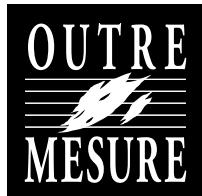


# HUGUES PANASSIÉ

L'œuvre panassiéenne et sa réception



Laurent Cugny



Collection « Jazz en France »

# SOMMAIRE

<b>1</b>	<b>INTRODUCTION</b>	<b>11</b>
	<b>Présentation générale de la bibliographie</b>	<b>14</b>
	<b>Les articles, les revues</b>	<b>16</b>
	<i>Jazz Tango (1930-1934)</i>	<b>16</b>
	<i>Jazz Hot (1935-1939)</i>	<b>17</b>
	<i>Bulletin du Hot Club de France (1<sup>re</sup> série) (1940-1941)</i>	<b>17</b>
	<i>Rythmes (1930-1934)</i>	<b>17</b>
	<i>Jazz Hot (2<sup>e</sup> série) (1945-1946)</i>	<b>17</b>
	<i>Bulletin Panassié (1947)</i>	<b>17</b>
	<i>Bulletin du Hot Club de France (2<sup>e</sup> série) (1948)</i>	<b>17</b>
	<i>La Revue du jazz (1949-1950)</i>	<b>18</b>
	<i>Bulletin du Hot Club de France (3<sup>e</sup> série) (1950-1974)</i>	<b>18</b>
	<b>Éléments biographiques</b>	<b>18</b>
	<b>Les premiers textes (1930-1934)</b>	<b>24</b>
	<b>« Le Jazz “Hot” », premier article</b>	<b>25</b>
<b>2</b>	<b>LE JAZZ HOT (1934)</b>	<b>29</b>
	<b>Théorie</b>	<b>32</b>
	<b>Composition / Exécution</b>	<b>34</b>
	<i>Straight / Hot</i>	<b>34</b>
	<i>Swing</i>	<b>36</b>

<b>Improvisation / Arrangement</b>	<b>38</b>
<b>Phonographie</b>	<b>41</b>
<b>Histoire</b>	<b>42</b>
<b>Ethnicité</b>	<b>45</b>
<b>Qu'est-ce que le (vrai) jazz ?</b>	<b>47</b>
<b>Idéologie</b>	<b>49</b>
<b>État de nature, don, simplicité</b>	<b>49</b>
<b>Authenticité, commerce, <i>entertainment</i></b>	<b>51</b>
<b>Sincérité, désintéressement, plaisir</b>	<b>53</b>
<b>Inspiration</b>	<b>53</b>
<b>Goût</b>	<b>54</b>
<b>Acteurs</b>	<b>55</b>
<b>Louis Armstrong</b>	<b>55</b>
<b>Duke Ellington</b>	<b>56</b>
<b>Frank Teschemacher</b>	<b>58</b>
<b>Le style Chicago</b>	<b>59</b>
<b>Les autres improvisateurs</b>	<b>60</b>
<b>Trompettistes</b>	<b>60</b>
<b>Trombonistes</b>	<b>60</b>
<b>Clarinettistes</b>	<b>61</b>
<b>Saxophonistes</b>	<b>62</b>
<b>Violonistes</b>	<b>63</b>
<b>Pianistes</b>	<b>63</b>
<b>Guitaristes</b>	<b>64</b>
<b>Batteurs</b>	<b>65</b>
<b>Contrebassistes</b>	<b>65</b>
<b>Vocalistes</b>	<b>66</b>
<b>Autres instrumentistes</b>	<b>66</b>
<b>Les musiciens européens</b>	<b>66</b>

<b>Les arrangeurs</b>	<b>68</b>
<b>Les orchestres</b>	<b>69</b>
<b>La liste des disques hot</b>	<b>70</b>
<b>Sources et références</b>	<b>71</b>
<b>Les critiques contemporains</b>	<b>72</b>
<b>Les musiciens</b>	<b>74</b>
<b>Jacques Maritain et l'environnement idéologique</b>	<b>76</b>
<b>Bilan critique</b>	<b>79</b>
<b>Son et swing, audiotactilité</b>	<b>80</b>
<b>L'essentialisme afro-américain</b>	<b>81</b>
<b>Les pronostics</b>	<b>82</b>
<b>Conclusion provisoire : l'ère des spécialistes</b>	<b>83</b>
<b>Réception</b>	<b>85</b>

### 3

<b>POSITIONNEMENT IDÉOLOGIQUE ET POLITIQUE</b>	<b>93</b>
<b>Déclarations personnelles</b>	<b>94</b>
<b>Citations d'autres auteurs</b>	<b>95</b>
<b>Relations personnelles</b>	<b>96</b>
<b>Affiliations politiques</b>	<b>97</b>
<b>Publications dans des revues</b>	<b>98</b>
<b>Attitude pendant l'Occupation</b>	<b>101</b>

4	<i>APRÈS LE JAZZ HOT</i>	107
5	<i>LA VÉRITABLE MUSIQUE DE JAZZ (1946-1952)</i>	113
6	<b>RÉVERBÉRATION</b>	123
7	<b>CONCLUSION GÉNÉRALE</b>	141
8	<b>ANNEXES</b>	147
	<b>Bibliographie Hugues Panassié</b>	149
	<b>Bibliographie additionnelle</b>	159

# 1

---

## INTRODUCTION

Pour la rédaction du deuxième volume d'une histoire générale du jazz en France, couvrant la période 1930-1944, la nécessité s'imposait de consacrer une partie significative à Hugues Panassié, pour cette raison évidente qu'il fut un acteur essentiel de cette époque, aussi bien comme critique qu'organisateur de concerts et producteur de disques. Si mon opinion à son égard avait précédemment été formée à la lecture de plusieurs de ses ouvrages, notamment *Le Jazz Hot* (1934), *Douze années de jazz* (1946) et *Monsieur Jazz* (son autobiographie parue à titre posthume en 1975), l'occasion était donnée de revenir sur une œuvre importante, quel que soit le jugement que l'on peut porter à son endroit.

La question initialement posée par cette revisitation était celle d'un musicologue : peut-on, à la lumière du temps passé, tenter d'évaluer le plus sereinement possible, les apports réels d'Hugues Panassié à la connaissance du jazz ? Mais, au fur et à mesure de cette investigation, une autre apparaissait de plus en plus impérative, se rapportant à l'influence du discours panassiéen et surtout de sa présence toujours identifiable dans les débats sur le jazz, toutes époques confondues jusqu'à la nôtre. Comment pouvait-il se faire qu'un personnage aussi largement décrié puisse encore être discuté aujourd'hui dans la littérature académique sur cette musique ? Au fil de l'exploration de ces questions, je finis même par me demander pour moi-même s'il était utile de consacrer autant de temps et de pages à un personnage à propos duquel ma propre opinion était aussi négative à maints égards, pour ne pas dire à tous – y compris le plan humain, jamais le moins important même dans le cas d'un personnage

que l'on n'a pas connu (j'avais dix-neuf ans au moment de son décès et n'ai jamais eu l'occasion de le rencontrer).

Après le premier étage du questionnement – évaluation de l'œuvre –, le deuxième – examen de sa réception – appelaient lui-même deux autres questions. La première part du constat qu'un consensus relatif a semblé s'établir selon lequel c'est l'idéologie réactionnaire – voire pire – de Panassié qui permet d'éclairer ses positions musicales et ses comportements dans le monde du jazz. Celle-ci constituerait l'infrastructure – le sous-texte comme on dit aussi parfois – le plus souvent implicite, dont le discours musical ne constituerait qu'une superstructure peu signifiante en soi si on ne la déchiffre pas à la lumière des ressorts idéologiques à l'œuvre, qui seuls permettraient d'en révéler le sens profond. Un exercice assez largement répandu consiste alors à s'atteler à rechercher les indices de ce sous-texte, exercice au demeurant assez aisé, d'autant plus que l'on finit toujours par trouver ce qu'on a décidé à l'avance qu'il y était. Or, j'ai toujours été gêné par cette approche, d'une part sur le plan de la méthode, mais aussi parce que dans ce cas précis du « Pape de Montauban », elle me semblait manquer une grande partie de l'épaisseur de la question posée. Pour le dire autrement, il est bien évident que l'on est très vite confronté aux manifestations de cette idéologie conservatrice dans ses discours sur sa musique, mais cette articulation ne peut constituer une clé unique. J'ai toujours eu plutôt l'impression que Panassié raccrochait des attirails idéologiques aussi improbables que ses jugements étaient outrés, erratiques et en contradiction croissante au fur et à mesure que la musique elle-même évoluait, mais que cet arrière-plan idéologique, s'il constituait indiscutablement un environnement, n'était pas le moteur de ces outrances et revirements. Ce moteur pouvait être cherché ailleurs, en particulier dans la psychologie du personnage, dans son contexte de vie et dans le caractère relativement autonome – en général et dans ce cas précis – de la passion musicale. L'idéologie devient alors un contexte, ou tout du moins ne peut être posée comme racine explicative unique. Le principal argument à l'appui de cette thèse est que si l'idéologie constituait vraiment une infrastructure, jamais un jeune homme catholique, conservateur, réactionnaire de la fin des années 1920, n'aurait dû, pu, se prendre d'une telle passion pour une musique de Noirs, catégorie largement dévalorisée (pour ne pas dire plus) par cette idéologie. Clairement, cette passion (et le terme a rarement été aussi approprié au vu de la vie et de l'action de Panassié), dévorante, est entrée, à l'origine, en contradiction avec l'idéologie. Si l'on préfère oublier ce fait original, toute la démonstration perd de sa pertinence, voire de sa signification. J'essaierai de montrer qu'il est à mon sens plus judicieux, plutôt que de tout rapporter à une idéologie, de mettre en lumière un faisceau de circonstances où l'on peut trouver autant de raisons. En l'occurrence, en effet une idéologie réactionnaire, conservatrice (on verra comment la qualifier), mais aussi une configuration psychologique (caractère passionné à la fois autoritaire et influençable, désir d'être aimé, situation de fils unique), un contexte (oisiveté rendue possible par l'aisance économique, handicap physique, éloignement géographique de la capitale), enfin une passion musicale et un goût, peut-être le plus important.

La deuxième question est liée à la première. Une fois acté le positionnement idéologique du personnage, il pouvait être tentant de franchir le pas de l'accusation de participation droitière à l'action proprement politique, dans le sens conservateur sans aucun doute, mais aussi monarchiste, voire fasciste et même collaborationniste. Plusieurs auteurs l'ont fait. Le débat, pour nous, change alors de nature car le terrain lui-même n'est plus le même. Il n'est plus question d'une discussion d'histoire de la musique et des idées, mais d'un véritable débat historique, où les sources, les arguments et les preuves sont eux-mêmes d'une nature différente. Les réquisitions de ce débat changent. Condamner

les positions d'un auteur sur le jazz est une chose, l'accuser de fascisme et de collaborationnisme en est une autre. Quelle que soit l'antipathie que le personnage peut susciter, il a droit au regard historique le plus équilibré qu'il est possible de porter dans un exercice malaisé pour toutes les raisons que l'on sait (plus encore quand on n'est pas historien de profession mais, par exemple, musicologue). Sans se faire la moindre illusion sur une quelconque position d'impartialité évidemment hors de portée, il est toutefois impératif de s'imposer des règles, de se donner des garde-fous, de se garder de franchir certaines limites.

Ces divers questionnements débouchant sur une production quantitativement plus importante qu'initiallement prévu, il a finalement été décidé de leur consacrer un volume séparé du deuxième tome de l'histoire générale du jazz en France auquel ils étaient d'abord destinés. On essaiera d'y procéder à une évaluation de l'apport musicologique, un examen du positionnement idéologique et politique et une discussion de la réception de l'œuvre panassiéenne. Pour ce faire, on ne scrutera pas systématiquement l'immense bibliographie laissée par Hugues Panassié (une vingtaine d'ouvrages et plusieurs centaines d'articles), mais on se concentrera au contraire sur trois textes. 1. L'un des premiers publiés par l'auteur, en juin 1930 dans *La Revue musicale*, un article intitulé « Le Jazz "Hot" » ; 2. *Le Jazz Hot*, son premier livre, paru en France en 1934 (et dont la traduction fut publiée dès 1936 aux États-Unis sous le titre *Hot Jazz: The Guide to Swing Music*) ; 3. *La Véritable musique de jazz*, livre d'abord paru dans une traduction étatsunienne en 1942, puis en français successivement en 1946 et 1952, cette dernière édition constituant le texte retenu ici pour examen. En effet, tous les éléments de la construction panassiéenne sont présents dans ses deux textes initiaux (et même, étonnamment, dans le premier à lui seul), le troisième apportant des correctifs qui établiront ce que l'on peut considérer comme la doctrine définitive. Les publications ultérieures ne seront que, selon le point de vue, le perfectionnement de la théorie ou sa transformation de façon toujours plus incohérente, révélant par là le caractère de plus en plus délirant de ladite construction.

De nombreux textes d'auteurs évoquant Panassié d'une façon plus ou moins directe seront par ailleurs abordés, pour tenter de comprendre la réception du discours panassiéen, l'évolution de cette réception et les questions musicologiques et idéologiques qu'elles soulèvent. Enfin, une bibliographie sera proposée, non pas complète, mais la plus exhaustive possible, en excluant toutefois les articles rédigés pour la dernière version du *Bulletin du Hot Club de France* dans laquelle il a écrit de 1950 jusqu'à la fin de sa vie. On a donc tenté<sup>1</sup> de réunir les références de tous les textes publiés jusqu'en 1949. Y figure également, autant qu'il a été possible de l'établir, la production d'Hugues Panassié publiée après ces dates dans d'autres organes que la dernière série du *Bulletin du Hot Club de France*.

<sup>1</sup> Grâce à l'aide indispensable de Guy Schoukroun.

## Relations personnelles

La plus douteuse est certainement celle qu'il a entretenue avec André Doutart, ancien membre de la Division Charlemagne qui fut longtemps, après-guerre, trésorier du Hot Club de France (il a également collaboré aux diverses éditions de l'histoire du jazz de Michel Perrin, un des lieutenants les plus fidèles de l'auteur de *Le Jazz Hot*<sup>9</sup>). Panassié le mentionne dans l'autobiographie mais comme un membre *lambda* du Hot Club de France.

Eugène Marsan – qui signe la préface de *Le Jazz Hot* – est proche d'Action française dans l'organe de laquelle il tient pendant longtemps la rubrique littéraire. Quant à Georges Herment, Pierre Reverdy ou Pierre Henri Cami, on peut difficilement les qualifier d'extrémistes de droite.

On signalera enfin qu'en 1979, cinq ans après le décès de Panassié, le maire d'alors de Villefranche-de-Rouergue, Robert Fabre – signataire pour le compte du Mouvement des radicaux de gauche, en 1972, avec François Mitterrand et Georges Marchais du « Programme commun » de la gauche – fait acheter par sa commune les archives de Panassié, qui se trouvait être son condisciple à l'école<sup>10</sup>. Il est peu probable que Robert Fabre ait eu pris un tel risque politique si son ancien congénère avait été un dangereux activiste d'extrême-droite et un ancien collaborateur.



Toulouse 1945-1946 : Jimmy Rena - Madeleine Gautier - Hugues Panassié - Georges Herment - Mano Rena. Collection Étienne Gautier

<sup>9</sup> Perrin 1967.

<sup>10</sup> <http://www.ladepeche.fr/article/2012/11/18/1491912-villefranche-de-rouergue-les-100-ans-d-hugues-panassie.html>, consulté en août 2016.

<sup>11</sup> Perchard 2015, p. 23.