Revue d'histoire du XIXe siècle

Société d'histoire de la révolution de 1848 et des
révolutions du XIXe siècle

50 | 2015

Sociétés et forces de sécurité au XIX^e siècle

Laurent CUGNY, *Une histoire du jazz en France.* *Tome I : Du milieu du XIX^e siècle à 1929*

Jazz en France, Paris, Outre Mesure, 2014, 607 p. ISBN :
978-2-907891-85-1. 43 euros.

Christophe Voilliot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rh19/4901>

DOI : 10.4000/rh19.4901

ISSN : 1777-5329

Éditeur

La Société de 1848

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2015

Pagination : 250-253

ISSN : 1265-1354

Référence électronique

Christophe Voilliot, « Laurent CUGNY, *Une histoire du jazz en France. Tome I : Du milieu du XIX^e siècle à 1929* », *Revue d'histoire du XIXe siècle* [En ligne], 50 | 2015, mis en ligne le 01 juillet 2015, consulté le 22 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/rh19/4901> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rh19.4901>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2020.

Tous droits réservés

Laurent CUGNY, *Une histoire du jazz en France. Tome I : Du milieu du XIX^e siècle à 1929*

Jazz en France, Paris, Outre Mesure, 2014, 607 p. ISBN : 978-2-907891-85-1. 43 euros.

Christophe Voilliot

RÉFÉRENCE

Laurent CUGNY, *Une histoire du jazz en France. Tome I : Du milieu du XIX^e siècle à 1929*, Jazz en France, Paris, Outre Mesure, 2014, 607 p. ISBN : 978-2-907891-85-1. 43 euros.

- 1 Le jazz ne fait pas partie des sujets habituellement abordés par la *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, non par snobisme mais parce que l'historiographie de cette forme musicale l'associe avec constance et régularité au siècle suivant, jusqu'à en faire « une nouvelle façon d'être dans la société du XX^e siècle »¹. L'ambitieux projet de Laurent Cugny dont nous rendons compte ici du premier des quatre volumes² a par conséquent le mérite de remettre en cause une chronologie communément admise des deux côtés de l'Atlantique situant la genèse du jazz à la toute fin du XIX^e siècle³. En effet, même s'il se refuse en préambule à « entrer de nouveau dans un vaste débat épistémologique et historiographique » (p. 21) sur la périodisation, c'est bien la visite des *Virginia Minstrels* à Paris en 1844 qui lui sert de point de départ. L'histoire du jazz se trouve ainsi pleinement intégrée dans une histoire transnationale des musiques populaires⁴ et du métissage musical⁵. L'approche par le XIX^e siècle permet ainsi de s'affranchir de la chronologie des formes musicales advenues, tout particulièrement celles sur lesquelles s'appuient les analyses musicologiques. Ce livre n'est donc pas *stricto sensu* une histoire des origines du jazz mais bien plutôt une histoire des conditions de possibilité du jazz.
- 2 Le premier chapitre est consacré à expliciter les problématiques transnationales centrales dans l'historiographie du jazz : le racisme, l'intensité de la réception d'une

musique née aux États-Unis, la place des femmes⁶. Les chapitres suivants sont articulés autour d'une lecture chronologique centrée sur la Première Guerre mondiale. Laurent Cugny contourne habilement l'insoluble question des origines (le proto-jazz ?) en proposant une grille de lecture conditionnelle qui le conduit à évaluer l'hybridation des musiques populaires au XIX^e siècle et « l'autonomisation de genres populaires par rapport à la musique savante » (p. 66) en faisant le lien avec la venue en Europe de musiciens et de performeurs américains, en l'occurrence des troupes de *minstrels*. Ce furent d'abord des *blackface minstrels*, c'est-à-dire des musiciens blancs grimés. Ce n'est qu'en 1881 que se produisit pour la première fois à Paris une troupe de *black minstrels*. La fin du siècle fut marquée par une intensification de la circulation transnationale des artistes. Les orchestres d'harmonie d'Amérique du nord qui traversèrent l'Atlantique contribuèrent également à l'élaboration d'une culture musicale commune ; celui de John Philip Sousa fut ainsi à l'origine de l'introduction du ragtime en France. À l'occasion de l'Exposition universelle de 1900, le *cake-walk* devint une danse populaire, ce qui montre que la danse était un « vecteur essentiel de la propagation des musiques nouvelles » (p. 104). C'est l'entrée en guerre des États-Unis en 1917 qui « va donner le vrai coup d'envoi à l'éclosion du jazz en France » (p. 110), étudiée dans le troisième chapitre. Plusieurs orchestres afro-américains, parmi lesquels celui du Lt. James Reese Europe, furent formés au sein de l'*American Expeditionary Force* et donnèrent des concerts dans de nombreuses localités provinciales, suscitant un vif intérêt par leur répertoire – auquel ils ne manquaient jamais d'ajouter « La Marseillaise » – et surtout par leur traitement rythmique⁷. De nombreux musiciens restèrent d'ailleurs en France après leur démobilisation. Le quatrième chapitre est consacré à la période 1917-1929, c'est-à-dire à l'entrée dans l'ère du jazz phonographique et dans celle des débats identitaires auxquels participèrent plusieurs auteurs français dans une atmosphère d'« ivresse des mots » (p. 132). Ces luttes de définition furent à l'origine de la définition du *Jazz Hot* comme seule forme authentique par Hugues Panassié dans son livre éponyme paru en 1934. À partir de deux critères à ses yeux essentiels (l'improvisation et la négritude), ce dernier consacra toute sa vie à distinguer le « vrai » jazz des pâles imitations, faisant ainsi de Louis Armstrong le *jazzman* par excellence⁸. Ce faisant, il théorisa à sa manière l'autonomisation du jazz par rapport au *melting-pot* musical de la décennie précédente (musiques antillaises, tango, musiques brésiliennes et tsiganes) ; mouvement facilité par l'« adieu au jazz » (p. 346) de la tradition savante qui salua certes, par la plume de Darius Milhaud, l'« orage bienfaisant », mais pour mieux se féliciter d'un retour au classicisme⁹.

- 3 Dans cet ouvrage, Laurent Cugny se refuse à abandonner toute perspective taxinomique. La nomenclature qu'il propose (Pré-jazz – Jazz – Musiques non-jazz proches) lui semble en effet indispensable pour « conserver le relief indispensable à une pertinence minimale dans les descriptions » (p. 142). Le panorama des orchestres et musiciens qui se sont produits dans l'entre-deux-guerres est en ce sens tout à fait remarquable. Si les portraits paraîtront peut-être un peu répétitifs au profane, ils constituent néanmoins une somme d'informations considérable sur les trajectoires des musiciens afro-américains qui vécurent en France durant ces années, particulièrement à Montmartre, épice de ce « monde noir composite »¹⁰. L'auteur s'efface volontiers derrière les descriptions et les documents qu'il a adroitement compilés pour aboutir à un tableau évocateur. À propos de Joséphine Baker, il nous met en garde contre l'universalisme abstrait qui sous-tend les études post-coloniales lorsqu'elles réduisent, au risque de l'anachronisme, l'accueil enthousiaste qu'elle a reçu à Paris à des

manifestations de l'idéologie coloniale : « L'engouement de la France de 1925 pour la posture de Joséphine Baker relève bien entendu d'un primitivisme avec toutes ses implications, mais pas uniquement. C'est un phénomène complexe, à la symbolique enchevêtrée, aux résonances multiples, à la fois de rejet et de fascination, variant d'un groupe de réception à l'autre » (p. 219). Tout se passe en effet comme si la question de la réception ne s'imposait que dans le cas de musiques métissées, alors qu'elle devrait être systématiquement au centre des préoccupations de l'histoire culturelle. Laurent Cugny lui consacre la dernière partie de son livre après avoir préalablement étudié l'édition musicale et ce « vecteur matérialisé de la diffusion » (p. 358) qu'était le disque. L'analyse critique et détaillée des premiers écrits en langue française sur le jazz s'avère d'ailleurs un des points forts de l'ouvrage. La « grande sensation d'ignorance entretenue » (p. 491) qui ressort de ce corpus¹¹ ne rend que plus précieuse l'exception que constitue le court article de Michel Leiris paru en 1926 dans une revue berlinoise¹², preuve de l'intérêt manifeste et précoce des surréalistes pour cette musique.

NOTES

1. *Le siècle du Jazz. Dossier d'exposition à destination des enseignants et de leurs classes*, Paris, Musée du quai-Branly, 2009, p. 4.
2. L'auteur aura par conséquent la délicate tâche de s'inclure dans son projet éditorial car, en tant que musicien, arrangeur et directeur d'orchestre, il a d'abord été un acteur important du jazz hexagonal.
3. 'There is a consensus among historians that by the end of the nineteenth century, three distinct forms of African-American music had started to emerge : ragtime, blues and jazz'. Alyn Shipton, *A New History of Jazz. Revised and Updated Edition*, New York, Bloomsbury, 2013, p. 4.
4. Derek B. Scott, « La révolution des musiques populaires au XIX^e siècle », *Musurgia*, vol. XVIII, n° 4, 2011, p. 45-60.
5. Denis-Constant Martin, « Le métissage en musique : un mouvement perpétuel (Amérique du Nord et Afrique du Sud) », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 13, 2001, p. 3-22.
6. Sur cette problématique, on peut aussi se référer à Nichole T. Rustin et Sherrie Tucker (eds), *Big Ears. Listening for Gender in Jazz Studies*, Durham (N.C.), Duke University Press, 2008.
7. Colin Nettelbeck, *Dancing with De Beauvoir. Jazz and the French*, Melbourne, Melbourne University Press, 2004.
8. Cette question de l'authenticité que l'auteur considère comme une « impasse théorique » (p. 449) ne cessera de hanter l'historiographie du jazz jusqu'à la fin du XX^e siècle.
9. Darius Milhaud, *Études*, Paris, Claude Aveline, 1927, p. 22.
10. Pap Ndiaye, *La condition noire. Essai sur une minorité française*, Paris, Gallimard, 2009, p. 164.
11. Sur ce corpus, cf. Olivier Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir*, Paris, La Dispute, 2013, chap. 2.
12. Michel Leiris, « Paris-Minuit », *Der Querschnitt*, n° 9, septembre 1926. Cet article a été republié par le *Magazine littéraire* en 1992 (n° 302).