

Le Jazz à Marseille pendant la période 1925

Introduction

Le mot « jazz-band » est entré dans le dictionnaire *Larousse* en 1924¹, cela signifie-t-il pour autant que le jazz n’existait pas avant 1924 en France ? Quand on sait que l’installation d’un nouveau mot dans le dictionnaire est le résultat d’une utilisation fréquente de ce même mot dans la société depuis plusieurs années, on peut légitimement s’assurer de l’existence des *jazz-bands* avant cette date-là. Comme le titre le suggère – mais ne l’indique pas – la période historique que nous avons balayé pour ce travail a été élargi à une période d’une quinzaine d’années, à savoir entre 1915 et 1930. Ce choix s’est fait par nécessité contextuelle ; en effet, nous avons considéré que de travailler sur le jazz à Marseille en 1925 – et uniquement cette date-ci – n’aurait pas de sens pour un travail historique (avec tout ce que cette science humaine nécessite comme outils sociologiques). Nous faisons ici directement référence à Fernand Braudel et à Carlo Ginzburg dans ce que le premier nous préconise de « jouer » avec le temps long (comme vous le verrez, nous n’hésitons pas à revenir avant et/ou après la période définie afin de rendre intelligible le propos et le contexte) et dans ce que le second nous parle des jeux d’échelles qu’il ne faut pas négliger (là aussi nous n’hésitons pas à faire des allers/retours aux États-Unis ou en Afrique). En outre, ce choix d’élargissement de la période historique marque aussi certaines difficultés – trois principales – que nous avons pu rencontrer lors de ce travail. À commencer par les ouvrages exhaustifs sur le jazz, sur le monde du music-hall, sur le spectacle à Marseille mais qui ne débute leur récit qu’à partir des années 1930. Aussi et surtout par le manque de sources primaires – archives, coupures de presse, correspondances des « acteurs » du monde jazzistique – du fait d’un temps relativement faible au vu de l’importance des dépouillements, d’un savoir-faire à améliorer

¹ MARTIN, Denis-Constant, ROUEFF, Olivier, *La France du jazz : Musique, modernité et identité dans la première moitié du XXe siècle*, Marseille, Éditions Parenthèses, « Collection Eupalinos », 2002.

quant à la recherche de ces sources et de l'activité du jazz qui pouvait, à l'époque, être clandestine – si ce n'est clandestine, qui n'était pas institutionnalisée. Enfin, l'accès à des sources « culturelles » des années 1920 à Marseille nous ont été rendus plus que difficiles pour des raisons encore indéfinies².

De plus, en mars 2012 a été publié un ouvrage ayant pour sujet le jazz à Marseille, 1917-2011³ ; après nous l'être procuré, nous avons vu que les auteurs avaient aussi eu beaucoup de peines à se procurer des sources primaires sur le sujet et qu'ils ont dû aller jusqu'à Paris et la BNF pour avoir accès à diverses sources, notamment la revue *Artistica*. Comme vous le verrez au cours de la lecture de ce travail et dans la bibliographie, nous nous sommes permis d'en prendre quelques informations.

Nous avons donc effectué un travail historique mêlé à de nombreuses références sociologiques ou en tout cas certaines parties ont été écrites avec l'aide de lunettes sociologiques. Autrement dit, de par nos parcours et nos intérêts, nous avons incorporé des connaissances et des développements sociologiques à ce travail. Travail qui se découpe en trois parties principales, toutes trois jonglant entre le cas général de la France voire même des Etats-Unis et le cas plus particulier de Marseille. Ainsi la première partie traite des contextes historique, artistique et musical de la France, du jazz et de Marseille ; la deuxième se focalise d'avantage sur la manière dont le jazz a été accueilli, reproduit, et transmis en France et à Marseille tandis que la troisième traite le jazz sous l'aspect de l'altérité, de « l'autre » dans le contexte colonial de la France/

I/ La France et le jazz : le cas marseillais

A/ L'arrivée du jazz en France

Au cours de la Première Guerre mondiale, l'armée française a vu celle des États-Unis d'Amérique arriver en 1917 afin de l'aider dans sa tâche militaire. Dans les bagages de l'armée, *James Reese Europe* et son orchestre de musique « nouvelle »⁴ –

² Archives de *l'Espace culture* de Marseille qui a récupéré plusieurs groupements d'archives du début du 20^{ème} siècle.

³ SAMSON, Michel, SUZANNE, Gilles, CESTOR, Elisabeth, *À fond de cale. Un siècle de jazz à Marseille 1917-2011*, Marseille, Éditions Wildproject, « À Partir de Marseille », 2012.

⁴ *Harlem Hillfighters*.

musique utilisant la batterie, une première en Europe. Afin de donner une image positive des nouveaux alliés, cet orchestre fait une tournée dans plus de 25 villes françaises et rencontre un franc succès auprès de la population française. Un nouveau rythme et de nouveaux sons arrivent dans les oreilles de ce public : le jazz fait ses premiers pas en Europe.

Cette même année, au Casino de Paris, se joue une revue avec la marseillaise Gaby Deslys intitulée *Laisse les tomber* en compagnie du danseur Harry Pilcer. Son frère, Murray Pilcer, dirige le *Sherbo American Band*, l'orchestre musical de cette performance dansante. Gaby Deslys a rencontré, six ans auparavant, ces deux américains à New York où elle a découvert le jazz. Tombé sous le charme de cette musique rythmée, elle décide de l'importer en France et ainsi la faire découvrir aux spectateurs parisiens. Parmi eux, Jean Cocteau, Darius Milhaud et Jean Wiener ; respectivement écrivain-poète, et compositeurs. Inspirés par ce grand succès et cette musique inattendue, les trois amis décident, la même année, d'écrire un ballet intitulé *Parade* avec l'aide d'Eric Satie pour la musique et de Pablo Picasso pour les décors⁵. La musique utilisée et créée par E. Satie se dénomme « Ragtime du paquebot » et est d'une inspiration directe au jazz. Par la suite, d'autres ballets et d'autres pièces musicales seront écrites et jouées par d'autres compositeurs de renommée identique – Stravinsky, Ravel, Milhaud.

On observe, après la « grande guerre », un changement des mentalités venant, principalement, des intellectuels, eux-mêmes suivis par les compositeurs. Détail qui a son importance dans l'appropriation de la musique par ceux-ci après la théorisation de cet art par ces dits penseurs. Ainsi, le jazz apparaît, dans un cri unanime, comme un « outil de recherche musicale »⁶.

D. Milhaud⁷ ira même jusqu'à confier que le jazz américain est parfait pour renouveler les répertoires de musique savante, trop poussiéreux, trop traditionnels et trop vieux⁸.

Parallèlement, des espaces spécifiques destinés à la danse ouvrent partout en France : les music-halls. De plus en plus, on entendra de la musique jazz dans ces lieux afin d'accompagner les performances des danseuses. L'apogée de la fréquentation des

⁵ MARTIN, Denis-Constant, ROUEFF, Olivier, *La France du jazz : Musique, modernité et identité dans la première moitié du XX siècle*, Marseille, Éditions Parenthèses, « Collection Eupalinos », 2002.

⁶ *Ibid.*

⁷ Darius Milhaud est un compositeur marseillais de musique classique.

⁸ MARTIN, Denis-Constant, ROUEFF, Olivier, *op. cit.*

music-halls s'observera en 1925 lorsqu'à Paris, Joséphine Baker et sa fameuse ceinture de bananes seront scandées par le public. L'engouement est décuplé et le saxophoniste Sidney Bechet, alors accompagnateur de la diva dansante, ne sait pas encore que sa carrière commence véritablement sur les planches du théâtre des Champs Elysées.

B/ Marseille : contexte historique et arrivée du jazz

Marseille, port colonial bien actif avant la Grande Guerre, a connu de grands changements démographiques, économiques et politiques qui l'amènent à un fort mélange social et à une angoisse de misérabilisme. C'est bien ces bouleversements qui créent un terrain fertile à mesure qu'il est délaissé ; une précarité extrême, les conditions de vie de plus en plus exigües, et une vague immense de l'immigration change le rapport à l'égard de l'autre. L'expérience d'une guerre tempère les vieilles mœurs permettant une ouverture aux pratiques urbanistiques et cosmopolites, tandis qu'une « invasion » d'américanisme grâce aux troupes venues des États-Unis en 1917⁹ incite une tendance pour le transatlantisme. Une consolidation des lieux et des publics pour le cinéma dans des grandes salles et par la croissance des palais de music-halls ajoute une certaine commercialisation à une ville de port en difficulté.

Depuis le crépuscule des années 1920 on voit à Marseille une croissance démographique inédite malgré la perte de vie importante après La Première Guerre Mondiale. Le seul de 600 000 habitants sera franchi au début des années 1920, grâce à un rétablissement de l'immigration italienne et corse¹⁰. Après une pause pendant la guerre, les années vingt verront arriver « par centaines, sur un très bref espace de temps » des réfugiés politiques et familiaux de l'Italie ainsi que d'Espagne¹¹. En 1924, Marseille

⁹ MARTIN, Denis-Constant, ROUEFF, Olivier, *op. cit.*, p.11.

¹⁰ TÉMIME, Émile, *Histoire de Marseille : de la Révolution à nos jours*, Librairie Académique Perrin, 1999, p. 220.

¹¹ *Ibid*, p. 227.

comporte environ 700 000 habitants¹², parmi eux la plus grande partie des immigrés¹³ sont les Italiens (environ 127 000¹⁴), suivis par les Espagnols (20 000), les Arméniens (20 000), les Grecs (5 600), les Suisses (4 000), les Russes (3 500), et 460 Américains du Nord¹⁵. Arrivés en nombre substantiel, mais pas toujours recensés comme des immigrés, étaient les travailleurs coloniaux venant de l'Algérie (10 000 et pour la plupart, Kabyles¹⁶). Les Corses (60 000 en 1926) n'étaient pas considérés par les statistiques officielles comme les immigrés mais présentaient « les mêmes caractéristiques de regroupement ethnique que d'autres groupes non français¹⁷ ». Toutes ces immigrations donnèrent à la ville un éclat transitionnel, avec une population « flottante »¹⁸, méprisée, comme l'a écrit le maire Flaissières à son préfet en octobre 1923 (trois mois après le traité de Lausanne qui a signalé un appel à fuir aux Arméniens¹⁹) :

« Depuis quelque temps se produit à Marseille un redoutable courant d'immigration des peuples d'Orient, notamment des Arméniens. On annonce que quarante mille de ces hôtes sont en route pour la France [...] la variole, le typhus, la peste se dirigent vers nous [...] ces immigrés dénués de tout, réfractaires à nos mœurs occidentales, rebelles à toute mesure d'hygiène, immobilisés dans leur indolence résignée, passive, ancestrale [...] la population marseillaise réclame du gouvernement qu'il interdise rigoureusement l'entrée des ports français à ces immigrants, et qu'il rapatrie [sic] sans délais ces lamentables troupeaux humains, gros danger public pour le pays tout entier. »

C'est une population largement noire, avec du capital culturel étranger, et des traditions

¹² Il y a des désagréments de chiffres ce qui met la population au milieu des années 1920 entre 600 000 et 700 000 habitants : « Le recensement de 1926 donne 652 000 habitants » (BARSOTTI, 1984, p. 124), mais à la fois : « 700 000 habitants se tassent en ville [en 1924] » (ATTARD-MARANCHINI, TÉMIME, 1991, dans SAMSON, SUZANNE, CESTOR, 2012, p. 21).

¹³ 20% de la population marseillaise en 1921 n'avait pas la nationalité française (DELL'UMBRIA, 2006, p. 460)/

¹⁴ « Environ 150 000 [Italiens] en 1921 », dans BARSOTTI, 1984, p. 125.

¹⁵ ATTARD-MARANCHINI Marie-Françoise, TÉMIME Émile, *Migrance. Histoires des migrations à Marseille*, tome III, *Le Cosmopolitisme de l'entre-deux-guerres 1919-1945*, Édisud, 1991, dans SAMSON, SUZANNE, CESTOR, 2012, p. 21.

¹⁶ DELL'UMBRIA Alèssi, *Histoire universelle de Marseille. De l'an mil à l'an deux mille*, Marseille, Agone, 2006, p. 460.

¹⁷ *Ibid.*, p. 462.

¹⁸ *Ibid.*, p. 464.

¹⁹ TÉMIME Émile, *Histoire de Marseille...*, *op. cit.*, p. 230.

pas valorisées. Une nouvelle population arrivée à « fond de cale », ces chemins qui donne la vie et vitalité à Marseille. C'est dans ce processus de l'élargissement soudain de personnes que le mouvement de biens et le trafic portuaire diminuent. Les chemins de la navigation maritime s'affaiblissent après la Révolution russe de 1917 et l'écroulement de l'Empire Ottoman (la Russie étant en 1913 le « 2^e fournisseur de Marseille », l'Empire Ottoman « le deuxième de ses clients »)²⁰. Le trafic maritime ayant fortement baissé en atteignant à peine les taux de tonnage de 1895, les grèves et conflits sociaux démarrèrent à partir du printemps 1919, avec « la première vague de grèves » des dockers.

En reflet de « l'originalité marseillaise », la vie politique aussi se veut exceptionnelle. Les élections législatives des Bouches du Rhône en 1919 se portent majoritairement à gauche, alors que le reste de la France est dominé par la droite²¹. Soutenu par la Chambre de Commerce et la presse locale de positionnement politique mixte (*Le Petit Marseillais*, *Le Sémaphore*, *Le Radical*), la gauche fête son succès notamment avec la réélection de Siméon Flaissières en tant que maire (ayant déjà achevé un mandat de 1892 à 1895), qui servit jusqu'en 1931²².

L'expérience de la ville, elle-même, change aussi. Les arrivants à la gare St. Charles qui descendent son grand escalier monumental sont obligés de passer par les vastes terrains vagues et les enclos remplis de sans-abri (ces précédents des bidonvilles qui deviennent plus peuplés après les vagues d'immigration en 1922-23, contenant parfois 10 000 personnes sans l'eau courante ni tout-à-l'égout, comme à Camp Mirabeau²³) afin d'arriver à la Canebière, épice de la ville et où se trouvent les grandes salles de spectacle. Le centre de la ville devient de plus en plus hétérogène, avec les quartiers immigrés de l'Opéra²⁴ et le centre des nouveaux arrivants autour du Cours Belsunce et ses chambres meublées « bon marché ». La rue des Chapeliers accueillait une communauté d'Algériens, de Marocains et de Tunisiens²⁵ avec ses cafés « maures » ouverts vers 1918²⁶.

²⁰ *Ibid.*, p. 221-222.

²¹ *Ibid.*, p. 221-222.

²² DELL'UMBRIA, *op. cit.*, p. 716.

²³ *Ibid.*, p. 464.

²⁴ *Ibid.*, p. 463.

²⁵

²⁶

La densité des quartiers du centre-ville devenait étouffante avec un manque d'habitations, et pourtant, la ville décida d'effectuer un grand projet de démolition autour de la zone « Derrière-la-Bourse » et des rues Impériale et Colbert. Avant les démolitions, on mesurait la densité de 2 160 habitants à l'hectare aux Accoules, 2 496 aux Moulins et 3 000 dans l'ancien quartier de « la Blanquerie », dit « Derrière-la-Bourse »²⁷.

En même temps, l'incendie de 1919 du vieux bâtiment de l'Opéra bâti au XVIIIe siècle, puis sa reconstruction en style Art Déco (qui fut inauguré en 1924²⁸), donne un nouvel esprit de modernité à Marseille dans l'entre-deux-guerres. Il y existe à cette époque plusieurs cinémas et music-halls qui étincellent la Canebière et ses allées (notamment les allées Meilhan, où se trouve le Palais de Cristal²⁹). L'Odéon s'ajoute à la scène en 1923³⁰.

Le jazz à Marseille dans les années 1920 demeure étranger, marginale, tendancieux et n'existe que pour les personnes qui « osent ». Il se présente pour la première fois à Marseille en 1920 dans la revue *Ya de jazz-band partout* avec son plus connu interprète blanc de music-hall, Alibert. La revue *Artistica* en a publié un papier en 1921³¹.

Le jazz « noir » s'entend dans les ruelles de la vieille ville de Marseille, loin de la Canebière. Il se trouve surtout dans la Fosse³² du Panier, baptisé « Le Grand Lupanar » par André Suarès³³, investi par les piliers du quartier :

« C'est une ville dans la ville, le château fort de la grosse luxure, qui roule en pente vers le port [...] Il y en a qui y ont pris pension, ils y mangent, ils y couchent »

Ce sont les quartiers de mauvaise réputation, où opèrent plusieurs bordels clandestins et hôtels meublés de long séjour. C'est le quartier décrit par Claude McKay, écrivain américain de la renaissance de Harlem et originaire de Jamaïque, qui achève son roman

²⁷ *Ibid.*, p. 463, XXIV-XXV.

²⁸ *Ibid.*, p. 219-220.

²⁹ Mairie de Marseille, « Marseille en Chansons », *La revue culturelle de la Ville de Marseille*, n°217, juillet 2007, p. 38.

³⁰ ÉCHINARD Pierre, « L'Alcazar, au-delà du mythe », dans GUILLET, GALLI (dir.), 1995, p. 89-90.

³¹ SAMSON Michel, SUZANNE Gilles, CESTOR Élisabeth, *op. cit.*, p. 30.

³² *Ibid.*, p. 23-29.

³³ Par peur de l'insurrection et des activités résistantes, la Fosse fut dynamitée pendant l'Occupation en 1943, dans LEMAIRE, 2003, p. 118.

« Banjo » en 1928³⁴. Son protagoniste sénégalais représente les « dockers exotiques » qui fréquentent le vieux port. Dans son autobiographie³⁵, il décrit ses années à Marseille entre 1926 et 1928, les dockers noirs qui créent un orchestre de jazz leur permettant de « chanter, de danser, et surtout de vivre autre chose que des travaux les plus pénibles réservés à ce sous-prolétariat³⁶ ». Roger Fanfant, accordéoniste et violoniste guadeloupéen, tire profit de ces communautés sous-terraines dans les années 1920-22 pendant son service militaire effectué à Marseille afin de s'intégrer dans les orchestres marseillais. De retour chez lui en Guadeloupe, il établit « Fany-Jazz », un petit ensemble à cordes, batterie et piano³⁷. Beaucoup d'autres écritures sur cet époque parlent aussi de l'attrance de ce jazz dynamique et appartenant au gens de la marge et de passage, ce qui leur permettent d'oublier une médiocrité de la vie de plus en plus présente dans Marseille dans les années 1920³⁸. Le jazz, donc, demeure entre les lignes et à la marge, rarement apparaissant dans les chemins légitimes ou banalisés. Dans la presse, les apparitions du mot « jazz » sont encore très rares à Marseille dans les années 1923-25. Les jazz-bands sont présents dans les fêtes des associations et syndicats, mais presque jamais³⁹ dans les lieux proprement théâtraux, tels que les Music-Halls ou les cabarets. Dans *Le Petit Marseillais* en 1923 :

« [Société] KOSAMA – Demain dimanche, gala dansant dans les salons Michel, 97 rue Peirier, Exhibition des danseurs Charles and Loulou. Distribution de souvenirs aux dames. Orchestre Matthieu et jazz-band Demy. »⁴⁰

³⁴ MC CKAY Claude, *Banjo*, André Dimanche Éditeur, 1999 (1928), dans SAMSON, SUZANNE, CESTOR, *op. cit.*, p. 21-29.

³⁵ MC CKAY Claude, *Un sacré bout de chemin*, André Dimanche Éditeur, 1999 (1928), dans SAMSON, SUZANNE, CESTOR, *op. cit.*, p. 21-29.

³⁶ SAMSON Michel, SUZANNE Gilles, CESTOR Élisabeth, *op. cit.*, p. 24.

³⁷ MEUNIER Jean-Pierre, « ROGER FANFANT (1900-1966) », dans *La biguine à Paris*, 8 : Figures Musicales de la Guadeloupe, Médiathèque Caraïbe / Conseil Général de Guadeloupe, 2005, http://www.lameca.org/dossiers/biguine_paris/biguine08.htm.

³⁸ TÉMIME Émile, *Histoire de Marseille...*, *op. cit.*, p. 242.

³⁹ Le cadre de notre dépouillement, faute de temps, étant aléatoire (échantillon lié aux temps forts des événements et des dates clés des événements, critiques trouvées dans les sources secondaires), nous ne parlons qu'à partir des corpus que nous avons pu analyser. Cependant les ouvrages secondaires soutiennent le constat que le « jazz » en cette appellation propre était peu présent à Marseille dans les années 1920.

⁴⁰ Archives, BMVR Alcazar, *Le Petit Marseillais*, 1^{er} déc. 1923, p. 3, « Fêtes de Société ». Un point est mis sur le nom de la paire de danseurs. Est-ce que le « and » que l'on voit dans « Charles and Loulou », est-ce une faute d'orthographe ou un américanisme ?

Le jazz semble se reléguer aux petites fêtes de société, des affaires privées :

« On dansera : Cercle du Sphinx -- Demain, 27 rue Perrier, matinée et soirée. Orchestre, dancing Mathieu. Eveil du Gard - Demain à 15h - rue Paradis n.240, matinée de famille, gâteau des Rois. Sauterie avec jazz- band *et intermède par des artistes excellentes...*⁴¹ ».

Parfois, le forme plus « risqué » du blues apparaisse dans « Les Joyeux (salons Sainte-Marguerite) – Demain, matinée, orchestre ; concours de bluès [sic], surprises⁴² ».

Nous n'avons trouvé que deux évènements de jazz joué dans un lieu avec une certaine légitimité ; dans le premier cas, un évènement d'une société privée, mais présidé par le maire de Marseille ainsi que d'autres têtes de commerce et d'industrie :

« Techniciens de la Métallurgie du Sud-Est : l'amicale organise sa deuxième fête annuelle pour le 11 janvier prochain, au salon Sabatier. Les sociétaires et leurs familles se réuniront à midi, en un banquet, sous la présidence de M. Flaissières, maire de Marseille, M. Pasquet, président du Conseil général, M. le président du Syndicat des industries métallurgiques du Sud-Est [...]. À 19 heures, ambigü suivi d'un bal avec orchestre Nitar et jazz⁴³ ».

Dans le deuxième cas, une mention de jazz-band qui remplace l'orchestre pour les entractes au cours des projections de films au cinéma Odéon⁴⁴ : « La saison d'hiver à l'Odéon, l'orchestre comprendra un jazz complet ».

« Jazz » signifie souvent l'apparition de « la seule batterie », il se voit comme une mode de passage, une mode tirée du succès de Gaby Deslys et Henri Pilcer de 1917⁴⁵. Un éditö de presse en 1923 réclame, même « la mort du jazz-band⁴⁶ ». Le jazz ne se rend pas uniforme même à cet étape : un article d'une revue culturelle marseillaise en 1931, classifiant le jazz en quatre catégories : « le hot 'pur nègre' ; le jazz pur blanc ; le jazz blanc (demi-commercial) ; le jazz symphonique ([Paul Whiteman's Orchestra]⁴⁷ ». Le

⁴¹ Archives BMVR Alcazar, *Le Petit Provençal*, 10 janv. 1925, p. 4, « Communications : Les Bals ».

⁴² Archives Départementales des Bouches-du-Rhône, *Le Petit Provençal*, 29 août 1925, p. 4, « Communications : Les Bals ».

⁴³ Archives BMVR Alcazar, *Le Petit Provençal*, 7 janv. 1925, p. 4, « Communications : Fêtes et Banquets ».

⁴⁴ Archives BMVR Alcazar, *Le Petit Provençal*, 28 août 1925, page cinéma.

⁴⁵ SAMSON Michel, SUZANNE Gilles, CESTOR Élizabeth, *op. cit.*, p. 19-20.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 39.

jazz blanc, comme on a pu l'entendre dans l'orchestre Driès⁴⁸ (comparé aux autres jazz orchestres blanc jouant « la musique harmonisée, orchestrée, compliquée [...] des Blancs érudits » tels que Ray Ventura et Paul Whiteman⁴⁹) ; comme ont joué les duettistes Jean Wiener et Clément Doucet, « délivré des séductions adventices du saxophone et de la trompette, du piment de la batterie ; un jazz minéralisé, blanc comme un blanc qui joue du noir⁵⁰ ».

Ce n'est qu'en 1927-1928 que Marseille verra un jazz « nègre » proprement institutionnalisé et valorisé. Sydney Bechet prendra la route avec la Revue Nègre (et sa vedette Josephine Baker), tournant en Russie, Europe du Nord, Europe centrale, Egypte, la Méditerranée, Marseille, puis Afrique du Nord et finissant à Paris⁵¹. Et en 1929, *Le Chanteur de jazz* (d'Alan Crosland, avec Al Jolson, un acteur blanc jouant en black face), le premier film parlant dans l'histoire de cinéma, sort dans le cinéma Capitoile à Marseille trois mois après son lancement à Paris⁵².

II/ « Cartographie » géographique et idéelle

A/ Diffusion du jazz : espaces de tensions et de mélanges

Qu'est-ce que c'est que d'appeler une musique ou un groupe « jazz » ?

Le mot « jazz » comporte bon nombre de fantasmes et de mythes. Après lecture de divers ouvrages sur le sujet, nous pouvons retenir trois origines quant à l'utilisation de ce mot. En premier lieu et dans le contexte de jazz en France, cela viendrait du verbe français « jaser », signifiant « bavarder » et utilisé en patois créole donc en Nouvelle-Orléans. La deuxième source d'explication proviendrait du surnom que l'on donnait aux prostituées de la Nouvelle-Orléans, *jazz-belles* (en référence de Jezebel de la Bible), ainsi que

⁴⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 44.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁵¹ LE BRIS Michel, BLANC-FRANCARD Patrice, *Les années Jungle : l'Amérique des années 20*, Paris, Naïve, « France Culture », 2010, p. 161.

⁵² SAMSON Michel, SUZANNE Gilles, CESTOR Élisabeth, *op. cit.*, p. 22.

« *gism/jasm*, américanisme synonyme de force, exaltation ou sperme ». Enfin, l'origine « favorite » de tous les ouvrages, celle qui comporte le plus de projections, de fantasmes et d'illusions, nous amène au verbe anglais « *to jass* » qui signifie « copuler » en argot noir américain, couramment utilisé en Nouvelles-Orléans dans les années 1880⁵³. La question de l'étymologie a été et est encore au cœur des débats entre passionnés, consommateurs, joueurs et producteurs de musique jazz. Rien de tel pour faire perdurer un mythe.

Une certaine « angoisse » de fixer l'appellation hantait Marseille pendant les années vingt, non pas faute de moyens ou de variété. Il y avait beaucoup d'euphémismes pour une musique jazzistique : *jazz-tango*⁵⁴, *stride*⁵⁵, *revue*, *rag*, *one step*, *fox trot*, *black-bottom* et *shimmy*⁵⁶.

Déjà en 1925, au beau milieu de l'époque de croissance du jazz non seulement à Paris mais aussi dans les revues et cabarets marseillais(es), on retient une timidité de nom. L'usage de certains instruments pouvait signaler une appartenance au monde du jazz, comme le numéro « Le Saxophone » dans le répertoire de Valiès au « Music-hall Variété », au Palais de Cristal en 1925⁵⁷. Plus tard dans le même mois, le Palais de Cristal propose, dans le cadre d'une grande soirée music-hall de variétés, « The Musical Monarchs, instrumentalistes⁵⁸ ». Il n'y a que les indices linguistiques qui aident pour un déchiffrement. Le nom de groupe vraisemblablement anglophone, ou « anglophonisé » par mode, comme cela a été fait auparavant par d'autres artistes. Un autre nom que l'on soupçonne anglophonisé c'est celui de Jane Stick, anciennement en revue⁵⁹ régulière au cabaret de la Lune Rousse, est « la nouvelle étoile de l'Olympia » en 1925⁶⁰. Finalement, un cas confirmé d'un nom anglophonisé : Georges Sellers (né Germain Blanc),

⁵³ JAMIN Jean, WILLIAMS Patrick, *Une anthropologie du jazz*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 9-10.

⁵⁴ Après le journal « Jazz Tango », dans SAMSON Michel, SUZANNE Gilles, CESTOR Élizabeth, *op. cit.*, p. 32-33.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁵⁶ MARTIN, Denis-Constant, ROUEFF, Olivier, *op. cit.*, p.97.

⁵⁷ Archives Départementales des Bouches-du-Rhône, *Le Petit Provençal*, 7 sept. 1925, p. 4, « Théâtres Cinémas Concerts ».

⁵⁸ *Ibid.*, 20 sept. 1925, p. 3, « Théâtres Cinémas Concerts ».

⁵⁹ Il y a des signes qui suggèrent que par « revue » on peut aussi entendre « jazz » ou, au moins, la présence du jazz entre les numéros.

⁶⁰ *Ibid.*, 4 sept. 1925, p. 3, « Théâtres Cinémas Concerts ».

marseillais de l'Estaque contribuant en grande partie au « jazz marseillais », chef d'orchestre, accompagnateur de Henri Alibert et arrangeur de Vincent Scotto⁶¹.

Le nom « jazz » renvoi à une certaine nouveauté et à une certaine modernité, un américanisme, et non pas forcément à une pureté de la forme musicale impliquée (comme on peut l'imaginer avec les noms « baroque » ou « symphonique »). Cette appellation est toujours vague, le lien entre signifiant (« jazz ») et signifié (une musique syncopée, moderne, issue des États-Unis)⁶² n'étant pas déjà établi de façon « universelle » dans le public moyen (de masse).

Dans une illustration publicitaire parisienne pour les *Phonographes Pathé* en 1923 tirée du quotidien *Le Petit Marseillais*, où parmi le résumé des titres disponibles comportant les divers « Opéras et Opéra-comique » et « Mélodies et Romances » réclament :

« Orchestre. Danses : « Tu verras Montmartre », « Le P'tit Quinquin », « C'est jeune et ça ne sait pas » ; etc. – Fox trott [...], One Step, Tango, Polka, Valses, etc. »⁶³

Une autre publicité parisienne pour les disques et appareils phonographiques, quelques jours avant dans le même journal :

« Disques à Crédit : Opéras – Opéras-Comiques – Opérettes – Monologues – Orchestres – Garde Républicaine – Danses Nouvelles – Les plus récentes créations, etc., etc.⁶⁴ »

C'est la voie phonographique qui permet à Darius Milhaud, compositeur, de re-écouter et analyser les « race records » achetés aux Etats Unis, provenant de marque « Black Swan » qu'il acheta dans une petite boutique à Harlem, afin d'inspirer sa composition de *La Création du Monde*⁶⁵ (cf. seconde partie).

On veillait aussi à la vulgarisation du jazz dans le milieu des années vingt, cette forme musicale devenant un des premiers marqueurs d'une culture de masse, institutionnalisée en France par son implantation à Paris⁶⁶. C'est dans cette normalisation d'une forme

⁶¹ CRESCENZO Georges, *La Véritable Histoire de l'Opérette Marseillaise*, Géménos, Éditions Autres Temps, 2005, p. 209-210.

⁶² Nous nous appuyons sur la sémiologie de Ferdinand de Saussure, cf. Tognotti, 1997. On part sur l'assomption que la pensée du jazz est « le produit d'une organisation par la langue » et non pas la pensée qui produit un langage.

⁶³ Archives, BMVR Alcazar, *Le Petit Marseillais*, 14 déc., 1923, p. 7.

⁶⁴ *Ibid.*, 11 déc., 1923, p. 7.

⁶⁵ JAMIN Jean, WILLIAMS Patrick, *op. cit.*, p. 325.

⁶⁶ MARTIN, Denis-Constant, ROUEFF, Olivier, *op. cit.*, p.105.

musicale que l'on passe à la grande diffusion, et donc à une réception différée, tout ce qui contribue à l'économie sociale de cette forme musicale. Le jazz pendant les années 1923-26 devient disponible aux classes moyennes fréquentant le music-hall de tous calibres : de « grandes revues luxueuses [...] importante machineries [...] décors cubistes » jusqu'aux « modestes music-halls de la périphérie ». Cet incubateur et usine aux impressions crée un nouveau substratum : « le jazz de variétés », son rôle étant un support du rythme, « souligner les numéros, accompagner les danses », tout en s'appuyant sur la mode des jazz-bands américains avec ses cuivres, batterie et syncope.⁶⁷

Aussi, à cette époque, on voit le jazz rendu public à Marseille grâce à sa programmation de plus en plus régulière aux émissions de Radio venues de Paris, et affichées dans la presse quotidienne. Les cas spécifiques trouvés dans le journal quotidien marseillais de gauche, *Le Petit Provençal*, en septembre 1925 :

Radio Paris :

« Mardi 8 Septembre : 16h 45 : Radio-jazz par « The famous Blue Jazz » de la Perruche, violon solo, Marcel Falemoin⁶⁸ »

« Jeudi 10 Septembre : 20h45 : Radio-concert organisé par les tournées artistiques Jeand, avec le concours de « The happy noveltyjazz », violon solo : Marcel Boussard⁶⁹ »

« Dimanche 13 Septembre : 20h45 : Radio-jazz par Mario Cazes et son orchestre du Château Caucasien⁷⁰ »

« Mardi 15 Septembre : 16h45 : Radio-jazz par « The Famous blue jazz » de la Perruche, violon solo, Marcel Falempin⁷¹ »

« Mardi 22 Septembre : 16h45 : radio-jazz par « The Famous blue jazz », violon solo, Marcel Falempin⁷² »

Ce qui est suivi par la diffusion du jazz à domicile avec la venue des phonographes et disques, mais ceux-ci ne portent pas forcément le nom de « jazz » jusqu'aux années 1930. Comme on a vu, en 1923 on parle toujours des « fox trot » et « one-step »⁷³.

Même les casinos et dancings des villes balnéaires sur la Côte d'Azur mettent en affiche,

⁶⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁶⁸ Archives départementales des Bouches-du-Rhône, *Le Petit Provençal*, 8 sept., 1925, p. 6.

⁶⁹ *Ibid.*, 10 sept., 1925, p. 4.

⁷⁰ *Ibid.*, 13 sept., 1925, p. 2 « Les Concerts ».

⁷¹ *Ibid.*, 15 sept., 1925, p. 2 « Les Concerts ».

⁷² *Ibid.*, 22 sept., 1925, p. 2 « Les Concerts ».

⁷³ Archives, BMVR Alcazar, *Le Petit Marseillais*, 14 déc., 1923, p. 7.

dès 1919, le « fox-trot », le « one-step », le « black-bottom », et le « shimmy »⁷⁴. Paris rayonne ces appellations dans les provinces, il structure l'image linguistique du jazz par son pouvoir de Capitale.

Cette musique, grâce à sa « large diffusion », et toutes ses formes diverses qui existent sous l'étiquette « jazz », fait une passerelle entre « différents étages de la société française qui ne communiquent pas aisément », apparaissant à la fois dans les lieux populaires, huppés et intellectuels⁷⁵. Ce qui ne veut pas dire que le jazz est reçu de façon homogène, selon Denis-Constant Martin et Olivier Roueff, puisque les effets « de l'écoute d'un disque de Sidney Bechet ne sont pas les mêmes selon le contexte » y citant le « pacte de réception » de Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler⁷⁶.

Est-ce qu'il existe, donc, un lien entre « créer » et « recevoir » une œuvre musicale ? Peut-on dessiner une ligne entre « la scène où se conçoivent, se produisent, et se diffusent les œuvres » et « les mondes des usages qui redonnent vie à ces objets signifiants »? On peut dire à la fois oui et non. Oui, parce que la notion de « pacte de la réception » peut décrire le clivage entre les réceptions de jazz entre les publics ouvriers, marginales, mais aussi bourgeois, comme ont proposé Martin et Roueff. Mais à la fois non, puisque dans le cas de l'écoute des sons entendus singulièrement (c'est-à-dire dans une occurrence discrète), cette idée de pacte « est quasiment inopérante » selon Pedler, car « dès qu'on joue une œuvre musicale, les sons produits imposent le registre particulier à partir duquel ils seront entendus ». La construction d'une pièce « avec des sons déterminés souverainement, dont la production est intentionnelle, est constitutif d'un pacte singulier »⁷⁷. Comment, donc, traiter une musique qui implique sa construction dans l'acte de partager l'habitus « jazz » ? Est-ce que le créateur se positionne stratégiquement, en « routinisé[ant] une formule qui sera son chemin » ? De façon équivoque, un créateur musical peut faire les hypothèses et les projections de réception, mais « personne à une époque donnée ne possède une claire conscience [...] toujours guidés par la théorie de leurs actes

⁷⁴ MARTIN, Denis-Constant, ROUEFF, Olivier, *op. cit.*, p.97-98.

⁷⁵ « le mot [jazz] se rencontre aussi bien dans les bals rustiques, dans les programmes des music-halls populaires, sur les affiches des cinémas, dans les textes d'écrivains d'avant-garde, dans les controverses du monde de la musique qui se pense « sérieuse » », dans MARTIN, Denis-Constant, ROUEFF, Olivier, *op. cit.*, p.13.

⁷⁶ PASSERON Jean-Claude, PEDLER Emmanuel, *Le temps donné aux tableaux : compte-rendu d'une enquête au Musée Granet*, Marseille, CERCOM/IMEREC, 1991, 150 p., dans MARTIN, Denis-Constant, ROUEFF, Olivier, *op. cit.*, p.106.

⁷⁷ PEDLER Emmanuel, « La société des œuvres », dans *Passages de cultures*, 1995, p. 92.

»⁷⁸. La « surinterprétation »⁷⁹ d'une telle clarté stratégique de la part de l'artiste/créateur demeure le privilège du savant qui profite d'un positionnement qui lui montre une progression semblablement « logique et chronique » d'une œuvre. Il sera fautif, dans ce cas, d'attribuer la clarté d'une telle logique d'action, et la capacité de prédiction stratégique, à un créateur dans un cas donné qui apparaîtra plus tard dans une continuité stylistique dont il risque de ne pas prendre conscience au moment de sa création.

B/ Incubateur intellectuel

Il est à noter que la musique jazz a été accueillie chaleureusement par les intellectuels et artistes français alors que la plupart du public avait tendance à le dénigrer. Dénigrement qui, on le verra, est en lien direct avec ses origines. Comme on l'a vu, la première guerre mondiale a été le foyer de réflexion de certains intellectuels et surtout d'artistes quant à leur rapport à l'art et à la société. Ainsi, le mouvement du cubisme, amorcé bien avant, a vu son intérêt croître durant cette période et beaucoup d'artistes ont participé à l'élaboration des décors de ballets à résonance jazz⁸⁰. Aussi, le mouvement dada a eu son mot à dire et ses actes à faire dans l'appropriation de la musique jazz en France ; en effet, André Breton, Michel Leiris, Tristan Tzara, Jean Cocteau (si ce n'est vraiment un dadaïste, il en est en tout cas très proche), entre autres, ont promu et vanté activement la musique jazz, les uns dans des ballets, les autres dans des textes ou des articles. Extraits :

« Et voilà tout le prestige du jazz : musique de cœur, musique de jambes, musique de la circulation du sang ; basée sur la logique, faite d'éléments de la vie même ; on la savoure sans l'écouter, on la danse et on la chante, elle fait partie de notre existence et pourrait ne nous quitter jamais, nous aider toujours. » Jean Wiener⁸¹

« La force du jazz vient de la nouveauté de sa technique dans tous les domaines. Au point de vue rythmique, l'étude des possibilités résultants de l'emploi permanent de la syncope permet l'expression de cette musique avec les moyens les plus simples et sans avoir recours à

⁷⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁷⁹ PASSERON Jean-Claude, PEDLER Emmanuel, *op. cit.*

⁸⁰ *Parade* de Jean Cocteau, décors de Pablo Picasso (1917) ; *La création du monde* de D. Milhaud, décors de Fernand Léger (1923).

⁸¹ WIENER Jean, *Conferencia, journal de l'université des annales*, numéro 12, juin 1928 dans MARTIN Denis-Constant, ROUEFF Olivier, *op. cit.*

une orchestration riche et variée. » D. Milhaud⁸²

« Le ballet est le lieu par excellence où peuvent s'assimiler et s'associer tous les arts, tous les registres et tous les répertoires, l'orchestre et la parole, la chanson populaire et l'air d'opéra, la poésie, la danse, l'acrobatie, le cirque, le drame, la pantomime, la satire, etc. » Jean Cocteau⁸³

« Ce qui est beau dans un tel art, ce n'est pas son côté exotique, ce n'est pas non plus ce qu'il contient de strictement moderne [...], mais d'abord qu'il ne constitue pas un Art à proprement parler. Il semble, en effet, éminemment absurde d'appliquer à des productions si claires, si spontanées, cet affreux mot à majuscule qu'on ne devrait écrire qu'avec une plume pleine de toiles d'araignée. [...] Des spectacles tels que *Black Birds* nous ramènent très en deçà de l'art, à un point de développement humain où ne s'est pas encore hypertrophiée cette conception bâtarde, fruit des amours illégitimes de la magie et du jeu libre. » Michel Leiris⁸⁴

Leur vision décalée du monde les amène à avoir un discours sur l'altérité et un regard sur l'Autre que l'on peut qualifier d'avant-gardiste au regard des positions politiques et idéologiques de l'époque (cf. partie III).

« Au moins l'Afrique a-t-elle permis un élargissement du regard non seulement sur les autres et leurs œuvres, mais sur soi et ses propres industries, au propre comme au figuré. Cette attitude d'esprit a impliqué un bouleversement des mentalités blanches occidentales, venant d'un milieu d'abord restreint, proprement dit avant-gardiste [...] Il y eut bien là quelques leçons à tirer et à recevoir de l'Afrique, fût-elle, à travers le jazz, venue d'Amérique : leçons qu'on pourrait qualifier de choses, dans la mesure où elles nous apprennent à voir, sinon à entendre autrement celles que l'on produisait, qui nous liaient ou, simplement, nous entouraient ». Jean-Claude Blachère⁸⁵

Dès lors, nous pouvons clairement affirmer qu'autour de ce phénomène jazz s'est constitué un groupe qui, par ses moyens intellectuels et artistiques, exerçait une véritable influence sur la société et les questions que celle-ci se posaient. Schématiquement nous distinguons le fameux *groupe des six*⁸⁶ – composé de six interprètes/compositeurs⁸⁷ – qui a

⁸² MILHAUD Darius, *L'esprit nouveau*, n°25, juillet 1924, dans MARTIN Denis-Constant, ROUEFF Olivier, *op. cit.*.

⁸³ JAMIN Jean, WILLIAMS Patrick, *op. cit.*

⁸⁴ LEIRIS Michel, *Documents*, n°4, sept. 1929, dans MARTIN Denis-Constant, ROUEFF Olivier, *op. cit.*

⁸⁵ BLACHÈRE J.-C., « Le modèle nègre », *Aspects littéraires du mythe primitiviste au XXe siècle chez Apollinaire, Cendrars, Tzara*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1981.

⁸⁶ Expression utilisée par H. Collet dans la revue *Comoedia*, janvier 1920.

prêté une oreille attentionnée au jazz dès ses prémices. Autour de ce cercle de réflexion sur la musique, on peut encercler celui-ci en définissant un deuxième groupe qui constituerait un deuxième cercle, le deuxième cercle, et qui comporterait en son sein des personnes telles qu'E. Satie, J. Cocteau, T. Tzara, J. Wiener, P. Picasso, A. Gide, F. Léger, M. Chevalier, B. Cendrars, I. Stravinsky ou encore Mistinguett⁸⁸. Là encore, il s'agit d'intellectuels ou d'artistes et tous ont baigné dans cette petite rivière dénommée jazz qui se transformait petit à petit en fleuve grâce, notamment, à la diffusion de leurs idées. Jean-Louis Fabiani⁸⁹ nous rappelle que « l'intérêt des intellectuels français pour le jazz a sans doute largement contribué à constituer les conditions sociales de son écoute ». Autrement dit, le processus de légitimation du jazz a grandement été impulsé par ces intellectuels.

« Étude » de cas : *La création du monde*, D. Milhaud.

En 1923, Darius Milhaud compose un ballet intitulé *La création du monde* dans lequel l'inspiration jazz est fortement présente. Ce ballet est une sorte de double « idéal type » de la création artistique autour de la musique jazz de l'époque dans ce qu'il est mis en scène par un écrivain proche du courant dadaïste - B. Cendrars -, composé par une personnalité du groupe des six - D. Milhaud - et dont les décors sont dessinés par un cubiste - F. Léger ; aussi puisqu'il représente un mythe africain - à l'époque les références aux « origines » du jazz par l'intermédiaire de l'Afrique sont courantes - et que la musique qui y est jouée est fortement inspirée du rythme jazzifiant. Nous avons donc un aspect sonore et un aspect plastique qui, eux deux combinés, rappellent « l'expressivité de l'art nègre » pour reprendre les termes de Milhaud lui-même.

« Dissimulés sous des maquettes inspirées de statues et masques africains principalement d'origine baoulé, sénoufo (Côte d'Ivoire), bambara (Mali) et kota (Gabon) représentant des animaux, des plantes, des humains ou des « esprits de la brousse », les pieds bien à plat sur le plateau de scène ou fixés sur des échasses, le corps revêtu de lourds accoutrements, ou plaqué à même le sol, rampant derrière des silhouettes animales ou végétales peintes, les danseurs évoluaient de façon délibérément décalée par rapport à la partition de Darius Milhaud.»⁹⁰

⁸⁷ A. Honegger, D. Milhaud, F. Poulenc, G. Taillefer, L. Durey, G. Auric.

⁸⁸ MARTIN, Denis-Constant, ROUEFF, Olivier, *op. cit.*

⁸⁹ FABIANI Jean-Louis, *Sociologie de l'art*, 1986, p. 231-245.

⁹⁰ JAMIN Jean, WILLIAMS Patrick, *op. cit.*, p. 309-310.

Sur un plan instrumental, Jean Jamin et Patrick Williams⁹¹ nous apprennent que Milhaud a longtemps recherché ce qui pouvait le mieux correspondre à ce qu'il cherchait à transmettre. Ainsi, l'inspiration des orchestres de revues et d'opérettes noires telles que *Harlem Renaissance* est évidente - il ne s'en cache absolument pas – mais aussi des jazz-bands à effectifs plus faibles (et à rythmes plus amples). Il a alors utilisé, pour son orchestre, la diversité des instruments que l'on peut trouver dans un jazz-band pour les fournir à un grand nombre de musiciens. En tout, treize instruments étaient répartis entre dix-sept musiciens avec la priorité au hautbois et au saxophone, chose innovante dans la musique savante de l'époque. Milhaud respectait ainsi ce qu'il avait toujours voulu mettre en place depuis qu'il avait fait la rencontre de cette musique « nouvelle », « utiliser le style jazz sans réserve en le mêlant à un sentiment classique »⁹². Comme nous avons pu le voir, Darius Milhaud a donc joué un rôle prédominant dans la visibilité du jazz en France de par l'importance qu'il accordait à la fois à ses techniques instrumentales, à ses origines africaines et à l'expression de sa marginalité.

Cette visibilité du jazz a été, bien entendu, plus importante à Paris qu'à Marseille ; ceci dit dans les années 1920 Marseille aussi a voulu croire à sa propre avant-garde, celle qu'on a pu observer dans les *Cahiers du Sud* (1^{er} numéro en 1925⁹³), une publication qui a galvanisé l'avant-garde à Marseille, y présentant Max Ernst, Antonin Artaud, Michel Leiris. Une publication qui s'est positionné plutôt vers la communauté internationale de l'avant-garde pour échapper, comme ont fait les dockers étrangers avec ses petits ensembles de jazz, à « la médiocrité du quotidien⁹⁴ ».

⁹¹ *Ibid.*

⁹² MILHAUD Darius, *Ma vie heureuse*, Paris, Éditions Belfond, 1973.

⁹³ *Les Cahiers du Sud* furent fondés par Jean Ballard en 1925, le titre ancien *Fortunio* étant créé par Marcel Pagnol en 1914. Dans *Jean Ballard & les Cahiers du Sud*, commissariat Michèle Coulet et Olivier Cousinou, Centre de la Vieille Charité, Marseille, Jean-Michel Place/Ulysse Diffusion, 1993.

⁹⁴ TÉMIME Émile, *Histoire de Marseille...*, *op. cit.*, p. 242.

III/ Altérité – figures de l’Autre

Nous ne pouvons évoquer la musique jazz sans mentionner la notion de l’Autre, de l’altérité et de sa représentation. Encore plus dans le cadre marseillais qui, on l’a vu, constitue la porte d’accès aux colonies. Pour cela, il nous paraît primordial de rendre compte du changement en cours d’opération à la fois dans les mentalités, dans les positionnements intellectuelles et dans l’organisation politique et industrielle du pays.

A/ Entre modernité et exotisme

Lors de la première guerre mondiale, 800 000 soldats issus des colonies ont combattu pour la France. Ce fait amène un questionnement nouveau autour du fait « d’être français » et des relations avec « l’homme noir ». Dans le même temps, l’ethnologie et l’anthropologie prennent d’autres chemins que ceux qui consistaient à hiérarchiser les races, entre autre sous l’impulsion de Marcel Mauss. Ainsi, Paul Rivet, Michel Leiris, Marcel Griaule, André Schaeffner ont, un peu plus tard – 1931 – mené l’exploration Dakar-Djibouti⁹⁵ avec une vision tout autre de l’anthropologie et de la représentation de l’Autre, de « l’homme noir ». Leur travail, ainsi que ceux ayant été menés plus tôt, permet de « dé-fantasmer » la vision du « nègre ». Cette évocation des changements de paradigme et de méthodologie dans le travail anthropologique n’est pas sans importance au regard de l’implication de la plupart de ces ethnologues dans l’avènement de la musique jazz dès 1917, notamment par la publication d’articles. En effet, comme nous l’avons vu en amont, ces intellectuels étaient en liens étroits avec les artistes de l’époque et leur influence quant à l’appropriation et la légitimation du jazz n’était pas négligeable. De même que la présence d’hommes noirs sur le territoire fait émerger des questionnements quant à la notion de « nation » et d’identité et des relations entre l’homme blanc et l’homme noir, l’arrivée du jazz pose les questions de « l’art nègre » - qu’est-ce ? Est-ce de l’art ? – (cf. M. Leiris, partie II) ainsi que celle de la supériorité hypothétique du noir sur le blanc dans ce domaine musical.

« La musique nègre ne chante pas, comme on dit, « les éternels regrets qui lancinent nos cœurs », mais ce qu’on peut en dire, c’est qu’inversement, l’écoutons, nous souffrons d’un terrible regret, regret d’être si durement incapables d’une expression aussi simple et aussi belle, regret d’être médiocres, vivant d’une vie médiocre, si plats et si laids devant ces créatures émouvantes comme des

⁹⁵ MARTIN, Denis-Constant, ROUEFF, Olivier, *op. cit.*

arbres. » M. Leiris⁹⁶

La figure de l'étranger devient de plus en plus présente et structurée dans la vie marseillaise. À partir de la fin de la Première Guerre Mondiale, les foyers aux travailleurs étrangers sont établis à Marseille par un « Comité d'assistance aux indigènes coloniaux » sous la présidence du Gouverneur Général de l'Algérie, et dirigé par le Président de la Chambre de Commerce d'Alger (aussi Président de la Réunion des Présidents des Chambres de Commerce d'Algérie), M. Billiard. Dorénavant, « nos indigènes coloniaux » et « musulmans », issus des colonies Nord-africaines et venants « apporter, dans la métropole, une main d'œuvre précieuse » sont amenés à éviter la « fréquentation des mauvais lieux » grâce à ses soirées « coreligionnaires » aux jeux de société. Le Foyer de Marseille rapporte avoir eu « 40,000 journées d'hébergement » en 1922, et propose aussi le service de livret d'épargne (« [ils] peuvent laisser la partie de leur salaire qu'ils ne veulent pas garder par [...] crainte de vol. ⁹⁷ »). Dans ces cas de « Foyers de travailleurs migrants », il y a déjà la volonté de se montrer bienveillant et en coopération avec les structures économiques amenant « l'autre » dans la métropole.

En outre, la France s'appuie sur une curiosité des nouvelles technologies, et devient modernisé surtout d'un point de vue industriel par l'apport de machines (apport de la technique) et par l'émergence de grandes villes. Même avant la première guerre mondiale, Marseille prend déjà le goût pour l'aviation. C'était bien en Provence que Henri Fabre a fait voler son invention, le premier hydroaéroplane ; au-dessus de l'étang de Berre en 1910⁹⁸. Après la grande guerre, et l'aide des alliés américains, la France est dans un lieu de fantasme du monde américain pour son modernisme et pour ce qu'il représente. Le terrain de l'aéroport de Marignane a été aménagé à Marignane en 1920, et la première ligne d'avion est établie en 1923⁹⁹. Toute la France s'est intéressée à la nouvelle du premier vol transatlantique achevé par Charles Lindbergh, aviateur américain, atterrissant à l'Aéroport du Bourget à Paris le 21 mai 1927¹⁰⁰. Ce défi de « Lucky Lindy » va inspirer l'appellation d'une nouvelle danse, le « Lindy Hop », une danse vernaculaire basée sur le

⁹⁶ LEIRIS Michel, *Documents*, n°4, sept. 1929, dans MARTIN Denis-Constant, ROUEFF Olivier, *op. cit.*.

⁹⁷ Archives, BMVR Alcazar, « Pour les travailleurs musulmans résidant en France », *Le Petit Marseillais*, 14 déc. 1923, p. 3.

⁹⁸ TÉMIME Émile, *Histoire de Marseille...*, *op. cit.*, p. 247.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 248.

¹⁰⁰ LINDBERGH Charles, *WE*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1927, p. 218-222.

Charleston qui se trouvait dans les petits dancings de Harlem. Le Lindy Hop était ainsi baptisé dans un clip de *Fox Movietone News* dans un entretien avec le créateur autoproclamé de cette danse, Georges "Shorty" Snowden, pendant un marathon de danse dans Manhattan Casino à Harlem, le 17 juin 1928¹⁰¹. Cette danse, qui allait dorénavant symboliser l'énergie volante d'un swing jazzistique, a mélangé plusieurs autres danses courantes de l'époque, toute issue de nouvelles formes de jazz «swingé», ces dernières permettant les pas syncopés des danseurs. Le symbolisme de voler dans l'espace (grâce aux «airs steps» du Lindy Hop) lui donnait sa nouveauté qui semblait transgresser les formes établies du rythme des danses orchestres «sweet» et surtout blanc. C'est dans ce contexte de recherche de vitesse et d'exploits que l'on voit l'aviateur américain Lieutenant A. J. Williams à la une du *Petit Provençal* en 1923, pour son record de vitesse en avion¹⁰².

D'un côté fasciné par l'exotisme de la «négritude» issue des grandes villes américaines, les Français ont surtout développé le goût pour l'américanisme depuis les campagnes des militaires américains sur les côtes de l'Hexagone en 1917. Durant le mois de Septembre 1925 on voit apparaître au moins trois fois des grandes photographies à la une du quotidien marseillais *Le Petit Provençal*, fêtant l'américanisme et la modernité à la sauce américaine. La première montre un orchestre avec les musiciens tout habillé en costume de bain¹⁰³ et dirigé par une jeune femme en maillot de bain court et moderne. Les musiciens jouent du trombone, de la trompette, du banjo, de la guitare, du violon et de la batterie à Brighton Beach en Angleterre (la présence du banjo et de la batterie nous amène à croire au style jazzistique de ce groupe). Une deuxième image publiée deux jours après présente des choristes du Capitole (de Marseille) alignées sur une plage américaine en maillot de bain encore plus chic qu'à Brighton¹⁰⁴. Quelques semaines plus tard, une troisième image, de cet aviateur américain Lieutenant A. J. Williams et son record de vitesse

¹⁰¹ STEARNS Marshall W, STEARNS Jean, *Jazz Dance : The Story of American Vernacular Dance*, New York, Macmillan, 1968, p. 128-129, 315-316, 322-326, 330.

¹⁰² Archives Départementales des Bouches-du-Rhône, *Le Petit Provençal*, 23 sept. 1925, p. 1. « A.-J. Williams, lieutenant-aviateur qui vient de battre officieusement le record du monde de vitesse en avion avec une moyenne horaire de 485 kilomètres (Wide World Photo) ».

¹⁰³ *Ibid*, 3 sept. 1925, p.1. « La saison à la mer : voici un curieux orchestre dont tous les exécutants sont en costume de bain. C'est l'orchestre que dirige Miss Dorothy Gordon sur la plage de Brighton (Wide World Photo) ».

¹⁰⁴ *Ibid*, 5 septembre 1925, page 1. « Sur une plage américaine : une troupe de « Girls » du Capitole prenant le soleil sur une plage américaine (Wide World Photo) ».

en avion¹⁰⁵.

Le jazz, étant importé des Etats-Unis est - par un syllogisme - considéré comme la musique la plus moderne du moment. Dès lors il devient le parangon de la modernité. Ainsi, Jean Cocteau explique que le rythme, la vitesse d'exécution, le tempo et l'allure mécanique de la syncope rappellent « la machine de la modernité » représentée par le « mode de vie urbain et industriel trépidant »¹⁰⁶. D'un autre côté, le jazz étant une « musique de noir », il représente aussi l'Afrique et lui confère donc un caractère exotique. Ainsi, la « spontanéité du bon nègre primitif » apparaît comme une évidence dans l'observation des jazz-bands au regard des rythmes soutenus, du nombre d'instruments, des gestes d'envergure et des cris sauvages qui nous sont donnés à voir lors des représentations¹⁰⁷. Le jazz « jouit » de cette double image entre modernité et exotisme, entre modernité technique et spontanéité primitive et qui mieux que Darius Milhaud pour illustrer cela ? :

« À côté de cette musique mécanisée et aussi précise qu'une machine, grâce à son écriture si nette et à l'exécution d'un ensemble absolument unique qu'obtiennent les orchestres de jazz américains, nous trouvons une musique qui, bien qu'issue de la même source, a évolué d'une manière toute différente, chez les nègres de l'Amérique du Nord. Il faut évidemment rechercher l'origine de la musique de jazz chez les nègres. Le côté primitif africain est resté profondément ancré chez les noirs des Etats-Unis et c'est là qu'il faut voir la source de cette puissance rythmique formidable, ainsi que celle de ces mélodies si expressives qui sont douées du lyrisme que seules les races opprimées peuvent produire. » D. Milhaud¹⁰⁸

B/ Populisme « passeronien »

Dans d'autres lectures de textes de D. Milhaud, nous pouvons sentir un regard que l'on qualifiera d'essentialiste sur la musique jazz, par exemple, quand il affirme détester le « jazz blanc » – ou Broadway Jazz – qu'il opposait frontalement au « jazz nègre »¹⁰⁹, jazz auquel il dit rendre hommage dans son ballet, *La création du monde*.

¹⁰⁵ *Ibid*, 23 septembre 1925, page 1. « A.-J. Williams, lieutenant-aviateur qui vient de battre officiellement le record du monde de vitesse en avion avec une moyenne horaire de 485 kilomètres. (Wide World Photo) ».

¹⁰⁶ COCTEAU Jean, *op. cit.*

¹⁰⁷ Paul Morand et Randau, cette vision du jazz était partagée par une bonne partie de la population de l'époque, cf. MARTIN, Denis-Constant, ROUEFF, Olivier, *op. cit.*

¹⁰⁸ MILHAUD Darius, *L'esprit nouveau*, n°25, juil. 1924, dans MARTIN, Denis-Constant, ROUEFF, Olivier, *op. cit.*.

¹⁰⁹ MILHAUD Darius, *Ma vie heureuse*, Paris, Éditions Belfond, 1973.

Essentialisme s'approchant du « relativisme culturel » voire du « populisme » si l'on reprend les termes de Grignon et Passeron¹¹⁰. En effet, ces deux auteurs nous expliquent que, dans une approche des cultures populaires, il existe deux outils méthodologiques pour leur analyse, l'un qui est le « relativisme culturel » et l'autre qui est « la théorie de la légitimité culturelle ». Le premier considère la culture populaire comme autonome et créateur de sa propre histoire et de sa propre symbolique. Le second explique que la culture populaire est vouée à être dominée, et uniquement dominée. Le « populisme », selon Grignon et Passeron, est l'utilisation par excès de l'outil d'analyse « relativisme culturel » ; autrement dit, de revaloriser la culture populaire en question en n'extrayant que les éléments qui méritent d'être valorisés. Ici, le populisme est fortement lié à l'exotisme qui, lui, équilibre la peur et le désir ; puisque le musicien de jazz est noir, il est « autre », il est « nègre », il est « primitif », ces caractères font qu'il fait peur, mais cette différence, par le fantasme, conduit à l'attraction et au désir, ce qui nous amène à dire que l'exotisme est une forme de populisme à plus forte concentration :

« Il n'est pas rare d'entendre une négresse chanter la même mélodie pendant plus d'une heure, mélodie souvent poignante et d'un dessin aussi pur que n'importe quel beau récitatif classique, soutenue par un jazz qui forme un fond de mélodies incessamment renouvelées [...] Là nous touchons à la source même de cette musique, au côté profondément humain qu'elle est capable d'avoir et qui bouleverse aussi complètement que n'importe quel chef-d'œuvre de la musique universellement reconnu ! » D. Milhaud¹¹¹

Milhaud est ici utilisé comme un cas idéal-typique¹¹² puisqu'il apparaît clairement que la posture qu'il tient quant à la musique jazz est celle de la plupart de ses amis ou connaissances parmi lesquels apparaissent ceux dont les noms sont cités en amont¹¹³. Nous avons donc des « négrophiles »¹¹⁴, intellectuels et artistes français, qui défendent corps et âmes la musique jazz jusqu'à la programmer, la promouvoir, la jouer, l'écrire, ou même la

¹¹⁰ GRIGNON Claude, PASSERON Jean-Claude, *Le Savant et le populaire*, Paris, Gallimard-Seuil, 1989.

¹¹¹ MILHAUD Darius, *Notes sur la musique. Essais et chroniques*, Paris, éditions Flammarion, 1982.

¹¹² Nous avons choisi de s'appuyer sur Milhaud dû à sa centralité dans la passerelle de l'avant-garde musicale entre Paris et Marseille. Il s'agit de la personne dont nous avons pu bénéficier du plus grand nombre de sources primaires textuelles.

¹¹³ Nous avons des extraits de textes de Jean Cocteau, Jean Wiener, Michel Leiris, Blaise Cendrars qui sont dans le même registre.

¹¹⁴ Terme emprunté à MARTIN, Denis-Constant, ROUEFF, Olivier, *op. cit.*, p. 293.

théoriser tout en ayant un discours populiste et « exotisant » sans forcément voir la contradiction que cela pose. Ceci dit, Michel Leiris avait perçu cette critique avant qu'elle n'arrive :

« Les pédants ont coutume de traiter avec dédain tout ce qui touche au jazz et à l'art des nègres d'Amérique, voyant dans le goût qu'on a actuellement pour ces productions une simple mode, un engouement passager pour certaines formes exotiques [...] bref, une pure affaire de snobisme. D'autres, plus sentimentaux et larmoyant de romantisme, ne sont capables de parler que d'esclavage, de nostalgie, de violence primitive, de balbutiements touchants [...] Il importe aujourd'hui, ayant vu le spectacle des Black Birds, de faire justice de toutes ces billevesées. » M. Leiris¹¹⁵

Le jazz, à travers ces exemples et cette thématique de l'altérité, prend une importance autre que musicale ; on voit se dessiner les contours et les controverses idéologiques de l'époque traitée dans ce sujet, à savoir 1920-1930.

Conclusion

Dans le cadre de notre travail on a essayé de positionner l'arrivée du jazz en France – avec toutes les difficultés que posent le choix arbitraire de définir le jazz ainsi que la subjectivité qui était la nôtre quant à cette musique qui nous anime – et de la replacer dans un contexte historique que nous avons tenté d'expliquer avec le plus de données et de facteurs possibles. En effet, nous partons du fait que le contexte tel qu'on l'utilise en sciences sociales est une construction et qu'il faut savoir bien choisir les données factuelles pour la construction de l'objet contextuel. Nous avons donc essayé de regrouper des explications démographiques, politiques, idéelles, musicales et sociologiques afin de pouvoir créer un tout dans lequel l'émergence du jazz peut apparaître comme un continuum de tous ces aspects et non comme une apparition « quasi divine ». Comme nous avons pu le voir, le jazz à cette époque pouvait avoir deux rôles différents : celui d'interroger la société et celui de répondre aux questions que la société se pose.

Il nous paraît impossible de ne pas évoquer l'après 1930, époque dans laquelle on voit les grands palais de music-halls en déclin après la conversion de plusieurs salles de spectacle en cinémas ; cinéma Le Capitole remplaçant le Grand Casino en 1927, Le Palais

¹¹⁵ LEIRIS Michel, *Documents*, n°4, sept. 1929, MARTIN, Denis-Constant, ROUEFF, Olivier, *op. cit.*.

de Cristal remplacé par le Pathé Palace, et L'Alcazar se consacrant au cinéma en 1931 (il reprendra sa vocation de salle de spectacle en 1950)¹¹⁶. Dans le même temps, on peut dire que la première étape d'implantation du jazz en France s'est achevée. Alors, il ne lui reste plus qu'à trouver sa propre place, il s'enracinera donc dans les grandes villes de France à partir de 1932¹¹⁷, où se fondent les Hot Clubs ; Paris, Nantes, puis Marseille (en 1934)¹¹⁸. Les processus de découverte, de classification, d'appropriation et de mise-en-œuvre de cette musique a préparé le terrain pour une acquisition de celle-ci par les Marseillais.

La deuxième étape (au-delà de la portée de ce travail), consiste à figer la signification, par ses propres créateurs et médiateurs locaux, que cette musique prend. De plus, il s'agit pour le jazz de négocier son indépendance vis-à-vis du monde du music-hall Provençal qui est son berceau adoptif. Enfin, il convient de définir son usage social. Le développement du jazz dans les années 1930-1940 en Europe entière a été bousculé par les idéologies « anti-art dégénéré » du Troisième Reich et puis par l'Occupation. Il a été repoussé à la clandestinité où il trouve un usage symbolique dans la Résistance. Après la Deuxième Guerre Mondiale, le jazz retrouve à la fois ses racines souterraines dans les mouvements des « Caves de jazz » et le mouvement de 1968, mais aussi se banalise de plus en plus, devenant une musique de « salon ».

Le jazz entre dans une troisième étape, une transmission au deuxième degré, une acquisition au sein de la famille. Les personnes qui ont assisté à la naissance du jazz dans les années 1920 se retrouvent dans une position de passeur ; étant donnée la position « agréée » que cette musique s'est procurée dans la société, il va de soi que les amateurs de jazz n'ont plus à justifier le choix de cette musique « hétérodoxe et improvisée ».

Cette façon de penser l'adaptation du jazz en France en est une parmi d'autres. Le jazz peut être considéré comme une « médiation » de stratégie du musicien à l'égard de son produit et de son public. En outre on peut penser que le jazz a arrêté d'être un artefact de la Nouvelle-Orléans une fois que les musiciens ont été bannis à cause de la fermeture de Storyville en 1917¹¹⁹ (en comparaison avec la démolition de la Fosse du Panier en 1943).

¹¹⁶ ÉCHINARD Pierre, « L'Alcazar, au-delà du mythe », dans GUILLET, GALLI (dir.), 1995, p. 90.

¹¹⁷ MARTIN, Denis-Constant, ROUEFF, Olivier, *op. cit.*, p. 148.

¹¹⁸ SAMSON Michel, SUZANNE Gilles, CESTOR Élisabeth, *op. cit.*, p. 35.

¹¹⁹ Storyville était un quartier de la Nouvelle-Orléans connu pour la prostitution entre 1897 et 1917, où le jazz s'est développé et a prospéré (ROSE, Al, *Storyville, New Orleans : Being an Authentic, Illustrated Account of the Notorious Red Light District*, University of Alabama Press, 1978).

Cela dit, le jazz ne serait-il pas, en France, de par son histoire, un élément intrinsèque de la culture savante ? Et par la perte de ce caractère populaire, n'aurait-il pas perdu cet aspect interrogatif vis-à-vis de la société ?

Bibliographie

Ouvrages

- BARSOTTI Claude, *Le music-hall marseillais de 1815 à 1950*, Arles, Mesclum Éditeur, 1984.
- BLACHÈRE Jean-Claude, « *Le modèle nègre* », *Aspects littéraires du mythe primitiviste au XXe siècle chez Apollinaire, Cendrars, Tzara*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1981.
- CRESCENZO Georges, *La Véritable Histoire de l'Opérette Marseillaise*, Gémenos, Éditions Autre Temps, 2005.
- DELL'UMBRIA Alèssi, *Histoire universelle de Marseille : De l'an mil à l'an deux mille*, Marseille, Agone, 2006.
- ÉCHINARD Pierre, « L'Alcazar, au-delà du mythe », dans GUILLET Mireille, GALLI Claude (dir.), *Marseille XXe siècle : un destin culturel*, Marseille, Via Valeriano, 1995.
- GRIGNON Claude, PASSERON Jean-Claude, *Le Savant et le populaire*, Paris, Gallimard-Seuil, 1989.
- JAMIN Jean, WILLIAMS Patrick, *Une anthropologie du jazz*, Paris, CNRS Éditions, 2010.
- LE BRIS Michel, BLANC-FRANCARD Patrice, *Les années Jungle : l'Amérique des années 20*, Paris, Naïve, « France Culture », 2010.
- LINDBERGH Charles, *WE*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1927.
- Mairie de Marseille, « Marseille en Chansons », *La revue culturelle de la Ville de Marseille*, n°217, Juillet 2007.
- MARTIN Denis-Constant, ROUEFF Olivier, *La France du jazz : Musique, modernité et identité dans la première moitié du XXe siècle*, Marseille, Éditions Parenthèses, « Collection Eupalinos », 2002.
- MILHAUD Darius, *Ma vie heureuse*, Paris, Éditions Belfond, 1973.
- PASSERON Jean-Claude, PEDLER Emmanuel, *Le temps donné aux tableaux : compte-*

rendu d'une enquête au Musée Granet, Marseille, CERCOM/IMEREC, 1991.

-PEDLER Emmanuel, « La société des œuvres », dans *Passages de cultures. Passages publics : pour une sociologie de la médiation*, Paris, M. Culture – DDF et ARSEC, 1995, p. 84-94.

-SAMSON Michel, SUEANNE Gilles, CESTOR Élisabeth, *À fond de cale. Un siècle de jazz à Marseille 1917-2011*, Marseille, Éditions Wildproject, « À partir de Marseille », 2012.

-STEARNS Marshall W, STEARNS Jean, *Jazz Dance : The Story of American Vernacular Dance*, New York, Macmillan, 1968.

-TÉMIME Émile, *Histoire de Marseille : de la Révolution à nos jours*, Librairie Académique Perrin, 1999.

Revues

-FABIANI Jean-Louis, *Sociologie de l'art*, 1986, p. 231-245.

Sources électroniques

-MARECK Edward, « America's last veterans of the great war », *Talking Proud*, 2012 : <http://www.talkingproud.us/Military/WWIVets/WWIVets.html>.

-MEUNIER Jean-Pierre, « ROGER FANFANT (1900-1966) », dans *La biguine à Paris*, 8 : Figures Musicales de la Guadeloupe, Médiathèque Caraïbe, Conseil Général de Guadeloupe, 2005 : http://www.lameca.org/dossiers/biguine_paris/biguine08.htm.

-TOGNOTTI Sandrine, « Le cours de linguistique générale de Saussure : Le rôle de la langue vis-à-vis de la pensée », *Infothèque Francophone*, Suisse, TECFA : Technologies de formation et apprentissage, 1997 : <http://www.infotheque.info/ressource/7403.html>.

Archives

- Bibliothèque de Marseille à Vocation Régionale (BMVR) Alcazar. Archives du Patrimoine.

Le Petit Marseillais,

Microfilm. Le Petit

Provençal, Microfilm.

- Archives Départementales de Bouches du Rhône au nom Gaston

Defferre : Le Petit Provençal, Microfilm.

Sources iconographiques

-LYON Jean-Philippe, CRESCENZO Georges, *Marseille : Un siècle de chansons, 1848-1948*, Saint-Cyr-Sur-Loire, Éditions Alan Sutton, « Mémoire en Images », 2011.

-Mairie de Marseille, « Marseille en Chansons », *La revue culturelle de la Ville de Marseille*, n°217, Juillet 2007.

Annexes



« US stevedores listening to a concert at Marseilles », « Soldats américains écoutant un concert à Marseille, 1917.



« 803rd Pioneer Infantry Band on the USS Philippines troop ship headed France, July 18, 1919 », « Soldats américains navigant vers la France, 18 juillet 1919 »



Gaby Deslys. Sans doute la première star marseillaise à étonner l'Amérique!

Gaby Deslys.



Albert dans la revue *Y'a du jazz band partout*, 1920.