Swingin' India

Circulations coloniales et postcoloniales du jazz en Inde

Swingin' India : The Colonial and Postcolonial Diffusion of Jazz in India

Stéphane Dorin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23059>

DOI : 10.4000/lhomme.23059

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 4 juin 2012

Pagination : 169-192

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Stéphane Dorin, « Swingin' India », *L'Homme* [En ligne], 202 | 2012, mis en ligne le 29 mai 2014, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23059> ; DOI : 10.4000/lhomme.23059

Swingin' India

Circulations coloniales et postcoloniales du jazz en Inde

Stéphane Dorin

LE JAZZ, en tant que forme culturelle, a une histoire qui peut être découpée, non pas simplement en chapitres qui se juxtaposeraient, mais en embranchements en fonction des lieux et des univers sociaux où il a pris place, que l'on nomme ce processus « acculturation » ou « acclimatation ». Parmi les lieux méconnus de son histoire, le carrefour indien reste encore très largement à décrire. Il existe une littérature abondante sur les relations entre le jazz et la musique indienne classique, de Coltrane à Shakti, ce que l'on a appelé « fusion » ou « Indo-Jazz » dans les années 1960. Mais c'est toujours dans le sens d'un métissage compris comme mélange de substances musicales hétérogènes, que leurs rapports sont conçus.

Il s'agit plutôt de contribuer ici à une anthropologie historique du jazz en Inde, des premiers contacts repérables jusqu'aux années 1950, et à son intégration dans le paysage musical indien, et plus particulièrement à Calcutta. Les tournées des orchestres étrangers, européens et américains, ont constitué le premier temps fort de la diffusion des musiques de jazz en Inde, tout d'abord pour un public exclusivement colonial. Mais, dans cette histoire méconnue, intervient une communauté elle-même méconnue, car elle résulte d'un passé colonial douloureux, celle des Anglo-Indiens, catégorie juridique (Caplan 2001 ; Dorin 2005) regroupant tous les descendants de colons européens mâles. Ces derniers ont joué un rôle de premier plan dans la circulation du jazz en Inde dès les années 1920, comme amateurs mais surtout comme musiciens, pour des publics à l'origine européens, et qui se sont progressivement indianisés dans les décennies précédant l'Indépendance. Par leurs interactions avec les musiciens européens et américains, ils ont donc concouru à la fabrication d'une version indienne du jazz et à la passation de cette forme culturelle, qui a circulé dès l'époque du Raj.

Calcutta, en tant qu'ancienne capitale des Indes – jusqu'en 1911 – et, en raison de cet héritage, centre nerveux de la diffusion et de l'acclimatation des formes culturelles occidentales¹, en fut, au moins jusqu'aux années 1950-1960, l'épicentre, et mérite à ce titre l'attention qui lui est ici accordée au même titre que Bombay.

Les archives privées de Roy Butler

Un matériau pour l'histoire du jazz en Inde

L'histoire du jazz en Inde avant-guerre est très difficile à écrire, car la plupart de ses musiciens n'ont pas enregistré du tout, ou très peu,

alors que l'histoire de cette musique est pour l'essentiel celle des indices matériels, donc dans une très large mesure des enregistrements phonographiques, et des artistes qui ont gravé des disques. Il nous faut alors nous tourner vers d'autres sources, comme les témoignages de ceux qui ont vécu cette période et les traces que certains *sidemen* ont laissées, comme Roy Butler (1899-1997), saxophoniste originaire de Chicago, qui a joué à Bombay et à Calcutta – après l'Amérique du Sud et l'Europe – dans les grands hôtels entre 1933 et 1942, en compagnie notamment d'un pianiste de renom, Teddy Weatherford (1903-1945).

Roy Butler

© Fonds Roy Butler. Chicago Public Library, by Courtesy

1. C'est à Calcutta qu'eurent lieu en effet les premiers enregistrements de musique indienne par la Gramophone Company of India (GCI) en novembre 1902 (Kinnear 1994). Et c'est à Sealdah, près du centre de la ville, que fut construite la première usine de pressage en 1908 par la GCI, qui commença à distribuer quelques milliers de disques sous son propre label His Master's Voice (HMV), mais aussi pour d'autres compagnies, comme Pathé, Odeon, Beka et Nicole. Une usine plus grande, afin de répondre à la croissance du marché, fut construite en 1929 à Dum Dum, dans le nord de la ville. HMV et l'usine de Dum Dum restent encore aujourd'hui des points de repère essentiels de l'industrie musicale bengalie – voire indienne –, même si le monopole de fait de la GCI a été remis en cause dès les années 1960 (Joshi 1988 ; Gronow 1981, 1998 ; Manuel 1993).

Le fonds Roy Butler², intitulé *Journey of Jazz Sideman – Roy Butler's Collection*, et conservé à la section « Musique » de la Chicago Public Library, constitue un matériau essentiel pour l'histoire, très peu documentée jusqu'alors, de la circulation des musiciens de jazz noirs américains en Asie, et en particulier en Inde. Les photographies, coupures de la presse locale difficilement accessible, programmes des soirées musicales organisées dans les grands hôtels, relevés des sessions d'enregistrement constituent autant de traces de la présence de ces musiciens, de leurs interactions avec les musiciens locaux et de la réception du jazz. On y trouve également des interviews et des relevés discographiques effectués par Peter Darke et Ralph Gulliver pour la revue britannique *Storyville* consacrée aux débuts du jazz. À ces documents, j'ai confronté les témoignages recueillis à Calcutta durant mon enquête de terrain. Ainsi, dans une démarche qui associe histoire orale et exploitation d'archives privées, dans une confrontation systématique, j'ai tenté de contribuer à l'histoire culturelle de la diffusion³ des musiques de jazz en Inde, en décrivant le rôle joué par un musicien d'orchestre comme Roy Butler.

Les orchestres étrangers des grands hôtels et des clubs d'avant-guerre

Il ne faut pas oublier que les musiques de jazz sont aussi des musiques de danse. Elles ont été introduites en Inde par les Maharajahs, qui avaient été séduits par ces musiques lors de voyages en Europe, en particulier à Paris, et par les diplomates, industriels ou négociants britanniques et étrangers, qui louaient les services d'orchestres de danse afin d'assurer un divertissement musical non seulement pour les soirées et les manifestations diverses, mais aussi pour les grands hôtels de Delhi, de Madras, de Bombay ou de Calcutta – et dans toute l'Asie, à Colombo, à Kuala Lumpur, à Singapour, à Shanghai ou encore à Bangkok. Bien avant le ragtime et le jazz, les musiques de danse en vogue étaient les valses, les polkas, les rumbas et les tangos. Les Goanais et les Anglo-Indiens, grâce à leur connaissance et à leur pratique de la musique occidentale acquises

2. Sa veuve a fait don en 2000 de plusieurs centaines de documents, papiers privés, photographies, contrats, correspondances ou encore de 78 tours, à la Chicago Public Library. Ces précieuses archives privées ont servi de matériau à cette étude. Elles sont classées en cartons, qui regroupent à la fois des documents personnels, comme la correspondance, des photographies ou encore des supports musicaux, et des coupures de presse relatives à la carrière du musicien. La référence à ces cartons est ici mentionnée en notes.

3. Il faut noter que le journaliste Naresh Fernandes, lui-même d'origine goanaise, donc juridiquement anglo-indien, a réalisé une enquête centrée sur Bombay et les relations du jazz avec l'industrie de Bollywood (Fernandes 2004, 2011).

notamment à l'église, formaient le gros des orchestres. Cependant, les hôtels et les clubs les plus prestigieux se devaient d'employer des orchestres étrangers, qui passaient ainsi plusieurs années en Orient, ou tout au moins de réserver les places de leaders ou de chefs à des musiciens européens ou américains. Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, la grande majorité des groupes employés dans les grands hôtels comme Le Grand⁴ de Calcutta ou le Taj Mahal de Bombay étaient australiens, britanniques, français, hongrois ou encore américains.

Le premier orchestre de jazz à faire la tournée des grands hôtels asiatiques, du Gall Face de Colombo au Raffles de Singapour, en passant par Le Grand de Calcutta et le Taj Mahal de Bombay, fut sans doute le *Dan Hopkins Syncopated Five* en 1922. Le groupe n'a cependant laissé aucune trace discographique. En 1926, le Grand Hotel fit signer un contrat au Canadien Jimmie Lequime, jusque-là employé à Shanghai. Son orchestre était véritablement cosmopolite puisqu'on y trouvait deux Russes, Joe Speelman (saxophone ténor) et Monia Liter (piano), un Autrichien, Victor 'Vic' Halek (saxophone ténor, violon), un Philippin, Nick Ampier (trombone), un Américain, Bill Houghton (batterie) et un Sud-Africain, Al Bowllly (banjo). En avril 1926, le *Jimmie Lequime's Grand Hotel Orchestra* enregistra un fox trot, *Soho Blues*, pour HMV, première face de jazz gravée en Inde. Le groupe s'y révèle de fort bonne tenue, bien au-delà des gimmicks d'orchestres d'hôtels de l'époque, y compris aux États-Unis, comme le montrent les enregistrements disponibles (Lotz 1984). S'y ajoute un deuxième titre, *The House Where The Shutters Are Green*, arrangé par la pianiste de l'orchestre, Monia Liter. Peu après ces enregistrements, l'orchestre de Lequime quitta Calcutta pour l'hôtel Raffles de Singapour. En novembre 1932, le *John Abriani's Six* quitte Berlin pour le Saturday Club de Calcutta, où il reste jusqu'en 1935. Dans ce laps de temps, l'orchestre grave plusieurs faces pour le label indien Twin, mais aucun enregistrement n'a, semble-t-il, été conservé et aucun indice ne nous est parvenu quant à la qualité des prestations.

Il y eut aussi très tôt des orchestres de jazz noirs qui tournèrent en Orient. Teddy Weatherford, originaire de Virginie, a fait ainsi l'essentiel de sa carrière de pianiste à l'étranger, après avoir joué quelque temps à La Nouvelle-Orléans puis dans le circuit de Chicago au début des années 1920. L'essentiel de ses activités jazzistiques et la plupart de ses enregistrements discographiques se sont déroulés en Inde, notamment à Calcutta

4. À Calcutta, il était concurrencé par le Great Eastern Hotel, de même standing, et le Firpo's. Le Grand possédait en outre le premier et le plus célèbre night-club des Indes, le Prince's.

Publicité pour *Herbert Flemming and His International Rhythm Aces*
au Grand Hotel, Calcutta, décembre 1933. De g. à dr. :

H. Flemming, Cesar Riosi, Crickett Smith, Cle Saddler, Roy Butler ; accroupi, Luis Pedroso
© Fonds Roy Butler. Chicago Public Library, by Courtesy

au début des années 1940, où il est mort du choléra. Il est devenu, au-delà de son importance, réelle et attestée dans l'histoire du jazz, une véritable icône pour les passionnés de jazz à Calcutta, et en Inde en général, où l'on entretient le souvenir de ses prestations dans l'orchestre du Grand Hotel. Dès 1926, il a tourné en Asie dans l'orchestre de Jack Carter, à Shanghai, Manille et Singapour en particulier. En Inde, c'est à la fin de l'année 1933 que l'on peut repérer le premier orchestre incluant des musiciens noirs, dont Roy Butler. Alors que celui-ci a déjà tourné en Europe au sein de plusieurs formations, il rejoint fin 1932 celle que monte Herbert Flemming, les *International Rhythm Aces*. L'orchestre reçoit une offre pour l'Amérique du Sud et se retrouve en mai 1933 à Buenos Aires, où des musiciens locaux viennent s'ajouter à la troupe pour la tournée, qui s'achève à la fin de l'année. De retour en Europe, les musiciens jouent – et gravent quelques faces, notamment pour le label Brunswick – dans diverses formations parisiennes, avec, entre autres, Leon Abbey, Lucky Millinder ou encore le saxophoniste ténor Alfred Pratt, qui a par la suite enregistré quelques solos avec l'orchestre parisien de Louis Armstrong en 1934. Les *Herbert Flemming's International Rhythm Aces* jouent un soir à la salle Pleyel mais ne parviennent pas à décrocher d'engagement régulier.

Teddy Weatherford

© Fonds Roy Butler: Chicago Public Library, by Courtesy

C'est à ce moment qu'ils reçoivent une invitation opportune pour l'Inde. L'orchestre débarque alors à Calcutta pour jouer pendant la saison d'hiver au Grand Hotel, le 12 décembre 1933⁵. En effet, c'est entre les mois de décembre et d'avril, juste avant les grandes chaleurs de l'été (au sens indien) que Calcutta devenait la ville d'hiver la plus chic de l'Empire des Indes et donc un lieu de villégiature privilégié, où la musique et les divertissements abondaient. Le groupe qui prend ses quartiers au Grand comprend un trompettiste, Crickett Smith (1883-1947), dont la voix était comparée à celle d'Armstrong, et que l'on surnommait le « Buddy Bolden

de New York », un tromboniste, Herb Flemming, deux saxophonistes, Cle Sadler et Roy Butler, un pianiste, Cesar Rios, un contrebassiste, Harlod Kumai, et enfin un batteur, Luis Pedroso, d'origine cubaine. Leur contrat prit fin en avril et le groupe se sépara, Flemming et Cle Sadler s'embarquant pour Shanghai où ils jouèrent avec Buck Clayton, tandis que Butler, Smith et Pedroso décidaient de rester en Inde. « J'ai rejoint l'orchestre de Joseph Ghisleri au Taj Mahal Hotel de Bombay grâce à un ami, Rudy Jackson, qui en faisait déjà partie », raconte Roy Butler⁶. L'orchestre avait fait le voyage de Paris à Bombay en novembre 1932, avec notamment à la trompette Harry Cooper, ancien *sideman* de Benny

5. Dans les papiers privés de Butler, on peut lire sur la carte postale représentant les temples jaïn de la ville, et adressée à sa sœur à Chicago, les mots suivants : « 29 décembre 1933, Chère sœur, je suis bien arrivé. Fait un voyage en train à travers l'Inde depuis Bombay en 36 heures. Ai un poste fabuleux au Grand Hotel. Devrais rester 6-12 mois. J'ai vu quelques paysages parmi les plus incroyables ; les indigènes ont cent ans de retard. À quelques exceptions près, tout est très primitif. Je profite cependant de chaque minute. C'est une aventure d'homme riche. J'essaierai de t'en dire plus la prochaine fois. Écris-moi c/o Grand Hotel Orchestra, Calcutta, India » (Roy Butler's Collection, Chicago Public Library, carton « Postcards »).

6. Les souvenirs de Roy Butler ont été recueillis par Peter Darke & Ralph Gulliver, in *Storyville*, June-July 1977, 71 : 178-190 (Roy Butler's Collection, Chicago Public Library, carton « Clippings »).

Moten, et au saxophone alto l'ami de Butler, Rudy Jackson, qui comptait King Oliver, Duke Ellington et Noble Sissle dans la liste de ses précédents employeurs. Crickett Smith avait remplacé Cooper, tombé malade, puis Ghisleri à la tête de l'orchestre lorsque ce dernier s'en était retourné à Paris. Le groupe ainsi remanié prit le nom de *Crickett Smith's Symphonians* et quitta le Taj Mahal Hotel de Bombay pour le Hellendoorn Restaurant de Batavia – aujourd'hui Jakarta. Sur le chemin, Teddy Weatherford fut embauché à Penang en Malaisie. Les *Crickett Smith's Symphonians* commencèrent alors une tournée qui les conduisit de Batavia à Colombo, au Gall Face Hotel pour les ramener à Bombay au Taj Mahal Hotel pour la saison d'hiver de 1936. Roy Butler profita des intersaisons pour travailler dans d'autres villes, en particulier à Bangalore, et pour décrocher des contrats dans les clubs à la richesse démesurée et indécente, qu'on appelle aussi gymkhanas, et dont le Saturday Club, le Tollygunge Golf Club, le Calcutta Rowing Club ou le Calcutta Football Club, tous situés à Calcutta et fondés au XIX^e siècle, constituent les archétypes⁷.

Cette période figure, aux dires mêmes de Roy Butler, parmi les plus heureuses de sa vie de *sideman*. Le travail de musicien d'orchestre de danse n'était pas des plus exigeants, alors que la paye et les conditions de vie étaient dignes des plus grands, et qu'ils étaient traités comme des princes à la fois par la clientèle européenne et indienne avide de divertissements américains modernes, et par la direction des hôtels et des clubs, à qui ils fournissaient des prestations de qualité, mais aussi le *glamour* et le prestige des jazzmen, contribuant ainsi à établir la renommée de la saison indienne d'hiver sous le Raj. C'est dans cet esprit que les *Crickett Smith's Symphonians* enregistrent à Bombay pour le label indien Rex en avril 1936 le titre *Taj Mahal*, véritable publicité musicale pour l'hôtel sous forme de fox-trot. On peut y entendre des solos intéressants de Teddy Weatherford au piano et de Roy Butler au saxophone, ainsi que la voix du batteur noir américain Creighton Thompson. Au début de la saison suivante, c'est-à-dire en novembre 1936, ce fut au tour de Leon Abbey de prendre la direction de l'orchestre du Taj Mahal Hotel, qui devint le *Leon Abbey's Orchestra*, dont faisaient encore partie Smith, Weatherford et Butler. Ces deux derniers repartirent pour Paris à la fin de la saison, en avril 1937. C'était l'époque de l'exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne (de mai à novembre 1937) et de nombreux artistes

7. Ces clubs, aux normes de sociabilité et aux règles d'admission extrêmement strictes, ont continué à fonctionner après l'Indépendance, et constituent plus que jamais pour l'élite un lieu de distinction et d'affirmation des privilèges. Notons pour notre propos qu'ils continuent de fournir aux musiciens et aux groupes – de jazz et de rock, voire de musiques disco et électroniques – des opportunités non négligeables d'engagements fort bien payés.

et musiciens avaient fait le voyage. On disait même de Montmartre que c'était « Harlem transplanté ». Teddy Weatherford y rencontra beaucoup de jeunes pianistes, comme Joe Turner, Garland Wilson ou Herman Chittison, mais la génération montante trouvait son jeu démodé. Cependant, aux yeux des fervents du *Hot*, il incarnait le vrai jazz, le swing, selon les critères définis par Hughes Panassié (Tournès 1999 : 35-40), qui lui fit faire notamment plusieurs enregistrements pour le label Swing qu'il avait créé avec Charles Delaunay. À son retour en Inde en novembre en compagnie de Roy Butler, Teddy Weatherford monta son propre orchestre au Taj et devint, à partir de la fin de l'année 1937, la figure centrale du jazz en Inde. Ainsi le programme du Taj pour leur *Monsoon Symphony* annonçait : « Nous avons cette fois encore réussi à nous assurer les services de Teddy Weatherford pour la saison prochaine. Il partagera l'affiche du Harbour Bar avec une charmante jeune femme, Mabel Scott, et... qui sait... peut-être aussi Aimée ! »

Le *Teddy Weatherford's Orchestra* comprenait, en 1938, quatre Noirs Américains⁸, outre lui-même au piano, Crickett Smith, Rudy Jackson et Roy Butler, un Français, le tromboniste George Leonardi, un Espagnol, le trompettiste Luis Moreno, un Cubain, le batteur Luis Pedroso, un Anglo-Indien, Henry Green, à la contrebasse, et un Goanais au saxophone alto, Josico Menezes. La composition est donc très nettement internationale, comme beaucoup de groupes d'hôtels à l'époque, mais ce qui est remarquable pour notre propos, c'est l'incorporation de deux Indiens, un Anglo-Indien, Green, dont le frère Hal fut aussi un musicien de jazz de premier plan à Bombay, et un Goanais. La guerre et les mouvements de population qu'elle engendra accélérèrent le processus d'incorporation de musiciens indiens dans les orchestres de jazz, comme nous le montre l'exploitation, dans les archives du fonds Roy Butler, des listes du personnel engagé dans les orchestres et pendant les sessions d'enregistrement, sur cette période.

L'indianisation du jazz pendant la Seconde Guerre mondiale : le rôle des musiciens anglo-indiens

Il est indéniable que le contact avec des musiciens de jazz américains et européens, avec leurs instruments et leurs pratiques musicales, a au minimum éveillé chez les musiciens indiens le désir d'en savoir plus sur les musiques de jazz – les programmes de danse proposés dans les lieux

8. La liste des membres de l'orchestre est donnée par Peter Darke & Ralph Gulliver, in « Teddy Weatherford », *Storyville*, June-July 1976, 65 : 180-181 (Roy Butler's Collection, Chicago Public Library, carton « Clippings »).

de divertissement incluait des rumbas, valse, fox-trot, ragtime, et l'idée d'un genre « pur » de jazz n'était pas encore une priorité, surtout dans ce contexte – et le désir de les jouer à leur tour. On a déjà noté que l'incorporation de musiciens anglo-indiens et goanais dans les orchestres d'hôtels et de clubs a été très précoce, puisqu'on peut la repérer dès le début des années 1930. Bien que plus orientée vers les musiques de danse que vers le jazz proprement dit, l'une des premières formations à majorité goanaise à être engagée régulièrement à Bombay dès les années 1930 fut les *Rhumba Boys*, avec au saxophone L. A. Abreu, à la clarinette Johnny Gomes et au piano Mike Machado. Mais l'un des tout premiers jazzmen à dominer la scène n'était ni anglo-indien, ni goanais : il s'agit de Rudy Cotton, de son vrai nom Caswaji Khatau, saxophoniste ténor, qui a enregistré avec Teddy Weatherford à Calcutta entre 1943 et 1944, et a ouvert à la tête de son orchestre le premier festival de jazz en Inde, le « Jazz Yatra » de 1978. Force est de constater que jusqu'aux années 1950, les musiciens indiens de jazz sont d'origine européenne, et que Rudy Cotton fait figure d'exception.

On peut avancer que ce sont les contacts directs entre jazzmen américains – ou européens – et musiciens anglo-indiens qui ont permis la diffusion de la pratique jazzistique en Inde. Il faut se souvenir en effet de la politique d'exclusion raciale en vigueur dans l'immense majorité des lieux de divertissement, comme le Calcutta Club par exemple ; et, lorsque des Indiens étaient acceptés, c'étaient soit des industriels ou des leaders politiques utiles aux Britanniques – comme les Maharajas, par exemple – et dominés par eux, soit des musiciens, et, dans ce cas, il y avait déjà une longue tradition de proximité culturelle et musicale des Anglo-Indiens et des Goanais avec la musique occidentale, et une tolérance des autorités, depuis l'ordonnance de 1795⁹ de l'*East India Company*, vis-à-vis des Anglo-Indiens musiciens (Hawes 1996). Leur importance numérique et leur grande visibilité dans le domaine musical, bien supérieure à leur nombre absolu dans la population, tiennent donc à deux facteurs : le premier est d'ordre pragmatique, puisque c'est la connaissance et la pratique des musiques européennes à travers la tradition de la musique d'église, et le second est plus politique, étant donné qu'ils étaient tolérés aux côtés des colons dans ce rôle d'amuseurs et de fournisseurs de divertissements musicaux occidentaux.

9. Cette ordonnance, dernière d'une série de trois promulguées entre 1786 et 1795, avait pour but de limiter les droits et privilèges des Anglo-Indiens, afin de prévenir tout risque de rébellion de la part des métis, comme il s'en était produit à Saint-Domingue ; ainsi, selon cette ordonnance, pour intégrer l'armée, un Anglo-Indien devait être soit maréchal-ferrant, soit musicien. *De facto*, les membres des fanfares militaires devinrent anglo-indiens dès la fin du XVIII^e siècle.

La Seconde Guerre mondiale et, plus particulièrement, l'entrée en guerre des États-Unis à la fin de l'année 1941 et l'ouverture d'un front en Asie vont accélérer ce processus de diffusion. À cet égard, l'événement le plus important est sans conteste la décision américaine d'évacuer ses ressortissants à la mi-1942. Ainsi, le consul américain de Bombay, Howard Donovan, envoie le 6 juillet 1942, comme l'atteste la lettre reçue par Roy Butler, à tous les citoyens américains enregistrés une circulaire les exhortant, « tant qu'il reste une opportunité de le faire », à rentrer aux États-Unis au plus vite. La plupart des musiciens sont donc partis, mais pas le besoin de divertissements dont étaient friands les soldats alliés, stationnés par milliers en Inde et en particulier à Calcutta, où un campement gigantesque fut mis en place dans le sud de la ville, sur les bords du lac de Dhakuria. Roy Butler fut un de ceux qui choisirent de ne pas partir :

« Comme un imbécile, j'ai choisi de rester. Je suis retourné au Taj Mahal Hotel et j'y ai formé un orchestre avec des Indiens. Nous avons joué une saison au Green's Hotel, qui jouxtait le Taj. Dans le court laps de temps pendant lequel je fus leader d'orchestre en Inde, je n'ai pas fait de miracle. D'une part, je ne pouvais travailler qu'avec des musiciens indiens puisque tous les Américains étaient partis, et les musiciens locaux ne s'étaient pas encore familiarisés avec le jazz à cette époque. Je sais qu'aujourd'hui on peut trouver quelques très bons jazzmen par ici, mais on n'a pas eu le temps de développer quoi que ce soit, de bon ou de mauvais d'ailleurs. J'ai rejoint Teddy au début de l'année 1943 »¹⁰.

On retrouve, d'après la composition du *Roy Butler's Band* fin 1942, Johnny Gomes, qui faisait partie des *Rhumba Boys*, mais aussi la chanteuse Emerald St Martin, et le saxophoniste Micky Correa. Ce dernier, né à Mombasa au Kenya, a grandi à Goa et à Karachi. Avant Bombay, il avait déjà formé son propre orchestre avec son frère Alec, le *Correa's Optimist Band*. Il fut invité à Bombay à jouer pour All India Radio en 1939 et décrocha un contrat avec l'orchestre de Beppo di Siaty, formé de musiciens américains, philippins et européens. Il a aussi joué avec Teddy Weatherford, et, après la guerre, monté son propre orchestre au Taj, où il joua pendant plus de vingt ans d'affilée – un record dans la profession. Membre reconnu de la scène musicale, il a également joué du classique avec le Bombay Symphony Orchestra.

1942 représente donc bien pour les musiciens de jazz indiens une année charnière, puisqu'on trouve, dans le programme du Taj et du Green's, à côté du groupe de Roy Butler, un orchestre de jazz exclusivement indien,

10. Cité par Peter Darke & Ralph Gulliver, in *Storyville*, June-July 1977, 71 : 189 (Roy Butler's Collection, Chicago Public Library, carton « Clippings »). À cette époque, Butler joue aussi avec l'orchestre de Ken Mac, de nationalité britannique, et avec le Bombay Symphony Orchestra de Jules Craën.

Sonny Lobo and His Nite Club Boys, qui jouait le vendredi et le samedi soir. Donc, avant *Micky Correa and His Swing Orchestra*, le pianiste Sonny Lobo fut le premier Indien à diriger un orchestre de jazz. Le trompettiste du groupe était une véritable vedette de la scène jazz indienne, puisqu'il s'agit de Chic Chocolate, de son vrai nom Antonio Xavier Vaz (1916-1967), qui imitait Louis Armstrong grâce à son physique et à sa façon de jouer. En 1945, il forma lui aussi son propre orchestre, *Chic and His Music Makers*, et devint l'un des piliers de la scène de Bombay, introduisant même les musiques de danse et de jazz dans les films hindi dans les années 1950, notamment *Albela*, dans lequel il joue un petit rôle (Cabral e Sa 1997 : 200)¹¹. Chic jouait aussi parfois en tandem avec un autre trompettiste anglo-indien, Chris Perry, dont le frère Joe fut un leader d'orchestre reconnu. Les Anglo-Indiens et les Goanais commencèrent ainsi à dominer la scène du jazz en Inde pendant la Seconde Guerre mondiale, allant même jusqu'à constituer la plupart des membres du Bombay Swing Club, fondé à cette époque.

Calcutta fut aussi, pendant la guerre, le théâtre de ce mouvement d'indianisation du jazz, grâce notamment à la figure tutélaire de Teddy Weatherford, lui-même marié à une chanteuse anglo-indienne, Lorna Shorland, qui apparaît à ses côtés sur scène, comme on peut le constater sur plusieurs programmes de concerts. Il dirige un orchestre au Grand Hotel depuis le mois de septembre 1940. À partir de septembre 1941, il commence une série d'enregistrements¹² pour le label Columbia, qui, s'ils ne sont pas tous à ranger dans la catégorie « Jazz » au sens où l'entendent les puristes, nous permettent néanmoins, à travers la liste des musiciens crédités, de nous faire une idée assez précise de l'ampleur de l'indianisation du jazz pendant ces années cruciales. Ainsi, le personnel de l'orchestre inclut le français George Leonardi que Teddy a ramené avec lui de Bombay, et Bill McDermott. Mais il faut ajouter le Népalais George Banks à la trompette, qui, né Pushkar Bahadur Budhapriti, a pris un nom à consonance américaine par amour de la musique. Ce fut l'un des personnages clés de la scène jazz de Calcutta après guerre, et son fils Louis est devenu, à partir des années 1970, le pianiste de jazz indien le plus

11. Les musiciens goanais ont dans une large mesure contribué à l'« occidentalisation » de la musique de film hindi dans les années 1950, puisque les grands compositeurs comme S. D. Burman, Naushad Ali et R. D. Burman ont fait appel à eux pour jouer des « nouveaux » instruments (européens) qu'ils ont introduits et pour apporter de nouvelles sonorités. C'est donc aussi dans le registre des musiques de films que l'on peut repérer la circulation des musiques occidentales, en dépit même des restrictions gouvernementales (Manuel 1988 : 164).

12. Peter Darke a compilé la liste précise de tous les enregistrements de Teddy Weatherford à Calcutta dans la revue spécialisée *Matrix*, s.d., 107-108 : 3-6 (Roy Butler's Collection, Chicago Public Library, carton « Clippings »).

célèbre. On retrouve à la contrebasse Tony Gonsalves, qui joua un rôle de premier plan dans le milieu du cinéma et de la musique de films et fut un des co-fondateurs de la Cine-Musicians Association en 1952, afin de protéger les droits des musiciens de studio. On retrouve aussi sur certains enregistrements un jeune saxophoniste américain, Paul Gonsalves (1920-1974), qui, enrôlé dans le Quartermasters' Corps comme chauffeur de camion à Calcutta pendant la guerre, venait souvent jouer avec le groupe. Il devait rejoindre l'orchestre de Duke Ellington à partir de 1950. Cedric West, à la guitare, et Reuben Solomon, au saxophone, ont rejoint l'orchestre de Teddy Weatherford après avoir fui la Birmanie, envahie par les Japonais. Reuben Solomon se souvient des premières prestations de l'orchestre dans un Calcutta envahi de GI's et de Tommies :

« Les troupes britanniques et américaines en venaient aux mains tous les soirs, en raison de la différence de solde. Les Américains avaient beaucoup plus d'argent à dépenser et toutes les filles sortaient avec des Américains, aucune avec des Tommies. Aussi, dès que des soldats américains entraient dans le jardin d'hiver du Grand, les Britanniques les regardaient d'un sale œil et commençaient à leur lancer des bouteilles, des chaises, tout ce qui leur tombait sous la main. Teddy se levait alors et criait : "Okay boys, fighting music !" . Et nous, on se lançait dans un truc à deux temps – tac tac crac boum – aussi longtemps qu'on pouvait. Soudain, on entendait les sifflets des MPs [la police militaire] et tout ce petit monde se regroupait sur la piste de danse. On ramassait quelques gars assommés »¹³.

Ellis Joshua, *assistant manager* du Grand à partir de 1942, arrivé en même temps que Reuben Solomon de Birmanie, rapporte également que l'hôtel, propriété depuis 1938 de Mohan Singh Oberoi, va obtenir des forces alliées un contrat fort intéressant en fournissant gîte et couvert pour 10 roupies par homme et par jour, alors que le repas le plus cher à l'époque sur la carte, le dîner, en coûtait 3. Au plus fort de la guerre, les 500 chambres de l'hôtel accueillirent 4000 hommes, et les 10 roupies ne représentaient rien pour les soldats américains, qui disposaient ainsi de beaucoup d'argent à dépenser en boissons et distractions diverses, au grand dam des Britanniques. Ainsi, les souvenirs d'Ellis Joshua rejoignent presque mot pour mot ceux de Reuben Solomon :

« Jamais une soirée sans bagarres ! Il fallait tout le temps séparer les GI's et les Tommies au bar, le Casanova, et j'avais ma méthode. Dès que les ennuis commençaient, je tapais sur l'épaule d'un des types en train de se battre. Je lui racontais qu'un de ses copains s'était trouvé mal et avait besoin de lui dans les toilettes. Je l'y rejoignais et l'assommais sans prévenir. Je l'enjambais et retournais surveiller le Casanova »¹⁴.

13. Peter Darke & Ralph Gulliver, in *Storyville*, June-July 1976, 65 : 186 (Roy Butler's Collection, Chicago Public Library, carton « Clippings »).

14. Entretien réalisé le 24 avril 1999.

C'est aux alentours d'août 1942 que Roy Butler vint rejoindre Teddy Weatherford à Calcutta. On trouve en effet sa présence sur les enregistrements Columbia datés de septembre 1942¹⁵, comme *One Dozen Roses*. Roy Butler est décrit comme étant le gentleman du groupe. On raconte qu'il ne buvait jamais d'alcool et que, si quelqu'un lui offrait un verre, il répondait : « Je vais prendre plutôt une glace ; vous aimez la bière, moi, j'aime les glaces ». Ses collègues musiciens le surnommaient « le Révérend ». C'était un homme très méthodique. En réalité, c'était lui le cerveau de l'orchestre, car Teddy n'était pas très assidu ni très rigoureux. Roy prenait les choses en main à sa place. C'est lui qui insistait pour que Teddy Weatherford s'astreigne à une certaine discipline et écrive de nouveaux morceaux. Il lui apportait ainsi les derniers disques pour les lui faire écouter. Teddy a laissé le souvenir de quelqu'un d'insouciant, toujours prêt à raconter une blague ou à en faire une, et, comme musicien, d'un pianiste toujours efficace, capable de jouer pendant des heures au milieu de soldats et de marins éméchés, d'une seule main s'il le fallait, lorsqu'on lui apportait à boire par exemple. Mais, en tant que responsable de la paye de ses musiciens, puisque la direction lui donnait une somme globale qu'il devait redistribuer, Teddy Weatherford ne se montrait pas toujours généreux, et certains musiciens comme Reuben Solomon ou Cedric West ont quitté son orchestre pour cette raison et sont allés jouer dans des clubs où on leur offrait presque le double de ce qu'il leur accordait. La présence de Roy fut ainsi décisive, à la fois pour la cohésion du groupe constitué par l'ensemble des musiciens, réguliers ou occasionnels, mais aussi pour la direction musicale, proprement jazzistique, de l'orchestre, au détriment des chansons populaires de l'époque, comme *Kiss The Boys Goodbye*, *The Last Time I Saw Paris* ou *In Waikiki*, interprétées sans improvisation, et qui composaient l'ordinaire des soirées du Wintergarden pour les hommes de troupe¹⁶. Ces chansons de films américains avaient la préférence de la direction de l'hôtel mais aussi celle du studio de HMV ; c'est pourquoi les titres enregistrés ne sont pas tous d'un très grand intérêt jazzistique, alors que les circonstances s'y prêtaient.

15. Peter Darke, in *Matrix*, s.d., 107-108 : 5 (Roy Butler's Collection, Chicago Public Library, carton « Clippings »).

16. Notons que Reuben Solomon, avec ses *Jive Boys* avec qui il est arrivé de Rangoon, a aussi enregistré pour Columbia quelques-uns de ces succès typiques des comédies musicales américaines. On trouve ainsi trace d'enregistrements datés de septembre 1942 de *My Gal Sal*, tiré du film éponyme tourné par Rita Hayworth pour la Fox en 1942, ou encore *The Last Call For Love*, chantée à l'origine par Frank Sinatra dans le film *Ship Ahoy*, sorti par la MGM en 1942 également. Dans les sessions de Calcutta, c'est Nester West que l'on retrouve au chant pour *Reuben Solomon and His Jive Boys*, qui semble s'inspirer, avec guitare et violon, du Quintette du Hot Club de France (cf. Roy Butler's Collection, Chicago Public Library, carton « Photos 2/Documents 2 »).

Jack Armitage a donné, dans la revue *Le Jazz Hot*¹⁷, un compte rendu assez précis du niveau des prestations de l'orchestre de Teddy Weatherford au Grand :

« J'avais pris quatre semaines de permission à Calcutta... J'étais flatté de constater qu'en voyant entrer une de nos vieilles connaissances, il a retouché son programme spécialement pour l'occasion et de bon cœur... Cette soirée fut si éblouissante que je n'hésiterai pas une seule seconde à le ranger parmi les plus grands musiciens de jazz. Il a joué tous les morceaux que je lui ai demandés, y compris *Mr. Freddie Blues*, ainsi qu'une version remarquable de *Twelfth Street Rag*, un titre que je n'avais jamais vraiment apprécié jusque-là. Non seulement il jouait des solos merveilleux, mais il prouvait aussi qu'il était un des piliers de la section rythmique. On pouvait sentir sa puissance phénoménale, son swing assuré d'une main gauche ferme qui tirait l'orchestre vers le haut... La plupart du temps, le groupe jouait dans une salle où allaient et venaient GI's et aviateurs britanniques, des Noirs et des Blancs, et des Anglo-Hindous. En tant que leader, Teddy n'était pas tout à fait à la hauteur. Bien sûr, il n'avait jamais les mêmes musiciens, donc les ensembles portaient avec un sérieux handicap... Malgré tout, les cuivres étaient bons, avec de l'énergie » (Armitage 1948).

Dans ce précieux témoignage, on peut noter l'insistance sur le caractère « multiracial » du public et de l'orchestre, et donc sur le fait que c'était un élément inhabituel à l'époque, en regard de la politique ségrégationniste américaine et de l'exclusion des Indiens par les Britanniques, dans le contexte de la montée en puissance du nationalisme. C'est aussi pourquoi ces années-là et ces lieux-là doivent être considérés comme des moments de circulation intense de formes culturelles, jusque-là compartimentées, entre membres de groupes sociaux d'ordinaire ethniquement séparés les uns des autres. C'est une des raisons pour lesquelles Teddy Weatherford aimait l'Inde, en particulier Calcutta. Il lui arrivait ainsi de plaisanter : « Nous les Blancs on est bien traités ici ! »¹⁸.

La présence massive d'Anglo-Indiens est un bon indicateur de la « passation culturelle » qui eut lieu durant ces années décisives. Il ne faut cependant pas croire en la fiction d'une suspension des tensions raciales pour cause de guerre, comme le démontre aisément cet épisode relaté par Reuben Solomon :

« Un soir, il y eut ce soldat américain, sûrement un gars du Sud. Il se tenait en face de la scène, avec un petit ours brun. Teddy portait, comme à son habitude lorsqu'il jouait, un costume blanc en peau d'ange ; il était tiré à quatre épingles. Il était en train de jouer un solo, le sourire aux lèvres, l'air heureux, quand, sans aucune raison apparente,

17. Weatherford avait déjà eu les honneurs de la célèbre revue lors de son passage à Paris en 1937 (*Le Jazz Hot*, 1937, 18).

18. « They treat us white folks fine », cité par Peter Darke & Ralph Gulliver, in *Storyville*, June-July 1977, 71 : 185 (Roy Butler's Collection, Chicago Public Library, carton « Clippings »).

ce soldat lui fait : « Eh Teddy, voilà ton frangin ! » et lui lance l'ours. Bien entendu, l'ours s'est envolé à trois mètres du sol, il a sorti ses griffes et s'est accroché au costume de Teddy en essayant de grimper. Il l'a déchiré en mille morceaux et, en même temps, a laissé à Teddy quelques souvenirs avec ses griffes. Ça a sûrement amusé quelques Américains, mais pas Teddy, ni aucun d'entre nous. Teddy l'a plutôt bien pris. Il voulait s'expliquer avec le type en question mais ce n'était pas une très bonne idée »¹⁹.

L'entrée du Grand n'était pas à proprement parler interdite aux Indiens, comme elle pouvait l'être dans des clubs plus stricts comme le Saturday Club, mais il était impossible d'y entrer en *dhoti* et non en costume européen. L'indifférence à la population locale atteint des niveaux difficilement imaginables lors de la grande famine de 1943, qui fit plus d'un million et demi de morts. Celle-ci fut la conséquence directe de mauvaises décisions prises par les autorités coloniales du Bengale (Arnold 1988). Néanmoins, même dans un contexte aussi dramatique et propice au ressentiment, la circulation des formes culturelles, en particulier dans le domaine du divertissement et de la musique populaire, continua d'opérer au sein de l'élite indienne et des musiciens anglo-indiens, qui, progressivement, vinrent à dominer en nombre la population des travailleurs de l'industrie du divertissement et des musiques de jazz.

Ainsi, de fin 1942 à début 1944, Teddy Weatherford et Reuben Solomon ne cessent d'enregistrer des titres pour la Columbia, la plupart du temps des chansons de comédies musicales américaines destinées à faire oublier les durs moments de la guerre et à remonter le moral des soldats. La réunion des deux orchestres donna naissance ponctuellement au *All Star Swing Band*, qui enregistra huit titres, dont notamment *One Dozen Roses* en septembre 1942. Mais cela n'empêcha pas Weatherford d'enregistrer seul au piano des titres plus ambitieux d'un point de vue jazzistique, et ce grâce au soutien de Roy Butler, comme la série supervisée par Sinclair Traill : ce dernier fut un éminent spécialiste du jazz, devenant rédacteur en chef du célèbre *Jazz Journal* à partir de 1948. En service pendant la guerre dans la RAF, il dirigea la session durant laquelle Weatherford enregistra en août 1942 *Basin Street Blues*, *Memphis Blues* et *St Louis Blues*. À cette époque viennent s'ajouter des musiciens de passage, mais aussi de nouveaux musiciens indiens qui se mettent au jazz et prennent en quelque sorte des cours accélérés au Grand. Ainsi, Pat Blake vient rejoindre les *Boys* de Teddy Weatherford à la trompette et Rudy Cotton au saxophone. Du côté des invités de passage, on retrouve, y compris sur disque, un musicien américain présenté comme Bob Lee de l'US Air Force, qui enregistre avec l'orchestre plusieurs chansons

19. « They treat us white folks fine », cité par Peter Darke & Ralph Gulliver, in *Storyville*, June-July 1977, 71 : 187 (Roy Butler's Collection, Chicago Public Library, carton « Clippings »).

populaires comme *So Long Sarah Jane* ou *Blue Rain* et *Hello America*, *Hello* avec les Hutson Sisters, imitation locale des célèbres Andrews Sisters. Bob Lee, pseudonyme de Bob Merrill (1921-1998)²⁰, grava ainsi plusieurs faces avec Teddy Weatherford à Calcutta entre janvier 1944 et janvier 1945. Roy Butler, quant à lui, quitta Calcutta en octobre 1944, après qu'un énième bombardement japonais particulièrement intense sur la ville l'eut décidé à prendre le premier bateau en partance pour les États-Unis. La dernière séance d'enregistrements connue de Teddy Weatherford avec le reste de son orchestre a eu lieu avec Bob Lee en janvier 1945, cette fois non plus pour Columbia mais pour HMV. Ces titres étaient aussi des chansons populaires, comme *Together*, *When Irish Eyes Are Smiling* ou *Make Way For Tomorrow*. Quelques semaines plus tard, Teddy Weatherford attrape le choléra à l'hôtel et décède en moins de quarante-huit heures au Presidency General Hospital, le 25 avril 1945, à l'âge de quarante et un ans. Il fut l'une des premières victimes de l'épidémie, sans doute disséminée par des rats. L'armée avait ainsi interdit à ses hommes de boire quoi que ce soit en ville. La disparition de Teddy Weatherford marque la fin d'une période riche de l'histoire du jazz « outremer », marquée par la transmission de cette forme culturelle par l'intermédiaire des musiciens anglo-indiens, au contact d'excellents musiciens européens et américains. La guerre aura ainsi constitué un tournant dans l'indianisation du jazz.

L'affirmation d'une scène jazz indienne après l'Indépendance

La fin des années 1940 et les années 1950 sont marquées par la présence de plus en plus nombreuse d'orchestres entièrement indiens dans les grands hôtels, à Bombay comme à Calcutta. Chic Chocolate obtient un contrat au Taj Mahal Hotel, tandis que Reuben Solomon élargit au Grand la troupe de ses *Five Boys* jusqu'à former un ensemble de quatorze musiciens, embauchant la plupart de ceux qui travaillaient pour Weatherford. L'immédiat après-guerre fut pour Calcutta une période de croissance et une certaine euphorie, commerciale et sociale, y accompagna l'Indépendance.

Plusieurs raisons peuvent en être données, mais la plus plausible est l'imminence de la disparition du monde colonial : les expatriés britanniques, en particulier, savaient que leur mode de vie dispendieux, avec

20. Né H. Robert Levan, Bob Merrill devint célèbre dans les années 1950 avec quelques tubes de sa composition, dont (*How Much is*) *That Doggie In The Window* ?, popularisé par Line Renaud en France sous le titre « Le chien dans la vitrine ». Il devint aussi un des auteurs à succès de Broadway, notamment pour *Funny Girl* qui lança la carrière de Barbra Streisand en 1964.

domestiques, soirées au club et dépenses quasi illimitées, n'allait pas durer. Aussi s'en donnèrent-ils à cœur joie avant de retrouver un Londres sombre et gris, où s'allongeaient les queues pour les tickets de rationnement, au milieu des impacts de bombes. En comparaison de l'Europe dévastée, Calcutta était un havre de paix et d'aisance. Elle n'était pas encore concurrencée par la capitale, Delhi, ni par Bombay, qui n'était pas encore le poumon économique du pays. Calcutta conservait les charmes du vieux monde pour tous ceux qui en étaient nostalgiques, Indiens et expatriés compris. Le style de vie des élites y avait de l'élégance, une certaine désinvolture et un charme à la fois désuet et distingué. Mais les affres de la Partition en 1947, et la création du Pakistan qui s'ensuivit, ont amorcé le déclin de la ville, submergée par des milliers de réfugiés hindous en provenance du Bengale oriental, déluge humain qui devait se reproduire en 1971, lors de la naissance du Bangladesh.

Bien avant que les médias n'en fassent le symbole de la misère du Tiers-monde dans les années 1970, Calcutta reste le centre de la vie culturelle indienne, et offre toujours de nombreux divertissements, populaires ou savants. Les possibilités d'emploi pour les musiciens de jazz deviennent plus grandes qu'avant-guerre, dans la mesure où, d'une part, les musiciens européens et américains y sont proportionnellement moins nombreux que les musiciens indiens, et où, d'autre part, les restaurants de Park Street, l'artère centrale de la ville qui relie Chowringhee Road à Park Circus en croisant Free School Street et Camac Street, se mettent à embaucher des groupes afin de donner aux clients l'opportunité d'écouter les derniers airs à la mode et de danser. Ainsi, le Blue Fox, le Magnolia's, le Mocambo, le Moulin Rouge et l'Olympia Bar deviennent, à côté des endroits plus réservés comme les clubs et les grands hôtels, les lieux de sortie privilégiés pour écouter de la musique vivante, du jazz en particulier – surtout les grands standards d'ailleurs. Deux chanteuses anglo-indiennes tiennent alors le haut du pavé dans le domaine du jazz vocal : Pam Crain au Mocambo, sur Free School Street, et Marie Sampson au Magnolia, sur Park Street. Les clubs très selects de la ville conservent, aussi, tout au long des années 1950 des programmes de jazz relativement exigeants.

Le système des agences de direction²¹ a en outre permis aux Britanniques de conserver pendant un certain temps le contrôle, même indirect, de nombreuses entreprises, et de rester ainsi dans le cercle des élites en Inde. C'est pourquoi ils ont conservé des postes importants dans

21. Si la famille joue un grand rôle dans les affaires en Inde, elle n'exerce pas dans tous les cas un contrôle direct sur la marche de l'entreprise qu'elle possède. En effet, c'est en Inde que fut expérimenté pour la première fois le dispositif de l'agence de direction (*managing agency*). .../...

la gestion des clubs pendant de nombreuses années après l'Indépendance. L'influence britannique sur le choix des divertissements musicaux a ainsi perduré jusqu'au début des années 1970 et a contribué à ancrer une sociabilité de club autour des musiques de jazz, notamment à Calcutta.

L'ensemble des musiciens de jazz indiens interrogés lors de cette enquête se souviennent du Calcutta d'après-guerre, jusqu'aux années 1960 environ, comme d'un véritable « Harlem des Indes ». Cela en dépit même des conditions de travail, qui obligeaient les musiciens, dans la totalité des cas, à avoir un deuxième emploi, le plus souvent alimentaire, y compris pour ceux qui auraient souhaité ne jouer que de la musique de danse, de la musique commerciale. En outre, les groupes d'hôtels et de cabarets étaient soumis aux contraintes liées aux goûts de la clientèle des hommes d'affaires étrangers et indiens, qui préféraient écouter des airs à la mode plutôt que du jazz « plus sérieux ».

Cette situation professionnelle n'est cependant pas l'apanage de l'Inde et de Calcutta. À la même époque, c'est-à-dire vers 1948-1949 comme il le dit lui-même, c'est la même expérience que relate Howard Becker dans *Outsiders* :

« Les musiciens estiment que la seule musique qui mérite d'être jouée est celle qu'ils appellent "jazz", un terme qui peut être partiellement défini comme désignant la musique produite en dehors de toute référence à une demande extérieure au milieu musical. Cependant, ils doivent supporter l'ingérence permanente dans leur jeu de leurs employeurs et de leurs auditoires » (Becker 1985 : 106).

Cette ingérence du public et de ses requêtes (*requests*), typique du travail musical de divertissement, se heurte à Calcutta comme à Chicago au désir de jazz des véritables passionnés, ceux que le contact avec les musiciens américains a enthousiasmés. Les *after hours*, c'est-à-dire le moment où, dans les restaurants de Park Street comme dans les clubs de Harlem ou de Hyde Park, les clients les plus récalcitrants au vrai jazz étant rentrés se coucher, et où on pousse les tables pour pouvoir danser, constituent les moments heureux pendant lesquels les musiciens peuvent s'en donner à cœur joie pour un public acquis à leur cause.

[Suite de la note 21]. Plus précisément, c'est à Calcutta en 1830 que naquirent les premières agences de direction pour collecter des capitaux auprès des fonctionnaires indiens. En 1833, une charte vint réglementer le système en définissant l'agence de direction comme « une personne, une firme ou une compagnie chargée de la direction de l'ensemble des affaires d'une compagnie en vertu d'un accord avec cette compagnie ». Son rôle consistait donc en la recherche de la plus grande rentabilité du capital investi, moyennant une rémunération variable en fonction des résultats de l'entreprise. Ces agences de direction ont été dans un premier temps mises en place par des Britanniques, mais les Indiens les ont logiquement peu à peu remplacés (Goody 1999 : 189-191).

Tandis qu'à Calcutta ces séances ont nourri l'immense nostalgie des musiciens de jazz et des amateurs indiens pour les années 1950 et 1960, la dureté des conditions matérielles semble prédominer dans le souvenir des musiciens américains de retour au pays après la guerre. Ainsi Roy Butler fut-il contraint, à son retour à Chicago, de trouver un emploi à la Poste face à la disparition des opportunités d'embauche dans les cinémas où les films muets avaient disparu, et à la diffusion des juke-boxes dans les tavernes et les bars²².

Si l'on peut supposer que c'est le contraste avec la vie facile de musicien de jazz dans les grands hôtels des colonies qui donne sa tonalité mélancolique au récit que Roy Butler fait de son retour au pays, à Calcutta c'est la quasi-disparition du jazz dans les années 1970 et 1980 qui nourrit la nostalgie des musiciens et des amateurs que j'ai interrogés. Les sentiments des musiciens qui ont connu l'âge d'or du jazz à Calcutta et que j'ai pu rencontrer entre 1997 et 2001 sont tout aussi mêlés que ceux de Roy Butler. Leurs souvenirs sont en effet souvent empreints d'une grande nostalgie à l'égard de leurs années de jeunesse et de gloire, comme l'illustre le témoignage de Rubin Rebeiro, chanteur anglo-indien d'une soixantaine d'années avec qui je me suis entretenu à plusieurs reprises à Calcutta entre 1999 et 2001 :

« J'étudie la scène jazz et rock de Calcutta... »

— Dommage que vous veniez si tard à Calcutta... Dans les années 1960, Calcutta swinguait vraiment, croyez-moi. Tout tournait autour du jazz... C'est ce qu'on jouait, du jazz... On jouait aussi bien que des Américains. Il y avait de bons groupes, des groupes étrangers et des groupes locaux... Mais de très bons musiciens... du très bon jazz, avec des concours... ».

Par contraste avec la période récente, l'après-guerre et les toutes premières décennies de l'Indépendance constituent une période d'intense activité pour les musiciens de jazz indiens. Calcutta est considérée comme le centre de gravité de l'économie jazzistique indienne de ces années-là par tous les musiciens qui ont connu cette époque. Le témoignage de Braz Gonsalves, tel que l'a recueilli Pinckney, confirme cette suprématie (Pinckney 1989 : 39). Saxophoniste né à Goa et certainement le premier jazzman indien à avoir gagné une reconnaissance internationale dans les années 1970, Braz Gonsalves fut une figure importante de la scène de Calcutta à la fin des années 1950, jouant régulièrement au restaurant

22. Peter Darke & Ralph Gulliver, in *Storyville*, June-July 1977, 71 : 190. Rudy Jackson, rentré aux États-Unis lui aussi vers 1945, a été contraint de rejoindre le Western Union Telegraph Office. Il est décédé en 1968 (cf. Roy Butler's Collection, Chicago Public Library, carton « Clippings »).

Magnolia's, ainsi que, de temps en temps, avec des musiciens indiens et étrangers lors de *jam sessions*. Il ne fut d'ailleurs pas le seul musicien goanais venu s'installer à Calcutta juste après la guerre, afin de profiter du dynamisme de cette scène jazz par rapport à celle de Bombay. Ainsi, le clarinettiste et saxophoniste Joe Pereira, né à Goa en 1927, passait, dans les années 1950, pour être le « roi du jazz de Calcutta ». À partir de 1957, il joua, accompagné par les meilleurs musiciens de la ville, au restaurant Blue Fox, au croisement de Park Street et de Free School Street. Sa réputation fit de lui le musicien de jazz le mieux payé de l'époque. Pilier de la scène jazz et de l'industrie cinématographique indiennes, il déménagea, lui aussi, pour Bombay dans les années 1970, lorsque le chaos politique et les difficultés économiques réduisirent sensiblement les occasions d'emploi pour les musiciens. Mais, dans les années 1950 et 1960, Braz Gonsalves et Joe Pereira, accompagnés de quelques autres musiciens goanais, comme le batteur Leslie Godinho ou encore Baby et Tony Menezes, se devaient de résider à Calcutta afin de pouvoir vivre de leur activité de musicien de jazz, avec l'appoint éventuel de sessions occasionnelles pour le cinéma.

La lente émancipation du jazz en Inde

La diffusion de la radio et de la télévision a changé en profondeur les modes de divertissement musical en Inde dans les années 1970, ce qui a conduit à déstabiliser fortement l'économie déjà très précaire des concerts de clubs et de cabarets. Paradoxalement, l'évolution des mœurs et l'émergence d'une véritable classe dirigeante indienne ont conduit à préserver pour un temps certains lieux et à en faire émerger de nouveaux, autour de cette nouvelle sociabilité ou, pour mieux dire, de ce changement d'attitude des Britanniques, et des Occidentaux en général, vis-à-vis des Indiens. Les rapports entre anciens colons et anciens colonisés au sein de la sociabilité de club se mirent en effet à évoluer lentement vers un plus grand respect des premiers envers les seconds, dans les décennies succédant à l'Indépendance. Les clubs prestigieux, comme le Saturday Club de Calcutta, ou les grands hôtels des métropoles indiennes, ont ainsi continué, en Inde comme ailleurs, à accueillir des programmes de jazz, assurés à la fois par des formations de musiciens étrangers, mais aussi par des formations locales. Ainsi Carlton Kitto a-t-il continué à assurer les soirées musicales de l'Oberoi Grand de Calcutta. Là encore, les registres musicaux de ces programmes incluent souvent de la musique populaire commerciale, et pas seulement du jazz, en particulier en raison des demandes émanant soit du public, constitué d'Indiens fortunés et d'Occidentaux

résidents ou en voyage, soit des organisateurs. Cette intrusion des publics et des managers dans les programmes de jazz est cependant loin d'être une nouveauté²³.

Les années 1960 ont vu, également, l'émergence de nouveaux lieux, à côté puis en remplacement des clubs et des cabarets qui ont fermé peu à peu. Le Trinca's est une exception notable puisque ce club ouvre ses portes sur Park Street en 1959, grâce à Ellis Joshua, l'ancien manager du Grand Hotel, fort de son expérience des soirées organisées pendant la guerre avec les Britanniques et les Américains. Cependant, les années 1960 ont vu la culture du jazz décliner très nettement sur Park Street au profit de la culture de la musique pop et rock. C'est pourquoi le jazz fut presque inexistant dans la programmation du Trinca's. Ici, la composition sociale du public était nettement moins élevée que celle du public des clubs et des grands hôtels. Ceux qui fréquentaient le Trinca's et les cabarets étaient le plus souvent issus des classes moyennes et très fortement masculinisés, ces lieux étant étroitement associés à la consommation d'alcool. Ce public ne se déplaçait que rarement pour des programmes de jazz, et c'est pourquoi les artistes de pop music, comme Usha Iyer (qui deviendra plus tard célèbre sous le nom d'Usha Uthup), y ont fait leurs débuts dans les années 1960. Dans les années 1990 et 2000, les artistes et les groupes qui s'y produisent peuvent comprendre dans leurs effectifs des musiciens issus du jazz, mais le registre de leurs programmes musicaux en inclut très rarement. Cette scène fut, et est toujours, une source d'emplois pour les musiciens goanais et anglo-indiens, qui sont restés en Inde après les années 1970.

La cristallisation d'une culture de goût liée au jazz dans les années 1970 n'a donc pas emprunté les chemins traditionnels du club et du cabaret, mais a pris la forme d'associations de passionnés d'une part, et de festivals, organisés par ces mêmes passionnés, notamment les « Jazz Fests » à la fin des années 1970, d'autre part. L'American University Center (AUC), resté très discret durant l'agitation communiste de la fin des années 1960, a joué un rôle important dans la création d'une association autour du jazz, au moment où cette culture de goût était précisément menacée par le départ des musiciens anglo-indiens et le déclin de la scène des restaurants et des cabarets de Park Street. Installé sur Bidhan Sarani, près de la Calcutta University dans le nord de la ville, le centre culturel américain a réussi à monter, au début de l'année 1972, l'AUC Jazz Club, afin de « promouvoir une meilleure compréhension du jazz et le goût pour cette musique », comme on peut le lire dans *Span*, la revue de l'USIS (United

23. Cf. les comptes rendus de concerts que je livre dans le chapitre de ma thèse consacré aux lieux du rock et du jazz à Calcutta (Dorin 2005).

States Information Service) en Inde (Zachariah 1998). Renommé The American Center Jazz Club en 1989, il compte, à la fin des années 2000, plus de deux cents membres.

La culture du jazz a ainsi pu se maintenir grâce aux adhérents du Jazz Club, mais aussi grâce aux festivals qu'ils ont contribué à mettre en place. Si le nombre de fans de jazz a très fortement chuté entre 1950 et 1975, l'intensité de l'engagement jazzistique de ces quelques rescapés et nouveaux convertis est allée en augmentant, culminant avec l'organisation de quatre festivals internationaux à Calcutta, de 1978 à 1982, sous l'impulsion notamment de l'homme d'affaires Satyajit Roychaudhury.

À partir de 1978, un autre homme d'affaires de la région de Bombay, Niranjana Jhaveri, fondateur au début des années 1950 de la première revue indienne consacrée exclusivement aux musiques de jazz, *Blue Rhythm*, a lui aussi mis sur pied un festival de jazz, qui s'est tenu d'une manière plus régulière, avec une programmation plus dense. D'année en année, les « Jazz Yatras » de Bombay ont gagné en reconnaissance, et ont pris le relais des « JazzFests » de Calcutta à partir de 1983, lorsque Roychaudhury est parti aux États-Unis. Niranjana Jhaveri a déployé une très grande énergie pour promouvoir le jazz en Inde, en ouvrant notamment une école de technique vocale indienne appliquée au jazz.

C'est pourquoi le centre de gravité de la culture et du public liés au jazz s'est indéniablement déplacé de Calcutta vers Bombay, depuis les années 1970. Cependant, il ne faut pas désespérer de la culture du jazz à Calcutta, car, outre le fait que de nombreux musiciens ont continué de s'y produire et d'y vivre, comme Carlton Kitto et Rubin Rebeiro par exemple, il faut noter la résurrection notable d'une organisation à but non lucratif destinée à promouvoir le jazz et le blues, « Congo Square ». Cette association a été créée en 2003 par Satyajit Roychaudhury lorsqu'il est revenu de son exil américain fin 1999. Le plus intéressant est le fait qu'il s'est entouré de professionnels de la communication et de la publicité, qui sont en même temps des musiciens amateurs éclairés, tout comme lui-même, qui a profité de son séjour aux États-Unis pour perfectionner sa technique instrumentale. C'est ainsi qu'un nouveau cycle de circulations de formes culturelles, ou plutôt une actualisation nécessaire de ces formes, a vu le jour à Calcutta au début des années 2000, ouvrant la voie à de nouveaux festivals – tel « Jazz, Blues and Beyond », dont la première édition a eu lieu à Calcutta en février 2003.

La forme festivalière permet ainsi d'attirer de nouveaux publics, plus en phase avec la production musicale internationale grâce aux médias et à internet, et issus des nouvelles classes moyennes indiennes, fruits de l'insertion de l'Inde dans le processus de la globalisation économique et

culturelle. Ces événements sont de plus sponsorisés par de grandes firmes indiennes et internationales, des alcooliers aux chaînes de télévision ou producteurs de hi-fi. La programmation, plus internationale, reflète également cette tendance, puisqu'on y trouvait, en 2006, le quartet du Français Eric Lohrer aux côtés du groupe indien HFT, dont le bassiste, Lew Hilt, est un musicien anglo-indien qui fut l'un des piliers de la scène rock de Calcutta dans les années 1980. En 2009, une délégation de jazzmen européens, dont le batteur italien Andrea Marcelli et le guitariste allemand d'origine italienne Lorenzo Petrocca, était ainsi à l'affiche. Loin de constituer une simple illustration de la mondialisation culturelle, cet événement s'inscrit, donc, dans une histoire, déjà longue, des rapports jazzistiques entre l'Inde et l'Occident, comme le montre cet examen des circulations coloniales et postcoloniales d'une forme musicale.

Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis
Centre d'études sur les médias, les technologies & l'internationalisation (CEMTI), Saint-Denis
Centre européen de sociologie et de science politique
(EHESS, CNRS, Paris 1 Panthéon-Sorbonne), Paris
stephane.dorin@univ-paris8.fr

MOTS CLÉS/KEYWORDS : histoire du jazz/*history of jazz* – Inde/*India* – colonisation – swing – Roy Butler – Teddy Weatherford.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES ET DISCOGRAPHIQUES

Armitage, Jack

1948 « Teddy Weatherford », *Le Jazz Hot* 22.

Arnold, David

1988 *Famine. Social Crisis and Historical Change*. Oxford, Blackwell.

Becker, Howard S.

1985 *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*. Paris, Métailié.

Cabral e Sa, Mario

1997 *Winds of Fire*. New Delhi, Promilla & Co.

Caplan, Lionel

2001 *Children of Colonialism. Anglo-Indians in a Postcolonial World*. Oxford, Berg.

Dorin, Stéphane

2005 *La Globalisation des formes culturelles. Le jazz et le rock à Calcutta*.

Paris, École des hautes études en sciences sociales, thèse de doctorat.

2006 « La métaphore des racines : un obstacle à l'analyse des dynamiques culturelles », *Politix* 74 : 125-147.

Fernandes, Naresh

2004 « Remembering Anthony Gonsalves », *Seminar* 543.

2011 *Taj Mahal Foxtrot. The Story of Bombay's Jazz Age*. Bombay, Roli Books

Goody, Jack

1999 *L'Orient en Occident*. Paris, Le Seuil.

Gronow, Pekka

1981 « The Record Industry Comes to the Orient », *Ethnomusicology* 25 (2) : 251-284.

Gronow, Pekka & Ilpo Saunio

1998 *An International History of the Recording Industry*. London-New York, Cassell.

Hawes, C. J.

1996 *Poor Relations. The Making of a Eurasian Community in British India, 1773-1833*. Richmond, Curzon Press.

Joshi, G. N.

1988 « A Concise History of the Phonograph Industry in India », *Popular Music* 7 (2) : 147-156.

Kinnear, Michaël

1994 *The Gramophone Company's First Indian Recordings, 1899-1908*. Bombay, Popular Prakashan.

Lotz, Rainer

1984 « Notes de pochette », *Jazz and Hot Dance in India, 1926-1944*, Harlequin, History of Jazz Series, vol. 4, HQ 2013.

Manuel, Peter

1988 « Popular Music in India 1901-1986 », *Popular Music* 7 (2) : 157-176.

1993 *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India*. Chicago, University of Chicago Press.

Pinckney, Warren Jr.

1989 « Jazz in India : Perspectives on Historical Development and Musical Acculturation », *Asian Music* 22 (1) : 35-77.

Tournès, Ludovic

1999 *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*. Paris, Fayard.

Zachariah, Ian

1998 « American Center Jazz Club », *Span* 39 (6) : 18-21.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Stéphane Dorin, *Swingin' India : circulations coloniales et postcoloniales du jazz en Inde*. — L'exploitation du fonds d'archives privées Roy Butler, saxophoniste noir américain ayant joué à Bombay et à Calcutta, permet de contribuer à l'histoire de la circulation du jazz en Inde. S'il fut réservé dans un premier temps à l'élite coloniale, il ne tarda guère à être adopté par les musiciens locaux, en particulier anglo-indiens. La Seconde Guerre mondiale, par le brassage des publics et des musiciens qu'elle a engendré, a permis l'amorce d'un processus d'indianisation du jazz, qui est ainsi devenue une forme musicale postcoloniale.

Stéphane Dorin, *Swingin' India : The Colonial and Postcolonial Diffusion of Jazz in India*. — Material from the private archives of Roy Butler, a black American saxophonist who lived in Bombay and Calcutta, elucidates the history of the diffusion of jazz in India. This music, initially reserved for the colonial elite, was soon adopted by local musicians, in particular Anglo-Indians. As listeners and musicians intermingled during World War II, an « Indianization » process started ; and jazz has thus become a postcolonial musical form.