Salvador avaient fraternisé, et les compères ont ensuite amorcé une fructueuse collaboration sous le signe du pur plaisir : ils ont cosigné des dizaines de chansons, paroles de Boris Vian et musique de Henri Salvador, dont les très célèbres « Blouse du dentiste » (1958) et « Faut rigoler » (1960).

Précurseur de la bossa nova avec « Dans mon île » (1957), Henri Salvador sait swinguer comme pas un, ainsi qu'il le prouve dans l'amusante « Quand je monte chez toi ». Crooner influencé par Nat King Cole, il compte aussi dans son répertoire



quelques adaptations françaises de standards américains, souvent signées par Vian : « Un certain sourire » (d'après « A Certain Smile ») et « Gigi » (toutes deux en 1959), sans oublier son fameux « Count Basie » (1966), hommage à qui-vous-devinez sur le thème « Lil' Darlin' » de Neal Hefti, popularisé par le comte éponyme et son orchestre :

*Tous les matins quand j'sors du lit  
Je mets un disque de Count Basie  
Il ne m'en faut pas davantage  
Pour m'enlever tous mes soucis  
Juste un p'tit disque de Count Basie*

Crooner dans les piano-bars de casinos et dans des cabarets parisiens, comme Chez Madame Arthur, Serge Gainsbourg a une sorte d'épiphanie en voyant Boris Vian sur la scène du cabaret Milord l'Arsouille chanter ses textes provocateurs et cyniques, si éloignés du répertoire des artistes à la mode. Bientôt, c'est à son tour de se produire en concert au Milord l'Arsouille, puis aux Trois baudets, parfois en première partie de Jacques Brel ou de Juliette Gréco, à qui il ne tarde pas à offrir des chansons.

Joliment tournées, ces chansons poétiques ont, aux dires de Marcel Aymé, « la dureté d'un constat ». Avant de mourir, Vian, qui aurait pu voir en Gainsbourg une sorte de petit frère spirituel, le compare plutôt à Cole Porter. L'analogie n'est pas gratuite : outre qu'ils sont tous deux paroliers, compositeurs et pianistes, et qu'ils ont subi l'influence du jazz, l'auteur de « La Javanaise » et celui de « Night and Day » font montre de la même prédilection pour l'ironie, les jeux de mots et les allitérations.



Chez Gainsbourg, qui tenait la chanson pour un genre mineur, le texte peut s'ériger sur la base de la répétition d'un son, comme dans « Black trombone », dont le titre seul renvoie au jazz et à ses origines :

*Black trombone, monotone  
Le trombone, c'est joli  
Tourbillonne, gramophone  
Et bâillonne mon ennui*

*Black trombone, monotone  
Autochtone de la nuit  
Dieu pardonne la mignonne  
Qui fredonne dans mon lit*

Par dérision, Gainsbourg peut aussi pasticher le ton des films noirs français de la fin des années 1950, comme il ne se gêne pas de le faire dans « Du jazz dans le ravin » :

*Écoute  
C'est toi qui conduis ou moi ?  
C'est moi, bon alors tais-toi  
Y a du whisky dans la boîte à gants  
Et des américaines t'as qu'à taper dedans  
Écoute  
Écoute un peu ça, poupée  
T'entends ? Mon air préféré  
Mets-moi la radio un peu plus fort  
Et n'aie pas peur, j'veais pas aller dans le décor*

Somme toute, la chanson française s'accommode bien de sa fréquentation du

jazz. Si « jazz et java copains doit pouvoir se faire », pourquoi le Toulousain Claude Nougaro, fanatique de la note bleue, se plaît-il à imaginer, même à la blague, un conflit qui ne semble exister nulle part ailleurs que dans le texte « Le Jazz et la Java » (1962), qu'il colle à un thème du pianiste Dave Brubeck (« Three to Get Ready », sur *Time Out*, Columbia, 1959), un chouia retouché par son pianiste Jacques Datin ? Mystère et boule de gomme...

*Quand le jazz est, quand le jazz est là  
La java s'en, la java s'en va  
Il y a de l'orage dans l'air, il y a de l'eau dans le  
Gaz entre le jazz et la java*

*Quand j'écoute béat un solo de batterie  
V'là la java qui râle au nom de la patrie  
Mais quand je crie bravo à l'accordéoniste  
C'est le jazz qui m'engueule me traitant de  
raciste*

Comme il s'agit d'un morceau instrumental, on accorde à Nougaro la liberté d'y accoler les paroles de son choix, au gré de son inspiration. Pour ma part, je trouve peu judicieuse sa décision de faire de la chanson « 'Round Midnight », d'après l'impérissable thème de Thelonious Monk, dont le texte original exprime la mélancolie nocturne des amours disparues, une banale ballade à propos d'un type qui, sous un « bec de jazz », attend son rancard en retard, fût-elle « étoile au baiser d'azur ».

*Traduttore, traditore ?* Les aléas de l'adaptation sont ce qu'ils sont, certes, et les versions françaises de standards américains signées Boris Vian, par exemple, ne sont pas toujours fidèles à la lettre ni même à l'esprit des originales, pas plus qu'« I Wish You Love » ne respecte la poésie nostalgique de « Que reste-t-il de nos amours ? ». Il faut accepter ces adaptations comme de « nouvelles » œuvres, je suppose. Et pourtant, quelque chose me fait froncer les sourcils lorsque Claude Nougaro s'approprie un gospel aussi fondamental que « Go Down, Moses », qui raconte la mission de libérateur confiée par Yahvé au prophète sauvé des eaux qu'il dépêche en Égypte – chanson si symboliquement chargée pour les Afro-Américains dont les ancêtres, comme les Israélites, ont été réduits en esclavage –, pour en faire quelque chose d'à la fois bien intentionné et bêtement naïf comme son hommage à Satchmo, intitulé « Armstrong » :



*Armstrong, je ne suis pas noir  
 Je suis blanc de peau  
 Quand on veut chanter l'espoir  
 Quel manque de pot  
 [...]  
 Armstrong, un jour, tôt ou tard  
 On n'est que des os  
 Est-ce que les tiens seront noirs ?  
 Ce serait rigolo  
 Allez Louis, alléluia  
 Au-delà de nos oripeaux  
 Noir et blanc sont ressemblants  
 Comme deux gouttes d'eau*

Passe encore. Mais Nougaro atteint le comble de la maladresse, voire du mauvais goût, avec « Harlem », sa complainte évoquant l'insécurité que l'on ressent dans les rues du faubourg noir de New York à l'idée de se faire agresser, texte qu'il a plaqué sur la musique de « Fables of Faubus », le virulent réquisitoire adressé par Charles Mingus au gouverneur de l'Arkansas qui s'opposait à l'intégration raciale dans les écoles de son État :

*Dans tes rues, Harlem, j'entends des sirènes  
 de police  
 Je préfère tes sirènes, celles qui ont la peau  
 lisse  
 Harlem, Harlem, j'ai peur  
 J'ai peur Harlem au milieu de ta nuit  
 Je sens l'haleine d'un couteau qui me suit*

Je ne conteste pas la légitimité de ce sentiment d'angoisse et de son expression. Je trouve juste étrange le fait de les juxtaposer à cette mélodie en particulier, compte tenu du message initial de Charles Mingus. C'est à croire que l'auteur de « Harlem » ne comprend pas le texte original anglais ou, pire, qu'il s'en fout éperdument.

J'ai l'air de m'acharner et ça m'embête parce qu'au fond j'apprécie Nougaro, qui a écrit aussi de superbes textes de chansons originaux, et qui faisait preuve d'un swing du tonnerre en tant qu'interprète. J'oublie d'ailleurs tout ce que je lui reproche dès que je l'entends entonner « À bout de souffle », véritable tour de force d'écriture et de chant, sur le thème du « Blue Rondo à la Turk » de Dave Brubeck, qui renoue avec le pastiche de série noire exploré par Gainsbourg avec « Du jazz dans le ravin » :

*Toute ma mémoire me revint  
 Le hold-up, la fuite, les copains  
 Qui se font descendre...  
 J'suis blessé, mais je fonce et j'ai l'fric  
 Je glissai la main sous l'oreiller  
 La mallette pleine de billets  
 Était là, bien sage... deux cents briques !...  
 Somme toute ça pouvait aller  
 Mon esprit se mit à cavalier  
 Sûre était ma planque chez Suzy  
 Et bientôt à nous deux la belle vie  
 Les palaces, le soleil, la mer bleue, toute la vie...  
 Une radio s'est mise à déverser  
 Un air de piano à tout casser  
 Je connaissais ce truc  
 C'était le Blue Rondo à la Turk  
 Dave Brubeck jouait comme un fou  
 Aussi vite que moi mettant les bouts*

Au fond, nonobstant sa proposition initiale selon laquelle la java (par extension, la chanson française) « se fait la malle quand le jazz s'installe », l'essentiel de l'œuvre de Nougaro prouve que la cohabitation est possible. On n'a qu'à tendre l'oreille pour surprendre, dans la chanson « Le cinéma » (1962) qu'il signe sur une musique du regretté Michel Legrand, les échos du passage d'une certaine caravane, celle de Duke Ellington. ■