



Un héritage sans transmission : le jazz manouche

Author(s): Patrick Williams

Source: *Ethnologie française*, nouvelle série, T. 30, No. 3, ENVERS ET REVERS: DE LA TRANSMISSION (Juillet-Septembre 2000), pp. 409-422

Published by: [Presses Universitaires de France](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40990261>

Accessed: 26/06/2014 09:31

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Presses Universitaires de France is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Ethnologie française*.

<http://www.jstor.org>

Un héritage sans transmission : le jazz manouche

Patrick Williams
Centre national de la recherche scientifique

I RÉSUMÉ

Ce qu'il est convenu d'appeler le jazz manouche n'est pas, comme on le croit souvent, la synthèse de deux traditions, le jazz et la musique tsigane, mais le legs d'un musicien manouche exceptionnel, Django Reinhardt, à sa communauté. Cet article examine selon une perspective diachronique comment la création d'un individu est devenue l'emblème d'une communauté.

Mots-clés : Transmission. Héritage. Postérité. Guitare. Jazz.

Patrick Williams
Laboratoire d'anthropologie urbaine
27, rue Paul-Bert
94204 Ivry-sur-Seine

Tout artiste d'envergure laisse une postérité. Mais quel est celui qui s'en préoccupe au moment où il travaille ? Personne ne joue de la musique, ne peint, n'écrit des romans, des poèmes ou des pièces de théâtre pour avoir des disciples. Que la postérité de Django Reinhardt soit « un héritage sans transmission » n'a donc rien d'étonnant.

En opposant « héritage » et « transmission », nous définissons implicitement le premier terme comme ce qui passe d'un individu à d'autres, le second comme l'acte volontaire, ou au moins conscient, qui fait de ce passage une donation.

De la musique créée par Django Reinhardt à celle des musiciens manouches qui l'ont suivi, quelque chose est passé. La question qui se pose est celle-ci : Django Reinhardt a-t-il eu conscience que ce quelque chose était présent dans sa musique, voire l'a-t-il introduit et cultivé en comptant que ses frères le reconnaîtraient ? Ou bien : la postérité (entendue à la fois comme le temps qui passe et comme le groupe de disciples) a-t-elle joué un rôle de révélateur ? Cet héritage, c'est l'affirmation d'une appartenance ethnique.

Le parcours musical de Django Reinhardt apparaît comme une série d'émancipations successives. Au début des années trente, il délaisse le musette et la chanson (il accompagne chanteuses et chanteurs) pour le jazz. Vingt ans plus tard, en 1951, il abandonne ceux qui depuis le début de sa célébrité étaient ses compagnons de route pour se lancer dans l'aventure du be-bop avec une nouvelle génération de musiciens de jazz français. Ses rencontres avec des étoiles du jazz américain de passage en

Europe constituent des réussites sans lendemain. Sa collaboration avec Duke Ellington aux États-Unis tourne court. Même la profonde connivence qui l'unit à Stéphane Grappelli finit par s'effiloche, ils cessent de jouer ensemble en 1949. Aucun des musiciens qu'il a côtoyés ne l'a suivi tout au long, pas même son frère Joseph¹. Si nous admettons, avec Michel-Claude Jalard [1959 : 59], que l'évolution musicale de Django Reinhardt montre « une intégration croissante à l'histoire du jazz », il convient de reconnaître également qu'il n'est pas possible de l'assigner, au sein du jazz, à une période ou à un mouvement stylistique. Pour ce qui nous intéresse, le choix du jazz et le destin de vedette internationale peuvent apparaître comme autant d'opportunités d'échapper au milieu manouche. À lire ses biographies², il semble que Django sut profiter des possibilités de courir le monde que lui offrit la réussite de sa carrière et qu'il apprécia tout autant les retours dans la communauté d'origine. À terme, Django Reinhardt laisse une œuvre sans équivalent. Elle est, cette œuvre, dans le cadre que l'époque offrait à son créateur, et en fonction de la position qu'occupait celui-ci dans la société du fait de son appartenance familiale, une invention – tous les commentateurs y insistent – parfaitement originale.

Quarante, cinquante, soixante ans plus tard, cette invention répétée quasiment à la lettre est devenue un emblème identitaire pour les Manouches : la musique qui est leur musique.

Comment la création d'un seul est-elle devenue cet étendard collectif ? C'est ce que nous nous proposons

d'examiner dans cet article. De suivre donc le parcours qui mène de Django Reinhardt à ses héritiers, de l'invention originale au sein du jazz à l'affirmation collective d'appartenance communautaire – une communauté sans liens historiques avec les Afro-Américains. Dans un précédent travail [Williams, 1998 : 111-140], nous avons dressé le tableau de l'héritage de Django Reinhardt – nous prenions alors en considération un critère musical, ne nous limitant pas à la part manouche de cette prospérité³. Nous nous autoriserons, dans la suite du présent article, à renvoyer à ce travail, ceci afin de ne pas répéter le détail d'analyses déjà faites ; mais nous ne pourrions éviter de reprendre certains arguments car ils apparaissent indispensables à la démonstration qu'entre Django Reinhardt et les Manouches d'aujourd'hui, il y a bien eu « héritage » sans « transmission ».

■ Django Reinhardt (1910-1953)

Grâce à Roger Spautz [1984 : 33-39], nous connaissons les circonstances de la naissance de Django, le 23 janvier 1910. Elles sont, pour notre propos, pleines d'enseignements. La famille a arrêté les roulottes à Liberchies, un bourg de la province du Hainaut, pour y passer l'hiver comme elle le fait depuis quelques années. Les Manouches donnent dans l'auberge du village des représentations où alternent scènes de comédie, intermèdes musicaux, numéros de jonglage et de prestidigitation. Ils font aussi à l'occasion le commerce des chevaux (le patron de l'auberge, qui sera le parrain de Django, est aussi maréchal-ferrant) et ils travaillent l'osier. Les femmes vendent au porte-à-porte la vannerie et des articles de mercerie : rubans, dentelles...

La musique est pour eux un métier parmi d'autres. Il ne semble pas qu'il existe à cette époque une tradition musicale spécifique aux Manouches. Les Manouches, rappelons-le, sont les descendants des premiers Tsiganes qui arrivèrent en Europe occidentale, au XV^e siècle. Les *Gadjkene Manus*, groupe auquel appartient la famille Reinhardt, ont longtemps séjourné dans les territoires germaniques. À suivre les pérégrinations de cette famille lors des années d'enfance de Django, on s'aperçoit que ses parcours la portent du pays wallon à la Côte d'Azur. Durant la Première Guerre mondiale, elle fait une excursion en Italie et en 1915, l'orchestre au complet se fait photographier à Alger⁴. Aucun témoignage littéraire, aucun récit de voyageur n'évoque une telle tradition, comme c'est le cas pour les Gitans d'Espagne ou pour les Rom de Hongrie. Il s'agit de gagner sa vie, donc avant tout de faire plaisir au public. Jouer de la musique dans de telles conditions favorise l'éclectisme – il faut savoir répondre à la demande – et l'exhibition de virtuosité – il faut impressionner l'assistance. Quelle musique pouvait séduire les habitants de Liberchies aussi bien que ceux de Nice ou de Toulon ? Adaptations

d'ouvertures d'opéras célèbres et airs d'opérettes, succès du caf'-conc' et du cabaret, probablement des mélodies qui au fil des années avaient fini par être connues par toutes les couches de la population et dans toutes les régions : un répertoire populaire qui n'était pas un folklore. Peut-être pouvons-nous nous en faire une idée en écoutant certaines formations manouches enregistrées dans les années soixante alors qu'elles interprétaient une musique préservée de toute influence du jazz et de Django Reinhardt⁵. Elles donnent, d'une manière qui sonne bien désuète déjà, et fruste à la fois, ce qu'il est convenu d'appeler des « mélodies éternelles » (*Les yeux noirs, Je cherche après Titine, Sombre dimanche*) et un pot-pourri de *paso doble*⁶ ; deux guitares et une contrebasse assurent le soutien rythmique tandis que un ou deux violons, selon les morceaux, jouent la mélodie avec ornements.

Si cette musique ne révèle pas une tradition singulière, elle possède cependant une spécificité qui tient à l'instrumentation : la formation n'est composée que d'instruments à cordes. La photo de l'orchestre Reinhardt, en 1915, montre une contrebasse, deux guitares, deux violons et, chose exceptionnelle, un piano dont joue le père en personne⁷. Faut-il voir dans cette instrumentation tout-cordes une fidélité ethnique ? Que ce soit en Europe orientale (le violon, le cymbalum) ou en Espagne (la guitare), la virtuosité tzigane s'exerce de manière privilégiée sur des instruments à cordes – pincées, frottées, percutées, etc. Ou bien faut-il y voir une nécessité pratique ? Ces instruments sont les compagnons des musiciens qui courent les routes. Ou bien encore un choix esthétique ? Indéniablement, l'alliance des cordes frottées et des cordes pincées donne une couleur singulière à la musique. Ou faut-il considérer les trois options à la fois ? Les Tsiganes ont appris à tirer un parti esthétique de contraintes pratiques ; c'est peut-être même, à leurs yeux, ce qui constitue leur talent particulier ; ainsi la fidélité à de telles formules leur apparaît-elle comme une fidélité à eux-mêmes.

Django est un enfant prodige. Sa virtuosité lui vaut de fréquenter très vite le milieu des musiciens professionnels lorsque sa mère, à qui, semble-t-il, il revient désormais d'élever seule les enfants, choisit d'arrêter la roulotte dans la banlieue de Paris, probablement vers 1922. Il est d'abord associé aux vedettes d'un genre qui triomphe dans les milieux populaires en ces années-là : le musette. À cette époque, il joue du banjo-guitare (un banjo à six cordes) comme le font tous les « guitaristes » du musette ; l'amplification n'existe pas, et il est nécessaire de posséder un instrument puissant pour se faire entendre à côté d'un accordéon. La réputation de l'adolescent manouche grandit, et bientôt il côtoie le gratin des musiciens de variétés. C'est avec certains de ces compagnons qu'il passera de la chansonnette au jazz. En 1934 auront lieu les premiers enregistrements du Quintette du Hot Club de France.

La formation avec laquelle Django Reinhardt gagne

la célébrité possède plusieurs points communs avec l'orchestre de son enfance. Le Quintette du Hot Club de France est formé d'un violon, d'une guitare soliste, de deux guitares d'accompagnement, d'une contrebasse : uniquement des cordes. Cette formule ne varie pas du 10 septembre 1934, date de la première séance d'enregistrement, jusqu'au 25 août 1939, date de la dernière session⁸, à Londres, avant la séparation due à la guerre. Django Reinhardt est le guitariste soliste, Stéphane Grappelli le violoniste. Le contrebassiste est toujours un musicien non tzigane. Le couple des guitaristes accompagnateurs est parfois formé d'un Manouche ou d'un Gitan et d'un Gadjó⁹ (Joseph Nin-Nin Reinhardt/Roger Chaput ; Pierre Baro Ferret/Marcel Bianchi ; Roger Chaput/Eugène Ninine Veiss), plus souvent de deux Manouches ou d'un Manouche et d'un Gitan (Nin-Nin/Baro ; Nin-Nin/Ninine ; Ninine/Baro) ; le Quintette devient alors une formation où les musiciens tziganes sont majoritaires.

L'une des caractéristiques de style les plus affirmées de ce Quintette à cordes de la première période (il sera reformé après la guerre) est précisément la manière dont ces guitares d'accompagnement marquent le rythme. La technique employée est celle que les musiciens désignent par l'expression « *faire la pompe* ». Dans les orchestres ambulants manouches, les guitares aussi marquent le rythme. Et il est vrai que cette « pompe » est entendue comme un élément que Django aurait amené de son univers musical originel dans le jazz. « *La pompe, enseigne du jazz manouche peut-être, mais aussi manière ordinaire de tenir le tempo dans le jazz des années trente. L'accompagnement marque régulièrement les quatre temps de la mesure, faisant alterner les basses (1^{er} et 3^e temps) et les accords (2^e et 4^e temps) ; le modèle est le jeu des pianistes stride*¹⁰. Pour des guitaristes, « *faire la pompe* » consiste à marquer d'un accord chaque temps de la mesure. » [Williams, 1998 : 32-33] Ainsi, dans le Quintette du Hot Club de France, le rythme est marqué de manière à la fois conforme aux canons du jazz de l'époque et aux habitudes familiales manouches.

Sur ces battues des guitares d'accompagnement se détachent les voix des deux solistes. Le jeu de violon de Stéphane Grappelli ne ressemble en rien à celui des virtuoses tziganes¹¹ de l'instrument. Django Reinhardt montre des qualités qui sont celles de tout grand improvisateur du jazz : imagination mélodique, sens de l'équilibre architectural, maîtrise rythmique. Son style est marqué aussi par un certain nombre de procédés associés à la musique tzigane, procédés qui tiennent à l'expressivité sonore et qui existent aussi dans le jazz : vibrato appuyé, ornements multiples, traits virtuoses.

On a là une nouvelle illustration des affinités entre le jazz et les musiques tziganes, affinités que Django a cultivées en développant les qualités qui signent sa singularité au sein du jazz. Aujourd'hui, nous entendons trop exclusivement la différence entre sa guitare et celle des musiciens de jazz américains comme la part tzigane de

Django. Il s'agit là d'une vue rétrospective. Nous l'entendons ainsi parce que nous avons appris à le faire avec tous ses disciples et ses suiveurs. Les guitaristes savent que ces caractéristiques, qui nous apparaissent témoigner d'une fidélité à une tradition, tiennent à un certain nombre de procédés techniques, comme, par exemple, la position du poignet par rapport à la table d'harmonie et l'attaque de la note avec le médiator. Alain Antonietto [Billard : 29-39] nous éclaire sur ces aspects : ces techniques spécifiques viennent de la pratique du banjo-guitare. Il est vrai qu'une majorité de guitaristes qui s'illustrent auprès des rois de l'accordéon au tournant des années vingt et trente sont des Gitans et des Manouches. Ils utilisent tous ces mêmes procédés techniques, et leur jeu est par conséquent marqué par la couleur sonore que nous associons à Django Reinhardt. Cela invite évidemment à penser que nous avons affaire à une spécificité ethnique. N'existe-t-il pas des guitaristes non tziganes contemporains dont le style posséderait la même couleur si caractéristique ? Ils sont peu nombreux et apparaissent à une date légèrement postérieure aux figures gitanes¹². Faute de documents sonores en quantité suffisante, il est aujourd'hui bien difficile de choisir entre deux hypothèses : il existait avant Django, dans le milieu parisien de la musique populaire, une véritable école gitane de la guitare à laquelle le jeune virtuose débutant s'est tout naturellement affilié ; si tous ces guitaristes paraissent si proches les uns des autres, n'est-ce pas tout simplement parce que Django, même plus jeune que certains d'entre eux, les a tous influencés ? C'était l'avis de Matelot Ferret, l'une des plus fortes personnalités de cette mouvance : « *On dit style gitan, mais c'est style Django.* » [Jalard, 1959 : 57]

Quand nous écoutons les orchestres manouches restés à l'écart de l'influence de Django, comme celui que nous avons évoqué plus haut, nous rencontrons effectivement des guitaristes qui ne possèdent pas cette couleur caractéristique, ce qui tendrait à prouver que celle-ci n'est pas le patrimoine d'une communauté mais bien l'invention d'un individu ou d'un groupe d'individus, dans un lieu, Paris, et à une époque précise, la fin des années vingt. Il est vrai que ces musiciens – et nous devons là prendre un nouveau critère en considération, celui de la lutherie – n'utilisent pas le même instrument que Django et ses pairs : la célèbre Selmer modèle Maccaferri. Cette guitare à la puissance et à la précision exceptionnelles a certainement aidé Django à épanouir les qualités singulières de son style, mais ces qualités appartiennent à l'instrumentiste et non à l'instrument ; elles sont présentes, avec moins d'éclat certes, dans les enregistrements qu'a effectués Django Reinhardt avant qu'il n'adopte la Selmer Maccaferri¹³.

Une même conclusion s'impose, celle que nous avons proposée déjà concernant l'hypothétique spécificité manouche de l'orchestre tout-cordes : Django Reinhardt et, à sa suite ou en même temps que lui, ses pairs guitaristes ont su tirer un parti esthétique



1. Le Moulin-Rouge, 1941. De haut en bas : le quintette d'André Ekyan, le quintette de Gus Viseur, le quintette du Hot Club de France avec Django Reinhardt. Les guitaristes jouent tous d'une guitare Selmer Maccaferri (document : collection de l'auteur).

de contraintes et d'innovations qui étaient d'ordre technique.

Django Reinhardt n'était donc pas le seul musicien « *rabouin* »¹⁴ à posséder une notoriété dans le milieu professionnel parisien au début des années trente. Il semble que l'exercice de la musique comme activité économique exclusive soit alors plus répandu chez les Gitans catalans que chez les *Gadjkene Manus*. Ces professionnels¹⁵ – ils sont tous guitaristes ou, plus exactement, ils pratiquent tous des instruments à cordes pincées – exercent leur talent dans tous les domaines de la musique

populaire : chanson, musette, tango et exotisme latin, musique tzigane de cabaret, etc. S'ils viennent au jazz (et à la guitare exclusivement) dans les années trente, c'est à la fois parce qu'ils suivent l'exemple de Django et parce que le jazz devient à la mode ; il entre alors dans leur compétence de professionnels de s'y illustrer. Ils n'en abandonnent pas pour autant les genres qu'ils pratiquaient auparavant, apportant ainsi une couleur spécifique à certains domaines de la musique populaire. Ils joueront par exemple un rôle décisif dans la genèse du swing-musette qui connaîtra le succès en France des années trente aux années cinquante. Bâties autour du couple soliste accordéon-guitare (avec parfois une clarinette comme voix mélodique supplémentaire), soutenues par une autre guitare et une caisse-claire, les formations de swing-musette reprennent la formule cultivée par le Quintette du Hot Club de France : le contraste entre les variations des solistes et la régularité du soutien rythmique. La valse-swing fut une spécialité de ces guitaristes qui s'y illustrèrent comme interprètes et qui en composèrent.

Django fait en revanche peu d'émules au sein de sa propre communauté. Seuls son frère, Nin-Nin, et son cousin, Ninine¹⁶, l'accompagnent dans le Quintette et jouent sans lui dans certains orchestres de jazz. Nous savons pourtant qu'il ne manquait pas de guitaristes parmi les proches de Django : Charles Delaunay rappelle que pour la première répétition du Quintette du Hot Club de France, il avait dû persuader Django de « limiter le nombre » des accompagnateurs, celui-ci avait en effet convié « deux ou trois autres guitaristes » [1968 : 67], en plus de Nin-Nin et de Roger Chaput. Cela ne signifie pas que ses proches se soient désintéressés de son aventure : le sculpteur Émile Savitry, ami de Django, rappelle les nuits où, dans son atelier de la rue Vitu, des familles manouches restaient à écouter Django improviser, les enfants s'endormant dans les bras de leurs mères [Delaunay, 1968 : 55]. Charles Delaunay évoque encore, à l'occasion du « retour » de Django au *Club Saint-Germain*, en 1951, les « frères de race [qui] viennent rôder aux abords du club et s'agenouillent devant le soupirail d'aération pour écouter les sons de sa guitare. » [Ibid. : 157]

■ Après Django Reinhardt

Les rituels de deuil chez les *Gadjkene Manus* aboutissent à ce résultat inhabituel : la figure du mort disparaît du cercle de ses proches durant les mois qui suivent le décès. Ses parents détruisent les biens qui lui ont appartenu ou ils s'en débarrassent (il arrive que certains objets auxquels le défunt tenait particulièrement soient conservés ; ils deviennent alors *mulle*, « morts », et il faut montrer à leur égard le même respect que l'on montre au défunt), ils évitent les lieux qu'il aimait fréquenter, ils renoncent aux activités qu'il affectionnait, ils cessent de

consommer ses plats et ses mets préférés, ils n'évoquent pas sa mémoire en public, ils cessent de prononcer son nom [Williams, 1993]. On dirait que tous ces gestes visent à instaurer, non pas le souvenir, mais l'oubli du défunt. Au-delà du cercle des proches, en revanche, dans les semaines et les mois qui suivent le décès, la mémoire du mort est fréquemment évoquée, et tous les Manouches qui l'ont connu parlent de lui. Puis, le temps passant, cette évocation se fait plus rare. C'est alors, bien que, évidemment, la coïncidence ne soit jamais parfaite puisque aucun rituel ne vient marquer ce passage et qu'il ne fait l'objet d'aucune concertation, que le souvenir des moments qui ont été vécus en compagnie du défunt commencent à être racontés dans le cercle familial. Cette évocation s'accompagne de multiples précautions afin d'assurer, disent les Manouches, le « respect » (*era*) du défunt, ce qui fait qu'elle est rare, discrète, parcimonieuse¹⁷. Le résultat de ce processus est que la mémoire du mort s'éteint avec ceux qui l'ont connu. Il n'y a pas de grands hommes chez les Manouches. Il n'y a que des aïeux respectés, personnalités encore un moment évoquées après leur décès puis très vite anonymes.

Décrire la postérité (au sens à la fois de souvenir laissé par un défunt et de destin que connaît le mort après sa disparition) de Django Reinhardt, c'est aussi montrer comment les Gadjé ont perturbé ce processus. Pour cet examen, nous devons donc sans cesse opérer un va-et-vient entre ce qui se passe du côté des Gadjé et ce qui se passe du côté des Manouches. Car, comme l'a bien vu Leonardo Piasere [1996 : 57], il a d'abord fallu que Django soit un grand homme chez les Gadjé, pour l'être chez les Manouches.

Après le décès de Django, quelques-uns de ses parents poursuivent l'aventure musicale au sein du jazz. Mais la musique de Django n'est pas leur modèle ; ils choisissent plutôt leurs références parmi les guitaristes américains. En agissant ainsi, ils se montrent fidèles à l'attitude de leur illustre parent qui, tout au long de sa carrière, s'est appliqué à être en phase avec l'actualité du jazz, mais pas à la lettre de sa musique. Nin-Nin, le frère, et Babik, le fils, ont su fort habilement imposer leur sensibilité personnelle lors des hommages que des producteurs de disques les ont invités à enregistrer : dans un cadre estampillé « Django Reinhardt », ils font une autre musique que celle de Django Reinhardt¹⁸. Pratiquant des formes évoluées du jazz, se produisant dans des clubs¹⁹, ces musiciens ne sont pourtant pas des professionnels à part entière. Ils entretiennent des contacts étroits avec une nouvelle génération de musiciens gitans parisiens qui ont eux aussi choisi le jazz moderne²⁰. Mais ils exercent d'autres activités pour gagner leur vie. Ils ne donnent pas l'impression de rechercher la notoriété et, d'ailleurs, leur musique rencontre peu d'écho dans le public.

Les années qui font suite à l'échec de sa tournée aux USA, durant l'hiver 1946-1947, sont pour Django Reinhardt celles d'une semi-retraite. Ses prestations au *Club*

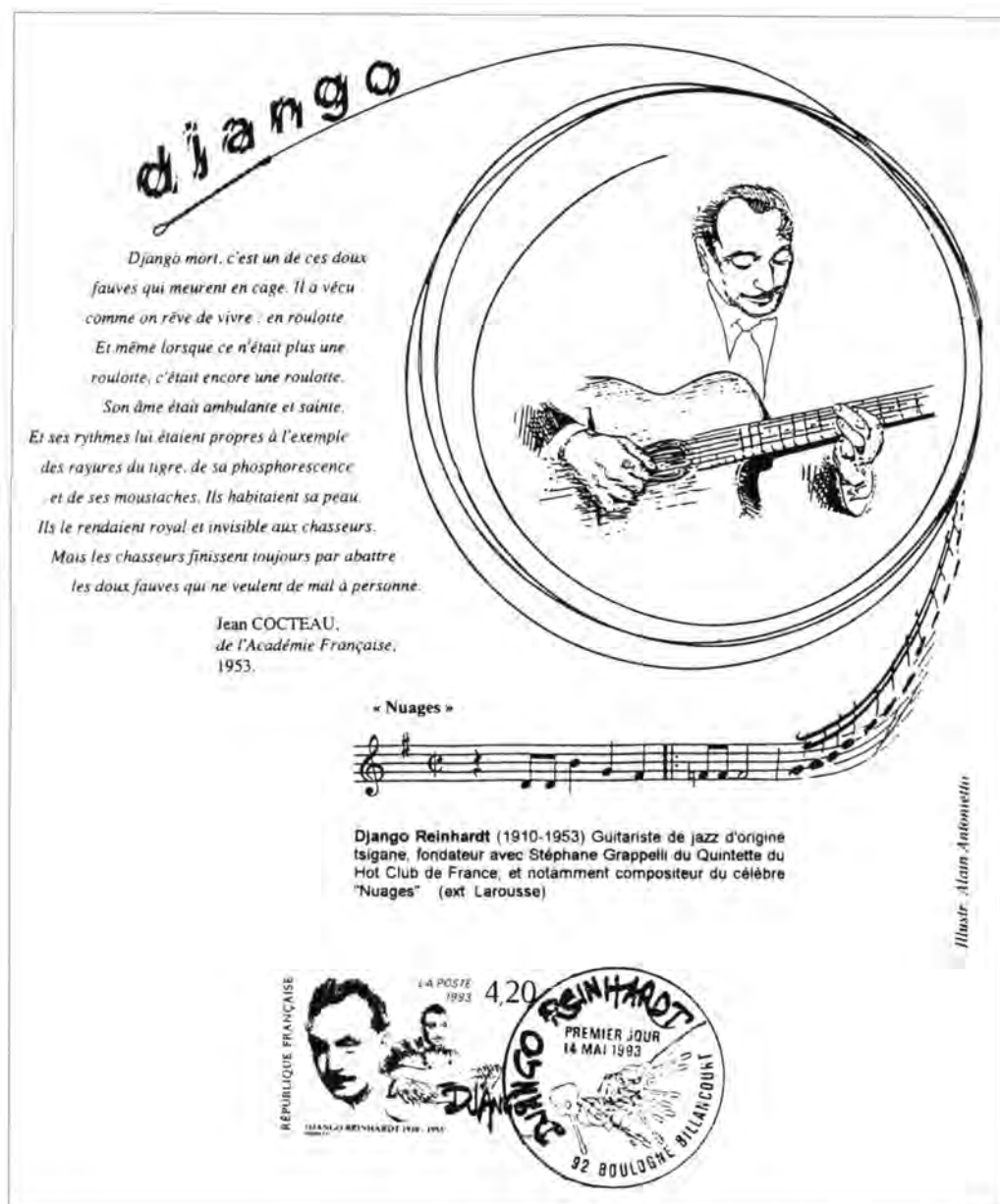
Saint-Germain en 1951, en compagnie de jeunes adeptes du be-bop, n'auront de retentissement que dans le petit milieu des amateurs de jazz. Seule la mort, survenue brusquement à cause d'une congestion cérébrale le 10 mai 1953, lui fera retrouver la gloire.

■ Musik Deutscher Zigeuner

Hommages des musiciens, émissions de radios, articles dans des revues spécialisées, publications en microsillons célèbrent la personnalité de Django tout autant que sa musique. Dès 1954, Stéphane Grappelli confie ses souvenirs à la revue anglaise *Melody Maker*. En 1955 et en 1956, *Jazz Magazine* publie « La légende de Django Reinhardt », une série d'Yves Salgues. En 1968, Charles Delaunay, le mentor de Django, rassemble tous les souvenirs livrés lors de multiples articles et entretiens dans son ouvrage *Django, mon frère*, qu'il publie accompagné d'une discographie. Django Reinhardt occupe une place de choix dans toutes les *Histoires* et les *Encyclopédies* du jazz. Il est le seul créateur européen mis sur un pied d'égalité avec les maîtres américains. Cette célébration ne se limite pas à la France. En Grande-Bretagne, aux Pays-Bas, en Scandinavie, aux États-Unis, des Hot Club sont créés par des admirateurs de Django.

À côté d'une pléiade de compilations plus ou moins bien composées apparaissent rapidement les premières entreprises de réédition systématique. En 1957 et en 1958, EMI-La Voix de son Maître publie, en dix disques *long playing* (LP) 30 cm *Jazz Stars Series*, des enregistrements de la période 1935-1947 ; cette série fera l'objet d'une première réédition à l'identique, puis d'une seconde, avec un ordre de présentation des morceaux différent, sous l'étiquette *Django anthology*. Les firmes Vogue et Decca emboîtent le pas, puis RCA, ce qui signifie que la quasi-totalité des faces qui avaient été enregistrées par Django Reinhardt est désormais disponible. Lancée sur le marché en 1970, la *Djangologie* de chez EMI-France Pathé-Marconi, dix-huit LP 30 cm auxquels viendront s'ajouter deux volumes supplémentaires, reprend ce que Django a enregistré pour les firmes Pathé, His Master's Voice, Swing, Gramophone et quelques autres petits labels en s'appliquant à suivre l'ordre chronologique²¹. Ces albums sont diffusés dans le monde entier, mais il existe aussi de nombreuses éditions spécifiques à certains pays²².

Cette effervescence n'est pas sans écho chez les Manouches. Le plus spectaculaire retentit au début des années soixante-dix et vient d'Allemagne : il s'agit de la publication d'une série de disques sous l'étiquette « Musik Deutscher Zigeuner » (« musique des Tsiganes allemands »). Les formations ont nom Schnuckenack Reinhardt Quintett, Hänsche's Weiss Quintett, Titi Winterstein Quintett. À l'évidence, le Quintette du Hot Club de France des années 1934-1939 est leur modèle.



2. Timbre « Django Reinhardt », édité par La Poste, le 14 mai 1993. Carte de premier jour (document : collection de l'auteur).

La formule instrumentale qui a donné la célébrité à Django Reinhardt devient canonique : une guitare et un violon solistes, deux guitares d'accompagnement, une contrebasse. Les rôles sont fixés et ne s'échangent jamais. La formule qui est reproduite n'est pas seulement instrumentale, elle est aussi musicale : le contraste entre les variations mélodiques des solistes et la régularité rythmique de la « pompe ». Les exposés de thème et les passages collectifs sont exécutés dans les arrangements du Quintette du Hot Club de France. Non seulement la guitare soliste possède les caractères du « style Django » mais les musiciens, dans leurs solos,

s'appliquent à reproduire les improvisations du maître. Ils ont appris « sur les disques », et leur idéal semble être de copier à la lettre. Il y a cependant quelques différences : si la plupart d'entre eux utilisent une guitare acoustique amplifiée, certains adoptent la guitare électrique. Plus important : Stéphane Grappelli n'est pas l'influence majeure reçue par les violonistes, ceux-ci s'efforcent d'adapter au swing une virtuosité qui est celle des *primás*²³ des orchestres tziganes hongrois.

Le répertoire est également fortement marqué par celui du Quintette du Hot Club de France. Les onze albums bénéficiant du label « Musik Deutscher Zigeuner »²⁴ sont

tous composés de manière quasiment identique, et en voici le disque type :

- huit titres qui sont des originaux de Django Reinhardt ou des standards du jazz qu'il a interprétés dans les années trente.

- Deux csardas hongroises qui viennent clore chacune des faces du disque.

- Une ou deux valse-swing (parfois une chanson de variété passée à la moulinette de la « pompe » manouche).

- Une chanson originale en langue manouche (parfois c'est un thème de jazz ou une chanson de variété sur lesquels des paroles en manouche sont ajoutées).

Les titres qui viennent de Django sont les mêmes pour tous ces orchestres. Ont-ils fait des choix identiques sans se concerter ou bien s'agit-il d'emprunts mutuels ?

Les csardas constituent un morceau de bravoure pour les violonistes. Faut-il voir là une tradition établie chez ces « Tsiganes allemands » avant la découverte de Django ou un gage donné au stéréotype du virtuose tzigane ?

Les valse-swing apparaissent comme un pendant aux csardas pour les guitaristes à qui elles donnent l'occasion d'exercer leur virtuosité. Compositions de Baro Ferret, Gus Viseur, Toni Murena, Jo Privat, etc., ce sont des titres de la période du swing-musette. Le fait que, sur les albums « Musik Deutscher Zigeuner », elles ne soient pas avec exactitude attribuées à leur auteur et souvent pas présentées sous leur titre original tendrait à prouver qu'elles n'ont pas été apprises à l'audition de disques. Elles témoigneraient alors d'une transmission de musicien à musicien.

Les paroles des chansons en langue manouche évoquent des images d'Épinal de la vie des campements : les caravanes arrêtées au bord d'une rivière, le feu autour duquel on chante, les fiancés qui s'enfuient, les femmes qui s'en vont chiner dans les villages. L'un des musiciens de l'orchestre en est l'auteur.

L'ancrage de cette musique dans la vie de la communauté n'est pas artificiel. En témoignent les liens de parenté qui, sans aucune exception, unissent les membres d'une même formation : des frères, des cousins, des oncles, des neveux. Ce caractère est encore plus accentué chez ceux qui publient disques et cassettes en dehors de la prestigieuse collection²⁵. Les textes des pochettes qui accompagnent ces disques présentent cette musique comme la musique propre à ces Tsiganes, c'est-à-dire aux *Gadjkene Manus*²⁶.

C'est donc bien parce qu'il y a eu la médiation des Gadjé, en l'occurrence les multiples rééditions des enregistrements de Django, que des Manouches peuvent maintenant se présenter sur la scène publique en exhibant une musique qui leur appartient.

La publication de la série « Musik Deutscher Zigeuner » agit comme un révélateur. Auprès du public en général : ces enregistrements valent à leurs auteurs d'être invités dans des festivals, de participer à des émissions

de télévision en Allemagne et en France. Mais surtout auprès des Manouches eux-mêmes : « Nous avons une musique à nous ! » Encouragés par le succès de ces « cousins d'Allemagne », des musiciens qui réservaient leur talent à leur communauté et à un cercle confidentiel d'amateurs recherchent une notoriété plus large. Ailleurs qu'en Allemagne et en Alsace, le même phénomène s'est produit : l'apprentissage sur les disques de Django Reinhardt et la tentative de restitution à la lettre. Dans la Région parisienne, en Belgique et dans les Pays-Bas, sur la Côte d'Azur, en Autriche, il existe des foyers avec leurs personnages, leurs héros, leurs singularités stylistiques aussi : ici les guitaristes privilégient l'amplification électrique, là non ; ici il existe une tradition du violon, là il n'y a que des guitares, etc. Mais ce sont d'abord les convergences qui frappent l'oreille étrangère et la quasi-identité des musiques produites en tous ces lieux.

Une nouveauté technique favorise considérablement la diffusion de cette musique parmi les Manouches. Il s'agit de la cassette audio. C'est dans les années soixante-dix qu'apparaissent à des prix peu élevés des appareils permettant l'audition, l'enregistrement et la reproduction des cassettes. Le premier avantage de la cassette est qu'il est beaucoup plus facile de la conserver en bon état qu'un disque en vinyle, par exemple quand on est une famille nombreuse et que l'on vit dans une caravane. Les albums 33 tours sont vite convertis en cassettes²⁷. Un lecteur de cassettes est en général un appareil très maniable et qui peut fonctionner avec des piles : il est donc possible de le transporter partout. Et surtout, il y a les autoradios. La voiture, la camionnette font office de salon de musique : adolescents et adultes y écoutent les cassettes et souvent y transportent leurs guitares pour accompagner les enregistrements. L'autre avantage de la cassette est qu'il est possible de s'enregistrer soi-même. Dès qu'ils connaissent deux ou trois morceaux, les débutants « font leur cassette ».

Circulent en même temps des copies d'enregistrements de Django Reinhardt des années trente, des copies de disques non distribués commercialement en France, des enregistrements d'amateurs. Et tout cela se diffuse et se reproduit (la duplication est la vocation première de la cassette) à une grande vitesse dans la communauté manouche, en suivant les canaux des réseaux de parenté, en profitant des hasards et des bonheurs des rencontres lors de haltes communes, en saisissant les opportunités qu'offrent les rassemblements religieux, les conventions pentecôtistes et les pèlerinages catholiques²⁸. Lors de ces événements, différents groupes tsiganes se trouvent confrontés. Au même titre que les Gitanos et les Rom, les Manouches se présentent désormais avec leur musique spécifique, et cela ne peut que renforcer leur attachement à cette expression. C'est aussi dans ces occasions que les réputations s'établissent : certains brillants instrumentistes, adeptes du pentecôtisme, se font une fierté de ne se produire en public que « pour le Seigneur ». Il arrive

que les cantiques prennent l'allure de célébrations du Quintette du Hot Club de France.

Je peux témoigner pour ma part de l'empressement des familles manouches d'Auvergne et du Limousin à consommer des cassettes à la fois de Django et des « Deutscher Zigeuner », alors même que parmi ces familles, personne, en ce début des années soixante-dix, ne pratiquait encore le style de Django, que les amateurs désignent désormais comme le « swing manouche ». À chaque visite, ils me réclamaient des cassettes, souvent les mêmes que celles que j'avais apportées lors de la visite précédente, mais celles-ci avaient été données à un cousin qui lui-même...

Il n'est plus dès lors possible de distinguer mode de transmission direct et mode de transmission médiatisé. Les « parents d'Allemagne » voyagent avec leurs albums et leurs guitares. Les Manouches de la Creuse écoutent la cassette sur laquelle sont copiés différents albums puis ils s'essaient, lors de réunions familiales, à répéter les enregistrements ; à leur tour, les compagnons de cette soirée joueront sur leurs guitares ce qu'ils ont entendu à l'occasion.

Pour ce qui concerne Django Reinhardt, le résultat de cette diffusion tous azimuts, c'est qu'il « disparaît dans sa propre fortune » [Williams, 1993 : 128]. Il est des musiciens manouches qui, plus ou moins habilement, reprennent des phrases de Django sans savoir qu'il en est l'auteur ; pour eux, c'est « *mare gilia* » (« notre musique »). Dans ce cas, Django Reinhardt devient un mort manouche comme un autre : celui qui fonde le sentiment de pérennité sans que l'on sache rien de lui.

Remarquons qu'à ce point de l'évolution, la figure que dessine la postérité (au sens du traitement que l'histoire fait subir à l'œuvre et au souvenir d'une personnalité disparue) de Django Reinhardt reste conforme à la tradition du respect des défunts chez les Manouches : apparemment absente dans le cercle des proches, la mémoire du mort est abondamment évoquée dans la communauté des parents éloignés. Mais il y a tout de même une différence et un paradoxe. La différence, c'est que dans le schéma classique, la renommée du mort dans la communauté s'estompe ; celle de Django au contraire ne cesse de grandir. Le paradoxe, c'est que l'étendue même de cette renommée entraîne, d'une certaine façon, la disparition du héros : comme il est partout, il cesse d'être un créateur unique.

Comment la création d'un seul peut-elle devenir l'emblème de tous ? Telle était la question que nous nous posions en commençant cette analyse. Il semble que nous ayons trouvé une réponse : en conservant l'œuvre et en oubliant le créateur, la conservation valant appropriation. Il convient alors de s'intéresser plus précisément à l'opération spécifique qui permet de garder l'œuvre tout en faisant disparaître son auteur : la répétition.

L'idéal des suiveurs manouches de Django, avons-nous dit, est de reproduire à l'identique un moment de son œuvre. Mais dans la diffusion au sein de la

communauté, il arrive que la copie précède l'original : des aspirants virtuoses entendent pour la première fois, en direct ou sur une cassette, les variations que Django a improvisées dans l'interprétation qu'en donne l'un de ses disciples. C'est bien la création de Django Reinhardt qui se transmet, mais sur un mode horizontal et non plus vertical ; ainsi perd-elle sa préséance.

Parmi tous ceux qui s'exercent sur ce corpus qu'est l'œuvre enregistrée de Django, une majorité, malgré un niveau d'ensemble élevé²⁹, ne parvient évidemment pas à « jouer comme Django ». Ils donnent une version maladroite ou tronquée ou brouillonne de cette œuvre. Pour les plus habiles qui réussissent sur quelques pièces à suivre note pour note les parcours du maître, la tentation est grande d'entrer en compétition avec lui. On remarque, dans les disques des « Deutscher Zigeuner », une tendance à exagérer les caractères des interprétations qui ont servi de modèles : le tempo rapide est encore plus rapide, le tempo lent est encore plus lent, la note vibrée est encore plus vibrée, etc. Le maître devient un pair, un frère. Une telle attitude contribue à détacher le modèle de sa création. Il se dédouble : il y a Django l'inventeur d'une musique unique, et celui-ci finit comme tout ancêtre manouche par disparaître, parce que sa musique devient celle de tous ; et il y a Django l'interprète virtuose de la musique des Manouches, toujours prêt à batailler avec ses frères, puisque l'enregistrement lui a donné le don d'ubiquité et qu'il peut être présent partout à la fois tout le temps.

Un autre facteur contribue à donner aux interprètes manouches le sentiment que leur musique est bien une expression contemporaine. Tous les enregistrements qui ont été effectués en Allemagne ont bénéficié des progrès des techniques d'amplification des instruments et de prise de son ; ils sonnent « moderne ». Ce n'est pas le moindre tour de force des musiciens de la série « Musik Deutscher Zigeuner » et de leurs émules que de faire entendre comme parfaitement actuelle une musique qui incarne une fidélité quasi littérale à un modèle des années trente. En fait, il apparaît que les héritiers de Django s'installent dans un espace qui est celui – nous apprennent les travaux des spécialistes³⁰ – où s'épanouit ordinairement la culture tzigane : le décalage avec la société environnante³¹. Cette relation complexe à la fois à l'histoire et à l'actualité est à l'origine du double malentendu qui préside à l'appréciation que les amateurs de jazz portent sur le jazz des Manouches. Entre 1935 et 1939, la musique de Django Reinhardt est en phase avec l'actualité du jazz (les collaborations réussies avec les musiciens américains en constituent la preuve) ; ce n'est pas le cas pour la musique des *Gadjkene Manus* dans les années soixante-dix. Des amoureux de vieux jazz prennent l'affirmation d'identité tout à fait contemporaine des Manouches pour une tentative de faire revivre les formes des années trente. Il arrive que certains de ces *revivalistes* s'associent à des formations manouches, mais le résultat est rarement convaincant. De l'autre

côté, les formations manouches se heurtent à l'incompréhension des férus de l'actualité du jazz : ces musiciens n'ont-ils pas d'autre ambition que de toujours se copier les uns les autres ?

Il faut en effet s'interroger sur la fixation que manifestent les Manouches sur le Quintette du Hot Club de France première période. Pourquoi ce dévolu exclusif jeté sur une formule instrumentale (le tout-cordes) et musicale (le contraste entre les fantaisies d'une guitare et d'un violon et l'immuabilité des rythmes marqués par les autres guitares et la contrebasse) ? Souvenons-nous de l'emmêlement de facteurs de caractères familial, technique et esthétique que nous avons évoqué à propos de ce premier Quintette et de son rapport à l'orchestre du père de Django Reinhardt. C'est bien cette formule qui aux yeux de tous – les Manouches eux-mêmes, les autres Tsiganes, les non-Tsiganes – désigne leur musique. Nous sommes tentés d'y voir une image idéale de la vie manouche : la liberté individuelle cultivée – favorisée, protégée – au sein de la chaude unité communautaire.

■ Le jazz manouche

Ce sont les Gadje qui vont provoquer une nouvelle étape dans l'appropriation par les Manouches de l'héritage de Django Reinhardt et qui vont empêcher celui-ci de devenir un ancêtre manouche comme les autres³².

Un mouvement se dessine, à partir de la fin des années quatre-vingt, qui amène à la fois Django Reinhardt et ses héritiers à paraître en pleine lumière – pour Django, il s'agit plutôt de nouvelles modalités pour un rayonnement qui n'a jamais cessé. Au livre de Charles Delaunay, succèdent en France ceux de Roger Spautz [1983], de Patrick Williams [1991], de François Billard et d'Alain Antonietto [1993]³³, de Marc-Édouard Nabe [1993], de Philippe du Peuty et de Joëlle Ody [1997], mais aussi, en Grande-Bretagne, de Ian Cruickshank [1982, 1994], aux États-Unis, d'Harry Wolpe [1982], en Allemagne, d'Alexander Schmitz et de Peter Maier [1985]. Avec l'apparition du CD, les entreprises de réédition les plus érudites (deux *Intégrales* de Django Reinhardt sont en cours de publication³⁴) voisinent avec les sélections bâclées que permet le pillage du domaine public. Et jusque sur les étagères des grandes surfaces où, depuis longtemps, il n'existe plus de rayon de musique de jazz, il est possible de trouver des disques de Django. Sa renommée dépasse non seulement le cercle des amateurs de jazz mais aussi celui des amateurs de musique. Le 14 mai 1993, les PTT ont lancé un timbre « Django Reinhardt ».

Concernant la musique des héritiers, plusieurs facteurs génèrent, tout en se renforçant mutuellement, ce mouvement de reconnaissance. Nous en voyons cinq principaux.

1. L'évolution du jazz semble se ralentir entre les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, et de plus en plus de musiciens, en Europe comme aux États-Unis, choisissent d'interroger des formes appartenant à l'Histoire. Les propositions de Django Reinhardt et du Quintette du Hot Club de France suscitent des vocations.

2. L'action d'une poignée d'amateurs qui de longue date se passionnent pour cette musique finit par porter ses fruits, en France et ailleurs. Les raretés discographiques qu'ils ont conservées et les enregistrements qu'ils avaient effectués sur leurs magnétophones personnels sont publiés (selon parfois des voies inattendues : ainsi, on doit à une firme norvégienne certaines rééditions de Matelot Ferret, de Baro Ferret, et la publication d'inédits de Joseph Nin-Nin Reinhardt) et rencontrent un public, notamment des jeunes guitaristes qui connaissaient de réputation ces figures mais n'avaient jamais eu l'occasion de les entendre. Des musiciens, fervents de cette veine manouche-gitane, ajoutent à leur activité artistique une dimension pédagogique. Patrick Leguidcoq publie des méthodes de guitare manouche. Patrick Saussois produit des disques³⁵. Didier Roussin écrit livres et articles³⁶.

3. Le swing-musette de l'entre-deux-guerres bénéficie d'une vogue nouvelle qui entraîne à la fois rééditions et nouvelles productions³⁷. On parle de « *musette revival* ». Le répertoire ancien est confié à de nouveaux interprètes parmi lesquels se trouvent des guitaristes disciples de Django, manouches ou non. Certains d'entre eux ajoutent ce répertoire à l'héritage de Django que leur musique illustre.

4. Les festivals « tziganes », qui présentent au public un éventail des « *traditions musicales* » du « *peuple nomade* », se multiplient. La migration tsigane, telle que l'a tracée l'étude de la langue, de l'Inde à l'Espagne, propose un scénario tout fait pour de tels passages en revue et, de *Nous les Tziganes*, le spectacle de Nicolai Slitchenko joué avec le Théâtre Romen de Moscou, au film de Tony Gatlif *Latcho drom*, les metteurs en scène ont su en tirer parti. Dans ces revues, le volet manouche est illustré par la musique héritée du Quintette du Hot Club de France, mise alors sur le même plan que le flamenco des gitans andalous, la *loki djili* des Rom Vlax, les fanfares des Rom de Macédoine, etc. Ces confrontations ne peuvent que renforcer les Manouches dans la conviction que cette musique est bien leur musique, leur tradition. Nous avons évoqué cette même découverte de la valeur d'affirmation d'identité, attachée à la musique, à propos des confrontations qui, au sein de l'univers tsigane, s'opèrent lors des conventions pentecôtistes et des pèlerinages ; mais avec les disques, les films, les spectacles de music-hall, il s'agit désormais de l'univers tsigane exposé au regard des Gadje.

5. Notre époque a tendance à se prendre d'engouement pour tout ce qui présente un caractère ethnique, auquel elle associe volontiers le label d'authenticité. Tendance qui, du strict point de vue du jugement musical, entraîne parfois des bévues : telle formation

maladroite sera mieux appréciée qu'une autre plus aguerrie, tout simplement parce que sa maladresse témoignerait de sa proximité des origines, origine et authenticité étant liées. Tout musicien, pour peu qu'il appartienne à une communauté singulière, est d'abord regardé comme le porteur d'une tradition. Les guitaristes manouches n'échappent pas à cette appréciation.

Dans la première édition de *Django* [1991 : 89], j'écrivais : « Cette musique a été peu ou mal enregistrée, sa diffusion reste limitée [...], mais les choses commencent à changer. » Dans la réédition [1998 : 137], j'évoque « ce flot de CD publiés sans grand discernement »³⁸. Pour ce qui est des festivals, des concerts, des prestations dans les clubs, des restaurants et des bistrotts, nous sommes également passés de la pénurie à la pléthore. Il s'agit d'un véritable phénomène de mode. Les accents d'une guitare de style Django accompagnent les défilés de haute couture (la collection printemps-été 1995 de la maison Christian Dior) et les spots publicitaires à la télévision (une version de l'indicatif célèbre des bas Dim mais aussi le film qui annonce le recensement national de mars 1999, etc.).

Ce succès a deux conséquences sur Django Reinhardt et ses héritiers : l'héroïsation de Django et l'avènement du « jazz manouche »³⁹.

Django Reinhardt ne sera jamais un mort manouche comme les autres. Il appartient aux commémorations, aux dictionnaires et aux encyclopédies. Il n'est plus possible de le faire disparaître, plus possible d'ignorer son nom, son visage, sa réputation (« *Le plus grand musicien de jazz en Europe*. » « *The Gypsy of jazz*. »). Ce qui ne signifie pas que tout le monde connaît son œuvre. Mais tout le monde associe ce nom et une certaine musique : guitare sur guitare, les envolées solistes sur le grattouillis de la « pompe ».

Cette œuvre et le foisonnement musical qu'elle a entraîné dans son sillage sont maintenant perçus comme un ensemble cohérent, le jazz manouche. La référence à Django est moins monolithique et ne se limite plus à la seule période du Quintette à cordes. D'autres titres, d'autres improvisations font leur entrée dans le répertoire des orchestres de style manouche, qui donnent alors une interprétation plus archaïque, le soutien rythmique étant assuré par les battues immuables des guitares d'accompagnement, de pièces que Django avait enregistrées avec contrebasse et batterie, parfois piano. Des contemporains de Django, désormais réédités, sont pris pour modèles à ses côtés. Des musiciens manouches ou gitans, partis vivre une aventure artistique personnelle dans le jazz contemporain, reviennent dans le giron de ce qui est désormais présenté comme la tradition de leur groupe familial : Christian Escoudé forme un octet⁴⁰ pour un disque de swing-valses, Babik Reinhardt prête son concours à un New Quintette du Hot Club de France⁴¹. De plus en plus nombreux sont les jeunes musiciens non tsiganes attirés par cette musique qui décident de s'y consacrer. Ils connaissent Django mais aussi ses disciples manouches et s'inspirent de ces

derniers : le Fernando Jazz Gang interprète les chansons que Schnuckenack Reinhardt a composées en manouche, Latcho Drom rend hommage à Matelot Ferret et à son fils Boulou⁴². Le jazz manouche est devenu objet d'études et d'articles⁴³, travaux qui alimentent le savoir de ces nouveaux adeptes. C'est parmi eux que nous trouvons les tentatives de reconstitution « archéologique » du Quintette du Hot Club de France : il s'agit non seulement d'en reproduire la musique mais aussi de le faire avec des instruments d'époque⁴⁴. Ces jeunes gens se veulent les illustrateurs ou les continuateurs d'une tradition. Les musiciens manouches réagissent en affirmant leur vocation légitime à en être les seuls héritiers. La fonction d'emblème ethnique de la musique héritée de Django s'en trouve renforcée.

Mais, de plus en plus, la seule ambition de la reproduction littérale laisse place à la variation. Les frontières entre ce que nous avons appelé l'« héritage ethnique » et l'« héritage esthétique » s'estompent. Des musiciens de talent, Tsiganes et non-Tsiganes, montrent que, même en restant dans le cadre stylistique qu'avait défini Django Reinhardt, l'invention est possible. Les trouvailles et les qualités singulières de chacun, les échanges et les emprunts réciproques, la rivalité qui les oppose parfois font la vie de ce domaine. D'autant qu'avec l'écho favorable du public, les possibilités économiques se multiplient. Une conséquence de cette diversification et de cette extension est que Django Reinhardt apparaît maintenant comme le héros d'une tradition qui serait celle de son « peuple ». S'achève ainsi l'évolution qui détachait Django de son œuvre ; voici cette œuvre et voici Django placés dans un horizon qui auparavant n'existait pas. Alors que c'est lui qui a donné cette tradition, cette musique, aux Manouches, il est considéré comme celui que la tradition aurait enfanté. Se résout l'apparent paradoxe qui fait en même temps de Django une personnalité hors du commun et de sa création un patrimoine communautaire.

Il suffit pourtant de s'intéresser aux pratiques musicales des groupes tsiganes qui ont connu en Europe occidentale une évolution historique comparable à celle des *Gadjkene Manus* pour rétablir Django Reinhardt dans ses prérogatives.

Figli del Vento est le nom d'un orchestre de *Sinti*⁴⁵ *Estrajxarja* du Tyrol italien. Les *Sinti Estrajxarja* appartiennent au même groupe tzigane que les *Gadjkene Manus* [Tauber, 1999]. Sur une cassette intitulée *Sono Zingaro*, probablement enregistrée entre 1980 et 1985, les musiciens passent des polkas, des marches et des valse du répertoire viennois les plus désuètes aux slows pour boîtes de nuit avec boîte à rythmes et synthétiseur. Que les paroles mises sur cette guimauve possèdent un contenu d'affirmation identitaire ne rend pas la musique plus *sinti* ou plus tzigane, plus spécifique, pour autant. Il leur a manqué l'inventeur d'une telle spécificité.

L'historien David Mayall indique que le métier de musiciens des rues était largement pratiqué par les

Gypsies en Grande-Bretagne avant la Première Guerre mondiale [1988 : 56-57, 183]. Cette activité est devenue caduque. Aujourd'hui, il n'existe pratiquement plus de musiciens parmi les Gypsies. La musique ayant cessé d'être une source de revenus, ils l'ont délaissée et, comme ils n'ont pas eu un Django Reinhardt parmi eux, ils apparaissent aujourd'hui comme un groupe tzigane sans musique.

Cette étude révèle une configuration singulière de la relation Tsiganes/non-Tsiganes, dans laquelle ces derniers permettent à des Tsiganes, en l'occurrence des Manouches, d'avoir à leur disposition un patrimoine susceptible de devenir le support d'une affirmation ethnique publique. On aurait pu imaginer que l'avènement du jazz manouche était une affaire interne à la communauté, entre Django et les générations qui l'ont suivi. Il n'en est rien. Sans la conservation et la diffusion qu'ont réalisées les non-Tsiganes, Django Reinhardt et sa musique allaient connaître chez les Manouches le sort des morts ordinaires, l'oubli. C'est l'intérêt que des Gadje ont porté à l'œuvre de ce Manouche qui a fait que les Manouches, bien au-delà du cercle de sa famille, l'ont adoptée et cultivée au point de s'y reconnaître.

Bien entendu, il est possible d'objecter qu'en usant de la catégorie « Gadje », nous entrons dans la représentation que construisent les Manouches et que tous ces allers-retours entre Tsiganes et non-Tsiganes que nous nous appliquons à décrire ne sont qu'une vue idéologique de la postérité d'un grand artiste. Le mérite exceptionnel d'une création comme celle de Django Reinhardt serait justement de faire voler en éclats ces catégories en imposant une qualité – une beauté, une émotion – qui a valeur universelle. Il n'empêche. Pour les Manouches, les Gadje existent. Et si nous voulons

rendre compte de la manière dont se déroulent certaines opérations culturelles chez les Manouches, nous sommes bien obligés de faire nous aussi comme si les Gadje existaient.

Django Reinhardt n'a rien transmis à personne, ni aux Manouches ni aux Gadje. Il a joué de la guitare et, comme pour tous les musiciens de jazz, les techniques d'enregistrement ont permis de conserver des traces que nous regardons aujourd'hui comme une œuvre. Et les admirateurs de cette œuvre n'ont rien transmis non plus aux Manouches. Ils l'ont éditée et diffusée pour leur propre plaisir ou pour l'amour de la musique ou pour gagner de l'argent. Ils n'en constituent pas moins la courroie indispensable entre Django Reinhardt et ses héritiers manouches.

Si des gens ont agi de la sorte, c'est à cause de la valeur artistique de la musique de Django. Et nous avons proposé l'hypothèse que, si les Manouches ont élu cette musique, c'est parce qu'elle donne à entendre un équivalent de la vie idéale au sein de la communauté. Il s'est donc révélé nécessaire, pour notre analyse, de prendre en compte le contenu de ce qui est transmis et non pas seulement les processus de transmission. Nous n'avons pu faire l'économie d'une prise en considération de la dimension esthétique, et aussi de la dimension rituelle (à propos de la relation spécifique que les Manouches établissent avec leurs morts), et de la dimension symbolique (les Gadje) ; de la dimension technologique (le rôle de la cassette audio, les techniques instrumentales des guitaristes, la lutherie, etc.) ; et bien évidemment de la dimension historique (suivre le fil qui court entre des générations). Tout cela montre à quel point l'absence de transmission est un phénomène complexe. ■

I Notes

1. Joseph Nin-Nin Reinhardt [Antonietto, 1982].

2. A. Antonietto [1982], F. Billard [1993], C. Delaunay [1968], Y. Salgues [1955-1956], R. Spautz [1983].

3. Parmi tous les musiciens qui, pour des raisons esthétiques, prennent l'art de Django Reinhardt comme modèle, nous distinguons ceux qui, à cette dimension esthétique, ajoutent celle de l'affirmation ethnique.

4. Cette image est la première du cahier de photos qui se trouve dans l'ouvrage de F. Billard [1993].

5. *Gli Zingari alle Sante-Maries-de-la-Mer, 1968. Documenti originali del folklore europeo, recorded by Roberto Leydi*, Milan, Ed. Sciascia (coll. « Albatros », a cura di Sandra Montevani).

6. Sauf exceptions, les morceaux ne sont pas titrés mais désignés comme « paso doble », « fox-trot », « one-step », etc., ce qui, peut-on supposer, correspondrait à l'habitude des musiciens et indiquerait que ces orchestres jouaient pour faire danser.

7. Jean-Baptiste Reinhardt semble tenir beaucoup à cet instrument. À tel point, indique A. Antonietto, que l'intérieur de la roulotte familiale était aménagé de telle sorte que l'on puisse y coucher le piano sur le plancher durant les voyages [Billard, 1993 : 20]. R. Spautz précise qu'à ses talents de multi-instrumentiste le père de Django ajoutait ceux de luthier et d'accordeur de pianos [1983 : 37-38].

8. Pour certains titres de ces deux séances, un chanteur, en 1934, ou une chanteuse, en 1939, ajoute sa contribution, ce qui est plutôt exceptionnel dans la production du Quintette.

9. Un non-Tzigane pour un Tzigane.

10. « Stride (littéralement « enjambée »).

Impression d'enjambée que donne le jeu de main gauche du pianiste dans le style ainsi qualifié. [...] la main gauche fait alterner une basse sur le premier et le troisième temps (temps fort) et un accord sur les second et quatrième temps de la mesure (temps faible). » [Carles, Clergeat, Comolli, 1988]

11. Distinguons « Tsiganes », le nom générique, et « Tziganes », celui des virtuoses de cabarets.

12. Citons Henri Shaap, Mario Folchetti, Lucien Galopain, Mario Lucchesi, et ceux qui furent à l'occasion les accompagnateurs de Django : Loulou Gasté, Roger Chaput, Marcel Bianchi.

13. La fabrication des guitares Selmer, modèle Maccaferri, commence au début de 1932. Django ne touche sa première Selmer qu'en 1934 [Charles, 1999].

14. Synonyme argotique de « gitan », « bohémien », ce terme est fréquemment

employé dans le milieu des musiciens pour désigner les confrères gitans et manouches.

15. Les plus fameux et les plus proches de Django restent les trois frères Ferret, Baro (1908-1976), Sarane (1912-1970) et Matelot (1918-1989). À leurs côtés, René Challain Ferret, Joseph Solero, Jean Cerani Mailhes. Avant eux, Gusti Malha. Et encore avant Mattéo Garcia et Poulette Castro.

16. Eugène Ninine Veiss (parfois orthographié Vees).

17. Il ne faut pas être grossier ou jurer en évoquant les morts ; il faut être certain que cette évocation corresponde bien à la réalité des faits, aussi est-il fréquent qu'elle débute par des formules telles que « *Té xoxo gar ap leste !* » (« Que je ne mente pas à son sujet ! »)

18. Joseph Reinhardt joue pour Django (SIMM LP 192) ; J. Reinhardt, *Hommage à Django* (SIMM JB 30 181) ; Joseph Reinhardt joue Django (Les Discophiles français 25 114) ; Babik Reinhardt, *Sur le chemin de mon père... Django* (MFP 2MO48-52026). Aucun de ces microsillons n'a encore fait l'objet d'une réédition en CD.

19. Voir par exemple les souvenirs du producteur et patron de club Gérard Terronés dans *Jazz Magazine*, 496, septembre 1999 : 26-30.

20. Trois noms comme autant de destins divers : Laro Solero, aujourd'hui complètement oublié ; René Mailhes, qui ne recevra qu'en 1995 des amateurs de jazz la reconnaissance qu'il mérite (il a alors soixante ans) ; Boulou Ferré qui fut comme Django Reinhardt un enfant prodige avant de devenir un professionnel internationalement salué.

21. Je dois ces précisions à Freddy Haerderli dont l'ouvrage, *Django Reinhardt. Discographie*, constamment remis à jour par ses soins depuis 1996, constitue une référence indispensable.

22. Ainsi une *Djangology USA*, trois coffrets de deux CD, DRG Records Inc. (SW 8419, 8421, 8424). Un ami collectionneur m'a montré des pochettes de disques de Django publiés par des firmes brésiliennes.

23. *Prima* désigne le « premier » violon des orchestres tziganes hongrois.

24. Enregistrés entre 1968 et 1979, tous produits par Siegfried Macker pour trois firmes différentes. Schnuckenack Reinhardt Quintett (Da Camera Song SM 95015, 95020, 95025, 95035) ; Häs'sche Weiss Quintett (Da Camera Song 95040, 95045, Songbird 1C062-31123, 1C062-31137, Intercord 860 088) ; Titi Winterstein Quintett (Intercord 160 117, 160 134). Ces trois leaders ont continué à enregistrer après cette série.

25. M. Lefort [1997b : 25] ajoute 30 références à la série « Musik Deutscher Zigeuner ».

26. Si l'on s'en tient à la série « Musik Deutscher Zigeuner », les interprètes sont des Gadjkene Manus qui vivent des deux côtés du

Rhin, en Alsace et dans le Bade-Wurtemberg. Les disques de la série « Musik Deutscher Zigeuner » ont été enregistrés à Heidelberg.

27. La série « Musik Deutscher Zigeuner » n'a, à l'origine, fait l'objet d'une publication que sous la forme de disques 33 tours 30 cm. Certains d'entre eux sont aujourd'hui réédités en CD.

28. Schnuckenack Reinhardt a témoigné de l'importance du pèlerinage de Lourdes pour la propagation de cette musique parmi ses frères (texte de pochette du disque Da Camera Song SM 95020 ; voir aussi Lefort, 1997 b). L. Moiseef, un amateur dont la collection d'enregistrements est déposée au centre de documentation de la revue *Études tziganes*, a fait quelques-unes de ses plus belles moissons au pèlerinage de Baneux, en Belgique.

29. Ce bon niveau tient certainement aux modes d'apprentissage. Comme l'indiquent M. Daval et P. Hauger : « *Du fait d'une stratégie purement imitative, l'apprenti musicien tzigane ne connaît peut-être que deux morceaux, mais avec une exigence de qualité d'exécution d'emblée supérieure.* » [1989 : 479] Sur les modes d'apprentissage de la musique chez les Manouches, voir aussi P. Williams [1998b].

30. Voir par exemple : Bernard Formoso, *Tziganes et sédentaires. La reproduction culturelle d'une société*, Paris, L'Harmattan, 1986 ; Judith Okely, *The Travellers-Gypsies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983 ; Caterina Pasqualino, *Dire le chant. Gitans flamencos d'Andalousie*, Paris, Éditions du CNRS, 1998 ; Leonardo Piasere, *Mare Roma : catégories humaines et structure sociale. Une contribution à l'ethnologie tzigane*, Paris, Études et Documents balkaniques et méditerranéens, 1985 ; Alain Reyniers, *La roue et la pierre. Contribution anthropo-historique à la connaissance de la production sociale et économique des Tziganes*, thèse, Paris, Université Paris V, 1992 ; Michael Stewart, *The Time of Gypsies*, Boulder & Oxford, Westview Press, 1997 ; Patrick Williams, *Mariage tzigane. Une cérémonie de demande en mariage chez les Rom de Paris*, Paris, SELAF-L'Harmattan, 1984.

31. Illustrer objectivement une fidélité au passé sans exprimer, sans adhérer même à une idéologie de la fidélité au passé, est peut-être une des manières cultivées par les Tziganes, et pas seulement par les Manouches, pour instaurer ce décalage.

32. Exemple de la manière dont la famille de Django se débrouille de cette gloire intertemporelle, cet épisode rapporté par François Charle dans le livre qu'il consacre aux guitares Selmer : « *C'est en 1964 que cette guitare n° 503 est donnée par la veuve de Django au Musée instrumental de Paris une dizaine d'années après sa mort. Avant ce don elle permit à Babik Reinhardt, le fils de Django, de s'initier à la guitare [...]. De nombreuses années après ce don, lors d'une date anniversaire de la mort de Django, le musée voulut organiser un concert en son hommage. Le guitariste Boulou Ferré devait jouer sur cette guitare pour cette occasion. Mais le refus et la pression de toute la*

communauté manouche furent si forts que le concert fut annulé. » [1999 : 135] Cet instrument se trouve aujourd'hui au musée de la Cité de la Musique, à Paris.

33. Les chapitres rédigés par A. Antonietto avaient fait l'objet d'une publication dans la revue *Études tziganes* en 1983 et en 1984.

34. L'une, chez Classics, ne prend en compte que les œuvres ayant fait l'objet d'une précédente édition ; l'autre, chez Frémeaux & Associés, ajoute quantité d'enregistrements inédits.

Les livrets de Daniel Nevers figurant dans les coffrets de l'« Intégrale Frémeaux » constituent un feuillet extrêmement documenté que l'on peut compter comme un ouvrage supplémentaire consacré à Django Reinhardt.

35. Il enregistre, par exemple, Francis-Alfred Moerman, véritable mémoire vivante de cette tradition, compagnon des frères Ferret, mais aussi de Lousson Baumgartner, fils aîné de Django Reinhardt décédé en 1992 et guitariste de grande réputation mais qui n'a jamais fait de disque.

Francis-Alfred Moerman, *L'infini voyage* (Jazz Swing Records JSR 00186) ; *Passion* (Spirale Records 20504-2) ; *Valses manouches* (Music Production IMP 916).

36. En collaboration avec F. Billard [1991]. Les militants du jazz manouche et ceux du swing musette sont souvent les mêmes.

37. Rééditions : *Accordéon : Musette/Swing/Paris*, vol. 1 : 1913-1941, vol. 2 : 1926-1942 ; Discothèque des Halles Dh 002 et FA 005.

Nouveautés : *Paris-Musette*, vol. 1, 2, 3, Label La Lichère LLL137, 207, 217.

38. La « Sélection discographique » concernant les « héritiers » comprend 123 références dans l'édition de 1991. Elle en comprend 258 dans l'édition de 1998, dont 167 en CD, nouveautés et rééditions.

39. Pour M.-C. Jaland, en 1959, il n'existait qu'une « école tzigane du jazz ».

40. Dans le domaine du jazz, c'est le terme anglais *octet* qui est utilisé. Le titre affiche « Christian Escoudé Octet ».

41. Christian Escoudé Octet, *Gipsy Waltz* (Emarcy 838 772 1), Babik Reinhardt & Romane, *New Quintette du Hot Club de France* (Arco Iris 3001 811).

42. Fernando Jazz Gang, *Gipsy Songs*, Pierre (Verany PV 795014). Latcho drom, *La Sorcière* (CD LD O164).

43. Tous les ouvrages écrits sur Django postérieurs à 1990 comportent un chapitre concernant ses disciples. En 1993, la revue *Jazz Hot* consacre trois numéros à « La galaxie Django ». Un mémoire de maîtrise est soutenu en 1995 à la Sorbonne.

44. C'est sans doute le quintette anglais Le Jazz qui a été le plus loin dans cette voie, jouant sur des guitares Selmer, utilisant pour

l'enregistrement un seul micro, modèle des années trente, disposant autour de ce micro les chaises des musiciens comme le faisaient, d'après les photos, Django, Grappelli et leurs acolytes, allant même jusqu'à tirer un ingénieur du son de sa retraite. À défaut de pouvoir res-

susciter Django Reinhardt, ils invitent comme soliste Fapy Lafertin qui, non seulement, est l'un des plus fins guitaristes de cette école, mais présente l'indispensable avantage d'être un authentique Manouche (*Le jazz & Fapy Lafertin : Swing Guitars*, LJFL 1).

45. Sinti et Manouches appartiennent à ce que certains historiens ont appelé la « première vague tsigane ». Leurs ancêtres sont présents en Europe occidentale dès le XIV^e siècle [Asséo, 1981 : 5-13].

I Références bibliographiques

ANDRÉ Nathalie, 1995, *Transmission et diffusion de la musique tsigane : l'exemple du jazz manouche*, mémoire de maîtrise, Paris, Université Paris V-René Descartes.

ASSÉO Henriette, 1981, « L'histoire », in J.-P. Liégeois (ed.), *Les populations tsiganes en France*, Paris, Ministère de l'Éducation nationale.

ANTONIETTO Alain, 1982, « Joseph Reinhardt, le dernier voyage », *Études tsiganes*, 2 : 46-48.

– 1993, « Djangology », livret du coffret CD *Djangology*, EMI France, 7806602 à 7806692.

ANTONIETTO Alain et Patrick WILLIAMS, 1985, « 50 ans de jazz gitan », *Jazz Hot*, 426 : 22-34.

BILLARD François (avec la collaboration d'Alain Antonietto), 1993, *Django Reinhardt, un géant sur son nuage*, Paris, Lieu Commun.

BILLARD François et Didier ROUSSIN, 1991, *Histoires de l'accordéon*, Castelnau-le-Lez, Climats.

CARLES Philippe, André CLERGEAT, Jean-Louis COMOLLI, 1988, *Dictionnaire du jazz*, Paris, Laffont (coll. « Bouquins »).

CHARLE François, 1999, *L'histoire des guitares Selmer Maccaferri*, s.l.

CRUICKSHANK Ian, 1994, *The Guitar Style of Django*, Woodcote, s.l.

– *Django's Gypsies. The Mystique of Django Reinhardt and his People*, Newcastle, Ashley Mark Publishing Company.

DAVAL Marcel et Pierre HAUGER, 1989, « La singularité et le rôle de la musique dans l'affirmation de l'identité des Manouches d'Alsace », in P. Williams (ed.), *Tsiganes : identité, évolution*, Paris, *Études tsiganes-Syros Alternatives* : 477-487.

DELAUNAY Charles, 1968, *Django, mon frère*, Paris, Eric Losfeld.

DU PEUTY Philippe et Joëlle ODY, 1997, *Django Reinhardt*, Paris, Vade Retro.

DUPONT Pascal, 1997, « Les enfants de Django », *L'Express*, 31 juillet : 60-61.

GRAPPELLI Stéphane, 1953, « Mon ami Django », *Jazz Magazine*, 7.

– 1954, « Django Reinhardt », *Melody Maker*, 13, 20, 27 mars.

HAEDERLI Freddy, 1997, *Django Reinhardt. Discographie*, s.l.

JALARD Michel-Claude, 1959, « Django et l'école tsigane du jazz », *Les Cahiers du Jazz*, 1 (54-73).

LEFORT Michel, 1997a, « La galaxie Django », *Jazz Hot*, 500 : 38-58.

– 1997b, « Musik Deutscher Zigeuner, interview de Siegfried Maeker », *Jazz Hot*, 540 : 17-25.

LEGUIDCOQ Patrick, 1985, *Le son gitan*, Paris, Oscar Music.

MAYALL David, 1988, *Gypsy-Travellers in Nineteenth-Century Society*, Cambridge, Cambridge University Press.

MOISEEF Luc, 1986, « O Baro Drom », *Études tsiganes*, 1 : 33-35.

NABE Marc-Édouard, 1993, *Nuages*, Paris, Le Dilettante.

NEVERS Daniel, 1996, livrets des coffrets CD *Intégrale Django Reinhardt*, Paris, Frémeaux & Associés.

PIASERE Leonardo, 1996, « Nous, on n'en parle pas. Les vivants et les morts chez les Manouches », *Newsletter of the Gypsy Lore Society* (series 5), 6 (1) : 53-57.

ROMANE et Derek SEBASTIAN, 1997-1998, « Pédagogie style manouche », *French Guitar*, 1-7.

SALGUES Yves, 1955-1956, « La légende de Django », *Jazz Magazine*, 33-41.

SCHMITZ Alexander et Peter MAIER, 1985, *Django Reinhardt, sein Leben, seine Musik, seine Schallplatten*, Gauting, Oreos Verlag.

SPAUTZ, 1983, *Django Reinhardt. Mythe et réalité*, Paris, RTL Éd.

SPORTIS Félix W., 1997, « La galaxie Django Reinhardt : prélude », *Jazz Hot*, 499 : 6-13.

TAUBER Elisabeth, 1999, « Tenkreh tut kao molo ke gam ti mangel ? », in L. Piasere (ed.), *Italia Romani*, vol. II, Rome, Cisu : 59-70.

WILLIAMS Patrick, 1993, *Nous, on n'en parle pas. Les vivants et les morts chez les Manouches*, Paris, Éd. de la MSH.

– 1998a (1991), *Django*, Marseille, Parenthèses.

– 1998b, « Leçons de musique : guitare et langue chez les Tsiganes en France », *Recherche et formation*, 27 : 29-40 (*Les savoirs de la pratique. Un enjeu pour la recherche et la formation*).

WOLPE Harry, 1982, *Django Reinhardt, Souvenir Jazz Album*, s.l., Hansen House.

I ABSTRACT

Inheritance without transmission : the Gypsy jazz

What is commonly called Gypsy jazz is not, as one often thinks, the synthesis of two traditions, jazz and Tzigane music, but the legacy of an exceptional Gypsy, Django Reinhardt, to his community. This article examines in a diachronical perspective how one person's work became the emblem of a whole community.

Keywords : Transmission. Inheritance. Posterity. Guitar. Jazz.

I ZUSAMMENFASSUNG

Erbe ohne Überlieferung : der Zigeunerjazz

Was als Zigeunerjazz genannt wird, ist nicht, als man oft glaubt, die Synthese zweier Traditionen, Zigeunerjazz und -musik, sondern was ein ausserordentlicher Zigeunermusiker, Django Reinhardt, seiner Gemeinschaft hinterlassen hat. Dieser Artikel untersucht aus einer diachronischen Perspektive, wie das Schaffen eines Individuums zum Emblem einer Gemeinschaft geworden ist.

Stichwörter : Überlieferung. Erbe. Nachwelt. Gitarre. Jazz.