

JAZZ-HOT, n° 1 — décembre 1946

QUE PENSEZ-VOUS DE L'ÉVOLUTION DU JAZZ ?

On entend une grande rumeur dès qu'on tourne le coin de la rue Chaptal.
Un type file devant nous en galopant.

— C'est Molinetti ! dit Ténor.

— Penses-tu !... C'est Fabre !...

— C'est Molinetti !...

Je m'apprête à répondre quand une espèce de bolide me rase le nez et s'engouffre dans le couloir d'entrée du H.C.F.

— Et celui-là ? dit Ténor. C'est pas Fabre ?

Je deviens tout rouge. Effectivement, ce n'était pas Fabre la première fois, puisque c'est Fabre maintenant.

Ténor entre le premier et un autre bonhomme arrive au grand galop et freine comme il peut, c'est-à-dire en imitant le bruit du frein avec sa bouche.

— Mince ! dit Ténor.

Je dis mince aussi, parce que c'est Molinetti.

C'est trop compliqué pour nous alors nous décidons de ne plus faire attention. Mais c'est très difficile : Molinetti a une cravate superbe. Nous l'interrogeons. C'est un de ses amis qui la lui a apportée d'Amérique. Elle est bleu foncé, avec des dessins orange peints à la main : une cymbale, un saxo, d'autres choses, et des bras de chef avec une baguette.

— Dernière mode là-bas !... dit Molinetti.

Il a raison d'être fier de sa jolie cravate, et nous nous effaçons pour lui laisser grimper l'escalier large et bien éclairé du Hot-Club de France.

Un peu émus, nous poussons la porte. Seigneur ! Le bureau de Charles Delaunay est aussi chargé que la plate-forme du 74 aux heures de grosse affluence. Ils sont tous là. Et ça discute dur. C'est même inquiétant. Un musicien, dans le coin, regarde fixement le plancher. Un timide sûrement ! Son dos voûté indique nettement qu'il joue de la contrebasse. Vian me pousse le coude et me fait remarquer la corne caractéristique qui garnit abondamment le bout de ses doigts. Je me décide...

— Alors ? que pensez-vous de l'évolution de la musique de jazz ?...

— Moi ? Oh... rien...

— Comment, rien ?

— Oh, le jazz, je m'en fous !...

— Vous, un musicien, appelé par votre métier à vous intéresser au jazz, plus que quiconque ?...

Vian fait une sale gueule en entendant ce « que quiconque », mais c'est un puriste.

— Mon métier !... heu... je suis plombier... Pardon excuse, msieu-dames... moi, je cherche la conduite.

— Bien sûr, ça se voyait... Cherchons plus loin.

Voici un jeune... certainement un nouveau... Il doit raffoler de Gillespie... Mais je me méfie... Je vais laisser Vian opérer, ce coup-ci... À lui de s'y mettre.

— Bonjour Cicurel, dit Vian.

Ça y est, je suis refait. C'était le bon. Et je suis forcé de me taire.

Cicurel est grand, blond et frisé. Il a des idées.

— C'est un effort antiromantique, dit-il. Une gifle au professeur. Une tentative pour réaliser une musique cérébrale.

— Est-ce que vous aimez ça ?

— Il y a quelque chose dans cette musique, que l'on ne trouvait pas chez Armstrong. Mais la musique moderne canalise trop la personnalité. Il ne faut pas oublier que les recherches de Gillespie ne sont qu'une partie du jazz actuel. C'est un style orchestral nouveau. Mais, dès que le moyen devient le but, l'inspiration est foutue.

Il y a Diéval pas loin qui écoute. Et puis Ferreri arrive.

— C'est des cubistes ! dit-il et il s'en va du même pas.

— Moi, dit Cicurel, je suis toujours pour le style économique. S'il faut vingt-cinq notes, je tâche d'en mettre vingt-cinq. Je ne dis pas que je n'en mettrai pas vingt-sept... Je ne suis pas infallible. Mais sûrement pas cinquante !

Au tour de Diéval. Ses lunettes jettent des éclairs rouges et fulgurants, et il disparaît derrière un rideau de fumée, tant il tire fort sur sa pipe.

— Je trouve ça excellent. Mais c'est une musique de professionnels... de types qui ont étudié l'harmonie. Actuellement, le be-bop surprend. Mais quand Ravel a écrit les *Jeux d'eau* on a dit « Ça fout tout par terre ! », et le type qui jouait ça croyait faire une fausse note à chaque fois... C'est la même chose en ce moment.

Vian recule pied à pied devant Diéval et Cicurel. Heureusement, j'ai aussi un stylo, et je me cache derrière lui et je gratouille.

— *On a l'impression qu'ils sont en dehors de l'harmonie, dit Diéval, alors qu'ils en sont à la limite extrême. Mais ils ne dépassent pas la limite. Au lieu de résoudre normalement, on passe par... ? ? ? (j'ai pas saisi ce qu'il voulait dire. J'ai compris Orléans. Mais c'est sûrement pas ça...) en renversant tellement les accords qu'on ne sait plus. Dans quelques années, il y aura des grands orchestres, avec des arrangements fantastiques, aussi ardues que les arrangements symphoniques. Différence : le rythme. Parallèlement à cela, il y aura une musique de chambre du jazz, analogue aux quatuors ; des jam-sessions à trois, quatre ou cinq, purement réservées aux cracks. Je me réjouis de cela, dit Diéval. Ça prouve que le jazz c'est autre chose que le jazz-band. Ça devient de l'art au plus haut degré. Et ça n'empêche pas d'écouter les disques de 27 ou 28. De même que l'on écoute avec plaisir du grégorien, qui est la base de la musique moderne.*

— *Il ne faut pas compter sur des choses techniques pour trouver une originalité, rétorque Cicurel. La musique doit rester expressive. Cela ne peut pas être beau uniquement s'il y a de belles harmonies, mais bien si le musicien a une personnalité.*

Je crois que Ténor cane, et j'entends une histoire de camembert.

— Ça barde, me dit Ténor. Cicurel et Diéval vont en venir aux mains. Diéval dit : « Alors, je suis un idiot parce que j'aime le camembert et pas le roquefort ? Moi j'aime le roquefort, et pas le camembert, eh bien, vous n'avez pas le droit de m'empêcher d'aimer le roquefort. » Ils ont l'air d'être loin des figues et des raisins !...

Je tamponne le front de Ténor avec un linge soyeux extrait de la discothèque et je le calme. Il retourne à Cicurel et Diéval. Heureusement Ferreri arrive en trombe.

— C'est des cubistes !... dit-il, et il passe entre eux deux.

Du coup, Diéval parle avec sa pipe, et Cicurel s'absorbe dans un monologue économique, puisqu'il ne dit rien. Je me tourne vers Charles Hary dont la moustache blonde me rappelle le Canada et Maria Chapdelaine, mais je passe sur ces souvenirs personnels.

— Il y a une nouveauté, dit Charles Hary. La section rythmique devient mélodique.

Cicurel sort de sa torpeur.

— C'est mieux quand c'est arrangé que quand c'est spontané, Gillespie, dit-il. Ils sont meilleurs quand ils calculent.

— Il y a un effort intéressant dans l'arrangement des petites formations. L'individualité des musiciens est soumise à une loi supérieure.

Cette idée de section rythmique qui devient mélodique a l'air de taquiner Zozo (Georges d'Halluin, le bassiste d'Abadie). Je reprends parce que Vian et d'Halluin sont en train de se faire des confidences. J'écoute indiscreètement.

— *C'est une bonne chose, dit Zozo. La section rythmique a eu un passage robot, avec Cozy Cole. Il faut y mettre du sentiment. Tu connais Nobody but You ?*

— *C'est terrible ! dit Jourdan. Et surtout Sidney Catlett !... Ah ! J'en suis fou !...*

Je devine qu'il ne parle pas de la même chose. Et voici Marcel Fabre, dans un beau foulard jaune.

— *Moi, dit-il, j'ai beaucoup d'admiration pour Gillespie. C'est un futuriste. Surtout aussi pour Charlie Parker. C'est ça la voie. Il se manifeste*

une tendance à l'arrangement. Il faut avoir de plus en plus de technique. Moi, c'est surtout les idées qui me manquent, aussi je préfère l'arrangement. Je reste en admiration devant des garçons comme Slam Stewart et Pettiford, qui sont mes deux préférés. Pettiford a des basses très puissantes et très swing ; c'est très difficile. Et Slam a des idées formidables. Je suis réellement beaucoup plus intéressé par la musique moderne que par l'ancienne.

Merchez est aussi d'avis que c'est une musique super-professionnelle.

Voilà l'opinion de deux techniciens purs. Mais j'écoute Ferreri qui revient.

— C'est des... commence-t-il et il s'en va. Je ne sais pas ce qu'il voulait dire.

Vian a lâché d'Halluin et ils s'empressent tous autour de Chaillou qui pleure à chaudes larmes.

— Ce violoniste que j'ai entendu un jour dans une brasserie... dit-il. Ah !... Ce vibrato scenic-railway !...

J'essaie de consoler Chaillou, mais la tristesse me gagne, et je laisse tomber mon bloc.

Nous sommes arrivés à consoler Chaillou. Il parle, maintenant.

— J'aime pas ça. On n'écrit pas de la musique pour faire de l'acrobatie. Il faut reconnaître que les arrangements sont mieux que les soli. Mais tout ce qui était spontané semble parti. Autrefois, des musiciens moyens qui répétaient arrivaient à faire quelque chose de convenable. Mais les éléments français ont trop de personnalité pour faire quelque chose qui soit réglé comme ça, en pétant le feu tout de même. Ce que j'aime, c'est Hawkins, Armstrong regardez Hines. Les chorus d'Hines sont encore aussi modernes que tous vos Gillespie. Moi ça ne m'intéresse pas. Jamais je ne retrouverai une période comme celle où je jouais avec Fletcher Allen. Ça marchait parce qu'on avait envie de jouer.

Il essuie encore une larme.

— C'est une musique tendue au lieu d'être détendue. Moi j'aime la musique détendue.

J'ai juste le temps de le recevoir dans mes bras. Frank n'est pas loin.

— *Quant à leur section rythmique, c'est fini. Il n'y a plus de liberté. On commande le rythme. C'est le retour au mécanisme. C'est plus vivant. Y a plus de swing.*

— *Comment ? fait Molinetti qui émerge entre les jambes d'un grand type qui est là, qui sourit, et dont personne ne sait le nom. Plus de swing ? Mais jamais y en a tant eu !...*

— *Non, j'te dis, y a pus d'swing... murmure Chaillou. Et puis, t'es un esclave...*

Molinetti rugit :

— *Un esclave !... Moi !... Mais quand je veux faire Bing ! je fais Bing !...*

Il fait un geste terrible et Delaunay en sera pour un carreau. Le plombier est toujours là, inquiet : il n'a pas trouvé la conduite. Tout le monde s'accorde à reconnaître qu'il vaudrait mieux un vitrier.

Il faut quitter les Méridionaux avec précaution, et Barelli, moins fougueux qu'Armand depuis qu'il porte des jolies lunettes américaines, se trouve à point nommé pour assurer la transition.

— *Ah ! dit-il. C'est extraordinaire !... C'est mortel ! Ça doit plaire à tous, et ça deviendra la voie où s'engagera le jazz de demain. Depuis Louis Armstrong, Gillespie est le type qui m'a le plus impressionné. Où a-t-il été chercher ces idées harmoniques ? Mais il y a une difficulté à créer du swing dans de telles conditions, car il faut que les rythmes suivent un arrangement compliqué, avec des arrêts, des ruptures, des reprises.*

— *Pas du tout ! braille Ferreri à l'autre bout de la pièce. C'est des cubistes. Un cube, c'est pas compliqué !*

— *Si Gillespie jouait Honeysuckle Rose, dit Barelli, il le rendrait absolument méconnaissable, et c'est ça qui fait son génie. Je voudrais écouter Armstrong avec un orchestre qui joue dans le style be-bop !...*

Je reprends, car Ténor marmotte des machins bizarres où il est question d'Armstrong et de be-bop. Bellest est là dans un coin, avec sa charmante femme ; dommage qu'il soit là ; mais, après tout, c'est lui que je dois interroger.

— *Gillespie est à part, dit Bellest. Il amène certainement quelque chose, que développeront du bon côté les bons musiciens, et du mauvais côté les*

autres. Pour moi, c'est trop. Je me contente de Roy Eldridge et de Jonah Jones. Il y a de nouvelles libertés dans la nouvelle musique, à condition d'être dans l'ambiance mais selon moi, chaque musicien doit s'orienter vers son style propre : tout le monde ne peut pas jouer comme Gillespie. Incontestablement, les nouvelles sections rythmiques sont plus riches. Ce que j'aime, c'est que par cet apport, le champ se trouve élargi.

Voilà. Bellest a terminé. Ça été vite. Je vais pouvoir interviewer sa femme, mais je reçois un grand coup sur la tête et Delaunay me fait les gros yeux. Je n'insiste pas, mais j'ai du mal à écrire, maintenant, car je vois des douzaines et des douzaines d'étoiles.

Christian Wagner n'avait jamais entendu de disques be-bop.

— *Cette évolution devait se produire, dit-il. Mais il n'y a rien d'absolument inédit quant à la teneur musicale. A la base, il y a une technique ébouriffante qui leur permet d'entreprendre les exploits les plus osés. Grâce à un travail qu'aucun d'entre nous ne fait, sans doute.*

Voilà un aveu dénué d'artifice. Musiciens français, êtes-vous des paresseux ?

— *Ils ont un tempérament exceptionnel, poursuit Wagner, et le feu sacré. Ils doivent être obnubilés par cette musique et jouer concentré. Il y a une ambiance collective favorable qui permet le rapprochement avec celle que l'on trouvait avant dans les collectives de La Nouvelle-Orléans. Sur un autre plan, c'est comparable aux recherches de la musique moderne sérieuse. Mais ce n'est pas vraiment nouveau. On en trouvait des traces chez les précurseurs comme Hawkins et Hodges.*

Vian se réveille et dit : « Chez Raymond Scott aussi. » Je me garde de le contrarier, car il a la manie de parler de types que personne ne connaît.

Soudieux, jeune et calme, et bourrant sa pipe, a un col ravissant, tout blanc.

— *L'évolution se fait naturellement, en musique, dit-il. Les choses doivent se passer et se passent ainsi... Exemple : l'évolution de l'orchestre de Duke Ellington. Tout ce qui évolue est bon, puisque cela apporte du nouveau. Si cela doit nous influencer, nous nous en apercevrons bien.*

Ténot a encore l'air inquiet. J'écoute. C'est Soudieux qui parle.

— Il n'arrive que ce qui doit arriver, dit-il.

— Mektoub ! dit Ferreri qui passait par là. C'est des cubistes.

Le grand type que personne ne connaissait tire une lettre de sa poche et me la tend.

— Je suis le valet de chambre de Paquinet, dit-il. Il n'a pas pu venir. C'est un message. Il enregistre.

Raison professionnelle, à moins qu'il ne soit en train de patiner sur le lac du bois de Boulogne.

« Il y a une tendance, dans les improvisations, écrit Paquinet, à devenir ultra-modernes, voire même Picasso !... »

Ça y est. Paquinet doit connaître Ferreri.

« L'orchestration devient plus fouillée, et les grands orchestres donnent parfois l'impression d'exécuter de la musique symphonique, en raison de la couleur et de la richesse des accords nouveaux. »

Voilà une remarque judicieuse. Paquinet est un type bien ; il n'a pas pu venir, mais il a écrit. Je n'en dirai pas autant de ce vilain Ekyan, de ce méchant Fouad et de ces autres mauvais bougres. Je fais part de cette réflexion à mon acolyte.

— Tu les as prévenus ? me dit-il.

— C'est toi qui devais le faire, dis-je.

Tout s'explique. On me dit aussi que Combelle est à la chasse. J'espère qu'il ne va pas arriver avec un fusil. Mais c'est Rostaing qui surgit, pacifique et l'air penché.

— Je préfère de beaucoup les interprétations modernes d'Ellington et de Basie aux excentricités du be-bop. Attendons l'évolution.

A ce moment, Roger Fisbach, un des pionniers de l'époque héroïque, qui n'a rien voulu dire depuis le début, s'éloigne posément dans la pièce à côté et met un disque. Dès les premières mesures, je le reconnais. C'est Hot House de Gillespie.

Il se fait un grand remue-ménage et nous sommes foulés aux pieds par une nuée de musiciens.

— Sauve qui peut !... Les cubistes !... crie Ferreri.

Ils dévalent l'escalier grand train... Nous restons là, stupéfaits, et voici que le pas léger d'un retardataire retentit dans l'escalier. Il entre. Il a une belle robe blanche, les pieds nus et les ailes dans le dos.

— *Le bureau de monsieur Delaunay ?*

— *C'est là, dit Artis en faisant un signe de croix.*

Moi je ne l'avais pas reconnu. Ténor non plus.

— Bonjour, monsieur Delaunay, dit le type.

— Monsieur ?... dit Delaunay toujours froid.

— Je vais vous expliquer..., dit le type en sortant une trompette dorée des plis de sa robe.

Il commence à jouer. Ça fait un bruit terrible.

— Qu'est-ce que vous en pensez ? dit-il. Je suis Gabriel. L'archange, comme on dit. C'est un chœur que je travaille pour le jugement dernier...

(Interviews recueillies par Frank Ténor et Boris Vian.)

Le rédacteur en chef de la revue JAZZ-HOT s'excuse auprès de ses lecteurs (musiciens professionnels ou non) de la tournure un peu bizarre de cet article. La justice l'oblige à signaler que, le lendemain de l'interview, on ramenait au H.C.F. deux individus en état d'ébriété avancée en lesquels les diverses compétences rassemblées eurent un certain mal à reconnaître les nommés Ténor (Frank) et Vian (Boris). L'article en question se trouvait dans la poche intérieure droite du premier, et, comme le temps pressait, fut directement porté à l'imprimeur. Ceci explique cela.

*

JAZZ-HOT, n° 17 — novembre 1947

LE JAZZ ET SES GESTES

Ç'a été une expérience assez curieuse que d'assister récemment, dans un ciné-club de quartier, à la projection successive de *Jammin' the blues*, un court métrage du photographe américain Gjon Mili, consacré à une jam-session de musiciens noirs, et de *Swing Romance*, navet pâteux où un Fred Astaire joueur de trompette conquiert le cœur de sa belle en arrivant à se faire engager dans le grand orchestre d'Artie Shaw.

Ce qu'il était intéressant d'observer, c'est le public ; un public populaire, plutôt jeune et qui venait surtout pour les quelques bandes comiques composant la première moitié du programme.

Il est bien évident qu'*a priori* le public comptait s'amuser beaucoup pendant la projection de la bande de Mili : pensez, un film avec rien que des nègres ; les nègres, ce sont des espèces de clowns, et cette manie qu'ils ont de souffler dans des instruments bruyants avec des grimaces ; bref, le public se réjouissait d'avance, et il faut dire qu'il fit de louables efforts pour continuer à se réjouir ; mais malgré que les gros plans de la chanteuse aient fait souffler un vent de satisfaction sur l'assistance enfin déridée (pensez donc, en plus, elle chantait en américain) ce n'était pas ça. Que voulez-vous, on est en droit d'attendre mieux d'individus qui sont si peu différents des singes.

Je n'ai pas besoin de vous redire la perfection de *Jammin' the blues*. Vous tous qui l'avez vu, vous avez encore dans l'œil la montée lente d'une fumée grise de cigarette devant un fond d'encre, la figure tranquille et sereine d'Illinois Jacquet commençant à jouer le blues, les fulgurations plaquées sur l'écran de la trompette et du saxo qui se multipliaient d'un coup, et la merveilleuse simplicité, le naturel si parfait de ces masques noirs sculptés en pleine ombre par la vertu des éclairages frissants de Gjon Mili. Je n'ai pas besoin de vous décrire ces deux danseurs, dédoublant le tempo d'un

morceau rapide, et dont les ombres vivaient sur un fond clair cette fois, ni cette musique — notre vie même.

Mais, c'est cette étrange attente du public qui me parut curieuse — ce désir d'interprétation comique du moindre de leurs gestes, *parce qu'ils étaient noirs, donc des clowns ou des singes*.

Et alors, il y eut Fred Astaire, Fred Astaire grimaçant, Fred Astaire roulant des yeux blancs, Fred Astaire tournant comme une araignée endeuillée devant un orchestre abasourdi, brandissant une trompette braquée vers le ciel sous un angle invraisemblable et sautant comme une carpe tout en tirant — soi-disant — de son instrument des contre-fa du plus gracieux effet, Fred Astaire rendant par des contorsions grotesques le « swing-intense-qui-m'habite » ou quelque chose comme ça. Un genre réincarnation de Bix Beiderbecke, de Vestris et de Napoléon. Fred Astaire, doublé, bien sûr, par un joueur de trompette, mais hélas non doublé quant à son apparence extérieure.

Oh, ce n'était pas tout. On voyait aussi Artie Shaw et ses joyeux compères, de Pete Candoli jusqu'à Nick Fatool. Artie Shaw, le marchand de soupe à l'état brut, en long, en large et en travers. Oh, pas fabriqué, lui. Naturel jusqu'au bout des ongles. Ce qui suffit amplement. En homme d'affaires, en grand seigneur, voire même en joueur de clarinette. Et de messieurs Astaire et Shaw, mes pensées m'entraînèrent à Al Jolson, et à Ted Lewis — et à tous ces personnages odieux qui se sont fait le visage des chanteurs et des musiciens noirs pour les tourner en dérision et les montrer comme des grotesques — se tortillant, bêlant et gambillant.

Mais ouvrez les yeux. Les singes, ce sont eux. Ce sont Jolson, Lewis — et Astaire. Astaire, qui restait sympathique dans la mesure où il se tenait à sa place, celle d'un bon danseur mondain, et qui devient insupportable quand il s'agit de traduire le déjà nommé « swing-intense et... ».

Regardez-les, les autres. Regardez *Jammin the blues* et dites-moi de quel côté — du noir ou du blanc — il y a de la tenue.

Oh, ça va, me direz-vous. Il y a aussi Cab Calloway dans *Stormy Weather*. Et lui, alors ? Lui ? mais il est parfait. Il a sa propre peau sur la figure, et pas du cirage — et c'est sa voix à lui qu'on entend. Et au moins, il l'aime pour de bon, le jazz.

Tandis que l'autre imbécile, avec son habit noir et sa trompette muette...

Un singe, je vous dis...

Hugo HACHEBUISSON.

*

JAZZ-HOT, n° 21 — mars 1948

LE FESTIVAL DE NICE

J'ai tenté de donner, dans les chroniques quotidiennes que j'ai fait parvenir de Nice au journal COMBAT, la physionomie du Festival, j'ai raconté les petites histoires « en marge » et j'ai essayé de faire revivre un peu l'atmosphère de Nice. Je voudrais en dégager, avec un peu de recul, les conclusions que l'on peut tirer de cette première manifestation, intéressante dans son principe, mais inégale dans sa réalisation.

On sait que l'initiative du Festival revient à la ville de Nice, et plus particulièrement à son comité des fêtes. Ce dernier s'adressa à la Radiodiffusion française, dont il était nécessaire qu'il obtint le concours, laquelle Radiodiffusion se mit en rapport avec M. Hugues Panassié pour la sélection des orchestres, par l'intermédiaire de MM. Gilson et de Bry. Ne discutons pas le choix des personnalités, mais constatons néanmoins que le fait de confier à un seul homme le soin de désigner les orchestres devant participer au Festival présentait un certain danger, et a eu effectivement certains résultats fâcheux : le sélectionneur n'a fait appel qu'à des orchestres qu'il connaissait (et il ne les connaît pas tous), et n'a pratiquement représenté au Festival qu'une certaine forme de jazz : le jazz de petites formations peu ou pas arrangé, ce qui engendra pendant les concerts de Nice une certaine monotonie. Inutile de souligner, en effet, que l'orchestre prétendument « be-bop », celui de Jean Leclère, n'avait de be-bop que ceux de ses musiciens qui provenaient de l'orchestre des Bob Shots, et dont Jean Leclère s'était assuré le concours, les coupant de leur propre formation, pour améliorer la sienne, de valeur très moyenne ainsi que l'on a pu s'en rendre compte d'après ceux de ses musiciens qui subsistaient dans l'orchestre.

Je n'ignore pas que M. Panassié s'était en principe assuré le concours de Coleman Hawkins et du Jazz at the Philharmonie, et que seules des difficultés financières les ont empêchés de venir, mais Coleman Hawkins, merveilleux artiste, n'est pas non plus un représentant valable de l'état

actuel du *jeune jazz* et il s'agissait encore là d'une petite formation. Ne parlons pas des orchestres de Rex, hybride, composé de musiciens de tendances très diverses et qui malgré l'excellence de ses solistes (en raison même de celle-ci) ne put donner lieu qu'à de remarquables performances individuelles, ni de l'orchestre de Mezzrow, où seuls se distinguaient James Archey au trombone, et Baby Dodds à la batterie ; quant à Harry Goodwin, il n'est pas un bon trompette (a-t-on assez déploré le mauvais goût de Red Allen), et Mezzrow lui-même n'est plus guère « dans le coup » ; le jeune Wilber n'est qu'un reflet éteint du grand Bechet et le bon Pop Foster a gardé tout son swing mais son âge fait qu'il manque de la puissance nécessaire. Quant au pianiste Sammy Price, qui remplaçait Willie « The Lion » Smith, il est très moyen.

L'orchestre de Louis Armstrong, lui, était parfaitement à sa place (peut-être eût-il été meilleur avec un autre que Teagarden, bien fade) et la façon dont il a joué le 3 mars à Pleyel, prouve que ses qualités sont toujours plus que suffisantes pour un Festival.

J'ai déjà parlé, en ce qui concerne les formations européennes de l'orchestre de Jean Leclère. De la formation de Derek Neville (Angleterre), émergeait Humphrey Lyttelton ; les autres m'ont paru froids, et c'est lui qui « emmenait » le tout. L'orchestre suisse est franchement mauvais, et Claude Luter, qui est Claude Luter, ne pouvait que souffrir d'une organisation qui lui donnait la lourde responsabilité de représenter *seul* les musiciens français. De Django et Grappelly, ne disons rien, cela vaut mieux, vu la façon dont ils ont joué.

Bref : de tous ceux qui se trouvaient là, seuls méritaient vraiment d'y être *Armstrong* et sa formation (où l'on aurait pu remplacer Teagarden par Archey) et pour la France, Claude Luter (à qui l'on *se devait* d'adjoindre quelques techniciens professionnels français pris parmi ceux que l'on connaît : Barelli, Rostaing, etc., qui, l'émulation aidant, auraient certainement fait l'effort de « sortir » quelque chose de bien, car ils en sont capables).

Les autres sont bien gentils... mais cela ne suffit pas. À côté d'Armstrong, il était indispensable de faire venir une grande formation (comme celle du Duke, ou, si les frais étaient trop élevés, de Count Basie — c'est à dessein que je ne cite pas le nom de Dizzy Gillespie puisque, paraît-il, « ce n'est pas du jazz » — ou de Lionel Hampton), car le jazz n'est pas seulement le petit

bout d'improvisation rattaché aux autres petits bouts d'improvisation par des petits bouts d'arrangements. Le jazz a évolué depuis le stade de l'improvisation collective, et il ne faut pas se contenter d'offrir au public ce qu'il a envie d'entendre (sans quoi on tombe vite dans les erreurs du type de celle de Hollywood dont nous sommes en train d'assister à l'écroulement, car le public américain se dégoûte en ce moment des films faits sur mesure pour ses goûts). Il faut initier le public à la musique qu'il ne connaît pas encore — et c'est pourquoi il fallait aussi, outre Armstrong et le grand orchestre, faire venir quelques représentants de l'école moderne — mais pas se contenter de présenter à Nice une resucée européenne de cette école. Comme je l'ai déjà dit dans COMBAT, il fallait en outre, selon moi, inviter des orchestres européens, mais laisser à leurs pays respectifs le soin de les payer (c'est-à-dire de les entretenir) et de les choisir (ce n'est qu'un problème de jury), ce qui aurait permis de consacrer tous les fonds du Festival à la venue d'orchestres *noirs*, les États-Unis conservant la possibilité de déléguer un orchestre blanc de leur choix, à leurs frais. Peut-être ce programme est-il difficilement réalisable ? Peut-être, mais il me semble que celui-là, ou un autre, pourrait permettre d'améliorer le prochain Festival dans une certaine mesure — s'il y en a un, bien entendu.

*

JAZZ-HOT, n° 22 — avril 1948

RÉFLEXIONS SUR LE CONCERT DE MEZZ

Salle comble et très enthousiaste, et pas déçue, je crois, car ceux qui venaient là venaient surtout entendre Mezzrow jouer ses chorus habituels. Pas de surprise, tel est le mot d'ordre ; de fait, il n'y en eut aucune, sinon qu'à mon sens Mezz et son orchestre jouèrent mieux qu'à Nice ; l'atmosphère et l'ambiance jouent toujours un rôle considérable dans la réussite d'un concert de jazz.

Je rappelle la composition de l'orchestre, en passant en revue les performances de chacun.

Mezz Mezzrow m'a semblé mieux posséder son instrument qu'avant-guerre. Ceci s'explique effectivement lorsqu'on a lu son autobiographie *REALLY THE BLUES*. D'ailleurs Mezz n'a que cinquante ans et on peut s'améliorer à tout âge. Il a toutefois tendance à laisser sa clarinette jouer toute seule de temps en temps, et utilise un peu trop souvent quelques clichés, sympatiques d'ailleurs, mais vite lassants.

Bob Wilber. Jeune, blond, frisé, élève de Bechet, il copie son maître de façon complète, mais il lui manque l'envolée du grand Sidney (ce qui s'explique par son âge et la couleur de sa peau, car je maintiens, puisque je suis raciste, que jamais les Blancs n'égaleront les Noirs en matière de jazz ; je m'excuse de répéter ici ce que j'ai déjà écrit dans *COMBAT* ; mais je le pense encore). À mon sens, Claude Luter et Pierre Braslavsky sont de taille à tenir le coup devant Wilber. Braslavsky m'a confié qu'il admire beaucoup sa musicalité ; c'est exact ; mais il est un peu lymphatique (pas Braslavsky, Wilber).

Harry Goodwin. Son jeu de trompette ne colle pas du tout avec le style du reste de l'orchestre. C'est un jeu que je ne déteste pas, un peu compliqué, teinté de Red Allen et de Rex, mais sa sonorité est très laide et il ne joue pas assez « sur les temps » pour recréer l'ambiance si caractéristique des enregistrements Ladnier-Mezzrow-Bechet de 38-39.

James Archey complète la section mélodique et la domine, à mon avis, de plusieurs longueurs, bien que par la taille, il soit comparable à cet autre fameux bonhomme, Don Redman. Le trombone d'Archey est le plus merveilleux que j'aie personnellement entendu en chair et en os (et en cuivre) depuis que je fréquente les concerts de jazz. Archey est un musicien extraordinaire ; il a un phrasé, une tonalité, des idées... il a tout et il s'en sert. Par-dessus le marché, il possède une qualité qui manque à certains de ses collègues, ou tout au moins qu'ils possèdent à un moindre degré : il fait « swinguer » tout l'orchestre avec une aisance parfaite... et c'est un modèle de simplicité. Vive Archey !

Section rythmique maintenant.

Samy Price. Pianiste solide, à la main gauche assise, excellent interprète du style boogie-woogie. A mon avis, pas tout à fait le pianiste qu'il faudrait pour cette formation. C'est sans doute également l'avis de Mezz puisque Willie Smith était prévu à l'origine.

Pop Foster. Malgré son âge, Pop slape encore comme il faut. Son volume, hélas ! n'est plus ce qu'il était... mais il fait plaisir à voir.

Baby Dodds. Le roi de la batterie, côté Nouvelle-Orléans, s'est signalé par l'aimable fumisterie de ses soli... vraiment un peu courts. Baby est égal à lui-même... tout désarticulé... il lance des coups dans tous les coins et ça arrive juste où il faut.

Quant au concert lui-même ? Mon Dieu... tout y a passé : depuis *Royal Garden Blues* jusqu'à *Really the blues* en passant par tous les autres blues de la série. Et c'est là mon seul grief contre ces formations, que ce soit celle de Louis ou celle de Mezz : elles se recopient, elles ne se renouvellent pas ; bon sang, quand Louis jouait *You are my lucky star* en 1936 (c'est bien 1936 ? tant pis), c'était un air à la mode, et il en faisait *quelque chose de formidable*. Moi, c'est ça que je voudrais les voir faire encore maintenant : jouer *Laura* en collective... *Laura*, ou n'importe quoi d'autre... mais pas se répéter mot à mot. Et je vais vous dire une chose. Nous avons joué le 28 mars toute une soirée avec Archey, et l'orchestre de Claude Abadie ; j'ai confié à Archey ce désir et il m'a dit à peu près : « *Mais naturellement ! A New York, ce qui nous amusait, c'était de prendre Star Dust et de le jouer dans le style Nouvelle-Orléans.* » Et, sacré nom d'une pipe, zut pour ceux qui ne sont pas d'accord, mais King Oliver ne faisait pas autre chose. À bas

la fossilisation. Moi, j'aime entendre des choses que je ne connais pas, quitte à perdre un peu sur la qualité... mais justement, avec de vrais de vrais musiciens, la qualité n'y perd pas.

*

JAZZ-HOT, n° 25 — août/septembre 1948

LE FESTIVAL BELGE

C'est délibérément et de propos réfléchi que j'écris Knokke avec deux k et non un ck, vu que ça se trouve en Flandre et que la première version est la flamande. À Knokke, donke, se tint le Festival européen organisé par le Hot-Club de Belgique, c'est-à-dire Willy de Cort, l'actif président et ses séides, Carlos de Radzitzky et Albert Bettonville.

Fort bien organisé, dans le fort beau casino de Knokke, œuvre imposante et pleine de tapis et de mécaniques silencieuses. Participaient le Dutch Swing College (Hollande), le New Rhythm Band (Suisse), les Bob Shots (Belgique), Humphrey Lyttelton (Angleterre) et Claude Abadie (France). Les Hollandais, les Suisses et les Anglais nous firent entendre des musiques quasi identiques, Abadie s'en échappa un peu tout en restant assez voisin ; seuls les Bob Shots nous donnèrent l'occasion d'entendre quelque chose de « pas déjà su par cœur ».

Je sais qu'on m'accusera encore de partialité, et je m'en contrefiche, mais vraiment la vanité de ces tentatives de rénovation d'une époque disparue est par trop flagrante et s'il a été intéressant de voir (par réaction surtout contre la guerre, et par suite de la coupure entre l'Europe et l'Amérique) les jeunes se lancer sur le dixieland, ça commence à avoir un peu trop duré pour continuer à être drôle. On m'objectera que les Anglais n'ont été coupés de rien du tout : oui, mais les Anglais mettent toujours vingt ans à comprendre ; voyez les Suédois : eux ont déjà compris. On me dira encore que les Américains eux-mêmes... bon, il y a Lu Watters et Bob Wilber (Blancs), mais si le premier vaut le second, ça ne va pas encore très loin... et vraiment le jazz américain noir entier est derrière Parker, Hawkins, Gillespie, et les modernes. Je ne peux pas faire un compte rendu du Festival de Knokke parce que je n'ai pas pu l'écouter, bien qu'étant présent à chaque exhibition ; je n'ai entendu que les Bob Shots, quelques passages (arrangés pour deux clarinettes) du Dutch Swing College, le trombone de Lyttelton, le

trompette suisse qui avait une bonne technique, les chorus d'Hubert Fol et de Guy Longnon sur *Tight like this*.

Ce n'est pas ma faute, j'ai fait ce que j'ai pu, mais la musique en conserve, ça ne m'amuse plus et je le dis. Maintenant, je suis un critique musical engagé. Bien sûr, je pourrai vous répéter aussi que le trompette hollandais joue dans le style de Bobby Hackett... mais alors j'aime mieux Hackett... que les blues interminables joués avec du sentiment ne peuvent compenser l'absence de section rythmique, etc. Quant à Lyttelton dont je parle ailleurs (*cf* Revue de presse) et qui m'avait très favorablement impressionné à Nice, il m'a paru avoir perdu ce côté éclatant qu'il avait... est-ce un tort ou non ? Je ne sais pas... je ne juge plus cette musique-là, je suis en dehors du coup... j'en ai trop fait moi-même, j'en ai trop ouï... oui... un peu d'air... et vivent les Bob Shots. Je ne sais pas s'ils font du bon jazz, mais moi j'aime mieux ça. Au moins, on n'entend pas cette musique-là à tous les coins de rue, savez-vous...

*

JAZZ-HOT, numéro spécial — Noël 1948

À Ernest Borneman, insidieusement

EN ROND AUTOUR DE MINUIT

Yodle... yodle... yodle... yodle... etc.
(GILLESPIE, *Œuvres*.)

Qu'est-ce que c'est que ce bipope ?
(Paul BOUBAL, *Florilège poétique*.)

*Un conte de Boris Vian ^{*1}.*

I

Le timbre de la porte d'entrée s'agitait de façon curieuse, comme une particule en plein mouvement brownien... Je prêtai l'oreille... pas de doute... quelqu'un essayait de reproduire le solo de trompettes de *One Bass Hit*...

Tout mou et chaud, je sortis de mon lit, passai en vitesse un pantalon et un chandail, et j'allai ouvrir. Je me préparais à expliquer au quidam ma manière de voir... C'était peut-être un gendarme qui venait m'arrêter pour outrages aux mœurs par la voie des magazines de jazz...

J'ouvris. L'homme entra. Petit et sec, cinquante ans à vue de nez... un peu gras... une figure assez familière... familière eût-elle été sans la graisse. Il salua à la nazi.

— *Heil Gillespie* ! dit-il en claquant les talons deux fois sur un rythme serré comme les deux appels de cuivre de *Stay on It*. (Ça me dis-je, ça doit être dur à faire.)

— *Heil Parker* ! répondis-je machinalement.

— Je me présente, dit-il, Goebbels, délégué spécial à la Propagande de la Commission musicale de l'O.N.U., section des Orchestres de jazz...

— Goebbels ?...

Ça me rappelait quelque chose. Je cherchai un peu.

— Vous êtes beaucoup plus maigre, dis-je. Et, en plus, je me figurais qu'on vous avait pendu.

— Et lise Koch ? dit-il avec un large sourire. On l'a pendue ?

— Heu...

— J'ai fait comme elle, avoua-t-il en baissant la tête et en rougissant. Je me suis fait faire un enfant en prison. Alors les Américains m'ont libéré. Et ensuite il y a eu l'histoire du couloir aérien. Alors, maintenant, on est plutôt bien avec les Américains. Surtout depuis qu'ils ont entendu le *Départ de l'express Flèche-Rouge* par l'Orchestre de jazz des cheminots de Moscou. De fil en aiguille, comme on nous a reclassés suivant les compétences, j'ai été mis à la propagande.

— Et Goering ? dis-je. Il n'est pas mort non plus ?

— Il joue du bongo dans l'orchestre bop de l'O.N.U., me dit Goebbels.

Je m'aperçus que nous étions là, debout dans le vestibule.

— Vous voulez peut-être qu'on parle sérieusement ? dis-je.

II

— Voilà pourquoi je suis venu vous voir, conclut Goebbels pour résumer, en vidant son verre d'élixir de marihuana.

Il prit un petit gâteau à l'opium.

— Mais, dis-je, je ne suis pas tellement qualifié pour vous aider...

— Au contraire, me dit Goebbels. Personne ne vous prend au sérieux. C'est très commode. Vous ferez un merveilleux espion. Et puis, quoi, il faut souffrir pour Gillespie !...

Il se leva et claqua des talons deux fois sur un rythme serré, à l'instar des deux cris de trompette dans *Stay on it*.

— Tout pour le bop, dit-il en se rasseyant. Et maintenant, on parle affaires. Regardez ça, vous verrez le travail des autres...

Il me tendit un papier. C'était une circulaire de l'Association des plombiers-zingueurs de France. Je lus :

L'Association invite tous les membres à remplacer, dès le 1^{er} janvier 49, les fers à souder de toute nature, avec panne en laiton, par des fers spéciaux à panne acier. Vivent les Plombiers-Zingueurs !... Vive Mezzrow !... Vive la République !... Smrt fasizmu !... Svoboda narodu !...

— C'est la contre-propagande, dis-je. Il fallait s'y attendre.

— C'est pas mal camouflé, hein ? me dit Goebbels. Et vous avez remarqué la vacherie de la fin ?

— Mais qu'est-ce qu'on peut y faire ? dis-je.

Il rit (bop)¹

— C'est ce que vous allez voir, me dit-il. Habillez-vous et venez avec moi. On va déjeuner ensembliabliabliablia... ensemble.

III

— L'ABC de la propagande, me confia Goebbels lorsque nous fûmes installés dans le restaurant annamite de Hoanh-Son, c'est le noyautage de l'idiome. Regardez.

Il appela le garçon. Celui-ci vint.

— Vous m'apporterez une poule au riz-bop, dit Goebbels.

Je ne voulus pas rester en reste.

— Pour moi, dis-je, du riz-bop au curry-bop, avec du pain bis-bop et du thé-lonius.

Le garçon s'évanouit. Goebbels me serra la main en jubilant.

— Vous avez pigé. Je savais bien qu'avec vous ça irait tout seul. Vous voyez, il s'en souviendra toute sa vie.

— Ça paraît relativement simple, avouai-je.

— Pour vous, dit Goebbels, ça l'est parce que vous êtes piqué. Mais pour eux... les non-initiés... et les dixieland-fans... vous vous rendez compte ?

Le garçon grouillait par terre, l'air très mal en point. Ça m'avait coupé l'appétit.

— Allons ailleurs, proposais-je. Dans un débit-bop de bois-sonny stitt.

— Boire un verre de Dexter Corton, approuva Goebbels.

— Méfiez-vous, dis-je. Faut rester compréhensible.

Nous nous levâmes et sortîmes.

— Non, dit Goebbels, vous n'avez pas la moindre notion de ce que c'est que la propagande. Est-ce que quelqu'un a jamais compris un mot à un article d'André Hodeir ? Non. Eh bien, il écrit des livres sur le jazz, et il les fait éditer chez Larousse, et il est généralement considéré dans les milieux compétents comme un critique de jazz. Ce n'est qu'un exemple.

— Quels autres moyens comptez-vous employer ? demandai-je.

— Multiples, dit Goebbels. Une ligne de chemin de fer directe reliera Paris-bop à Albi-bop. Daniel Parker troquera son prénom contre celui de Charlie. Au lieu de chanter *Fais dodo Colas mon p'tit frère*, on chantera *Fais dodo Marmarosa, Nicholas Monk-tit frère, etc.*

IV

Nous approchions du boulevard Saint-Germain et une librairie s'ouvrait à notre gauche.

— Venez, me dit Goebbels.

— Les œuvres complètes de Léon Bopp, demanda Goebbels.

— J'ai pas ça, dit le libraire. Voulez-vous AUTANT EN EMPORTE LE VIAN, de George Mitchell ?

— Non, dit Goebbels. Ne vous payez pas ma tête.

Nous sortîmes derechef.

— Il y a anguillespie sous Roach, dit Goebbels. Ça doit être la contre-propagande.

— Vous frappez pas pour le vent, dis-je. J'ai obtenu de l'Académie, avec qui je suis assez bien, qu'on remplace, isolément et en composition, la syllabe « van » par mon nom. Ça leur coûte pas cher et moi j'ai besoin de publicité.

— C'est pas ça, dit Goebbels. C'est de *Margaret Mitchell*, ce bouquin-là. Pas de George. Mais regardez... Qui est-ce qui tourne le coin de la rue ?

Je regardai et reconnus, à sa silhouette caractéristique, un Lorientais.

— Ça y est, dis-je. Il a fait la leçon au marchand.

— Hou !... dit Goebbels. Ça ne va pa-pa-da-du tout.

Il regarda sa montre.

— On va le louter, dit-il. Il marche très vite et il est plus de Dizzy moins le Garner.

— Si on prenait un grand bi ? proposai-je, ça serait Rugolo comme Tough.

Goebbels me regarda furieux.

— Quoi ? dit-il. Comme Touh ? Dave Tough ? Vous aussi, maintenant, vous trahissez ?

— J'y pensais papa Mutt Carey, dis-je.

Et je me mordis les lèvres, conscient de ma gaffe. Goebbels devint blanc comme un Woody Herman, et sa main descendit vers la poche droite du veston verdâtre qui moulait ses formes élégantes.

— Pas si White, dis-je.

Il s'immobilisa.

— Lequel ? demanda-t-il à brûle-pourpoint. Georgia ou Sonny ?

Ça y est... Je ne me rappelais plus. J'y allai au culot.

— Georgia, dis-je.

Il tira à travers sa poche. Ça fit un bruit de carillon.

V

Le téléphone sonnait depuis cinq minutes. Je m'extirpai péniblement d'un cauchemar poisseux et j'empoignai le récepteur dans le mauvais sens.

— Allô ? grognai-je d'une voix engluée de sommeil. Ici Sleepy John Estes.

— Allô ? entendis-je. Dis donc... c'est Hodeir... Tu penses à nous... pour le conte du numéro de Noël ?...

Je pensai fortement, non sans mal.

— Tout bien réfléchi, je crois que tu ferais mieux d'essayer, toi, dis-je.

— Allons... protesta Hodeir, jovial... renverse pas l'Erroll...

*

¹ Note de la rédaction.

^{*1} Ce conte a été repris dans *LES VIES PARALLÈLES DE BORIS VIAN*, de Noël Arnaud, Christian Bourgois éditeur. Il est accompagné d'un index des noms cités utile à ceux qui ne sont pas familiarisés avec le jazz.

JAZZ-HOT, n° 33 — mai 1949

CHARLIE PARKER

Le superman du jazz

Nous publions sous toutes réserves cette critique du baron Visi, de passage à Paris, qui prétend avoir déjà entendu la 1^o partie du concert Parker du 8 mai. Nous avons cru utile de donner ainsi à nos lecteurs un avant-goût de ce concert :

... La foule hurlante (et avide) qui se presse autour de moi ne m'a pas empêché d'entendre la phrase... la PHRASE de Charlie Parker... cette PHRASE qu'il vient d'improviser pour nous... devant nous... Ah ! l'accouchement génial des méninges surexcitées de cet homme... que dis-je... de ce surhomme... de ce demi-dieu descendu sur terre... Et pourquoi s'arrêter au demi-dieu ?... de ce dieu... de ce double dieu...

Ah ! ce sacré Charlie...

Mais la phrase qu'il vient de jouer, vous l'avez remarquée aussi, vous tous...

Sol, mi, fa, sol, do, si, la, sol, fa, ré, la, mi, sol, ré, ré...

Seigneur, oh, Seigneur !... que n'ai-je l'Élan Gothique d'un Georges Errement pour encenser le dieu Parker... et pour dire comme sa lumière renverserait sur les dalles tous ces bourgeois endimanchés de la soixante-quinzième heure...

(Entre parenthèses, quel dommage qu'il s'appelle Parker... mais ça ne fait rien, c'est notre Charlie.)

Je veux la transcrire, cette phrase.

Pour l'éternité.

Vous avez vu comment il la jouait ? Ah ! les hommes du XX^e siècle sont de trop petite proportion pour être sensibles à la fréquence de ce génie dont

l'amplitude n'obéit sans doute qu'aux lois des siècles.

(Enfin, j'arrive à imiter Errement. Mais j'ai rajouté un s à sensible et c'est en cela que mon Élan Gothique est tout de même sensiblement différent du sien.)

Que nous sommes loin, ici, de la conception trop intellectuelle qu'un siècle atrophié par une civilisation mal digérée s'est faite de la musique. (Je crois que vous trouverez ce passage plagié, à la page 51 de LA VÉRITABLE MUSIQUE DE JAZZ par un certain Hugues Panassié, jeune critique qui monte, mais peu importe.)

Bud Freeman est un curieux musicien (*id.*, *op. cit.*, page 117).

Mais revenons à notre irrésistible Charlie.

C'est le *sol* la clé de voûte de toute la construction harmonique de ce passage. Et si sur le saxo alto, instrument ingrat par rapport au piano, vu qu'avec dix doigts et une bouche on ne fait qu'une note à la fois, tandis qu'au piano on arrive à douze ou quinze (vingt à vingt-cinq avec un coude, et à presque tout le clavier si on a les pieds de Barney Spieler), si sur le saxo, répété-je, alto, le *sol* se fait comme pour faire autre chose, puisque c'est un instrument en *mi* bémol (par là, perfide), il n'en reste pas moins qu'à l'oreille ça sonne exactement entre le *fa* dièze et le *la* bémol et que c'est bien un *sol*. Maintenant quand Charlie l'a exécuté tout à l'heure, c'était dans *Fuckin' the Bird*, morceau en *ré* bémol amoindri, et il faut tenir compte de la transposition : mais en valeur absolue, c'est-à-dire par rapport aux notes qui suivent, on peut néanmoins le considérer comme un *sol*. C'est cela qui compte.

Personnellement, je considère le Suédois Bob Lane comme le meilleur des pianistes blancs (Panassié, *op. cit.*, p. 135).

Et ce *mi* qui suit le *sol* dans la phrase de Charlie. Avez-vous remarqué l'inflexible nécessité avec laquelle ce *mi* s'insère entre le *sol* qui le précède et le *fa* qui suit ? C'est à des traits de ce genre que l'on reconnaît la véritable grandeur d'un musicien, à des traits d'un autre genre aussi, évidemment, mais c'est surtout celui-là qui nous occupe.

Mais toute cette mine d'idées serait inefficace si l'orchestre de Duke ne savait la mettre parfaitement en valeur (Panassié, *op. cit.*, p. 177).

Et puis, après le *fa* (et ça, c'est vraiment le moment incroyable auquel on peut se dire : vraiment, Charlie est grand, c'est lui le plus grand...) après le *fa*, Charlie revient au *sol*.

Vous vous rendez compte ? Non, vous ne vous rendez pas compte. Fredonnez-le un peu pour voir : *sol, mi, fa sol...* Ça y est, vous y êtes... dans le grouve, le vrai grouve.

Ah ! ce second *sol* !

Et ce n'est pas tout...

N.D.L.R. — Si, c'est tout, pour cette fois du moins, l'abondance des matières nous obligeant à reporter au prochain numéro la suite de ce compte rendu assez complet, dont le premier chapitre, uniquement consacré au chorus initial de Ch. Parker, occupe quatre-vingt-douze pages dactylographiées, double interligne. Nous nous en excusons auprès de nos lecteurs.

*