

Pierre Fargeton

Une autre figure du primitif : Django Reinhardt selon Hugues Panassié



Introduction : variations sur l'authentique et le primitif

Le « primitivisme » n'est ni tout à fait un courant ni tout à fait un concept. Étudié depuis longtemps déjà, notamment à travers l'étude monumentale de William Rubin ¹, il a également fait l'objet d'applications dans le champ musical, et en particulier (pour ce qui nous occupe ici) dans le champ du jazz, où Ted Gioia le qualifia dès 1989 de « mythe ² » – annonçant en cela la position plus récente de l'historien de l'art Benoît de l'Estoile, pour qui le primitivisme joue en effet toujours le rôle d'un « mythe contemporain qui occupe une place essentielle dans la cosmologie occidentale » et dont « le principe d'engendrement [...] est très simple : il s'agit de l'inversion systématique des traits négatifs associés à la civilisation occidentale ³ ». L'anthropologue Johannes Fabian défend quant à lui que la référence au « primitif » est plus exactement une « catégorie de la pensée occidentale » – à travers laquelle se construisent ensuite les différents mythes qui peuplent son imaginaire, du mythe pastoral de l'Arcadie au mythe *jungle* du premier jazz ⁴ en passant par les innombrables déclinaisons du mythe du bon sauvage.

Un discours employant des termes comme primitif, sauvage (mais aussi tribal, traditionnel, Tiers-monde ou n'importe quel autre euphémisme à la mode) ne pense, ni n'observe, ni n'étudie de manière critique le « primitif » : il pense, observe, étudie *en termes* de primitif. En tant que concept temporel par essence, le terme primitif correspond à une catégorie et non à un objet de la pensée occidentale ⁵.

La critique de jazz en général, et en France en particulier, n'échappe pas à ce cadre de pensée primitiviste. Et c'est bien dans ce cadre qu'apparaît celui qui va pour deux décennies environ (les années 1930 et années 1940) donner le ton de la critique de jazz hexagonale : Hugues Panassié (1912-1974). Les idées de Panassié sont aujourd'hui assez bien visitées ⁶.

1. Voir William RUBIN, « Le Primitivisme moderne : une introduction », *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1992, p. 1-73.

2. Ted GIOIA, « Jazz and the Primitivist Myth », *The Musical Quarterly*, Vol.63/1 (1989), p. 132.

3. GIOIA, « Jazz and the Primitivist Myth », p. 291.

4. Le style orchestral de Duke Ellington, dans sa période Cotton Club (charnière des années 1920) s'intitule en effet style *jungle*.

5. Johannes FABIAN, *Le Temps des autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, traduit de l'Anglais par Estelle Henry-Bossoney et Bernard Müller, Toulouse, Anacharsis, 2006, p. 50.

6. On se reportera notamment à deux ouvrages récents qui lui font de façon très différente une place importante : Laurent CUGNY, *Hugues Panassié. L'œuvre panassiéenne et sa réception*, Paris, Outre-Mesure, 2017 ; Jeremy F. LANE, *Jazz*

C'est lui qui fait définitivement basculer la jazzophilie française du « jazz-bandisme » de la génération Cocteau (laquelle, à travers sa fascination pour ce qu'elle perçoit comme les trépidations régénératrices du Nouveau monde et la crudité mécaniste que ses syncopes opposent aux excès de raffinement et de luxuriance du wagnérisme et du debussysme, est quelque chose comme « une doctrine de modernisation de la culture nationale ⁷ ») au « vrai jazz », dans lequel le tri entre les « dynamismes populaires contemporains ⁸ » s'opère en fonction d'un jugement certes musical mais aussi symbolique, idéologique et identitaire, dont l'obsession porte sur l'*authenticité*, selon des mécanismes que Philippe Gumpłowicz synthétise comme suit :

Le seul *vrai jazz* est celui des Afro-Américains. L'origine et le territoire garantissent désormais la qualité musicale. La primitivité en est le recours et le critère. La race, la condition du vrai et du beau ⁹.

Panassié est ce critique qui se débat tout sa vie durant pour ajuster à ses préférences musicales des pulsions contradictoires : culte de l'authenticité d'un côté mais impossibilité d'adhérer aux valeurs d'une American Way of Life pour laquelle il n'a que répulsion ; bagage politique, affectif et idéologique ancré dans le roman national maurrassien de la France éternelle d'un côté, mais érection de l'homme noir étatsunien au rang de modèle d'humanité à retrouver, de l'autre côté. Des contradictions qui font surgir d'inattendues intuitions, faisant dire à Tom Perchard que « les extravagances de Panassié sur les races et des idées politiques rebutantes l'ont pourtant conduit vers un intuitif relativisme culturel jamais imaginé par ses opposants anti-primitivistes ¹⁰ ». Et de fait, le primitivisme de Panassié se distingue assez nettement de toutes les nuances qui peuplent l'intellectualité de l'entre-deux-guerres. Il n'est ni celui de Robert Goffin (pour qui l'improvisation *hot* constitue le modèle abouti du surréalisme qu'il convoite en tant que poète et écrivain ¹¹) ; ni celui de Charles Delaunay (dont le primitivisme est une sorte de vitalisme syncrétique triangulaire entre primitivité noire, culture latine ou anglo-saxonne et émergence du Nouveau monde ¹² ; ni celui des écrivains jazzophiles (Jean Cocteau, Pierre Mac Orlan, Michel Leiris, Philippe Soupault, Robert Desnos, etc., qui voient tous Panassié comme un esthète ou un pédant s'illustrant dans ce régime de l'expertise musicale qu'ils combattent parce que reconduisant le surplomb de

and machine-age imperialism: music, «race,» and intellectuals in France, 1918-1945, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014.

7. Denis-Constant MARTIN, et Olivier ROUEFF, *La France du jazz*, Marseille, Parenthèses, 2002, p. 98.

8. Pierre MAC ORLAN, « Disques », *Le Crapouillot*, juillet 1927, p. 27, cité dans Yannick SÉITÉ, « Mac Orlan jazz writer », Vincent COTRO, Laurent CUGNY & Philippe GUMPOŁOWICZ (dir.), *La Catastrophe apprivoisée. Regards sur le jazz en France*, Paris (Actes du colloque international Histoire du Jazz en France), Outre Mesure, 2014, p. 32.

9. Philippe GUMPOŁOWICZ, *Les Résonances de l'ombre*, Paris, Fayard, 2012, p. 299.

10. Tom PERCHARD, « Tradition, Modernity and the Supernatural Swing: Re-Reading 'Primitivism' in Hugues Panassié's Writing on Jazz », *Popular Music* 30/1 (2011), p. 27. Traduction de l'auteur.

11. « Le jazz fut la première forme de surréalisme. C'est le premier besoin qu'éprouvèrent les nègres de neutraliser le contrôle raisonnable pour laisser le champ libre aux manifestations spontanées du subconscient » (Robert GOFFIN, *Aux frontières du jazz*, Paris, éditions du Sagittaire, 1932, p. 255). Ce point de vue ne variera pas chez Goffin, qui le cite in extenso dans son *Histoire du jazz* de 1945 et ajoute : « J'ai publié cela en 1931 et je n'en renie pas un mot » (Robert GOFFIN, *Histoire du jazz*, Montréal, Lucien Parizeau, 1945, p. 16-17).

12. Delaunay décrit ainsi sa « théorie des trois âges de la civilisation » : « Le jazz tient de la race noire *primitive* : jeunesse, force et enthousiasme ; de la *Culture* millénaire du Vieux-Continent il a assimilé la technique musicale et les moyens d'expression ; il vit déjà au rythme d'un ÂGE NOUVEAU ». Charles DELAUNAY, *De la vie et du jazz*, Paris, éd. Hot Jazz, 1941, p. 55.

celui-qui-sait sur les musiques qu'il observe¹³). Autant de différences auxquelles il faut sans doute ajouter la plus fondamentale d'entre elles : le soubassement religieux (catholique) qui charpente tout l'édifice de la pensée de Panassié – au point que l'Église métaphorique du jazz est défendue de la même façon et pour les mêmes raisons que l'Église catholique elle-même, dans des combats jumeaux (contre l'hérésie be-bop, notamment, qui rejoue l'hérésie moderniste du Concile Vatican II, contre laquelle Panassié a beaucoup milité¹⁴).

Ainsi le primitivisme de Panassié, avéré, se développe-t-il sur un socle idéologique, religieux et politique que synthétise un mot en-deçà duquel il n'est pas d'authenticité possible : antimoderne. Il est en cela davantage d'une simple réactualisation du mythe du bon sauvage – même s'il en procède inéluctablement. C'est à cet égard que le cas de Django Reinhardt nous fournit un instrument d'observation inattendu pour mieux comprendre les positions paradoxales de Panassié. Perçu lui aussi comme un « primitif », il répond à la plupart des critères qui marquent pour Panassié le jazz *authentique*. N'étant ni noir ni étatsunien, il pose néanmoins un problème à la théorie idéalisée du « vrai jazz » panassiéen. Il est en somme « un autre primitif », ou un Autre du primitif ; un détachement de la catégorie du primitif par laquelle Panassié et toute la génération de l'entre-deux-guerres pense le jazz. C'est en cela que les contorsions qu'effectue Panassié pour surmonter les contradictions que soulève le cas du « primitif » Django dans son raisonnement, sont intéressantes. Confrontées à une relecture de textes méconnus, croisées avec des sources plus confidentielles (correspondances), ces contorsions nous rappellent d'abord, avec Richard A. Peterson « le fait que l'authenticité n'est pas un trait inhérent à l'objet ou à l'évènement que l'on déclare «authentique» ; il s'agit en fait d'une construction sociale, d'une convention, qui déforme partiellement le passé¹⁵ ». Elles nous montrent aussi que si la construction d'une authenticité est une création, celle-ci peut chemin faisant saisir des aspects de la réalité qui ont échappé à d'autres contemporains (ainsi de l'idée panassiéenne que Django pourrait être la source d'une généalogie musicale qui ne conduirait pas à la tradition du jazz mais à une tradition en quelque sorte parallèle et autonome – celle qu'on appellera bien plus tard « jazz manouche »). En cela, la fabrique de l'authenticité ne doit pas systématiquement être vue comme une imposture, un détournement ou un processus de mystification, puisqu'elle agit également comme un outil de dévoilement.

1. La race et l'Esprit : le cadre de pensée panassiéen

Avant d'entrer de plain-pied dans la réception panassiéenne de Django Reinhardt, rappelons synthétiquement ce que représenta Panassié dans le monde du jazz en France. Il y fut d'abord un critique prolifique, auteur d'une vingtaine de livres sur le jazz et de centaines d'articles dans des revues spécialisées comme *Jazz-Tango*, *Jazz hot*, *Le Bulletin du Hot club de France*, *Jazz News*, *La Revue du jazz*, *L'Éducation musicale vivante*, *La Revue musicale*, ou dans des revues non musicales voire des publications généralistes (*Grand Route*, *Formes et couleurs*,

13. Voir sur ce point Yannick SÉITÉ, « Comment on habilite un art : l'exemple du jazz », *Textuel* 64 (2011), *Les Facultés de juger. Critique et vérité*, Actes du colloque international, Paris, 28-29 mai 1999, p. 185.

14. Voir sur ce point Pierre FARGETON, *Mi-figue, mi-raisin. Hugues Panassié – André Hodeir, correspondance de deux frères ennemis (1940-1948)*, suivi de *Exégèse d'un théologien du jazz. La pensée d'Hugues Panassié en son temps*, Paris, Outre Mesure, 2020. Voir en particulier le chapitre introductif « De lys en calice : itinéraire politique et spirituel d'Hugues Panassié » (p. 198-149).

15. Richard A. PETERSON, « La fabrication de l'authenticité. La country Music », *Actes de la recherche en sciences sociales* 93 (1992), *L'invention du passé national /Le ghetto vu de l'intérieur*, p. 3.

Le Magasin du spectacle, Le Point, Le Livre des lettres, Présence Africaine, Les Cahiers du Sud...), ainsi que dans des périodiques politiquement marqués à droite voire à l'extrême-droite et/ou du côté du catholicisme réactionnaire et conservateur voire intégriste (*L'Insurgé, La Casserole, Itinéraires...*). Si Panassié écrit toute sa vie, il est surtout actif et influent entre 1930 (date de son premier article ¹⁶) et 1950 ¹⁷. Notamment parce qu'à partir de 1945 sévit la fameuse « guerre du jazz », qui fracture le milieu relativement homogène de la critique de jazz en France entre les deux clans des « figues moisisées » et des « raisins aigres » (des anciens et des modernes) et débouche sur la rupture fracassante entre Hugues Panassié et Charles Delaunay, puis sur la scission des Hot Clubs en 1947 ¹⁸. Dès lors, Panassié n'est plus perçu que comme un réactionnaire irrécupérable, un doctrinaire du jazz, un intégriste du « vrai jazz », et il se coupe définitivement du milieu du jazz (même si un noyau de fidèles, tenants du jazz « authentique », continue à le considérer comme l'autorité suprême en matière de critique). On note d'autre part que les écrits de Panassié ne portent guère d'idées nouvelles au-delà de 1941-1942 (*The Real jazz* ¹⁹, version anglaise de *La Véritable musique de jazz* ²⁰), la plupart des publications ultérieures étant soit des reformulations d'idées déjà maintes fois ressassées, soit des ouvrages à valeur documentaire (*Douze années de jazz* ²¹, *Cinq mois à New-York* ²², *Quand Mezzrow enregistre*²³) – avec l'exception notable de *La Bataille du jazz* ²⁴, en 1965, qui marque un intérêt méconnu et paradoxal de l'auteur pour une nouvelle génération de musiciens de jazz (perçus comme imperméables au bebop et au cool jazz, ces deux épouvantails panassiéens). Panassié reste aussi connu comme un *intermédiaire* dans le monde du jazz, co-fondateur du Hot Club de France, en 1932, de la revue *Jazz Hot* avec Charles Delaunay en 1935, et l'organisateur et le superviseur (ou le producteur) de nombreuses séances d'enregistrements pour la marque *Swing* fondée en 1937 par Delaunay. Dans les années 1930, Hugues Panassié est incontestablement le centre de la critique de jazz en France et son influence s'étend largement jusqu'aux États-Unis, notamment en raison de son premier livre, *Le Jazz hot* ²⁵, publié en 1934 (et dans sa version américaine en 1936 ²⁶). Au moment où se forme le Quintette du Hot Club de France, Hugues Panassié est donc aux premières loges et fait figure d'autorité suprême en matière de critique de jazz.

Il faut dire que si Panassié domine par sa production critique et journalistique, c'est surtout parce qu'il imprime sur les manières de penser le jazz la logique parfois discrète mais implacable d'un cadre de pensée qui n'appartient qu'à lui. Catholique intégriste, militant et prosélyte, né dans le milieu d'une bourgeoisie maurassienne qui lit et soutient l'Action

16. Voir Hugues PANASSIÉ, « Le jazz hot », *L'Édition Musicale Vivante* 25 (1930), p. 9-11, [3^e année].

17. Voir Hugues PANASSIÉ, *Jazz Panorama*, Paris, Éditions des Deux-Rives, 1950.

18. Voir sur le sujet Ludovic TOURNÉS, *New Orleans sur Seine*, Paris, Fayard, 1999 (chapitre IV notamment).

19. Hugues PANASSIÉ, *The Real Jazz*, New York, traduit du français vers l'anglais par Anne Sorelle Williams, adapté pour la publication américaine par Charles Edward Smith, Smith & Durrell, 1942.

20. Hugues PANASSIÉ, *La véritable musique de jazz*, Paris, Robert Laffont, 1946.

21. Hugues PANASSIÉ, *Douze années de jazz, 1927-1938*, Paris, Corrèa, 1946.

22. Hugues PANASSIÉ, *Cinq mois à New York*, Paris, Corrèa, 1947.

23. Hugues PANASSIÉ, *Quand Mezzrow enregistre*, Paris, Robert Laffont, 1952.

24. Hugues PANASSIÉ, *La bataille du jazz*, Paris, Albin Michel, 1965.

25. Hugues PANASSIÉ, *Le jazz hot*, préface d'Eugène Marsan, Paris, avant-propos de Louis Armstrong, Corrèa, 1934.

26. Hugues PANASSIÉ, *Hot Jazz: the Guide to Swing Music*, traduit du français vers l'anglais par Lyle et Eleanor Dowling, New York, Witmark & Sons, 1936.

française, royaliste révolté par la démocratie libérale comme par sa critique matérialiste marxiste, Hugues Panassié est un enfant de la grande crise des années 1930 et se situe dans cette famille intellectuelle appelée par certains historiens « non-conformistes des années 1930 ²⁷ » ou « droite révolutionnaire ²⁸ » – une famille de pensée qui n'a *a priori* que peu de raisons de se passionner pour une musique comme le jazz, tant elle prospère notamment sur une crise identitaire qui véhicule, entre autres peurs irrationnelles d'un effacement de la culture française, un anti-américanisme virulent ²⁹. En bon adepte du premier Jacques Maritain ³⁰ – qu'il cite abondamment dans ses premières publications sur le jazz –, Panassié voit lui aussi son temps comme une époque de décadence ultime, apportant sur tous les plans les preuves que la « civilisation » du progrès, matérialiste et impie, n'est qu'une barbarie dans laquelle l'homme s'ensevelit chaque jour davantage, comme le montre dans un raccourci fulgurant le texte « Le Mal blanc » de 1947 ³¹. L'homme blanc y est l'emblème de la déchéance :

La race noire n'est pas en elle-même supérieure à la race blanche – pas plus qu'elle ne lui est inférieure. [...] Mais la race blanche a joué une grosse partie et semble l'avoir perdue. [...] Les plus beaux fruits de notre course vers ce qu'on appelle dérisoirement « progrès », nous les connaissons : guerres maudites, comme jamais l'humanité n'en avait connues, régression dans presque tous les pays du monde de cette liberté pour laquelle on s'était si ardemment battu, cette liberté qui est un des biens les plus précieux de l'homme et dont on peut craindre la disparition prochaine sur de nombreux points du globe. Pour avoir voulu vivre mieux, nous connaissons à présent une vie parfaitement mesquine, médiocre, aux entraves multiples, une vie rangée de soucis, une vie traquée. Chacun d'entre nous est réellement traqué par l'État, qui nous dépouille, une à une, de toutes nos initiatives, qui ne nous considère plus comme un homme mais comme un numéro, un pion mécanique sur l'échiquier de la société. Ainsi harcelés, nous avons perdu notre joie de vivre.

L'homme noir, au contraire, en est l'antidote. Il est la vie contre la mort, l'esprit contre la matière, la joie contre l'ennui, la jeunesse contre la sénescence :

Cette joie de vivre, les noirs, eux, l'ont conservée. [...] C'est qu'ils ont un goût de la vie que nous avons perdu. Ils ne connaissent pas l'atroce ennui de l'homme blanc, qui est à charge à lui-même. [...] L'homme blanc ne sait plus que faire de lui-même. Il s'est laissé abrutir par sa civilisation. Il n'en est pas le bénéficiaire mais la victime.

Les Noirs connaissent la même inquiétude, les mêmes peines que les Blancs. C'est une sottise suffisance de la part des Blancs que de se croire seuls capables de « tourments métaphysiques ». Mais, du moins, le Noir vit le présent. [...] C'est pourquoi le Noir moyen a tellement plus de vitalité que le blanc moyen. Il est présent. Le Blanc devient, de plus en plus, un perpétuel absent.

C'est à ce point de vue – et seulement à celui-là – que le Noir peut être comparé à un enfant. Non par la puérilité (encore un de ces clichés inventés par l'orgueil du Blanc) mais par sa vitalité, son goût de la vie, sa faculté à vivre le présent.

27. Voir Jean-Louis LOUBET DEL BAYLE, *Les non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Seuil, 1969, [Nouvelle éd. Points Histoire, 2001].

28. Zeev STERNHELL, *La Droite révolutionnaire, 1885-1914 : les origines françaises du fascisme*, Nouvelle édition augmentée, Paris, Fayard, 2000, [1^{ère} édition au Seuil en 1978].

29. Voir Robert ARON, et Arnaud DANDIEU, *Le Cancer américain*, Paris, L'Âge d'homme, R/2008, [1^{ère} édition 1931].

30. Voir Jacques MARITAIN, *Antimoderne*, Paris, édition de la Revue des jeunes, 1922, [Nouvelle édition revue et augmentée].

31. Hugues PANASSIÉ, « Le mal blanc », *Présence africaine* 1 (1947). Les citations qui suivent sont tirées des pages 147 et 148.

Dans ce renversement racialisé, une considération anthropologique vient se superposer au fondement biologique ; il y a bien des « différences naturelles entre le Blanc et le Noir », pour Panassié, mais elles demeurent secondaires au regard de la « différence de vie ». Cette préoccupation anthropologique, néanmoins, ne doit pas grand-chose à l'ouverture à l'Autre et tout à un soubassement religieux : « le Noir » est pour Panassié la figure de l'homme encore innocemment spirituel dans un monde « blanc » asséché par le rationalisme et l'athéisme.

Quelles que soient les différences naturelles entre le Blanc et le Noir, ce sont avant tout des hommes. L'opposition – très forte, vraiment – provient surtout de la différence de vie.

Dans notre orgueil, nous croyons que nous apportons aux Noirs les « bienfaits de la civilisation ». En réalité, nous leur apportons la lettre de cette civilisation sans son esprit. Nous leur apportons une civilisation formaliste, pétrifiée, non une civilisation vivante. Peut-être les faisons-nous bénéficier du bien-être matériel dû à quelques-unes de nos découvertes ; encore n'est-ce pas toujours sans contrepartie... Mais notre apport spirituel ! Ici, nous ne donnons, neuf fois sur dix, que des exemples de corruption ou de déliquescence.

Non, ce n'est pas nous qui avons à communiquer nos richesses. Nous ferions mieux de recueillir celles que les Noirs peuvent nous donner par leur manière de vivre, sans s'en apercevoir³².

Tout cela montre bien que le racialisme inversé d'Hugues Panassié n'est pas tant biologique (une « race » se reconnaît à un ensemble permanent de caractéristiques) qu'antimoderne (une « race » s'apprécie en fonction de sa résistance aux effets nocifs de la « civilisation »). Certes les deux motifs sont étroitement liés – c'est parce qu'on attribue fût-ce sans le reconnaître des permanences biologiques à chaque « race » que l'on prête à chacune *a priori* une perméabilité plus ou moins grande à la modernité corruptrice – mais on peut avancer que des deux propositions qui organisent le raisonnement primitiviste de Panassié, la seconde (antimoderne) est sans ambiguïté la majeure, tandis que le racialisme biologique (gobinien) tient lieu de mineure. Si « le Noir », pour Hugues Panassié, est tout en haut de la hiérarchie du jazz, ce n'est pas parce que « la source d'où les arts ont jailli [...] est cachée dans le sang des noirs³³ », comme l'écrivait Gobineau, mais parce que pour lui, « le Noir » est le dernier sanctuaire d'une vitalité et d'une spiritualité que le monde moderne a étouffées.

Il s'agit bien sûr d'une construction pure et simple de Panassié, fondée sur l'essentialisation du Noir, et qui vient jouer le rôle d'un mythe contestataire envers la modernité, une théorie qui sera en quelque sorte « immunisée » par la thèse du « vrai » et du « faux » jazz. Est vrai tout ce qui corrobore la thèse du Noir antidote aux valeurs honnies de la modernité ; est faux tout ce qui la remet en cause (ex : Miles Davis, « qui a délibérément tourné le dos à la tradition musicale de sa race et qu'on peut citer en modèle de l'anti-jazz³⁴ »). Est donc un musicien de jazz noir non pas celui qui joue du jazz et qui est noir, mais celui qui peut endosser les valeurs antimodernes que Panassié prête au Noir. C'est ainsi que Miles Davis, en quelque sorte, dans la définition qui précède, n'est plus un Noir ni un musicien de jazz.

32. Hugues PANASSIÉ, « Le mal blanc », *Présence africaine* 1 (1947), p. 147-148.

33. Joseph-Arthur de GOBINEAU, *Essai sur l'inégalité des races*, vol. 1, Paris, Firmin-Didot, 1884, p. 359.

34. Hugues PANASSIÉ, et Madeleine GAUTIER, *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1954, p. 95.

Ce cadre général de la pensée panassiéenne étant posé ³⁵, il devient intéressant d'observer ce que produit le cas de Django Reinhardt dans le raisonnement intellectuel de Panassié.

2. De Junjo à Django : la guitare et le mystère

Hugues Panassié entend parler de Django pour la première fois au début de 1934, comme nous l'apprend sa correspondance avec Pierre Nourry, animateur central du Hot Club de France, proche ami de Panassié, et comme lui maurrassien convaincu, lequel envoie à Panassié des propositions de groupes pour un projet de bal à Centrale ³⁶, où il est élève :

Pour l'orchestre hot français en question, qu'est-ce que Beck, de quel instrument joue-t-il, et je n'ai pu déchiffrer le nom exact de Junjo Jembert (???) le guitariste ³⁷.

Beck, c'est le contrebassiste Sigismund Beck, et c'est sous son nom que se produisait l'orchestre dans lequel Django fit sa première apparition publique comme guitariste de jazz, à la salle Lafayette, le dimanche 4 février 1934. Entretemps, Panassié a rectifié sa lecture du nom de Django, qu'il orthographie dans la lettre suivante à Pierre Nourry, le 25 janvier 1934 « Jungo Reinhart ». La première remarque que l'on peut faire, c'est que Django arrive à la connaissance de Panassié non par la musique mais par le nom. Et il ne faut pas sous-estimer la puissance symbolique de cette musique des noms dans la fascination précoce des amateurs de jazz. Les noms du jazz dépayseraient l'imaginaire européen avant même leur musique. Sous cet angle, Junjo Jembert comme Jungo Reinhart sont des noms aussi puissamment étranges et évocateurs que des Bubber Miley, des Mezz Mezzrow ou des Duke Ellington. D'emblée, Django apparaît donc avec un mystère supplémentaire ; il n'est pas un simple Christian Wagner, un Alix Combelle ou un André Ekyan ³⁸, aux (pré)noms si familiers.

Le premier concert de Django salle Lafayette donne d'autre part lieu à compte-rendu dans *Jazz-Tango Dancing*. Signé Jacques Bureau, co-fondateur du Hot Club de France, ce texte est aussi la première impression que put lire Panassié sur Django (Panassié lisant assidûment cette revue, dans laquelle il écrit lui-même).

Jungo Rheinart [*sic*]. On peut dire de lui que ce fut la révélation de la soirée... C'est un musicien très curieux, dont le style ne ressemble à aucun autre connu. Ceci n'a pas empêché le public de le comprendre très bien, et d'applaudir ses solos. Ce guitariste blanc procède par petites phrases étranges, bizarrement construites selon les ressources d'une extraordinaire fantaisie ; phrases qui n'ont 'air de rien, et sont d'une délicatesse, d'une finesse, d'un tact qui laissent les auditeurs ahuris. [...] De plus, Rheinart est un garçon charmant, qui semble apporter dans sa vie cette même fantaisie légère qui illumine ses solos : jugez-en ; il a élu domicile dans une roulotte, ce qui lui permet de voir du pays sans bouger de chez lui ³⁹.

Tout est en place dans ce compte-rendu, de ce qu'on retrouvera désormais constamment dans la réception de Django par les critiques de jazz français. Singularité

35. On trouvera plus de détails dans Pierre FARGETON, *Mi-figue, mi-raisin*, 2020.

36. Qui aura bien le lieu le samedi 3 mars 1934.

37. Lettre d'Hugues Panassié à Pierre Nourry, 19 janvier 1934, collection Nourry, Dieppe.

38. Tous trois figures de proue du jazz français de l'entre-deux-guerres.

39. Jacques BUREAU, « Le Concert du Hot Club », *Jazz-Tango Dancing* 41, février 1934, p. 23.

absolue mais popularité immédiate. Blanc mais suscitant un sentiment d'étrangeté. Bizarre et fantaisiste mais délicat et fin. Excentrique et exotique. On retrouvera ces paradoxes tels quels chez Panassié, lorsqu'il rencontrera cette fois en chair et en os Django, le 9 novembre 1934 au Boudon (café-restaurant qui servait de lieu de ralliement aux musiciens noirs de Paris après leur travail, et où Panassié amena ce soir-là Louis Armstrong après son premier concert à Pleyel). Panassié se remémore sa perception des premières semaines du naissant Quintette du Hot Club de France, dans son livre *Douze années de jazz* :

Pendant ce mois de novembre 1934, j'assistai à quelques-unes des répétitions de ce quintette. Elles avaient lieu l'après-midi au « Florence », la fameuse boîte de la rue Blanche. C'est là que j'entendis pour la première fois Django. Je fus saisi par son incomparable virtuosité et l'abondance de ses idées dans l'improvisation, mais son langage était si nouveau, sa personnalité [...] si forte et si différente de celle de tous les autres musiciens de jazz, que je ne sentis pas du premier coup toute la beauté de sa musique [...].

Je compris, dès la première répétition, que cet orchestre était appelé à avoir un grand succès auprès du public. Les vrais amateurs de jazz l'aimeraient à cause de la valeur exceptionnelle de Django et de Grappelly, du bon soutien fourni par les trois autres musiciens ; le gros public le goûterait à cause de la sonorité douce des instruments à cordes, du jeu brillant de Django ⁴⁰.

« Incomparable », « si nouveau », « si différente », « valeur exceptionnelle », « brillant » : on voit d'emblée que Django est perçu sous la catégorie du spectaculaire et de l'impressionnant, mais un spectaculaire qui ne doit pas tant à la flatterie ou à la facilité démonstrative qu'au mystérieux, à l'indéchiffrable, au point que Panassié est trop désarçonné pour « sentir du premier coup toute la beauté de sa musique ». Quelques pages plus loin, il écrit encore : « Django me plaisait, lui aussi, mais je ne le comprenais pas encore tout à fait ⁴¹ ». Ce paradoxe est typique de Panassié, pour qui le jazz est à la fois l'antidote de la musique « classique » à ses yeux arrogante, poussiéreuse et sur-intellectualisée, et à la fois une musique de l'intelligence qui s'oppose selon lui aux musiques d'atmosphère ou d'ambiance qu'il appelle « musiques sensuelles » : « musique sensuelle [...] comme celle des tziganes, qui nous enveloppe dans une certaine atmosphère, sans plus ⁴² ». Au contraire, « le jazz est une musique intellectuelle dans ce sens que ses développements s'adressent avant tout à l'intelligence ». Y compris et surtout les développements du solo improvisé (« chorus *hot* ») :

Les chorus *hot* sont une sorte de développement, d'analyse d'idées et l'esprit, pour les suivre, doit fournir un effort attentif et constant. La pensée du musicien *hot* se communique ainsi à l'auditeur qui en suit les moindres détours et s'y adapte, en en dénouant les lignes principales.

Panassié est donc sensible au fait qu'un improvisateur de jazz se distingue d'abord par son vocabulaire (qu'il soit rythmique, mélodique, harmonique ou sonore) et par la façon dont il en use pour construire un discours d'improvisation stimulant et cohérent. Devant les solos neufs et déroutants de Django, Panassié sent qu'il est face à un sens peu ordinaire de la construction du discours d'improvisation, mais il n'en comprend pas encore la logique inhabituelle, imprévisible et absolument personnelle. À la fois immédiatement captivante (donc pas prétentieuse ou austère) et dans un premier temps impénétrable (car intellectuelle voire élitiste), la musique de Django réunit à merveille les qualités idéales du jazz selon

40. PANASSIÉ, *Douze années de jazz*, p. 132.

41. PANASSIÉ, *Douze années de jazz*, p. 141.

42. Hugues PANASSIÉ, « Le Jazz «hot» », *La Revue musicale* 105 (1930).

Panassié : aussi éloignées de la musique « classique » que des musiques « folkloriques » ou traditionnelles.

Ce paradoxe est typique de Panassié pour une deuxième raison, plus profonde et plus durable : la beauté du « vrai » jazz est âpre, rude, rugueuse, et l'on n'y accède qu'au terme d'un parcours initiatique durant lequel il faut savoir se dépouiller entièrement de son goût « occidental ». À cet égard, l'étrangeté que fait naître Django aux oreilles de Panassié est un gage de qualité, qui le rapproche des Noirs – lesquels sont pour Panassié l'étalon unique de la valeur jazzistique. Cette étrangeté, ce mystère, sont-ils pour autant un gage d'*authenticité*, critère ultime du jugement panassiéen ? C'est là que Django complique un peu le raisonnement de Panassié et que d'une certaine façon, il l'éclaire sous un autre jour.

Examinons donc les arguments de Panassié concernant Django.

3. Le « primitif » comme catégorie de l'antimoderne

Commençons par reconnaître une chose : le jugement de Panassié procède d'une véritable écoute *musicale*. Même si Panassié plaque sur le jazz toute une vision (politique, religieuse) du monde, on ne peut pas lui enlever une mélomanie passionnée, scrupuleuse, et une certaine acuité auditive, qui fait qu'il ne confond pas un seul instant la virtuosité de Django avec une simple digitalité tape-à-l'œil ou mécanique. Mais passé l'émerveillement musical, réel, Panassié se trouve confronté à un problème : comment faire entrer le « cas Django » dans sa logique de pensée (où le Noir est le seul parangon absolu du vrai jazz) ? La réponse se trouve bien sûr dans le primitivisme de l'époque – un primitivisme qui n'est pas chez Panassié de l'ordre de l'exotisme, mais de l'antimodernité. Ainsi dans *La Véritable musique de jazz*, il écrit :

Il n'est pas sans intérêt de faire remarquer que Django, un des très rares musiciens de jazz blancs qui puisse être comparé aux noirs, appartient à une race restée assez primitive ; car en vérité les gitans ont une vie et des mœurs qui les rapprochent davantage des noirs que des blancs⁴³.

Plus tardivement, Panassié versera de façon plus appuyée encore dans l'imagerie primitiviste. Ainsi dans son *Dictionnaire du jazz* :

Gitan d'origine, Django eut le caractère fantasque de sa race et conserva toujours un immense besoin de liberté ainsi que cette insouciance du lendemain qui l'amena à envisager les questions d'intérêt avec la plus cocasse fantaisie. On le vit, alors qu'il avait un engagement lucratif, pour peu que le temps fût beau, partir soudain sans dire où il allait, pour le seul plaisir de voir des arbres, des rivières, pour respirer loin de l'atmosphère étouffante des cabarets de nuit. Lorsqu'il n'avait plus le sou, il revenait à son travail jusqu'à ce qu'un nouveau besoin de s'évader le reprenne. Selon les périodes, il menait la vie à grande guides ou reprenait son existence de bohémien⁴⁴.

Comme pour les Noirs, les vices que Panassié abhorre dans le monde musical ne peuvent pas exister chez Django. Ses tendances mégalomaniaques, son rapport discutable à l'équité salariale, son mépris notoire pour certains de ses *sidemen* (dont son frère Joseph) : tout cela n'est plus qu'une « cocasse fantaisie » dans les « questions d'intérêt ». Nul doute qu'une même « cocasse fantaisie » chez un Benny Goodman⁴⁵ aurait été qualifiée tout

43. PANASSIÉ, *La Véritable musique de jazz*, p. 141.

44. PANASSIÉ, *La Véritable musique de jazz*, p. 261.

45. Figure du jazz « commercial » de la Swing Era, aux yeux de Panassié.

autrement et vue comme un signe infaillible de la facticité de sa musique. Seulement pour Panassié, Django est un *primitif*, c'est-à-dire un sanctuaire de cette humanité qui sait encore vivre et qui, toute à sa tâche de vivre pleinement, fait œuvre d'art sans le savoir, sans s'en apercevoir et sans y réfléchir, ce qui est la qualité suprême et même la seule qui vaille : un art qui s'ignore en tant qu'art. C'est pourquoi Panassié retient surtout de Django, la première fois qu'il l'amène en studio en 1934, son innocence :

Django enregistrait avec beaucoup d'entrain. Il se lançait dans les improvisations les plus audacieuses et modifiait totalement ses solos d'un essai à l'autre. Il fallait le voir écouter les cires d'essai : lorsqu'il entendait une de ses phrases fulgurantes – qu'il avait déjà oubliées – il bondissait de stupeur, poussait des cris de joie, comme un enfant s'étonnant de ses propres exploits. [...] dans les explosions de joie de Django devant quelques-unes de ses phrases, il ne faut voir nul orgueil : Django s'écoutait comme il aurait écouté un autre musicien : il ne savait pas de quoi il était capable, il était sincèrement sidéré devant les phrases qu'il avait trouvées presque sans s'en douter, qui étaient venues des régions obscures de son subconscient. Il ne tenait pas en place, riait, répétait ses expressions favorites : « Oh, ma mère !... ma mère ! » ou : « Ce n'est pas possible, pas possible ! ⁴⁶ ».

Aux yeux de Panassié, Django possède la noblesse d'un prince du sang, il est le représentant d'une race ancestrale que n'a pas corrompu l'outrecuidance moderne de la civilisation blanche matérialiste et cérébrale. Il est grand à proportion même de l'ignorance ou de l'indifférence qu'il professe à l'endroit de sa grandeur. L'intensité de vie se manifeste chez lui sans passer par la verbalisation, l'explication, la réflexion ou la théorisation, et c'est à cela qu'on reconnaît la joie vraie des esprits purs (comparable à celle d'une plante sous le soleil). Esprits purs au rang desquels se compte naturellement Panassié, et ce n'est pas un hasard si, dans un article où il fait du rire une preuve de la vitalité des musiciens noirs (qui, comme la musique, est une façon de communiquer d'esprit à esprit, de façon beaucoup plus intense que par les mots, qui sont vains), il convoque le souvenir de ses retrouvailles avec Django après-guerre.

La guerre me sépara de Django Reinhardt pendant cinq ans. Lorsqu'il me revit fin 1944, il rit pendant une bonne demie-minute, et ce rire me gagna, naturellement. Je n'ai jamais oublié ce moment merveilleux. C'était tellement mieux que de se parler, d'échanger une séquelle de banalités ⁴⁷.

Django, en somme, fait partie de ces « élus », comme les Noirs essentialisés par Panassié. Seulement si sa primitivité positive vient de sa gitanité, comme le pense Panassié, alors Django est la preuve que « le Noir » n'est pas la seule condition de possibilité du jazz authentique, comme le critique s'évertue pourtant à le soutenir à longueur de publications. Dit autrement, le « cas Django » nous montre que l'inversion des valeurs panassiéenne se fixe sur les Noirs non pas d'abord en tant qu'ils sont Noirs, mais d'abord en tant qu'ils sont pour lui à la pointe d'une façon de vivre antimoderne (faite de spiritualité, de rire, de spontanéité, d'innocence). Cela crée alors un problème dans le raisonnement de Panassié. Car de fait, il y a bien une contradiction à assigner sans cesse le génie de Django à « sa race » (gitane), alors que Panassié associe systématiquement la valeur du jazz à une autre « race » (noire), contradiction dont il n'est pas dupe, puisqu'il s'emploie à la récuser dans *La Véritable musique de jazz* (écrit en 1941) :

Oui Django est une personnalité bien à part dans le monde du jazz. Il tient de son origine un tempérament musical qui le rend très différent de tous les autres musiciens. Des critiques peu

46. PANASSIÉ, *Douze années de jazz*, p. 193-194.

47. PANASSIÉ, *Douze années de jazz*, p. 4.

intelligents ont d'ailleurs pris prétexte de cela pour dire que Django ne s'exprimait pas dans le véritable idiome du jazz. C'est une absurdité. Django a écouté abondamment les plus grands musiciens noirs et s'est parfaitement assimilé leur langage. Si son jeu paraît avoir peu de points communs avec celui des guitaristes noirs, c'est, d'une part, parce qu'il a une technique très différente de la guitare, d'autre part, parce que, tout en employant le vrai langage du jazz, il a des idées trop originales pour que ses phrases puissent rappeler celles des autres guitaristes⁴⁸.

4. D'un primitif l'autre : l'Autre du primitif

Si l'on comprend bien, on ne peut donc exclure Django du jazz authentique, ni même le marginaliser ou le folkloriser au prétexte de ses origines gitanes, pour une raison simple : Django s'est mis depuis longtemps entièrement « à l'école des Noirs », selon une expression courante de Panassié. Mais alors comment peut-il à la fois être ce musicien incomparable, qui ne rappelle aucun autre guitariste, et être le prototype du musicien blanc qui s'est assimilé le vrai jazz noir ? Comment peut-il à la fois ressembler à s'y méprendre à un musicien noir et être différent de tous ? Cette contradiction est âprement débattue dans les lettres que Panassié échange avec son futur ennemi André Hodeir – lequel lui demande pour quelles raisons valables Django devrait être considéré comme autre chose qu'un parfait musicien de jazz. Panassié est assez mal à l'aise et répond de façon assez sibylline :

Le cas de Django est vraiment difficile à discuter. C'est un si grand musicien que je n'aime guère dire qu'il est moins bon que tel ou tel autre. Pour moi, il est à part. Je ne dirais pas, comme vous que c'est « un parfait musicien de jazz ». La nuance, il me semble, est que Django s'est suffisamment adapté à l'esprit du jazz pour être excellent dans n'importe quel orchestre, mais qu'il ne s'est pas *identifié* aux noirs, de telle sorte qu'on ne saurait dire que c'est un « parfait musicien de jazz ». « Au lieu de copier servilement les noirs... », dites-vous. Mais pour un blanc, il n'y a pas le choix : il faut jouer comme des noirs ou se résigner à ne pas faire du jazz. Si Django avait passé son enfance au milieu des noirs, à la Nouvelle Orléans, ce serait peut-être le plus grand musicien de jazz après Louis Armstrong. Tel qu'il est, il demeure un des plus grands musiciens tout court de cette première moitié de siècle – aussi bien au point de vue création qu'exécution⁴⁹.

Ainsi ne suffit-il pas d'écouter assidûment les grands musiciens noirs, voire de les fréquenter : il faut, à l'instar de Mezz Mezzrow dans *La Rage de vivre*, se persuader d'être noir et en quelque sorte abjurer sa race comme on abjure sa foi, se *convertir* à ce qu'on pourrait appeler « l'expérience noire du monde ». Le dilemme s'épaissit alors pour Panassié puisque ce qui rend pour lui Django unique, c'est son originalité absolue par rapport aux autres musiciens de jazz, mais que d'un autre côté il condamne tout manquement au mimétisme que doit s'imposer le moindre musicien blanc par rapport aux Noirs. Comment peut-on estimer la valeur de Django à l'aune de son originalité vis-à-vis de tout autre musicien de jazz et dans le même temps indexer la valeur de tout musicien blanc sur son aptitude plus ou moins grande à « copier servilement les noirs » ? Panassié l'explique à Hodeir par une étrange pirouette :

« Quand vous dites que Django vaut bien des noirs, vous me paraissez le mésestimer un peu » m'écrivez-vous. Qu'est-ce qu'il vous faut ! Quand je dis d'un musicien qu'il « vaut bien des noirs » il me semble que, chez moi, c'est un énorme compliment, au contraire ! Vous trouvez Django l'égal de Barney

48. PANASSIÉ, *La Véritable musique de jazz*, p. 141.

49. Lettre d'Hugues Panassié à André Hodeir, 29 mai 1940, collection Hodeir, Versailles.

et supérieur à Rex dans le disque de Rex. À mon avis, la question ne se présente pas ainsi. Au point de vue musicalité pure, Django est meilleur que Rex et que Barney, mais au point de vue purement jazz il est moins parfait qu'eux⁵⁰.

Il est difficile d'admettre cette si curieuse distinction entre « une musicalité pure » et un « point de vue purement jazz ». La suite nous éclaire peut-être un peu mieux sur ce qu'entend Panassié :

Je considère Django comme un phénomène à part dans la musique de jazz, un phénomène absolument inclassable. Il a un tempo formidable, un style unique mais ce style, bien que plein de l'esprit des noirs, n'est pas toujours identique au leur – de telle sorte que Django peut paraître parfaitement à sa place ou au contraire très insolite lorsqu'il joue avec des musiciens noirs⁵¹.

Panassié distingue en somme un Django « *swing* », qui porte la trace de ses admirations les plus grandes (Armstrong, Hawkins, Ellington et les ellingtoniens...), et un Django *insolite*, dont la fantaisie semble ne renvoyer à rien d'autre qu'à son imagination personnelle ou à son goût de la prise de risque. Si bien que pour saisir tout à fait le sens de cette impasse panassiéenne qui lui fait porter Django aux nues tout en l'excluant du « purement jazz », il faut comprendre que le primitivisme de Panassié (Django, en tant que primitif, possède un solide point commun avec les Noirs – il est un cousin en primitivité) se double d'un étonnant originisme. Originisme non au sens le plus courant de fantasme d'une origine à retrouver (Panassié ne s'est jamais intéressé à la préhistoire du jazz), mais au sens où pour Panassié, le « vrai » musicien de jazz est celui qui peut « faire source » pour les générations futures, c'est-à-dire celui à partir duquel on pourrait réintroduire le jazz un jour, dans un époque où il n'existerait plus ou quasiment plus, comme on sauvegarde ou réintroduit une espèce en voie de disparition à partir des derniers individus de l'espèce. En partant d'Armstrong, de Hodges, de Jelly Roll, de Bill Coleman ou de Sidney Bechet, un musicien pourrait, dans plusieurs générations, retrouver le sens du vrai jazz. Car tous ceux-là sont des musiciens-sources du vrai jazz. Django étant coupé en deux (le Django « *swing* », orthodoxe, pétri d'Armstrong, et le Django *insolite*), il n'est pas « purement jazz » et ne peut prétendre à ce statut que j'appelle « musicien-source ». Panassié écrit ainsi à Hodeir : « Remarquez qu'un musicien qui chercherait à faire du jazz en s'inspirant de Django n'arriverait pas au vrai langage du jazz⁵² ».

Conclusion

La remarque paraît bien sévère quand on sait tout ce qui, du jazz des années 1930 et 1940, est *passé* dans la musique de Django Reinhardt, mais la postérité du guitariste nous apprend peut-être que l'hypothèse de Panassié, étonnamment, n'était pas forcément fantaisiste, ou pas complètement. En effet, le *revival* massif qui a fait émerger autour des années 2000 la catégorie du « jazz manouche » (qui n'a évidemment jamais existé du vivant de Django⁵³), s'il a suscité de grandes vocations de jazzmen incontestables (Christian Escoudé, Angelo Debarre, Romane, Bireli Lagrène, Stochelo Rosenberg, parmi beaucoup d'autres), a

50. Lettre d'Hugues Panassié à André Hodeir, 19 mai 1940, collection Hodeir, Versailles.

51. Lettre d'Hugues Panassié à André Hodeir, 19 mai 1940, collection Hodeir, Versailles.

52. Lettre d'Hugues Panassié à André Hodeir, 29 mai 1940, collection Hodeir, Versailles.

53. Voir sur cette question l'introduction de Pierre FARGETON, *Boppin' with Django. L'influence du be-bop sur le langage tardif de Django Reinhardt*, Paris, Delatour, 2021.

aussi fait apparaître des cohortes de musiciens amateurs ou semi-professionnels souvent extrêmement doués, mais qui ne se revendiquent d'aucune culture jazz en-dehors de celle estampillée « manouche », qui viennent souvent d'autres horizons musicaux (comme le rock par exemple), et qui endossent ainsi, avec le même type d'instrument acoustique, le « style Django » sans s'être intéressés ou presque à ce qui l'a fait naître (à savoir le jazz étatsunien d'Armstrong à Parker) et conséquemment sans porter la moindre trace de la phraséologie *de ce jazz-là*. Une galaxie musicale s'est ainsi développée à partir de seulement quelques traits distinctifs superficiels de la digitalité guitaristique reinhardtienne et d'un *corpus* de thèmes : elle n'en est évidemment pas pour autant moins estimable, mais il est troublant de constater combien en effet, cette galaxie se tient à l'écart de l'histoire du jazz contemporaine de Django, parfois même sans le savoir.

Bibliographie chronologique

- GOBINEAU, Joseph-Arthur (de), *Essai sur l'inégalité des races*, vol. 1, Paris, Firmin-Didot, 1884, p. 359.
- GOFFIN, Robert, *Aux frontières du jazz*, Paris, éditions du Sagittaire, 1932.
- LANE, Jeremy F., *Jazz and machine-age imperialism: music, "race," and intellectuals in France, 1918-1945*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2014.
- MARITAIN, Jacques, *Antimoderne*, Paris, édition de la Revue des jeunes, 1922. [Nouvelle édition revue et augmentée.]
- PANASSIÉ, Hugues, « Le jazz hot », *L'Édition Musicale Vivante* 25 (1930), p. 9-11. [3^e année.]
- PANASSIÉ, Hugues, « Le Jazz "hot" », *La Revue musicale* 105 (1930).
- BUREAU, Jacques, « Le Concert du Hot Club », *Jazz-Tango Dancing* 41 (1934).
- PANASSIÉ, Hugues, *Le jazz hot*, préface d'Eugène Marsan, Paris, avant-propos de Louis Armstrong, Corrêa, 1934.
- PANASSIÉ, Hugues, *Hot Jazz: the Guide to Swing Music*, traduit du français vers l'anglais par Lyle et Eleanor Dowling, New York, Witmark & Sons, 1936.
- DELAUNAY, Charles, *De la vie et du jazz*, Paris, éd. Hot Jazz, 1941.
- PANASSIÉ, Hugues, *The Real Jazz*, New York, traduit du français vers l'anglais par Anne Sorelle Williams, adapté pour la publication américaine par Charles Edward Smith, Smith & Durrell, 1942.
- GOFFIN, Robert, *Histoire du jazz*, Montréal, Lucien Parizeau, 1945.
- PANASSIÉ, Hugues, *La véritable musique de jazz*, Paris, Robert Laffont, 1946.
- PANASSIÉ, Hugues, *Douze années de jazz, 1927-1938*, Paris, Corrêa, 1946.
- PANASSIÉ, Hugues, *Cinq mois à New York*, Paris, Corrêa, 1947.
- PANASSIÉ, Hugues, « Le mal blanc », *Présence africaine* 1 (novembre-décembre 1947).
- PANASSIÉ, Hugues, *Jazz Panorama*, Paris, Éditions des Deux-Rives, 1950.
- PANASSIÉ, Hugues, *Quand Mezzrow enregistre*, Paris, Robert Laffont, 1952.
- PANASSIÉ, Hugues, et Madeleine GAUTIER, *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1954.
- PANASSIÉ, Hugues, *La bataille du jazz*, Paris, Albin Michel, 1965.
- LOUBET DEL BAYLE, Jean-Louis, *Les non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Seuil, 1969. [Nouvelle éd. Points Histoire, 2001.]
- STERNHELL, Zeev, *La Droite révolutionnaire, 1885-1914 : les origines françaises du fascisme*, Paris, Fayard, 2000 [Nouvelle édition augmentée ; 1^{ère} édition au Seuil en 1978.]
- GIOIA, Ted, « Jazz and the Primitivist Myth », *The Musical Quarterly* 63/1 (1989), p. 130-143.
- PETERSON, Richard A., « La fabrication de l'authenticité. La country Music », *Actes de la recherche en sciences sociales* 93 (1992) [L'invention du passé national /Le ghetto vu de l'intérieur], p. 3-20.

- RUBIN, William, « Le Primitivisme moderne : une introduction », *Le Primitivisme dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Flammarion, 1992, p. 1-73.
- TOURNÈS, Ludovic, *New Orleans sur Seine*, Paris, Fayard, 1999.
- SÉITÉ, Yannick, « Comment on habilite un art : l'exemple du jazz », *Textuel* 64 (2011), *Les Facultés de juger. Critique et vérité*, Actes du colloque international, Paris, 28-29 mai 1999, p. 185.
- FABIAN, Johannes, *Le Temps des autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, traduit de l'Anglais par Estelle Henry-Bossoney et Bernard Müller, Toulouse, Anacharsis, 2006.
- PERCHARD, Tom, « Tradition, Modernity and the Supernatural Swing: Re-Reading 'Primitivism' in Hugues Panassié's Writing on Jazz », *Popular Music* 30/1 (2011).
- GUMPLOWICZ, Philippe, *Les Résonances de l'ombre*, Paris, Fayard, 2012.
- CUGNY, Laurent, *Hugues Panassié. L'œuvre panassiéenne et sa réception*, Paris, Outre-Mesure, 2017.
- FARGETON, Pierre, *Mi-figue, mi-raisin. Hugues Panassié – André Hodeir, correspondance de deux frères ennemis (1940-1948)*, suivi de *Exégèse d'un théologien du jazz. La pensée d'Hugues Panassié en son temps*, Paris, Outre Mesure, 2020.
- FARGETON, Pierre, *Boppin' with Django. L'influence du be-bop sur le langage tardif de Django Reinhardt*, Paris, Delatour, 2021
- Correspondance Pierre Nourry - Hugues Panassié, collection Nourry (archives familiales), Dieppe.
- Correspondance André Hodeir – Hugues Panassié, collection Hodeir (archives familiales), Versailles.

Titre de l'article – Article Title

Une autre figure du primitif : Django Reinhardt selon Hugues Panassié
Another figure of the primitive: Django Reinhardt as seen by Hugues Panassié

Résumé – Abstract

« [...] il est vrai qu'il appartient, comme les Noirs, à une race primitive », écrit Hugues Panassié à André Hodeir au sujet de Django Reinhardt, dans une lettre du 18 février 1942, entre parenthèses. Cette parenthèse est significative du problème que pose Django au raisonnement primitiviste de Panassié, dont on connaît le mécanisme d'authenticité : le vrai jazz est noir, un point c'est tout. Django, lui, n'est pas noir, mais ne peut pas non plus être assimilé à un Blanc, car appartenant, dans l'imaginaire racialisé de Panassié, à une « race » préservée de la décadence qui frappe l'homme blanc « civilisé ». Par ailleurs Panassié, dans son combat effréné pour distinguer le jazz à la fois de la musique « classique » et des musiques « folkloriques », a d'abord spécifié que contrairement à la « musique sensuelle [...] comme celle des tziganes, qui nous enveloppe dans une certaine atmosphère, sans plus », le jazz est au contraire « une musique intellectuelle dans ce sens que ses développements s'adressent avant tout à l'intelligence » – mais une intelligence dépouillée de tout « affinement néfaste ». Primitif, mais plus sophistiqué qu'un « simple » musicien tzigane, et primitif mais d'une nuance moins « nègre » : Django est une autre figure du primitif qui entre en tension avec la construction idéale du raisonnement racialisé panassiéen, dans un paradoxe qui ne cesse de se reconfigurer et que nous observerons à l'aune des écrits publiés de Panassié mais aussi de plusieurs correspondances inédites.

"It is true that he belongs, like Blacks, to a primitive race," writes Hugues Panassié to André Hodeir about Django Reinhardt, in a letter dated 18 February 1942, in parentheses. This parenthesis is indicative of the problem Django raises for Panassié's primitivist argument, whose authenticity mechanism is well known: real jazz is black, period. Django is not black, but he cannot be assimilated to a white man either, because he belongs, in Panassié's racialist imagination, to a "race" shielded from the decadence that strikes the "civilized" white man. Moreover, Panassié, in his frantic struggle to distinguish jazz from both "classical" and "folk" music, first specified that unlike "sensual music [...] such as that of the gypsies, which envelops us in a certain atmosphere, but no more," jazz is, on the contrary, "an intellectual music in the sense that its developments are addressed above all to the intelligence" - but an intelligence stripped of all "harmful refinement. Primitive, but more sophisticated than a "simple" gypsy musician, and primitive but with a less "negro" shade: Django is another figure of the primitive who clashes with the ideal construction of Panassié's racialist thinking, in a paradox that never ceases to reconfigure itself and that we will observe in the light of Panassié's published writings, but also of several unpublished letters.

Auteur – Author

Pierre Fargeton est maître de conférences HDR à l'Université Jean-Monnet (St-Étienne). Chercheur à l'IHRIM (UMR 5317), il a publié l'ouvrage *André Hodeir : le jazz et son double* (Symétrie, 2017), récompensé par le Prix du Livre de jazz 2017 de l'Académie du jazz, ainsi qu'une somme consacrée au critique de jazz Hugues Panassié, *Mi-figue, mi-raisin (correspondances Hugues Panassié - André Hodeir)*, suivi de *Exégèse d'un théologien du jazz (la pensée d'Hugues Panassié dans son temps)*, Outre Mesure, 2020. Il est aussi l'auteur de *Boppin' with Django* (Delatour, 2021) et de deux collectifs chez Hermann (*Écoute multiple, écoute des multiples*, 2019 ; *Une musicologie entre textes et arts : hommages à Béatrice Ramaut-Chevassus et Alban Ramaut*, 2021).

Pierre Fargeton teaches at the Université Jean-Monnet (Saint-Étienne), as well as being a Researcher at the IHRIM (UMR 5317). His book André Hodeir: le jazz et son double (Symétrie, 2017) was awarded the Prix du Livre de jazz 2017 by the Académie du jazz. He has most recently published a compendium devoted to the jazz critic Hugues Panassié, Mi-figue, mi-raisin (correspondances Hugues Panassié - André Hodeir), followed by Exégèse d'un théologien du jazz (la pensée d'Hugues Panassié dans son temps), Outre Mesure, 2020. He is also the author of Boppin' with Django (Delatour, 2021) and of two collective works published by Hermann (Écoute multiple, écoute des multiples, 2019 ; Une musicologie entre textes et arts : hommages à Béatrice Ramaut-Chevassus et Alban Ramaut, 2021).

Mots clés – Keywords

Jazz - Critique musicale - Histoire des représentations - Musique et identité
Jazz - Music criticism - History of representations - Music and identity