

Philippe Fréchet

# De jazz en pages

un voyage littéraire en musique  
(programme de lecture publique)

Université populaire de Forcalquier (04)

mardi 17 mars 2026

Lectures	CD
[générique début]	1 : John Coltrane & Coleman Hawkins (ts), Gigi Gryce (as), Ray Copeland (tp) : <i>Abide With Me</i> , le 26 juin 1957, in <b>Thelonious Monk</b> , « Monk's Music », Riverside [OJCCD-084-2].
<b>Paul MORAND</b> : <i>Magie noire</i> (Grasset, Cahiers Rouges).	2 : <b>Reverend J.M. Gates</b> : <i>I'm going to Heaven if it takes my life</i> , sermon, le 6 décembre 1926, in « History of Jazz, vol. I », LP BYG 529601.
<b>Louis-Ferdinand Céline</b> : <i>Guignol's Band</i> (Denoël, 1944).	3 : <b>Art Tatum</b> (p) : <i>Blue Lou</i> , Hollywood, le 29 décembre 1953, in « Art Tatum Solo Masterpieces », volume I, Pablo PA-2405-432-2.
<b>Michel LEIRIS</b> : <i>L'âge d'homme</i> (Gallimard, 1946).	4 : <b>Billie Holiday</b> : <i>No Regrets</i> , avec Bunny Berigan (tp), Artie Shaw (cl), Joe Bushkin (p), Dick McDonough (g), Pete Peterson (b), Cozy Cole (dm), le 10 juillet 1936, in « Billie Holiday, New York-Los Angeles, 1935-1944 », collection The Quintessence, Frémeaux & Associés [FA 209].
<b>Pierre MAC ORLAN</b> : <i>Masques sur mesures</i> (Gallimard, 1937).	5 : Bennie Moten's Kansas City Orchestra : <i>Band Box Shuffle</i> , in « <b>Count Basie</b> , Complete edition, vol. 1, 1929-1930 », Masters of Jazz, Média 7 [MJCD 3].
<b>Henry MILLER</b> : <i>Le colosse de Maroussi</i> (Livre de Poche n° 3029).	6 : <b>Louis Armstrong</b> : <i>On The Sunny Side Of The Street</i> , in « Louis Armstrong : <i>Basin Street Blues</i> », Black Lyon [BLCD 760128].
<b>Boris VIAN</b> : <i>L'écume des jours</i> (Christian Bourgois).	7 : <b>Duke Ellington</b> : <i>I've Got It Bad And That Ain't No Good</i> , in « Duke Ellington All Star Road Band », vol. II, EPM [FDC 5011].
<b>Jack KEROUAC</b> : <i>Visions de Cody</i> (Christian Bourgois).	8 : <b>Lester Young</b> : <i>Just You, Just Me</i> , avec Johnny Guarneri (p), Slam Stewart (b), Sidney Catlett (dm), le 28 décembre 1943, in « Lester Young, Chicago - New York - Los Angeles 1936-1944 », The Quintessence, Frémeaux & Associés [FA 210].
<b>Jean-Paul SARTRE</b> : « Au Nick's Bar, à New York » (in revue <i>America</i> , 1947 ; repris in Michel Contat & Michel Rybalka : <i>Les écrits de Sartre</i> , Gallimard, 1970).	9 : <b>Charlie Parker</b> (as), avec Dizzy Gillespie (tp), Thelonious Monk (p), Curly Russell (b) et Buddy Rich (dm), le 6 juin 1950 : <i>Leap Frog</i> , in « Bird, the Complete Charlie Parker on Verve », vol. 4 [Verve 837 146-2].
<b>Julio CORTAZAR</b> : « Le tour du piano par Thelonious Monk » (in <i>Le tour du jour en quatre-vingts mondes</i> , Gallimard, 1980).	10 : <b>Thelonious Monk</b> (p), avec Charlie Rouse (ts), John Ore (b) et Frankie Dunlop (dm), le 28 février 1963 : <i>Crepuscule with Nellie</i> , in « Criss-Cross », Sony, Jazz Original [CD 14-469184-10].
[générique fin]	11 : idem 1.

# Jazz & littérature(s)

## 1. Introduction

Je ne suis ni vraiment conférencier, ni vraiment comédien. Tout au plus peut-être quelque chose entre les deux, ou complètement à côté. En tout cas, je me définirais, sans hésitation, comme un « amateur » — au sens étymologique du terme : « celui qui aime », mais un amoureux qui aurait (au moins) deux amours :

- d'un côté, la musique noire américaine (le jazz, dans son ensemble : toutes ses époques, tous ses styles depuis les origines jusqu'aujourd'hui sans discrimination, mais aussi les racines du jazz : spiritual, gospel, blues...);
- et, de l'autre, la littérature (la fiction romanesque principalement, mais aussi la nouvelle, le théâtre, la poésie...).

Ces deux amours, ces deux passions, je les ai longtemps cru parallèles, indépendantes, étanches, avant de me rendre compte qu'elles s'étaient déjà rencontrées, voilà déjà fort longtemps (dès le début du XX<sup>e</sup> siècle, en fait, dès l'arrivée du jazz en Europe), bref, que mes deux muses se connaissaient fort bien — et avec beaucoup d'affinités !

Si j'ai bonne mémoire, je crois que c'est chez **Boris Vian** que je m'en suis aperçu, la première fois, mais j'ai cru à une simple coïncidence (tiens, lui aussi ? ah bon...); puis chez **Miller (Henry, l'auteur des fameux Tropiques)** : ah, diable ! Et, de fil en aiguille, j'ai commencé à tendre l'oreille (comme **Cocteau** qui écrit : « **La première fois que j'ai entendu un jazz [...], j'ai dressé les oreilles d'un cheval de cirque. Je reconnaissais la musique tant désirée par moi et tant attendue. [...] Je tenais le pouls de la Muse. Je sentais battre son sang rouge. Il venait du cœur. [...] Il s'y produira toujours les mêmes accidents admirables que dans la peinture et dans la poésie.** »). J'ai commencé, donc, à tendre l'oreille et à ouvrir l'œil. Et, depuis lors, je n'ai plus cessé de traquer la présence du jazz dans la littérature...

Cette présence peut prendre plusieurs formes :


Il y a, bien sûr, le roman « de jazz » \*. Là, ça n'est pas difficile : on est dedans jusqu'au cou, du début jusqu'à la fin, l'intrigue se déroule dans le milieu du jazz (ou du blues), parmi les musiciens, dans des clubs de jazz, etc. C'est le cas d'un certain nombre de romans (dont pas mal de « polars »)... Mais on en a vite fait le tour, c'est limité, et puis peut-être un peu trop facile...

Non, moi, ce qui m'intéresse davantage, c'est de croiser le jazz là où on ne l'attend pas forcément, pas *a priori*. Ce qui m'intéresse, c'est quand la littérature a des rendez-vous

secrets, clandestins, avec le jazz, quand ils empruntent tous deux des chemins de traverse, des sentiers buissonniers... et qu'ils nous emmènent avec eux...

Sans m'aventurer dans une exégèse ou une explication de texte qui risquerait d'être aussi rébarbative que risquée, je ferai seulement remarquer que dans les textes que vous allez entendre dans quelques secondes, il est possible de relever quelques thèmes récurrents. Chez plusieurs auteurs (et pas uniquement ceux que je cite ici, d'ailleurs), le jazz provoque un certain nombre d'images métaphoriques ou symboliques, voire fantasmatiques (qu'on trouve, pour la plupart réunies, condensées dans le texte de Michel Leiris que je vous lirai tout à l'heure), à travers lesquelles le jazz est vécu comme :

- 1) une sorte de religion, avec communion, échange et partage mystique (Morand, Leiris) ;
- 2) un mélange d'érotisme et d'exotisme [ce qu'on pourrait nommer, si l'on aime les néologismes, « sextisme » — ainsi que je l'avais proposé dans les *Cahiers du Jazz* en 2006] (Leiris, Sartre, Vian, Cortazar) ;
- 3) une possession, mélange de magie et de folie (Morand, Sartre, Cortazar) ;
- 4) un élément essentiel de la modernité (machinisme, mécanisme chez Mac Orlan comme chez Sartre) ;
- 5) le rythme biologique, naturel, lié à la pulsation sanguine, à la circulation du sang dans les artères, au battement cardiaque... (Mac Orlan & Sartre, encore).

Enfin, avant de vous faire la lecture des extraits d'œuvres que j'ai sélectionnés pour vous, je voudrais conclure cette introduction en citant Gilles Anquetil : « **On ne choisit pas Sonny Rollins, Charlie Parker, Elvin Jones, Art Pepper, Miles Davis, Bill Evans, John Coltrane [...] et tant d'autres, grands et petits maîtres, comme héros culturels, sans prendre soin d'en faire aussi des héros romanesques. Aventures, épopées, légendes, héros tragiques ou solaires peuplent la mythologie du jazz. Cette musique si belle et si essentielle à nos vies est aussi une inépuisable pourvoyeuse de fictions. Un chorus c'est déjà une histoire.** » →  : générique début.

## 2. lecture


Dans l'avant-propos de *Magie Noire*, **Paul Morand** déclare :

« **1920. — [...] Dans les bars d'après l'armistice. Le jazz a des accents si sublimes, si déchirants que, tous, nous comprenons qu'à notre manière de sentir, il faut une forme nouvelle. Mais le fond ? Tôt ou tard, me disais-je, nous devons répondre à cet appel des ténèbres, aller voir ce qu'il y a derrière cette impérieuse mélancolie qui sort des saxophones. Comment rester sur place, tandis que le temps glacé fond entre nos mains chaudes ? En route !** »

En 1927, **Paul Morand** parcourt donc le sud des États-Unis : « [...] La Nouvelle-Orléans, la Floride, la Géorgie, la Louisiane [...] ». Et, là, au fin fond de la Louisiane, il assiste à un office religieux célébrant l'enterrement d'une vieille dame :

« **Devant l'autel, une Bible gigantesque. De long en large, comme un encensoir, le ministre nègre se promène sur l'estrade. Il ouvre le livre saint à la page. [...] Le clergyman en redingote mit au-dessus de son nez ses lunettes**

et annonça sur un mode sépulcral que son allocution serait tiré du 37<sup>e</sup> chapitre d'Ézéchiél. On frissonna : c'était le grand jeu. [...] Après quelques phrases dites posément, avec une monotonie presque inintelligible, il haussait le ton, chantait son oraison. À mesure que la voix du Révérend s'élançait, ses fidèles la suivaient, dociles échos. Il se mit à apostropher l'assistance, lançant ses interrogations, qui éclatèrent comme des bombes. [...] Le débit devenait saccadé, dramatique. On l'avait entendu bien des fois ce sermon sur la Vallée des Os Secs, mais chaque fois, c'était plus beau... L'orage s'amoncelait. Rauque, tapant du pied, le ministre décrivait la course de deux trains : le rapide de Dieu et l'express du Diable, luttant de vitesse à qui arriverait le premier au chevet de la vieille dame. L'orateur passait insensiblement d'une élocution impersonnelle à des appels, déclamés, puis curieusement psalmodiés, sur le rythme même du jazz... »


→  2 Réf. : Reverend Gates et sa congrégation : *I'm Going To Heaven If It Takes My Life*, sermon enregistré le 6 décembre 1926, donc exactement contemporain du voyage de Morand. Les extraits que je vous ai lus sont tirés du 1<sup>er</sup> chapitre de la 2<sup>e</sup> partie de *Magie Noire* (publié chez Grasset en 1928).



Dans *Guignol's Band*, **Louis-Ferdinand Céline** parle, à sa manière, d'un pianiste, Boro, entendu à Londres, dont on entend réellement (je dirais : littéralement et littérairement) le *ragtime* ou le *stride* :

« Il faut que ça tourne ! c'est le grand secret... jamais de ralenti, jamais de cesse ! que ça s'égrène comme des secondes, chacune avec sa petite malice, sa petite âme dansante, pressée, mais nom de Dieu l'autre qui la pousse !... d'un trille te la bouscule... sursaute !... que ça vous tinte plein les soucis... vous triche le temps, vous tille la peine, lutine, mutine, tinte aux soucis, et ptemm ! ptemm ! vous la troubillonne !... vous l'emporte... constante à galope ! notes en notes !... [...] Fallait le voir en train le Boro ! ce brio d'artiste ! sur la question du bastringue... clinquant... mais cadencé volage !... et le répertoire !... la mémoire !... les variations à l'infini !... [...] Il avait l'esprit dans les doigts... Des mains de fées !... des papillons sur les ivoires... Il virevoltait aux harmonies !... piquait l'une et l'autre à l'envol !... songes et toquades !... quirlandes... détours... fredaines prestes... Possédé !... pas autre chose à dire !... par vingt petits diables dans les doigts !... [...] Un coup d'accords ! dièse ! C'est gagné !... le charme enchaîne !... C'est la rengaine digne et ficelle... Jamais venue... jamais finie !... tapée, moulue, mouchée, retorse... coquine aux nerfs et cavalière et qui s'impose à tous les cœurs !... [...] Le monde halète !... pâme... se rend... farceur d'ivoires !... façon friponne !... rèche et câline !... brute et toucheuse ! à dig ! dong !... débraille notes ! sorcières des mains !... conquiert et sonne !... digue dondonne !... emporte tout !... le monde vogue !... tout ensorcelle, dissolue, papille !... papille aux ondes ! [...] Le truc a fait fureur depuis, mille fois repris, ratatouillé, dégobillé par toutes les mécaniques du monde, par tous les jazz des continents !... à la remoulade cafouillette... Mais à l'époque dont je vous cause, c'était encore de la primeur... la salade jamais entendue... le genre à

froid sentimental, le sautillé marrant message des temps voyous à venir !... tintant coquin au coin des squares... [...] le baise à froid, le bien meilleur !... la mousse et poivre !... que tout le monde voulait plus autre chose !... cynique, capital et pressé !... à poil les notes !... le cœur à poil !... ding ! dong ! ding ! gambade à quatre, cinq, trois doigts pile !... gigote la tournique et d'arpèges et je te connais !... [...] Moi-même je ne peux pas m'en détacher... On a beau dire... ça tourne exquis !... C'est envoûtant, c'est désinvolté ! C'est un régal bien envoyé par un pianiste qui connaît pzum ! binch ! et pzim ! le fond des choses !... qui sait prendre ça impitoyable !... s'imposer cruel au tournant... bourrer au motif !... embarquer !... et youp ! et vlom ! Vlim ! Circulez trilles et l'accord... tricotez gammes dièses que veux-tu ! viceloque plein les ondes ! C'est trapu !... c'est magistral !... soufflant !... l'ivresse technique !... »


→  3 : pour illustrer ce pianiste fictif, j'ai choisi de vous faire entendre Art Tatum l'un des grands maîtres du piano stride dans *Blue Lou*, enregistré à Hollywood, le 29 décembre 1953, pour le label Pablo et publié en CD dans la série « Solo Masterpieces ».



Bien que publié en 1946, *L'âge d'homme*, récit de **Michel Leiris**, a été écrit au début des années 30, donc la guerre dont il parle est, bien sûr, celle dite « de 14 ».

« Dans la période de grande licence qui suivit les hostilités, le jazz fut un signe de ralliement, un étendard orgiaque aux couleurs du moment. Il agissait magiquement et son mode d'influence peut être comparé à une possession. C'était le meilleur élément pour donner leur vrai sens à ces fêtes, un sens religieux, avec communion par la danse, l'érotisme latent ou manifesté, et la boisson, moyen le plus efficace de niveler le fossé qui sépare les individus les uns des autres dans toute espèce de réunion. Brassés dans les violentes bouffées d'air chaud issu des tropiques, il passait dans le jazz assez de relents de civilisation finie, d'humanité se soumettant aveuglément à la machine, pour exprimer aussi totalement qu'il est possible l'état d'esprit d'au moins quelques-uns d'entre nous : démoralisation plus ou moins consciente née de la guerre, ébahissement naïf devant le confort et les derniers cris du progrès, goût du décor contemporain dont nous devons cependant pressentir confusément l'inanité, abandon à la joie animale de subir l'influence du rythme moderne, aspiration sous-jacente à une vie neuve où une place plus large serait faite à toutes les candeurs sauvages dont le désir, bien que tout à fait informe encore, nous ravageait.

[...] je souffrais bien d'un certain vide, mais cet ennui avait tôt fait de devenir la source d'émotions indicibles dès que j'entendais un air de jazz convenablement mélancolique ou le chant d'une femme de couleur qui semblait avoir reçu des coups de becs d'oiseaux dans la gorge. »

→  4 **Billie Holiday** : *No Regrets*, avec un sextet comprenant notamment le clarinettiste Artie Shaw, le 10 juillet 1936.



Les extraits qui suivent proviennent de deux textes de **Pierre Mac Orlan** : l'un se situe à la fin de son célèbre roman *Le quai des brumes* (1927), l'autre dans « Uranie » (écrit en 1929, et publié dans le recueil *Masques sur mesures*, en 1937) :

« Les deux jazz-bands du Miami, l'un noir et l'autre blanc, se succèdent sans répit, dans un mouvement continu et harmonieux de bielles. [...] Un bruit brûlant d'usine à fabriquer la joie domine la salle. Les deux jazz-bands ronflent en sourdine ainsi que des turbines qui mettent en marche Nelly et son danseur et les autres couples chauffés par la même pile. Le dancing se meut et se déplace comme la vie bacillaire dans une blessure rouge. Une chanson merveilleusement fluide, étroitement adaptée au corps des danseurs et des spectateurs, sature l'atmosphère de la salle d'une électricité tout à fait intelligente. Chacun remonte ainsi sa vie comme un énorme mécanisme et va se recharger à cette force que les deux jazz-bands conduisent à travers tout, de même qu'un courant alternatif. »

« Le music-hall et l'usine se ressemblent. L'un et l'autre obéissent à des rythmes identiques qui sont ceux qui règlent le cours du sang dans nos artères et les mouvements des collectivités. [...] Les instruments à percussion qui accompagnent les images sentimentales de la mélode sont plus puissants que ceux d'un jazz. [...] De Saint-Ouen à Javel, en passant par Levallois et Grenelle, se déroulent les images d'un film merveilleusement rythmé. [...] Dans une cité d'anticipation, comme construite en studio, un jazz monstrueux, dont les marteaux-pilons tiennent la batterie, où le martellement des banjos s'associe au découpage des tôles d'acier, où les machines à aléser gémissent comme des saxophones, poursuit inexorablement sa mélodie triomphante, jour et nuit. »

→  *Band Box Shuffle*, par le **Bennie Moten's Kansas City Orchestra** (où **Count Basie** tenait le piano et écrivait les arrangements), le 23 octobre 1929.




Dans son roman *Le Colosse de Maroussi*, **Henry Miller** prononce ce credo :

« Je laisse un chant s'échapper de mon cœur, louant Dieu de ce que la grande race nègre, qui seule empêche l'Amérique de s'en aller en pièces, n'a jamais eu le vice de parcimonie... Je laisse s'échapper de mon cœur un chant à la louange de Duke Ellington, cobra suave et hypercivilisé, homme-serpent aux poignets blindés d'acier — et de Count Basie [...] frère depuis longtemps perdu d'Isidore Ducasse et dernier descendant en ligne droite du grand, de l'unique Rimbaud. »

Puis, quelques lignes plus loin, il se lance dans un grand délire (qui n'a rien à voir avec le reste de l'ouvrage) :

« Il était une fois un pays. Et il n’y avait dans ce pays ni murs, ni vergers. Tout juste un type boogie-woogie du nom d’Agamemnon. Au bout d’un temps, il donna le jour à deux fils : Épaminondas et Louis Armstrong. Épaminondas était pour la guerre et la civilisation. [...] Louis, lui, était pour la paix et pour la joie. [...] Agamemnon, voyant que l’un de ses fils détenait la sagesse, lui acheta une trompette en or et lui dit : “Va maintenant, va par le monde claironner joie et paix !” Il ne dit pas un mot des murs, ni des jardins ou des vergers. Il ne dit pas un mot de cathédrales à construire. Il dit : “Va, mon fils, et pousse-en une sur le monde !” Et Louis s’en alla par le monde, qui était déjà tombé dans la tristesse, et il n’emportait rien avec lui que la trompette en or. Louis s’aperçut bientôt que le monde était partagé en blanc et noir, angles vifs et cruels. Et tout ce blanc et noir, Louis voulut le changer en or — non pas doré comme des pièces de monnaie ou des icônes, mais comme épis de blé mûr [...] d’un or que tout le monde pût regarder et tâter, où tout le monde pût se vautrer. [...] Louis appliqua sur la bouche de la trompette en or ses lèvres épaisses et aimantes et il souffla. Il souffla une seule note, grande, énorme et aigre, comme un rat qui explose, et les larmes lui vinrent aux yeux, et la sueur lui roula sur la nuque. Louis sentit qu’il apportait paix et joie au monde entier. Il gonfla de nouveau ses poumons, souffla une note fondue qui monta si haut dans l’azur qu’elle y gela et resta en suspens dans le ciel, comme un diamant astral. [...] Entre temps, Louis s’était fait quelques amis, sans cesser de poursuivre sa route claironnante à travers le monde. L’un était Comte, l’autre était Duc. Ils avaient de petits rats blancs au bout des doigts, et quand ils en avaient par-dessus la tête de ce triste bordel qu’est le monde des Blancs, ils mordaient du bout des doigts [...] Le Comte était un spécialiste à deux doigts, court de taille et rond comme rotonde, avec une petite moustache. [...] Lui c’était le genre petit père tranquille et posé, sorte de gorille introverti qui, lorsqu’il s’embourbait dans les creux du gérondif, parlait français comme un marquis ou babillait en polonais ou en lituanien. Il ne commençait jamais deux fois de la même manière. Et quand il arrivait au bout, à la différence des autres empoisonneurs et des autres incendiaires, il s’arrêtait régulièrement. Tout net, comme qui dirait, et le piano semblait avec lui, et les petits rats blancs aussi. Jusqu’à la prochaine fois... Le Duc, de son côté, se laissait toujours glisser du haut du ciel, dans un peignoir doublé d’argent. Le Duc avait été élevé au Paradis, où dès son jeune âge il avait appris à jouer de la harpe argentine et autres instruments vibratoïdes du royaume céleste. Il était toujours suave, toujours maître de soi. Quand il souriait, des guirlandes d’ectoplasmes se formaient autour de ses lèvres. Son humeur favorite c’était l’indigo, qui est celle des anges quand l’univers est plongé dans le sommeil. [...] Louis est rentré au pays, un fer à cheval autour du cou. Il se prépare à leur souffler une de ces putains de note à la gros rat qu’explose [...] Pourquoi qu’il a besoin de faire ça ? Rien que pour montrer qu’il est content. »

→  **Louis Armstrong** : *On The Sunny Side Of The Street*, en juillet 1956, avec notamment Trummy Young au trombone. *Le Colosse de Maroussi* de Henry Miller, a été publié par les Éditions du Chêne en 1948 (traduit par Jean-Claude Lefaure).



Dans cet inoubliable roman « ellingtonien » qu'est *L'Écume des jours* (comme je vous le diasi dans l'introduction), **Boris Vian** décrit une invention tout à fait originale :

« — Prendras-tu un apéritif ? demanda Colin. Mon *pianocktail* est achevé, tu pourrais l'essayer. [...] J'ai eu du mal à le mettre au point, mais le résultat dépasse mes espérances. J'ai obtenu à partir de la *Black And Tan Fantasy* un mélange vraiment ahurissant.

— Quel est ton principe ? demanda Chick.

— À chaque note, dit Colin, je fais correspondre un alcool, une liqueur ou un aromate. La pédale forte correspond à l'œuf battu et la pédale faible à la glace. [...] Les quantités sont en raison directe de la durée : à la quadruple croche équivaut le seizième d'unité, à la noire l'unité, à la ronde la quadruple unité. [...] en plus, le piano fonctionne réellement.

— C'est merveilleux ! dit Chick.

— Il n'y a qu'une chose gênante, dit Colin, c'est la pédale forte pour l'œuf battu : j'ai dû mettre un système d'enclenchement spécial, parce que lorsqu'on joue un morceau trop hot, il tombe des morceaux d'omelette dans le cocktail et c'est dur à avaler. Je modifierai ça. Actuellement il suffit de faire attention. Pour la crème fraîche, c'est le sol grave.

— Je vais m'en faire un sur *Loveless Love*, dit Chick. Ça va être terrible ! »

[Plus loin, dans le roman, Chloé étant malade, Colin est obligé de vendre son piano pour payer le médecin et les médicaments.]

« — Vous connaissez du Duke Ellington ?... dit Colin.

— Oui, dit l'antiquaire. Je vais vous jouer le *Blues du Vagabond*.

— Je le règle à combien ? dit Colin. Vous prenez trois chorus ?

— Oui, dit l'antiquaire.


— Bon ! dit Colin. Ça fera un demi-litre en tout. Ça va ?

— Parfait, répondit le marchand, qui commença à jouer. Il avait un toucher d'une extrême sensibilité et les notes s'envolaient, aussi aériennes que les perles de clarinette de Barney Bigard dans la version de Duke. Colin s'était assis par terre pour écouter, adossé au pianocktail et il pleurait de grosses larmes élliptiques et souples qui roulaient sur ses vêtements [...] Le marchand d'antiquités fredonnait un contre-chant d'une simplicité pastorale et balançait la tête de côté comme un serpent à sonnettes. Il joua les trois chorus et s'arrêta. Colin, heureux jusqu'au fond de l'âme, restait assis là et c'était comme quand Chloé n'était pas malade. [...] Colin se leva et ouvrit le petit panneau mobile [...] et ils prirent les deux verres remplis d'un liquide aux irisations d'arc-en-ciel. L'antiquaire but le premier en clappant sa langue :

— C'est exactement le goût du blues, dit-il. De ce blues-là même. C'est fort votre invention, vous savez. »

[Encore plus loin, Chloé est de plus en plus malade. Colin est avec elle dans la chambre et ils écoutent un disque.]

« Il y avait quelque chose d'éthéré dans le jeu de Johnny Hodges, quelque chose d'inexplicable et de parfaitement sensuel. La sensualité à l'état pur, dégagée du corps. Les coins de la chambre se modifiaient et s'arrondissaient sous l'effet de la musique. Colin et Chloé reposaient maintenant au centre d'une sphère. »

→  7 *I've Got It Bad And That Ain't No Good*, par **Duke Ellington** et son orchestre (don't Johnny Hodges au saxophone alto), le 31 mai 1964. Les trois extraits lus sont tirés du roman *L'écume des jours* de **Boris Vian** (publié en 1947 ; mais j'ai choisi d'utiliser l'édition qu'en ont donné Gilbert Pestureau & Michel Rybalka chez Bourgois en 1994).




Le texte suivant est extrait de *Visions de Cody*, ouvrage écrit par **Jack Kerouac** en 51-52, mais qui ne fut publié qu'après sa mort.

« Oui, [...] c'est Lester qui est à l'origine de tout, ce saint grave et mélancolique qui est derrière toute l'histoire du jazz moderne et de sa génération. [...] Lester est exactement comme le fleuve, ce fleuve qui naît dans le Montana, parmi les sommets de neige gelée [...] puis descend en sinuant à travers les états, des régions entières de paysages mornes et d'aubépines grinçant sous le grésil, il récupère les eaux d'autres fleuves [...] et il arrive énorme à La Nouvelle-Orléans en charriant les nouvelles boueuses de tout le continent ainsi qu'un rugissement d'excitation souterraine qui ressemble à la vibration de l'Amérique tout entière, arrachée à ses entrailles dans la folie de minuit, fiévreux, brûlant, l'énorme Mississippi titanesque et grenouillesque, boueux, impétueux, descendu du Nord et maintenant plein de métaux, de bois froid et de cuivres. Ainsi, Lester commença en tenant son saxo très haut dans les bouges nègres des ruelles, basie kaycee, portant un vaste pantalon de velours tout grassex et taché, une veste de smoking déchirée [...] d'infects godillots [...], doux, harmonieux, ainsi qu'un porte-clefs, les premiers mouchoirs, les mains levées, les bras tendus bien haut, le saxo à l'horizontale, son éclat terne dans le bois marron du bouge et la puanteur ammoniacale des urinoirs brisés, maculés de merde et de vomi [...] alors que Lester, l'instrument bien en place, a commencé à souffler, "joue pour moi, vieux salaud, joue", 1938, nous sommes en 1938, Miles saute encore sur les genoux de son père, Louis n'a qu'une vingtaine d'années derrière lui, mais Lester envoie au septième ciel tous les habitants de Kansas City, et aujourd'hui tous les Américains, d'une côte à l'autre, perdent la tête, tombent sous son charme [...]

Dans sa période la plus brillante, Lester fit descendre son instrument [...] la tristesse lui a fait baisser son saxo de 90 degrés ; enfin, lors de ses dernières interprétations baroques dans le vide béant des boîtes de nuit américaines, il laissa son instrument à la verticale, [...] son grand visage renfrogné jouant les standards avec maîtrise et fraîcheur, les cheveux longs, l'avant-bras plié, ses grosses chaussures luxueuses et écarlates (comme ces canapés en mousse

de décoction chimique) au lieu des vieux godillots comiques de sa jeunesse né-trente-ans-trop-tôt dans les bouges, ô Lester, nom glorieux !  
Et moi, un peu comme lui, je ploie sans cesse sous le faix, je baisse les bras, j'ai renoncé définitivement comme Lester [...] »

→  *Just You, Just Me*, par **Lester Young**, au ténor, avec Johnny Guarneiri (p), Slam Stewart (b) et Sidney Catlett (dm), le 28 décembre 1943.


*Visions de Cody* a été publié en français, dans une traduction de Brice Matthieussent, par Christian Bourgois en 1990.



En 1947, **Jean-Paul Sartre** se rend aux États-Unis, invité à donner une série de conférences dans des universités américaines. À New York, il en profite pour descendre au Nick's Bar :

« La musique de jazz, c'est comme les bananes, ça se consomme sur place. Dieu sait qu'il y a des disques, en France, et puis des imitateurs mélancoliques. Mais c'est juste un prétexte pour verser quelques larmes en bonne compagnie. J'ai découvert le jazz en Amérique, comme tout le monde. Certains pays ont des réjouissances nationales et d'autres n'en ont pas. Il y a réjouissance nationale quand le public vous impose un silence rigoureux pendant la première moitié de la manifestation et se met à hurler et à trépigner pendant la seconde moitié. Si vous acceptez cette définition, il n'y a pas de réjouissance nationale en France, sauf peut-être les braderies et ventes aux enchères. Ni en Italie, sauf peut-être le vol : on laisse faire le voleur dans un silence attentif (première moitié) et puis on trépigne et on crie "Au voleur !" pendant qu'il s'enfuit (deuxième moitié). Au contraire, la Belgique a les combats de coqs, l'Allemagne le vampirisme et l'Espagne les corridas. J'ai appris, à New York, que le jazz est une réjouissance nationale. [...] Au Nick's Bar, à New York, on se réjouit nationalement. C'est-à-dire qu'on s'assied dans une salle enfumée, à côté des matelots, des malabars, des putains sans carte, des dames du monde. [...] Personne ne parle. Les matelots vont par quatre. Ils regardent, avec une haine légitime, les godelureaux qui vont s'asseoir dans les boxes avec leur chacune. Ils voudraient des chacunes et ils n'en ont pas. Ils boivent, ils sont durs ; les chacunes sont dures aussi : elles boivent, elles ne parlent pas. Personne ne parle, personne ne bouge, le jazz joue. Il joue du jazz de dix heures à trois heures du matin. En France, les jazzistes sont de beaux hommes mats avec des chemises flottantes et des foulards. Si ça vous embête d'écouter, vous pouvez toujours les regarder et prendre des leçons d'élégance. Au Nick's Bar, il est conseillé de ne pas les regarder : ils sont aussi laids que les exécutants d'un orchestre symphonique. Visages osseux, moustaches, vestons, cols demi-durs (au moins au commencement de la soirée) et le regard n'est même pas velouté. Mais les muscles bossuent leurs manches. Ils jouent. On écoute. Personne ne rêve. Chopin fait rêver, ou André Claveau. Pas le jazz du Nick's Bar. Il fascine, on ne pense qu'à lui. Pas la moindre consolation. Si vous êtes cocu, vous repartez cocu, sans tendresse. Pas moyen de saisir la main de votre voisine et de lui faire comprendre d'un clin d'oeil que la musique trahit votre état d'âme. Elle

est sèche, violente, sans pitié. Pas gaie, pas triste, inhumaine. Les piailllements cruels d'oiseaux de proie. les exécutants se mettent à suer, l'un après l'autre. D'abord le trompettiste, puis le pianiste, puis le trombone. Le contrebassiste a l'air de moudre. Ça ne parle pas d'amour, ça ne console pas. C'est pressé. Comme les gens qui prennent le métro ou mangent au restaurant automatique. Ça n'est pas non plus le chant séculaire des esclaves nègres. On s'en barbouille, des esclaves nègres. Ni le petit rêve triste des yankees écrasés par leurs machines. Rien de tout cela : il y a un gros homme qui s'époumone à suivre son trombone dans ses évolutions, il y a un pianiste sans merci, un contrebassiste qui gratte ses cordes sans écouter les autres ; Ils s'adressent à la meilleure part de vous-même, à la plus sèche, à la plus libre, à celle qui ne veut ni mélodie, ni ritournelle, mais l'éclat assourdissant de l'instant. Ils vous réclament, ils ne vous bercent pas. Bielles, arbres de couche, toupie en mouvement. Ils battent, ils tournent, le rythme naît. Si vous êtes dur, jeune et frais, le rythme vous agrippe et vous secoue. Vous sautez sur place, de plus en plus vite, et votre voisine saute avec vous ; c'est une ronde infernale. Le trombone sue, vous suiez, le trompettiste sur, vous suiez davantage, et puis vous sentez que quelque chose s'est produit sur l'estrade ; ils n'ont plus le même air : ils se pressent, ils se communiquent leur hâte, ils ont l'air maniaque et tendu, on dirait qu'ils cherchent quelque chose. Quelque chose comme le plaisir sexuel. Et vous aussi, vous vous mettez à chercher quelque chose, et vous vous mettez à crier. Il faut crier ; l'orchestre est devenu une immense toupie : si vous vous arrêtez, la toupie s'arrête et tombe. Vous criez, ils grattent, ils soufflent, ils sont possédés, vous êtes possédés, vous criez comme une femme qui accouche. Le trompettiste touche le pianiste et lui transmet sa possession [...]. Vous criez toujours. Toute une foule crie en mesure, on n'entend même plus le jazz, on voit des gens, sur une estrade, qui suent en mesure, on voudrait tourner sur soi-même, hurler à la mort, taper sur la figure de sa voisine. Et puis, tout d'un coup, le jazz s'arrête. Le taureau est estoqué, le plus vieux des coqs est mort. C'est fini. Vous avez tout de même bu votre whisky, tout en criant, sans vous en apercevoir. Un garçon impassible vous le remplace. Vous restez hébété un moment, vous vous secouez, vous dites à votre voisine : pas mal ! Elle ne vous répond pas, et ça recommence. Vous ne ferez pas l'amour cette nuit, vous n'aurez pas pitié de vous-même, vous ne serez même pas parvenu à vous saouler, vous n'aurez même pas versé le sang, et vous aurez été traversé par une frénésie sans issue, par ce crescendo convulsif qui ressemble à la recherche coléreuse et vaine du plaisir. Vous sortirez de là un peu usé, un peu ivre, mais dans une sorte de calme abattu, comme après les grandes dépenses nerveuses. Le jazz est la réjouissance nationale des États-Unis. »


→  *Leap Frog*, par **Charlie Parker** (as), Dizzy Gillespie (tp), Thelonious Monk (p), Curley Russell (b) et Buddy Rich (dm), le 6 juin 1950. Le texte de Sartre avait été publié dans un n° spécial intitulé « Jazz 47 » de la revue *America* (dirigée par Seghers) et a été réédité dans le monumental travail bibliographique de Michel Contat et Michel Rybalka, *Les écrits de Sartre* (Gallimard, 1970).



En mars 1966, l'écrivain argentin **Julio Cortazar** assiste à Genève à un concert du pianiste Thelonious Monk :

« À présent, les lumières s'éteignent avec ce léger tremblement d'adieu qui nous gagne toujours quand un concert commence (nous traverserons un fleuve, un autre temps s'établira, l'obole est déjà prête) et déjà le contrebassiste relève son instrument et l'accorde, les balais parcourent brièvement la caisse claire comme un frisson et, venu du fond de la scène en faisant tout un détour complètement inutile, un ours qui a sur la tête un bonnet mi-turc, mi-barrette s'avance vers le piano en posant un pied devant l'autre avec de telles précautions qu'on pense malgré soi à des champs de mines ou à ces plates-bandes des despotes sassanides où toute fleur piétinée était une mort lente de jardinier. Quand Thelonious s'assied au piano, toute la salle s'assied avec lui et produit un murmure collectif à la mesure de son soulagement parce que l'avancée diagonale de Thelonious sur la scène tient un peu du cabotage phénicien toujours menacé d'échouer dans les syrtes et lorsque la nef de miel noir avec son capitaine barbu arrive au port, c'est le quai maçonnique du Victoria Hall qui la reçoit avec un soupir comme d'ailes apaisées, de jetées atteintes. Et c'est alors *Pannonica* ou *Blue Monk*, trois ombres comme des épis entourent l'ours qui explore les ruches du clavier allant et venant parmi les abeilles déconcertées et les hexagones du son, il s'est à peine écoulé une minute que nous sommes déjà dans la nuit hors du temps, la nuit primitive et délicate de Thelonious Monk. Mais cela ne s'explique pas : *A rose is a rose is a rose*. Nous vivons une trêve, il y a un intercesseur, peut-être en quelque sphère est-il question de notre rachat. Et ensuite, quand Charles Rouse fait un pas vers le micro et que son saxo dessine impérieusement les raisons pour lesquels il est là, Thelonious laisse tomber ses mains, écoute un instant, pose encore un léger accord de la main gauche et l'ours se lève en se balançant, gavé de miel et cherchant une mousse propice à la sieste, dégagé du tabouret il s'appuie sur le bord du piano, marquant le rythme du pied et du bonnet, les doigts glissent, d'abord sur le côté du clavier où il pourrait y avoir un cendrier et une bière mais il n'y a qu'un Steinway & Sons, puis ils commencent imperceptiblement un safari sur la caisse tandis que l'ours se balance en cadence parce que Rouse et le contrebassiste et le percussionniste sont pris au filet du mystère de leur trinité et Thelonious voyage vertigineusement sans bouger, naviguant centimètre après centimètre, en direction de la queue du piano qu'il n'atteindra jamais, on sait bien qu'il ne l'atteindra pas car, pour l'atteindre, il lui faudrait plus de temps qu'à Phileas Fogg, plus de traîneaux à voile, plus de rapides de miel de sapin, d'éléphants et de trains durcis par la vitesse pour franchir l'abîme d'un pont effondré, en conséquence de quoi Thelonious voyage à sa manière, s'appuyant sur un pied, puis sur l'autre, tanguant sur le pont de son *Pequod* ancré dans un théâtre et bougeant de temps en temps les doigts pour gagner un centimètre ou mille milles, s'immobilisant à nouveau, comme faisant le point avec un sextant de fumée et renonçant à aller plus loin et à atteindre le bout de son piano, jusqu'à ce que sa main abandonne son appui et que l'ours vire lentement de bord et tout pourrait arriver à cet instant où l'appui lui

manque, où il flotte comme un alcyon sur le rythme de Charles Rouse qui est en train de poser les derniers longs, véhéments, admirables coups de pinceau de rouge et de violet, nous éprouvons le vide de Thelonious éloigné du bord du piano, l'interminable diastole d'un seul immense cœur où battent tous nos sangs, et exactement alors, son autre main se saisit du piano, l'ours se balance aimablement et revient nuage après nuage jusqu'au clavier, il le regarde comme pour la première fois, il promène dans les airs ses doigts indécis, les laisse tomber... et nous sommes sauvés, il y a Thelonious capitaine, il y a navigation de nouveau et le geste de Rouse qui recule tout en décrochant son saxo ressemble à une remise de pouvoir : le légat qui rend au doge les clefs de la Sérénissime. »

→  **Thelonious Monk** (p), avec Charlie Rouse (ts), John Ore (b) et Frankie Dunlop (dm), le 28 février 1963, *Crepuscule with Nellie*, in « Criss-Cross ». Le texte de **Julio Cortazar**, intitulé « Le tour du piano par Thelonious Monk » (et traduit par Laure Guille-Bataillon) est tiré du recueil *Le tour du jour en quatre-vingts mondes* (Gallimard, 1980).

\* **Le roman « de jazz »** : C'est le cas des romans : *Le Nègre* de Philippe Soupault, *Le jeune homme à la trompette* de Dorothy Baker (traduit par Boris Vian), *Ragtime* de Doctorow, *Harlem Quartet* de James Baldwin, *Les lâches* du Tchèque Josef Skvorecky, *L'occupation américaine* de Pascal Quignard [dont Corneau avait tiré le film *Le nouveau monde*], *Voyage sur la ligne d'horizon* de Luc Lang, *Lee Jackson* d'Orlando de Rudder, *Le baraquement américain* d'Alain Genestar, *Buddy Bolden, une légende* de Michael Ondaatje, *Mumbo Jumbo* d'Ishmael Reed, *Le vautour* de Gil Scott Heron, *Mojo Hand* de J.J. Phillips, *Le sax* de John Clellon Holmes (un ami de Kerouac), *Vu de dos* de Sylvia Fol (la sœur des jazzmen Raymond et Hubert Fol), *L'apprenti croque-mort* de Rick DeMarinis, *Indian Blues* de l'Amérindien Sherman Alexis, *Le Black Note* de Tanguy Viel, *Jazz impro* de l'Anglais Geoff Dyer, *Be-Bop & Un soir au club* de Christian Gailly, *Tout va se jouer* de Gilles Anquetil, *Novecento : pianiste* de l'Italien Alessandro Baricco, *Un ours à Manhattan* de Rafi Zabor — sans oublier toute la série de romans jazz d'Alain Gerber (*Louie, Charlie, Chet...*).

Dans cette même famille des romans « de jazz », je range aussi ce qu'on appelle des « polars », ou des « romans noirs » : *Tremolo* d'Ernest Borneman, *La nuit de St-Germain-des-Prés* de Léo Malet, *La neige était noire* de Malcolm Braly, *Jazz gang* de Paul Jeffers, *La Scène* de Clarence Cooper, *Le petit bleu de la côte ouest* de Jean-Patrick Manchette, au moins trois titres de Marc Villard (*La vie d'artiste, La dame est une traînée* [traduction mot-à-mot du titre d'un standard de jazz : *The Lady Is A Tramp*] et *Cœur sombre*), *La maison Russie* de John Le Carré, *L'ange du jazz* de Paul Pines, *Le Grand Nulle Part* et *White Jazz* de James Ellroy, *Be-bop à Lola* et *Notes de sang* de François Joly, *Les treize morts d'Albert Ayler* par un collectif de 14 auteurs, *Souffler n'est pas jouer* de Michel Boujut, *Nighthawk Blues* de Peter Guralnik ; et là aussi je vous fais grâce d'une flopée d'inutilités.

Toujours dans le même groupe, je place aussi quelques nouvelles : *L'homme à l'affût* de l'Argentin Julio Cortazar (texte étrange et magnifique inspiré à la fois par Charlie Parker et Bud Powell !), *Le saxophone basse* du Tchèque Josef Skvorecky, *Powerhouse* de l'Américaine Eudora Welty, *Un pianiste de jazz formidable* de Richard Yates, *Y plante pas d'coton* de Powers, certaines nouvelles du recueil *Histoires de Blancs* de Langston Hughes, des *Enfants de l'Oncle Tom* de Richard Wright, de *Jazz & vin de palme* du Congolais Emmanuel Dongola, des Français Marc Villard, Marc-Édouard Nabe (deux très beaux petits textes sur Albert Ayler et sur Django Reinhardt) et Alain Gerber, encore...