RECEPTION DU JAZZ EN SUISSE. 1920 - 1960.

Développement industriel d'une culture musicale populaire.

Mémoire de licence présenté à la Faculté des Lettres
de l'Université de Fribourg (Suisse)

Christian Steulet
Fribourg, décembre 1987.

Scène du bal nègre de la rue Blomet, à Paris.

Photo: BRASSAI: Le Paris secret des années trente.
Paris, Albin Michel, 1973.

RECEPTION DU JAZZ EN SUISSE : 1920 - 1960.

Développement industriel d'une culture musicale populaire.

INTRODUCTION GENERALE 7

I. La musique: une activité, une écoute : 8

I.1. l'importance de la réception.
I.2. L'initiation à la musique.
I.3. Le paradoxe de la technique.

II. Réception du jazz en Suisse : 11

II.1. Approche du sujet.
II.2. Périodisation.
II.3. Tableau des sources.
II.4. Le paradoxe de la culture.
II.5. Remarques complémentaires.

III. Le jazz comme phénomène socio-musical : 16

III.1. Longévité et multiplicité.
III.2. Conditions économiques et sociales de l'émergence du phénomène.

NOTES DE L'INTRODUCTION GENERALE 19

REMERCIEMENTS 21

PRECISION 21

PREMIER CHAPITRE: 1920 - 1930. UN GRAND COUP DE PUB. 22

INTRODUCTION. 23

I.1. LA CRISE MUSICALE EUROPEENNE : 26

I.1.1. Cabales et procès. 26
I.1.2. Le dadaïsme zurichois avant l'avant-garde. 27

I.2. LA DIFFUSION DU PHENOMENE JAZZ : 30

I.2.1. Premières matrices musicales industrielles. 30
I.2.2. Développement d'un "folklore urbain". 32

I.3. LA DECOUVERTE DE LA NEGRITUDE ET SES FANTASMES : 35

I.4. LES PIONNIERS EN SUISSE : 37

I.4.1. Une voix isolée: Ernest ANSERMET. 37
I.4.2. La passion de la danse. 40
I.4.3. "On a automatiquement glissé dans cette musique..." 42

DEUXIEME CHAPITRE: 1930 - 1940. LA VOIX DE SON MAITRE. 45

INTRODUCTION 46

II.1. JAZZ ET SOCIETE AMERICAINE 49

II.1.1. La grande dépression. 49
II.1.2. Du SWING comme New Deal musical. 51

II.2. LIEUX ET REPERTOIRES 54

II.2.1. Premiers orchestres de jazz amateurs. 54
II.2.2. Quel public ? 57
II.2.3. Coleman HAWKINS côté bar. 61

II.3.	LES CONDITIONS DE TRAVAIL	63
II.3.1.	Droit des auteurs, et celui des interprètes ?	63
	a) Technologie nouvelle.	
	b) Technique musicale redécouverte.	
II.3.2.	L'organisation du marché de la musique dite légère :	66
	a) l'USDAM au travers des crises.	
	b) de l'ASCO au SFM: la voie du consensus.	
II.3.3.	La radio et l'industrie du disque.	70
II.4.	ISOLEMENT ET REPLI CULTUREL	73
II.4.1.	La fondation des Hot Clubs :	74
	a) La voix de son maître ou l'idéologie du jazz dit authentique.	
	b) Les épigones en Suisse.	
II.4.2.	La défense d'une identité culturelle nationale :	80
	a) fondements politiques.	
	b) foklorisme et divertissements.	

TROISIEME CHAPITRE: 1940 - 1950. DE L'ONCLE TOM A L'ONCLE SAM. 84

INTRODUCTION 85

III.1.	LE SUCCES DES ORCHESTRES DE DANSE SUISSES	87
III.1.1.	Extension de la culture populaire de divertissement dans une économie de guerre.	87
III.1.2.	Un "Schlager Suisse" ?	90
III.1.3.	La fortune des dancings.	93
III.2.	ASPECTS PUBLICITAIRES ET MUSICAUX DE LA VICTOIRE AMERICAINE	96
III.2.1.	Les ondes courtes mobilisées.	96
III.2.2.	Les GI's américains en vacances.	98
III.3.	UNE SIXIEME COLONNE	102
III.3.1.	Développement du réseau des amateurs:	102
	a) passion et bénévolat.	
	b) l'échec de la fédération suisse du jazz.	
III.3.2.	Une économie parallèle.	106
III.3.3.	Les zazous en mal de musique.	108

III.4. LES RAISONS D'UNE QUERELLE DES STYLES : 110

III.4.1. Jazz et société américaine : 110
a) REVIVAL économique
b) Marginalité artistique du BE BOP.

III.4.2. Nouvelle promotion américaine du jazz. 116

III.4.3. Eclatement de la critique en France et en Suisse : 120
a) REVIVAL idéologique.
b) Les enjeux économiques: du cabaret au concert.

QUATRIEME CHAPITRE: 1950 - 1960. A LA RECHERCHE D'UNE SCENE. 125

INTRODUCTION 126

IV.1. LE DECLIN DES GRANDS ORCHESTRES DE DANSE : 128

IV.1.1. Evolutions du "nouveau folklore urbain". 128

IV.1.2. Nouvelles matrices musicales industrielles. 130

IV.2. UNE SCENE INEXISTANTE : 132

IV.2.1 Musicien à quel prix ? 132

IV.2.2. La grande famille des amateurs. 134

IV.3. L'APPROCHE DES INSTITUTIONS. 137

IV.4. JAZZ ET SOCIETE AMERICAINE. 139

EN GUISE DE CONCLUSION: NOUVELLES PERSPECTIVES 142

Notes de la conclusion. 146

ANNEXES 147

I. CABARET VOLTAIRE. ZURICH 1916 - 1918. 148

II. LA "SALE" MUSIQUE. 151

III. JOSEPHINE BAKER A ZURICH.
1 au 3 avril 1929. 153

IV. LES CONSEILS DE HANS PHILIPPI. 155

V. PREMIERE TOURNEE SUISSE DE LOUIS ARMSTRONG.
Novembre 1934. 156

VI. REPERTOIRE ET SHOW DES GRANDS ORCHESTRES SUISSES DE DANSE. 160

VII. LE JAZZ SELON L'AGENCE FRITZ BOPP.
Zurich, 1932. 164

VIII. UN FOLKLORE PEUT EN CACHER UN AUTRE. 165

IX. L'ASCENSION DE TEDDY STAUFFER. 1939 - 1941. 168

X. LE TOURISME DANS SES ASPECTS DIPLOMATIQUES ET MILITAIRES 170
Aktion für die Amerikanische Urlauber in der Schweiz. 1945 - 1949.

XI. HOT REVUE. Lausanne, 1945 - 1947. 173

XII. LE JAZZ ET LA JAVA. JAZZ 47 à Paris. 177

XIII. FESTIVAL DE JAZZ AMATEUR DE ZURICH. 1951 - 1960. 182

NOTES DU PREMIER CHAPITRE 184

NOTES DU DEUXIEME CHAPITRE 191

NOTES DU TROISIEME CHAPITRE 200

NOTES DU QUATRIEME CHAPITRE 210

APPAREIL CRITIQUE 215

I. FICHES BIOGRAPHIQUES DES ENTRETIENS 216

II. INDEX DES PERSONNES CITEES 230

III. LISTE DES PRINCIPAUX ORCHESTRES SUISSES CITES 257

IV. CHRONOLOGIE 261

V. LEXIQUE 263

VI. BIBLIOGRAPHIE 278

VII. SOURCES ET DOCUMENTS 291

VIII. DISCOGRAPHIE. 295

INTRODUCTION GENERALE

"Il y a toujours eu une incompréhension, entre le compositeur et sa génération. L'explication habituelle de ce phénomène est que l'artiste devance son époque, ce qui est absurde. En fait, l'artiste créateur est, d'une manière particulière, le témoin de son époque. Or, c'est parce que le public, par ses dispositions et son expérience, est en retard de cinquante ans, qu'il y a désaccord entre ce public et le compositeur. Car rien n'est fondamentalement changé, ni n'est appelé à changer en art. Ce sont les moyens d'expression qui ont changé et qui doivent changer.

On peut faire la comparaison avec le problème du commerce. Fondamentalement, le commerce est vieux de plusieurs milliers d'années; mais il a connu des changements spectaculaires dans l'emploi de ses méthodes. La routine plaisante des cinquante dernières années a fait place à la rapidité. L'élégante correspondance des temps passés a été remplacée par le télégramme codé. Il serait difficile d'expliquer pourquoi nous sommes si conservateurs en musique. (...)

Je suis convaincu que nos publics ne sont pas des coureurs de nouveautés, mais des gens en quête d'un élément vital. (...) Nous ne vivons pas une époque moribonde. Vraisemblablement la musique trouvera sa libération, soit parmi l'aristocratie intellectuelle, soit parmi les gens plus simples. Dans le premier cas, on ne trouve pas de réaction intelligente aux idées progressistes; dans le second cas on trouve une attitude nouvelle née du bon sens instinctif. Nous avons peu d'espoir auprès de la bourgeoisie. L'éducation de cette classe sociale repose presqu'entièrement sur le souvenir, et à 25 ans, les gens cessent d'apprendre: ils enferment le reste de leur vie à l'intérieur des limites conceptuelles d'une époque qui date d'au moins une génération."

Edgard VARESE : La musique de demain (1924)

I. La musique: activité et écoute.

Avant de définir plus précisément le sujet du travail, il convient de situer l'approche de la musique qui est à l'origine de cette recherche.

I.1. L'importance de la réception :

Les spécialistes de sémiotique insistent sur le fait que le langage musical se construit sur des systèmes de différences arbitraires et culturels entre les valeurs sonores (qu'elles fassent l'objet d'une notation écrite ou d'une praxis différenciée). Mais il n'est en revanche pas lié à une contrainte de signification précise :

> "Elle [NB: la musique] transmet un message entre un sujet et un destinataire, mais il est difficile de dire qu'elle communique un sens précis." (1)

La musique devient irréductible à toute mise en situation si on la considère ainsi comme une pure construction (une monade). La musicologie, qui s'organisait en science autonome et systématique à la fin du siècle dernier, commença en effet par tenter de fixer les lois de la succession historique des oeuvres et du "Beau" musical. L'histoire, à qui le rôle de science auxiliaire de la musicologie était réservé, devenait le système explicatif déterminant, car l'analyse historique des oeuvres débouchait sur une suite d'historicismes et reléguait la liberté d'interprétation de la musique et son écoute aux oubliettes (2). Il n'y avait alors aucune place pour une étude de la réception et de l'écoute musicales, ni de documentation rassemblée en ce sens.

Les tendances actuelles de la musicologie, par contre, vont dans le sens d'une redécouverte de la réciprocité musicien-auditoire: écoute et prise de conscience de la musique sont étudiées dans leurs implications individuelles et sociales. Les critères qui font d'une musique une "musique écoutable" ou une "musique étrange (fremd)" deviennent ainsi des facteurs historiques :

> "Die Beschäftigung mit den Schwierigkeiten, Bedingungen, Möglichkeiten und Auswirkungen des Musikverstehens bedarf musikgeschichtlichen Wissens vor allem in Form von Kultur- und Rezeptionsgeschichte. Einstweilen sind solche Ansätze nur spärlich vorhanden, so dass die Spannungen zwischen den einzelnen Teilbereichen der Musikwissenschaft gross sind." (3)

Cette revalorisation de la compréhension de la musique comme activité sujette à des processus historiques de transformation (concept élargi de "vie musicale") se développe dans les sciences humaines parallèlement à celle de l'histoire économique et sociale contre une histoire analysant principalement les données politiques, celle d'une histoire culturelle contre une histoire de l'art (4). Le regard y est centré sur la fonction de communication de la musique: elle nécessite par là-même une analyse superficielle qui réintroduise comme cadre de travail une conception plus représentative de la vie musicale :

> "Es ist unmöglich, die Vergangenheit in der Gegenwart sichtbar werden zu lassen, wenn nur das herausragende zum Gegenstand des Sammelns und Nachdenkens wird." (5)

I.2. L'initiation à la musique :

Si la musique, la monade de l'oeuvre musicale, n'ont pas de contenus prédéterminés, l'activité musicale reçoit par contre une signification et une efficacité lors de l'écoute et de la socialisation par la musique. Ces deux facteurs sont fondamentaux, car leur compréhension relève principalement de l'initiation individuelle à la musique :

> "Längst ist die Milieuabhängigkeit und die Sozialsituationsbedingtheit menschlichen Erlebens erwiesen - erstaunlich ist allerdings, dass sich im Bereich der Kunst eine antiquierte Theorie (...), halten kann, (...) die behauptet, Bedeutung und Erleben, auch Wert und Aussagefähigkeit, ja sogar die Funktion einer Musik lasse sich durch eine Analyse des Werks herausfinden." (6)

Dans le cadre de cette recherche, la compréhension de l'activité musicale ne sera donc pas fondée par la définition de normes musicologiques - par

exemple tel système tonal, ou la fixation de tel moment idéal du jazz -, vu que celles-ci renvoient à des différences d'ordre culturelles ou arbitraires. Ce sont ces différences mêmes qui font partie des conditions d'une étude de la réception d'un phénomène musical.

I.3. Le paradoxe de la technique :

> "Le concept même de musique sérieuse - passé aujourd'hui à la musique radicale - appartiendrait à un moment déterminé de l'histoire, et à l'époque des radios et des grammophones, l'humanité oublierait tout simplement l'expérience de la musique. Purifiée en une fin en soi, elle souffre de son inutilité non moins que les biens de consommation souffrent d'être subordonnés à des fins." (7)

L'appréciation du concept de vie musicale passe forcément par l'analyse de ses rapports avec l'évolution de la technologie et de l'environnement sonores. L'ambivalence de la technique - ni bonne, ni mauvaise - est à ce niveau de fournir à la fois des vecteurs (la musique sous sa notation analogique: disques et bandes enregistrées) qui changent complètement les données de l'initiation à la musique de même qu'ils consacrent la perte de la valeur d'échange de la musique au profit de sa valeur d'usage (8). Le développement technologique représente donc à la fois une contrainte et une ouverture de la vie musicale.

La caractéristique de beaucoup des discours présentés dans ce travail est pourtant de sombrer dans l'illusion technique: la confusion entre le vecteur et la musique. Les progrès technologiques, grâce à une écoute multipliée, ont permis une différenciation de la musique, et constituent un nouvel outil pédagogique (9). Auxiliaires indispensables de la compréhension de la vie musicale, ils ne peuvent pas devenir le matériel documentaire privilégié d'une étude sur la réception d'un phénomène musical, sans d'emblée la réduire dans son approche. La musique reste une activité mesurable à l'échelle individuelle.

En d'autres termes, il existe une différence qualitative, et variable historiquement, entre ce qui est sensible, compréhensible; et consommable dans un phénomène musical donné.

II. La réception du jazz en Suisse.

II.1. Approche du sujet :

Le constat de départ de cette recherche était donc qu'il y avait aujourd'hui place pour des analyses historiques de la réception de phénomènes musicaux, même si la documentation n'était pas organisée en ce sens, et difficilement disponible. La constatation de l'impuissance de tout discours à rendre compte seulement de musique était également contraignante.

Pour pouvoir définir le sujet dans une perspective historique, il fallait d'une part multiplier les points d'approche du phénomène sans en donner de définition musicale préconçue (10), et de l'autre rétablir une réciprocité entre l'observateur et son sujet: la documentation orale joua ici un rôle fondamental. La multiplicité des contenus ainsi dégagés, quoique déroutante, n'était pas une contrainte insurmontable :

> "Le domaine d'application de la notion de science s'est tellement élargi depuis quelques temps, qu'il est devenu impossible d'attribuer cette qualification à une discipline quelconque sur la base de ses contenus. (...)
> Comme on le voit, la marque de la scientificité a été par cela déplacée du plan des contenus au plan des méthodes." (11)

II.2. Périodisation :

Le choix de quatres tranches chronologiques a été au départ conventionnel, vu que l'approche du sujet empêchait une organisation de la documentation - trop diverse - selon des séries événementielles rigoureusement définies. Si ces tranches chronologiques ont résisté à l'élaboration du travail, c'est qu'elles marquent des charnières importantes à plusieurs niveaux :

1920 : Débuts du Jazz Age.
Marché mondial de la musique enregistrée.
Crises culturelles, politiques et sociales en Europe.
Les USA deviennent le premier producteur industriel mondial.

1930 : Crise économique mondiale.
Regroupement de l'industrie du disque en monopoles internationaux dirigés à partir des USA et de la Grande Bretagne.
Replis culturels en Europe face à la modernité.
Montée des idéologies totalitaires.
Définition progressive d'une esthétique du jazz en Europe.

1940 : Deuxième guerre mondiale généralisée.
Isolement de la Suisse.
Revival du jazz de Louisiane aux USA.
Nouvelle promotion américaine du jazz, qui coïncide avec l'entrée en guerre américaine.

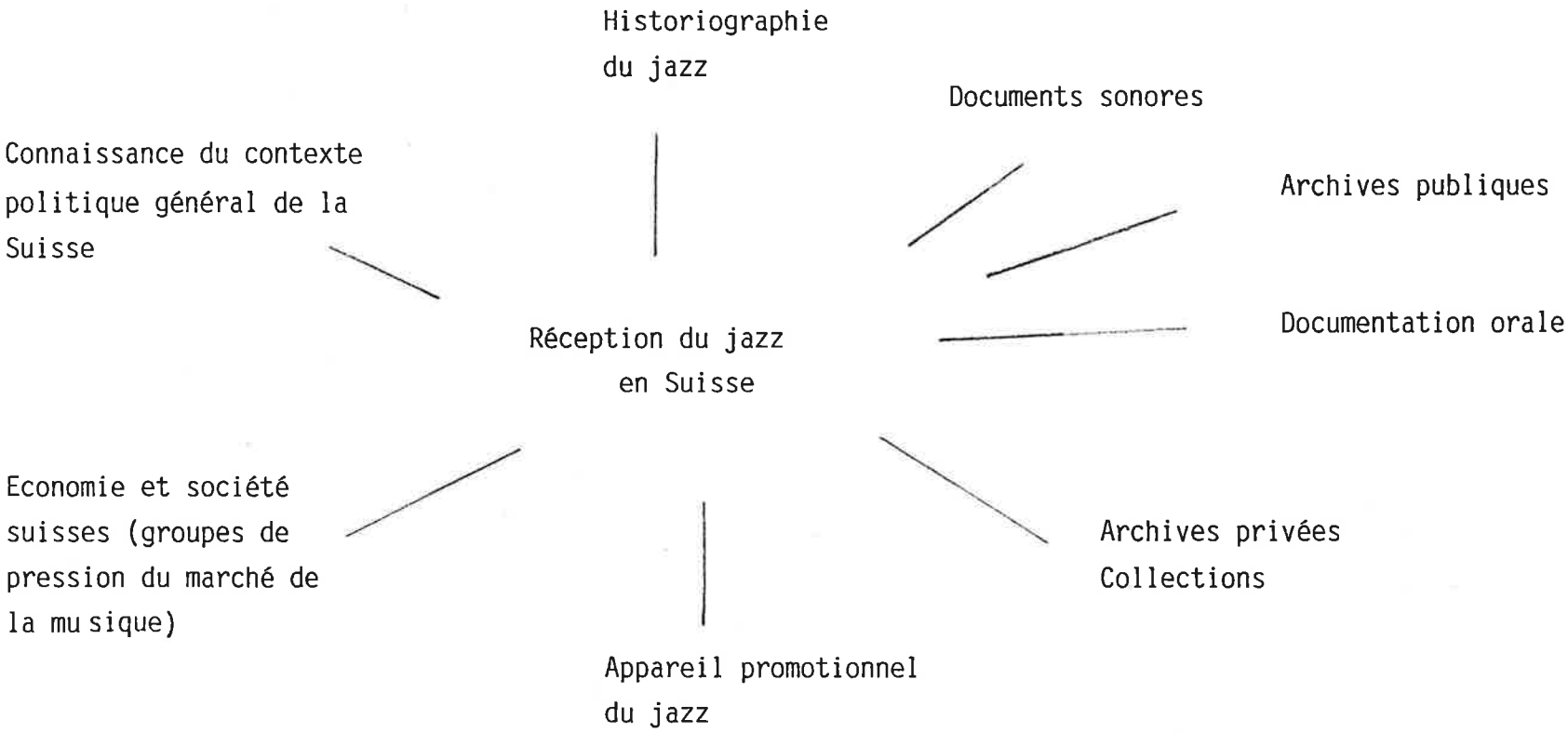
1950 : Reconnaissance internationale de la valeur artistique du jazz moderne.
Divorce progressif entre le phénomène jazz et le secteur musical des divertissements.
Marginalisation du jazz en Suisse.
Entrée dans la société de consommation.

II.3. Tableau des sources :

Le tableau de la page suivante ne donne pas une idée assez claire de l'ampleur prise par les différents types de sources dans l'ensemble de la documentation (12):

Appareil promotionnel du jazz: revues spécialisées, affiches, critiques de disques et de concerts, documentation orale.
Archives privées: revues spécialisées, littérature secondaire, discographies, documents sonores, correspondance, affiches, contrats de travail, photos.
Archives publiques: sollicitées pour le dadaïsme zurichois, et l'"Aktion für die amerikanische Urlauber in der Schweiz".
Documents sonores: pour les raisons énoncées ci-dessus (cf. I .3), la documentation sonore rassemblée a eu pour but la familiarisation avec les modèles musicaux dominants de l'époque.
Historiographie du jazz: les ouvrages consacrés au jazz sont légions, et les défenseurs et les détracteurs du jazz s'y partagent souvent tout le terrain. L'étude de la réception de ce phénomène musical doit donc se baser

Tableau des sources



sur une séparation claire entre la promotion du jazz et les études existantes sur son histoire sociale (13).
Documentation orale: sur la centaine de personnes contactées dans le cadre de cette recherche, et qui ne se sont pas toutes déclarées prêtes à l'enregistrement de leur témoignage, 49 entretiens ont été analysés, et classés en deux catégories:

a) 38 musiciens dont les récits de vie sont répartis ainsi:
Pionniers (nés entre 1890 et 1910): 6 entretiens.
Première génération (nés entre 1910 et 1925): 11 entretiens.
Deuxième génération (nés entre 1925 et 1940): 11 entretiens.
Troisième génération (nés entre 1940 et 1960): 10 entretiens.

b) 11 collectionneurs, journalistes et spécialistes de jazz.

Les entretiens duraient trente minutes au minimum, et n'excédaient pas deux heures. L'initiation à la musique, la situation familiale, les choix professionnels, la formation musicale, les conditions de travail et la carrière des musiciens ont été systématiquement abordés. (14)
Chaque entretien a été revu, et parfois corrigé dans sa forme par la personne concernée: ceci permet - dans le texte - de lever l'anonymat qui caractérise souvent ce genre de travail documentaire (voir les fiches biographiques des entretiens en fin de travail). La date de l'entretien est spécifiée dans le texte pour en rappeler la non-contemporanéité.

II.4. Le paradoxe de la culture :

Les violentes émeutes de Zurich, Berne, Bâle et Lausanne (1980 - 1982), plus connues sous le nom de "Jugendunruhen" ont rappelé - si besoin il était - à quel point nous vivons entre deux cultures antagonistes. Une culture dominante, à valeur éducative, qui prône l'intégration à une communauté spirituelle dont l'art est le langage symbolique privilégié, qui fonde le discours culturel et la recherche historique. C'est également elle qui brandit à chaque génération nouvelle la menace de la perte de son identité et de sa fonction de rassemblement, du fait du développement d'une culture dite de masse. Mais en fait,

> "La culture supérieure n'est pas en train de dégénérer en culture de masse. La réalité met en cause cette culture supérieure, voilà ce qui se passe actuellement. La réalité dépasse la culture." (15)

Ce paradoxe traverse toute notre culture moderne et industrielle, et les mouvements taxés d'avant-gardisme (comme le dadaïsme) l'ont toujours exprimé de façon contradictoire et provocante. Il est particulièrement sensible à travers le développement d'une culture musicale populaire, moderne, urbaine et industrielle, qui - du jazz au rythm'n blues et au rock'n roll - domine les activités musicales et détermine les modèles musicaux de ce que la langue allemande appelle "Unterhaltungsmusik" (Musique légère). Le terme allemand exprime - dans l'ambiguïté du "unter-halten" - tout le paradoxe de notre culture musicale.

La connaissance des conditions du développement de cette "sous-culture" pourtant économiquement dominante, et celle de la réception des phénomènes socio-musicaux qui en fondent l'urgence, me paraît aujourd'hui fondamentale.

II.5. Remarques complémentaires :

Les rayons des bibliothèques sont plutôt avares en études sur la musique populaire contemporaine, et le cas du jazz est le plus souvent abordé comme l'altérité culturelle, donc l'objet d'étude par excellence. Sa réception en Europe, souvent négligée, est pourtant très riche de significations en ce qui concerne la compréhension de notre propre vie musicale. Si l'on excepte l'étude indispensable de Chris Goddard (op. cit), qui est américain (!), la réception du jazz en Europe est en attente, sous forme de chroniques, de discographies, de souvenirs, qui représentent une énorme documentation rarement archivée de façon systématique (16). La rédaction du travail a ainsi souffert de la diversité des sources: il a été nécessaire d'ajouter un lexique et un index des personnes et des principaux orchestres cités, afin de garder les perspectives du texte ouvertes sur les individus et les groupes.

Enfin, les lacunes de la documentation concernant les développements technologiques et le manque de données chiffrées sur l'activité musicale nécessiteraient une étude de base plus importante.

III. Le Jazz comme phénomène socio-musical.

III.1. Longévité et multiplicité :

A une époque où le jazz fait l'objet d'un enseignement spécialisé, tant dans les écoles privées que dans les conservatoires, et où on retrouve son imagerie sur les affiches publicitaires des grandes banques de notre pays (17), il convient de s'interroger sur la puissance et la longévité de ce concept (musical, publicitaire, politique, intellectuel, populaire, et ainsi de suite...).

J'ai donc essayé à cet effet de mettre en relief les différents discours qui concernent la réception du jazz , ainsi que l'activité musicale qui se développe en son nom dans notre pays, par la présentation des conditions de travail des musiciens concernés et de leurs motivations. Restituer le phénomène dans ses contradictions internes m'apparaît plus riche en enseignements qu'en isoler un des aspects.

III.2. Conditions économiques et sociales de l'émergence du phénomène jazz :

L'histoire du jazz commencerait avec la traite des esclaves africains en direction des colonies américaines, nous dit-on toujours. La genèse musicale du phénomène se serait opérée au carrefour du folklore afro-américain (blues, ragtime et gospelsongs) et de la musique européenne telle qu'elle était interprétée par les immigrés blancs (cantiques religieux, musiques de danses, marches militaires, oeuvres de Chopin et de Strauss, etc...).

Il ne faut pas perdre de vue que l'esclavage était déjà une caractéristique de l'économie des pays d'Afrique de l'Ouest qui allaient fournir le gros des cargaisons d'esclaves embarquées à destination du continent américain. L'esclave africain provenait de tribus vaincues: c'était un captif astreint à un travail déterminé, mais qui participait à la vie communautaire de façon active. La différenciation maître/esclave était plus économique que culturelle, ce qui fait dire à Leroy Jones (op. cit) :

Le SUPERIOR BAND. Nouvelle Orléans, 1905.
A la trompette, Bunk Johnson, un des tout premier musiciens noirs professionnels de la musique de danse.

Source: HOT REVUE. No. 1, p 7.

> "The first slaves thought of the white men as captors; it was later, after they had become americans, that they began to think of these captors as masters and themselves as slaves, rather than captives. (...)
> What is so often forgotten in any discussion of the negro's 'place' in American society is the fact that it was only as slave that he really had one." (18)

Cette recherche conflictuelle d'une identité américaine pour le"nègre" détermine le développement du blues, musique qui prend pour valeur première le témoignage: le blues instrumental se cristallise à la fin de la période esclavagiste; ses textes renvoient aux nouvelles structures économiques d'une société devenue - suite à une guerre civile impitoyable - multi-raciale. On y chante l'esclave-paysan qui émigre et devient un prolétaire-urbain, le "New Negro" annoncé par le mouvement de Harlem Renaissance.

Le jazz, qui se génère durant le début du siècle, n'est en ce sens pas le successeur direct du blues, selon le schéma classique de la transition folklore - art populaire - art classique. Il s'agit d'un phénomène musical bien distinct, qui va bénéficier d'une promotion industrielle sous forme d'enregistrements, dont le blues ne bénéficiera pas. Les premiers musiciens du jazz (noirs et blancs) jouissent d'un statut social dû à leurs fonctions d'entertainers, que le bluesman noir ne connaît pas. Le phénomène jazz relève donc d'abord du recyclage de différentes musiques populaires, et parmi elles le renouveau rythmique apporté par le folklore afro-américain, dans le grand mouvement d'industrialisation des sociétés occidentales au tournant du siècle.

Présenter le jazz comme produit de l'intégration sociale des noirs à la vie américaine, donc comme musique de la réconciliation des races (thèse de la nouvelle promotion américaine du jazz en 1945), relève d'une interprétation idéologique d'un phénomène de colonisation culturelle qui se fonde sur une image fantasmatique de la négritude, inaugurée au 19ème siècle par le succès des Minstrels shows, et est dirigé par de grands monopoles industriels nord-américains (19).

La légende de Nouvelle-Orléans, capitale du jazz, est également remise en question par l'histoire sociale du phénomène. Tous les centres urbains

du Sud des USA qui virent se confronter la tradition musicale orale du noir américain et les traditions musicales plus codifiées des émigrés blancs présentaient des orchestres de danse similaires aux premiers orchestres néo-orléanais qui devinrent célèbres (20). La raison du passage des musiciens néo-orléanais dans la légende, comme ce fut le cas de Buddy BOLDEN, réside dans des conditions locales de travail très favorables:

> "Daraus wird deutlich (...), dass Musiker - auf welchem gruppeninternen Niveau auch immer - in New Orleans des anbrechenden 20. Jahrhunderts eine privilegierte Gruppe darstellen, zumindest in oekonomischer Hinsicht. Für das Proletariat, und für das schwarze allzumal, konnte Musik machen nur zu Statuserhöhung führen." (21)

Cette mise au point, en guise d'introduction à la réception du phénomène en Europe et en Suisse dès le début des années vingt, était nécessaire afin de relativiser les analyses du jazz en tant que musique exotique, qui forment le courant dominant de sa réception dans notre culture musicale.

> "Tantôt il éblouit, tantôt il assome, ce miroir de la musique occidentale dite sérieuse, ce frère dionysiaque de nos insomnies conceptuelles. C'est ce qu'il renvoie de la culture européenne qui le rend ici indispensable. C'est cela, je l'avoue, qui me le rend fascinant." (22)

NOTES DE L'INTRODUCTION GENERALE

1. KRISTEVA (J.), op. cit, p. 305.
2. DE LA MOTTE-HABER (E.), op. cit, p. 3 et suivantes.
3. Idem, p. 12.

   Une de ces rares études sur la réception musicale, qui analyse les discours concernant la réception de l'oeuvre de Beethoven, se conclut sur une appréciation similaire:

   > "Es scheint, als triumphierte Beethovens Musik über die Ohnmacht des Verbalen."
   >
   > (EGGEBRECHT (H.H.), op. cit, p.79)

4. Voir à ce sujet l'article de PESEZ (J.M.): L'histoire de la culture matérielle. In: LE GOFF (J.) et autres, op. cit, p. 98 et suivantes.
5. DE LA MOTTE-HABER (E.), op. cit, p. 12.

   La réception de la musique, comme analyse dite superficielle du contenant, occupe donc un espace énorme, multiplié à l'infini par les technologies modernes. Alors que le contenu musical dépend de la notion d'oeuvre, et de l'analyse de sa construction, la musique n'étant pas un système de signes.

   > "(...) Etrange parti-pris cependant qui valorise aveuglément la profondeur aux dépens de la superficie et qui veut que 'superficiel' signifie non pas 'de vastes dimensions' mais 'de peu de profondeur' tandis que profond signifie au contraire 'de grande profondeur' et non pas 'de faible superficie'."
   >
   > (TOURNIER (M.): Vendredi ou les limbes du Pacifique.
   > Gallimard, folio, 1972, p. 61)

6. DOLLASSE (R.), et autres, op. cit, p. 31.
7. ADORNO (T.W.), op. cit, p. 32.
8. Jacques ATTALI (Bruits, op. cit.) présente une bonne analyse du passage de la musique du cycle de la représentation (18ème et 19ème siècles) au cycle de la répétition (20ème siècle), inauguré par l'enregistrement sonore.
9. Toute la défense du jazz dit authentique en Europe, ainsi que le travail des premiers orchestres amateurs suisses, repose sur les possibilités pédagogiques nouvelles offertes par le disque et la radio.
10. Le phénomène (Begriff) jazz se caractérise d'abord par la multiplicité de ses signifiés. Il ressemble furieusement aux polyèdres du Docteur Faustroll, fondateur de la pataphysique: des figures géométriques qui échappent à toute vision globale, tant leurs facettes sont multiples.
11. AGAZZI (E.): Problèmes épistémologiques des sciences humaines. In: Epistemologia, no. II, 1979, p. 39 et suivantes.

12. La documentation provenant des archives et collections privées représente le principal corpus de documentation du travail. L'intérêt des collectionneurs à soutenir une telle recherche a été - sauf rares exceptions - déterminant.

13. Concernant l'histoire sociale du phénomène, nous nous baserons principalement sur les travaux de NEWTON (J.), JONES (L.), CARLES (Ph.)/COMOLLI (J.L.), et JOST (E.), tous cités en bibliographie.

14. La documentation orale, en provoquant des mises au point de la part de la personne interwievée, est devenue un miroir fidèle du développement de la recherche. Cette réciprocité a été très riche en enseignements.

    Elle permit - grâce à la convergence parfois étonnante des discours - de tracer des lignes directrices sous forme de choix communs à tous les représentants d'une même génération de musiciens.

    Son apport a en revanche été moindre concernant l'établissement de séries événementielles: la dimension historique du souvenir, même si elle contribue à nous rapprocher de la réalité sociale, est un facteur qui varie énormément d'une personne à l'autre. Beaucoup de musiciens n'ont pas une vision linéaire, voire chronologique, du développement de leur carrière.

15. MARCUSE (H.), op. cit, p. 81.

16. Ces archives sont disséminées en collections privées en Suisse.

    La revue Jazz Hot anime depuis quelques années un centre de documentation sur les développements du jazz en France. Ce centre est situé à Paris.

17. L'une d'entre elles fait miroiter un énorme saxophone ténor plaqué or, avec le texte suivant: "si vous ouvrez un compte chez nous, vous pourrez swinguer dans 10 ans déjà!"

18. JONES (L.), op. cit, p. 34 et 55.

19. Jost (E.), op. cit, p. 15 et suivantes clarifie ce problème lancinant de la systématique analyse raciale du phénomène jazz :

    > "von entscheidender Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, dass es sich hierbei nicht - wie es vordergründig scheinen mag - primär um eine Rassenfrage handelt, sondern vielmehr um eine dieser überlagerten Problematik von Klassengegensätzen (...).
    > Der (...) entscheidende Punkt besteht darin, dass die Distributionsmittel dieser im wesentlichen afro-amerikanischen und proletarischen Teilkultur fast ausnahmslos in den Händen einer durch euro-amerikanisches Kapital beherrschten Kulturindustrie lagen und liegen, genauer gesagt, in den Händen von Grossunternehmern im Agentur- und Jazzclub-Geschäft. Was bedeutet, dass die kulturellen Hervorbringungen einer machtlosen Minderheit durch die Institutionen der Herrschenden Mehrheit kontrolliert, vermarktet und - nach Massgabe des der Marktinteressen - zum Teil unterdrückt und deformiert werden."

20. En 1912 par exemple, l'Original Creole Band de Freddy Keppard, orchestre néo-orléanais célèbre, joue plusieurs semaines à New York, où il fait fureur avec une musique de danse endiablée. Faute d'une véritable promotion et de l'absence d'enregistrements, le phénomène jazz n'est pas encore lancé. (CARLES (ph.)/COMOLLI (J.L.), p. 217).

21. JOST (E.), op. cit, p. 38.

22. LEVAILLANT (D.), op. cit, p. 12.

REMERCIEMENTS.

A toutes les personnes qui se sont prêtées au jeu de la documentation orale. (voir fiches biographiques des entretiens)

A messieurs Etienne Perret, François Blank, Jonny Simmen, Ernst Buechi, Jean-Roland Hippenmeyer, Pierre Jordanis, Jo Grandjean, Ernst Buser, André Berner, Bruno Spoerri, Henri Dupasquier, Georges Mathys, Otto Flueckiger, Henri Zurbrügg, Juerg Solothurnmann, pour avoir mis à ma disposition une documentation de première main.

A Gérard, Pierre-Alain, Pierre, Belinda, Barbara, Jean-jacques, Sonja et Marie-Jeanne pour les conseils et les corrections.

PRECISION.

L'appréciation qualitative des différentes performances musicales dont sont responsables les individus et les groupes ci-après n'entre pas dans le cadre de ce travail. Il en va de même d'une hiérarchisation des goûts personnels.

Tous les noms communs en majuscule renvoient au lexique.

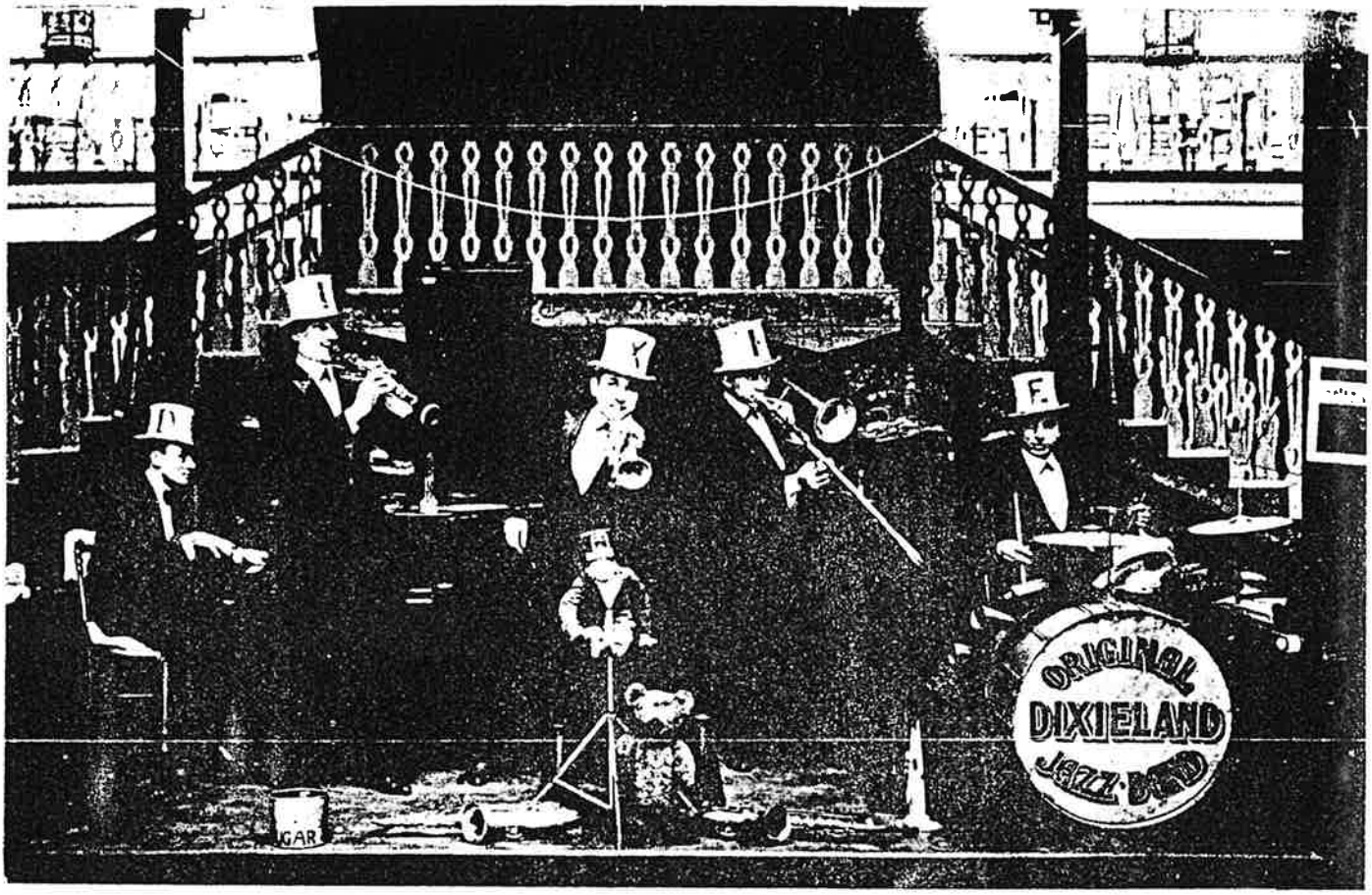
Tous les noms propres en majuscule renvoient soit aux fiches biographiques des entretiens, soit à l'index des personnes citées.

1920 - 1930 : UN GRAND COUP DE PUB.

" Un coup d'accords! Dièze! 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 qui s'impose à tous les coeurs!.... Et là pour ça!.... Et pas d' histoire!.... Et drope lyrique! et pompe pédale!.... Et que c'est du casse-sentiments!... A la tirette!.... A l'escamote! d'un doigt sur l'autre!.... Fonce aigrelette.... Et file et file!.... Bouzille au fa!.... La!.... Si!.... Do! (...)

Le truc a fait fureur depuis, mille fois repris, ratatouillé, dégobillé par toutes les mécaniques du monde, par tous les jazz des continents!.... Par les bougnoules d'un peu partout!.... A la rémoulade 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 tout voyous à venir! .... Tintant coquin au coin des squares.... Au bord des pubs, l'aigrelet, nerveux rigodon.... A la pédale et hop-là sec!.... Le baise à froid, le bien meilleur!.... La mousse et poivre!.... Que tout le monde voulait plus autre chose!.... Cynique, capital et pressé!.... A poil les notes!.... Le coeur à poil!.... Ding!.... Dong!.... Ding!.... (...)"

Louis-Ferdinand Céline : Guignol's Band



L'Original Dixieland Jass Band lors de l'inauguration du palais de danse de Hammersmith. Londres, 1919.
Debout au centre, à la trompette, Nick LA ROCCA.
Photo: MAC CARTHY (A.): The Dance Bands Era.
Op. cit, p. 14.

INTRODUCTION

La décennie des années vingt inaugure aux USA puis en Europe l'ère de la communication de masse, par l'arrivée d'un nouveau média, la radio, et de nouveaux produits de consommation. Pour la première fois, la musique est produite de manière industrielle et bénéficie d'un vecteur - le disque - dont la rapidité de propagation est alors unique. On peut légitimement se demander pourquoi, dans les pays anglo-saxons, la mémoire de cette époque est entretenue sous l'appellation "The Jazz Age"? N'en déplaise aux spécialistes du "vrai" et du "faux" jazz, c'est bien dans un phénomène musical que s'incarnèrent le plus explicitement le nouveau rapport à la technique et la consommation de masse qui nous sont aujourd'hui si familiers.

Porté par une imagerie publicitaire où la négritude et l'exotisme font bon ménage, ce phénomène musical acquiert une valeur symbolique et une force d'attraction magique avant même d'être défini... en termes musicaux.

> "By 1917, Europe had experienced the Cakewalk and was weathering a RAGTIME craze. But the arrival of jazz was an altogether more profound uphearal, an overturning of tradition of almost volcanic proportion. From that moment, the seeds of a cultural influence were planted which has persisted to the point where, today, there is no field of popular entertainment which is free from american influence. In fact, the twentieth century is in many ways an Afro-American age. Records only made this possible." (1)

C'est à la première tournée européenne de l'orchestre de Nick LA ROCCA, l'Original Dixieland Jass Band, que le phénomène jazz doit son premier succès publicitaire :

- le 26 février 1917, l'Original Dixieland Jass Band enregistre pour la firme américaine Victor le premier disque étiquetté "jazz" (on orthographiait encore le terme ainsi:"jass"), suivi de nombreux autres disques du même type.
- D'avril à juillet 1919, l'Original Dixieland Jass Band, qui est déjà devenu un orchestre célèbre, qui a suscité de nombreux émules aux USA, entreprend une tournée anglaise. 5800 spectateurs se déplacent pour le voir

lors de l'inauguration de palais de danse de Hammersmith, à Londres (2).

Parallèlement à ces tout premiers orchestres de danse modernes, en majorité composés de musiciens blancs et américains, les comédies musicales produites par Broadway vont elles aussi participer largement à la diffusion des nouveaux répertoires produits par l'ENTERTAINMENT MACHINE américaine.

> "The sudden vogue for all-black theatre shows on Broadway, following the success of 'Shuffle Along' in 1921, made the theater an even more important center for jazz musicians. Men like Fats WALLER (...) and James P. JOHNSON (...), thought themselves as composers for the theater as well as piano players. (...) It is critics, rather than musicians, who have attempted to drive a wedge between jazz and other commercial music." (3)

Qu'elles aient été popularisées par le cinéma ou la radio, ou que le public ait pu directement les apprécier dans les salles de théâtre, c'est autour de ces comédies musicales que s'organise la découverte de la négritude en Europe. Ces shows et autres revues vont contribuer à populariser de nouvelles danses qui relèguent les musiciens au rôle de figurants et font des danseurs et danseuses noirs les premières grandes stars du show business: Joséphine BAKER fut à ce niveau la plus adulée.

Alors que les premiers orchestres de danse formés sur le modèle de l' Original Dixieland Jass Band pratiquaient des rythmes à deux ou quatre temps déjà connus en Europe par le biais des valses, marches, polkas et autres danses traditionnelles, les "danses nègres" des premières comédies musicales de l'après-première guerre mondiale vont apporter ce que Guenther Schueller (4) appelle une "démocratisation du rythme". Là réside - beaucoup plus que dans l'originalité des répertoires mélodiques - la cause du premier succès du phénomène jazz.

Celui-ci s'installe en effet avec une rapidité étonnante en Europe, et suscite durant les années vingt une extrême confusion dans les esprits, car il est loin d'être musicalement homogène: sa caractéristique principale est de susciter l'engouement de milliers de musiciens pour lesquels l'orchestre de danse, de cinéma ou de music hall représente sans aucun doute une alternative bienvenue à la misère économique et sociale qui sévit à la suite du

HARRY JACKSON'S JAZZ BAND
Wiesbaden, septembre 1921.
Au violon: hermann "Harry jackson" Reichenbach.

Photo: LOTZ (R. E.): Hot Dance Bands in Germany.
Op. cit, p. 12.

premier conflit mondial. Chacun de ces pionniers, en autodidacte, tentera de s'initier à une musique que l'on perçoit d'abord comme une effervescence rythmique, un besoin urgent d'expression immédiate.

Les pionniers suisses contactés dans le cadre de ce travail font largement référence à ces bouleversements économiques et sociaux inscrits dans la musique de leur temps; pourtant, l'absence de matériel documentaire permettant d'analyser des séries évènementielles cohérentes nous oblige à aborder uniquement les aspects les plus pénétrants de ce phénomène musical: les moyens de sa diffusion, ses fonctions économiques et sociales, la présence troublante (attirante et repoussante à la fois) du nègre, ses premiers exégètes et détracteurs.

> "Moi, je suis né en 1905. J'avais dix-huit ans à la fin de la guerre. J'ai fait une virtuosité de piano. C'était classique, j'étais au théâtre. Et tout-à-coup, sans qu'on l'ait su, vers 1920, alors qu'il n'y avait ni radio, ni télévision, seulement quelques grammophones (même pour la musique classique, notre information était nulle), voilà qu'on parle du jazz. (...)
> On ne parlait pas encore à ce moment-là de bonne ou de mauvaise musique de jazz. C'était comme la valse et les laendler, mais le royaume de la valse était bien terminé."
>
> (Entretien avec Jack TROMMER, 10 juillet 1985)

I.1. LA CRISE MUSICALE EUROPEENNE

Parallèlement aux premiers développements d'une musique à caractère de divertissement en Europe, dès la moitié du siècle passé, se manifestent les premiers désintérêts du public pour la musique contemporaine au profit d'une musique classique fixée historiquement :

> "La musicologie est bien une acquisition de l'époque romantique. Mais, (...) son efficacité pratique se limite encore au 18ème siècle. Le public ne découvrira la musique du Moyen-Age, de la Renaissance, de l'époque baroque qu'à la fin du [NB: 19ème] siècle. (...) C'est depuis ce temps que les amateurs délaissent la musique contemporaine, trop 'difficile', au profit de la musique historique. Cette tendance va s'accentuer jusqu'au milieu du vingtième siècle." (5)

L'oeuvre reste ainsi, au début de notre siècle, le centre d'intérêt principal du public de la musique classique en Europe, et un répertoire "standard" s'est développé, qui va de la musique baroque à Wagner et Liszt, répertoire qui exprime la stabilité de la société bourgeoise et de sa vie artistique.

I.1.1. Cabales et procès.

Dans ce contexte, les premières années du vingtième siècle voient se dessiner une séparation totale entre les réactions conservatrices et ce que les spécialistes commencent à appeler l'"avant-garde musicale" :

> "La crainte d'être assimilé aux fossiles qui ont condamné Monteverdi, Wagner et DEBUSSY incite les beaux esprits à considérer toute esthétique nouvelle comme le classicisme de demain." (6)

Cette tendance a fait dire aux musicologues qu'un "terrorisme esthétique" traverse la musique classique du début du siècle. Alors que la pédagogie musicale s'organise autour de cette musique historique, dans les conservatoires qui se développent durant la même période (l'enseignement de la musique quitte son cadre religieux et privé), les cabales organisées contre les compositeurs modernes se multiplient (7).

Ces condamnations violentes de ce qui est considéré comme une évolution

malsaine du langage musical (la dissonance reprochée aux compositeurs modernes) ne doivent pas faire oublier que les spécialistes sont également divisés quant à d'autres problèmes, comme celui de la latinité et du germanisme en musique: la Grande Guerre sème ici des discordes profondes. Pour un compositeur comme Gustave DORET, par exemple, la préservation du caractère latin de la culture musicale suisse romande reste un objectif primordial durant les années de l'après-première-guerre mondiale (8).

Parallèlement, l'assimilation musique moderne = musique internationaliste, avec toutes les connotations idéologiques qu'elle suppose à l'époque de la Révolution Russe, est pratiquée par beaucoup des défenseurs de la musique romantique. L'engagement d'Ernest ANSERMET pour la promotion des oeuvres musicales modernes sera souvent critiqué sur la base de cette argumentation (voir I.4.1).

Parmi les nombreux cercles artistiques qui se sont vus intenter un procès pour avant-gardisme, le dadaïsme s'inscrit particulièrement dans la problématique de ce travail, de par son approche radicale de l'activité musicale.

I.1.2. Le Dadaïsme zurichois avant l'avant-garde.

Le mouvement dadaïste international (1916-1921) est généralement considéré comme un mouvement de révolte un peu infantile, dont quelques personnalités marquantes vont se détacher pour fonder l'école surréaliste (9). Cette thèse traditionnelle de l'histoire des idées se trouve aujourd'hui remise en question par de nombreuses études, qui tendent à prouver que le surréalisme fut beaucoup plus limité que Dada dans ses moyens d'expression. le surréalisme apparaît en effet aujourd'hui avant tout comme un mouvement littéraire et pictural :

> "The surrealists, more inhibited, wrote the texts, lived the disjuncted dream images on paper, but could not alone find the ways to actualize them on performance. I had expected surrealist performance to be surreal; instead, the surreal was in Dada. There is no doubt that one had to begin with Tristan TZARA." (10)

D'après le peintre et poète Max Ernst, Dada fut une bombe dont il est

Marcel JANCO: affiche pour le Chant Nègre du 31 mars 1916. Cabaret Voltaire, Zurich.

Photo: Dada. Zurich-Paris.
Op. cit, 27.

inutile de chercher à ramasser les éclats. La bombe en question a été soigneusement amorcée à Zurich par l'équipe du cabaret Voltaire, de 1915 à 1918 (voir annexe I), avant que d'autres ne la fassent exploser.

La musique prenait une place prépondérante dans les activités déployées par le cabaret Voltaire, et c'est à travers elle que la révolte prônée par les dadaïstes contre l'esthétique classique se fait la plus farouche :

> "Grâce à un entraînement intense, je résiste facilement désormais à toute musique qui ait pour origine un accord ou une mélodie. Tout ce qui a trait à cet art décrépit et malfaisant me plonge dans la plus mesquine des tristesses. (...) Je rougis de me voir placé dans le louche tableau vivant des faiseurs de bémol." (11)

Le groupe des animateurs du cabaret Voltaire de Zurich est en grande partie formé d'exilés volontaires qui se sont réfugiés en Suisse pour éviter les champs de bataille européens: Hugo BALL, Tristan TZARA, Richard HUELSENBECK, Marcel JANCO, Emmy HENNINGS-BALL, Hans RICHTER fondent une communauté d'intérêt à caractère pacifiste, à laquelle se joignent les suisses Hans Heusser, Suzanne PERROTTET, Sophie TAEUBER, et qui est au départ du premier mouvement artistique véritablement international. D'orientation futuriste à ses débuts (12), l'activité du groupe emprunte une voie plus radicale sous l'influence de Richard HUELSENBECK, Hugo BALL et Tristan TZARA: dès la fin de l'année 1916, le cabaret Voltaire n'est plus une tribune ouverte à tous les artistes et les conférenciers de passage à Zurich, mais le lieu d'un spectacle total englobant tout l'espace et le public, et mélangeant allégrement tous les genres artistiques traditionnels. Les spectacles Dada introduisent un simultanéisme entre les voix expérimentales (poèmes phoniques de Hugo BALL et Tristan TZARA), la musique (instruments africains de percussion joués par Richard HUELSENBECK, mais aussi oeuvres de SCHOENBERG et DEBUSSY interprétées pour la première fois en Suisse par Hans HEUSSER et Suzanne PERROTTET au piano), les couleurs (décors réalisés par Hans ARP et Marcel JANCO).

Le seul dénominateur commun de ces performances, où les principales langues européennes sont allègrement mêlées dans des poèmes simultanés, est le mouvement: les "artistes" se produisent le plus souvent masqués, et se réfè-

rent aux forces inconscientes et primitives. La négritude y joue déjà les premiers rôles :

> "Nous voulons continuer la tradition de l'art nègre, égyptien, byzantin, gothique, et détruire en nous l'atavique sensibilité qui nous reste de la détestable époque qui suivit le quattrocento." (13)

Dada dans sa période zurichoise offre ainsi un enterrement de première classe à l'esthétique artistique romantique, tout en refusant d'être considéré comme un mouvement artistique d'avant-garde, contrairement à l'engagement des futuristes italiens et à celui des surréalistes. La guerre ayant empêché la diffusion des premiers manifestes dadaïstes et de la revue "Cabaret Voltaire" autrement que par des canaux privés, l'expérience dadaïste zurichoise restera dans une zone d'ombre (14).

Si la place accordée dans ce travail aux animateurs du cabaret Voltaire est aussi importante, c'est que cette expérience, souvent traumatisante pour le public zurichois de l'époque, exprime de manière privilégiée la crise culturelle européenne qui traverse les années vingt, à laquelle les surréalistes et tous les défenseurs de l'"Art Nouveau" essayeront - par d'autres moyens - de remédier. Un des slogans de ces derniers sera la réconciliation de l'Art et de la vie. Le cabaret Voltaire avait déjà voulu montrer que la Vie va plus vite que l'art, en ramenant notamment la musique à sa fonction (originelle?) de composition instantanée, ainsi qu'en développant le concept de performance (15).

Dans ce contexte-là, la diffusion du phénomène jazz - première imagerie publicitaire de l'ère de la communication de masse - va semer lui aussi le doute et la confusion, avec des moyens beaucoup plus percutants que ceux dont disposaient les dadaïstes: les vecteurs industriels de la musique.

Page de couverture d'une SHEET MUSIC distribuée en Angleterre durant l'année 1922. Le contenu en était la partition et le texte d'un des succès de l'orchestre américain "Plantation Orchestra". Leader: Johnny Dunn.

Premiers supports publicitaires de l'ENTERTAINMENT MACHINE américaine avant le disque (1880 - 1930).

Source: GODBOLT (J.): A History of jazz in Britain.
Op. cit, p. 5.

I.2. LA DIFFUSION DU PHENOMENE JAZZ

Les premiers BRASS BANDS américains qui avaient débarqué en Europe dès l'automne 1917 avec les troupes américaines engagées au côté des armées françaises et anglaises avaient excité la curiosité du public français (16), sans pour autant bénéficier d'un atout aussi puissant que le disque pour la diffusion de leur musique. A peine deux ans plus tard, la rapidité de propagation du phénomène jazz est due précisément au développement d'un marché mondial du disque.

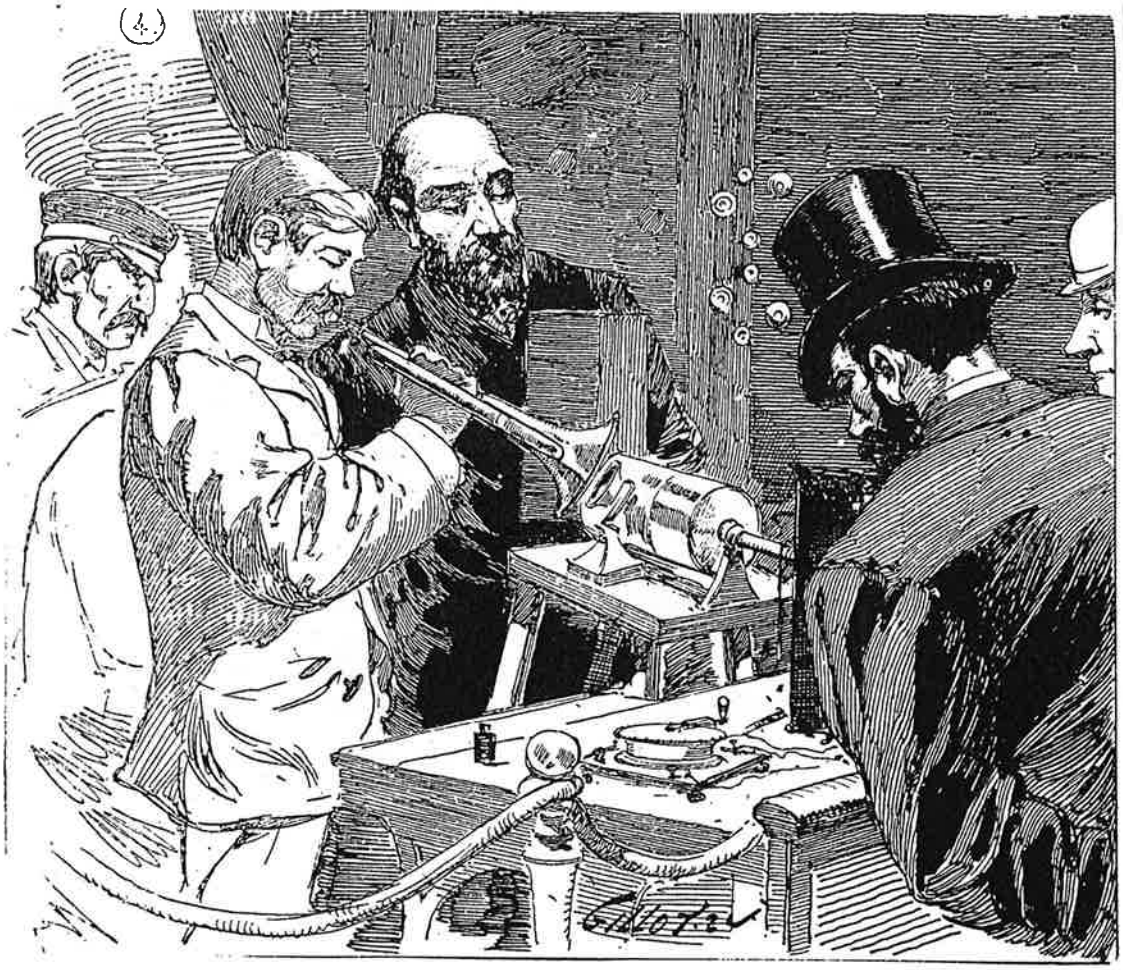
I.2.1. Premières matrices musicales industrielles :

Les premières techniques d'enregistrement utilisées au début du siècle n'étaient pas encore assez fiables: la gravure directe des oscillations sonores sur la cire coûtait une fortune, et les premiers microphones n'arrivaient pas à saisir les nuances de tous les instruments (17). La musique enregistrée restait en conséquence un phénomène marginal, et rares étaient les musiciens invités à se produire dans un studio: seuls les chanteurs et les pianistes pouvaient y travailler dans de bonnes conditions.

Mais avec l'invention de l'amplificateur, du graveur électrique des oscillations sonores, qui permet d'enregistrer plusieurs matrices sans compromettre la qualité du produit final, ainsi que du "pick-up" (1920-1925), un marché mondial de la musique enregistrée voit le jour (18). Dès ce moment, une tension s'installe entre la musique imaginée (absence du musicien) et la musique partagée (présence du musicien), tension qui déterminera tout au long de ce siècle les conditions d'émission et de réception de la musique :

> "Empreinte du mythe, prise de l'idéologie, amorce du rêve, ouverture à la logique du signifiant, le disque aurait mauvaise grâce de se donner encore pour le support absolument innocent, absolument transparent de la musique." (19)

Les débuts retentissants du phonographe se déroulent pourtant dans ce climat d'illusion technique qui tend à identifier le vecteur et la musique :



Enregistrement des oscillations sonores au phonographe.

Source: archives privées Ernst BUSER.

> "Envisagé d'un point de vue social, le phonographe authentiquement musical permet de prévoir à brefs délais une diffusion immense de musique. (...) La culture musicale populaire datera des années que nous sommes en train de vivre." (20)

Les débats au sujet de l'utilisation adéquate du phonographe sont présents à tous les niveaux durant les années vingt (revues musicales, revues commerciales et techniques). La question est bien sûr à l'origine d'un changement radical de la vie musicale, car la notation analogique de la musique introduite par le phonographe va conditionner très rapidement les domaines suivants (21):

- initiation à la musique: l'environnement sonore n'est plus la résultante d'une exécution artisanale, mais des produits de la vie industrielle. Le premier contact régulier avec la musique se fera de plus en plus par la radio et les disques.
- composition du public: dès le moment où l'industrie du disque perfectionne ses modèles de marketing, la diversification du public s'accélère, avec l'apparition des goûts (qui ne représentent plus le "bon goût" de la culture bourgeoise, héritage du 19ème siècle). La production industrielle de la musique implique une catégorisation croissante, nécessaire au bon écoulement des produits.
- conditions de travail des musiciens: le phénomène jazz illustre l'apparition des premiers orchestres de studio, qui ne jouèrent jamais en public (orchestres dirigés par Fats WALLER, "Hot five" et "Hot Seven" de Louis ARMSTRONG, dès 1926).
- protection juridique: tout l'appareil juridique organisé autour de la perception des droits de l'auteur, et de ceux de l'interprète, se verra transformé en réaction à l'évolution technologique (voir II.3.1.).

Ce premier développement d'un marché mondial du disque se fait sous un monopole puissant des firmes américaines et anglaises: le marché européen, où seules France et Allemagne développent une production autonome, reçoit les matrices américaines, et produit ensuite les disques en série, pour éviter les coûts de transport. (Ce n'est qu'avec l'avènement du "long playing" - 1952-55 - que le transport de disques ne posera plus de problèmes).

Etiquette de disque 78 tours. Porte comme seule information: "recorded under the personal supervision of Mr. and Mrs. Vernon Castle" Il s'agit des promoteurs du fameux foxtrot, la nouvelle danse moderne qui fait fureur dès 1915, et suscitera une énorme production discographique. (voir p. 33).

Source: MAC CARTHY (A.): The Dance Band Era.
Op. cit, p. 10.

Durant tout l'entre-deux guerre, le disque reste un produit de luxe, symbole d'une certaine aisance sociale, qui offre au grand maximum six minutes de musique enregistrée, et se détériore très facilement. Sa pochette est absolument neutre (papier cartonné de différentes couleurs) et très avare en informations. Ses stratégies de vente sont encore très peu perfectionnées, l'illusion technique fonctionnant ici encore à merveille auprès du public (22).

I.2.2. Développement d'un "folklore urbain" :

La plupart des folklores européens originels, c'est-à-dire basés sur une tradition orale, disparaissent progressivement avec le progrès industriel et le développement de la vie urbaine. L'énorme production de disques consacrés à la musique de danse américaine et aux mélodies de Broadway (23) s'écoule dans une Europe où la Suisse brille par la perdition de ses traditions orales de musique populaire. Des compositeurs comme l'abbé BOVET en Suisse romande, et le musicologue A.L. GASSMANN en Suisse alémanique tentent déjà de remédier à cette carence de la mémoire collective en donnant une musique écrite pour des chorales institutionnalisées: leurs efforts restent locaux, et ne donnent pas encore lieu à une prise de conscience nationale du problème, telle qu'elle aura lieu sur une grande échelle dans le cadre de la défense nationale spirituelle (voir II.4.2.).

Les nouvelles musiques de danse américaines trouvent donc un terrain très favorable pour leur implantation: consommées exclusivement dans un environnement urbain (dancings, music hall, hôtels et autres locaux, comme les instituts de danse, qui prolifèrent alors), fortement liées au développement de la radio pour leur distribution, elles représentent une partie grandissante de ce qu'on pourrait appeler un "nouveau folklore urbain et industriel" (24), qui grignote lentement un vaste public. L'autre composant principal de ce "nouveau folklore", la SALONMUSIK, est en perte de vitesse, et disparaîtra quasi-définitivement après la deuxième guerre mondiale :

> "In einer Zeit der Technik und des Tempos, wo der Jazz sein sinnbetörendes und rythmisches Wesen treibt, wo er sogar anfängt, sich ein Plätzchen in der Oper zu erobern, denkt man wenig an die Anfänge der heutigen Salon- und Tanzmusik. (...)

> Es ist nämlich aus Sparsamkeitrücksichten in den meisten Betrieben üblich, dass das Salonorchester gleichzeitig auch Tanzmusik macht, und meistens ist in der Instrumentation der heutigen modernen Schlager eine doppelte Besetzung, also Salon und Jazz vorgesehen. Dass dazu eine eigenartige Instrumentationstechnik erforderlich ist, steht ausser Frage. (...)
> Mein Vorschlag für die Verleger besteht darin, die Stücke auf der einen Seite für Jazz-, auf der anderen Seite für Salonorchester zu schreiben, und, wie erwähnt, die kleinen Noten einzuzeichnen. (...) Eines der schwierigsten Probleme ist die Zusammenstellung des Repertoires für das jeweilige Unternehmen. In den Cafés, in denen man mit dem traditionnellen Marsch, Walzer, Ouvertüre, Fantasie, usw. das Programm eröffnete, hat diese etwas angestaubte Art einer freieren Auffassung Platz gemacht. Man ist willkürlicher in der Auswahl seiner Stücke geworden und richtet sich da meistens nach dem Geschmack des betreffenden Publikums." (25)

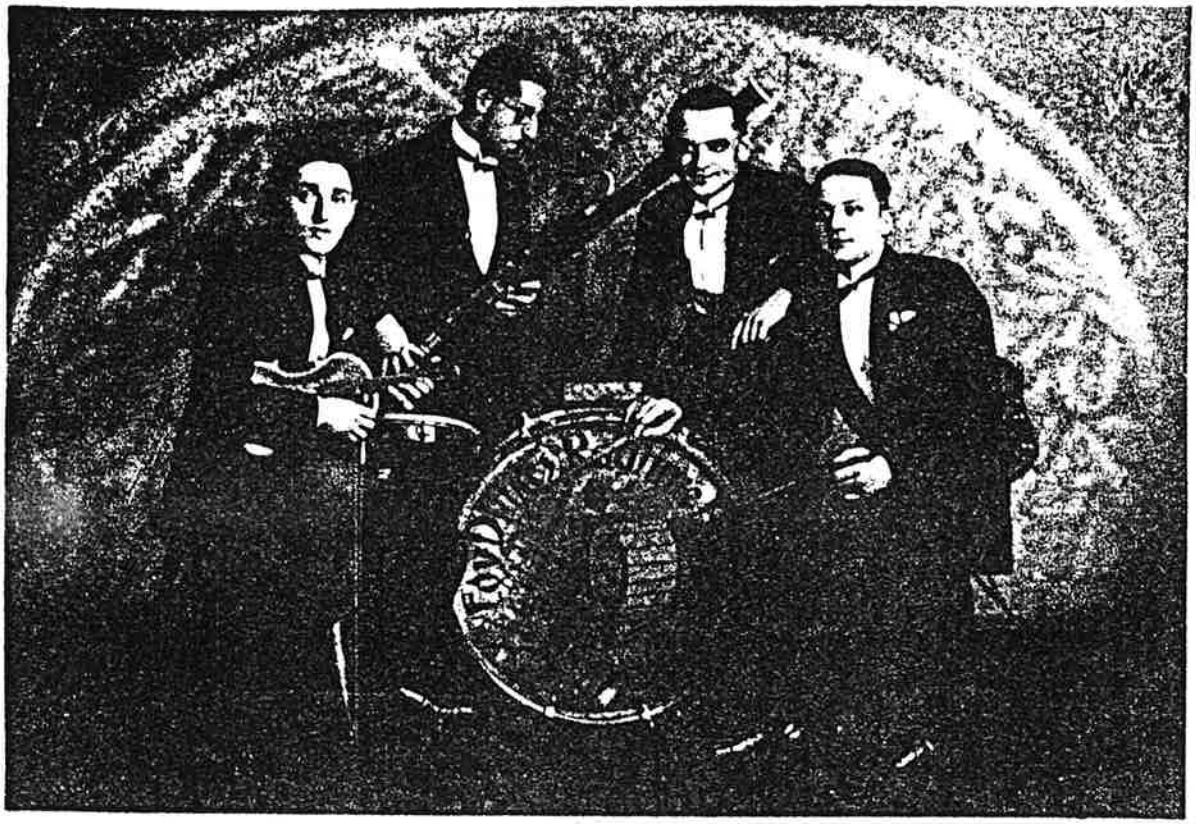
Contrairement aux danses pratiquées traditionnellement en Europe, qui restent très codifiées et liées à l'auto-représentation d'un milieu social aisé (26), les nouvelles danses américaines sont chargées de symboles d'émancipation sociale et de libération des moeurs qui vont attiser l'envie du public: on y trouve déjà un condensé du rêve américain.

> "The reigning obsession of the 'Jazz Age' was not jazz, but dancing. The passion for the foxtrot introduced by Irene and Vernon Castle in 1914 was, in its way, a major instrument of social and musical change. (...) Before 1914 dance halls were not considered to be respectable places. Dancing was an upper class activity confined to the safety of the home of the wealthy." (27)

Cette première démocratisation de la danse, et par là même des loisirs, va porter, aux USA surtout, sur le public féminin: les années vingt marquent un début de libéralisation des moeurs. Irene Castle, l'auteur du best-seller Modern Dancing, avait bien saisi cet enjeu :

> "Don't fasten your blouse too tightly, and be sure, in selecting one of those transparent, filmy little affairs now so much in vogue for dancing, that you can stretch your arms above your head without difficulty." (28)

Le phénomène musical qui anime le "Jazz Age" peut également être saisi à travers ses fonctions économiques: l'orchestre de danse deviendra rapidement un produit d'attraction indispensable pour les cafetiers, hôteliers



EDY DITTKE'S RAGTIME BAND. Danemark, lieu et date inconnus (probablement 1920 - 1924).

Photo: LOTZ (R. E.): Hot Dance Bands in Germany.
Op. cit, p. 8.

et restaurateurs de l'Europe entière. Le secteur économique de l'hôtellerie et de la restauration est, comme l'industrie touristique en Suisse, depuis le début du siècle en plein essor.

> "Le tourisme d'avant 1914 reste un tourisme d'élite, très individualisé. Mais le nombre de personnes qu'il réjouit n'a cessé de gonfler. Comme celui des personnes qu'il occupe: 43000 en 1914. A cette date, plus de 12000 hôtels et pensions proposent une capacité de 385000 lits (dont la moitié pour le tourisme saisonnier). L'investissement hôtelier, 1,13 milliard de francs en 1912, représente 1/30ème de l'investissement national. (...) C'est un sommet dans l'histoire de l'industrie hôtelière, qui ne sera rejoint que longtemps plus tard, vers 1960." (29)

Si l'orchestre de danse n'est pas le facteur déterminant du progrès de ce secteur, il n'en deviendra pas moins un des éléments indispensables durant l'entre-deux guerres, comme en témoigne la fondation du SFM (voir II.3.2.).

La Suisse restera durant l'entre-deux guerre entièrement dépendante du marché étranger du disque: l'industrie du disque y est une industrie d'exportation, et le partenaire privilégié à ce niveau est l'Allemagne. Celle-ci exporte en direction de la Suisse 502.731 disques en 1927, et 743.812 disques l'année suivante (30). Les principaux clients à ce niveau sont les studios radiophoniques locaux, qui se développent en Suisse dès 1923.

> "Lorsque la technologie occidentale, à la fin du 19ème siècle, le rend possible, l'enregistrement des sons sera pensé d'abord comme un auxiliaire politique de la représentation. Mais en fait, et contrairement au souci de ses inventeurs, il investira la musique au lieu d'aider le pouvoir des institutions à se perpétuer; et tout bascule. Une nouvelle société va émerger, celle de la production en série, de la répétition, du non-projet. L'usage n'y est plus jouissance d'un travail présent, mais consommation d'une réplication. La musique devient une industrie, et sa consommation cesse d'être collective." (31)

I.3. LA DECOUVERTE DE LA NEGRITUDE ET SES FANTASMES

> "C'est un sentiment étrange que cette double conscience, cette impression de toujours se regarder à travers les yeux des autres, de mesurer son âme à l'échelle d'un monde qui vous regarde faire avec amusement, mépris, et pitié. On sent toujours sa dualité - un américain, un nègre: deux âmes, deux pensées, deux tendances inconciliables; deux idéaux en conflit dans un seul corps, dont la force indomptable seule l'empêche d'être déchiré en deux." (32)

Il ne faut pas s'y tromper: le nègre est absent dans la vie économique et culturelle américaine du début du siècle, si ce n'est comme force de travail, et comme personnage drôlatique et grimaçant (le célèbre Oncle Tom) qui envahit de plus en plus les espaces publicitaires. A l'exception du politologue et journaliste W.E.B. DU BOIS, du poète et romancier Langston HUGHES, du philosophe Alain LOCKE, et de l'utopiste Marcus GARVEY, les principales voix qui se dégagent du mouvement culturel noir américain de HARLEM RENAISSANCE, le nègre n'a pas droit à la culture, ni à l'instrument qui en fait un facteur dominant: la parole (33).

La négritude, par contre, avait depuis longtemps envahi la vie culturelle américaine (dès le début du 19ème siècle), comme l'illustre l'énorme succès que remportèrent les MINSTRELS. C'est dans cette négritude-là que la "vieille Europe" tente de puiser des forces nouvelles au sortir de la première guerre mondiale.

Une des constantes de l'"Art Nouveau" qui se développe en Europe dès le début du siècle, en réaction contre l'esthétique traditionnelle et romantique, est la recherche de nouvelles sources d'inspiration dans la vie culturelle extra-européenne: la négritude devient ainsi une référence constante parmi de nombreux cercles artistiques, tant en musique (cabaret Voltaire, jazz et musiques de danse modernes), qu'en peinture où Gauguin avait déjà choqué le public parisien à la fin du 19ème siècle, avec ses antillaises, ou qu'en littérature (34). C'est également durant cette période que l'ethnologie s'organise en Europe et aux USA en science descriptive des cultures "exotiques" (extra-européennes).

On retrouve bien sûr la négritude américaine comme dénominateur commun du phénomène musical dont le jazz fut le premier concept de marketing, ain-

Nègre en chemise.

Illustration anonyme de l'édition à tirage limité du Menu Galant, vers 1930.

Source: BENTLEY (R.): L'érotisme dans l'art occidental. Paris, Chêne, 1985, p. 148.

si que dans toute la littérature consacrée à ce sujet durant les années vingt (35): cette négritude fonctionne comme un écran fantasmatique où s'inscrivent tous les contenus refoulés par une société occidentale en pleine transformation: sexualité puissante vécue sans catégories morales, don naturel pour la danse et la musique vécues sans contraintes artistiques, etc...

> "Nombre de romanciers se servent du nègre, personnage spontané, naïf et merveilleusement primitif, pour condamner le conformisme puritain et les méfaits du machinisme industriel." (36)

Les légendes qui circulent dès 1920 sur l'origine du jazz, et l'étymologie même du terme, sont révélatrices des fantasmes dont se trouve parée la négritude (voir annexe II), où la sexualité joue comme toujours les premiers rôles, parce que garante - dans une imagerie publicitaire - de succès à long terme.

La représentante la plus admirée (dans tous les sens du terme) en Europe de la négritude, Joséphine BAKER, ne s'attendait pas du tout à un tel besoin d'exotisme, dont le tourisme sexuel contemporain n'est que la dernière des manifestations. Suite à sa révélation dans la "revue nègre" du théâtre des Champs Elysées (Paris, 1925), celle qui avait l'habitude d'apparaître sur scène en très petite tenue écrit - un peu découragée - à sa mère :

> "(...)
> It makes me want to piss! whenever I show my behind, the french go into ecstasies." (37)

No. 2 · 35 Cts. 14. Januar 1926

Schweizer
Illustrierte Zeitung

XV. Jahrgang • Erscheint Donnerstags • Verlags-A.-G. Zürich • Druck u. Exped.: Ringier & Co., Zofingen • Vierteljährl. Fr. 3.80

Ein Wunder der Eislaufkunst

Brookes Walker, der berühmte Kunstlaufchampion von San Francisko, führt in St. Moritz zu den aufreizenden Klängen einer Jazzband-Musik seine tollkühnen Hoch- und Weitsprünge aus.

Brookes Walker, le célèbre champion de patinage artistique américain exécute d'incroyables sauts au son de la musique entraînante d'un jazzband. Tages Anzeiger, 14 janvier 1926.

Source: BAUMGARTNER (H.): Jazz in den zwanziger Jahren in Zürich. Op. cit, p. 102.

I.4. LES PIONNIERS EN SUISSE

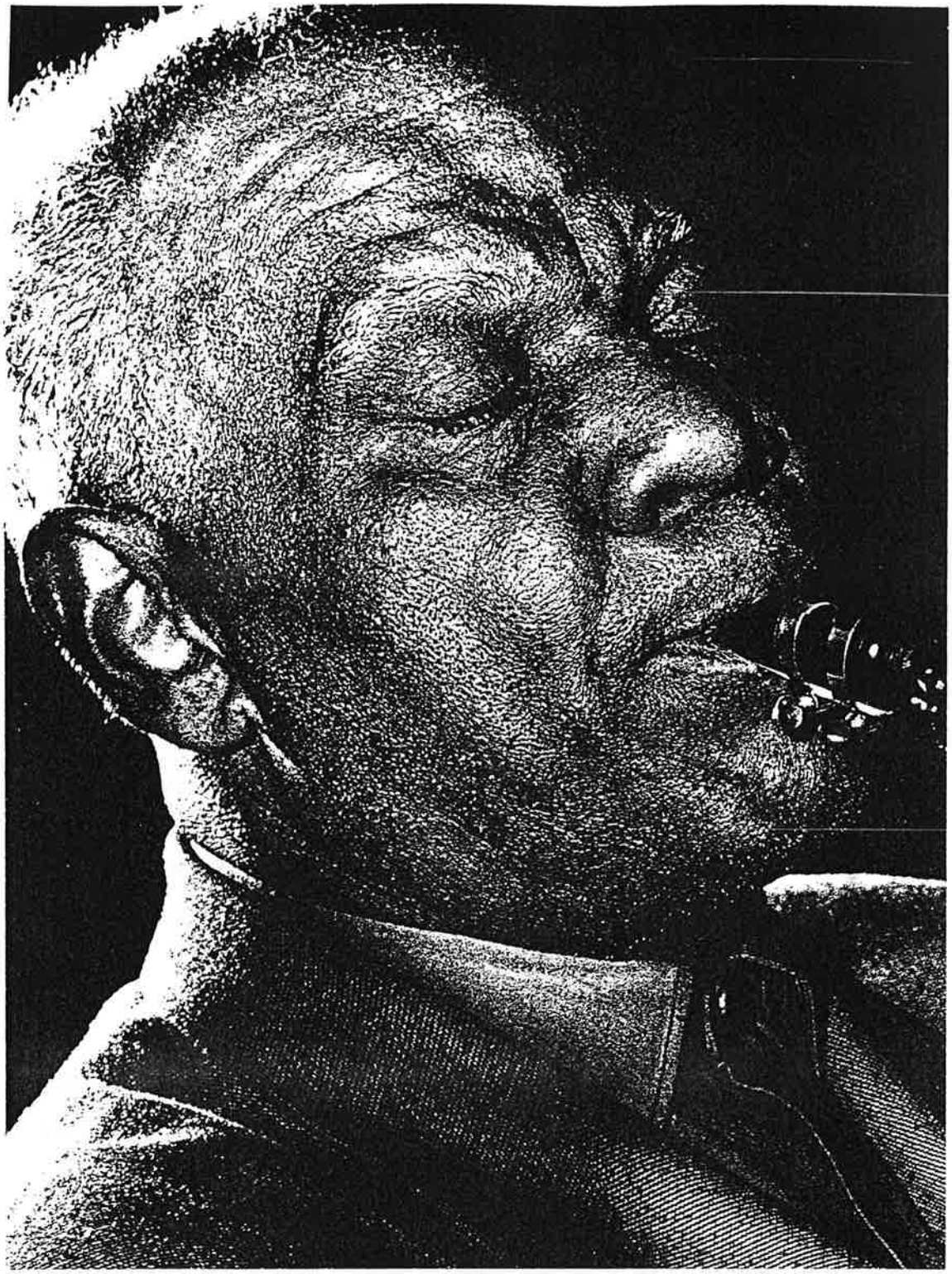
Du fait de sa position géographique particulière, la Suisse n'a pas été directement touchée par deux des principaux vecteurs du phénomène, à savoir les orchestres de danse américains et les comédies musicales nègres. Le cinéma et les disques contribuèrent certainement, dès l'immédiat après-guerre, à informer le public au sujet des nouvelles modes musicales fortes de tout l'attrait du défendu. La seule étude consacrée à ce sujet et portant sur un appareil documentaire exhaustif, celle de Heinrich Baumgartner (op. cit.), montre que la Suisse urbaine n'offrit pas plus de résistance que les autres grands centres européens à la pénétration du jazz :

> "Jazz war in den zwanziger Jahren für einige Jahre Oberbegriff für verschiedene Arten von Tanz- und Unterhaltungsmusik. Diese Musik war bestimmt durch verschiedene politische und ideologische Umwälzungen, modern und gefragt. Jazz war populär, ja bestimmt populärer, als es in der bürgerlichen Presse zum Ausdruck kam." (38)

Premier concept publicitaire du "nouveau folklore urbain", le phénomène jazz ne laissa indifférents ni la culture musicale dominante, ni les secteurs économiques intéressés à un nouvel article d'attraction, ni les musiciens; les quelques voix à s'élever en Suisse pour parler de jazz permettent de mieux saisir la réception éclatée du phénomène.

IV.4.1. Une voix isolée: Ernest ANSERMET.

Une des tentatives de description musicologique du jazz les plus précoces est publiée par Ernest ANSERMET dans la revue romande, en 1919 déjà. Ce texte s'inscrit dans un vaste mouvement d'ouverture vers les musiques ethniques qui traverse l'école musicale française depuis les découvertes faites lors de l'exposition universelle de Paris en 1900 (39). Ce mouvement d'ouverture légitima quelques emprunts au jazz nègre par des compositeurs tels que Igor STRAVINSKY, Arthur HONEGGER, Erik SATIE, Darius MILHAUD. Minoritaire et sérieusement contesté, il ne fit pas date (40). A part Ernest ANSERMET, aucun musicologue suisse n'y participa. Ces derniers centraient en effet leur attention sur la vie musicale de Vienne et Berlin, pour ce qui con-



Sidney BECHET en 1951.

Photo: Alain Chevrier.

Source: Album Photo du cinquantenaire de Jazz Hot.
Paris, éd. de l'instant, 1986, p. 14.

cerne la Suisse alémanique, et sur la querelle entre l'école française et l'école slave, pour ce qui concerne la Suisse romande.

Universellement connu et salué pour son ouverture, cet article a en fait un double mérite: il fournit non seulement des informations musicologiques, mais aussi socio-économiques qui tranchent sur tous les discours habituels de l'époque témoignant de la réception du phénomène jazz.

> "Dans l'ordre mélodique, bien que son accoutumance à nos gammes ait effacé en lui le souvenir des modes africains, un vieil instinct pousse le nègre à chercher son plaisir hors des intervalles orthodoxes: il réalise des tierces ni majeures, ni mineures, de fausses secondes, et tombe souvent d'instinct sur les sons harmoniques naturels d'une note donnée; c'est alors surtout qu'aucune musique écrite ne peut donner l'idée de son jeu." (41)

Pour ANSERMET, la musique nègre est encore le "rag" :

> "Rag, c'est-à-dire le démantibulé; rag-music, la musique qui se fonde essentiellement sur le rythme et en particulier sur les vertus de la syncope dans le rythme. La rag-music nous est venue d'abord en Europe sous la forme du cake-walk, me semble-t-il, puis, avec les one-step, two-steps, fox-trot, et toutes danses ou chansons américaines auxquelles on applique le sous-titre de ragtime." (42)

Réflexion esthétique, et conscience très claire des enjeux commerciaux: cette analyse est déjà une analyse de la situation du "rag" et de sa puissance d'assimilation d'autres traditions musicales plus codifiées.

> "Tous les caractères de cet art, en effet, montrent en lui un type parfait de ce qu'on appelle l'art populaire - l'art qui en est encore à sa période de tradition orale. Il est bien indifférent, après cela, que la musique nègre soit écrite par des juifs russes, des juifs allemands ou quelque anglo-saxon corrompu. C'est un fait que les meilleurs morceaux en sont ceux que les nègres eux-mêmes ont écrits. Mais dans ce cas, comme dans d'autres, l'importance de l'écrivain dans la création de l'oeuvre est bien fortement balancée par l'action de la tradition, représentée par l'exécutant." (43)

Dans son hommage à Sidney BECHET et au blues, clairement défini comme musique de situation dont la fonction est de témoigner, ANSERMET utilise pour la première et unique fois la description dominante du nègre dans la réception du jazz en Europe :

> "Quand on a si souvent cherché dans le passé une de ces figures à laquelle on doit l'achèvement de notre art, (...) quelle chose émouvante que la rencontre de ce gros garçon tout noir, avec des dents blanches et ce front étroit, qui est bien content que l'on aime ce qu'il fait, mais qui ne sait rien dire de son art, sauf qu' il suit son 'own way', et quand on pense que ce 'own way', c'est peut-être la grande route où le monde s'engouffrera demain." (44)

Ce texte fondamental, vingt ans avant la nouvelle promotion du jazz en tant que musique artistique, revendique déjà du "rag" en concert, et du "jazz" dans les cabarets, et recèle tous les éléments d'une compréhension européenne du jazz, ainsi que les bases d'un discours critique tenant compte du phénomène représenté par l'industrialisation de la musique afro-américaine. La première analyse musicologique systématique des origines du jazz, celle de Guenther Schueller (op. cit.), étayera le discours d'ANSERMET.

Celui-ci ne ressortira guère plus sa plume: le "cri du coeur" de 1919 se révélera beaucoup trop compromettant dans le contexte des querelles qui animent les cercles musicaux suisses, et en particulier romands. La comparaison entre l'article de 1919 et le forum organisé en 1946 par la radio romande (Pour ou contre le jazz, voir annexe XI), auquel Ernest ANSERMET participera, s'impose: elle permet de mesurer l'ampleur du repli culturel qui touche à la compréhension de la vie musicale durant l'entre-deux guerres en Suisse. L'article de 1919 ne suscita aucun débat important, et sommeillera de nombreuses années avant d'être utilisé en tant que certificat de bonnes moeurs par les premiers spécialistes européens du jazz dit authentique (45).

Il faut en effet attendre 1929 pour trouver un article documenté sur le sujet: il est l'oeuvre de Rudolf Sonner, dans la revue musicale suisse :

> "Jazz bedeutet im letzten Sinne nichts anderes als die Ablösung der subjektivierenden Romantik durch eine objektivierende Exotik." (46)

L'auteur de ce texte est alors un des défenseurs de la musique moderne dans les débats animés qui se déroulent au sein de la revue, et son article est prétexte à une nouvelle attaque contre les tenants du système tonal traditionnel. Là réside selon lui les enjeux des "emprunts exotiques" en musique

dite sérieuse. A l'opposé, les défenseurs de la tradition mettent clairement leurs limites :

> "In der Tat ist es javöllig undenkbar, dass in ein- und derselben Zeit zwei verschiedene Arten von Musik bestehen würden, die mit verschiedenen Massstäben zu beurteilen wären." (47)

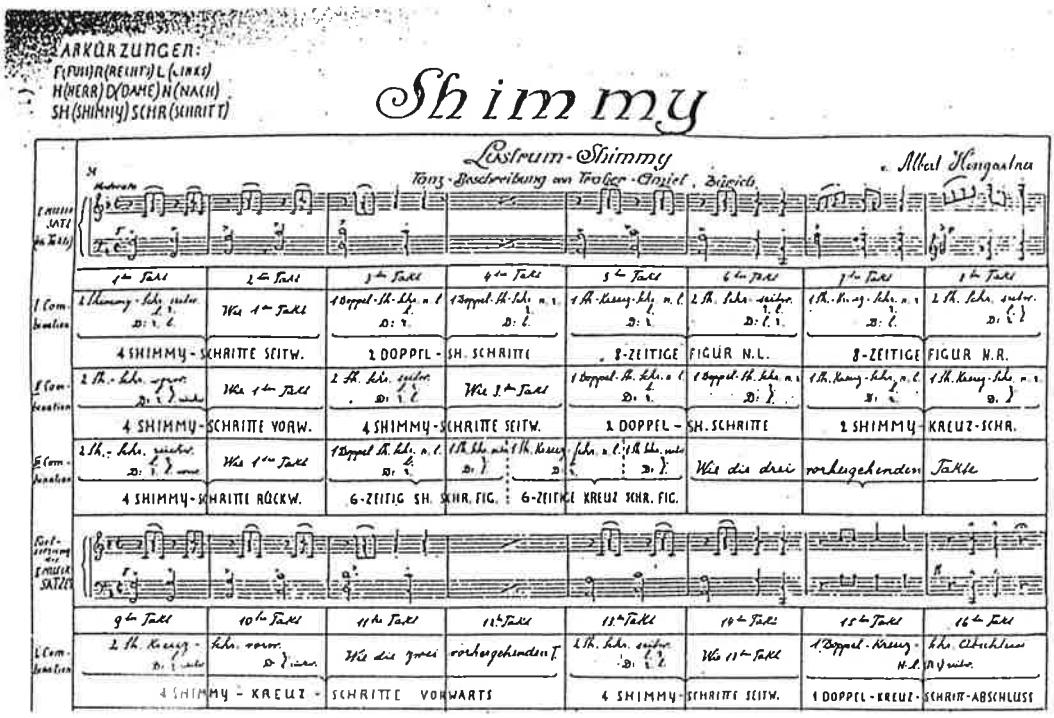
Toute musique aux racines culturelles et au système tonal différents de la nôtre est en quelque sorte incompréhensible, et constitue une menace pour l'identité culturelle nationale. L'argument développé par E. Ermatinger ci-dessus se retrouvera quelques années plus tard dans les critiques des premiers concerts de Louis ARMSTRONG en Suisse (voir annexe V).

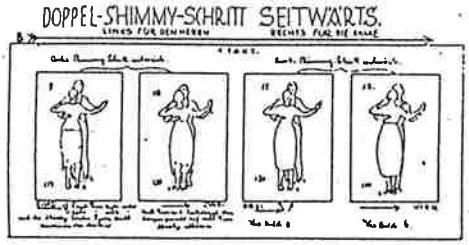
Ainsi, à part Ernest ANSERMET, aucun représentant de la culture dominante ne prend en compte l'importance des vecteurs de la musique populaire afro-américaine, ni ses fonctions économiques et sociales. Rangé dans le cadre de la musique dite de divertissement (l'emploi du terme se généralisera durant les années trente), ou élevé au rang d'art populaire, mais toujours désincarné, le phénomène jazz fait en dernier recours l'objet d'une analyse technicienne de la musique qui se range derrière l'argument du génie "particulier à la race".

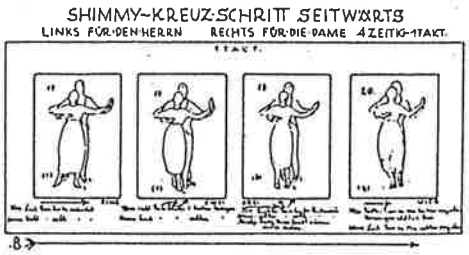
IV.4.2. La passion de la danse.

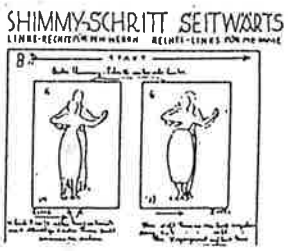
Durant la même période, les milieux concernés économiquement par le succès du jazz dansant sont en train de transformer la vie urbaine et touristique du pays: aucun restaurant coté ne pouvait alors espérer augmenter ses profits sans engager un, voire plusieurs orchestres de danse. Les locaux consacrés à la danse en Suisse ont toujours fait l'objet d'une réglementation très stricte, la législation sur ce point étant du ressort des cantons. Les interdictions de danser qui s'étaient généralisées durant la première guerre mondiale furent levées durant l'année 1919, et fixées à quelques soirées mensuelles.

Mais du fait de la multiplication des orchestres de danse qui s'étaient initiés aux nouveaux répertoires américains, les législateurs durent bientôt se plier devant les faits :









Papillons distribués par les premiers orchestres de danse modernes durant les thés dansants. Zurich, 1924.

Source: BAUMGARTNER (H.): Jazz in den zwanziger Jahren in Zürich. Op. cit, p. 93.

> "Par la réglementation des thés dansants, il est tenu compte d'un besoin réel et d'une nouveauté que l'on ne peut plus réfuter avec les moyens actuels à disposition." (48)

Le conseil d'état du canton de Zurich autorise ainsi en 1928 - et uniquement en ville de Zurich - le tenue de thés dansants l'après-midi, lors de prestations d'orchestres jouant de la musique légère dans les restaurants à caractère touristique.

Nous avons vu que la musique jouée par ces orchestres, qui comportaient à leurs débuts un nombre restreint de musiciens (entre 3 et 6), se devait de puiser encore largement dans le répertoire traditionnel des valses, tangos et polkas, et que l'on se risquait, selon l'ambiance et le milieu social touché, à promouvoir les nouvelles danses américaines. Les orchestres usaient même parfois de pédagogie, en distribuant des notices décrivant l'ordre des pas de danse corrects.

La profession de musicien se trouve brutalement redéfinie durant l'après-première guerre mondiale en Suisse: les grands orchestres symphoniques, où se recrutaient les interprètes de la SALONMUSIK, sont en crise permanente depuis 1920 (49). De nombreux membres de ces orchestres achètent leur premier saxophone pour pouvoir continuer à exercer leur métier, et le protectionnisme devient rapidement un des engagements principaux de l'Union Suisse des Artistes Musiciens (USDAM) :

> "C'est relativement tard que l'ivresse du jazz s'empare de nos concitoyens. Bien des musiciens suisses n'ont aucune envie de se mettre à la mode du nouveau style, ou ne s'y mettent qu'avec peine ou lentement - ce qui n'arrange rien, bien au contraire, car on apporte ainsi de l'eau au moulin de ces agences qui cherchent à placer les étrangers." (50)

La musique de danse est ainsi devenue, avec le cinéma muet, lui aussi grand employeur d'orchestres, la seule alternative financière valable pour les musiciens suisses désireux de continuer leur travail instrumental.

Si la passion de la danse montre que le développement du "nouveau folklore urbain" n'épargne pas la Suisse, et culmine avec la venue de Joséphi-

Promotion du spectacle de Joséphine BAKER à Zurich.
1er, 2 et 3 avril 1929.

Source: BAUMGARTNER (H.): Jazz in den zwanziger Jahren in Zürich.
Op. cit, p. 137.

ne BAKER en personne à Zurich (voir annexe III), la lenteur du développement national du réseau radiophonique et de l'industrie du disque en Suisse, ainsi que l'étroitesse de la scène dansante offerte par des villes comme Genève, Bâle ou Zurich oblige à minimiser l'ampleur prise par ce phénomène de société: nulle trace en Suisse du développement d'une production autonome de disques, comme ce fut le cas très tôt à Berlin et à Paris. Il reste néammoins certain que toutes les classes sociales - paysannerie exceptée - ont été touchée par le jazz dansant (51).

Le secteur des divertissments se structurera en Suisse plus tard, durant les années trente (voir II.3.2).

I.4.3. "On a automatiquement glissé dans cette musique..."

Tous les milieux sociaux sont représentés de manière égale dans l'échantillon des musiciens contactés en vue de l'analyse de cette période (52), contrairement aux membres des premiers orchestres amateurs s'inspirant du "hot jazz" (voir II.2.1.). Issus d'un milieu urbain, ces jeunes (parfois très jeunes) musiciens ont soit bénéficié d'une première éducation musicale classique dans un cadre familial, ou ont acquis une formation au sein des fanfares de cadets, qui, du fait de son coût très restreint, jouait un rôle prépondérant pour les groupes de peu de moyens. Un mélange de lucidité quant à leurs possibilités de travail, et de pur enthousiasme pour les possibilités expressives offertes par la nouvelle musique de danse anime ces premiers orchestres de bal à l'instrumentation fantaisiste: seule la batterie, à laquelle on appliquait l'appellation magique de jazz-band, en est l'élément indispensable, du fait de sa nouveauté et de son volume sonore.

L'engouement du public pour la danse fait qu'il devient alors relativement aisé de monter un orchestre, puis de le rôder :

> "Un camarade est venu me demander si j'étais d'accord de faire de la musique de danse. (...) Il était entreprenant, à défaut d'être musicien, et a trouvé un engagement pour Nouvel-An. (...) A Noël, il n'y avait pas eu de répétition, ni avec le banjo, ni avec le batteur: ils avaient reçu leur instrument pour Noël, et faisaient semblant de jouer. Comme seul souffleur et seul mélodique, j'avais la tâche

de mener l'orchestre. [NB: les'Funny Boys' firent leurs débuts au Nouvel An 1928, dans un café du Val de Travers]. Ca s'est bien passé; et après avoir fait cet engagement, durant lequel je me mettais sur une chaise pour jouer du saxophone, pour faire un peu d'effet vis-à-vis du public, on a été réengagés les dimanches suivants."

(Entretien avec Paul LINDER, 25 novembre 1985)

Ces premiers orchestres de bal se transformeront bientôt en plus ou moins grands orchestres de danse aux répertoires bien mieux élaborés. Leurs débuts se déroulent dans l'enthousiasme de ceux qui sont persuadés d'avoir trouvé la bonne voie :

"Quand on a commencé, en 1925, on était obligé de jouer tout ce qui allait bien pour danser. Il fallait faire danser le public. On était obligé d'avoir un répertoire de tangos, puis des valses (...), et des foxtrots américains à tous les temps. On a automatiquement glissé dans cette musique."

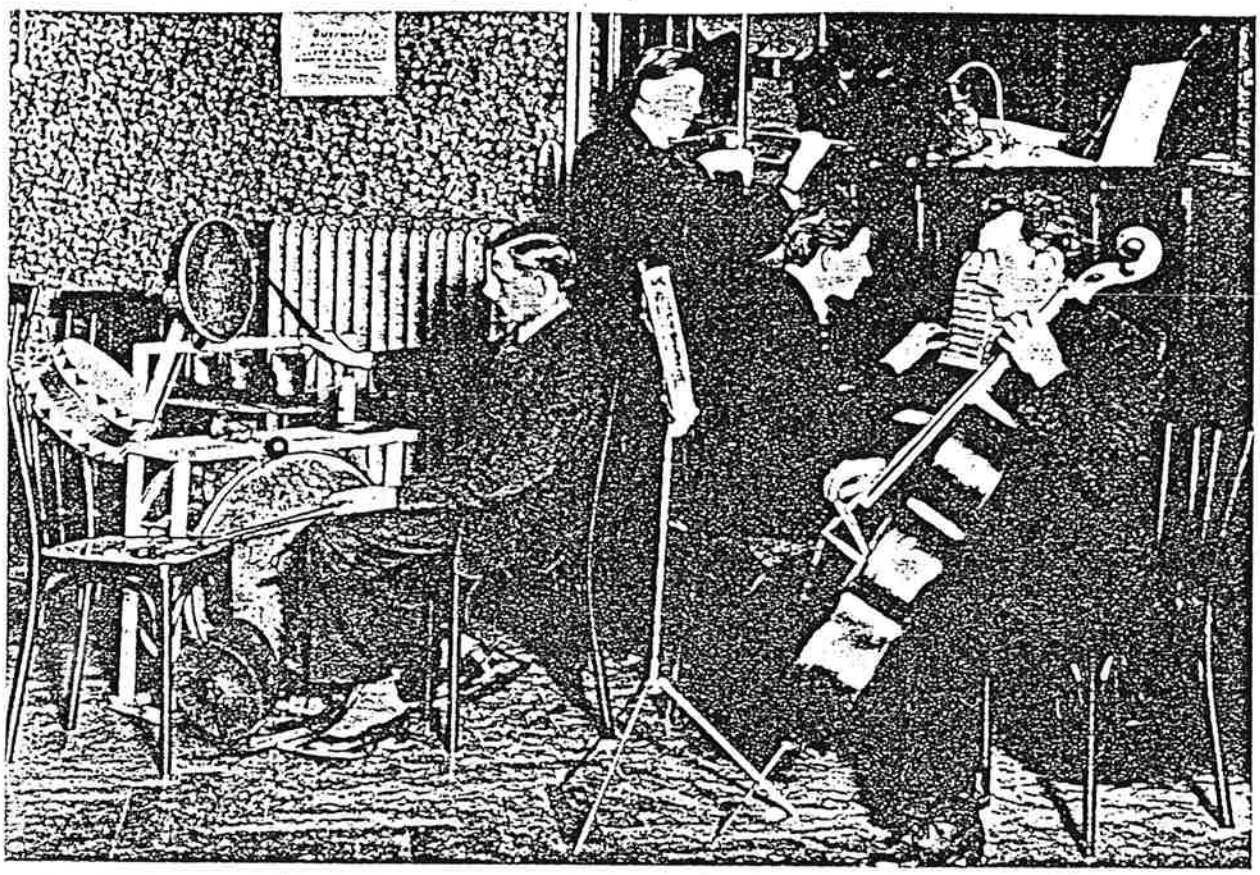
(Entretien avec Hugo PERITZ, 13 mars 1985)

Malgré cet enthousiasme des pionniers, la "bastringue", comme on l'appelait alors en Suisse romande, ne jouissait pas d'une image respectable, particulièrement auprès des fanfares et des harmonies qui ressentaient la nouvelle musique de danse comme une concurrence néfaste.

"J'ai fait un apprentissage commercial, tout en jouant un peu de saxophone. Et quand je faisais des bals en douce, je me méfiais, parce que c'était défendu. C'était défendu de faire de la bastringue avec les instruments de l'harmonie. Aux premières journées de répétition, le mardi, on me disait: 'tu as de nouveau fait de la bastringue, samedi!' (...)
On devait annihiler tout ce qui se faisait dans la fanfare pour le transmettre au jazz de l'époque. C'était défendu de jouer droit: tous les orchestres de danse jouaient zézayé, alors que les fanfares jouaient droit. C'est à présent qu'elles vibrent!"

(Entretien avec Jo GRANDJEAN, 24 octobre 1985)

Durant ces années (1920-27) commencent dans le plus strict amateurisme les carrières de Teddy STAUFFER à Berne, celles de Hans PHILIPPI à Bâle, de Paul SCHORNO et des frères Hugo et Berry PERITZ à Zurich, celles de Jo GRANDJEAN et Edmond COHANNIER à Genève.



ALICE JAZZ BAND. Berne, 1920.
Au piano: Ernest BERNER.

Source: FAAS (H.): Der Jazz in der Schweiz.
Op. cit, p. 7.

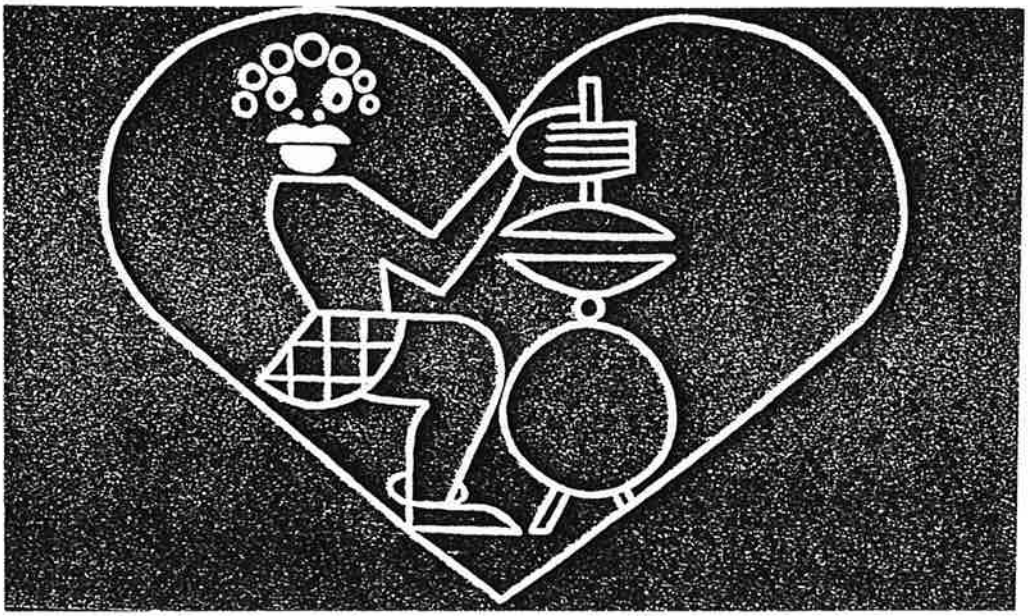
> "Nous avions fait un petit orchestre d'amateurs en 1923, et on jouait sur une place où on a construit plus tard le palais d'hiver (aujourd'hui Palladium de Genève). On y faisait soirée dansante le jeudi de 20h. à 22h. 30. On avait un gars qui jouait de la batterie comme un cordonnier: à cette époque, la batterie, c'était le critérium du fortissimo. Dès qu'un type avait une grosse caisse, on appelait ça un jazz-band! On mettait le jazz-band devant, et les autres étaient les viennent-ensuite. (...) La formation était la suivante: piano, deux violons, saxophone, flûte, batterie. On a pris une contrebasse par la suite, et beaucoup plus tard une guitare."
>
> (Entretien avec Edmond COHANNIER, 21 mars 1985)

Le pianiste Ernest BERNER, zurichois d'origine, avait déjà mis sur pied à Berne en 1921 l'Alice Jazz Band, premier orchestre de danse de ce type en Suisse. Après un séjour à Paris (1924-1926), il sera le premier musicien, avec Hans PHILIPPI, à développer une activité de critique et d'informateur de différentes revues étrangères sur le marché suisse de la musique de danse.

Les archives du Hot Club de Bâle donnent quelques indications sur la fondation et le développement de l'orchestre des Lanigiros Syncopating Melody Kings. Cet orchestre fit carrière sur plus de trente ans, drainant de nombreux musiciens suisses et étrangers. Issus des milieux académiques, les Lanigiros (anagramme de Originals) vont écumer en amateur la région bâloise dès 1924, avant de devenir un grand orchestre professionnel (53). Leur renomée leur permet assez vite d'obtenir des engagements à l'étranger, et l'orchestre enregistre dès 1926 pour le studio de la radio locale bâloise.

> "Trois ans après, ces mêmes Lanigiros Syncopating Melody Kings ont enregistré sérieusement pour Columbia! Sur l'une de ces faces à étiquette noire, 'Happy days and lonely nights', avec un vocaliste à la limite du jazz hot et qui était ni plus ni moins que Hans PHILIPPI! En prime, deux soli de piano d'un certain anfred Werthemann, assez doué il est vrai. Ces quatre faces de la très 'british' firme Columbia furent donc les premiers enregistrements réalisés en Suisse d'une musique dite syncopée." (54)
>
> (Entretien avec Jean-Roland HIPPENMEYER, 27 novembre 1985)

La trajectoire des Lanigiros est exemplaire du succès qui va encourager la professionnalisation des orchestres suisses de danse: les sept musiciens jouaient déjà 32 instruments pour assumer tout leur répertoire.



Carte de visite de l'orchestre LANIGIROS SYNCOPATING MELODY KINGS. Bâle, 1928.

Source: archives du Hot Club de Bâle.

1930 - 1940 : LA VOIX DE SON MAITRE

"L'attitude des Européens vis-à-vis de la musique de jazz - et cela dès que cette musique eut fait son apparition sur le Vieux Continent - a été conditionnée par deux mythes qui, de nos jours, font partie à un tel point de la conscience que les gens ont du jazz, que l'on ne songe même pas à les remettre en question.

Le premier de ces mythes est que le préjugé racial n'existe pas en Europe et que, par voie de conséquence, les gens de couleur ont pu vivre à leur guise, sans la moindre difficulté, à Londres ou à Paris.

Le second de ces mythes est que les Européens ont été beaucoup plus sensibles et réceptifs à la musique de jazz que les Américains blancs eux-mêmes - c'est-à-dire (...) que les Européens doivent expliquer aux Américains blancs les vertus et les prestiges de la musique qui est née dans leur pays.

Comme c'est le cas dans la plupart des mythes, ceux auxquels nous venons de faire allusion contiennent une part de vérité suffisante pour leur garder une certaine apparence plausible. (...)

Il est facile d'imaginer ce que peut penser un musicien américain de couleur qui a du mal à appeler au téléphone, à New York, son propre agent, quand un monsieur européen fait de lui une célébrité en Europe. 'Regarde-moi bien, vieux, je parle familièrement à un duc!'"

James Lincoln COLLIER : L'aventure du jazz.

INTRODUCTION

Le "nouveau folklore urbain" des pays industrialisés se greffe au cours des années trente en Europe sur trois réseaux économiques dont il représentera un des principaux articles d'attraction: l'hôtellerie-restauration, le music hall et l'industrie touristique. Le cinéma, depuis l'arrivée de la bande son, n'est plus employeur d'orchestres, et nourrit surtout les compositeurs et les arrangeurs.

Dans les deux premiers réseaux, l'orchestre devient le principal stimulant à la consommation, à travers les danses et les shows calqués sur ceux des revues américaines; dans le troisième, il est intégré à l'organisation des loisirs au même titre que le personnel hôtelier responsable des autres services proposés durant une saison fixe. L'indice principal de ce développement d'un secteur des divertissements est le professionnalisme, qui se généralise avant la deuxième guerre mondiale parmi les musiciens suisses employés par les orchestres de danse (1).

Etre professionnel, c'est pouvoir s'adapter rapidement à l'évolution des répertoires, devenir multi-instrumentiste et ne plus jouer selon ses propres choix: l'existence du groupe social n'est plus en jeu, mais bien les préférences du public, considéré comme une collection d'individus rendus fidèles à un même répertoire. C'est précisément durant cette période que la musique dite légère se trouve définitivement séparée de la musique dite sérieuse par l'élite culturelle dominante, et devient un des piliers du système des besoins, dans le sens où l'entendent les sociologues :

> "Par système des besoins, nous entendons que les besoins ne sont pas produits un à un, en relation aux objets respectifs, mais sont produits comme force consommative, comme disponibilité globale dans le cadre plus général des forces productives. (...) L'ordre de la production ne 'capte' pas à son profit l'ordre de la jouissance (à proprement parler, ceci n'a pas de sens). Il nie l'ordre de la jouissance et s'y substitue en réorganisant tout en un système de forces productives." (2)

Le développement du secteur des divertissements et de ses nouveaux répertoires musicaux peut être ainsi analysé comme l'annonce d'un nouvel or-

THE "EAGLE"
Coin-Slot Graphophone

TYPE BS GRAPHOPHONE

Uses small cylinder records—style XP

Un des premiers juke-box, qui n'est encore qu'un simple grammophone marchant avec des jetons.
Angleterre, produit en 1926.

Source: MAC CARTHY (A.): The Dance Bands Era.
Op. cit, p. 15.

dre économique, alors que la culture dominante vit l'industrialisation de la musique comme un phénomène traumatisant: dès l'apparition d'un marché mondial du disque (1920), les condamnations de la musique enregistrée se multiplient, pour atteindre à un sommet durant les années trente :

> "Le phonographe, qui aurait dû demeurer un instrument de musique aussi soigné qu'un piano ou qu'un orgue, et que l'on aurait dû démocratiser qu'avec certaines précautions, est devenu instantanément un jouet populaire, une boîte à musique distribuée à vil prix. Il s'est établi immédiatement dans cette industrie et dans ce commerce un terrible nivellement par le bas qui a compromis tout le succès de sa mission. (...) L'édition sonore, si elle était bien utilisée, transformerait la face du monde musical." (3)

Le mouvement de repli culturel face à l'industrialisation croissante des sociétés occidentales aboutit ainsi à consolider le fossé entre une musique de divertissement (ou MUSIQUE (dite) LEGERE), et une MUSIQUE (dite) SERIEUSE (ou "Opusmusik"). Les analyses de la culture dominante fonctionnent dès lors en vase clos: la musique contemporaine qui jouit d'une audience véritable est bien la musique de divertissement, et non la musique moderne, dont les créations ne sont peu ou plus écoutées. La recréation d'un folklore suisse dans le cadre de la défense nationale spirituelle, oeuvre de cette même élite culturelle dominante, est une des étapes principales de ce mouvement. De même que l'engagement farouche des défenseurs du jazz dit authentique en vue de l'accession de leur langage musical au statut de phénomène artistique - ce qui ne va pas sans de grandes résistances: nous avons vu que le phénomène jazz se trouve au carrefour de cette industrialisation de la vie musicale.

Ces transformations vont de pair avec un changement de la pratique et de l'écoute musicale: l'auteur s'efface devant l'interprète (ce glissement touche également la musique classique), lui-même porté par des modèles musicaux répétitifs. Dans ce contexte qui tend à devenir dominant, la communication entre les auditeurs et les musiciens ne s'organise plus autour de l'échange, mais dans une identification (de la star au fan, de la mélodie régulièrement rythmée aux évolutions du danseur). Un des pre-

miers extrêmes de ce processus de transformation sera atteint en 1940 par la société MUZAK, qui avait été fondée en 1922 aux USA (4).

Le phénomène jazz a joué le rôle de détonateur dans cette réorganisation de la vie musicale: ceci explique les simplifications auxquelles les premiers spécialistes européens, puis américains devront recourir pour définir le jazz comme musique authentique. Le seul discours possible à cet effet est un discours idéologique qui puisse éliminer précisément le principal facteur qui se dégage de la réception du jazz en Europe: la jouissance de la musique comme témoignage ou comme représentation du monde s'efface devant les forces consommatrices qu'elle permet de mettre en branle (5).

ARMSTRONG
arrive!

QUI EST ARMSTRONG?

LE VRAI ROI DU JAZZ

Le seul qui puisse convaincre ceux qui doutent

1925 en Amérique
Nouvelle-Orléans
enregistré pour Okeh

1926—1927
St-Pauli
1928 — Chicago
Succès extraordinaire

1928—1929 New-York
Savoy Ball-Room
Tournée triomphale aux Etats-Unis

1929
Connies Inn a Harlem
Lance la revue « Connies Hot chocolates »

1929 — Los Angelès
New Sebastian Club
Considéré par les musiciens américains comme le génie du jazz

1930 — Chicago
Paramount
L'homme de jazz le plus payé du monde

1931 — Etats-Unis
Nombreux enregistrements
Les musiciens européens l'appellent le Roi du Jazz

1932, Arrivée triomphale à Londres
2 mois au Palladium
6 mois de tournée en Angleterre
Nombreux concerts spéciaux pour musiciens
La presse anglaise est unanime
Armstrong est le Roi du Jazz

1933 — Réception en Amérique
Pour la première fois, les musiciens blancs sacrent Armstrong le meilleur et le fêtent

1933-1934, Retour à Londres
Succès inoubliable

1934 — Tournées en Hollande au Danemark, en Suède
Avis général :
Armstrong est le génie du jazz

Promotion de la tournée européenne de Louis ARMSTRONG, 1934.

Source: archives du Hot Club de Bâle.

II.1. JAZZ ET SOCIETE AMERICAINE

> "Depuis que l'aristocratie et les classes moyennes ont emprunté la valse et la polka aux classes inférieures et à la paysannerie d'une nation exotique et révolutionnaire, depuis que les intellectuels romantiques ont commencé à découvrir la séduction des Carmen andalouses et des Don José, la civilisation occidentale a toujours été avide d'exotismes de toute provenance. Et cependant, le triomphe du jazz est plus grand, plus universel, d'une portée plus générale que celui de tous ces autres modes d'expression. Sous une forme plus ou moins pure, il est devenu le langage de base de la danse moderne et de la musique populaire dans la civilisation urbaine et industrielle, partout du moins où il lui a été permis de se manifester librement." (6)

Avant même l'arrivée de la grande mode du SWING (1936), l'apparition en Europe d'un discours normatif sur le jazz, qui cherche à délimiter un noyau artistique dans le phénomène de société qui traverse les "roaring twenties", et à le séparer de l'appareil promotionnel lancé par l'ENTERTAINMENT MACHINE anglo-américaine, marque le début d'une acculturation du jazz. Le marché européen commence à devenir une alternative de plus en plus intéressante pour les musiciens noirs américains qui voient leur carrière menacée par les conditions sociales issues de la grande dépression. Coleman HAWKINS est ici le cas qui concerne plus particulièrement la Suisse (voir II.2.3). Et les premières tournées de concert de Louis ARMSTRONG et Duke ELLINGTON vont être suivies par une première communauté de jazzfans européens délirants d'enthousiasme (le terme n'est pas emphatique, si l'on en juge par les témoignages de l'annexe V).

II.1.1. La grande dépression.

Les USA en général, et leur industrie du disque en particulier, restent encore totalement indifférents à la conscience d'un jazz "artistique", qui ne s'y affirmera de manière conséquente que durant la décennie suivante. La grande dépression de 1929 avait mis fin à la carrière de nombreux musiciens itinérants qui n'avaient pas la possibilité de jouer dans des établissements à l'assise financière solide, c'est-à-dire attirant un public blanc et aisé (7), comme les grands orchestres de Cab CALLOWAY, Jimmy LUNCEFORD, Fletcher HENDERSON et Duke ELLINGTON. Dans les grands centres du

LANEVILLE - JOHNSON BRASS BAND. Hale County, Alabama, USA, 1954.

Les BRASS BANDS noirs américains continueront longtemps à perpétuer une tradition musicale directement issue de la guerre de Sécession et de l'accession des esclaves à la citoyenneté américaine.
La photo aurait pu être prise en 1880.

Source: SAUER (A. M.): Tradition afrikanischer Blasorchester und Entstehung des Jazz.
Op. cit, p. 197.

nord et de l'est du pays, les quartiers noirs témoignaient durant les années vingt d'une première et timide intégration sociale des gens de couleur; la grande dépression met brutalement fin à ce processus, et est à l'origine de nouveaux ghettos raciaux (8), alors que les émigrants noirs continuent régulièrement d'affluer depuis le sud des USA.

L'énorme public que s'était acquis la musique de danse auprès du public mixte du jazz, et les RACE RECORDS auprès du public noir, se désagrège: de 1929 à 1934, les ventes de disques aux USA accusent une baisse de 94%.

> "Mit dem durch Arbeitslosigkeit und Einkommensminderung bedingten Rückgang der Kaufkraft breiter Bevölkerungsschichten verfielen zunächst einmal die Umsatzziffern der Schallplattenindustrie, insbesondere natürlich die jenes Zweiges, der mit RACE RECORDS speziell auf das schwarze Publikum zielte. Columbia z. B. hatte 1927 jede neue Platte ihrer Race-Serie mit einer Anfangsauflage von 11000 Stück gestartet. In Mai 1930 betrug die Startauflage nur noch 2000, und zwischen Mai und Oktober wurden die letzten RACE RECORDS von Columbia in einer Auflage von 350 bis 400 Stück gepresst. Der Gesamtumsatz an Schallplatten in der USA ging von über 100 Millionen im Jahre 1927 bis 1932 um rund 95 Prozent auf knapp sechs Millionen zurück. Nun wurde die Mehrzahl der Jazzmusiker -gleich ob schwarz oder weiss- von dem Rückgang in der Schallplattenindustrie finanziell weniger tangiert, als es die oben gegebenen Zahlen nahelegen. Erstens wurden nach wie vor Jazzplatten produziert; allerdings nicht für den amerikanischen, sondern für den europäischen Markt, der von der Krise nicht im gleichen Masse erschüttert worden war wie der amerikanische (...)." (9)

Ainsi, malgré les premières tentatives réussies par Benny GOODMAN de promouvoir un orchestre de jazz métissé, dès avril 1936 (10), l'écrasante majorité des musiciens noirs continue, dans les nouveaux ghettos, à développer une tradition musicale autonome dont le chant (blues et gospel) reste le vecteur principal. Si la relance de la production discographique par le SWING marque une nouvelle colonisation des modèles orchestraux noirs américains par la musique de danse (voir ci-après), le "chant des nègres" continue la chronique des changements vécus par le prolétariat noir américain comme un long et fidèle commentaire social fonctionnant en vase clos. Comme en témoigne Samuel Charters, le jazz est le dernier de leurs soucis, et leur

nourriture vitale est bien le blues :

> "Quand je chante le blues, je chante la vérité. Les gens religieux peuvent penser que ce n'est pas bien, que le blues n'est pas la vérité. Mais du blues, dans la mesure où il vous permet de vous expliquer à travers les faits, c'est la vérité, et je ne pense pas que la vérité soit condamnable." (11)

II.1.2. Du SWING comme New Deal musical.

Marginalisation accrue du public noir, faillite de la classe moyenne blanche: le début des années trente marque donc aux USA l'effondrement du premier terreau de la musique populaire syncopée qui permettait aux musiciens noirs de trouver un créneau professionnel.

Il s'y prépare pourtant, à la faveur de la reprise économique, la reconquête d'un marché fructueux pour la musique de danse, celui du public issu des classes moyennes et aisées (un fort noyau estudiantin à sa base), directement porté par la vague d'enthousiasme suscitée par le New Deal rooseveltien (12). Cette reprise économique est directement incarnée en musique par les grands orchestres du SWING, dont les plus populaires furent ceux de Benny GOODMAN et Glenn MILLER. Ceux-ci plongent aux sources orchestrales noires du début des années vingt (13), et accordent une attention particulière à l'image et l'éclat de l'orchestre sur scène: la fonction de divertissement régit encore l'ensemble de la prestation, à travers la danse. Derrière ces machines souvent jugées par leur intensité rythmique et leur volume sonore (l'usine à swing) se profile la figure de l'ARRANGEUR. Cette profession qui se spécialise vraiment durant cette période sera une source féconde de renouvellements musicaux durant tout le développement du phénomène jazz.

La profession de musicien subit en conséquence des transformations: les instruments s'affinent techniquement, et une solide base classique est de plus en plus souvent requise par les directeurs d'orchestre et les agences de placement. On demande au soliste une capacité d'adaptation rapide aux changements de répertoire. Enfin, la masse discographique produite durant

Demandez nos
formidables orchestrations

HOT

Série Duke Ellington

Moon Glow.
Rude Interlude.
Solitude.

Série Casa Loma

Casa Loma Stomp.
Black Jazz.
Blue Jazz.
White Jazz.
Maniacs Ball.
Smoke Rings.

Série Cab Calloway

Hotcha Razz ma tazz.
The Lady with the fan.

Série Don Redman

I Heard.
If it's True.

Série Lew Stone

SERENADE
FOR A WEALTHY WIDOW

Les vieux classiques du Jazz

St-Louis Blues.
Tiger Rag.
Some of these Days.
Chinatown.
China boy.
Clarinet Marmelade.
Limehouse Blues.
Nagasaki.
Nobody's Sweetheart.
Sweet Sue.

Envoi FRANCO. Pas d'envoi contre remboursement.
Verser le montant par mandat, chèque à

FOETISCH FRÈRES, S. A.
5, Caroline — Lausanne — Suisse

Publicité.

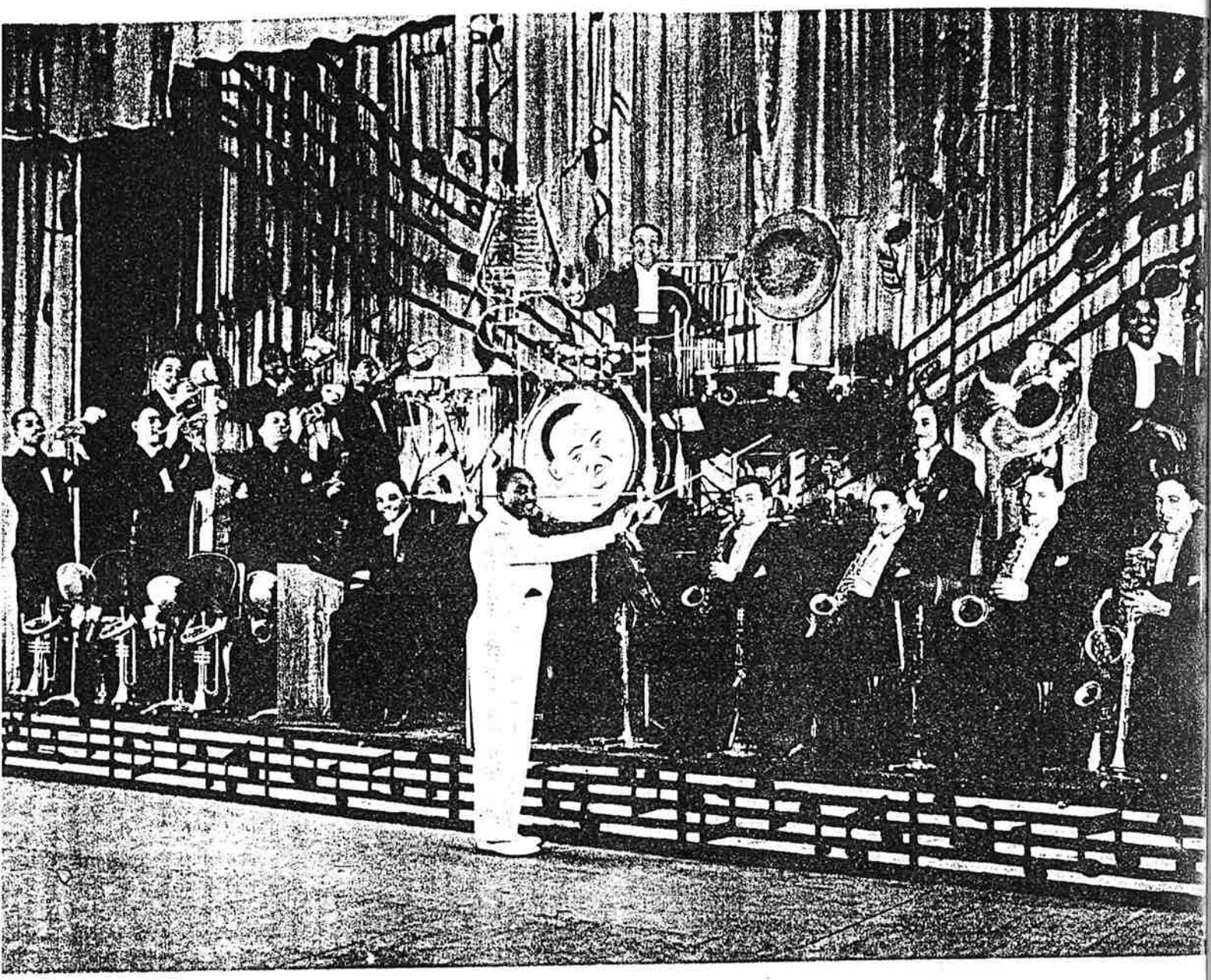
Source: revue Jazz Tango Dancing. No. 55, avril 1935.

les années vingt devient un premier champ d'apprentissage: la dimension historique (musique écrite) prend le pas sur la dimension folklorique de la tradition musicale afro-américaine. Bien que les écoles de jazz ne soient pas encore créées aux USA, la voie vers l'académisme est ouverte par l'industrie des partitions :

> "Il ne faut pas oublier que les USA, qui étaient en avance sur nous, ont débuté avec le DIXIELAND. Ils avaient les orchestres noirs. Et puis les blancs se sont développés, et les orchestres sont devenus de plus en plus grands. Alors, on a fabriqué les foxtrots, qui étaient déjà tout prêts: il y avait en tout cas trois saxophones, deux trompettes, un trombone, piano, guitare, basse. C'était l'orchestration courante que l'on trouvait partout. Les éditions européennes ont commencé à faire des contrats, et ont édité tout ça. Quand l'orchestre commençait avec un peu plus de personnel, nous avions des arrangeurs, qui ont fait des choses merveilleuses."
>
> (Entretien avec Edmond COHANNIER, 21 mars 1985)

Le terreau américain des années trente reflète donc les contradictions de la reprise économique dans une société multi-raciale. L'industrie des loisirs y prend un deuxième essor, stimulant une consommation où l'argent de poche que le jeune adolescent blanc commence à recevoir régulièrement ouvre d'étonnantes perspectives à TIN PAN ALLEY. Les grands orchestres SWING (public blanc), ainsi que ceux de la région de KANSAS CITY (forte communauté noire), vont se livrer une forte concurrence devant leurs publics respectifs. La majorité de la nouvelle génération des BOPPERS (voir III.4.1) travaillait sa technique instrumentale au sein de ces grands orchestres en plein essor dès 1936.

Et l'Europe va s'emparer du SWING comme d'un nouveau mode de consommation, de l'annonce d'un nouvel ordre économique qui gomme d'un trait la grande dépression, du moins là où replis économiques et culturels ne se sont pas encore trop prononcés: Jimmy LUNCEFORD lui-même et son grand orchestre auraient dû jouer à l'inauguration de l'exposition nationale de 1939 à Zurich (14). Si l'isolement de l'Europe et de la Suisse complique dès l'éclatement du conflit l'étude de la réception du phénomène jazz, il reste certain que



Jimmy LUNCEFORD et son grand orchestre, en 1938.

Source: HOT REVUE, no. 3, avril 1946.

le SWING a fonctionné à ce niveau comme un ciment à prise rapide que la deuxième guerre mondiale allait charger de connotations politiques évidentes.

> "En fait, le SWING a troqué la fonctionnalité socio-culturelle de la musique afro-américaine primitive contre une autre fonction, d'évasion et de distraction, qui répond bien à un besoin idéologique." (15)

II.2. LIEUX ET REPERTOIRES

Pour tous les musiciens concernés par le développement du secteur des divertissements, une longue période d'écoute radiophonique assidue des programmes de la BBC et des disques américains commence (16). Les plus fortunés avaient les moyens des se procurer directement les arrangements des derniers succès américains, ou pouvaient s'acheter les disques; les autres blanchissaient leurs nuits en transcrivant la mélodie directement de la radio: la dépendance économique de l'Europe envers les USA s'est aussi organisée autour des répertoires.

II.2.1. Premiers orchestres amateurs :

Un quatrième réseau se réclamant du jazz prend pied dans les villes suisses au courant des années trente, qui marque l'arrivée sur la scène musicale d'une génération nouvelle dont l'essor se fera pleinement au sortir de la deuxième guerre mondiale. Ces tout premiers orchestres amateurs issus des premiers cercles de HOTFANS tentaient de pratiquer, dans la forme et l'esprit (non-utilisation de partitions), une imitation des premiers répertoires de jazz connus sur disque (17). Même s'il était encore un produit de luxe, le disque 78 tours devient dans ces milieux le vecteur principal du jazz qui sera dit "authentique", et se fondera sur la reconnaissance de la valeur artistique des premiers grands solistes du type Louis ARMSTRONG ou Johnny DODDS.

Alors que les orchestres professionnels se concentraient sur les modèles d'arrangements américains, les amateurs ont commencé par copier note après note les soli de leur musicien préféré. Issus de milieux sociaux aisés, où l'on peut se permettre le luxe d'un conflit de génération, jouant exclusivement à leurs débuts dans les bals d'étudiants, les instituts de danse, et rarement dans les restaurants, regroupés en cercles hermétiques, ces premiers amateurs visent uniquement à la jouissance de la musique :

> "Nous étions un peu les premiers chrétiens. Dans le canton, il y avait peut-être 10 ou 20 jeunes musiciens amateurs qui étaient capables de tenir le coup dans un orchestre, qui étaient des initiés entre eux, qui connaissaient le secret. Nous nous sentions dépositaires d'une espèce de secret, qu'il n'était pas question de partager avec nos parents ou d'autres gens.

Source: DUPASQUIER (H.), Swing Book. Document privé.

> Il n'a jamais été question une seconde que nous en vivions. Jamais. Il y avait des professionnels déjà à cette époque-là. Il y avait beaucoup de professionnels, et vers 1935 des tas de restaurants (...) qui beaucoup plus qu'aujourd'hui se devaient d'avoir un orchestre."
>
> (Entretien avec Henri DUPASQUIER, 25 janvier 1985)

Les New Hot Players de Neuchâtel et La Chaux-De-Fonds étaient les pionniers suisses de l'orchestre amateur de jazz. Ils ont développé une première activité dès 1933, mais c'est en 1939 et durant la deuxième guerre mondiale qu'ils s'assurent un succès permanent en Suisse. Leur "Swing Book", autrement dit journal de bord (18), marque bien l'esprit qui animait l'ensemble du groupe :

> "Le premier octobre 1939, les New Hot Players se réunissent officiellement dans leur nouveau studio. Les signatures suivantes attestent l'engagement qu'ils prennent tous de vouer, envers et contre tout, une fidélité absolue et éternelle au jazz, au hot et au swing. Saisissant alors leurs instruments (pauvre pianiste!), ils inaugurent officiellement le nouveau temple du Hot Jazz en jouant leur 'signature tune'."

Le directeur musical de l'ensemble, le pianiste et clarinettiste Charles WILHELM, résume ainsi le cadre de travail de l'orchestre :

> "J'ai passé les plus beaux moments de ma vie en jouant avec cet orchestre. De même que je relevais des morceaux de piano, par la suite, j'ai relevé des arrangements d'orchestre, des arrangements excessivement faciles, à trois voix.
> Dans les premiers orchestres NEW ORLEANS, la basse plantait des clous. Il n'y avait même pas d'arrangements pour le trombone. Ce n'était pas encore indispensable, de faire des arrangements. Ils étaient donc très simples, le premier CHORUS, l'exposé du thème; puis on était suffisamment pour improviser: quatre souffleurs."
>
> (Entretien avec Charles WILHELM, 23 mai 1985)

Les New Hot Players utilisaient beaucoup le répertoire des CHICAGOANS, puis durant la guerre celui de Muggsy SPANIER, en empruntant régulièrement aux nouveautés discographiques qu'ils pouvaient acquérir les morceaux les plus appréciés (19). Leur participation, le 5 novembre 1938, au tournoi international de jazz amateur de Bruxelles, où ils obtiennent un deuxième prix, marque une certaine ambition de reconnaissance et permet le début d'une car-

THE SWING CLUB'S ORCHESTRA

spielt

mit seinen **17 Solisten** zum erstenmal

Sonntag, den 16. Februar 1941
vormittags 10.30 Uhr

in der

SCALA

Ein vorzügliches Programm
Jazz! Swing! Hot!

Kleine Eintrittspreise!

Vorverkauf ab Freitag, den 14. Febr. 1941, ab 16 Uhr:
CINÉMA SCALA, Tel. 5 37 50

Source: archives privées Jean FAVRE.

rière au niveau national de musiciens qui s'étaient construit un répertoire très solide.

Leur public était au début presqu'uniquement composé d'étudiants; avec l'organisation d'un réseau de hot clubs, la plupart des amateurs les prit comme modèle sur le plan suisse (1938-39). Les instituts de danse (deux ou trois studios rien que dans la ville de Neuchâtel) appréciaient également les services de l'orchestre, et le saxophoniste Henri DUPASQUIER anima durant la deuxième guerre mondiale des "causeries sur le Jazz Hot" suivies de concerts pour la troupe, qui attestent un fort développement du réseau des amateurs (voir III.3).

Si les New Hot Players ont rapidement acquis une grande popularité et pu conséquemment graver des disques (20), chaque ville d'importance voit se former à la fin des années trente un noyau de musiciens amateurs qui vouent l'intégralité de leurs loisirs au Jazz Hot :

- Le Jam Band de Loys CHOCQUART à Genève.
- Les Raggers et les Academians à Berne.
- L'orchestre du Swing Club de Zurich, autour de Harry Pfister et Gene FAVRE.
- Au Tessin, le groupe animé par Flavio AMBROSETTI.

Contrairement aux pionniers des années vingt, les amateurs du Hot Jazz se devaient d'improviser sur des arrangements réduits à leur plus simple expression. Pour cela, l'acquisition d'un maximum de disques qui reflétaient l'oeuvre des "véritables modèles" était nécessaire: les musiciens amateurs reconnus jouent "à la Fats WALLER", "à la Jack TEAGARDEN", "à la Earl HINES", assimilant le style de leur soliste préféré. La musique se développe ainsi au sein d'une hiérarchie rigide de classification, à l'intérieur de laquelle la faculté d'improviser fait figure de paradis perdu :

> "J'ai aimé la musique de jazz, mais je n'arrivais pas à la jouer: il fallait que j'aie de la musique écrite (...). En relevant des disques, on acquiert une certaine technique de jazz qui est quand même bien différente de la technique classique. C'était de la musique uniquement rythmique: à la main gauche, on faisait le 'um-cha', c'est-à-dire la basse sur le premier et le troisième temps, et sur le deu-

xième et quatrième temps, on jouait l'after-beat (...), un accord serré."

(Entretien avec Charles WILHELM, 23 mai 1985)

La plus grande partie du répertoire des grands solistes du jazz des années vingt se trouve ainsi fixée en Europe par l'engagement des premiers amateurs, dans un mouvement culturel que l'on peut considérer, par rapport à la dominance de la mode du SWING version grand orchestre, comme un historicisme. Les musiciens amateurs suisses se sont construits, bien avant la guerre, une pédagogie musicale au moyen du disque, et ont fixé les critères d'appréciation qui sont censés suffire à la délimitation du sujet: le HOT (en général pour l'orchestre), et le SWING (pour l'union de l'orchestre et du public dansant). Les conseils et les critiques de Hans PHILIPPI en témoignent dans l'annexe IV.

II.2.2. Quel public ?

"Le patron [NB: du luxueux hôtel zurichois] Baur Au Lac me disait toujours: 'pas de jazz! monsieur Huber. Je ne veux pas avoir la clientèle du jazz.'
Les jazzfans, c'était tout autre chose que la bonne clientèle; c'étaient des jeunets qui venaient s'amuser. Ce n'est pas une clientèle, ça. Pour les musiciens, c'était très intéressant, mais pour le public..."

(Entretien avec Bob HUBER, 28 novembre 1985)

Malgré son enthousiasme et ses origines sociales aisées, le premier noyau de public passionné de JAZZ HOT ne représentait pas une force consommatrice suffisante au niveau suisse: en dehors de la fondation locale de hot clubs, la seule trace de regroupements importants avant la guerre est celle qui suivit la première tournée de Louis ARMSTRONG en Suisse, en décembre 1934. Celui-ci va réunir l'intégralité des "premiers chrétiens", et susciter bien des vocations musicales souvent abandonnées en début de vie professionnelle (voir annexe V).

"Mais l'origine de ces messieurs était très importante: ils pouvaient perdre ou gagner, c'était sans importance. Un saxophoniste allait devenir médecin, avocat, et ainsi de suite. La famille voyait l'achat d'un saxophone comme une lubie de gamins."

(Entretien avec Jean-Roland HIPPENMEYER, 27 novembre 1985)

Genève, 1938.

Source: archives privées Jo GRANDJEAN.

Les frasques et les bals donnés par les premiers musiciens amateurs, ainsi que les critiques faites aux premiers concerts revendiquant ouvertement le jazz dit authentique montrent un immense besoin de reconnaissance sociale et une certaine faillite de l'éducation musicale traditionnelle qui se cache derrière les "lubies de gamins". (Ce n'est qu'après la deuxième guerre mondiale qu'une commercialisation plus conséquente du jazz dit authentique sera envisagée en Suisse, avec l'accession des "gamins" à des postes de décideurs).

L'ENTERTAINMENT MACHINE américaine, par contre, a perfectionné ses répertoires et ses moyens de diffusion, depuis que les revues nègres avaient durant les années vingt permis de populariser de nouvelles chansons aisément mémorisables. La radio et les scènes publiques représentent, dix ans plus tard, l'élément principal de diffusion de ces nouveaux répertoires populaires. Les professionnels suisses de la musique de danse fondaient leur succès sur cette mémorisation par le public, qu'elle soit consciente ou non:

> "Herbert BORNAND, leader und Posaunist bei Bob Engel, hat immer gesagt, man darf ein Schlager nie zu früh spielen: man muss warten, bis er bekannt ist, damit der Kunde - wenn er hineinkommt, direkt durch die Musik mit den anderen Kontakt aufnehmen kann. So fühlen sie sich wohl, und eine positive Hypothek ist schon daran. Es ist rein die Psychologie der Tanzmusik."
>
> (Entretien avec Ernst BUSER, 14 mars 1985)

L'arrivée du SWING met ainsi le public suisse en contact plus direct avec les modèles orchestraux noirs américains, repris et "mécanisés" par de grands orchestres du type Glenn MILLER et Artie SHAW. A l'instar de la réception du phénomène jazz dans les années vingt, celle du SWING s'explique par ses aspects publicitaires :

> "Les initiés du jazz de 1935 (...), couraient les ruelles en demandant aux passants: 'êtes-vous swing?' Pas un sur mille qui ne sût exactement de quoi il entendait parler. Ils sont la plaie d'aujourd'hui. Le swing est devenu un thème pour les chroniqueurs, qui y voient on ne sait quelle élégance extravagante, celle du jeune homme swing, tiré à des milliers d'exemplaires: il a les cheveux ondulés, les épaules larges mais tombantes, le veston long, la pantalon court et étroit; sa montre est à l'envers à son bracelet; il a le chapeau en arrière et le buste en avant. Sa démarche est traînante

Programme - type des Originals Teddies lors de la Landi de 1939

1. Indicatif Landi
2. Beer Barrell Polka (Andrews)
3. (Gonna get some) shut-eye (Glenn Miller)
4. Woodchopper's ball (Woody Hermann)
5. Sunrise serenade (Teddies)
6. T'aint what you do (Ella Fitzgerald)
7. Over the rainbow (Glenn Miller)
8. Joseph, Joseph (Andrews)
9. Wishing (Glenn Miller)
10. Hold Tight (Glenn Miller)
11. Strange enchantment (Dorothy Lamour)
12. Schadrack (Teddies)
13. Show me the way you go home (Andrews)
14. An apple for the teacher / For dancers only (Lanigiros)
15. Moon love (Glenn Miller)
16. Well allright (Andrews)
17. The lamp is low (Glenn Miller)
18. Undecided (Chick Webb)
19. The man with the mandolin (Glenn Miller)
20. Lover, come back to me (Artie Shaw)
21. Good night, ladies (Teddies)

Glenn Miller, Woody Hermann, Chick Webb, Artie Shaw: les modèles choisis par Teddy Stauffer pour asseoir son succès lors de la Landi sont clairs. Ce répertoire-type donne une idée assez précise des choix de l'orchestre avant que le saxophoniste Eddie Brunner en reprenne la direction (1942)

> mais son pas allongé; (...) La jeune fille swing a des cheveux blonds rejetés en arrière, des lèvres bien dessinées mais débordantes, des ongles très longs peints en rouge vif, une jupe large et courte, des bas en filet et des chaussures à semelles épaisses(...)" (21)

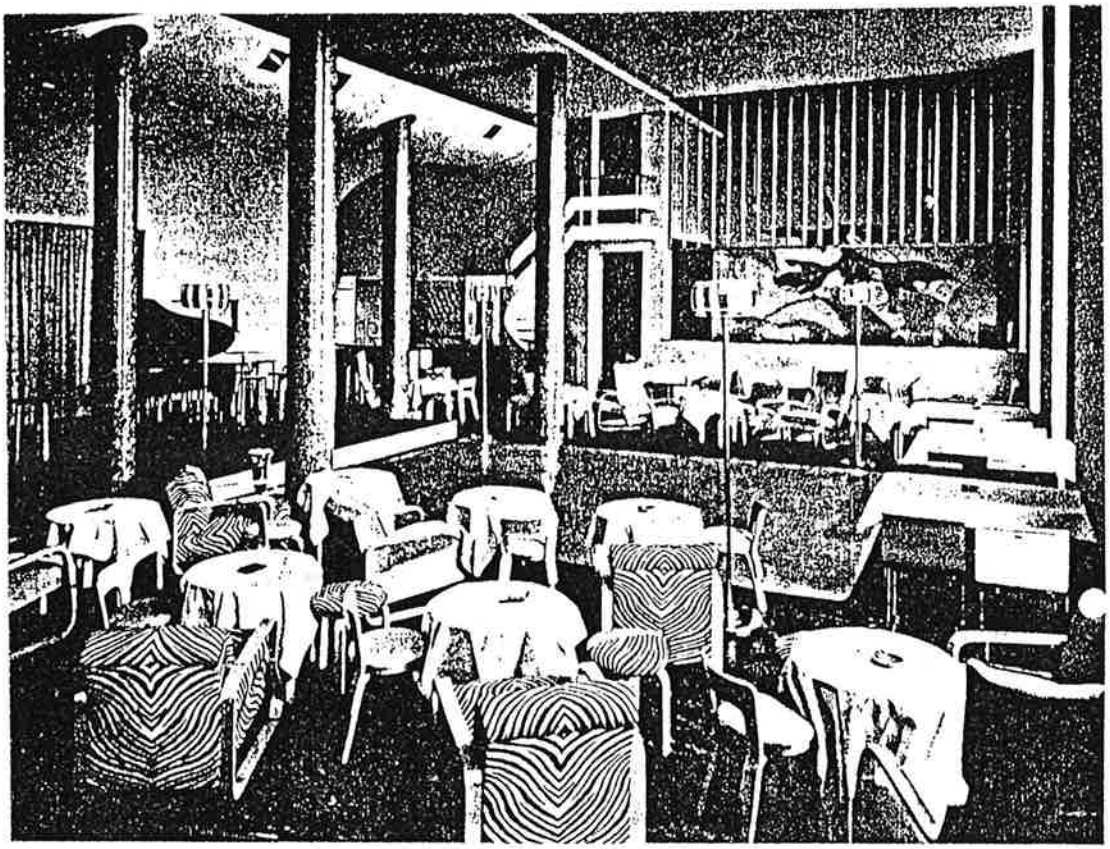
Les organisateurs de l'exposition nationale de 1939, dans un climat politique dominé par l'imminence du conflit et les craintes quant à la solidité de la cohésion nationale populaire, ont compris cette nouvelle valeur d'intégration sociale représentée par le SWING, et à travers lui par toute la nouvelle culture populaire de divertissement :

> "Die Unterbringung von teilweise etwas geräuschvollen Vergnügungen in einem geschlossenen Raum, gestattete dessen Errichtung im Zentrum der Landesaustellung. In Zürich selbst war kein Vergnügungslokal dieser Grösse und Art vorhanden. (...)
> Das Palais fasste gut 2500 Besucher, wovon sie im Dancing-variétés an die 1000 Plätze finden. Es waren darin ständig über 200 Angestellte beschäftigt, was einen annähernden Begriff von der Grösse dieses Unternehmens, das übrigens einer der wenigen Eigenbetriebe der Landesaustellung war, vermittelt." (22)

Le palais des attractions de l'exposition nationale accueillit 12 grands orchestres de danse. Celui de Jimmy LUNCEFORD, initialement engagé pour l'inauguration du palais, retourna brusquement aux USA de peur d'être bloqué en Europe par le début de la guerre. Cette défection profita aux Original Teddies de Teddy STAUFFER, qui remportèrent un succès considérable :

> "C'était un grand orchestre de 18 musiciens, formation internationale qui présentait fort bien: il y avait deux pianos blancs de chaque côté de la scène, un guitariste-chanteur (Billy Toffel), et un pupitre de commande électronique près du chef, choses qui n'existaient alors pas dans les grands orchestres suisses."
>
> (Entretien avec Pierre JORDANIS, 10 avril 1985)

Les Original Teddies étaient retransmis quotidiennement par la radio suisse alémanique (voir répertoire ci-contre).



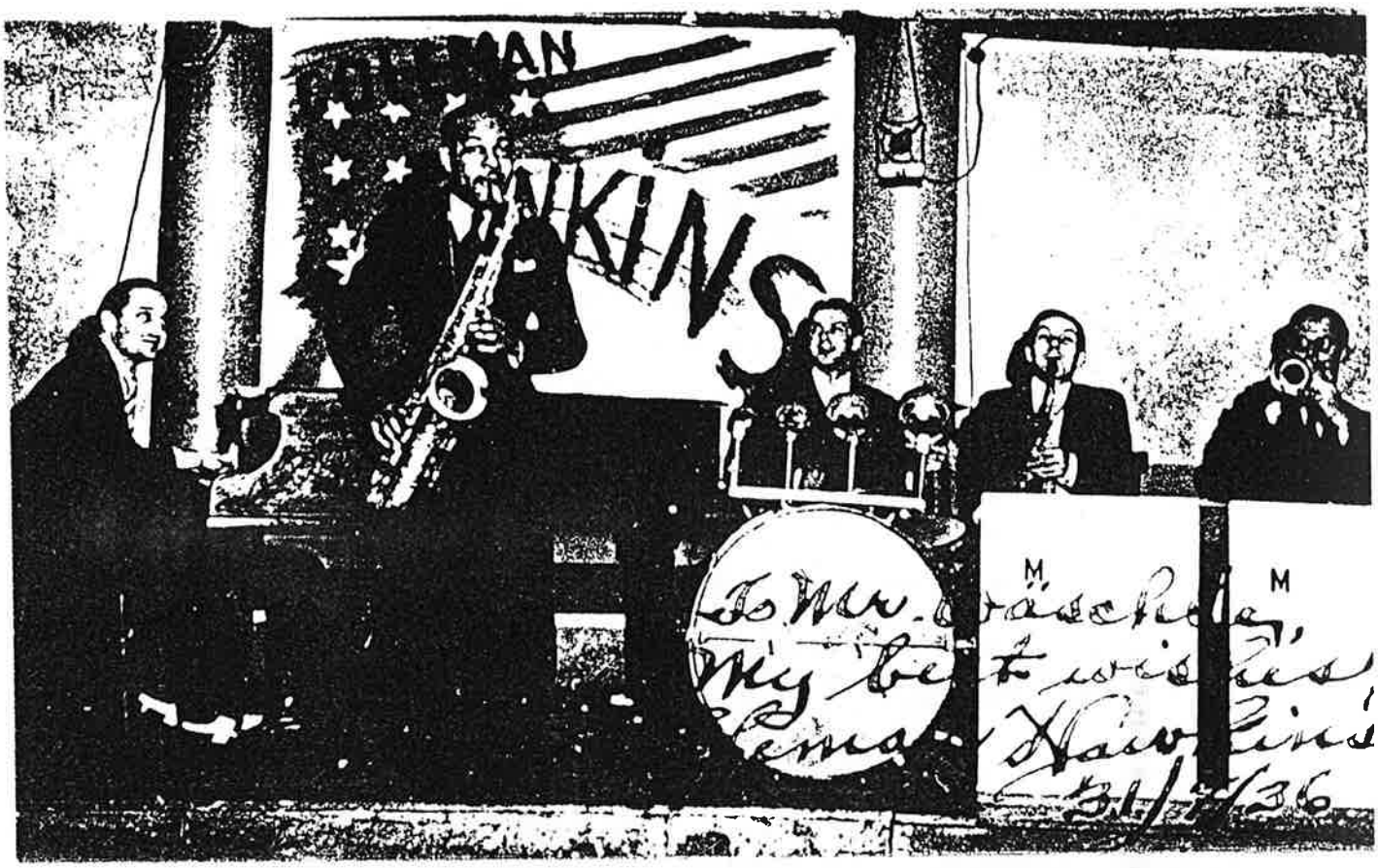
Le décor du bar mascotte, un des locaux d'attraction du Corso-Palais de Zurich. La conception en fut confiée en 1933 à Max Ernst.

Source: Tages Anzeiger Magazin, no. 38, 18 septembre 1976.

Si l'on tient compte d'une dizaine de locaux consacrés régulièrement à la danse dans chaque grande ville suisse, et si l'on prend en considération également les stations touristiques, les possibilités de travail offertes par le secteur des divertissements durant ces années devaient permettre à plus de 200 orchestres de tourner régulièrement. Ces derniers comportaient en moyenne de 7 à 12 musiciens. Seuls les grands orchestres de danse pouvaient régulièrement remettre à jour leurs répertoires, grâce à la présence d'arrangeurs en leur sein, et à la mise en place régulière de shows comiques qui représentaient un des piliers de leur succès (Voir Annexe VI). Phyllis HEYMANS, chanteuse des Original Teddies en 1939, se souvient du rôle-clé tenu par l'arrangeur :

> "En ce temps-là, on n'a pas fait d'arrangements comme pour les bonnes chanteuses aujourd'hui. Je chantais alors toujours le deuxième chorus: l'orchestre devait d'abord commencer, parce que les gens dansaient... Quand on faisait des disques, toutes les trois semaines, j'étais payée 50.- par disque. (...) Pour enregistrer 'Lilly Marleen', on m'a payée 100.- (rires)! M. Rosenthal m'a dit le jour avant: 'das nehmen wir auf, das ist sehr populär.' Und ich habe gesagt: 'Deutsch!' J'étais dégoûtée: j'ai du sang juif par un côté, bien qu'étant protestante. J'ai donc dit que je chantais très mal l'allemand. Il m'a répondu: 'oh! tu chantes très bien.'
> Et Jack a fait un arrangement. Le pauvre Jack TROMMER a écrit toute la soirée, et on a enregistré le jour suivant. J'ai dû chanter 'Vor der kaserne, vor dem grossen Tür...' (rires)"
>
> (Entretien avec Phyllis HEYMANS, 16 juin 1986)

Dans les stations touristiques, pas contre, la fonctionnalisation à outrance de la musique obligeait les orchestres à être parfaitement polyvalents, et à maîtriser un répertoire classique. La journée-type y débute par un thé dansant où la SALONMUSIK domine, et se termine le soir par un bal plus rythmé. Le tourisme représentait pour l'orchestre une plus grande sécurité de l'emploi, les engagements pouvant s'y étaler sur plusieurs mois.



MAURICE EINHORN ET SON ORCHESTRE. Genève, 1937.
au saxophone ténor: Coleman HAWKINS

Source: archive privée Maurice EINHORN

II.2.3. Coleman HAWKINS côté bar.

Le séjour de Coleman HAWKINS en Suisse, du printemps 1935 à fin 1936, fait la liaison entre le secteur des divertissements et celui des premiers amateurs de jazz dit authentique. Engagé par le Jazz House de Ernest BERNER pour quelques concerts, HAWKINS s'installa à Zurich et travailla uniquement dans les boîtes de nuit de la Suisse entière. Malgré sa réputation déjà bien assise parmi les Hotfans, ce n'est pas ce milieu encore trop peu efficace économiquement qu'il choisit pour travailler.

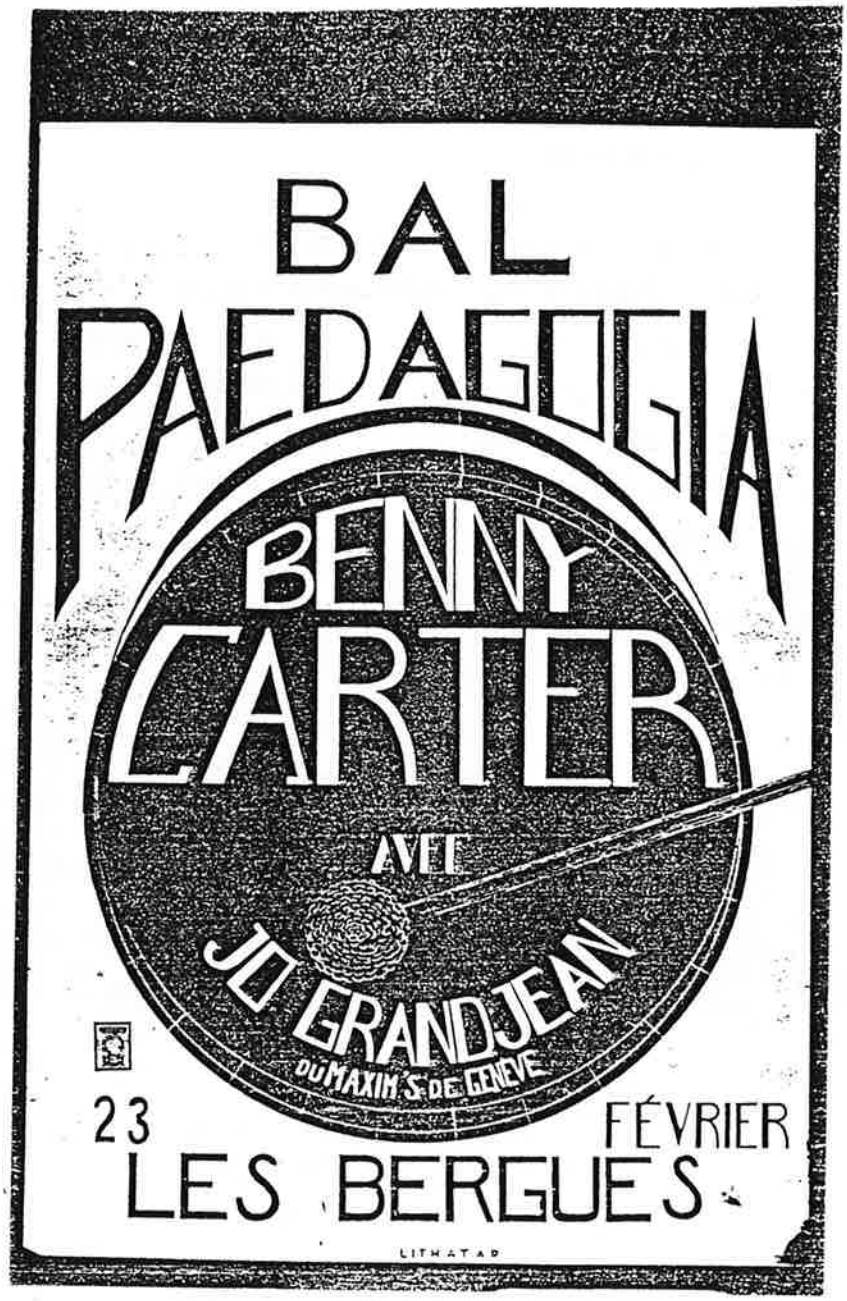
Coleman HAWKINS renforça tout d'abord l'orchestre des Berries (23), puis fut engagé par Maurice EINHORN et son orchestre d'octobre 1936 à avril 1937.

> "A ce moment, il y avait Coleman HAWKINS à Zurich, qui donnait de petits concerts. Il était sans travail un moment, et je l'ai engagé pour le 18 octobre 1936. Il a joué avec nous au mac Mahon de Genève presqu'une année, jusqu'en avril 1937. (...) J'avais des arrangements pour trois souffleurs. Ca sonnait comme une formation compacte. Il fallait cela, pour que les gens puissent danser. C'est Ernst HOELLERHAGEN qui me les a écrits: je les ai employés jusqu'à la fin de la guerre. Le répertoire était plutôt jazz, et pour récompenser les gens, on jouait des tangos et des valses anglaises. Là, HAWKINS allait au bar boire un verre: c'est pour cela qu'il aimait bien que l'on joue des tangos entre-deux! Mais quand il était sur le podium, c'était purement jazz."
>
> (Entretien avec Maurice EINHORN, 4 novembre 1985)

Manifestement, c'est au perfectionnement de son travail de soliste que s'emploie HAWKINS avec les orchestres de danse suisses :

> "Pendant cette période, HAWKINS voulait jouer tous les jours 'Body and Soul', qui est devenu un monument. Il l'a joué chaque jour au Mac Mahon! Jusqu'à ce qu'il trouve son fameux chorus! (...) HAWKINS a quand même pu économiser assez pour aller enregistrer avec Alix Combelle et André Ekyan, le gratin du jazz parisien."
>
> (Entretien avec Maurice EINHORN, 4 novembre 1985)

Lorsque Coleman HAWKINS arrive à Paris en avril 1937, c'est bien en tant que roi du jazz qu'il va enregistrer le premier disque de la marque



Autre soliste réputé du jazz hot, Benny Carter se produisait en 1938 avec les musiciens professionnels de Jo GRANDJEAN.

Source: archives privées Jo GRANDJEAN

Swing, label européen qui se spécialise dans le jazz dit authentique (24).

Coleman HAWKINS reviendra quelques semaines à Zurich au mois de décembre 1937, pour donner cette fois-ci des concerts largement suivis par les amateurs, accompagné au piano par Ernest BERNER et à la batterie par Hänges Landolt. Le compte-rendu de ces concerts par la Schweizer Musiker Revue est significatif :

> "HAWKINS ist ein 33jähriger amerikanischer Neger. Seit seinem neunten Altersjahre spielt er Tenorsaxophon. Man hört zum erstenmal 1924 von ihm, als er der berühmten Jazz Band von Fletcher HENDERSON beitritt. (...) In England, Frankreich und Holland machte er etliche Soloplatten. Im Verlauf der Jahre komponierte er viele Foxtrots, darunter 'It sends me', 'Quer notions', 'Love cries' und 'Netcha's dream'. (...) Dieser Musiker gastiert nun in Dezember im Tabarin Esplanade. Man kann sich im ersten Moment gar nicht so recht klar darüber werden, was das bedeutet. Derselbe Mann, über den die Jazzliebhaber von Zürich viele Jahre hindurch diskutiert haben, ist nun persönlich in Zürich und jeden Abend für wenig Geld zu hören und zu sehen.
> Mittwoch, den 1. Dezember, raste ich auf acht Uhr ins Esplanade, (...) es hat keinen Zweck, dass ich zu schildern ver suche, wie HAWKINS spielte. Man kann dass nicht erzählen, man muss das gehört haben." (25)

L'auteur de cette critique salue HAWKINS comme grand compositeur de foxtrot, mais ne se risque pas encore à parler de la musique du même artiste en concert. On trouve cette description à la même époque dans les monographies réalisées par Hugues Panassié :

> "HAWKINS est toujours resté merveilleux aussi bien par l'énorme volume de sa sonorité que par l'ampleur de son imagination, la puissance de son attaque, de son exécution, l'intensité de son swing. Sa fécondité créatrice, loin de se tarir, n'a fait que s'accroître avec les années. (...) La supériorité de HAWKINS sur les autres saxophonistes ténors est telle que, malgré une compétition de plus en plus serrée sur cet instrument, elle ressort chaque jour davantage." (26)

II.3. LES CONDITIONS DE TRAVAIL

Dans sa première phase de développement intensif, (1918-1930) le marché de la musique de divertissement est encore entièrement laissé aux initiatives privées. De nombreuses agences de placement fleurissent à un niveau régional. Parmi ces dernières, l'agence Bopp distribuait dès 1928 un "Orchesterbulletin" dans la ville de Zurich et ses environs, bulletin qui développe très tôt une activité publicitaire dans un esprit très différent de celui des hot clubs, et révèle clairement les besoins bien tempérés du public dansant (Voir annexe VII).

L'agence Bopp songeait déjà en 1933 à organiser une tournée suisse du grand orchestre de Duke ELLINGTON, et avait effectué les contacts nécessaires. Ce projet s'avéra pourtant trop onéreux :

> "Dear M. Bopp,
>
> I'm in receipt of yours of the 8th. instant. Re- Duke ELLINGTON. It is possible for you to arrange some concerts in Switzerland. Duke ELLINGTON's price is high: he would require 4000 dollars per week, plus transport." (27)

En dehors de ces agences au destin plus ou moins ephémère, les partenaires sociaux intéressés vont eux aussi devoir diversifier leurs activités et leur politique: le marché de la musique dite légère reflète à bien des égards à la marche vers la paix du travail de 1937, qui introduit un mode de réglement contractuel des conflits sociaux en Suisse. Durant cette période, la profession de musicien se trouve constamment redéfinie, à la mesure du développement du secteur des divertissements. Nous en avons recherché les facteurs déterminants dans les archives des groupes de pression concernés, qui témoignent d'une évolution plutôt conflictuelle.

II.3.1. Le droit des auteurs, et celui des interprètes ?

Dans un marché largement dominé par les répertoires américains, et la production discographique anglaise et allemande, c'est autour de la question du droit des interprètes que le conflit va s'organiser. Nous n'allons donc

pas entrer dans les détails de la Législation suisse sur le droit d'auteur et sa perception (28), pour aborder deux faisceaux de problèmes que recoupe la réception du phénomène jazz dès le début des années vingt.

a) technologie nouvelle:

La commercialisation des premières techniques d'enregistrement et de reproduction du son durant les premières années du siècle posa le problème du contrôle du compositeur sur la diffusion de l'oeuvre enregistrée par rapport à l'oeuvre dite "fugitive". Le cas particulier des artistes interprètes (29), qui représentent socialement la grande majorité des musiciens, montre une forte adaptation aux restructurations du marché du travail rendues obligatoires par les technologies nouvelles. Le conflit qui en résulte se polarisa autour du développement de la radio, car l'industrie du disque en Suisse était encore balbutiante durant l'entre-deux-guerres: la seule et entreprise dont l'appareil de production et de diffusion était entièrement sis en Suisse était Turicaphon SA, fondée à Wädenswil en 1930. Les disques en étaient vendus sous le label Elite.

Avant même la fondation de la Société Suisse de Radiodiffusion (SSR, 1931), les différentes sociétés locales de radiodiffusion se voyaient en effet obligées d'engager à temps partiel des ensembles de musique dite légère pour s'assurer un répertoire dans ce domaine jouissant d'une forte cote de popularité: les musiciens refusaient de se laisser enregistrer sur la scène des thés dansants sans être indemnisés par la radio, même si celle-ci se justifiait en jouant à fond sur l'argument des retombées publicitaires de la prise directe (tant pour le local que pour les musiciens). la Législation suisse ne proposait alors aucune réglementation globale de la question du droit des interprètes face aux enregistrements, et malgré un début d'engagement du syndicat à ce niveau (30), la question ne sera jamais abordée franchement, et reste aujourd'hui ouverte :

> "Il ressort de cette brève étude sur le droit positif suisse que les artistes interprètes et les artistes exécutants n'ont semble-t-il aucun moyen de contrôle sur l'utilisation secondaire de leur prestation, si ce n'est dans certains cas, par la voie contractuelle et par le truchement de l'article 4 alinéa 2 de la loi sur le droit d'auteur." (31)

Le fait que les artistes interprètes soient difficilement à même de faire valoir leurs droits sur la musique enregistrée apparaît donc comme une constante du développement du secteur des divertissements.

b) Technique musicale redécouverte.

L'apparition du concept d'improvisation (ou composition instantanée, ni codifiée, ni mémorisée), contemporaine de la défense d'un jazz dit authentique par les amateurs européens, crée un nouvel espace musical que les catégories traditionnelles de la MUSIQUE SERIEUSE et de la MUSIQUE LEGERE ne sont plus à même d'englober de manière satisfaisante. Le développement de ce concept au niveau de la réception du phénomène jazz en Europe durant les années trente suit les premières, et plus radicales critiques qu'avaient faites le mouvement dadaïste (cf. I.1.2). François MAGNIN les résume ainsi :

> "Bien des peuples de haute culture musicale n'ont pas possédé de notation, de sorte que la présence de celle-ci doit être regardée comme un fait contingent, et non pas lié à l'essence même de la musique (...). Ce n'est guère que la musique occidentale qui a évolué vers une notation précise de l'oeuvre, laissant de moins en moins de liberté à l'interprète, lui imposant une mission exactement inverse à celle qui avait été jusqu'alors la sienne: celui-ci devait maintenant respecter, alors qu'il lui avait été auparavant prescrit de créer." (32)

Ce débat lentement amorcé durant l'entre-deux-guerres s'intensifiera au fur et à mesure du développement du phénomène jazz en Europe, et ne sera pas sans conséquences sur les importants changements survenus en 1985 dans les catégories de taxation de la SUISA (33). L'improvisation, pourtant, est encore loin d'être revendiquée en tant que fonds interculturel commun par les idéologues du jazz dit authentique (voir II.4.1): elle est vécue comme l'expression d'un génie de la race noire.

L'artiste interprète n'est ainsi nullement en mesure de faire valoir un droit sur l'enregistrement de son travail, si l'on excepte les "happy few" qui vivent de l'interprétation de la musique dite sérieuse, et toute

revendication artistique de sa part apparaît - dans le quotidien des années trente - comme ridicule face à la logique de la consommation qui se profile derrière le développement de la musique dite légère (34).

II.3.2. L'organisation d'un marché de la musique dite légère.

a) l'USDAM au travers des crises.

Il n'existait aucun syndicat national des musiciens suisses au tournant du siècle (35). Malgré une forte prédominance de la main d'oeuvre étrangère, les musiciens classiques suisses marquent une première volonté d'indépendance en 1906, lorsque se crée une fédération des sections syndicales suisse-alémaniques de l'Allgemeiner Deutschen Musikerverband. La fondation de l'Union Suisse des Artistes Musiciens (USDAM, 1914) découle de ces premières activités. La jeune chambre syndicale n'a pas encore réussi à s'assurer un lobby que la crise des orchestres symphoniques (cf. I.2.2) et le succès des premiers orchestres de danse l'oblige à se restructurer: l'USDAM introduit en 1922 une catégorisation de ses membres en trois sections:

- orchestres (musique classique et moderne)
- cinéma
- hôtel (orchestres de danse). (36)

Ce n'est qu'en 1926 que l'USDAM conquiert une position de force avec l'adhésion définitive des sections romandes, ainsi qu'une campagne protectionniste qui reflète bien la mouvance et l'expansion du secteur des divertissements :

> "D'autre part, une incroyable floraison d'agences, par le canal desquelles notre pays va être submergé de musiciens étrangers, poussent un peu partout dans une Suisse en pleine inflation. le secrétaire du groupe de Berne, R. Misteli, déclare la guerre aux bureaux de placements" (37)

Les premières propositions de collaboration faites par l'USDAM à l'OFIAMT, en vue d'un meilleur contrôle du marché de la musique dite légère, datent précisément de 1927. Le projet ne fera son chemin que sept ans plus tard, à la faveur d'une nouvelle crise qui frappe les musiciens. Outre la

Das moderne Jazz-Orchester in einer Person.

Le chômage sévit parmi les musiciens, suite à la dissolution des orchestres à l'usage du cinéma muet (1930 - 1935).

La SCHWEIZER MUSIKER REVUE ironise sur un thème à la mode.
no. 8, 15 février 1932.

grande dépression de 1929, on trouve à l'origine de cette seconde crise la généralisation du cinéma parlant, qui a impliqué la disparition de nombreux orchestres. Edmond COHANNIER travaillait à Paris durant cette période :

> "Il y a eu une crise terrible avec l'avènement du cinéma sonore à la fin des années vingt. Les cinémas muets ont commencé à se transformer, et il y avait plus de 6000 musiciens sur le pavé à Paris. Je me rappelle avoir vu des affiches énormes clamant: 'Parents, n'apprenez pas la musique à vos enfants!' Et en même temps, il y avait l'avènement du jazz par la porte américaine (...). Tous les musiciens du cinéma devaient bien gagner leur bifteck, et ont commencé à se précipiter sur le jazz. C'est là que Selmer a commencé à fabriquer des saxophones comme des petits pains. Tous les gars se sont lancés là-dedans avec plus ou moins de succès, et les orchestres ont grandi sur le modèle américain."
>
> (Entretien avec Edmond COHANNIER, 21 mars 1985)

La section "cinéma" disparaît ainsi des structures syndicales, qui recoupent maintenant parfaitement les catégories de la MUSIQUE SERIEUSE et de la MUSIQUE LEGERE (section des "orchestres", et section "hôtel"). L'étendue de la protection sociale au marché de la musique dite légère pose pourtant de nombreux problèmes :

> "L'unique solution de sauvetage pour les musiciens soudain sans travail semble devoir être dans les hôtels et les restaurants. Mais là, la plupart des postes sont occupés par les musiciens étrangers. On multiplie les efforts pour mettre en pratique un contrôle sans défaut du marché du travail. (...) Dès le premier janvier 1930, chaque membre qui a régulièrement payé ses cotisations reçoit une carte te de membre, valable pour une année seulement et renouvelable après ce délai. Quiconque n'est pas en possession de sa carte de membre voit ses droits impitoyablement refusés et peut même envisager son exclusion de l'USDAM". (38)

Un retournement complet de la politique syndicale se dessine durant les années trente, du protectionnisme face à l'étranger à la protection professionnelle contre l'amateurisme, qui se fait insistante à mesure que la guerre approche :

> "Il a fallu constater, bien qu'actuellement très peu d'orchestres étrangers travaillent en Suisse, que de nombreux orchestres et artistes indigènes sont sans emploi. Ce phénomène regrettable est dû avant tout aux trop nombreux orchestres d'amateurs. Ces orchestres

Zu verkaufen wegen Nichtgebrauch ein ganz gut erhaltenes

Jazzband

Pauke, Trommel und Zubehör, passend für Kapelle oder Handharmonika-Klub. Preis *nur Fr. 70.—*. Anfragen sind zu richten an die Annoncen-Expedition der «Schweiz. Musiker-Revue», Bahnpostfach 260, Zürich.

Zu verkaufen ein modernes, neues, komplettes

Jazz

zum Preis von nur *130 Fr.* Näheres durch *Ad. Schärli*, Lorzendamm, *Baar* (Zug).

Petites annonces.

Source: SCHWEIZER MUSIKER REVUE. No. 8, 15 février 1932.

> qui autrefois se limitaient à la musique de danse, ont commencé à s'adapter aux exigences du goût moderne. Que l'un de ces dilettantes aprenne les arcanes du saxophone, qu'un autre s'efforce de rythmer un instrument de percussion, et voilà un nouvel orchestre de jazz lancé vers la conquête du marché musical!
> La protection de la profession de musicien devient donc une urgence nécessaire. Il semble bien que le jour approche où la liberté du commerce garantie par la constitution fédérale devra être revisée et adaptée aux circonstances." (39)

La protection sociale de l'artiste interprète, qui dans la plupart des cantons suisses tombe sous la loi du colportage, appartient déjà au passé syndical, même si quelques voix s'élèvent encore durant les années trente pour témoigner de la situation précaire du musicien de danse :

> "Malgré le fait que dans la plupart des café-concerts la qualité, c'est-à-dire la force d'attraction de l'orchestre engagé soit d'une importance capitale pour la fréquentation du local, et que l'on peut affirmer sans exagérer que l'orchestre est la cheville ouvrière d'un café-concert, on n'en tient généralement pas compte quand il s'agit de fixer les conditions d'engagement, et l'on considère l'orchestre comme étant quantité négligeable, ce qui est aussi une grande injustice." (40)

b) De l'ASCO au SFM: la voie du consensus.

La fondation de l'Association Suisse des tenanciers de café-concerts, cabarets, dancings et discothèques (ASCO, 1934) résulte directement de cet effort de contrôle du secteur musical des divertissements, soumis à ce que l'USDAM appelait en 1926 une "véritable invasion étrangère". Fondée le 27 mars 1934, l'ASCO (indépendante de la fédération suisse des cafetiers, hôteliers et restaurateurs) se définit les buts suivants :

> "L'association a pour but d'entretenir la collégialité entre les membres, ainsi que de sauvegarder et favoriser leurs intérêts, pour autant qu'il s'agisse de questions spécifiques à la présence d'attractions musicales dans les hôtels et les restaurants, question dont il n'est pas tenu compte dans les statuts de la fédération suisse des cafetiers, hôteliers et restaurateurs. (...)" (41)

L'ASCO, en companie de l'USDAM, fonctionnera comme groupe consultatif au sein du Service Paritaire Suisse de Placement des Musiciens (SFM), qui entre en fonction en tant que nouvel organe de l'OFIAMT le premier juillet

1934. L'administration fédérale était en effet régulièrement sollicitée par l'USDAM et à titre privé par les tenanciers, afin de soumettre le marché de la musique de divertissement à un contrôle qualitatif (respect des exigences du tenancier du local en ce qui concerne les orchestres et leurs répertoires), et quantitatif (résorbtion du chômage qui frappe les musiciens suisses par le contrôle et la diminution du nombre des musiciens étrangers). Les attributions politiques du SFM étaient les suivantes :

> "Le SFM procure des orchestres et des musiciens de chaque catégorie et s'efforce de se mettre au service de chacun pour fournir à l'employeur, selon ses exigences, l'orchestre adapté aux conditions du moment et garant de succès. Le SFM procure aussi des orchestres étrangers dans le cadre des possibilités réelles du marché du travail, et espère de cette manière pouvoir éliminer, de prime abord, nombreux points de friction." (42)

Ce nouvel organe de contrôle n'a pas eu la tâche facile: il devait tout d'abord s'imposer face aux agences privées, spécialisées dans le placement des orchestres étrangers, et arriver ensuite à imposer un consensus entre les différents groupes de pression. Sa qualité d'expert et ses décisions furent souvent contestées, et sa politique porta des fruits surtout sur le plan de la protection du marché indigène du travail. Jusqu'au début des années cinquante, il sera très difficile à des orchestres étrangers de trouver du travail en Suisse. Mais la question de l'élaboration d'un modèle satisfaisant de contrat tripartite, comme celle des congés payés pour les musiciens, ne sera résolue qu'après la deuxième guerre mondiale (43).

Ce bref survol de l'engagement des partenaires sociaux concernés par le marché de la musique de divertissement laisse apparaître que la loi dominante à ce niveau est celle du succès, et non celle de l'organisation collective. Plus l'USDAM se développe, moins les musiciens de jazz (tous styles confondus) en font partie. L'individualisme qui fonctionne sur l'adaptation la plus rapide et originale aux modèles de l'ENTERTAINMENT MACHINE anglo-américaine relègue la sécurité sociale au second plan. Le prolétariat représenté par les interprètes professionnels et le sous-prolétariat des musiciens amateurs de la musique dite légère font figure de parents pauvres

face aux quelques musiciens syndiqués (44).

Cette loi du succès, Jack TROMMER, pianiste et arrangeur des Original Teddies, l'exprime ainsi (entretien du 10 juillet 1985) :

> "Nous n'avons jamais eu de difficultés, parce que nous étions les rois: c'étaient nous qui commandions. Et puis avec la guerre, les patrons ne pouvaient pas payer. Mais nous ne leur avons rien demandé: nous avons dit 'donnez-nous les entrées', et le patron a vendu sa soupe." (45)

Si l'USDAM est partie active dans la lutte pour le nouveau contrat de société que les historiens suisses ont baptisé paix du travail, et fut même un des premiers syndicats à défendre un projet social consensuel, ce virage historique se fait au prix d'un divorce très net entre un marché de la musique sérieuse qui se verra encadré par le mécénat (étatique ou privé, voir III.1.3), et un marché de la musique de divertissement organisé autour des nouveaux modes de consommation et soumis aux lois du succès et du développement technique.

> "Les musiciens d'ensemble ne jouissaient peut-être pas de la même protection, mais je dois dire que les bons musiciens n'ont jamais eu besoin du syndicat. Ce dernier, dans ces années-là, s'occupait des médiocres et de ceux qui ne voulaient pas se reconvertir. Il y a souvent eu une adéquation des gens par rapport à l'évolution du marché." (46)
>
> (Entretien avec Julien-François ZBINDEN, 15 octobre 1985)

II.3.3. La radio et l'industrie du disque.

Avant même la création de la Société Suisse de Radiodiffusion (SSR, 24 février 1931), toutes les grandes villes de Suisse possédaient leur société locale de radiodiffusion. Il est apparu qu'un pays comme la Suisse ne pouvait se satisfaire d'un fédéralisme absolu dans ce domaine, si l'on voulait résister à l'expansion des radios étrangères. Nous n'entrerons pas dans les détails de la concession accordée par le département fédéral des postes et communications à la SSR: les années 1931 à 1935 marquent en Suisse une augmentation substantielle du taux d'écoute radiophonique. (47)

De cet essor du réseau radiophonique date un conflit entre l'administration centrale de la SSR et les grossistes suisses du disque, regroupés derrière la firme Turicaphon SA. La SSR avait obtenu peu après son entrée en fonction la signature d'un contrat avec les grossistes, qui acceptaient de mettre gratuitement leurs disques à disposition, sous la condition que titre, numéro et label du morceau diffusé soient précisés à l'antenne. Cet accord à fins publicitaires fut remis en cause dès juillet 1932, quand les grossistes du disque exigèrent la perception d'un droit supplémentaire de 4000.- par an, au nom de la diffusion de l'oeuvre enregistrée (48), et cessèrent la distribution de leurs produits aux studios radiophoniques. Ce boycott des grossistes eut d'importantes conséquences pour les musiciens, car les trois stations radiophoniques nationales engagèrent rapidement, et à temps fixe, des orchestres de musique dite légère jouissant d'un prestige régional établi. Au besoin, plusieurs orchestres sont refondus en un pour la circonstance: c'est le cas de celui des "troubadours de Louis Rey et Jo Grandjean", dirigé par Bob Engel, qui signait deux ou trois émissions hebdomadaires à Radio-Genève dès 1934, et devint en 1936 l'orchestre Bob Engel, dont les émissions régulières à la radio romande dureront jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale.

> "On a fait plusieurs enregistrements à Paris, avec Bob Engel. Les cachets valaient la peine: on touchait chacun 400.- par mois, pour faire trois émissions hebdomadaires. Celle du lundi couvrait toute la Suisse. Tout était 'live', et on ne jouait jamais deux fois la même chose. C'était le premier orchestre qui a cherché à avoir une personnalité à la radio, en reprenant aux anglais l'idée de l'indicatif, extrêmement populaire."
>
> (Entretien avec Jo GRANDJEAN, 24 octobre 1985)

La "guerre du disque" consécutive au boycott des grossistes se déroula jusqu'au tribunal fédéral, dont l'arrêté du 7 juillet 1936 condamne la SSR au paiement du droit supplémentaire annuel exigé :

> "Im Ergebnis gelangt man daher zum selben Resultat wie die Vorinstanz: Ursprungsland der von der Turicaphon AG hergestellten Platten ist die Schweiz, da diese Gesellschaft ihren Sitz in der Schweiz hat; ihre Platten sind daher Kraft Landesrechtes gegen die Verbreitung durch den Rundfunk geschützt. Die anderen Klägerinnen, die ausnahmslos Verbandsländern angehören, geniessen für die von hergestellten Platten auf Grund von Art. 4RBU den gleichen Schutz, wie die erstmals in der Schweiz veröffentlichten Werke der Turicaphon AG." (49)

Musique légère et radio

Pourcentages de musique légère et de musique de danse dans les programmes de la SSR, calculés d'après une moyenne horaire mensuelle :

1933 :	16%
1934 :	14,7%
1935 :	9%
1936 :	11,3%
1937 :	30,8%
1938 :	34,8%
1939 :	30,9%

Le pourcentage est au plus bas lors du boycott des grossistes de disques (1934 - 1935), puis augmente considérablement depuis 1937, suite au travail des orchestres de danse engagés ou retransmis régulièrement à la radio.

Les statistiques de la deuxième guerre mondiale sont inutilisables, car trop peu détaillées. Dès 1946, les mêmes pourcentages se situeront autour de 25%, pour baisser régulièrement depuis 1950.

Source : rapports annuels de la Société Suisse de Radiodiffusion, sise à Berne dès 1931.

Dès le début de l'année 1937, un arrangement limitera à deux heures par jour le taux maximal de diffusion radiophonique des disques.

Radiodiffusion et musiques de divertissement se trouvent ainsi de plus en plus liées au cours des années trente, une tendance que confirment les statistiques des rapports annuels de la SSR. Les différentes stations régionales deviennent un des pôles de la diffusion des orchestres de danse, faisant ainsi connaître aux auditeurs les musiciens du cru et les établissements qui les engagent. Selon F. Bersinger (50), l'émission radiophonique la plus suivie durant les années trente en Suisse Alémanique était la diffusion en direct d'un thé dansant, la "Musik zum 5 Uhr-tee". De manière générale, l'importance des scènes publiques sur le disque est encore sensible, et le restera jusqu'à l'arrivée du long playing au début des années cinquante.

> "On a jamais demandé à faire des disques; on voulait avoir quelque chose à faire: j'avais 15.- comme chanteur et 10.- comme musicien. Et même si le morceau était vendu à un million d'exemplaires, je touchais 25.- (...) Nous n'avions aucun droit sur la diffusion, ce qui est la faute des enregistreurs et des patrons. Si nous avions voulu garder des droits, même un centime par disque, c'était foutu. Et beaucoup de morceaux nous étaient imposés. Mais nous n'avions pas besoin de ça pour nous faire connaître."
>
> (Entretien avec Jo GRANDJEAN, 24 octobre 1985)

Il n'est pas jusqu'au jazz dit authentique, tel que les hot clubs le défendaient, qui commence à se faire entendre à la radio, toujours sous son étiquette de musique de danse. Le studio de Genève accorde en 1939 un heure hebdomadaire d'émission à un jeune musicien passionné de jazz: Loys CHOCQUART. Celui de Bâle en fait de même avec le président du hot club local, Hans PHILIPPI, et à Lausanne, Raymond COLBERT était entendu depuis longtemps sur les ondes :

> "C'était difficile de passer du jazz sur les ondes; ça, c'est sûr. Il fallait ruser. C'est pourquoi les premières émissions où il y avait du jazz à la radio romande (...) là apparaît 'Hollywood sur les ondes'. Officiellement, il n'y avait pas une note de jazz dans cette émission. En réalité, il y en avait beaucoup. C'était l'époque des big bands en Amérique: il y en avait plein, des connus et des moins connus, tous pas mal du tout. Et déjà bien sûr Duke ELLINGTON..."
>
> (Entretien avec Raymond COLBERT,18 avril 1985)

Maskenball-Plakat, Stadtcasino 1932.

Généralisation des bals masqués lors de fêtes populaires ou d'anniversaires de sociétés locales. Bâle, 1932.

Source: Tages Anzeiger Magazin, no. 51, 22 décembre 1984.

II.4. ISOLEMENT ET REPLI CULTUREL

Les années 1935 - 1940 marquent un tournant important dans la vie politique et sociale suisse: un fort courant d'opinion issu des milieux les plus divers invite le pays entier à resserrer les rangs face à la menace d'un conflit généralisé et à la montée des idéologies totalitaires en Europe. Il en résulte sur le plan institutionnel une vaste entreprise d'autoreprésentation qui puise largement dans une reconstruction historique reposant sur la force rassurante des mythes (51), dont le point culminant sera marqué par l'exposition nationale de 1939 à Zurich. Werner Moeckli résume ainsi les enjeux de la période :

> "Weiterhin fällt in diese Zeit der vorläufige, auch für die hier gepflegte ideengeschichtliche Sicht, bedeutsame Gipfelpunkt und Abschluss einer Sammlungsbewegung, welche spätestens vom Jahre 1935 an, die seit dem Generalstreik in klassenkämpferischen, internationalistischer und mithin wehrfeindlicher Rethorik sich gebährdende Sozialdemokratie nach rechts, das in seinem tatsächlichen Verhalten nicht minder wehrmüde, aber auf seinen Besitz sorgfältig achtende Bürgertum die Hand nach links hatte ausstrecken lassen, damit eine politische Landschaft bereitend, welche vorerst und am augenscheinlichsten den für den Aufbau einer schlagfertigen Abwehr nach aussen notwendigen sozialen Frieden gewährleistete, auf der allmählich aber auch verbürgt durch bemerkenswerte Kompromissbereitschaft, ein politischer Immobilismus Platz greift, für den dann der Begriff 'helvetische Malaise' geprägt wurde." (52)

Après l'échec d'un véritable rassemblement des communautés linguistiques du pays durant la première guerre mondiale, la question de l'identité nationale se trouve à nouveau posée de façon urgente. Dans ces aspects culturels, celle-ci ne va pas échapper à un esprit idéologique dominant, qui détermine en Suisse une entreprise d'identification culturelle organisée - pour ce qui concerne la vie musicale - autour d'un plus grand commun dénominateur: folklorisme et divertissements. La réception du phénomène jazz durant cette période, qui restait généralement compris en tant que musique de danse apatride, permet de mieux cerner le mécanisme de ce repli culturel.

II.4.1. La fondation des HOT CLUBS

"C'était comme si un moment des grands jours du jazz venait de revivre miraculeusement." (53)

Il existait certainement déjà des HOT CLUBS en Europe dès les années vingt. Ceux-ci ne dépassèrent guère un cadre strictement privé, ce qui explique l'absence de matériel documentaire les concernant. Les premiers signes clairs de la défense du jazz en tant que musique dite "authentique", voire "artistique", et les premières tentatives d'assurer un marché spécialisé pour les amateurs inconditionnels, ou "hotfans", ont pour cadre le repli culturel des années trente. Littérature et revues spécialisées apparaissent, de même qu'un premier réseau de clubs de soutien, entre la France, l'Angleterre, la Belgique, la Hollande et la Suisse, l'Allemagne nazie représentant l'exception (54). Bien qu'encore largement cantonnées à la correspondance, les informations circulent fort bien dans ce réseau, ainsi que les disques de jazz dit authentique, souvent troqués contre d'autres disques du même type, vu l'absence de commercialisation démarquée de la musique afro-américaine pour un public blanc.

a) La voix de son maître ou l'idéologie du jazz dit authentique :

La paternité de cette grande entreprise de démarcation du jazz face à la musique de divertissement revient en Europe en grande partie à l'engagement intransigeant du critique français Hugues Panassié. Si celui-ci n'est pas le premier à avoir abordé avec passion le sujet (55), il est un des seuls qui s'investit à plein temps dans la création en Europe - à partir d'une base française - d'un marché pour le jazz noir américain, en companie du discographe Charles Delaunay. Ceci va considérablement contribuer à changer les données de la réception du phénomène jazz en Europe.

La force de Panassié est d'imposer des définitions simples face au flou sémantique qui englobe la réception du phénomène depuis bientôt 15 ans, et de faire un travail encyclopédique acharné, l'ensemble fonctionnant par réduction et démarcation du jazz dit authentique par rapport à l'ENTERTAINMENT MACHINE américaine. Avec la parution du livre Le Jazz Hot (1934), et celle de la revue homonyme (1935), le duo Charles Delaunay / Hugues Panassié pose

les structures d'une scène européenne pour le jazz noir américain.

> "Il n'existait jusqu'à présent aucune revue, aucun journal qui fut exclusivement consacré à la véritable musique de jazz. Cette lacune devait être comblée. C'est pourquoi Jazz Hot a été fondé. (...) Propager, faire connaître sous son aspect véritable une musique encore si méconnue, si incomprise, tel est le but que nous poursuivons avant tout. Que tous ceux qui veulent atteindre le même but nous aident en s'alliant avec nous." (56)

Le travail de vulgarisation de Hugues Panassié peut se résumer à une idéologie à trois piliers (57): une esthétique du "vrai jazz", une analyse raciale du phénomène, et une classification hiérarchique impitoyable de la production discographique des musiciens.

Jusqu'à la cristallisation du style HOT, le jazz vit selon Panassié une phase "commerciale", "informe", qui ne vise qu'à la satisfaction du goût du plus grand nombre. Ce "faux" jazz se voit sévèrement condamné au profit d'un art véritable, d'une forme musicale nouvelle et immuable :

> "Si nous avons laissé de côté la question de l'origine du jazz, c'est que, malgré son intérêt, cela n'entrait pas directement dans notre sujet, puisque notre seul but est de donner une notion précise de ce qu'est le jazz fixé dans sa forme définitive, afin de dissiper le déplorable malentendu qui dure depuis si longtemps." (58)

Cette défense du "vrai" jazz élimine de son analyse les phénomènes sociaux et économiques qui sous-tendent le développement d'un nouveau langage musical, comme principalement la danse, et se base uniquement sur les définitions suivantes :

1. le SWING nègre:

> "Toute véritable musique de jazz doit le posséder. Là où il n'y a pas de swing, il ne peut exister de musique de jazz authentique." (59)

Le SWING est ici un dynamisme, un "balancement" qui ne se définit pas, ne s'apprend pas, et que l'on possède en tant que don réservé - sauf rares exceptions - à la communauté noire américaine.

2. le traitement du matériau musical:

> "Dans le jazz, l'exécutant ne se contente pas de transmettre aux auditeurs la pensée d'un autre, mais il crée lui-même (lorsque chaque musicien improvise) la matière musicale de ce qu'il nous fait entendre. Certes, il part d'un thème, mais ce thème n'est qu'un prétexte: il est au musicien de jazz ce qu'un paysage est à un peintre." (60)

Le concept d'improvisation est compris ici dans le sens de variations mélodiques pratiquées dans un cadre rythmique binaire immuable pour chaque morceau, ou TEMPO.

3. La structure orchestrale: l'ensemble de jazz comprend une section rythmique (batterie, contrebasse, piano, guitare) responsable des accords de base et du TEMPO, et une section mélodique (saxophones, clarinette, trompette, trombone et violon) responsable de l'exposé du thème ainsi que des CHORUS. Cette dernière est rangée en sous-sections (cuivres et anches) dans les grands orchestres.

4. la structure instrumentale: le jazz se joue au moyen d'instruments à vent puissants, qui ont généralement été dédaignés par les compositeurs classiques et popularisés par les fanfares et harmonies. Le saxophone en est le modèle le plus populaire.

5. la forme: la seule norme fixée est celle de la succession "thème - différents chorus - thème", le sommet de cet art consistant en l'improvisation collective des membres de la section mélodique.

> "Mais en principe, n'importe quel thème d'une structure absolument différente de celles que nous venons de mentionner peut être excellent pourvu qu'il puisse être joué avec swing." (61)

Le fondement de cette analyse repose sur une conception raciale (on dira aujourd'hui "ethnique") du phénomène jazz: le passage d'un style populaire à un art achevé.

> "En adoptant le style nègre, les musiciens blancs y apportèrent inconsciemment certaines qualités d'ordre purement musical provenant de leur culture supérieure. Cela ne veut pas dire qu'ils le 'civilisèrent', l'atrophièrent. Non. Ils n'éliminèrent nullement de leur jeu la brûlante spontanéité noire; tout simplement, ils perfection-

> nèrent la forme. Les musiciens noirs de valeur furent à leur tour influencés par ce polissage et en vinrent insensiblement à jouer d' une manière plus soignée. Peu de choses ont été aussi fructueuse que cette collaboration des deux races." (62)

Dans son analyse, Panassié considère exclusivement le produit fini, c'est-à-dire le disque, sur lequel les musiciens n'avaient aucun moyen de contrôle, tant dans sa production que sa diffusion. Ainsi, compte tenu des concepts romantiques traditionnels qui l'orientent, et de l'absence de mise en situation de la musique, sa réflexion débouche logiquement sur un historicisme. La présentation de Louis ARMSTRONG, qui est "le style Hot fait chair" permet d'entrevoir entre les lignes le mythe de l'immortalité de l'oeuvre :

> "Louis (...) a toujours joué dans le même style. Aussi loin que nous remontions dans sa carrière de trompette hot, il nous est impossible de trouver dans ses enregistrements la moindre phrase, la moindre note qui ait vieilli." (63)

Les souvenirs publiés dans L'Histoire des disques Swing permettent de mieux comprendre les mécanismes de cet historicisme :

> "Charles Delaunay, qui dirigeait avec moi la marque swing, m'avait recommandé d'enregistrer le plus de vedettes possibles, afin que Swing puisse avoir un répertoire imposant. -Ce qui était évidemment désirable. (...)
> Ce que je désirais avant tout, c'était de faire des disques du style Nouvelle-Orléans, d'un genre analogue à ceux de la grande époque du jazz, puisque ce style représentait pour moi le jazz dans sa plus grande pureté. Je souffrais depuis longtemps de voir que l'on enregistrait plus de pareils disques." (64)

La réception du phénomène jazz en Europe entre ainsi en contradiction avec sa réalité sociale, et cette dichotomie recoupe parfaitement le fossé entre une musique imaginée et une musique vécue (cf I.2.1), fossé résultant de l'industrialisation de la musique: la grande partie de la scène européenne des amateurs de jazz dit authentique se structurera sur cette base. Il s'agira, pour ce nouveau public, de s'initier à une forme nouvelle, de la défendre et de la promouvoir.

b) Les épigones en Suisse :

Le précurseur du mouvement de reconnaissance d'un jazz dit authentique en Suisse était Hans PHILIPPI, qui dès la fin des années vingt organisait dans l'ensemble du pays des soirées musicales animées par des écoutes de disques, et une conférence intitulée "Ist Jazz Kunst?" (65). Quelques années plus tard, il constate avec amertume que la cause est encore loin d'être entendue :

> "Während in Belgien, England, Frankreich und Holland Jazz- und hot-clubs existieren, ist man in der Schweiz immer noch daran billigen Clownerien, die sich unter dem Namen Jazz präsentieren, zu huldigen (...). Eine regelrechte Organisation kann dann auch Einfluss haben (wie es in Belgien der Fall ist) auf das Engagement guter Orchester und auf die leider in der Schweiz meistens lamentablen Radioemissionen von Jazzmusik." (66)

Comme le déplorait Hans PHILIPPI, le rassemblement national des hotfans n'a pas lieu durant ces années trente; mais les scènes locales se structurent rapidement, là où les enjeux commerciaux (locaux à louer, magasins pourvus d'un rayon de disques spécialisés, agences de placement) sont bien compris :

- Zurich montre la voie, avec l'engagement de Ernest BERNER, Harry Pfister et Jonny SIMMEN. Le premier cité anime dès le début des années trente le "Jazz House", un magasin fournissant instruments et partitions, et servant occasionnellement d'agence de placement. Dès 1932, il y imprime la revue Jazz Magazine (67), et sera à l'origine de la première tournée de Louis ARMSTRONG en Suisse (voir annexe V), ainsi que de l'engagement de Coleman HAWKINS avec l'orchestre des Berries. Les deux derniers, plus proches de l'idéologie du jazz authentique, fonderont en 1934 le rythm Club de Zurich, puis en 1935 le Hot Club de Zurich.

- A Bâle, le hot club local est fondé le 25 septembre 1934, avec l'appui de l'agence de placement Zenker, et sous la présidence de Hans PHILIPPI.

- A Berne, le commerce de disques et d'instruments de musique Krompholz manifeste son intérêt durant la même période :

> "Wie sie wohl wissen, ist die Stadt Bern eine der letzten in der Schweiz, welche ihren HotClub noch nicht besitzt. Die Tatsache, dass unser Hot-Kundenkreis in erfreulicher Weise zunimmt, hat uns bewogen, die Initiative zur Gründung eines Hot Clubs in Bern zu übernehmen." (68)

- A Lausanne, le même rôle d'organisation qu'à Berne sera joué par le commerce Foetisch frères.

Les années 1934/36 marquent donc l'installation d'un réseau de hot clubs dans la Suisse urbaine entière. Conférences, échanges de disques, cahiers suivant au jour le jour le travail des vedettes et la production discographique, soirées d'écoute, abonnements collectifs aux revues spécialisées: le milieu des amateurs s'organise rapidement, et la parution du livre de Hugues Panassié, Le Jazz Hot (hiver 1934, exactement parallèle à la première tournée de Louis ARMSTRONG en Suisse), y aura un effet considérable :

> "On s'imaginait représenter les amateurs de jazz en Suisse vis-à-vis de l'étranger et surtout de la France. Pourquoi la France? Hugues Panassié y avait lancé le Hot Club de France, qui était l'ancêtre de tous. C'était un pionnier: j'ai dévoré et copié à la machine son livre 'le jazz hot'." (69)

Le rassemblement qui s'opère autour du jazz dit authentique aura une influence durable sur l'engagement - souvent très élitaire - des hot club. Leur volonté farouche de se démarquer du secteur des divertissements engendra rapidement un divorce entre les musiciens concernés et les premiers cercles de spécialistes. Si le travail de Panassié a donc eu un premier effet de rassemblement, il commença insensiblement à diviser le public du jazz, une grande partie de celui-ci continuant à suivre les développements de l'ENTERTAINMENT MACHINE américaine, qui était alors en plein succès SWING. (70)

Ancêtres des fanzines sur un mode plus sérieux, les Hot Clubs annoncent la promotion du jazz en concert qui se fera au tournant du second conflit mondial. Leur élitisme est typique pour le repli culturel qui marque le pays durant cette période, et dont la caractéristique principale reste la non-contemporanéité de la compréhension des phénomènes culturels, en l'oc-

curence celui du jazz. La défense d'une identité culturelle nationale prendra le même chemin à un autre niveau.

> "In diesem Sinne ist die Musik als ein Orientierungsystem, ein Symbol der Stabilität, der Ordnung und der dauernden Werte begriffen, d.h. der Identifikationsraum (...) des Musikers bezieht sich auf eine ganz bestimmte Vorstellung dessen, was 'richtige' - eben eigene - Musik zu sein hat." (71)

II.4.2. La défense d'une identité culturelle nationale.

a) Fondements politiques :

La crise culturelle qui traverse les années vingt en Europe s'était polarisée autour du thème de la modernité, portée par les nouveaux médias qui emportent rapidement les faveurs du grand public. Les années trente en Suisse sont marquées par une tentative de rassemblement des forces politiques et sociales autour de la culture de la défense nationale spirituelle :

> "En 1936/37, on assiste à une série d'initiatives réclamant des autorités que soient développées à la fois une politique de culture à l'usage du pays et dans ses rapports avec l'étranger, une éducation nationale et la défense spirituelle du pays. Comme les démarches partent principalement d'associations civiques, telle la Nouvelle Société Helvétique, elles portent la trace des diversités idéologiques qui se retrouvent au niveau des partis, phénomène naturel dans un domaine laissé jusqu'alors aux cantons et aux associations privées." (72)

Il faut remonter au premier grand rassemblement national de 1848, qui ne concernait dans un premier temps que l'élite politique libérale et surtout radicale, pour analyser les fondements de cette défense d'une identité culturelle suisse.

> "Den Versuch, das gesamte kulturelle Leben in den Dienst der Erziehung des Volkes zu nationaler Gesinnung zu stellen, teilte die Schweiz mit allen anderen nationalen Bewegungen des 19. Jahrhunderts. Was freilich die Verwendung der Künste als Medien zur Vermittlung nationalen Gedankenguts betraf, so ist die Schweiz über bescheidene Ansätze nie hinausgekommen." (73)

Si l'échec d'un rassemblement des élites culturelles de la nation est manifeste durant tout le 19ème siècle et la première guerre mondiale, le développement d'une culture populaire sur la base d'auto-représentations historiques et de définitions à contrario (par rejet de l'étranger) d'une sentimentalité helvétique est nettement plus couronnée de succès, en Suisse Alémanique surtout (74). C'est en privilégiant ce terrain-là que le mouvement de défense nationale spirituelle va relancer durant les années trente des modèles culturels considérés comme authentiquement suisses.

Comme le montre Daniel Frei (op. cit.), cette promotion d'un pays idéal se construit parallèlement au grand mouvement d'industrialisation qui transforme précisément le pays réel, et en réaction constante contre celui-ci. la Société Patriotique Suisse s'en fait le porte-parole lors de son 25ème anniversaire (1931):

> "[NB: unser Ziel ist], das Volkstum in allen seinen Offenbarungen gegenüber einer nur auf das wirtschaftlisch-nützliche gerichteten Tätigkeit und Gesinnung zu schützen." (75)

b) Folklorisme et divertissements :

Pour ce qui concerne la vie musicale en Suisse, le rassemblement national promu depuis 1935 aura comme bases, d'une part la récupération du patrimoine folklorique du pays, et de l'autre le développement du secteur des divertissements, dont nous avons esquissé les différentes phases depuis 1920.

> "Es wurde bereits 1805 die Idee der Musikfolklore, altes Brauchtum zu retten und schaustellerisch zu pflegen, auf diese Weise mit zweckgerichteten Volksliedersammlungen eingepflanzt. Indem man 'urtümli vortäuschte und in ästhetisierend-volkstümlichen Neukompositionen 'hohes Alter' prätendierte, ergab sich zwangsläufig eine neue Existenz von Folklore. Die primäre Zweckgebundenheit des bäuerlichen Musizierens wurde jedoch darin umfunktioniert: verwendete man früher den Kuhreihen und das Alphorn zum herbeilocken oder zur Beruhigung des Viehs, so wurden sie nun unter dem Einfluss naturphilosophischer, politischer, wirtschaftlischer und touristischer Nebenansichten zur Schau getragen, bäuerliches Musikleben wurde zur volkstümlichen Attraktion." (76)

C'est dans le cadre de la défense nationale spirituelle que le folklorisme suisse (77) disposa des moyens nécessaires à sa véritable extension nationale: dès 1935, les chorales et sociétés locales en plein essor permettent l'uniformisation du jodel et des chansons populaires à caractère patriotique. Dix ans après le secteur des divertissements, le professionnalisme investit également la musique folklorique suisse :

> "Seit dem Urheberrechtschutz nahm die Zahl der Jodelliedkompositionen ständig zu, und es erschienen neue Jodelchöre in romantischer Chorliedmanier (...)" (78)

Le point culminant du folklorisme sera atteint en Suisse en 1943, lorsque les musicologues R. Fellmann, A. L. Gassmann, O. F. Schmalz et W. Hunziker publient le Schulungsgrundlage für Jodlerinnen und Jodler, un manuel pédagogique de chant régulièrement republié jusqu'à aujourd'hui. L'esthétisation du patrimoine folklorique est achevée.

La culture de la défense nationale spirituelle, dans ses aspects de politique intérieure, apporta un soutien intransigeant au folklorisme suisse. Le rapport annuel de la SSR pour l'exercice 1937 marque par exemple un tournant important dans la politique de programmation du principal média de l'époque (le stade des 500.000 concessions radiophoniques est précisément atteint la même année):

> "Im Sinne einer geistigen Landesverteidigung, die auch zu den vornehmsten Aufgaben der Rundspruches gehört, hatten die Programme vorwiegend schweizerischen Charakter." (79)

Le même rapport précise l'engagement, depuis une année déjà, de spécialistes du folklore suisse dont le travail était de sélectionner les différents ensembles et chorales en vue de leur passage à l'antenne. Et conjointement à cette offensive de musique folklorique suisse ont lieu les premiers échanges verbaux houleux entre promoteurs du folklore et amateurs de jazz - 15 ans après les premiers succès du jazz outre-Atlantique! (voir annexe VIII).

Le SOLDATEN-CABARET BASCHI joue pour la Troupe à Zurich, 1940.

Source: Neue Zürcher Zeitung, 31 mars 1984.

L'offensive folklorique marque le succès d'une certaine politique culturelle: elle est le fait d'une élite cultivée et urbaine, qui maîtrise précisément le discours historicisant, et peint volontiers le diable de la consommation moderne sur la muraille.

> "Die Wiederbelebung von 'ursprünglicher' folklore scheint als Bewegung sich immer dann herauszubilden, wenn verschwindende Lebensgewohnheiten eine Verlusterfahrung bewirken." (80)

La musique de divertissement apparut bien évidemment comme l'expression même de cette culture populaire industrielle et sans âme aux défenseurs du folklore suisse. Pourtant, sa force de rassemblement auprès du public urbain n'a pas dû être négligeable: toutes langues et confessions y étant confondues (on chantait là le plus souvent en anglais), le secteur des divertissements va se créer un public fidèle durant la seconde guerre mondiale. Il se développe à ce niveau une écoute musicale où les besoins de reconnaissance sociale et la sentimentalité sont vécus comme possibles et non pas dépendants d'un hâvre de vérité, paradis perdu opposé à un monde hostile. Moyennant quelques concessions au folklore suisse, la folie du swing, de la musique SOCIETY et des rengaines à succès fonctionnera durant l'isolement de la deuxième guerre mondiale comme une des rares portes ouvertes sur l'avenir... et la libération, tant économique que politique. Que les études consacrées au "nouveau folklore urbain" et à la musique de divertissement en Suisse soient encore quasi-inexistantes quarante ans après le second conflit mondial démontre à quel point le repli culturel marqué durant la fin de ces années trente fonde encore nos discours historiques. Max Frisch, dans ses souvenirs des débuts de la mobilisation, exprime cette inadéquation fondamentale entre les modèles culturels et la réalité sociale.

> "Impression trente ans après: nous nous exercions dans une légende. A l'époque déjà, de temps en temps, on s'en doutait. La légende, elle, est restée." (81)

1940 - 1950 : DE L'ONCLE TOM A L'ONCLE SAM

"Voyez-vous, la plupart d'entre nous ne peuvent pas faire ce qu'on attend en général du noir américain: nous ne pouvons pas danser, nous ne pouvons pas chanter, nous ne pouvons pas jouer d'instruments de musique, nous ne pouvons pas être aimables, serviables et conciliants comme les autres frères, parce que nous ne savons pas comment il faut s'y prendre... Et voilà que les blancs refusent de comprendre... Il y a des nègres incapables de donner bonne conscience aux blancs.

En fait, ajouta-t-il en se mettant à rire, certains d'entre nous ne peuvent même pas montrer leurs dents - des dents qui sont trop mauvaises et nous n'avons pas l'argent pour les faire soigner. Et en plus de ça, nous avons mauvaise haleine.

(...)

Michael X (sic!) remit avec soin ses lunettes sur son nez et considéra les policiers d'un regard chargé d'ironie.
- Vous croyez que quelqu'un va m'assassiner ?
- On en a vu qui l'étaient pour moins que ça, rétorqua Fossoyeur."

Chester Himes : L'Aveugle au pistolet.

INTRODUCTION

Alors que les grands tournants de la paix sociale et de la défense nationale spirituelle se révèlent efficaces dans la préparation du pays à l'isolement durant la deuxième guerre mondiale, celui-ci complique précisément l'étude de la vie sociale et culturelle suisse: plus que jamais, nous sommes renvoyés aux témoignages oraux et aux documents privés pour approcher certains aspects du pays réel, où les individus ne se sont pas toujours satisfaits du mutisme érigé en règle officielle par la censure étatique (1).

La somme d'attentes et d'espoirs qu'incarnaient les grands orchestres suisses de danse en plein essor représente ainsi un facteur déterminant sur le plan politique, par l'américanisme que ceux-ci firent éclater au grand jour, et également sur le plan social: les citadins suisses se retrouvent tous regroupés pour la première fois autour d'une culture de divertissement, alors que dix ans auparavant, les classes sociales vivaient encore des rapports très conflictuels en Suisse (2).

> "Un des morceaux des Original Teddies, qui aujourd'hui choquerait beaucoup de monde, s'appelait 'America I love you'. Tout le monde pensait cela: ça ne choquait personne. C'étaient ceux qui pouvaient nous sauver.
> En 1940/41, on ne doutait pas que c'était cuit: l'Angleterre y passerait, Hitler ferait le dernier bond, et nous serions le dessert. Il est assez étonnant que Guisan ait réussi à combattre ce défaitisme; parce que tout le monde en avait marre, après la défaite de la France. (...) Quoiqu'il en soit, il y avait aussi le goût d'échapper à ce carcan militariste de l'Europe, à cette ambiance lourde. L'Amérique représentait un peu tout ce qu'on aimait."
>
> (Entretien avec Pierre JORDANIS, 10 avril 1985)

De l'exposition nationale de 1939 à l'arrivée massive des troupes américaines en vacances de repos (320.000 GI's en uniforme, de juillet 1945 à mars 1949), le "carcan militariste" européen s'efface en Suisse peu à peu des esprits au profit d'une Amérique victorieuse et qui faisait - depuis déjà 20 ans - miroiter une nouvelle convivialité à travers sa musique.

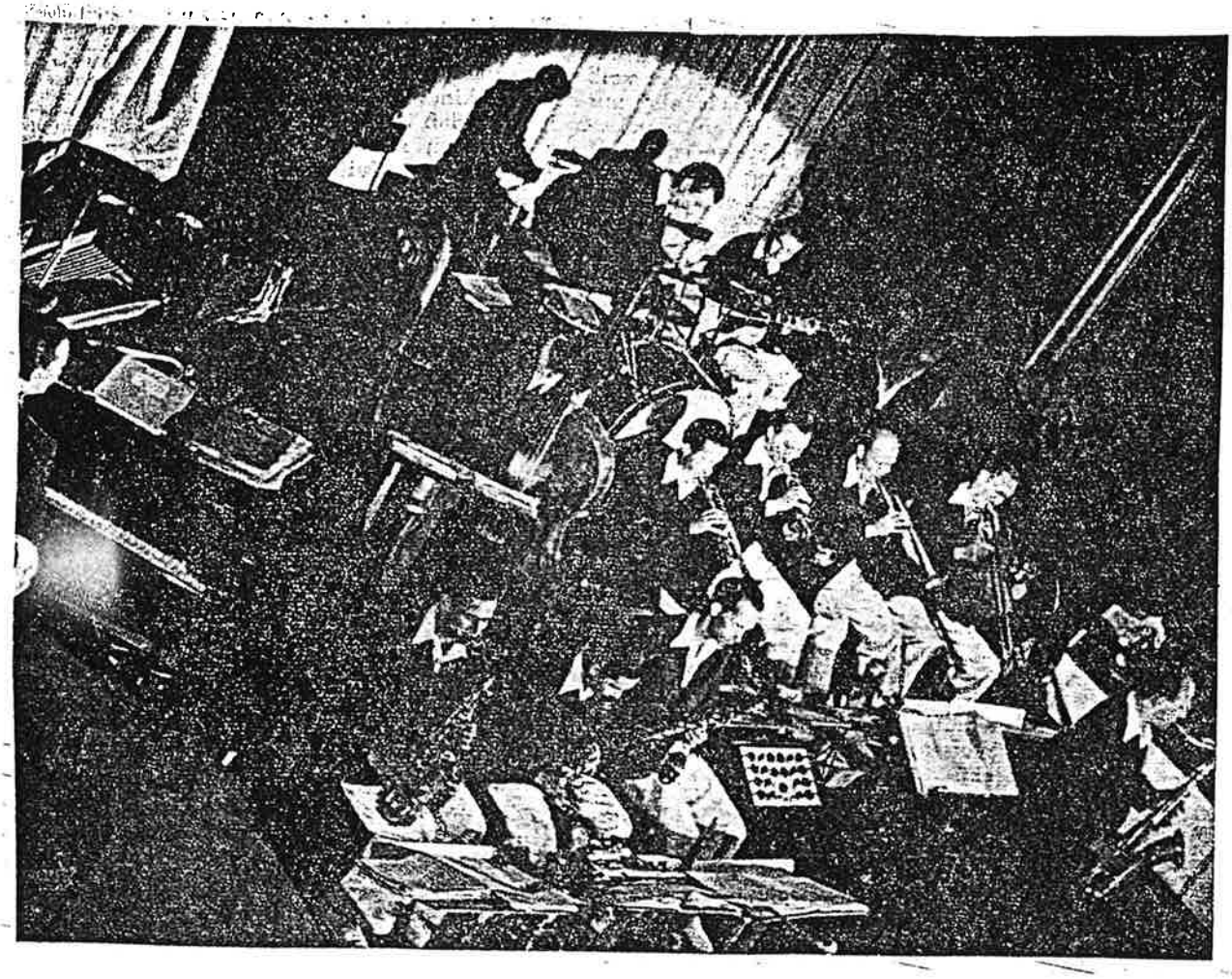
> "Déjà avant 1943, on était très américanophile dans la jeunesse suisse, à cause des chansons et de la musique, bien sûr. Et du cinéma,

> aussi, parce qu'on a jamais été vraiment privés de films américains.
>
> Dans l'immédiat après-guerre, les musiciens que j'ai connus étaient devenus comme moi: intérieurement américains. (...) C'était une force de propagande fabuleuse: un jour peut-être quelqu'un arrivera à définir ce que le charme de la musique de Glenn MILLER, bizarrement porteuse d'une espèce de rêve américain (...), naïf et sophistiqué si l'on veut - qui était une sorte de double sonore des films de l'époque, a apporté à ce pays mythique pour les jeunes du monde entier. Ce rêve ne s'est peut-être jamais réalisé, mais il était porteur de tellement de choses qu'aucune propagande n'a jamais résisté à cela."
>
> (Entretien avec Raymond COLBERT, 18 avril 1985)

Il faudra attendre vingt ans, et les Beatles, pour retrouver une musique correspondant aussi bien aux besoins immédiats d'identification du public qu'elle en devienne un message explicite de libération.

Tous les changements qui interviennent durant l'immédiat après-guerre dans la promotion du jazz aux USA, et conséquemment dans sa réception en Europe, sont directement liés à ces transformations radicales du contexte politique. Le jazzman américain, hier encore entertainer, devient un artiste ambassadeur des USA. Quand au jazzfan européen, il continue à se battre pour que l'on réserve à sa musique la place qu'il estime lui revenir dans la vie culturelle et artistique. Mais il s'agit d'une lutte inégale qui va déboucher sur une querelle de styles qui divisera le public même du jazz dit authentique.

L'analyse du cas suisse montre qu'entre l'"authentiquement" jazz des Hot Clubs, l'"authentiquement" suisse du lobby folklorique et l'élite musicale accaparée par la musique dite sérieuse, ce qu'on appelle avec une nuance de mépris le "commercial" conquit aisément un nombreux public, tout en étant relégué par les spécialistes - pour une fois unanimes - aux oubliettes de l'"inauthentique" et du "faux". Avec l'industrialisation croissante de la musique, la vie musicale même apparaît comme de plus en plus atomisée, et les questions cruciales de l'oeuvre musicale, de l'engagement de l'artiste musicien et de la fonction de communication de la musique - cette dernière ne pouvant se réduire à la fonction divertissante - ne trouvent plus de réponses satisfaisantes (3)



Les ORIGINAL TEDDIES, sous la direction de Eddie BRUNNER, et sur la scène du Corso Palais. Zurich, 1942.

Source: Die Tat, 8 juillet 1942.

III.1. LE SUCCES DES GRANDS ORCHESTRES DE DANSE SUISSES

Tout autant que la musique foklorique suisse, la musique de divertissement s'assure une audience étendue durant le conflit. Ces deux courants musicaux populaires en Suisse sont mêlés dans le catalogue de ELITE RECORDS, qui témoigne, en 1946, du développement de l'industrie du disque en Suisse:

> "Il y a peu d'années encore, les disques étaient un produit lancé sur le marché presqu'exclusivement par des firmes étrangères. Notre pays ne prenait pas encore part aux énormes progrès de l'art du grammophone, ni du point de vue technique, ni du point de vue musical. Mais ceci devait changer au cours de la dernière guerre. En tant qu'entreprise suisse, l'Elite commença par des enregistrements de musique de danse moderne. (...)
> Aujourd'hui, ces disques de danse ont pris une place prépondérante aussi bien en Suisse qu'à l'étranger, où ils sont reconnus comme produits de haute qualité.
>
> Le catalogue suivant donne la preuve de la variété et de la richesse du répertoire des disques Elite Spécial. (...) La maison se fait un point d'honneur à contenter tout le monde, depuis le Hotfan difficile à satisfaire, jusqu'à ceux qui sont portés à préférer les mélodies populaires et autochtones, en passant par les amateurs de musique légère et de danse et les amis des chansons sentimentales et amusantes." (4)

III.1.1. Extension de la culture populaire de divertissement dans une économie de guerre.

Avec l'absence de concurrence étrangère, le piratage radiophonique fut une des principales raisons du succès des orchestres de danse suisses. Buddy Bertinat, un des pianistes du grand orchestre de Teddy STAUFFER, était chaque soir rivé à son poste de radio :

> "Ych persönlich zähle die Zyt wo ych als Musiker unter Eddie's Leitig mitgmacht ha zu myne schönste Errinerige, hauptsächlich die Belvedere Zyt und natürlich au die Corso-Palais Zyt und s'Moulin Rouge und natürlich au s'Hotel Drei König in Basel. Das sind so die schönste Engagements gsy wo mer eigentlich gmacht hän. In dr Corso-Palais Zyt hai mer doch z'oberscht obe e chline Ruum ka und in däm Ruum het dr Eddie mit selbstbaschtlete Ufnahmegrät Ufnahme gmacht. Z'nacht, Radio-Ufnahme uff sogenannti Pirat-Platte und dort hän mer

Eddie BRUNNER et son installation nécessaire au piratage des répertoires durant la deuxième guerre mondiale.

Source: SCHWEIZER ILLUSTRIERTE, 19 janvier 1944.

> ja üseri Bühneshows und Sache use grübelt und zämmegstellt. Und die Piral-Platte die han ych denn am andre Tag abgschribe und zwei Tag später hai mer scho wider die neuschte Schlager ka und die neuschte Schlager gspilt im Corso-Palais und niemer het gwüsst wie mir eigentlich derzue kömme die Note z'ha. Derby isch das alles abgschribe gsy vom Radio direkt. Natürlich me ka sage hüt gieng das natürlich nümme, aber das isch ja während em Krieg gsy und da hei mer üs natürlich müesse behalte, well me ja kai Musik biko het und kaini Note." (6)

Au vu du développement et de l'agrandissement des orchestres suisses de danse (qui comportent durant la guerre souvent plus de 10 musiciens), l'extension de la culture populaire de divertissement fut nationale, ainsi que sociale: les plus grandes possibilités d'engagement au sein d'une Suisse isolée menèrent à une spécialisation des orchestres et de leurs répertoires selon les lieux et les publics visés. Les ensembles les plus connus peuvent maintenant se permettre de donner de véritables concerts largement écoutés grâce aux retransmissions radiophoniques, comme cela avait été le cas déjà lors de l'exposition nationale de 1939 (cf. II.2.2).

Derrière la dizaine de grands orchestres de danse qui sillonnent la Suisse à ce moment, et dont les plus connus furent ceux de Teddy STAUFFER (les ORIGINAL TEDDIES), Fred BOEHLER, Bob HUBER, René WEISS, The Red Millers, d'innombrables petites formations animent la vie nocturne dans des locaux plus modestes et accessibles aux bourses populaires; on compte parmi elles nombre de musiciens amateurs. Il s'agit là d'une micro-société dont le nombreux public n'est pas quantifiable (7), et qui offrait souvent un créneau professionnel bienvenu :

> "Alle Amateure, die Profis werden wollten, sind von kleineren Bands engagiert worden. (...) Im Verhältnis mit einem Berufsmann, der hier [NB: Zürich] lebte, sind die Gagen klein gewesen... Sagen wir unter dem Lohn eines kaufmännischen Angestelltes Wenn der Musiker kein Zimmer gefunden hat, hat er z.B. einen Monatslang ins Hotel gehen müssen: das ist immer teuer. Die Musiker sind meistens verschuldet gewesen. (...) Und die sind immer von den kleinen Tanzorchestern geholt worden. Und die grosse Tanzorchester haben immer die kleinen Tanzorchester angehört, um gute Solisten zu finden."
>
> (Entretien avec Ernst BUECHI, 15 juin 1986)

Ces répertoires musicaux sont les seuls répertoires contemporains à avoir une audience fidèle et d'une certaine ampleur durant les années de guerre. Dans une étude de vulgarisation publiée en 1944, et qui anticipe ainsi la nouvelle promotion du jazz durant l'après-guerre (voir III.4.2), le psychologue H. SUTERMEISTER présente ainsi ces répertoires encore regroupés sous l'étiquette "jazz" :

> "Dem Impressionismus wesensverwandt ist nur der Jazz, der schon seinen Ursprüngen nach noch deutlicher vom Volkston angeht, und das rythmische Element noch stärker betont, um affektiv zu wirken. Eine gewisse Starrheit und betonte Präzision, mit dem er am einmal gewählten Rythmus festhält, errinert dabei gewissermassen an unser Maschinenzeitalter und bedingt auf die Dauer eine Spur ermüdender Monotonie. Der Jazz ist aber eben auch von Anfang an als ausgesprochene Gebrauchsmusik aufgetreten; er eignet sich nur noch zur periodischen Entspannung und Erholung (...). Dabei ist auch sein Stimmungsgehalt ein betont euphorischer. Sein heiterer und oft gewissermassen männlich-agressiver Ton gibt dabei geradezu die neue optimistische Lebenstimmung der jungen Generation (zumal der neuen Welt) wieder!" (8)

H. SUTERMEISTER décrit longuement les nouveaux rapports de consommation inscrits dans la musique de danse moderne, rendus selon lui nécessaires par l'industrialisation de la société et la libération progressive des moeurs. Quoique très simpliste dans ses schémas explicatifs, son analyse reste la seule à aborder durant cette période en Suisse les aspects socio-psychologiques de la nouvelle culture populaire de divertissement. Au même titre qu'ANSERMET (voir I.4.1), SUTERMEISTER reste dans son domaine une voix isolée.

Au moment où l'art désigné en tant que tel par les élites culturelles se voit fortement sollicité par les intérêts nationaux au nom d'un pays idéal, la deuxième guerre mondiale et les circonstances économiques particulières qu'elle implique en Suisse représentent donc la période-clé de l'extension du secteur des divertissements. La possibilité de se démarquer des modèles américains, du moins dans les textes, est offerte aux premiers "entertainers" suisses.

René WEISS et son grand orchestre de danse. Bâle, 1945.

Source: Neue Zürcher Zeitung, 31 mars 1984.

III.1.2. Un "Schlager" suisse ?

Le séjour de Teddy STAUFFER en Suisse (1939-1941), à la tête de son grand orchestre, est l'exemple le plus célèbre du succès des grands orchestres de danse dans notre pays, et dévoile l'habileté du personnage à jouer avec les circonstances favorables (voir Annexe IX). Mais derrière ce leader très populaire (9), également auprès de la grande société, qui savait habilement doser SWING, style SOCIETY, shows scéniques et rengaines folkloriques, se profilent d'autres leaders, arrangeurs et musiciens qui ont compris le succès de la formule du grand orchestre.

Ainsi, les ensembles de Fred BOEHLER et Mac Strittmatter remportent un succès considérable durant la même période, succès qui dépasse largement le cercle encore restreint des amateurs de jazz dit authentique. Ces deux orchestres restaient très proches des modèles musicaux américains, et surtout du grand orchestre swing. Le premier cité engagea dès 1940 le saxophoniste noir américain Glyn PAQUE, deuxième soliste d'envergure à choisir le secteur des divertissements en Suisse, après Coleman HAWKINS (cf. II.2.3) :

> "Das [NB:mein Orchester] war eine reine Jazzformation, und ich habe mir gar nichts anderes vorgestellt, als Jazz in den Dancings zu machen! (...) Ich habe keine Konzessionen gemacht. Am Anfang habe ich Schwierigkeiten gehabt, vor allem weil ich Schweizer war; wir haben aber viel Erfolg gehabt. Ich war gegen jeden Show. die Leute sollen vom Herz aus spielen; und nur das gab die beste Atmosphäre." (10)

A l'opposé, des orchestres comme les RED MILLERS, celui de Bob HUBER et de René WEISS introduisent une section de violons et pratiquent des arrangements du style dit SOCIETY. Symbole direct de statut social élevé, l'élégance est ici de mise et représente un des atouts majeurs de l'orchestre sur scène :

> "Wenn z.B. René WEISS im Hotel Drei Könige spielte [NB: luxueux hôtel bâlois], hat er auch dort residiert. Er hatte die bestangezogenen Musiker der Schweiz, und reine Gentlemen. Wie ein 'grand seigneur' ist er dahergekommen, und das hat mir Eindruck gemacht, wie er elegant Posaune spielte. (...)
> Alle Instrumente hatten Goldlack. Und alle, die tanzen kamen, waren auch sehr elegant angezogen. Es ist ein Ausdruck von diesen Zeiten gewesen: die ganze Mode. Alle Orchester waren sehr gepflegt."
>
> (Entretien avec Ernst BUSER, 14 mars 1985)

Les sociétés patriotiques suisses s'érigèrent souvent en barrière contres les répertoires contemporains de la musique de divertissement, et l'image sophistiquée soignée par les grands orchestres de danse (cf. annexe VIII). Il semble que les pressions officielles émanant d'associations privées consacrées à la défense du patrimoine foklorique suisse furent nombreuses durant la guerre (11).

> "Wie die 'Schweizerische Bauernzeitung' meldet, hat der Schweizerische Bauernverband an die Leitung des Schweizerischen Radios eine Eingabe gerichtet, in der dagegen protestiert wird, dass in den Darbietungen der Schweizerischen Sender die Jazzmusik immer mehr hervortrete. Der Bauernverband ersuchte die Radioregisseure, Jazz während der Zeit zu produzieren, da der Bauer nicht Radio hört, vor Abends sieben und nach neun Uhr (sic!). Auch in der Mittagszeit ist der Jazz nicht erwünscht. Leute, die den Jazz geniessen, gehören nach den Eingaben des Bauernverbandes sowieso zu den Kreisen, die am Nachtleben Freude haben. Man möge also den Jazz servieren, wenn der Bauer sich schlafen gelegt hat. Die Leitung des Radiodienstes hat dem Wunsch aber nicht nachgegeben, sonst hätte sie sich wahrscheinlich mit den Jazzfreunden verfeindet." (12)

Les circonstances étaient pourtant tout-à-fait favorables au développement d'un répertoire de chansons populaires écrites, jouées et enregistrées en Suisse, et qui allaient réjouir autant les paysans que les "Jazzfreunden":

> "Während des zweiten Weltkrieges sind wir von der Umwelt der Schlager mehr oder weniger abgeschlossen gewesen. Wir haben aus der Situation unsere schweizerische Schlagerindustrie kristallisiert. Ende 30. Jahre sind die Geschwister Schmid gekommen, und Martha Mumenthaler ist auch populär geworden (...). Wegen des Krieges haben wir auch Schlager gemacht, zb. 'Mis Gärtli', 'Mir pflanzet an'. Man hat auch Schlager über Rationierung, z.B. 'Benzin' geschrieben (1942)."
>
> (Entretien avec Dolf STOECKLIN, 14 novembre 1985)

Ces premiers "Schlagers suisses" puisent autant dans le répertoire musical du jodel que dans les modèles de l'ENTERTAINMENT MACHINE anglo-américaine, avec des textes fonctionnant parfois comme commentaires sociaux de la conjoncture politique du moment (13). Le succès qu'ils remportèrent aurait pu en faire un élément de rassemblement national de premier ordre, si les responsables de la programmation radiophonique n'avaient interprété de façon

Geschwister SCHMID Trio. Accompagnés par l'orchestre Willy Baumgartner.

"Boogie-Woogie im Schwyzerland"

Textes et musique: Arthur Beul.

I der Schwyz isch's so extrem
Und gar mängs es schwers Problem
Und was seisch du gar zu dem:
Jololodi, jololodi.

Und sogar durch unsers Tal
Kört me unde einesmal
So ne schöne mortz Krawall
Jololodi, jololodi.

Boogie-Woogie im Schwyzerland
Boogie-Woogie spielt jeder Band
Boogie-Woogie uf Schwyzerart
Boogie-Woogie das isch e Sach.

Boogie-Woogie tanzt jede Goof
Boogie-Woogie ghört halt zum Schwof
Boogie-Woogie sisch allerhand
Boogie-Woogie im Schwyzerland.

Jede schönschte Melodie
Jololodi Tutudu
Schpührsch de Rhythmus i de Chuü
Joliduli Tutudu

Boogie-Woogie im Schwyzerland
Boogie-Woogie spielt jede Band
Boogie-Woogie sisch allerhand
Boogie-Woogie im Schwyzerland
(bis)

très restrictive leur mission éducative issue de la défense nationale spirituelle. Arthur Beul, un des compositeurs de ces premiers Schlagers produits en Suisse durant la deuxième guerre mondiale, se plaint dès 1945 amèrement de la censure dont il a été victime :

> "Jetzt wurden diese verknorzten Idealschweizer, die selber zu nichts Grossem und Neuem fähig waren, plötzlich zu Schutzherren der alten Tradition. (...) Der Jodel (darum ging doch der Kampf) ist ja schliesslich kein Patent der Schweiz. Auch unsere Nachbarn in Oesterreich, im Tirol, ja gar in Amerika jodeln. Warum sollte ich nicht das Recht haben, den Jodel in einer neuen, persönlichen Art zu schreiben? Ich gab mir ja alle Mühe, ihn ehrwürdig zu behandeln, und habe ihn nur in dieser SWING-Fassung [NB: un des succès retirés de la programmation radiophonique était 'Boogie-woogy in Switzerland', chanté par les Geschwister Schmid] gebracht, um zu zeigen, wie Amerikatoll unsere Jugend heute ist. Also Parodie! Meine Schlager schaden dem Volk nicht, wie das oft gemeint wird, sie kritisieren aber oft das Volk. Stand ich doch kürzlich am Bellevue und hörte ein verliebtes Schweizermeitli einem farbigen Mischling zuflüstern - Adios mein Yankee, Goodbye!!" (14)

L'auteur de cette lettre ouverte à la direction des programmes de la SSR clôt en pessimiste convaincu la question du "Schlager suisse" :

> "Und mir scheint, bei uns hat es ein Junger nicht leicht, wenn er nicht im alten Tempo weitermarschieren will." (15)

Le cinéma est durant le conflit une exception, et représente le seul secteur marqué par une production autonome de "Schlagers suisses", ce qui s'explique par l'effort direct de soutien à la production cinématographique suisse durant le début des années quarante :

> "Die sogennante 'Filmblüte' in den Jahren 1940 bis 1942 beruhte nicht auf der fehlenden Konkurrenz, denn als der Filmimport 1944 stark sank, produzierte die Schweiz nur 2 Spielfilme. Die zeitweise hohe Filmproduktion war nur deshalb möglich, weil sich die meisten Spielfilme in den Dienst der geistigen Landesverteidigung stellten. (...) Diese Filme konnten eine ausserordentlich hohe Anzahl von Zuschauern - besonders in der Deutschen Schweiz - mobilisieren, so dass sie keinen finanziellen Verlust erlitten." (16)

La comédie musicale Marguerite et les soldats (17), dans laquelle les ORIGINAL TEDDIES à l'apogée de leur succès prennent une place importante, marque

Danse et divertissements pour la société d'étudiants Zofingue. Genève, 1942.

Source: archives privées Jo GRANDJEAN.

le point d'orgue du succès controversé et momentané des "Schlagers suisses".

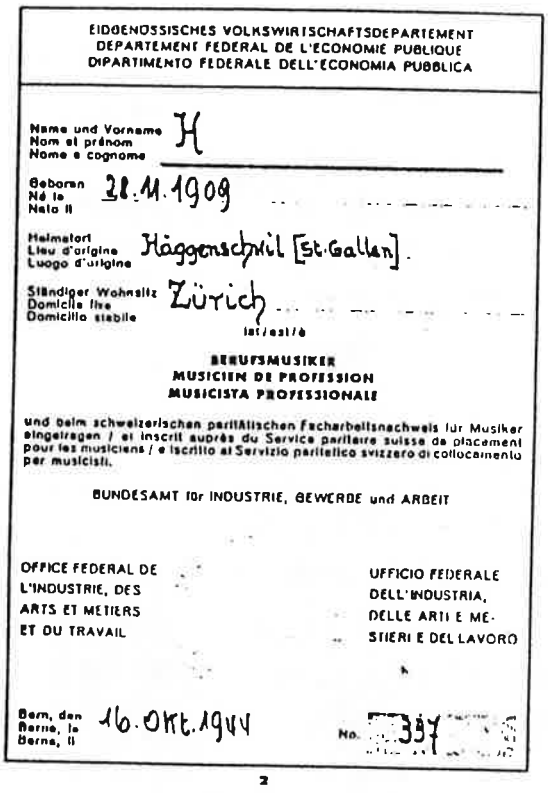
Le secteur des divertissements en Suisse n'a en effet jamais pu développer de production vraiment indépendante. La Suisse reste extrêmement perméable au "nouveau folklore urbain", mais les replis culturels empêchent les musiciens de se servir de ce langage international neuf de manière tant soit peu démarquée. La destruction achevée en 1945 de l'appareil économique allemand les obligeront à recourir presqu'exclusivement aux matrices et aux modèles musicaux américains, tandis que le lobby foklorique reste, au nom de la défense de l'identité culturelle nationale, fermement opposé à tout pont jeté entre le "nouveau folklore urbain" et le folklore suisse: une musique pour l'esprit national, et une musique pour l'économie nationale.

III.1.3. La fortune des dancings.

Des deux branches économiques grandes employeuses d'orchestres, seule celle des divertissements n'eût pas à se plaindre des effets de l'économie de guerre. L'isolement du pays, combiné avec le message implicite de libération (politique et économique) véhiculé par les modèles musicaux américains suscita un fort engouement du public citadin pour les dancings. Le tourisme, quant à lui, traverse dès 1930 une période maussade :

> "Entre les deux guerres mondiales, le tourisme ne progresse plus guère. Mais il change quelque peu de caractère en se popularisant. L'introduction des vacances payées, l'automobile permettant à des couches plus étendues, de Suisse même ou de l'étranger, de s'offrir des séjours dans les stations, tandis que la clientèle traditionnelle, plus riche, s'oriente vers des horizons plus exotiques." (18)

Durant la deuxième guerre mondiale, une véritable crise éclate du fait de la fermeture des frontières, et seuls les très grands hôtels pouvaient encore se permettre d'engager des orchestres de danse à la saison: le palace de Saint-Moritz reste ainsi abonné durant plusieurs saisons d'hiver aux ORIGINAL TEDDIES (1938-1943). Ce n'est qu'avec l'arrivée des permissionnaires américains que l'industrie touristique redémarrera (voir III.2.2).



EIDGENOSSISCHES VOLKSWIRTSCHAFTSDEPARTEMENT
DEPARTEMENT FEDERAL DE L'ECONOMIE PUBLIQUE
DIPARTIMENTO FEDERALE DELL'ECONOMIA PUBBLICA

Name und Vorname / Nom et prénom / Nome e cognome: H

Geboren / Né le / Nato il: 28.11.1909

Heimatort / Lieu d'origine / Luogo d'origine: Häggenschwil [St.Gallen]

Ständiger Wohnsitz / Domicile fixe / Domicilio stabile: Zürich
ist / est / è

BERUFSMUSIKER
MUSICIEN DE PROFESSION
MUSICISTA PROFESSIONALE

und beim schweizerischen paritätischen Fachorbeitsnachweis für Musiker eingetragen / et inscrit auprès du Service paritaire suisse de placement pour les musiciens / e iscritto al Servizio paritetico svizzero di collocamento per musicisti.

BUNDESAMT für INDUSTRIE, GEWERBE und ARBEIT

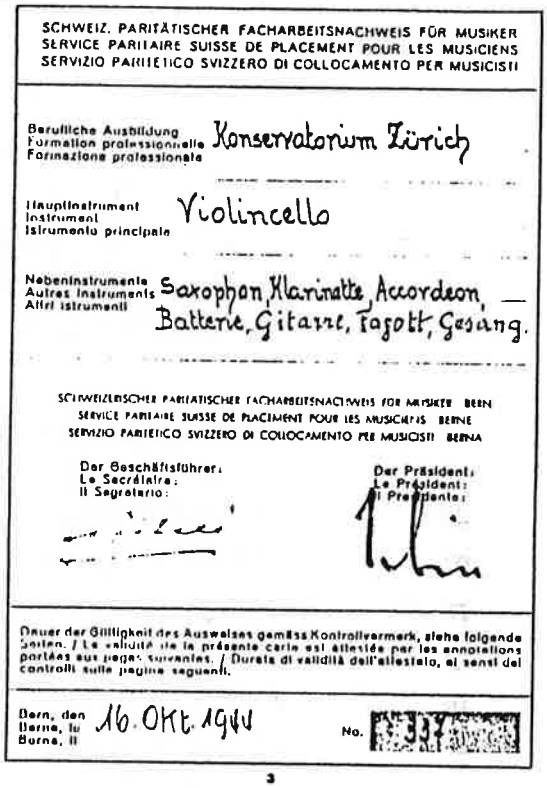
OFFICE FEDERAL DE L'INDUSTRIE, DES ARTS ET METIERS ET DU TRAVAIL

UFFICIO FEDERALE DELL'INDUSTRIA, DELLE ARTI E MESTIERI E DEL LAVORO

Bern, den / Berne, le / Berna, il: 16. Okt. 1944

No. 337

2



SCHWEIZ. PARITÄTISCHER FACHARBEITSNACHWEIS FÜR MUSIKER
SERVICE PARITAIRE SUISSE DE PLACEMENT POUR LES MUSICIENS
SERVIZIO PARITETICO SVIZZERO DI COLLOCAMENTO PER MUSICISTI

Berufliche Ausbildung / Formation professionnelle / Formazione professionale: Konservatorium Zürich

Hauptinstrument / Instrument / Istrumento principale: Violincello

Nebeninstrumente / Autres instruments / Altri istrumenti: Saxophon, Klarinette, Accordeon, Batterie, Gitarre, Fagott, Gesang.

SCHWEIZERISCHER PARITÄTISCHER FACHARBEITSNACHWEIS FÜR MUSIKER BERN
SERVICE PARITAIRE SUISSE DE PLACEMENT POUR LES MUSICIENS BERNE
SERVIZIO PARITETICO SVIZZERO DI COLLOCAMENTO PER MUSICISTI BERNA

Der Geschäftsführer: / Le Secrétaire: / Il Segretario:

Der Präsident: / Le Président: / Il Presidente:

Dauer der Gültigkeit des Ausweises gemäss Kontrollvermerk, siehe folgende Seiten. / La validité de la présente carte est attestée par les annotations portées aux pages suivantes. / Durata di validità dell'attestato, ai sensi dei controlli sulle pagine seguenti.

Bern, den / Berne, le / Berna, il: 16. Okt. 1944

No. 337

3

La carte professionnelle introduite par le SFM en 1943.

Source: BERSINGER (F.): 50 ans ASCO.
Op. cit, p. 52.

Les locaux consacrés à la danse, par contre, ne désemplissent pas durant les années de guerre: du petit café à l'arrière-salle arrangée pour la circonstance au grand palace polyvalent (19), l'orchestre de danse renforce ses positions et se multiplie. Les dancings de moyenne importance (capacité d'une centaine de places) se créent une clientèle assidue et très avertie au sujet des performances de l'orchestre: durant le passage des New Hot Players qui venaient d'enregistrer leurs premiers disques (15 décembre 1940 au 31 janvier 1941), le dancing Chikito de Berne a reçu la visite de 4600 consommateurs. L'orchestre y joua chaque soir de 21h. à 0h. 15, le jeudi jusqu'à 2h., le samedi jusqu'à 3h. du matin (20). Un total de 180 heures de travail.

Les conditions de travail des musiciens restent dépendantes des mêmes données (cf. II.3): on assiste dès le début du conflit à un véritable engorgement du marché de la musique, du fait du réglement provisoire de la question de la concurrence étrangère:

> "L'absence des étrangers permit d'ouvrir grandes les portes aux orchestres amateurs suisses déjà existants. A la fin de la saison, ces musiciens suisses ne purent cependant pas être réintroduits dans leurs anciennes professions. Les cordonniers et les coiffeurs, pour ne citer que les principaux, ne voulaient pas reprendre leurs outils de travail après le joyeux intermède d'une petite tournée - aussi pitoyable soit-elle - sur le podium d'orchestre. (...) Comme toutes les professions, celle de musicien exige aussi de solides connaissances, la seule base valable pour un succès professionnel assuré. Celui-ci pourrait être garanti grâce à l'introduction de la carte professionnelle. Celle-ci ne permettrait certainement pas de mettre de l'ordre du jour au lendemain, mais elle serait la base et la condition d'un climat professionnel sain." (21)

Après avoir fixé les critères d'examen en vue de l'obtention de la carte professionnelle de commune entente avec l'USDAM et l'ASCO, le SFM tentera sans grand succès de l'introduire dans les usages dès 1943. La carte professionnelle tombera progressivement dans l'oubli dès la fin de la deuxième guerre mondiale (22)

Le syndicat des musiciens, de son côté, se trouve confronté à de nouvelles crises qui frappent les orchestres symphoniques et leurs artistes

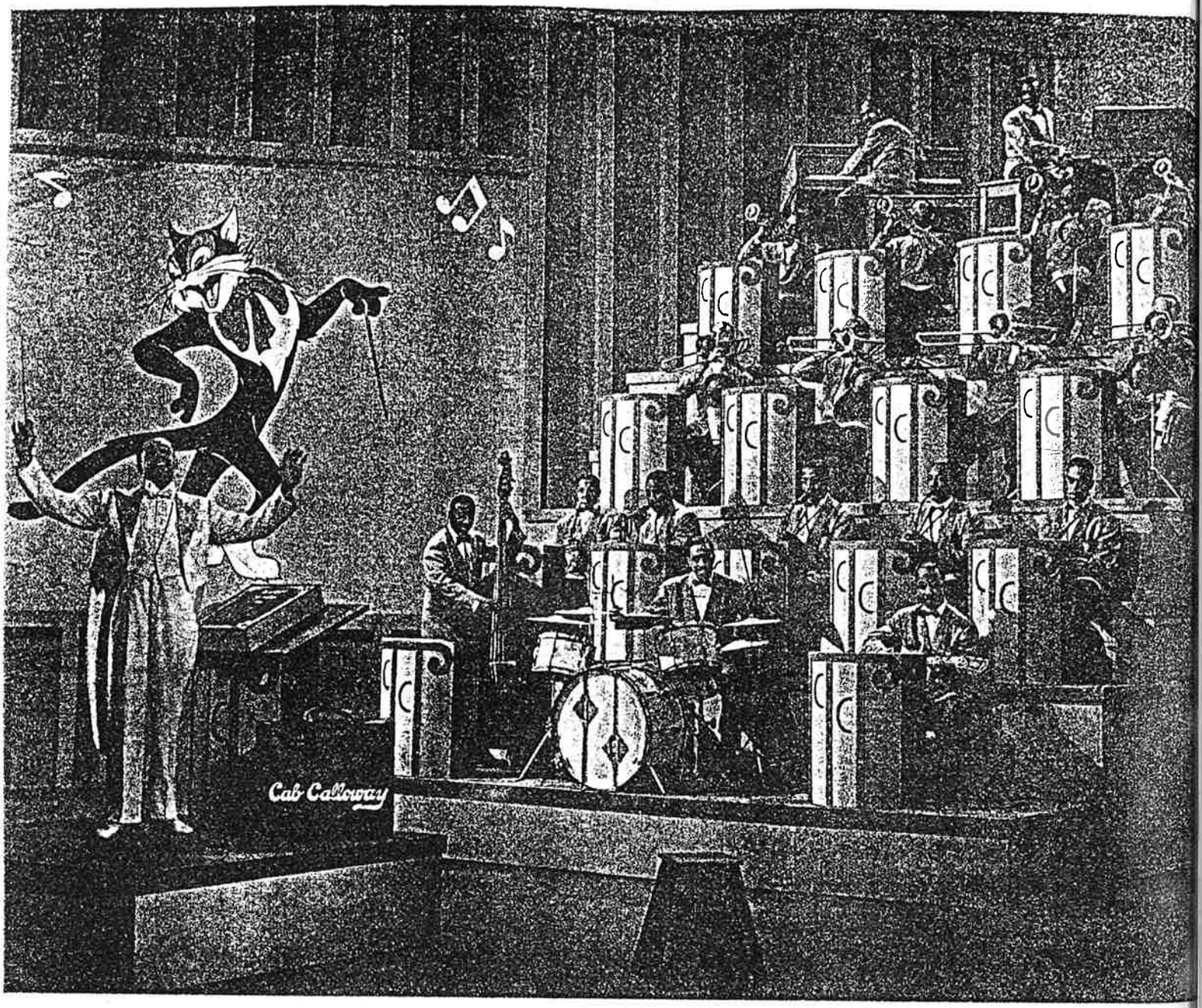
exécutants. Ces conflits qui mettent en cause l'existence même de certains grands orchestres symphoniques (comme en 1920, cf. II.3.2.a) se polarisent autour du développement de la radio: le 1er octobre 1944, la direction de la SSR congédie l'orchestre symphonique du studio de radio Zurich (48 musiciens), faute d'avoir trouvé la solution au manque des moyens financiers nécessaires. La direction de la SSR, qui envisageait - tout-à-fait significativement - de transformer l'orchestre en un ensemble réduit de musique dite récréative, fut fortement critiquée par l'élite culturelle et le gouvernement zurichois. C'est finalement par le mécénat officiel (déblocage d'un crédit de 286000.- par le conseil communal zurichois) que la survie de cet orchestre symphonique est assurée, moyennant sa collaboration régulière avec l'orchestre de la Tonhalle de Zurich, alter ego de l'OSR romand (23).

Autant le marché de la musique symphonique se voit pris en charge de manière consensuelle, autant le marché de la musique dite légère fait l'objet d'un traitement séparé de la part du syndicat. L'USDAM révise justement ses statuts en ce sens en 1949 :

- Membres A : section des orchestres (E-MUSIK)
- Membres B : section des ensembles (U-MUSIK)
- Membres C : amateurs.

> "Les membres A désignent les musiciens professionnels, c'est-à-dire qui vivent du métier de musiciens d'orchestre, donc ceux à qui on avait reconnu autrefois le droit exclusif de faire partie de l'USDAM. La décision d'ouvrir les portes de l'USDAM également à des amateurs sera plus tard violemment critiquée." (24)

Le syndicat ne reconnaît donc quasiment plus un statut professionnel aux artistes interprètes, qui forment la réserve de travail principale du secteur des divertissements. L'on assiste ainsi au sortir de la deuxième guerre mondiale à l'achèvement du processus de division entre un marché musical protégé par les mécènes officiels (comme la fondation Pro Helvetia, fondée en 1939) ou privés, et un marché de la musique dite légère où le seul organe doué d'un moyen de pression, le SFM, ne s'engage plus qu'à des fins protectionnistes (25).



Cab CALLOWAY et son grand orchestre en 1945.

Source: HOT REVUE, no. 2 février 1946.

III.2. ASPECTS PUBLICITAIRES ET MUSICAUX DE LA VICTOIRE AMERICAINE

> "Longtemps isolationniste, cultivant avec profit son immense jardin, le citoyen américain s'est retrouvé un jour, sans l'avoir véritablement voulu, enrôlé dans des opérations de gendarmerie internationale, au nom même de la liberté." (26)

C'est effectivement au nom de la liberté que les USA mobilisent au cours de l'été 1941. Mais les enjeux de cette liberté sont autant économiques que militaires: ces deux aspects sont étroitement mêlés dans la lutte américaine pour la victoire, même si les hauts faits d'arme et la perspicacité des stratèges tiennent depuis lors le haut du pavé historiographique.

Les modèles américains de la culture populaire de divertissement vont ainsi accompagner, tout au long de leur lutte libératrice, les troupes alliées sur l'ensemble de la planète. Un important réseau radiophonique est d'une part mis sur pied aux USA en vue de la diffusion de programmes musicaux à une échelle internationale, et de l'autre, des contacts sont pris avec la Suisse, déjà avant la fin des hostilités en Europe, en vue de l'utilisation de l'infrastructure touristique de notre pays au profit des troupes d'occupation américaines (27).

III.2.1. Les ondes courtes mobilisées.

Selon les rares études existantes à ce sujet, il semble que le second conflit mondial ait renforcé la fonction divertissante de l'animation radiophonique en Europe :

> "L'ensemble [NB: de la programmation radiophonique] reste dominé par le désir de plaire, avec constamment un pourcentage très élevé de musique (50% en moyenne). 'Restons légers dans le drame!' Tout se passe comme si c'était la règle partout." (28)

Mais il n'en avait pas toujours été ainsi: reçue comme une nouvelle force de communication conviviale et familière durant sa popularisation (1925-1935), la radio avait été très tôt utilisée par le troisième Reich hitlérien en tant qu'arme de propagande offensive. A l'opposé, les USA avaient développé durant l'entre-deux guerres un réseau

radiophonique concentré sur le marché intérieur: l'état s'y contentait de faire la police des ondes:

> "Das klassische Land der privaten Broadcaster, die USA, verdankten ihren Aufstieg zur führenden Rundfunkmacht der Welt nicht unmittelbaren staatlichen Engagements sondern dem reichlich fliessenden Dollarsegen, den die Wirtschaftswerbung in die Kassen der amerikanischen Rundfunksgesellschaft spüllte (Bruttoeinnahme 1938: 150 mio. Dollars / 1942: 254,8 mio. Dollars)(...)
> Der weltreichende Kurzwellenrundfunk spielte in den USA bis gegen Ende 30er Jahren eine völlig untergeordnete Rolle. Wirtschaftswerbung nach dem Ausland war verboten. (...)" (29)

Alors que les émetteurs à ondes moyennes destinés au marché américain dépassent le nombre des 800 en 1940, celui des émetteurs à ondes courtes destinés au réseau international sont encore insignifiants à la même date. Ce n'est qu'au courant de l'année 1942 que l'état américain, en compagnie des trois grands monopoles qui se partagent le marché radiophonique américain (CBS, NBC, et NBS), investit à des fins politiques dans la création d'un réseau international d'ondes courtes :

> "Der Aether diente, wie es hiess, als 'Atlantic Friendship bridge' für das von Hitler bedrängte und unterworfene Europa. Kurzwellensender von sieben grösseren Rundfunkunternehmen bestritten das Auslandsprogramm neben CBS, NBC und NBS (...), und die nichtkommerzielle World Wide Broadcasting Foundation in Boston." (30)

Le boom des émetteurs américains massés sur la côte est des USA est depuis lors constant, et atteindra un sommet durant la guerre froide, avec la substitution de "Voice Of America" par "Radio Free Europe" en 1946 (31). Les ondes courtes mobilisées, il fallait encore leur assurer de la munition, sous forme de programmes musicaux: le matériel nécessaire à ces derniers fit l'objet aux USA d'un gigantesque effort de production dont le résultat fut le Victory-Disc (ou V-disc).

> "Victory-discs were produced on the United States Government's initiative. They were intended for use by american GI's abroad and by overseas A.F.N. (American Forces Network) radio stations. Artists, publishers and record companies had to renounce royalties - in whole or in part - on these records not permitted for commercial sa-

le.
First V-discs were made at the end of 1942 and were send off together with "Army-navy-hit-kit of popular songs", music sheet specially made for this purpose. (...)
Besides special AFRS (Armed Forces Radio Service) productions, musical material was taken from the RCA Victor and CBS Columbia catalogues. These companies also pressed the records in their pressing plants. Other sources as air-checks, film-soundtracks, interwiev etc. were also used. George T. Simon, longtime writer for Metronome Music magazine, cared for the jazz-line of V-discs. (...)
Last issues were released by the end of 1948. All pressing masters were destroyed, and thus a varied and comprehensive documentation of american music on records came to an end." (32)

Bien qu'interdits de commercialisation (ils étaient sensés uniquement soutenir le moral des troupes), les V-disques furent l'article privilégié de troc qu'utilisèrent les troupes américaines stationnées en Europe :

"Les collectionneurs se sont empressés de se les procurer: il y en a surtout eu en Allemagne, et en Italie (...). Vous savez que les soldats américains avaient ces disques à disposition, et qu'il y avait de tout, jazz, classique, variétés, tout ce que vous voulez. Et au bout d'un moment, étant donné l'occupation, des GI's allaient changer ces disques contre des chansonnettes du cru."

(Entretien avec Etienne PERRET, 22 mai 1985)

Réunissant pour la première fois dans l'histoire du disque tous les principaux genres musicaux, l'énorme entreprise de promotion des V-disques durant l'économie de guerre américaine préfigure la guerre économique à outrance que se livreront les firmes discographiques américaines pour la conquête du marché européen dès la fin des hostilités.

III.2.2. Les GI's américains en vacances.

L'état major américain responsable des troupes d'occupation en Europe semble avoir eu des missions diplomatiques précises à remplir: les enjeux stratégiques posés par le partage du monde en deux blocs idéologiques antagonistes pouvaient en effet faire des troupes américaines d'occupation un atout, ou un fardeau (33). Les responsables militaires de l'ETOUSA (QG américain pour l'Europe du Nord, basé à Francfort), et de la MTOUSA (QG américain pour l'Europe du Sud, basé à Caserte) étaient confrontés entre autre au délicat pro-

Officier noir américain en permission en Suisse. 1945.

Photo: archives privées Ernst BUECHI

blème posé par la réinsertion sociale de centaine de milliers de soldats, qui avaient été exposés à de très durs combats, au sein d'une patrie où les tensions sociales et raciales devenaient alors alarmantes (34) (voir III.4.1).

Un vaste projet est entrepris en conséquence, qui vise à offrir à une majorité de combattants américains un repos d'une, voire deux semaines sur le vieux continent, afin d'en obtenir une première acclimatation à la vie civile. En tant que pays aux infrastructures intactes et à la tradition touristique bien établie, la Suisse sera une pièce maîtresse de ce projet, réalisé d'un commun accord entre l'état major américain, le département fédéral des transports et des communications, et le département militaire fédéral. Nous renvoyons le lecteur à l'annexe X, pour ce qui concerne l'organisation de l'"Aktion für die amerikanischen Urlauber in der Schweiz"; cette série événementielle est en effet riche de significations à plus d'un niveau (35).

Les vacances des GI's en Suisse marquent un grand moment pour les amateurs de jazz dit authentique, qui se précipitèrent pour prendre contact avec ceux qu'ils espéraient être les représentants du peuple nègre et de sa tradition musicale.

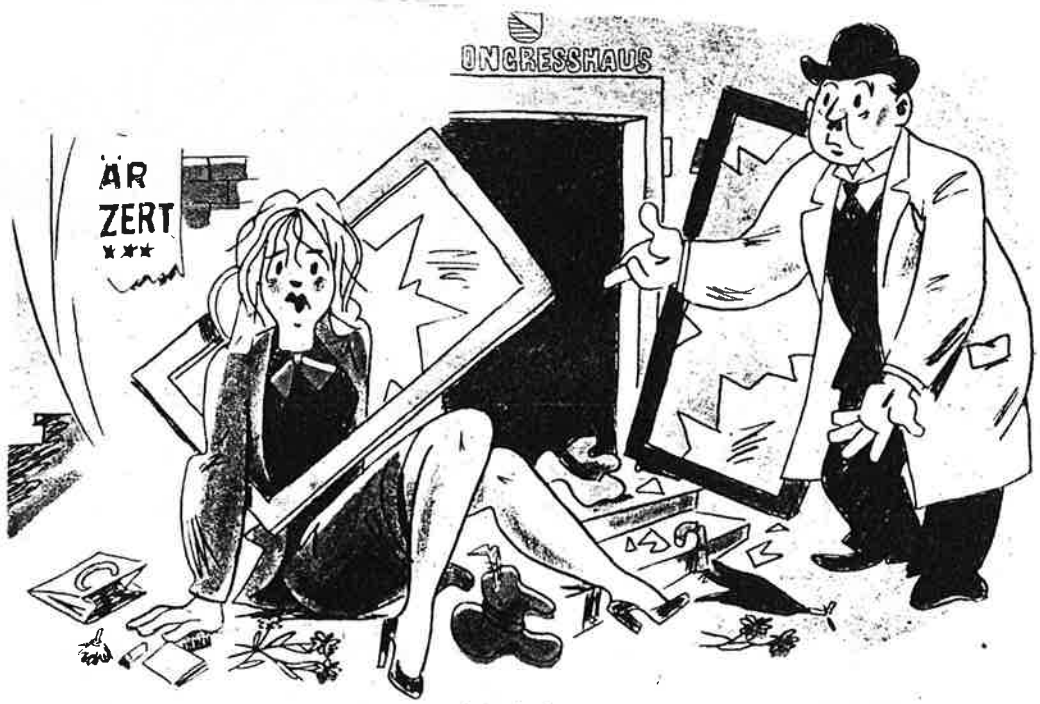
> "Ils venaient à Genève par bateau, et on allait les attendre au débarcadère. On discutait avec les noirs, qui nous donnaient des cigarettes, des vêtements. On en a même invité chez nous, et on leur passait des disques."
>
> (Entretien avec Ernest ZWONICEK, 26 novembre 1985)

Les HOTFANS allaient bientôt découvrir que la majorité des nègres ne se souciait guère du jazz, et entendre plutôt parler des structures ségrégationnistes de l'armée américaine de libération (36). Les orchestres de danse, par contre, connaissent l'apogée de leur succès, grâce à l'arrivée d'un public connaisseur :

> "En 1945, il y avait presque 3000 GI's à Saint-Moritz. On a fait des Noëls dans le hall du palace, avec un discours d'un général 4 étoiles, et une retransmission sur plus de 250 émetteurs américains. Vous vous rendez compte!"
>
> (Entretien avec René BERTSCHY, 20 mars 1985)

Die Stromknappheit

«Hello, Boy!»
«Irrtum, Fräulein, ich bin kein Neger, i han bloß kei warms Wasser meh zum Bade.»



Ekstase

«Nei, bitti, Fräulein, isch da e politischi Versammlig gsi?»
«Nänei, es amerikanisches Militärkonzert — aber schön isch's gsi.»

Source: SCHWEIZER ILLUSTRIERTE ZEITUNG, no. 45, 7 novembre 1945.

> "Bevor die GI's in Urlaub gekommen sind, haben wir SWING immer als Foxtrot getanzt, und dann haben wir das neu gelernt, mit Figuren!"
> (Entretien avec Ernst BUSER, 14 mars 1985)

L'ambiance, après cinq années d'isolement, est évidemment à la fête et au délassement, malgré la (lente) découverte de l'ampleur des crimes contre l'humanité commis durant la deuxième guerre mondiale. La position particulière de la Suisse dans ces circonstances, alliée au développement très rapide pris par l'"Aktion für die amerikanische Urlauber in der Schweiz", (37) fit naître quelques protestations au sein de l'administration fédérale, dont certains membres pensaient qu'elle aurait été réduite à un repos pour les V.I.P. (Very Important Persons) uniquement. Le colonel Von Steiger s'adressait ainsi aux responsables de l'action :

> "In der Bundesratsitzung vom Dienstag den 26.6.1945 wurde beanstandet, dass anlässlich des Besuches amerikanischer Offiziere zuviel Festlichkeiten durchgeführt wurden. Bei aller Anerkennung der für unser Land aus der Besuchen der Amerikaner entstehenden Vorteile, darf bei Einladungen von Ausländern nicht der Eindruck entstehen als ob wir in der Schweiz überhaupt keinen Mangel litten. Dieses Gebot ist bei den zahllosen Empfängen und Banketten, zu denen die Amerikaner eingeladen wurden, leider nicht beachtet worden.
> Ich bitte Sie dringend, dafür zu sorgen, dass Ausländer in Zukunft in einfacheren Rahmen empfangen werden, und Uebertreibungen, wie sie beim Besuch der Amerikaner vorkamen, nicht mehr stattfinden." (38)

Les intérêts diplomatiques et commerciaux en jeu étaient trop grands, tant du côté américain que du côté suisse, pour qu'une action menée avec une efficacité tout-à-fait militaire puisse être alors remise en question sur le plan politique (39). Lorsque le dernier GI's américain quitte la Suisse, le 15 mars 1949, un tissu étroit de relations commerciales et privées s'est constitué entre les deux pays, grâce aux visites prolongées des V.I.P.

Vu la nécessité dans laquelle se trouvent les USA de relancer la consommation dans une Europe en ruines, et vu l'importance des connotations politiques dont il s'est chargé, le phénomène jazz acquiert une puissance de pénétration nouvelle.

> "Quand la nouvelle de la victoire est arrivée, nous avons joué dans les rues, au parc des Eaux-Vives [NB: Genève], acclamés par une foule en délire. On acclamait le jazz comme la musique de la liberté, la musique triomphante de l'Amérique libératrice."
>
> (Entretien avec Loys CHOCQUART, 27 novembre 1985)

Les orchestres amateurs, comme les Dixie Dandies de L. CHOCQUART peuvent ainsi se permettre de jouer au grand jour et devant un large public, dans l'euphorie de l'après-guerre. Tout se passe comme si une reconnaissance du jazz en tant que musique populaire était possible: les musiciens et amateurs suisses concernés vont tenter en conséquence de mettre fin à la marginalité de "leur musique", qui restait alors dépendante des réseaux privés de spécialistes, réunis en hot clubs.

III.3. UNE SIXIEME COLONNE

Les HOTFANS ne ménagèrent pas leurs efforts en Suisse pour essayer de trouver un créneau à travers lequel le jazz dit authentique pourrait être commercialisé en tant que tel. Ces efforts portèrent sur l'appareil radiophonique et l'industrie du disque, dès le début des années quarante. On veut tout d'abord coordonner les activités des hot clubs en créant - toujours à l'image du modèle français - une fédération suisse du jazz (40), qui fonctionnerait en tant que centrale d'informations, voire agence de concert, et de l'autre produire une revue spécialisée qui réunirait à long terme les spécialistes les plus écoutés. Cette première recherche d'un créneau artistique pour le jazz en Suisse fut vouée assez rapidement à l'échec.

III.3.1. Développement du réseau des amateurs.

a) Passion et bénévolat :

Ce sont là les deux aspects qui frappent d'emblée, lorsque l'on se trouve confronté à des témoignages directs concernant le milieu des amateurs au tournant du second conflit mondial. Il s'agit d'une génération qui relaie celle des pionniers, née entre 1910 et 1925: elle est marquée par les replis culturels et la marche vers la guerre. La découverte du jazz, dans ce contexte, se déroule dans un climat passionnel, avivé par la condamnation généralisée que subit la "musique nègre", la "sale musique" (cf. annexe II) au cours des années trente. Nous avons vu que la négritude découverte en Europe après la première guerre mondiale est encore un écran fantasmatique: les idéologies racistes fixeront sur cet écran les clichés que l'on connaît (41).

Ce constat, allié aux circonstances politiques marquées dès 1941 par la réaction militaire américaine, pourrait en partie expliquer la charge affective qui marque le développement d'un processus d'identification très fort entre l'amateur et "sa musique". Les HOTFANS des régions frontalières (Bâle et Genève en l'occurence) insistent particulièrement sur ces aspects émotionnels, que leurs connotations soient artistiques ou politiques :

"Während des Krieges hat die Wiederstandswelle gegen die Schwaben eine wahnsinnige Rolle gespielt. Wir haben immer gesucht, was aus Amerika gekommen ist. (...) Jeder hat so ein Trench Coat haben wollen. Und wenn einer nach Amerika gehen konnte, gerade nach dem Krieg, ist es die Sensation gewesen: 'Aouh! Der isch in Amerika gsy!'."

(Entretien avec Peter WYSS, 16 juin 1986)

"(...) Un jour, j'étais chez des amis de mes parents, qui avaient une magnifique installation qui s'appelait un pick-up, (...) une énorme console de 2m. de large. J'étais subjugué par ce truc-là, et en plus, ils avaient plein de disques (ce n'étaient pas des amateurs de jazz). J'ai écouté par hasard un truc dont l'étiquette m'amusait. C'est vraiment drôle - si on y réfléchit, c'était le tournant d'une vie: en 3 minutes, ma vie a basculé. Je n'ai plus pensé qu'à vouloir faire ça un jour. C'était 'Stompology', de Lionel HAMPTON."

(Entretien avec Pierre BOURU, 9 septembre 1986)

Ces coups de foudre pour le jazz ont lieu très tôt, entre 15 et 20 ans, et débouchent sur une recrudescence de la pratique musicale par les jeunes amateurs, ainsi que sur la volonté de reconnaissance artistique pour "leur musique". La masse de littérature produite dans un cadre privé (42) et consacrée au jazz noir américain durant cette période en Europe, est énorme; cet effort de promotion reste encore absolument bénévole, et la recherche d'un créneau commercial est encore bien mal vue par certains puristes, qui misent sur le mythe de l'indépendance totale du jazz dit authentique.

Cette recrudescence d'activité promotionnelle commence déjà durant la deuxième guerre mondiale: la revue Jazz News, organe officiel du Hot Club de Zurich, diffusait bi-mensuellement de précieuses informations, pour la plupart discographiques :

"Da wir auf Grund unserer Auffassung von Jazz, diese Art Musik anders beurteilen als der 'Jitterburg' (...) wird unser Blatt wohl anfänglich auf wenig Interesse stossen. Wer den Hot Jazz nicht kennt, liest natürlich lieber irgendwelche Interwievs mit Musikern von Teddy STAUFFER, als Abhandlungen über den Style und die Musikalität von Coleman HAWKINS und Dickie Wells.
Sie können absolut überzeugt sein, dass wir nur zu gut wissen, wie wir unsere Zeitung gestalten müssen, um grössten Anklang zu finden. Trotzdem verzichten wir hierauf, jegliche kommerziellen Interessen aus dem Spiel lassend, und schreiben unser Blatt so, wie wir überzeugt sind, dass es sein muss." (43)

Jazz News paraît jusqu'à la fin de l'année 1941, et contribue largement à faire connaître ce premier engagement des amateurs de jazz en Suisse. La présentation des activités déployées par le Hot Club dénote à quel point la respectabilité est un des enjeux principaux de cet engagement :

> "Entgegen gewissen Auffassungen gibt es bei uns nichts Sensationelles, Keine 'Vocal-fights' und Damenabende, sondern wir sitzen alle ruhig im Kreis um den Grammophon herum und machen uns Notizen der vorgeführten Platten. Gesprochen wird während der Session nur vom Vortragenden; nachdem findet eine Diskussion statt in der jeder sich frei äussern kann. Gespielt werden pro Clubabend 20 - 40 Titel (...). Mitglied kann jeder werden, der über eine seriöse Auffassung verfügt und den Statuten Folge leistet. Nicht zu vergessen, dass jeder Gast durch ein Mitglied in unseren Cercle eingeführt werden muss. Denn wir wollen und müssen die heutige Form und den Standard des Clubs erhalten und für den wahren Jazz wirken." (44)

Rares furent les spécialistes et les amateurs qui s'engagèrent de façon indépendante dans la promotion du jazz en Suisse. Parmi eux, pourtant, deux voix se démarquent profondément du milieu des hot clubs, et tentent pour la première fois de définir le jazz par ce qu'il nous renvoie de notre propre culture musicale. Ainsi, pour Jan SLAWE (45), le fossé entre les détracteurs et les défenseurs du jazz recoupe exactement "die geistig-soziale Schichtung der modernen Gesellschaft" :

> "Viel stärker und vor allem auch sichtbarer sind bei uns Vorurteile allgemein sozialer Natur. (...) Nun gehören aber alle Jazzwerke ausnahmslos zur Tanzmusik und diese ist ein Vergnügen der Massen, also etwas, was man sonst nicht so zu schätzen pflegt! (...) Man verwechselt gerne die Jazzmusik an sich mit dem Milieu, in dem sie sich eben aus den erwähnten Gründen [NB: les catégories qui déterminent la compréhension de notre vie musicale] leider entwickeln muss. (...) Der Jazz wird sich also so lange von der klassischen Musik unterscheiden, bis man ihn 'entprimitivisiert' (wonach er kein Jazz mehr sein wird); oder umgekehrt: bis wir Europäer unser Musikleben um den Faktor des Sensomotorischen bereichert haben, was übrigens kaum möglich ist." (46)

On trouve la même volonté d'interroger notre culture musicale dans la dissertation de Jan SYPNIEWSKI (47), qui représente la première étude musicologique consacrée au sujet en Suisse. Ces deux ouvrages ne bénéficièrent pas d'un écho important.

b) L'échec de la fédération suisse du jazz :

A l'instar du hot club de Zurich, le reste de la Suisse n'est pas inactif, et de nombreuses tournées de conférences sont mises sur pied, toujours dans un cadre privé, par les militants de la première heure (Hans PHILIPPI, Jonny SIMMEN, Loys CHOCQUART, Henri DUPASQUIER), ainsi que par de plus jeunes HOTFANS, comme Georges MATHYS :

> "Avec certains amis étudiants, ici à Yverdon, on se réunissait deux fois par mois pour aller faire danser les jeunes filles dans les pensionnats des environs, et on devait apporter des disques. (...) J'ai quitté Yverdon en 1942, pour Olten. Là-bas, j'ai eu des contacts avec Hans PHILIPPI, et c'est parti très fort. J'ai fondé un hot club à Olten, et j'ai commencé à faire des tournées de conférences. J'ai fondé ensuite un hot club à Gelterkinden, à Wohlen-Lenzburg, et à Berthoud. En 1945, avec les contacts que j'avais avec André Garcin à Neuchâtel, on a décidé de supprimer le hot club de Suisse, qui existait jusqu'en 1943, pour refaire une fédération."
>
> (Entretien avec Georges MATHYS, 16 mai 1985)

Fondé à l'initiative des hot clubs romands au début de la deuxième guerre mondiale, le hot club de Suisse n'avait pas réussi à obtenir une audience nationale; la nouvelle assemblée constitutive du 11 juillet 1945 a la ferme intention de regrouper toutes les bonnes volontés pour arriver à mettre sur pied un véritable groupe de pression :

> "La Fédération Suisse du Jazz se propose:
>
> a) de grouper tous les amateurs de jazz suisses et étrangers et d'établir un lien entre les différents clubs de jazz de Suisse qui s'y affilieront sous forme de sections de la FSJ ou de membres individuels.
>
> b) de développer le goût et la connaissance du bon jazz.
>
> c) la FSJ doit sauvegarder les intérêts de l'élite des amateurs de jazz." (48)

La création d'une bourse des disques (voir III.3.2), d'un fichier central et d'un réseau de locaux destinés aux conférences des membres est envisagée à court terme. Le comité central de la FSJ comprenait les cinq personnes suivantes: Hans PHILIPPI, Loys CHOCQUART, Kurt MOHR, André GARCIN, et Georges MATHYS. La production de la revue Hot Jazz, dès décembre 1945 à Lausanne, représente l'aboutissement de ces efforts promotionnels bénévo-

Un chapitre capital pour la réception du jazz.

Source: revue JAZZ 47. Paris. août 1947. (cf. annexe XII)

les (Voir annexe XII).

Divisée par de sombres querelles de goûts (49) qui aboutissent à l'exclusion de nombreux membres, la FSJ réduira peu à peu ses activités dès 1947, pour se dissoudre lentement dès l'apparition de la querelle des styles (voir II.4): l'amateur suisse de jazz retourne ainsi rapidement à des activités restreintes à un cadre régional.

III.3.2. Une économie parallèle .

Héritage direct du repli culturel des années trente, la conception puriste de la musique en tant qu'expression artistique immanquablement dégradée par sa commercialisation et son industrialisation va poser quelques problèmes aux amateurs de jazz, principalement concernant la question délicate de l'approvisionnement en disques de jazz dit authentique durant l'économie de guerre. Le nombre quasi-nul de tournées d'orchestres noirs américains en Europe faisait alors du disque et des programmes radiophoniques américains, qui franchissent depuis 1942 l'Atlantique (cf. II.2.1), les deux seules sources d'information, au moment où les orchestres de jazz font encore rarement l'objet d'une production discographique démarquée aux USA (50). Les amateurs européens vont en conséquence développer un réseau clandestin en vue de l'importation directe de disques et de matrices américains durant le conflit. De par sa position favorisée durant la guerre, la Suisse en sera une des plaques tournantes, les personnages-clé à ce niveau devenant les collectionneurs de disques.

Pour assurer la continuité de leur documentation sur le jazz dit authentique, ceux-ci importeront directement des matrices originales enregistrées lors de sessions musicales regroupant de grands solistes noirs américains :

> "Je faisais pas mal d'échanges avec des amateurs que je connaissais en Angleterre. Je leur envoyais des éditions suisses, dont la qualité - au point de vue de la matière utilisée - était moins bonne que celle des éditions anglaises. ELITE avait sorti des disques de quelques solistes américains qui avaient joué avec des orchestres suisses [NB: Coleman HAWKINS, Louis ARMSTRONG et Glyn PAQUE principalement].
> Je correspondais pendant la guerre avec Panassié Grâce à lui, comme la Suisse n'avait plus de matrices de jazz américain, j'ai fait l'in-

> termédiaire. J'avais un ami qui travaillait à la Croix-Rouge, et pouvait passer en France librement. J'envoyais ensuite les matrices à Columbia à Zurich. On a eu comme ça des disques de Bessie SMITH, Louis ARMSTRONG et Duke ELLINGTON." (51)
>
> (Entretien avec Ernest ZWONICEK, 26 novembre 1985)

Le troc et l'importation directe ne semblent pourtant pas suffire à satisfaire toutes les demandes des amateurs: la découverte du jazz dit authentique en Europe a eu comme vecteur principal et quasi-unique le disque. Il y a là un paradoxe: le produit de consommation destiné immanquablement à s'user et disparaître devient un objet de collection de plus en plus recherché (52), et la discographie s'organise en véritable science, dont les experts les plus performants deviennent les chasseurs de disques américains:

> "Let us look at some of the causes for the changes and restrictions in collecting HOT. There is a record shortage due to the war just as there are shortages in all commodities. The world conflict has even caused a scarcity of records made twenty years ago. (...) The small jazz recorders have given rise to quite a library of noncommercial jazz recordings. These sides are made without the confining restrictions made by the larger companies - therefore better record for the jazz student result. There have been more than enough jazz records buyers to purchase all the records independants have been able to produce with the current limitation imposed by the lack of materials and pressing facilities. (...)
> The current reaction to my column the 'Hot Box' in Down Beat Magazine has indicated that many new converts to good jazz music constantly are being made. (...) This expanding appreciation of jazz music will make a potent record market once the war is over." (53)

Le marché suisse du disque HOT n'est pas en reste dans le boom discographique américain de l'après-guerre: lors de l'assemblée constitutive de la Fédération Suisse du Jazz (15 juillet 1945), l'idée de la création d'une bourse de disques est envisagée :

> "Le principe de la vente sous souscription est adopté, procédé qui permettra de faire venir de l'étranger (d'Amérique plus particulièrement) des disques rares. Un service d'échange de disques est également prévu, et des listes de disques seront envoyées aux sections pour consultation." (54)

Une des raisons du développement de cette économie parallèle, outre la nouvelle promotion du jazz qui commence aux USA durant le deuxième conflit

mondial, réside dans l'attitude des grossistes suisses de disques, et spécialement la firme Turicaphon SA, qui se refusaient pour des raisons protectionnistes à importer les matrices américaines et à les presser en Suisse. Les pressions exercées à ce niveau par certains membres des Hot Clubs se révélèrent infructueuses (54).

III.3.3. les zazous en mal de musique.

C'est également dans l'immédiat après-guerre que les premières nuits du jazz sont organisées, le plus souvent par les hot clubs: l'initiative en revient à celui de La Chaux-De-Fonds. Ces longues soirées qui se situent à mi-chemin entre le bal et le concert forment un chapitre à part dans le développement d'une culture musicale populaire et moderne en Suisse: elles vont en effet toucher l'ensemble de la jeunesse de l'après-guerre, c'est-à-dire la deuxième génération abordée dans ce travail (55), plus fortement marquée par l'amateurisme que les précédentes.

Avec les traditionnels bals d'étudiants et les thés dansants, les nuits du jazz représentent une des seules possibilités d'engagement régulier pour les orchestres amateurs de jazz :

> "Le 23 février 1946, le Hot club de La Chaux-De-Fonds nous invite à sa grande nuit du jazz. Une forte délégation de Neuchâtel fait le déplacement... Si je parle ici d'une manifestation qui n'est pas la nôtre, c'est parce qu'elle restera gravée dans ma mémoire, je crois, toute ma vie. Imaginez une salle comme La Rotonde [NB: le dancing et cabaret le plus coté de Neuchâtel à l'époque], mais en beaucoup plus petit. Une piste de danse minuscule, des galeries sur trois côtés, et un monde fou. (...) Après, il y a l'orchestre, les Dixie Dandies de Loys CHOCQUART. Je pèse bien mes mots et je dis que c'est le meilleur jazz que j'aie vu et entendu jouer par des blancs. Tous les thèmes du Hot Five de Louis [ARMSTRONG], de King OLIVER, et quelques arrangements simples sur les thèmes de Duke [ELLINGTON], tel est le spectacle que nous avons vécu. La fin de la nuit s'achève alors qu'un public délirant ne veut pas laisser les musiciens s'en aller et qu'un flic s'efforce en vain de calmer notre bon vieux Georges MATHYS debout sur une chaise et qui hurle des 'one more' et autres expressions classiques du répertoire jazz." (56)

Du fait du bénévolat qui caractérise leur organisation, les nuits du jazz furent accessibles à beaucoup de bourses: la musique n'y est plus un simple

article d'attraction, mais un moyen d'identification qui déclenche les passions. Il s'agit bien sûr d'un phénomène qui reste marginal: on peut estimer à une dizaine les nuits du jazz organisées annuellement en Suisse par les Hot Clubs (57). Leur retentissement fut pourtant considérable, et annonce un premier changement des mentalités durant l'après-guerre: le jeune (parfois très jeune) public des nuits du jazz, rebaptisé "zazou" (vocable parisien bien sûr), ne veut de la musique ni comme "opus", ni comme célébration patriotique, ni comme simple article d'attraction. Ce nouveau public pour le jazz commence à s'apparenter aux cercles existentialistes, et animera quelques années plus tard le développement des clubs de jazz (voir IV.3.2).

Un fossé devient déjà sensible entre les amateurs noctambules et les spécialistes de la défense du jazz dit authentique :

> "Une discussion s'élève au sujet des membres pouvant adhérer à la Fédération Suisse du Jazz. En principe, toute personne désirant s'intéresser à la musique de jazz peut faire partie de cette association. (...) On remarque que l'adhésion en masse de membres non-rattachés déjà aux organisations existantes [NB: c'est-à-dire les Hot Clubs], risque de porter préjudice à la FSJ qui ne doit comprendre en son sein que des amateurs sincères: 'loin de nous ces zazous et compagnie!' (...) Aucune solution n'est trouvée à ce délicat problème." (58)

Et pour cause: la marginalisation du public du jazz ira s'accroissant durant la décennie suivante, et recoupera le conflit de génération du BE BOP.

Le développement du phénomène jazz remettait depuis longtemps en cause la représentation traditionnelle - et élitaire - de la vie musicale dans notre pays; En réaction, le phénomène dans son entier se trouve réduit à des critères artistiques qui ne satisfont pas la majeure partie du public. C'est à travers la nouvelle promotion américaine du jazz, conçue pour un marché musical international, que le phénomène va faire l'objet d'une commercialisation différenciée.

III.4. LES RAISONS D'UNE QUERELLE DES STYLES

> "Der Jazz aber, nachdem er sich in der grossen Zeit der Swing Big Bands zur dominierenden amerikanischen Popularmusik empor- oder herabgeschwunden hatte, wurde erneut zu einer Angelegenheit für Minderheiten. Wie gross auch immer diese von Zeit zu Zeit werden mochten , die während der vierziger Jahre sich vollziehende Ablösung des Jazz vom Hauptstrom der musikalischen Massenkultur war unwiderruflich." (59)

Le phénomène jazz va progressivement perdre aux USA son public noir (tendance amorcée dès 1935, cf. II.1.2), et en Europe le public attaché à la nouvelle culture musicale du divertissement. L'oncle Tom américain ne se contente bientôt plus d'être un amuseur à succès, et l'oncle Sam, depuis la fin de sa traditionnelle politique protectionniste et l'entrée dans la guerre froide a fait sien l'axiome "jazz=liberté=art populaire américain".

Parmi le gigantesque appareil promotionnel du jazz qui se développe sur un plan international dès 1945, dont nous ne pouvons ici présenter qu'un aperçu tout à fait lacunaire (60), peu de voix s'élèvent pour constater la transformation étonnamment rapide de ce phénomène, sans que quiconque soit pour autant à même de le fixer musicalement. Charles DELAUNAY est de loin le plus réaliste :

> "Les jeunes adeptes du jazz croient généralement que le jazz, depuis l'âge héroïque, a vraiment évolué. C'est également l'avis de nombreux musiciens. En réalité, il n'y a pas eu d'évolution, mais simplement industrialisation. Toute la question réside donc à savoir sur quel plan nous devons nous placer pour juger la musique." (61)

III.4.1. Jazz et société américaine.

a) Revival économique :

Comme en Europe, les premiers ouvrages américains spécialisés sur le jazz à être lus par le grand public marquent une réaction contre les "usines à swing", et participent à l'historicisme néo-orléanais (cf. II.4.1.a). Les tenants de ce REVIVAL sont regroupés en Hot Clubs, qui, bien que structurés de la même façon que leurs homologues européens, travaillent de façon très isolée en concentrant leurs efforts sur l'apologie du jazz de Lou-

III.4. LES RAISONS D'UNE QUERELLE DES STYLES

> "Der Jazz aber, nachdem er sich in der grossen Zeit der Swing Big Bands zur dominierenden amerikanischen Popularmusik empor- oder herabgeschwunden hatte, wurde erneut zu einer Angelegenheit für Minderheiten. Wie gross auch immer diese von Zeit zu Zeit werden mochten , die während der vierziger Jahre sich vollziehende Ablösung des Jazz vom Hauptstrom der musikalischen Massenkultur war unwiderruflich." (59)

Le phénomène jazz va progressivement perdre aux USA son public noir (tendance amorcée dès 1935, cf. II.1.2), et en Europe le public attaché à la nouvelle culture musicale du divertissement. L'oncle Tom américain ne se contente bientôt plus d'être un amuseur à succès, et l'oncle Sam, depuis la fin de sa traditionnelle politique protectionniste et l'entrée dans la guerre froide a fait sien l'axiome "jazz=liberté=art populaire américain".

Parmi le gigantesque appareil promotionnel du jazz qui se développe sur un plan international dès 1945, dont nous ne pouvons ici présenter qu'un aperçu tout à fait lacunaire (60), peu de voix s'élèvent pour constater la transformation étonnamment rapide de ce phénomène, sans que quiconque soit pour autant à même de le fixer musicalement. Charles DELAUNAY est de loin le plus réaliste :

> "Les jeunes adeptes du jazz croient généralement que le jazz, depuis l'âge héroïque, a vraiment évolué. C'est également l'avis de nombreux musiciens. En réalité, il n'y a pas eu d'évolution, mais simplement industrialisation. Toute la question réside donc à savoir sur quel plan nous devons nous placer pour juger la musique." (61)

III.4.1. Jazz et société américaine.

a) Revival économique :

Comme en Europe, les premiers ouvrages américains spécialisés sur le jazz à être lus par le grand public marquent une réaction contre les "usines à swing", et participent à l'historicisme néo-orléanais (cf. II.4.1.a). Les tenants de ce REVIVAL sont regroupés en Hot Clubs, qui, bien que structurés de la même façon que leurs homologues européens, travaillent de façon très isolée en concentrant leurs efforts sur l'apologie du jazz de Lou-

isiane (1910 - 1925). Ainsi, le Hot Jazz Club Of America commence dès 1940 à rééditer en privé le répertoire néo-orléanais - alors introuvable sur disque, tant le SWING domine, avant que l'ampleur du nombre de Hot Fans américains ne pousse des firmes comme Columbia, Decca et Victor à investir dans la réédition des répertoires du jazz dit authentique :

> "(...) les trois grandes firmes de disque, qui avaient englobé ou racheté toutes les petites marques de disques au début de l'époque de la dépression aux USA, et qui, en conséquence, possédaient dans leurs archives les matrices ou des exemplaires des anciens disques." (62)

Le succès du REVIVAL américain fut très rapide, au point que les orchestres DIXIELAND et NEW ORLEANS (selon que leurs modèles étaient les orchestres blancs de l'"âge d'or" du jazz, ou les orchestres noirs) commencent à foisonner aux USA dès 1942/43. Les vétérans des années 1910-1920 sont activement recherchés: Edward "Kid" ORY est engagé en 1944 à la radio par Orson Welles, comme animateur d'émissions musicales sur le jazz. Cette scène américaine du REVIVAL représente une force commerciale bien établie, dont le pilier principal est le marché de la collection de disques :

> "Platterbugs continue to multiply within all the phases of collecting HOT. The modern jazz record buyers clicked the cash registers in the record makets to such en extent that some ninety-four old labels in addition to the "Big Four" [NB: précisément Columbia, Victor et Decca] haven't been able to press enough copies. This his happening in spite of constante solo duplication by the same artists. Mr. Coleman HAWKINS on the tenor has become an "exclusive soloist" on at least twenty of the labels. Mr. Rex Stewart's bass style has a way of turning up on almost every new record one plays nowadays.
>
> (...)large companies continue to expend their attention towards the market afforded them by the collector who can no longer find the good old ones in original form. Possibliy, the major firms are atoning for the sacrifices made by the old-time collector when all old record piles were sent to the hoppers for reclaming the shellac." (63)

Un solide noyau de musiciens professionnels et amateurs anime ce REVIVAL, qui concerne principalement la middle-class blanche américaine. Du fait des moyens promotionnels dont il dispose, ce réseau va occuper une bonne partie

de la scène américaine du jazz jusqu'à aujourd'hui. Il fonctionne en vase clos (64), et n'est ainsi guère représentatif du terreau américain, qui traverse alors des crises économiques et sociales importantes, que l'on retrouve inscrites en filigrane dans l'évolution musicale du phénomène jazz.

b) Marginalité artistique du BE BOP :

Les USA se débattent en effet depuis 1938 au sein de la nouvelle politique économique interventionniste du New Deal, en conservant près de 10 millions de chômeurs et une activité économique en retrait de 39% par rapport aux "Roaring Twenties". Seul le réarmement, amorcé dès 1941, va y assurer une véritable relance de la croissance économique. La politique d'union nationale en vue de la défense des sociétés libérales s'avère par la suite un succès pour l'administration Roosevelt.

Un des phénomènes socio-économiques les plus marquants de cette période aux USA est le développement, favorisé par le New Deal - d'un puissant lobby syndical qui devient une force économique de premier plan. Le syndicat des musiciens réussit aux USA ce que le syndicat suisse n'avait pu revendiquer 10 ans auparavant: l'indemnisation des musiciens dont le travail est enregistré :

> "Unter den äusseren Umständen, welche die Rezeptionsbedingungen des BE BOP und damit auch die Situation seiner Musiker beeinflussten, rangierte an erster Stelle der sogenannte Record Ban, ein gegen die Schallplattenindustrie gerichteter Musikerstreik, der vom August 1942 bis zum November 1944 nahezu die gesamte amerikanische Plattenproduktion zum Erliegen brachte. Der Record Ban bildete den Höhepunkt in einem Konflikt zwischen der Musikergewerkschaft AFM (American Federation of Musicians) und den Medienkonzernen, der sich bereits ab 1937 anzubahnen begann. Dabei war es zunächst vor allem um die Wiederverwendung von Musikaufnahmen im Rundfunk gegangen, für die die Gewerkschaft von den Firmen die Abgabe von Tantiemen forderte." (65)

Si certains syndicats, comme la CIO (Comittee for Industrial Organization, 1937), admettent peu à peu les noirs en leur sein, et prônent l'égalité raciale des salaires, la majeure partie de l'infrastructure industrielle et l'armée - qui se voient au nom de la politique d'union nationale obligées de recourir à une main d'oeuvre de couleur (66), reste fortement ségrégationniste :

> "Les jazzmen noirs, qui seront nombreux à se retrouver sous l'uniforme, vont affronter en même temps une guerre qui ne les concerne pas, et la vie militaire comme redoublement de la ségrégation et du racisme au nom de la défense de la patrie." (67)

Le début d'une radicalisation politique croissante de la communauté noire américaine, qui était en gestation dans le mouvement de HARLEM RENAISSANCE dès les années vingt, est présente dans tous les esprits. C'est pourtant un jeune militant indépendant des traditionnelles organisations défendant les droits civiques des noirs (NAACP et Urban League (68), Philipp A. Randolph, qui réussit à mettre le gouvernement américain au pied du mur par l'organisation de manifestations de masse, dont la fameuse marche sur Washington de 1942. Randolph exprime ainsi cette radicalisation politique :

> "La raison de notre politique est que tous les peuples opprimés doivent assumer la responsabilité et prendre l'initiative de se libérer eux-mêmes: la valeur essentielle d'un mouvement entièrement noir, tel que la marche sur Washington, est qu'il permet la création d'une foi des noirs dans les noirs, avec des noirs ne dépendant que des noirs pour des questions vitales. Cela contribue à briser la mentalité d'esclaves et le complexe d'infériorité qui naît quand les noirs dépendent des blancs et comptent sur eux pour leur direction et leur soutien." (69)

Le mythe de l'oncle Tom, bien ancré dans les mémoires collectives et le show business américain, commence à vaciller, avec toutes les conséquences sociales et culturelles qui en découlent: les émeutes urbaines (race riots) se multiplient depuis 1940 aux USA.

Sur le plan culturel, nombre de musiciens de couleur se sentent à l'étroit dans l'examen de leurs possibilités de travail:

> "La musique qu'ils jouent, les arrangements que l'on place sur leur pupitre réduisent leurs improvisations à quelques solos prédéterminés (même quant à leur durée) par la ligne mélodique du thème, le tempo choisi par le leader, et les relances orchestrales prévues par l'arrangeur, tous éléments auxquels il leur faut se soumettre. (...) Simples exécutants, presque fonctionnaires du jazz, ils doivent faire preuve d'une habileté technique diabolique s'ils veulent, malgré cette accumulation de carcans, s'exprimer de façon personnelle. Contraints d'accepter l'ordre imposé (musical et économique), ils ne peuvent le contester qu'en acceptant le risque de perdre leur sécurité matérielle: d'être renvoyés de l'orchestre." (70)

Thelonius Monk. un des apports pianistiques les plus importants du BE BOP

Source: Album photo du cinquantenaire de Jazz Hot.
Paris, éditions de l'instant, 1986, p. 23.

Photo: Francis Paudras.

Cette habileté technique acquise au sein des grands orchestres servira à des solistes comme Charlie PARKER, Dizzy GILLESPIE, Miles DAVIS ou encore Max ROACH et Kenny CLARKE, à générer une nouvelle architecture musicale qui fera rapidement l'effet d'une révolution du phénomène jazz: le BE BOP. Si les partipris esthétiques des premiers BOPPERS, qui ne reconnaissent que l'autorité de leurs collègues musiciens de couleur, représentent une affirmation de la culture afro-américaine contre la culture des "squares" (terme qui signifie, dans le jargon des musiciens noirs, les non-initiés, autrement dit les musiciens et le public blancs , les moyens véritables d'une diffusion indépendante de leur musique restent inexistants. C'est en fin de nuit après leurs engagements dans les orchestres de danse, en petits comités de musiciens liés par les mêmes affinités, que les BOPPERS (71) ont transformé musicalement le jazz dansant. Leur musique n'avait en effet plus pour première fonction le divertissement, et relègue les artifices scéniques et l'élégance des grands orchestres aux oubliettes. La réception du BE BOP en Europe participera d'ailleurs complètement à une image romantique de l'artiste incompris, le fantasme du génie de race continuant à y alimenter la réception du phénomène jazz. (cf. III.4.3).

Lorsque les GI's américains retournent dans leur pays (320000 se sont entretemps reposés en Suisse), c'est pour constater que la victoire contre les fascismes n'a guère modifié les conditions économiques et sociales américaines: entre 1945 et 1950, le chômage passe aux USA de 1,07 millions à 4,5 millions, et la croisade officielle lancée contre la subversion communiste donne des ailes à un mouvement réactionnaire (Maccarthysme, John Birch society (72) traditionnellement allié aux clans ségrégationnistes. La plupart des militants syndicaux, intellectuels et artistes engagés en font les frais, BOPPERS en tête, pour leurs sympathies gauchistes réelles ou supposées. L'Europe et son besoin de jazz dit authentique (tous styles confondus au départ), représentera à nouveau un havre économique et social pour beaucoup de musiciens noirs américains (73). Si l'on excepte quelques firmes indépendantes souvent animées par des mécènes privés, comme Savoy, Dial et Blue Note, les BOPPERS sont lentement exclus de l'industrie du disque américaine durant l'après-guerre. Le nombre de musiciens qui acceptaient alors de voir leur poli-

tique professionnelle entièrement fixée par l'industrie du disque est suffisamment élevé pour que les compagnies les plus puissantes se passent d'une "avant-garde" trop démarquée: tant par leur tenue vestimentaire (béret basque, lunettes épaisses à monture ou noires, barbiche) que par l'intellectualisme de leurs discours et l'usage de drogues dures (74), les BOPPERS forment un groupe marginalisé.

Le phénomène jazz s'enrichit ainsi d'un nouveau courant musical et défini comme tel, par la volonté de perpétuer les traditions musicales afro-américaines (blues et polyrythmie), et celle de mettre fin au vieux mythe du "n'importe-quel-répertoire-peut-être-joué-jazz-du-moment-qu'on-improvise-et-que-tout-ça-ait-du-swing": la recherche d'une forme garantissant l'expressivité personnelle contre la sécurité du divertissement (75). Dans ce contexte, il convient de considérer l'étiquette avant-gardistique qui fut attribuée au BE BOP avec prudence: elle témoigne d'une part d'une compréhension classique de la vie musicale qui nous semble insuffisante à la compréhension du jazz en tant que phénomène de société (cf. II.4.1), et de l'autre parce que les BOPPERS ne furent de loin pas les premiers jazzmen à revendiquer un statut artistique:

> "(...) Wenn überhaupt waren sie die ersten schwarzen Musiker, die sich als Künstler und nicht primär als Entertainer verstanden." (76)

Autant la musique contemporaine européenne comprise en tant qu'avant-garde brille par son manque d'auditeurs depuis la crise musicale européenne (77), autant le BE BOP fut rapidement l'objet d'une étude fervente de la part d'une partie des amateurs de jazz, et son architecture nouvelle sera assimilée dès le moment où les enregistrements seront disponibles en Europe (début des années cinquante). Dès 1945, tous les styles du jazz cohabitent tant bien que mal dans la vie musicale américaine, ainsi que tous les musiciens qui les incarnent. La querelle des styles dont la majeure partie des spécialistes a voulu rendre l'"avant-garde" des BOPPERS responsable se comprend mieux par l'analyse des changements politiques et économiques résultant de la victoire américaine.

Ce sentiment est d'ailleurs partagé par les musiciens mêmes qui ont participé à la "révolution" du BE BOP, quand ils témoignent de leur travail collectif effectué dans les fameux clubs où ils se retrouvaient en fin de nuit:

> "Ich habe dort einfach einen 'Gig' gespielt; habe versucht, Musik zu machen. Als ich bei Minton's [Minton's Playhouse, un des clubs newyorkais où se retrouvaient les BOPPERS] war, stieg jeder ein, der spielen konnte. Ich habe niemals irgend jemanden aus der Fassung gebracht. Ich hatte auch nicht ausgesprochen das Gefühl, dass irgend etwas neues aufgebaut wurde... Ich hab' praktisch jeden dort bei Minton's gesehen; aber alle haben nur gespielt. Keiner hielt Vorträge." (78)

III.4.2. Nouvelle promotion américaine du jazz.

Les années de l'après-guerre voient proliférer aux USA - comme en Europe - la littérature secondaire sur la musique de jazz, sous forme de revues et de livres qui privilégient dans la majeure partie des cas l'histoire du phénomène sous forme de légendes, au profit de sa description musicologique ou socio-économique. La caractéristique de toute cette littérature est une certaine unanimité parmi les spécialistes, qui tranche sur le flou sémantique qui caractérise la réception du jazz dès l'utilisation massive et publicitaire du terme (1918). Cette nouvelle promotion est un phénomène quasi-intercontinental (79); contrairement à la période de l'entre-deux-guerres, l'Europe est comprise comme un véritable marché par l'ensemble des forces économiques américaines concernées (industrie du disque, agences de concert, premiers spécialistes du jazz).

Des différences sensibles se font néammoins sentir au sein de ce nouvel appareil de promotion du jazz:

- entre l'Europe et les USA dans la portée donnée à l'analyse raciale du phénomène.
- Parmi l'ensemble des spécialistes dans l'appréciation du travail des BOPPERS.

La constante de la littérature secondaire publiée aux USA dès 1945 est de poser l'unité du phénomène jazz :

Scène de La Nouvelle Orléans.

Source: HOT REVUE, no. 12, janvier 1947.

> "That the differences between the fundamentalists, or purists, on the far right, and the modernists, or progressives, on the extreme left, should have become so much more embattled during this past year, is perhaps just a reflex reaction to the vastly greater progress jazz has made in winning general recognition during this period. (...)
> We have tried to straddle, if not to reconcile the two extremes of jazz ideology, and have been roundly cursed by both camps for the effort." (80)

Cette "coexistence pacifique" de la nouvelle promotion américaine du jazz se fait autour des facteurs convergents suivants :

- légendes de La NOUVELLE ORLEANS: le mythe du lieu d'origine s'organise autour de la cité cosmopolite de Louisiane, à partir de laquelle le jazz aurait émigré dans tous les USA, suite à la fermeture du quartier chaud de Storyville, son lieu d'ancrage "crapuleux". Les légendes de la NOUVELLE ORLEANS (cf. introduction générale, "le jazz et ses scribes"), qui restèrent telles vu l'absence totale de sources fiables et d'enregistrements avant le premier conflit mondial, sont reproduites par l'ensemble des spécialistes comme mythe constitutif:

> "New Orleans itself, wich once disowned jazz as its wayward child of which it was anything but proud, has finally awakened to the cultural significance of its historic role as a birthplace of this newest and most vigorous of the lively arts." (81)

Le musée national américain du jazz, dont la réalisation fut en partie confiée à Robert Goffin (cf II.4.1), y est inauguré en 1945, même si le nombre de musiciens de jazz basés à La NOUVELLE ORLEANS est tout à fait négligeable comparé aux autres grands centres américains.

- Réduction à une analyse raciale du phénomène:

> "From the worksongs, the hymns, the party music of the american negro there [NB: dans le sud des USA] blossomed the chesty adult wich today is known as jazz." (82)

Cette analyse raciale se résume ainsi, schématiquement: côté nègre, la richesse et l'invention musicales, côté blanc, la technique et les traditions musicales codifiées. Toute la vitalité du jazz proviendrait de la tradition

musicale afro-américaine, et son intégration sociale en tant que musique populaire des USA serait parallèle à l'intégration progressive de la communauté noire dans la vie culturelle et sociale du pays. Cette explication du phénomène jazz ne prend pas en compte les structures économiques de la ségrégation raciale aux USA, et débouche souvent sur l'image du bon nègre illetré musicalement, mais génial dans ses improvisations sur l'instrument. Le plus lucide des critiques américains à ce niveau est W. Sargeant (op. cit.), qui conclut ainsi une étude datée de 1946:

> "The negro, after all, has already proved that he can sing opera as well as blues, and compose symphonies as well as boogie woogie. It is not at all unlikely that the education of the mass of american negroes will sound the death knell of the type of primitive jazz that the aesthetes most admire." (83)

Jusqu'aux années soixante, l'ensemble de l'appareil de production de l'industrie du disque ainsi que celui des spécialistes de jazz font partie de la communauté blanche américaine. Les fantasmes dont se trouvait parée la négritude (cf I.3) continuent à alimenter les passions du public, tandis que le discours des spécialistes reconnaît les musiciens noirs comme artistes: des artistes qui n'ont aucun moyen de contrôle sur la production et la diffusion de leur musique. L'intransigeance qui se manifestera au début des années soixante parmi les jazzmen noirs américains et conduira à la révolte du FREE JAZZ trouve là deux motivations évidentes.

- Classification en styles déterminés: NEW ORLEANS, CHICAGO, MIDDLE JAZZ (SWING), BE BOP. Telle est l'évolution stylistique "classique" du jazz, et la nouvelle promotion américaine vise à englober cette succession de styles dans un critère esthétique réunificateur :

> "What is an esthetically defensible criterium of judgement? It is this: the emotionnal value expressed by the artist (performer or composer) through the medium of music. (...) If the jazzmen's value and attitudes are recognized by his audience and it responds to them, he is fullfilling the same function and attaining the same artistic stature as his fellow artists in the realm of so-called serious music." (84)

Le jazz serait ainsi le produit d'un coexistence de styles caractérisés soit par la simplicité de l'organisation du matériau musical, soit par sa comple-

Ambassadeurs de l'Amérique libérale:
Le MODERN JAZZ QUARTET en 1951: John Lewis: piano
Milt jackson: vibraphone
Percy Heath: contrebasse
Kenny CLARKE: batterie

Source: Album photo du cinquantenaire de Jazz Hot.
Paris, éditions de l'instant, 1986, p. 52.

Photo: Hermann Leonard

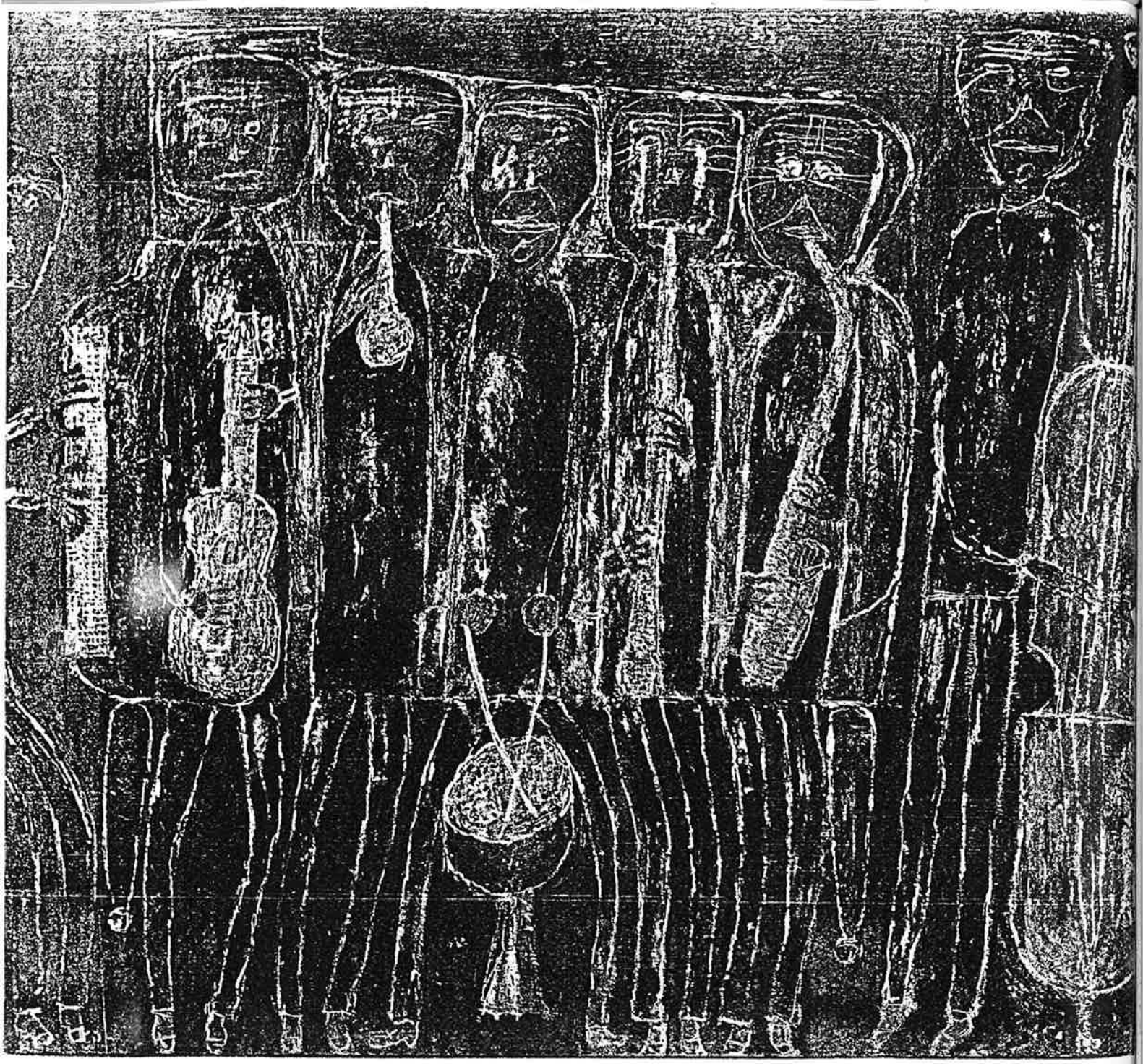
xité, le lien entre ces différents courants étant représenté par la personnalité du soliste.

- Recherche d'une respectabilité: malgré l'absence d'analyse musicologique qui caractérise cette promotion nouvelle, l'approche de la musique qui s'en dégage se veut la plus proche possible des critères classiques d'appréciation. Les spécialistes américains n'en arrivent pas pour autant à considérer la musique de jazz comme succession d'"opus", ni à définir musicalement ce qu'ils entendent par improvisation. La mise en situation de la musique se fait uniquement au moyen de l'utilisation du climat politique si favorable (cf. III.2) :

> "World War II found a legion of fighting men rallying to its message, inspired by its intriguing rythms and ingenious improvisations via shortwave broadcast." (85)

Musique de l'Amérique libérale, et musique digne du concert: le Esquire All American Jazz Band (18 musiciens) entame sa première tournée nationale de concerts au printemps 1945. Ce big band (le terme remplace peu à peu celui d'orchestra, laissé à la musique de danse) a été mis sur pied au moyen de sondages effectués auprès de toutes les revues spécialisées, à partir desquels un "musician's point tabulation" (l'équivalent des hit parades de l'ENTERTAINMENT MACHINE) est calculé. Ce "musician's point tabulation" se répartit sur deux catégories: le "All American Jazz Band" et le "All American New Stars" (86)

A parcourir ce nouvel appareil promotionnel du jazz aux USA, construit pour obtenir une audience internationale, il semble bien que le phénomène jazz, après avoir servi de catalyseur à l'ENTERTAINMENT MACHINE américaine, soit reparcouru historiquement en vue de sa promotion comme nouvel art populaire américain, bientôt en passe de devenir officiel et enseigné. A travers des personnages tels John HAMMOND, le mécénat fait son apparition sur la scène du jazz américain. Les modèles musicaux proposés au public blanc représentent toujours une force consommative en expansion, depuis le succès du SWING. La promotion américaine du jazz devient de plus en plus différenciée, et la carrière du musicien américain ne dépend plus uniquement du secteur des divertis-



Dessin de Jean Dubuffet pour la revue JAZZ 47.

sements, mais également de la critique spécialisée responsable de la promotion du jazz en concert.

III.4.3. Eclatement de la critique en France et en Suisse.

a) revival idéologique :

Le volume de la littérature consacrée au jazz en Europe de 1945 à 1950 est tout aussi important (même plus, proportionnellement au marché couvert), qu'aux USA durant la même période. Les écrits publiés en France sont alors déterminants pour la réception du jazz dans l'ensemble de la Suisse (87). Phénomène français plus qu'européen, mais qui va se répercuter rapidement dans les pays limitrophes et en Suisse, la querelle des styles annonce en Europe une démarcation par rapport à ce nouvel appareil promotionnel américain du jazz. L'annexe XIII présente un aperçu de la promotion française du jazz durant l'immédiat après-guerre: nous verrons ici plus particulièrement en quoi elle se démarque de la nouvelle promotion américaine.

> "L'Amérique, qui eut la chance de voir naître le jazz sur son sol, est peut-être devenue consciente de l'apport que cette musique fait à notre époque, mais, en dépit de ses moyens techniques et financiers, elle n'a pas réalisé ce que les amateurs de jazz du monde entier attendaient d'elle." (88)

Ce reproche, qui sert de toile de fond aux analyses présentées par Jazz 47 et la revue Jazz Hot, marque la volonté de la critique française, et de ses épigones en Suisse, de militer pour une plus stricte démarcation du jazz nègre par rapport au reste de la musique. Dans sa "charte du jazz", une présentation en neuf articles du phénomène, André Hodeir est catégorique :

> "On distingue aussi le jazz authentique des diverses contrefaçons habituellement désignées sous ce nom, et qui ne répondent pas aux exigences de la véritable musique de jazz; musique de scène, de danse, de film à caractère commercial (exécutions des orchestres de Paul WHITEMAN, Jack Hylton, Jacques Hélian), ou compositions semi-symphoniques, dites "jazz symphonique" (Georges Gershwin). Ces contrefaçons sont généralement dues à des musiciens de race blanche. Le blanc n'est cependant pas a priori inapte à la musique de jazz, mais il ne peut réussir dans ce domaine que s'il s'identifie au noir." (89)

Hugues Panassié est lui aussi intransigeant :

> "L'éclosion et le développement de la musique de jazz marquent, depuis le début de notre siècle, un de ces grands moments de l'histoire de l'art - on le reconnaîtra tôt ou tard; ce serait déjà chose faite si le préjugé de race n'existait pas, c'est-à-dire si les blancs dans leur orgueil ne croyaient pas les noirs incapables de les égaler." (90)

L'unanimité des exégètes français est ainsi parfaite quant à la portée à donner à une analyse raciale de la musique qui les passionne. Cet engagement est culturel (reconnaissance du jazz comme l'art populaire de la communauté noire américaine) et non directement politique: les critiques européens ouvrent au jazz noir américain - fixé désormais historiquement - un créneau artistique (91).

Il est dès lors moins surprenant de voir la critique française, puis suisse, du jazz se scinder progressivement en deux camps dès 1948. La cause immédiate de cette scission est la désormais célèbre hostilité entre Hugues Panassié et Charles Delaunay quant à la réception du jazz moderne. L'intransigeance du premier cité alliée au charisme des deux personnages va envenimer la querelle et provoquer un débordement de correspondance orageuse parmi les spécialistes et amateurs européens. L'encre ayant déjà suffisamment coulé à ce sujet, rappelons simplement que depuis la scission du Hot Club de France en deux camps opposés, le 2 octobre 1947, la voie du REVIVAL est ouverte en Europe, dix ans après l'avoir été aux USA (cf. III.4.1.a). De l'avis même des spécialistes concernés, aucune réconciliation n'est possible:

> "J'avais rêvé d'une grande réconciliation des amateurs de jazz (...). Hélas, cette position conciliatrice m'est interdite par ceux-là même à qui je pensais m'adresser ici (...). La même stupide bataille va continuer entre les Hot Clubs. A mon sens, l'issue de cette guerre n'est pas douteuse (...)." (92)

La répercussion de cette querelle en Suisse fut importante, malgré la disparition précoce de la Hot Revue (cf. annexe XII), qui reléguait le milieu du jazz à un cadre privé. Elle divise - aujourd'hui encore - le milieu du jazz en Suisse (93).

b) Du cabaret au concert: les enjeux économiques :

L'immédiat après-guerre est marqué en Suisse par un net développement des amateurs de jazz dit authentique et par l'échec des critiques spécialisés qui voulaient se constituer en lobby (cf III.3). La nouvelle promotion américaine va pourtant permettre la mise sur pied des premières tournées régulières de grands solistes américains, comme en témoigne la réussite du Jazz At The Philharmonics (JATP) de Norman GRANZ. Les tournées du JATP feront halte en Suisse de manière croissante dès le début des années cinquante:

> "Dans tous les festivals, il y a le ferment de JATP, qui était le premier à faire ces grandes fêtes de jazz avec différents musiciens qui parfois s'associaient en jam session. Le jazz en concert: c'est le moment où les marginaux du début ont eu 35 ou 45 ans, et du fric. Ils étaient déjà contaminés, et dès ce moment, ils sont devenus des payeurs-décideurs. Le jazz avait pignon sur rue: il n'avait plus à se cacher et occupait vraiment la scène."
>
> (Entretien avec Raymond COLBERT, 18 avril 1985)

Le jazz en concert fonctionnera dès 1945 en tant qu'ambassadeur des USA: mise à part la marque Swing, qui était dirigée dès 1936 par Charles Delaunay, et ne touchait qu'un public très typé (le hotfan), l'Europe n'a pas son mot à dire dans la production discographique de jazz, et se contente de prendre le relais des tournées de concert américaines. L'Europe reste en quelque sorte le domaine privilégié de la critique de jazz.

Les personnes concernées dans notre pays par la promotion et l'interprétation du jazz dansant, rebaptisé "jazz traditionnel" depuis le REVIVAL, tant à un niveau amateur (Hot Clubs) que professionnel (journalistes, musiciens professionnels, patrons des locaux concernés), vont en majeure partie refuser de prendre en charge le jazz moderne: la marginalité artistique du BE BOP ne représente pas une force consommatrice suffisante:

> "Ce que je voulais dire tout-à-l'heure, et qui a beaucoup d'importance, c'était la raison pour laquelle, à la radio, j'ai eu une attitude à l'égard des BOPPERS qui était assez restrictive. Pourquoi? parce qu'à travers la musique qu'ils lançaient, je voyais qu'on allait orienter le jazz vers une musique élitiste et non populaire. (...)

> Mes contacts avec les musiciens étaient tellement étroits que je ne pouvais pas faire abnégation de leurs préoccupations matérielles futures que je voyais venir gros comme ça. Ca me semblait évident que dès que le jazz n'aurait plus les danseurs, les établissements qui attiraient les danseurs ne paieraient plus les musiciens de jazz."
>
> (Entretien avec Loys CHOCQUART, 27 novembre 1985)

Le jazz traditionnel se jouera dès lors dans un réseau fait de salles de danse et de cabarets (94), et investira également les fêtes populaires (nuits du jazz, carnaval). Parallèlement, les premières grandes tournées des solistes américains se précisent:

- 1946: Don REDMAN sextett (Bâle, Zurich, Genève). Le premier concert de jazz moderne en Suisse.
  Premier festival de jazz de Nice
- 1948: Deuxième festival de jazz de Nice, programmation internationale. La Suisse y est représentée par le sextette de Francis BURGER.
  Premier festival de jazz de Paris, qui présente pour la première fois en Europe Charlie PARKER et Miles DAVIS.
- 1949: 14 mai. Sidney BECHET en concert au Victoria Hall de Genève (95)
- 1950: première tournée du JATP en Suisse.

La distance de plus en plus grande entre les musiciens amateurs et les professionnels devient dès lors la caractéristique du développement du phénomène jazz en Suisse. L'amateurisme prend pour modèle l'identification au jazz, qu'elle soit stylistique ou pas, et le professionalisme l'identification aux modèles musicaux du secteur des divertissements. Le musicien amateur ne jouit d'aucun statut reconnu et n'est que rarement payé: il semble pourtant très bien s'accomoder de cette situation (96). Les conditions de travail du musicien professionnel restent liées à l'évolution technologique et aux transformations du marché de la musique dite légère: les grands orchestres de danse, qui étaient en plein essor durant la deuxième guerre mondiale, traversent une crise générale dès 1946, tant aux USA qu'en Europe, crise dont une des causes réside dans la promotion différenciée du jazz :

> "Quand les big bands ont commencé à canarder un peu, beaucoup de musiciens qui manquaient de travail ont formé de petits groupes qui jouaient très bien en profitant de ce REVIVAL, ce qui a aussi été une bonne chose (...). Mais comparativement à ce que gagnent les mu-

siciens maintenant, c'était épouvantable! On n'avait pas les mêmes revendications: on avait accepté d'être musiciens mal payés. (...) Quant à la protection sociale, j'en suis revenu. Demandez aux musiciens ce qu'ils payaient comme impôts: on n'avait pas de domicile. Quand j'allais à Zurich, je ne m'annonçais pas: de 1940 à 1945, je n'ai pas vu une seule feuille d'impôt..." (97)

(Entretien avec Claude DE COULON, 16 avril 1985)

Le musicien professionnel n'a à ce niveau aucun pouvoir de participation aux décisions s'il n'est pas arrangeur ou leader de l'orchestre.

Ainsi, dès 1945, la prise de conscience stylistique du jazz en Europe et la nouvelle promotion du jazz selon les critères classiques du développement historique de la musique déterminent une querelle des styles qui favorise l'éclatement de la perception du phénomène. Motivée par des enjeux économiques chez les musiciens, et idéologiques chez les critiques, cette querelle des "anciens" et des "modernes" est directement issue du repli culturel et de l'isolement européens durant le second conflit mondial. L'europe et la Suisse restent volontairement - au nom même de la défense du jazz, ce marginal de l'art - enfermées dans une vassalité dont l'expression la plus évidente est l'habitude prise par les grands solistes américains de venir de plus en plus régulièrement faire des tournées européennes de concert :

"Nous, on avait un orchestre qui jouait du MIDDLE JAZZ. Mais on jouait très peu (...). C'était une bonne formation, parce qu'il y avait un soliste, quelquefois deux (...), sans être un amalgame de vedettes. Il y en avait une qui était mise en valeur, et un orchestre qui faisait le maximum. Ce n'était pas le niveau d'un orchestre qu'on aurait fait venir des USA, mais le fait que le soliste se sentait sur un piédestal - et puis, on avait une telle admiration pour ça - a créé un climat formidable, et on a fait des concerts fantastiques. Nous, on jouait mieux parce qu'on était stimulés par le soliste, et le soliste américain jouait presque mieux aussi, parce qu'il se sentait supérieur, il trônait un peu; ça fait du bien."

(Entretien avec Henri CHAIX, 30 janvier 1985)

1950 - 1960 : A LA RECHERCHE D'UNE SCENE

"Il se trouve qu'aujourd'hui, en 1958, la plus grande partie des compositeurs ou auteurs en âge d'assurer une production régulière, ont été nourris de jazz; et, hasard étrange, presque toutes les vedettes de la chanson ont pour accompagnateurs des musiciens formés à l'école du jazz. (...)

Et à l'heure où j'écris ces lignes, douze cents quatre-vingts jeunes auteurs épris d'originalité sont en train de composer des mélopées du genre obsédant avec basse en triolet de croches, calquées sur les airs mis à la mode par les Platters. Signe particulier: le mot 'éternité' y revient toutes les trois lignes.

Amusez-vous, si vous avez une culture jazzistique, à retrouver les marques du jazz sur la chanson moderne et ses interprètes; c'est un jeu pacifique et divertissant... et attendez un peu la prochaine génération, vous allez voir... Cela ne fait que commencer."

Boris VIAN: En avant la Zizique... et par ici les gros sous.

INTRODUCTION

La nouvelle promotion américaine du jazz marquait une rupture fondamentale dans le développement des phénomènes culturels: art et commerce ne sont plus compris comme deux mondes indépendants, régis par des logiques différentes (1), ce qui était encore le cas durant l'entre-deux-guerres. La conscience d'un jazz artistique aux USA ne marque donc pas premièrement la reconnaissance de la valeur artistique de la musique de jazz, mais d'abord le passage de l'art dans la sphère des produits d'attraction et de la propagande: c'est une véritable "industrie culturelle" qui se développe aux USA sur le recyclage des différents styles du jazz:

> "Ainsi, il y a aujourd'hui trois grandes sortes de jazz. Un jazz populaire, principalement vocal ou destiné à la danse (...), c'est le jazz des music-halls, des cabarets, des dancings. Un jazz élaboré, lié à des répertoires très hétérogènes (...), il est destiné à un public qui se plaît à l'écouter en concert (...). Enfin un jazz libre ayant ses propres finalités." (2)

Les USA coupent court ainsi à toute tentative de présenter le jazz comme phénomène culturellement ou racialement délimité (3). Sa réception en Europe révèle par contre une écoute et une promotion différentes (cf. III.4.): parallèlement au grand mouvement du REVIVAL, le jazz moderne grignotera petit à petit une marginalité artistique, dans laquelle se reconnaît une nouvelle génération dite "existentialiste". Celle - ci sera encore plus marquée par l'amateurisme que les précédentes, mais bénéficiera par contre d'un appareil pédagogique déjà imposant: la production discographique du jazz lancée sur le marché mondial depuis 1945, où les styles NEW ORLEANS, CHICAGO, et le MIDDLE JAZZ font déjà l'objet de premières rééditions.

La puissance des investissements émotionnels liés à la réception du phénomène jazz en Europe reste constante, comme la recrudescence de la pratique musicale qui se fait en son nom. C'est dans ce cadre que s'insère la dernière partie de ce travail: une Suisse en plein essor économique, qui, à travers le (les) jazz, prend ses distances d'avec la mentalité politico-économique du réduit national.

"Gegen die 50er Jahre gab es langsam eine Konjonkturzuflucht. Du hast jedes Jahr ein Bisschen mehr Lohn gehabt. Die Leute haben mehr verdient als vorher, sind nicht mehr so sparsam gewesen wie vorher: Aluminium hast du weggeworfen. Während dem Krieg hatte es immer geheissen: man muss unbedingt sparen. Z.B. habe ich erst1947 in Genf meine Rationierungskarte abgeben müssen."

(Entretien avec Ernst BUECHI, 15 juin 1986)

Malgré une nette individualisation de l'écoute grâce au développement de nouvelles technologies, la socialisation par la musique reste un enjeu important dans la vie musicale en Suisse: c'est autour de la culture musicale moderne et populaire que se cristalliseront bien des conflits sociaux en Suisse. Les émeutes qui suivirent le premier concert des Rolling Stones (Zurich, 1966) sont restées en mémoire; mais en 1960 déjà, des affrontements sérieux ont eu lieu entre une partie des 4000 spectateurs d'un concert de Louis ARMSTRONG à Zurich, et la police qui avait interrompu la fête (archives et dossier de presse André Berner).

IV.1. LE DECLIN DES GRANDS ORCHESTRES DE DANSE

Dès le moment où le jazz dit authentique se voit démarqué par la critique et les firmes discographiques des productions de l'ENTERTAINMENT MACHINE et de la musique de danse, ceux-ci ne profitent plus des aspects publicitaires du phénomène jazz, et commencent à recycler d'autres traditions musicales populaires (principalement sud-américaines: rumba, cha cha cha, mambo).

> "Von 1935 bis 1965, bis die Beatles gekommen sind, und alles umgedreht haben, haben die Tanzorchester ein Repertoire gehabt, das 60% bis 70% mit Foxtrot und Slowfox gestaltet war. Drei solche Serien, dann die vierte südamerikanisch, dann wieder zwei Serien Foxtrot, und eine lange Serie von Tangos, die sehr beliebt waren, wegen der erotischen Basis. Nichts mehr war unter Jazz tituliert."
>
> (Entretien avec Ernst BUECHI, 15 juin 1986)

IV.1.1. Evolution du "nouveau folklore urbain".

Les années cinquante verront un véritable éclatement des répertoires de la musique de divertissement. La facilité nouvelle d'accès aux répertoires du jazz sur disque, la spécialisation de la profession d'ARRANGEUR, la position toujours plus dominante du marché américain de la musique jouent un rôle prépondérant. Les matériaux musicaux les plus divers sont arrangés: on trouve des orchestres de "Be Bop for the people" (4), de jazz symphonique (comme celui, célèbre, de Stan KENTON), un genre pourtant condamné depuis longtemps par les défenseurs du jazz dit authentique, ainsi que des orchestres "exotiques", toujours fortement recherchés en Europe.

Les barrières protectionnistes érigées en Suisse durant l'entre-deux-guerres pour favoriser la carrière des orchestres nationaux (cf. II.3) s'effacent peu à peu devant ces nouveaux répertoires. Les orchestres qui avaient eu un tel succès durant l'économie de guerre sont fortement concurrencés: le grand orchestre de Hazy Osterwald, qui remporte en tant qu'"usine à swing" un succès considérable de 1944 à 1947, sera dissou dès 1948, et son leader continuera en peitite formation une carrière remarquée dans le secteur des divertissements en Suisse (5)

"Et puis sont arrivés vers 1948 les premiers orchestres espagnols qui jouaient tout par coeur: ils jouaient debout, sans lutrin, et changeaient de costumes - ils en avaient de fabuleux - au moins trois fois par soirée. Ca évidemment... ça nous a tué complètement, parce que nous n'étions pas capables de faire ce genre de shows, et qu'ils avaient une connaissance bien plus grande que la nôtre des rythmes de l'époque, cha cha cha, etc... Et ils nous ont complètement assomé! Dès ce moment-là, les orchestres ont commencé à diminuer terriblement, jusqu'au jour où ont été créées les premières discothèques: c'était alors la mort des orchestres."

(Entretien avec Eric BROOKE, 30 janvier 1985)

La danse reste un secteur important de la vie musicale, mais l'orchestre n'y représente plus une force d'attraction aussi importante qu'auparavant, vu la commercialisation massive des juke-boxs et l'érotisation progressive des shows (6). Promue au rôle de mécène de la culture suisse par la Défense nationale Spirituelle, la radio mise toujours - pour plus de souplesse dans les répertoires - sur la présence d'un grand orchestre de studio (12 à 16 musiciens), et garantit ainsi une certaine stabilité de l'embauche pour les musiciens victimes de la dissolution des grands orchestres de danse.

Seuls les grands orchestres pratiquant le style SOCIETY traversent sans grand encombre ce que certains spécialistes (Jost (E.), op. cit.) considèrent comme un véritable krach du secteur musical des divertissements. La musique de danse se jouera dès lors en petites formations où le musicien est souvent multi-instrumentiste, et où l'orchestre va profiter - plus que jamais auparavant - des progrès technologiques (voir IV.1.2.). Il n'est pas jusqu'au système du vedettariat qui s'individualise aux dépens de l'orchestre: des chanteurs comme Frank SINATRA le relèguent à un rôle d'accompagnateur fidèle, et assument à eux seuls tout le show.

C'est à une nouvelle transformation des conditions de travail du musicien que l'on assiste au tournant des années cinquante, transformation largement conséquente aux développements technologiques.

IV.1.2. Nouvelles matrices musicales industrielles.

Il est significatif que le Juke Box, mis au point dès 1925, ne fut commercialisé efficacement qu'en 1945: le passage d'une économie musicale de la représentation, qui conditionnait encore le succès des grands orchestres de danse, à une économie musicale de la répétition est un long processus qui s'achève précisément avec la commercialisation du Long Playing (1948). Le disque microsillon de longue durée (7) va occuper une position dominante sur le marché mondial du disque en moins de 10 ans.

> "L'histoire du processus de mise en place et de généralisation de l'enregistrement est donc celle d'une invention qui, malgré ses inventeurs, prend une place immense dans la restructuration sociale. Conçu pour conserver un réseau (la représentation), l'enregistrement allait en créer un autre (la répétition) et annoncer la formidable mutation du savoir et du politique." (8)

Cette rapidité d'implantation des nouvelles technologies est vécue comme une menace par tous les partenaires sociaux concernés. Le syndicat des musiciens, qui - avant même l'implantation d'un réseau télévisé en Suisse (1955) - décide de fonder avec différentes associations privées la Société Suisse des Artistes Exécutants" (SIG, 1953). Le but de cet organisme est la sauvegarde de la protection sociale et professionnelle face aux conditions nouvelles de travail issues des développements de la musique enregistrée.

> "En avril 1954, on tient à Paris une conférence de trois organisations internationales d'interprètes. On y prend la décision d'interdire aux musiciens, aux acteurs de théâtre, et aux artistes de variété, de prêter leur concours à la télévision, quand les émissions télévisées doivent être exportées hors des frontières où l'enregistrement a été réalisé." (9)

La SIG suisse sera associée à cette convention, et son respect fera l'objet de nombreux conflits avec la SSR (10).

Mais si l'essor déterminant des nouvelles technologies est vécu comme une menace par l'USDAM, son influence sur l'ensemble de la vie musicale jouera encore à bien d'autres niveaux, dont celui de l'écoute musicale :

> "L'auditeur du disque, conditionné par les critères de la production, en vient, lui aussi, à exiger une forme plus abstraite de l'esthétique. Devant sa chaîne, il se comporte comme un ingénieur, juge de bruits. (...) L'esthétique nouvelle de l'interprétation exclut l'erreur, l'hésitation, le bruit." (11)

Cet aspect didactique des révolutions technologiques avait déjà été mis en place par le disque 78 tours, qui, comme le disent les premiers jazzfans, "se savait par coeur".

La généralisation de l'emploi de l'enregistrement sur bandes, qui permet le stockage et le découpage millimétré du temps, va elle aussi provoquer une spécialisation de la profession de musicien de studio (12). Le travail sur un matériau musical immuable, ou sur un code musical culturellement défini, appartient au passé de la musique:

> "J'ai appris mon métier dans les studios, où je ne jouais pas toujours les choses de mon coeur. Mais, j'ai acquis une routine, et la lecture de la musique, ce qui est très précieux. Et j'ai joué toutes sortes de musiques différentes, ce qui est aussi très précieux: la musique que je fais aujourd'hui est un amalgame de toutes ces musiques-là. (...) Par contre, la qualité de la musique était souvent au plus bas niveau, et je m'en suis sorti par le rêve! J'entendais Sonny Rollins dans mes oreilles (...), et dès que j'avais un moment de libre, j'allais jouer du jazz. A radio-Zurich, je travaillais de 5h. 30 à 9h. pour moi, puis 6 heures de temps avec l'orchestre. Là, c'était de la survie. La plupart des membres de l'orchestre n'étaient pas motivés par la musique."
>
> (Entretien avec Pierre FAVRE, 1er mai 1985)

IV.2. UNE SCENE INEXISTANTE

Deux phénomènes frappent d'emblée, lorsqu'on analyse la réception du phénomène jazz en Suisse durant les années cinquante. La marginalité artistique des musiciens décidés à assimiler le jazz moderne d'une part, et de l'autre le succès populaire durable du phénomène auprès d'une nouvelle génération issue du deuxième conflit mondial.

IV.2.1. Musicien à quel prix ?

Aucune scène professionnelle ne se développe pour le musicien qui désire jouer du jazz moderne en Suisse; une des raisons les plus souvent avancée pour expliquer cette carence - outre la querelle des styles - est l'amateurisme, avec lequel les musiciens de jazz avaient renoué dès la fin des années trente (cf. II.2.1) :

> "Dans le domaine où je travaille, la scène suisse du jazz est inexistante. (...) Il faut aussi savoir que les musiciens français et allemands sont beaucoup plus liés entre eux, les anglais et les noirs américains aussi. Beaucoup plus que les musiciens suisses! (...) Si je vais aux USA et que je prends 12 musiciens qui ne se connaissent même pas, j'arrive beaucoup plus vite à un groupe qui essaye de travailler ensemble pour faire quelque chose de bien, parce qu'on est des professionnels. Mais avec les Suisses, c'est tellement difficile, malgré qu'il y ait tout l'argent et le comfort." (13)
>
> (Entretien avec Georges GRUNTZ, 19 juillet 1986)

La troisième génération des musiciens contactés dans le cadre de ce travail a en majorité eu une formation classique, et tous restent des autodidactes du jazz, qui travaillent d'après l'écoute radiophonique et discographique.

> "In den 50er Jahren ist es für mich noch so gewesen, dass die Information über Jazz noch zum grössten Teil von der Radio kam. Ich hörte viele Radiosendungen, die damals sehr gut dokumentiert waren. In der Schweiz gab es generell sehr wenig Jazzplatten. Dazu kam, dass sie hier erst ein oder zwei Jahre nach der Aufnahme kamen. Dazumal haben wir all Platten sehr intensiv gehört."
>
> (Entretien avec hans KENNEL, 18 juin 1986)

Bâle, 3 mai 1952.

Les modèles musicaux de cette génération ont changé, et ce sont principalement le BE BOP, puis le COOL JAZZ (dès 1952) dont les disques seront avidement recherchés en Suisse (14). La marginalité artistique du jazz moderne permit à ce niveau une démarcation de nombreux jeunes musiciens par rapport au climat culturel issu de l'expérience de la deuxième guerre mondiale :

> "En 1952, les musiciens de jazz à Bâle étaient vraiment les existentialistes. Pour les gens, ils faisaient la révolution! En 1952, c'était déjà une révolution de ne pas porter de cravate, ni de complet gris. Et si en plus on jouait du jazz, c'était fou! (...) En plus, c'est de la musique nègre, n'est-ce pas? (...) On trouvait cela constamment dans les critiques, ainsi que des articles intitulés: 'Au secours, mon fils est fou de jazz!' C'était un peu comme le rock, mais beaucoup plus poli et moins radical. On ne voulait pas faire la révolution!"
>
> (Entretien avec Bruno SPOERRI, 13 novembre 1985)

Ce n'est guère qu'en Suisse Alémanique, sur les scènes bernoises, bâloises et zurichoises, que cette génération-là a l'occasion de s'exprimer. La Suisse romande fut en effet le bastion du jazz traditionnel en Suisse durant les années cinquante. Il devient nécessaire, si l'on veut régulièrement jouer, de participer à plusieurs orchestres, ou de remodeler un orchestre selon les circonstances. Bruno SPOERRI, par exemple, est soliste et arrangeur dans un orchestre dont le nom - selon le public touché - passe de New Bop Team à New Dance Team, ou encore New Dixieland Team et New Cool Team (15).

Pour nombre d'entre ces jeunes musiciens, seule la scène internationale du jazz permettait de s'initier rapidement aux nouveaux modèles musicaux. Pierre FAVRE, Georges GRUNTZ, Franco AMBROSETTI, Hans KENNEL, Daniel HUMAIR décideront tous de s'expatrier, avec des fortunes diverses: l'investissement demandé par l'assimilation du jazz moderne était devenu très important, et sa scène très compétitive sur le plan de la virtuosité instrumentale.

> "Même aujourd'hui [NB: en tant que musicien], je n'ai pas la possibilité de vivre en Suisse. Il aurait fallu aller aux USA. (...) Il fallait émigrer aux USA pour devenir musicien de jazz professionnel, en tâchant de faire une carrière qui ait un sens."
>
> (Entretien avec Franco AMBROSETTI, 10 juillet 1985)

STADT-CASINO 21.00 h
Musiksaal

Letztes

JAZZ KONZERT

Dezember **6** Samstag

Anschliessend

BALL bis 4⁰⁰ Uhr

mit dem absolut besten Amateur-Jazzorchester der Schweiz

The Darktown Strutters 1. Preis am nat. Jazzfestival, Zch.

Von ca. 3.00—4.00 Uhr grosse
JAM-SESSION
mit den besten Musikern der Schweiz

Populäre Eintrittspreise Fr. 3.45 - 5.75

Nach dem Konzert ca. 23.00 Uhr Fr. 2.30
Bitte benützen Sie den Vorverkauf bis 17.30 Uhr.
Kein Toilettenzwang

Vorverkaufsstellen:
Musik Ammann, Ob. Rebgasse 12—14; Musik Hug, Freie Strasse; Lothar Löffler, Sattelgasse 3; Café Tropic, Steinenvorstadt; Salon Américaine, Weisse Gasse 15.
Konzert-Agentur Ch. Kübler, Basel

Bill Coleman
trumpet

Dicky Wells
trombone Ex. Sl Oliver
Ex. Fletcher Henderson

Zutty Singleton
Der erfolgreichste
Negerdrumer der Welt
Ex. Louis Armstrong
Ex. Fats Waller

Guy Laffite
Der beste Tenorist
Europas clar. u. tenor
Ex. Milton Mezz
Mezzrow

Alwin „Buddy" Banks
Bass

Randi Downes
Piano

und die grosse Neu-Entdeckung

Miriam Burton
spiritual singer

1564/17

Bâle, 1954.

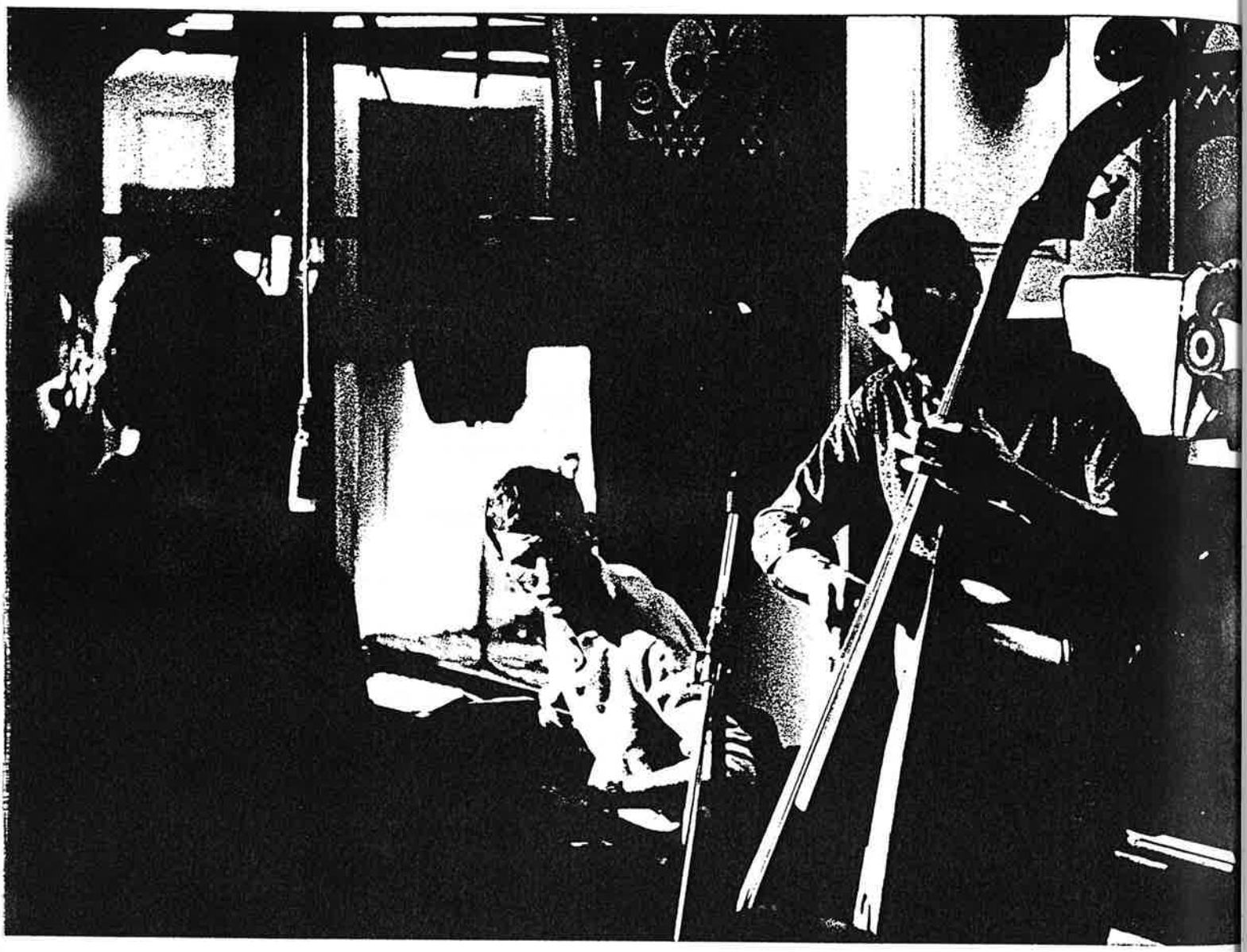
IV.2.2. La grande famille des amateurs.

> "Je ne crois pas que c'étaient des gens tellement riches qui s'intéressaient vraiment à cette musique. Beaucoup d'étudiants: moi, j'ai beaucoup joué pour les bals d'étudiants. Ils voulaient que ça boume, et on jouait très bon marché. On s'en foutait, de l'argent. Le jazz venait, et on ne voulait que ça. (...)
> Je trouvais l'évolution musicale du jazz logique, et j'ai suivi le mouvement depuis le dixieland. J'aimais bien cette guerre entre musiciens [NB: la querelle des styles]: c'était stimulant! Au moins, on en discutait. On ne discutait pas de la guerre: les jeunes parlaient musique.
> Beaucoup de musiciens sont partis. Moi, je gardais mon métier. Je ne jouais pas du tout pour de l'argent. Et ce n'était pas une nécessité de gagner beaucoup d'argent avec la musique: on voulait en gagner un petit peu."
>
> (Entretien avec Raymond COURT, 10 septembre 1986)

Dès la fin de la deuxième guerre mondiale, le phénomène de l'amateurisme musical prend une très grande place dans la vie musicale suisse (16). Il remplace peu à peu en importance le "nouveau folklore urbain" qui se trouve en pleine crise de restructuration et est devenu très concurrentiel et professionnalisé. Les tensions entre professionnels de la danse et des divertissements et musiciens amateurs de jazz sont nombreuses depuis 1950 (17).

Selon Lance TSCHANNEN, la Suisse est le pays européen qui compte la plus grande proportion de musiciens amateurs. Le développement de ce réseau a en effet profité de la stabilité professionnelle et de la facilité de l'embauche qui caractérise le boom économique des années cinquante en Suisse. Les musiciens amateurs créeront eux-mêmes leurs possibilités de jouer, et profiteront de l'engagement des Hot Clubs et des clubs de jazz. Ces derniers, parfois simples cercles privés, parfois locaux publics, se développent fortement durant les années cinquante.

Depuis l'échec de la Hot Revue (cf. annexe XI), les Hot Clubs n'avaient plus de revue d'importance internationale, et leur activité avaient continué sur une base régionale. Ils mettent sur pied les Nuits du Jazz, et des concerts où un musicien professionnel est associé à un orchestre amateur de la



Scène de l'Africana, Zurich, 1961.
Au piano: Remo RAU

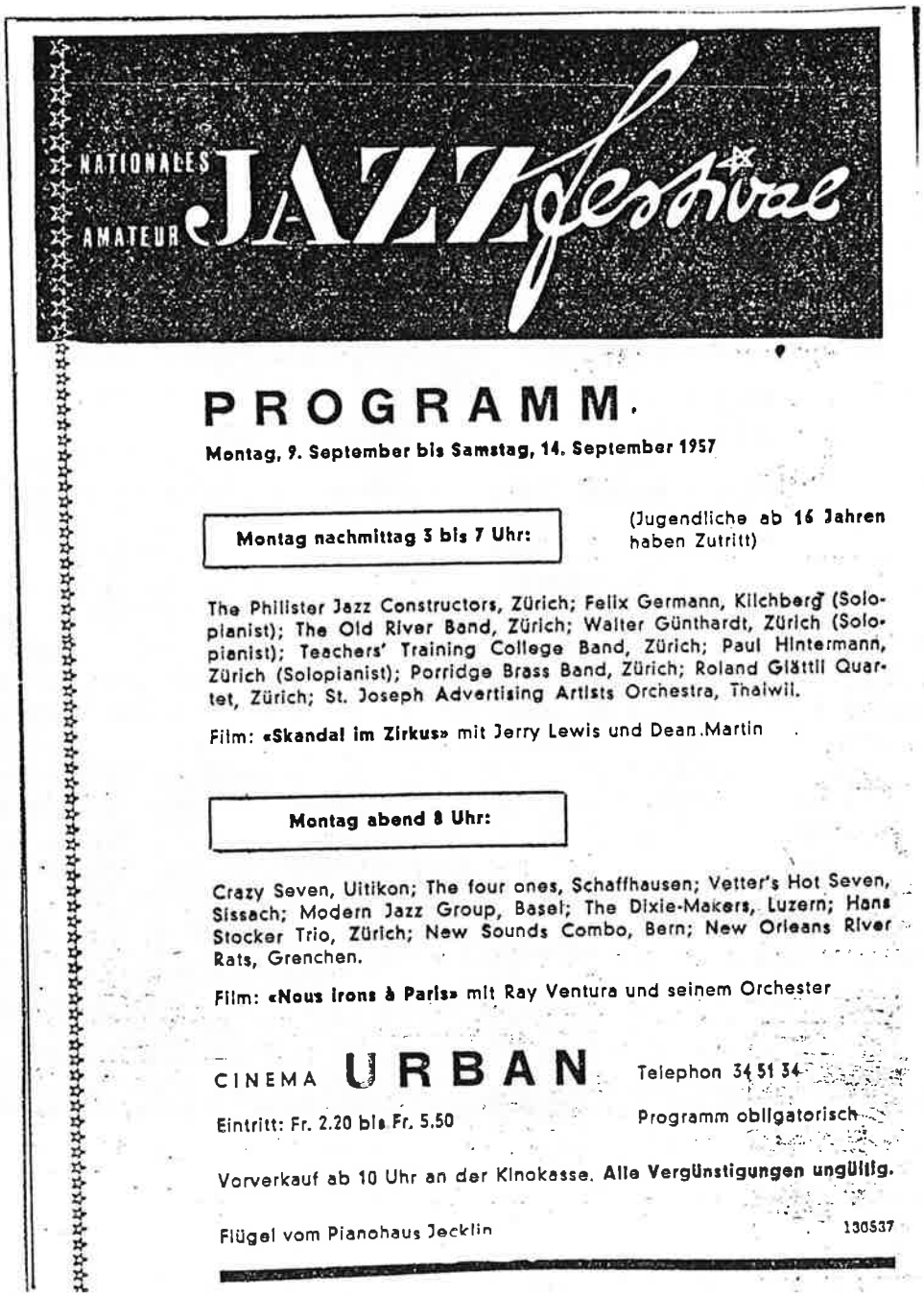
Source: archives privées Remo RAU.-

région : les New Orleans Wild Cats de Neuchâtel étaient régulièrement sollicités à cet effet, comme les Darktown Strutters de Bâle (18). Le rôle des Hot Clubs dans le développement d'une économie parallèle (cf. III.3.2.) reste important: l'importation directe de disques américains ne diminuera qu'avec la domination définitive du disque microsillon sur le marché (1960). Enfin, à l'image de ce qu'ils étaient avant-guerre, les Hot Clubs sont de petites sociétés très structurées, où la consommation de la musique est encore communautaire (19) :

> "On était nombreux au Hot Club de Neuchâtel à l'époque: une bonne vingtaine, sinon plus. Avec un réglement assez strict: ceux qui devaient servir la boisson, ceux qui devaient balayer. (...) Il y avait un comité, un président, et les nouveaux qui ne savaient pas. On faisait encore à l'époque des 'Blindfold Tests'. C'était une façon de tester comment les membres écoutaient les séances. Des tests du type 'quel est le trompettiste qui joue dans cet enregistrement', 'quel est le bassiste du grand orchestre de Count Basie dans cette session ?', etc...
> Il y avait la volonté de faire valoir cette musique, de montrer que c'était quelque chose d'important, à ne pas prendre à la légère, comme la chansonnette et la musette."
>
> (Entretien avec Jean-Jacques BARRELET, 23 mai 1985)

Les Hot Clubs se développèrent dans toutes les villes de grande et moyenne importance en Suisse, mais ne sont plus représentatifs de l'ensemble du réseau des amateurs: d'autres groupes locaux, plus jeunes et moins marqués par la querelle des styles, tentent de gérer de petites salles de concerts ou cabarets. Les caves de la vieille ville de Berne en connurent plusieurs, et le Cat Club genevois (1949 - 1953), puis l'Africana de Zurich (1957 - 1965) sont deux exemples qui ont laissé de forts souvenirs (20). Le recours à la musique comme affirmation d'un style de vie démarqué (socialisation différenciée par la musique) y devient important. La danse avait joué ce rôle-là durant les années vingt.

> "Je suis d'une génération d'après-guerre qui n'a pas eu tout le problème de la libération par les américains. (...)
> On était un peu les fous: un musicien de jazz en Suisse, c'était le fou dans la société. Et on a soigné cet aspect: on portait des bérets, des lunettes noires, un mélange de Brecht et de Monk. On entrait sur scène comme dans un ring, en ce temps-là! On était les fous, parce qu'on voulait jouer du jazz moderne, et personne aimait ça. On aimait d'ailleurs ces conflits... Je crois qu'on a fait exprès. On s'est bien saoûlés aussi. Mais ce n'était pas par alcoolisme; on voulait... [long silence] Je ne vois pas de raison sociale là-derrière."
>
> (Entretien avec Franz BIFFIGER, 30 mai 1985)



NATIONALES AMATEUR JAZZfestival

PROGRAMM.

Montag, 9. September bis Samstag, 14. September 1957

Montag nachmittag 3 bis 7 Uhr:

(Jugendliche ab **16 Jahren** haben Zutritt)

The Philister Jazz Constructors, Zürich; Felix Germann, Kilchberg (Solopianist); The Old River Band, Zürich; Walter Günthardt, Zürich (Solopianist); Teachers' Training College Band, Zürich; Paul Hintermann, Zürich (Solopianist); Porridge Brass Band, Zürich; Roland Glättli Quartet, Zürich; St. Joseph Advertising Artists Orchestra, Thalwil.

Film: **«Skandal im Zirkus»** mit Jerry Lewis und Dean Martin

Montag abend 8 Uhr:

Crazy Seven, Uitikon; The four ones, Schaffhausen; Vetter's Hot Seven, Sissach; Modern Jazz Group, Basel; The Dixie-Makers, Luzern; Hans Stocker Trio, Zürich; New Sounds Combo, Bern; New Orleans River Rats, Grenchen.

Film: **«Nous irons à Paris»** mit Ray Ventura und seinem Orchester

CINEMA **URBAN** Telephon 34 51 34

Eintritt: Fr. 2.20 bis Fr. 5.50 Programm obligatorisch

Vorverkauf ab 10 Uhr an der Kinokasse. **Alle Vergünstigungen ungültig.**

Flügel vom Pianohaus Jecklin 130537

Extrait du programme du festival de Zurich.

Source: Zürcher Tagblatt, 7 septembre 1957.

La seule scène nationale pour la grande famille des musiciens amateurs de jazz fut le festival de Zurich, mis sur pied par André Berner dès 1951 (voir annexe XIII). Le succès durable de ce festival, garanti par le recours - assez rare dans ce domaine en Suisse à l'époque - du sponsoring d'une part, et de l'autre par le bénévolat des musiciens, en fit le rendez-vous annuel et unique d'une scène suisse du jazz inexistante. La carrière professionnelle de beaucoup de musiciens commença lors de ces joutes musicales qui étaient largement retransmises par la radio, puis dès 1960 par la télévision (21). Mais les musiciens restaient dans l'ensemble peu satisfaits des possibilités de travail rémunéré offertes par le marché suisse de la musique :

> "Il n'y avait pas de carrière en Suisse, parce qu'il n'y avait pas de travail! J'ai fait le festival de Zurich, qui a été une chose capitale qui a permis à des tas de gens de se rencontrer... Quand j'ai fait ce festival, je ne savais pas encore ce que c'était de monter sur une scène! Mais j'ai tout gagné! Alors on m'a immédiatement demandé de partir dans un orchestre, qui s'appelait Art Peyer. Il rentrait des USA avec un orchestre "jazz et danse". Et moi, je pensais entrer dans un orchestre de jazz américain, avec un nom pareil, Art Peyer! C'était effectivement un orchestre de bonne qualité, mais on s'est retrouvés au casino de Montreux, en noeud papillon et veste blanche, à faire du thé dansant l'après-midi! J'ai paniqué, parce que je n'étais pas du tout prêt à ça. Je ne savais pas jouer ça, et j'ai trouvé les musiciens très durs: ils nous foutaient des bâtons dans les roues au lieu de nous aider à travailler. J'ai tout de suite été dégoûté: si c'est ça le métier de musicien, c'est un métier de larbin. La différence entre le garçon de café et le musicien, c'est que le garçon de café gagne plus. Je n'avais pas travaillé le jazz pour ça, et je me suis rendu compte que la seule solution était de partir."
>
> (Entretien avec Daniel HUMAIR, 30 avril 1985)

Quoique non-mesurable, la recrudescence de l'activité musicale qui caractérise cette nouvelle génération est fondamentale, car elle s'organise sur une pédagogie nouvelle et indépendante: avant son académisation et le travail promotionnel à un niveau institutionnel, le phénomène jazz en Suisse se retransmettait de façon quasi-folklorique (tradition orale).

IV.3. L'APPROCHE DES INSTITUTIONS

Les disques américains de jazz moderne ne sont régulièrement distribués en Europe que depuis 1953 - 1955. Malgré l'ouvrage du français Friboulet, Technique de l'harmonie du jazz, op. cit, disques et radios représentent encore les seuls moyens d'initiation aux modèles musicaux américains dominants:

> "Quand nous avons commencé à jouer, c'était très difficile d'apprendre. On devait écouter la radio, parce qu'il y avait peu de disques. Il n'y avait absolument aucun matériel théorique, rien. On ne pouvait pas se renseigner sur le BE BOP; il fallait apprendre en écoutant toutes les nuits Voice Of America, en achetant des disques, et en essayant dans notre cercle d'amis de transcrire et de trouver les harmonies. Donc, le nombre de musiciens initiés restait petit."
>
> (Entretien avec Georges GRUNTZ, 19 juillet 1986)

Si la scène suisse du jazz n'arrive pas à se structurer, MIDDLE JAZZ et jazz moderne (BE BOP et COOL JAZZ) feront pourtant très rapidement l'objet d'un enseignement spécialisé en Suisse: dès 1959, une école de jazz est lancée simultanément à Bâle, Zurich et Berne, en collaboration avec les centres de loisir de la COOP.

> "wir haben einfach festgestellt, dass es viele Junge gab, die Jazz spielten, und etwas lernen wollten. Am Anfang ist das Bedürfnis sehr gross gewesen. Nachher haben die Jungen mehr Interesse am Beat und Rock'n Roll gehabt. Aber dazumal hatten wir viele Uebungslokale gehabt, und praktisch alle Instrumente unterrichten können. Ich habe Harmonielehre gegeben, Klavier, und Arrangements. Am ersten Tag der Einschreibung [NB: in Zürich] sind 200 Leute gekommen." (22)
>
> (Entretien avec Francis BURGER, 13 novembre 1985)

Les écoles de Zurich et Bâle cesseront leurs activités après quelques années faute de coordination efficace et d'argent, malgré des débuts prometteurs (23). L'expérience se poursuivra à Berne, et débouchera sur la fondation de la Swiss Jazz School (SJS, 1967), une école indépendante dont les structures sont calquées sur celles de la fameuse Berkeley Jazz School de Boston (USA).

Außer Rand und Band geraten

Interessante Studien konnte man am Freitagabend im Jazz-Konzert im «Löwengarten» anstellen. Unser Bild zeigt, wie unsere liebe Jugend auf den Jazz zu reagieren pflegt. Foto: Josef Brun

Source: Vaterland (Lucerne), 28 août 1957.

Un nombre croissant d'individualités s'étaient en effet engagées pour la promotion et la reconnaissance de la valeur culturelle de la musique de jazz à un niveau médiatique et institutionnel. Les plus actives durant ces années furent André Berner, l'organisateur du festival de Zurich (cf annexe XIII), Flavio AMBROSETTI, initiateur du festival de Lugano dès 1961, puis Lance TSCHANNEN, journaliste à Radio Suisse Internationale (RSI, 1945), qui militera également dans le conseil Suisse de la musique.

Selon Juerg SOLOTHURNMANN (entretien, 6 juin 1985), la respectabilité - en d'autres termes la valeur artistique - du phénomène jazz représentait le seul argument valable en vue de sa reconnaissance :

> "Wir haben eigentlich ungeheuer kämpfen müssen. Wenn wir Jazzkritiken geschrieben haben, ist es uns darumgegangen, die ganze Sache respektabel zu machen. Die einzige Weise, den Jazz akzeptieren zu lassen, war den Jazz in den Augen von denen, die die Macht haben, also den kulturellen Bildungsautoritäten, respektabel zu machen.
> Wir haben diverse Konzerte und Musiker immer ein Bisschen mehr gelobt, als sie es eigentlich verdienten, weil wir gefunden haben, diese Unterstützung braucht man. Im Grunde genommen sind die Vorurteile immer noch heute sehr stark da."

Une nouvelle page est tournée ainsi dans l'acculturation du phénomène jazz en Europe, qui accède à la distinction de l'enseignement, et commence lentement à lorgner du côté des subventions publiques (24). Malgré l'exemple du festival de Zurich, aucune véritable "industrie culturelle" ne se développe en Suisse durant les années cinquante, comme c'était le cas aux USA (voir IV.4).

Les enjeux de cette respectabilité furent si puissants qu'une partie du milieu qui défendait le jazz condamna de nouveaux phénomènes musicaux comme le Beat et le Rock'n roll, en plein essor dès 1955. Ces deux phénomènes musicaux furent souvent vécus comme une régression, alors que la réception du phénomène jazz en Europe révélait - depuis quarante ans déjà - le besoin largement partagé d'une musique populaire non-limitée à l'expression de besoins nationaux, religieux, raciaux, ou simplement lucratifs (25).

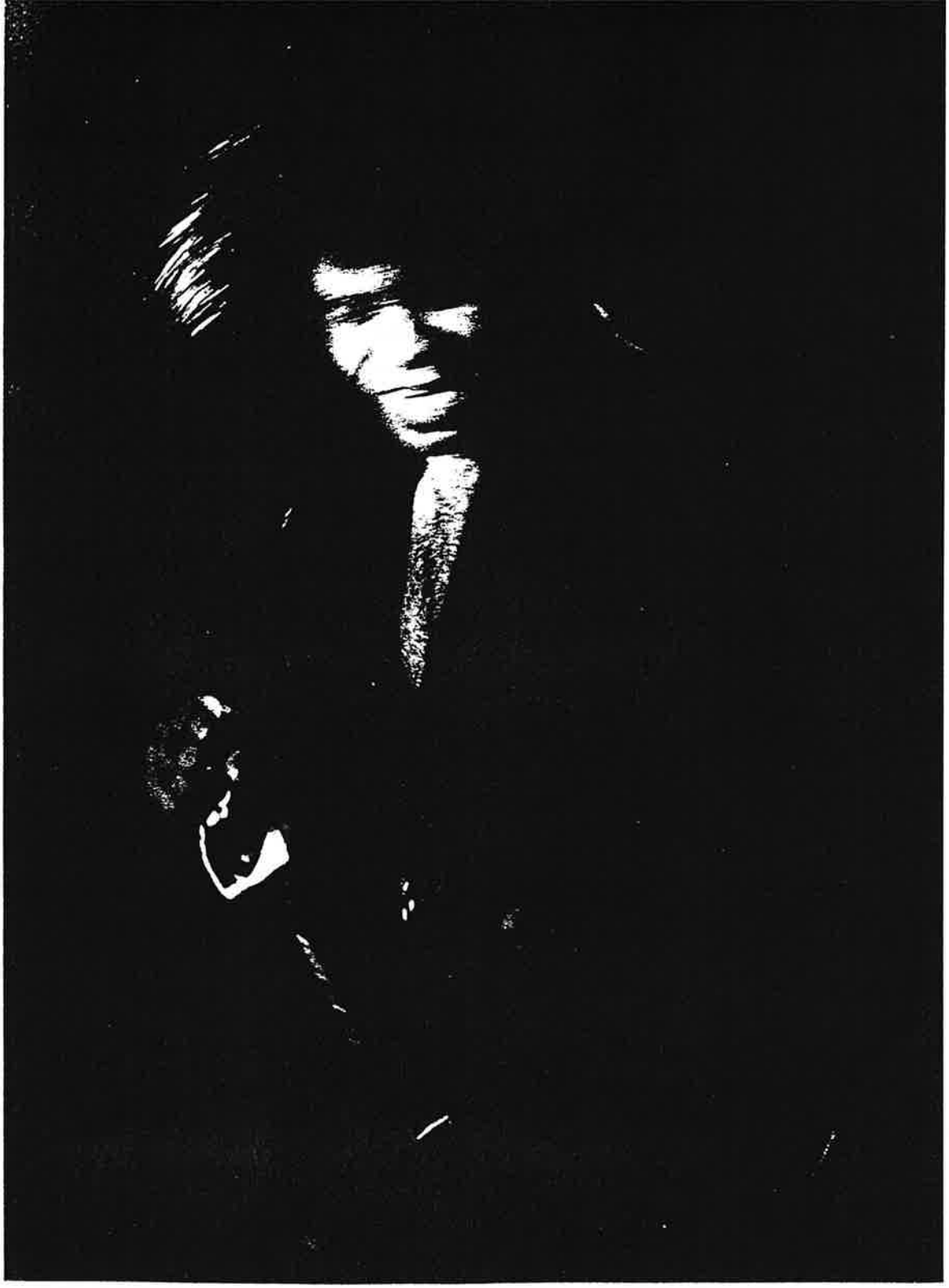
IV.4. JAZZ ET SOCIETE AMERICAINE

Les musiciens de jazz américains s'étaient toujours plus à l'écoute et au statut différents dont ils faisaient l'objet en Europe. Parmi eux, le musicien noir est particulièrement concerné par cette acculturation: la nouvelle promotion internationale du jazz va en effet permettre dès 1945 à nombre d'entre eux de devenir en quelque sorte des ouvriers spécialisés qui jouissent - suivant les endroits - d'un statut et d'un gage d'artiste (26).

La génération des musiciens du BE BOP, qui avait été exclue de cette industrie culturelle du jazz américain, refait surface durant les années cinquante, si l'on excepte ceux dont la vie s'était terminée en tragédie de la drogue (Charlie PARKER, Fats Navarro, et bien d'autres). Cette scène du jazz moderne se structure en clubs, compagnies discographiques spécialisées comme la célèbre Blue Note (27), et appareil promotionnel sélectionnant chaque année les meilleures vedettes. John COLTRANE et Miles DAVIS y deviennent des modèles importants dès 1955, ainsi que le COOL JAZZ, courant dominant dès 1952. La concurrence des musiciens sur ce marché-là devient féroce, et détermine une mise en valeur croissante de la technique instrumentale du soliste. Le phénomène jazz semble définitivement se détacher aux USA de ses succès populaires de l'ère du SWING (28).

On trouve à la racine de cette nouvelle situation un phénomène d'institutionnalisation: le jazz est entré à l'école depuis 1950 aux USA, comme il avait durant la même période renforcé sa présence dans les studios de l'industrie de la musique (cf. IV.1.2). L'arrangeur et directeur d'orchestre Stan KENTON s'en est fait le porte-parole, et a défini le concept de "jazz progressiste" pour présenter cette académisation de la pratique du jazz. Face à cette acculturation du phénomène dans sa diffusion et sa réception, la musique populaire noire américaine devient de plus en plus démarquée :

> "C'est donc, dans la première moitié des années cinquante, comme une réaction violente des musiciens et masses noires aux rêveries délicates, policées, esthétisantes (depuis le bop et avec le cool, le 'jazz progressiste' a vu diminuer quantitativement sa clientèle; il est devenu une musique pour 'initiés', snobs, un produit de consom-



James Brown sur scène. Un des principaux représentants du rythm'n blues et du funk noir.

Source: Album Photo du cinquantenaire de Jazz Hot.
Paris, éditions de l'instant, 1986, p. 72.

Photo: Claude Gassian.

> mation culturelle; l'affaiblissement de son potentiel commercial étant dû aussi au fait que son rythme, ses structures musicales interdisent à peu près complètement toutes les danses) du jazz cool, qu'il faut lire le succès du Rythm'n Blues. Mais le caractère inédit de ce succès est que, sans renoncer en rien (instruments exceptés, mais repris dans la tradition blues de la vocalisation et du cri) aux traits du blues authentique, le rythm'n blues va atteindre une part importante du public blanc." (29)

L'éclatement et la diffusion internationale du Rythm'n Blues sous forme de disques et de tournées de concerts (1950 - 1955), immédiatement suivi par celui du Rock'n Roll (1956 - 1960) et de ses premières grandes vedettes dites mixtes, est en tous points comparable à celui du SWING, qui avait eu lieu 20 ans plus tôt (cf. II.1.2). Un public multi-racial, des modèles musicaux empruntés au Blues et au Boogie-Woogie, des textes à fonction divertissante assurent les succès de Fats Domino, Chuck Berry, Little Richard et Elvis Presley. Dans leur succès, on peut lire

> "Une réponse au besoin collectif des américains d'oublier un passé récent par le biais d'une musique facile à danser/écouter. Une musique qui ne pose donc pas de problèmes." (30)

Le Rock suscitera en quelques années une recrudescence unique de l'activité musicale sous forme d'énergies non-encore canalisées et commercialisées à une grande échelle. Il deviendra bien sûr rapidement le modèle principal du secteur musical des divertissements, mais aussi la locomotive de la nouvelle culture musicale populaire que le phénomène jazz avait inaugurée en 1920. Le paradoxe de la culture trouve ici une nouvelle incarnation musicale: pour beaucoup de musiciens de tous pays, le rock sera en effet un combat politique avant d'être une profession (31).

Parallèlement au développement du Rythm'n Blues et du Rock, d'autres musiciens noirs américains se distancent du style dominant du jazz qui fait école sur la côte Est des USA (Westcoast Jazz). La Soul Music sera ainsi l'expression directes des campagnes anti-ségrégationnistes orchestrées de façon non-violente par Martin Luther King (1954 - 1956), puis le jazz dit "funky" l'affirmation des éléments afro-américains contre les modèles musicaux du COOL JAZZ (32).

La radicalisation esthétique de la communauté des musiciens noirs américains, annoncée par le BE BOP, va se transformer en radicalisation politique avec le mouvement du FREE JAZZ, dès 1960. Nationalisme culturel des "soulbrothers", références directes à l'Afrique et au Tiers-Monde, fonction de témoignage de la musique, qui s'y veut d'abord une célébration, sont parmi les aspects principaux d'un mouvement musical que l'on ne saurait définir comme un style (33). Des musiciens engagés comme Charlie MINGUS (op. cit.), Ornette COLEMAN puis Archie Shepp remettent violemment en cause le statut du musicien de jazz noir américain et abandonnent toute référence aux mouvements non-violents pour se situer directement du côté des mouvements qui défendaient l'idée d'une insurrection de la communauté noire américaine.

> "1959 hatte MINGUS mit seiner Gruppe ein längeres Engagement im New Yorker Club 'Five Spot'. An einem Samstagabend, das Lokal war voll besetzt und das Publikum laut, ergriff MINGUS das Mikrophon und hielt eine Ansprache (...):
>
> MINGUS: Ihr, mein Publikum, seid nichts als eine Bande von Knalltüten ('popaloppers'). Ihr taumelt herum, rennt vor euren unbewussten, unterbewussten Gehirnen davon. Gehirne? Gehirne, die euch nicht dazu kommen lassen, ein einziges Wort künstlerischer oder bedeutungsvoller Wahrheit zu hören. Ihr glaubt, alles muss in den prächtigsten Farben gemalt sein, so schön wie euer liebliches Ich. Ihr wollt euer hässliches Ich nicht sehen, die Unwahrheiten, die Lügen, mit denen ihr euer Leben ausfüllt. (...)
> Soll ich meine Musik für taube Ohren spielen, Ohren, die durch den Lärm und die Frustration ihrer alltäglichen Probleme zugestopft sind, und für Egos, die ihre Gespräche führen, nur damit man merkt, dass es sie gibt?
> Man hat euch wohl noch niemals gesagt, wie unecht ihr seid. Ihr seid hier, weil Jazz Publizität besitzt; Jazz ist populär, das Wort Jazz; und ihr möchtet gern mit dieser Sache etwas zu tun haben. Aber ihr werdet nicht dadurch zum Kunstexperten, dass ihr um die Kunst herumlungert. Ihr seid modebewusste Dilettanten. (...)" (34)

Beaucoup de musiciens dits FREE ont également travaillé sur la scène du Rythm'n Blues et du Funk noirs américains. Avant l'obtention d'un statut artistique, ils ont à coeur surtout la remise en cause d'un ordre économique et culturel dominant, qui a déterminé toute la diffusion et la réception du phénomène jazz. La variété de la scène musicale populaire contemporaine est directement issue de ce nouveau pouvoir des musiciens, qui se fait jour dans le Free Jazz et le phénomène du Rock.

EN GUISE DE CONCLUSION : NOUVELLES PERSPECTIVES

"Les scientifiques, les techniciens et les médecins peuvent se permettre de transformer la planète entière en un cobaye.

Mais quand un artiste estime qu'il a aussi quelque chose à transformer, et qu'il a une nouvelle musique à faire, et qui plaise aux gens, il y a toujours quelqu'un pour dire 'qu'il est trop en avance sur son temps!..

Ils n'en diraient jamais autant de la télévision, de la pénicilline ou des préservatifs!"

Ornette COLEMAN

Avec l'engagement neuf de la génération du FREE JAZZ et du rock, l'improvisation musicale est revendiquée pour la première fois comme un fonds interculturel commun. On voit peu à peu se dessiner en Europe un rejet des modèles musicaux américains dominants, qui orientaient depuis quarante ans la réception du phénomène jazz, au profit d'un travail sur la composition instantanée et la tradition musicale européenne (1).

Cet engagement s'est également exprimé à travers la revendication de la liberté du musicien dans le choix du matériau musical et de son traitement. Nous pensons que la réception du phénomène jazz en Suisse peut être comprise - entre autres - comme un vaste prélude à cette transformation de la vie musicale, et de ses rapports conflictuels avec la compréhension dominante et élitaire de la vie musicale en Europe.

> "La forme qui s'est développée ici n'était pas tellement la forme américaine: je me rappelle que des gens comme charlie MINGUS, qui nous avaient entendus en Allemagne, n'avaient pas l'air d'aimer ça. Mais on s'en foutait royalement. (...) Une autre musique s'est développée, qui était surtout basée sur des structures européennes. Avec certainement des influences africaines, ce qui ne passe pas forcément par New York! (...)
> J'ai vécu pendant très longtemps dans une espèce de fièvre du Jazz, jusqu'en 1965 environ. Et là, tout à coup, quelque chose s'est arrêté, comme un moteur qui s'arrête. Je suis tombé dans les musiques ethniques. J'écoutais des disques de jazz, mais mon intérêt était du côté des musiques ethniques. Et ensuite, c'était la musique classique européenne. J'ai l'impression aujourd'hui de pouvoir sucer la sève encore dans ces musiques-là. (...)
> Pour en revenir à la musique improvisée européenne, je crois qu'on peut dire musique improvisée tout court. En ce qui me concerne, je suis certain qu'on est en train de découvrir un langage (...), un langage approprié à la composition même: ce n'est plus le langage d'un milieu, mais on improvise sur une composition, avec une couleur spéciale. Et ceci est propre à l'Europe: l'idée classique d'une symphonie faite de la même matière; une autre sera faite d'une autre matière. On retrouve ça dans l'improvisation ici en Europe."
>
> (Entretien avec Pierre FAVRE, 1er mai 1985)

Cette réaction musicale européenne, que l'on a trop facilement amalgamée à la réaction politique de Mai 68, suscita une relecture critique de l' l'histoire du jazz, et proclama bien fort les liens entre l'art, la propagande et la politique.

"L'insistance de la plupart des historiens et critiques à cantonner la discussion sur le jazz (...) au seul plan esthétique (définitions musicales, formes et styles, statut d'art) n'est donc pas innocente. En visant à constituer la musique afro-américaine comme séquence autonome du tout social, à ne pas prendre en considération son articula tion avec les autres champs, en la valorisant comme 'art', on censure son procès de production, c'est-à-dire à la fois ses déterminations historiques, sociales, politiques, et ses conditions de production et d'existence, sa dépendance économique. (...)

C'est sans doute là ce qu'il y a intérêt à cacher le plus possible: que c'est en changeant les conditions mêmes de la production artistique que les formes seront le plus radicalement renouvelées." (2)

Les nouveaux développements technologiques de ces vingt dernières années, et principalement ceux touchant à l'amplification des instruments, jouent un rôle fondamental dans ce renouvellement des formes. Ils ont d'une part mis l'apprentissage de l'instrument à la portée d'un public plus large, et de l'autre ont contribué à ouvrir les perspectives de recherche dans le domaine du son (3). Le renouvellement de la pratique musicale doit autant à ces nouveaux instruments qu'à l'engagement neuf des musiciens.

Dès 1920, la réception du jazz permet des constater une nette recrudescence de la pratique musicale, qui s'organise d'abord de manière professionnelle autour du secteur des divertissements. Mais il s'agit d'un phénomène constant, que l'on retrouve à chaque génération: c'est la fonction de communication de la musique qui y est en jeu, et ses déterminations sociales. Le militantisme de la génération actuelle a ainsi permis de canaliser cette pratique musicale moderne en direction des conservatoires:

"Mon objectif était d'abord l'enseignement. Et pour cela, il a fallu se heurter à plein de choses bien établies et crasseuses. Les conservatoires étaient des places-fortes de la musique classique qu'il fallait dévergonder. Il m'a fallu renoncer à tourner pour mettre au point le matériel pédagogique. (...)
Je reste convaincu que le jazz au conservatoire, c'est obligatoire, pour la musique moderne et toute la suite... A mon sens, il y aura bientôt 30% des élèves en classes Jazz et Musiques Modernes."

(Entretien avec Max JENDLY, 11 mai 1985)

Cette institutionnalisation de l'apprentissage de la musique populaire moderne est en cours, et il est encore tôt pour envisager ses conséquences sur la vie musicale. Par contre, l'apparition d'une scène indépendante du secteur des divertissements, qui touche autant le réseau de la représentation (clubs et organisations de concert) que celui de la répétition (labels discographiques et "charts" indépendants), a une importance qui apparaît aujourd'hui comme fondamentale, parce qu'elle touche aux conditions de production de la musique: c'est un véritable atelier international de musique contemporaine qui voit le jour depuis 1960 (4).

Pour ce qui concerne la Suisse, des scènes telles l'Africana de Zurich, puis des organisations telles Modern Jazz Zurich (1967 - 1976), l'association pour l'encouragement de la musique improvisée (AMR, Genève, 1974), le festival de Willisau (dès 1975), ont montré la voie, malgré des préoccupations musicales et des stratégies commerciales diverses.

Il semble bien que la libération de la musique attendue par Varese soit en cours, et que la musique radicale enterrée par Adorno appartienne plus que jamais au futur.

> "Jusqu'à présent, toutes les aventures de l'art ont été courues par les artistes et légitimées par les instances culturelles: cela suffit peut-être à expliquer que les métamorphoses qu'a connues l'art, pour de multiples raisons dont la moindre n'est pas la transformation des matériaux, des techniques et des conceptions, n'ont pas constitué une mutation décisive." (5)

NOTES DE LA CONCLUSION.

1. Les précurseurs de ce mouvement sont les hollandais han Bennink et Micha Mengelberg, qui fondaient en 1964 l'Instant Composer Pool (ICP), une association de musiciens qui visait à promouvoir la nouvelle musique improvisée en Europe. La Free Music Production berlinoise (FMP, 1968) suivait le même chemin. Les organisations de ce type sont aujourd'hui innombrables en Europe, surtout dans le domaine prépondérant de la musique rock.

   Pour ce qui concerne la Suisse, la Musiker Kooperativ Schweiz (MKS, 1976) éprouve quelques difficultés à réunir le milieu des musiciens, très divisé entre ses scènes locales. Malgré tout, le travail de Georges GRUNTZ, et celui d'orchestres comme Alpine Jazz Heard (Berne, dès 1982) ou encore le Vienna Art Orchestra de Mathias Rüegg (dès 1979) tendent à montrer la voie de la recherche sur un matériau musical européen.

2. CARLES (Ph.) / COMOLLI (J.-L.), op. cit, p. 358.

3. La commercialisation sur une grande échelle des claviers électroniques de la troisième génération (munis d'un ordinateur autonome) permet aujourd'hui à chaque utilisateur de travailler une sonorité propre.

4. Cette scène indépendante voit le jour en Europe avec le jazz (hot clubs). Mais elle se situe encore uniquement dans les marges de l'art. C'est avec le phénomène du rock, (dès 1960), qu'elle devient internationale et plus efficace, son engagement passant de la sphère artistique à celle du social et du politique. De manière générale, elle ne recourt plus aujourd'hui aux catégories traditionnelles de la compréhension et de la commercialisation de la musique, et vise la pluridisciplinarité.

   Elle est confrontée en Suisse à des difficultés particulières (manque de soutien officiel et privé, amalgame avec des problèmes sociaux qui font figure d'épouvantails, comme la drogue, etc...), et ses deux seuls représentants réguliers sont Fri-Son à Fribourg, et la Rote Fabrik à Zurich.

5. DUFRENNE (M.), op. cit, p. 7.

ANNEXES

ANNEXE I : CABARET VOLTAIRE ZURICH 1916 - 1918

Le cabaret Voltaire ouvre à la Spiegelgasse 1 de Zurich (Niederdorf) le 5 février 1916. La bombe dont parle Max Ernst ne s'est pas faite en un jour: durant sa première année d'activité, la cabaret reste en effet une tribune où se succèdent artistes et conférenciers, animée par Hugo BALL et sa femme Emmy HENNINGS :

"Lorsque je fondis le cabaret Voltaire, j'étais convaincu qu'il y aurait en Suisse quelques jeunes hommes qui voudraient comme moi, non seulement jouir de leur indépendance, mais aussi la prouver.
Je me rendis chez M. Ephraïm, le propriétaire de la Meierei, et lui dis: "je vous prie, M. Ephraïm, de me donner la salle. Je voudrais fonder un cabaret artistique." Nous nous entendîmes, et M. Ephraïm me donna la salle. J'allai chez quelques connaissances. "Donnez-moi, je vous prie, un tableau, un dessin, une gravure. J'aimerais associer une petite exposition à mon cabaret." A la presse accueillante de Zurich, je dis: "aidez-moi, je veux faire un cabaret international; nous ferons de belles choses." On me donna des tableaux, on publia les entrefilets. Alors nous eûmes le 5 février un cabaret. Mme Hennings et Mme Lecomte chantèrent en français et en danois. M. Tristan Tzara lut des poésies roumaines. Un orchestre de balalaïka joua des chansons populaires et des danses russes.
Je trouvai beaucoup d'appui et de sympathie chez M. Slodki qui grava l'affiche du cabaret et chez M. Arp qui mit à ma disposition des oeuvres originales, des tableaux de ses amis O. Van Rees et Arthur Segall, quelques eaux-fortes de Picasso. Beaucoup d'appui encore chez M. Tristan Tzara, Marcel Janco et Max Oppenheimer qui parurent maintes fois sur scène. Nous organisâmes une soirée russe, puis une française (on y lut des oeuvres d'Apollinaire, Max Jacob, André Salmon, Jarry, Laforgue et Rimbaud). Le 26 février [NB:1916] arriva Richard Huelsenbeck de Berlin, et le 30 mars nous jouâmes deux admirables chants nègres (toujours avec la grosse caisse: bonn bonn bonn bonn drabatja mo gere, drabatja mo bonooooooooooo;) et sur l'initiative de M. Tristan Tzara: Mrs. Huelsenbeck, Janco et Tzara interprétèrent pour la première fois dans le monde entier les vers simultanés de Mrs. Henri Barzun et Fernand Divoire, un poème simultané composé par eux-mêmes qui est imprimé dans ce cahier. Aujourd'hui et avec l'aide de nos amis de France, d'Italie et de Russie nous publions ce petit cahier. Il doit préciser l'activité de ce cabaret dont le but est de rappeler qu'il y a, au-delà de la guerre et des patries, des hommes indépendants qui vivent d'autres idéals.
L'intention des artistes assemblés ici est de publier une revue internationale. La revue paraîtra à Zurich et portera le nom Dada.
Dada dada dada dada."

(Hubo Ball, dans le premier numéro de la revue Cabaret Voltaire, Zurich, le 15 mai 1916).

La salle du cabaret, exiguë, pouvait à peine abriter une cinquantaine de personnes, et sa clientèle habituelle était plutôt internationale, comme ses animateurs: étudiants, amis d'exil, noctambules dont les protestations véhémentes faisaient souvent basculer la soirée dans l'improvisation complète - ce qui ne déplaisait pas aux premiers adeptes dadaïstes du spectacle total (ou performance).

Avec l'arrivée de Richard HUELSENBECK, le créateur des soirées expressionnistes berlinoises, Dada prend sur la scène du cabaret Voltaire un virage radical: les soirées ne sont plus organisées autour d'un thème ou d'un genre artistique, mais sont animées collectivement par une équipe nombreuse d'où émerge la violence des propos de Tristan Tzara :

"Regardez-moi bien!
Je suis idiot, je suis un farceur, je suis un fumiste.
Regardez-moi bien!
Je suis laid, mon visage n'a pas d'expression, je suis petit.
Je suis comme vous tous!
Mais demandez-vous, avant de me regarder, si l'iris par lequel vous envoyez des flèches de sentiment liquide, n'est pas caca de mouche, si les yeux de votre ventre ne sont des sections de tumeurs dont les regards sortiront une fois par une partie quelconque de votre corps, sous forme d'écoulement blennhorragique.
Vous voyez avec votre nombril - pourquoi lui cachez-vous le spectacle ridicule que nous offrons? Et plus bas, des sexes de femmes, à dents, qui avalent tout - la poésie de l'éternité, l'amour , l'amour pur, naturellement - les beaftecks saignants et la peinture à l'huile. Tous ceux qui regardent et qui comprennent, se rangent aisément entre la poésie et l'amour, entre le beafteck et la peinture. Ils seront digérés, ils seront digérés. On m'a accusé récemment d'un vol de fourrures. Probablement parce qu'on me croyait encore parmi les poètes. Parmi ces poètes qui satisfont leur besoin légitime d'onanie froide dans des fourrures chaudes: HAHU, je connais d'autres plaisirs, aussi platoniques. Appelez votre famille au téléphone et pissez dans le trou réservé aux bêtises musicales gastronomiques et sacrées.

DADA propose deux solutions :

PLUS DE REGARDS!
PLUS DE PAROLES!

Ne regardez plus!
Ne parlez plus!

Car moi, caméléon changement infiltration aux attitudes commodes - opinions multicolores pour toute occasion dimension et prix - je fais le contraire de ce que je propose aux autres."

(Cet auto-portrait littéraire, intitulé Tristan Tzara, a été généré durant l'expérience zurichoise de Tzara, puis parut dans Littérature, no. 13, mai 1920. Tzara (T.), oeuvres complètes, vol. 1, p. 373)

Dès lors, l'équipe dadaïste zurichoise abandonne toute référence aux mouvements artistiques d'avant-garde pour mettre radicalement en question la notion bourgeoise de la création artistique, et la dramaturgie des performances dada devient celle du miroir: il n'y a que l'espace d'un reflet entre la scène et la salle.

> "All living art will be irrational, primitive and complex; it will speak a secret langage and leave behind documents not of edification but of paradox."
>
> (Hugo Ball, Die Flucht aus der Zeit, Tagebuch, 25 novembre 1916. Cité par Melzer, op. cit, p.37)

Le caractère provocateur des soirées Dada, l'engagement internationaliste de ses animateurs ont attiré l'attention des militants socialistes allemands émigrés à Zurich durant le conflit, ainsi que celle de Lénine, qui étudiait en 1916 à Zurich et prit la peine de se déplacer à la Spiegelgasse. Mais le groupe Dada voulut rester farouchement indépendant, et refusa de devenir une tribune politique: la fin du conflit le dissémina dans toute l'Europe (Paris, Berlin et Cologne furent les scènes les plus actives).

Les personnes suivantes ont participé aux performances du cabaret Voltaire: Hugo Ball, Emmy Hennings-Ball, Hans Arp, Marcel et Georges Janco, Tristan Tzara, Hans Richter, Julius Heuberger, Sophie Taeuber, Walter Serner, Richard Huelsenbeck, Hans Heusser, Suzanne Perrottet, Katja Wulff, Mary Wigmann, Claire Walter, Friedrich Glauser, Jacob Van Hoddis, Alfred Vogts, Ferdinand Hardekopf.

Les peintres suivants ont exposé à la galerie dadaïste qui remplace le cabaret (3.17): Fritz Cäsar Baumann, Walter Helbig, Augusto Giacometti, Viking Eggeling, Fritz Glauser, Paul Klee, Oskar Wilhelm Lüthi, Pablo Picasso, Enrico Prampolini, Otto Van Rees, Arthur Segall, Marcel Slodki, Christian Schad, Wassily Kandinsky, Léo Leuppi, Max Oppenheimer.

Sources: Archives du cabaret suisse

Dada. Zurich-Paris. Réédition des 5 premiers numéros de la revue Dada Paris, Jean-Michel Place, 1981.

Tzara (T.): oeuvres complètes, vol 1. op. cit.

Dada for now. A collection of futurist and dada sound work. Londres, ARK Records, 1984.

ANNEXE II : LA "SALE" MUSIQUE

L'étymologie habituellement donnée au terme jazz est celle d'une dérivation du slang (argot) américain, où le verbe "to jass" définit le coït sous toutes ses variations possibles. La paternité de son utilisation commerciale revient bien à L'Original Dixieland Jass Band, qui insistait ainsi sur le contenu douteux du terme, gage de succès. Mais c'est à Chicago, dès 1921, que l'orthographe "jazz" se généralise:

> "Lorsque les premiers orchestres NB:nègres, émigrés du sud des USA arrivèrent à Chicago, les musiciens syndiqués de la ville firent tout leur possible pour empêcher les nouveaux de s'installer. Ils traitèrent leur "sale musique" de tous les noms et particulièrement de jass ou jazz music (...). Le mot intrigua tellement le public que le premier qui s'en servit comme d'un slogan publicitaire, le blanc Tom Brown, attira la foule à lui."
>
> (Francis (A.): Jazz. Op. cit, p. 40)

Pour un très nombreux public, tant américain qu'européen, la musique de jazz restera longtemps un prélude à l'acte sexuel, et la présence de musiciens noirs dans l'orchestre une garantie pour une nuit d'amour réussie... ou redoutée! La documentation orale permet de confirmer que les batteurs des premiers orchestres de danse modernes, durant les années vingt en europe, se noircissaient volontiers le visage et les mains au cirage noir (selon la recette bien connue des MINSTRELS), et les solistes de l'orchestre retiraient volontiers leur alliance de mariage, s'ils en possédaient une... L'historien entre là dans un domaine où une approche documentée est l'affaire du psychanaliste.

Parmi les légendes qui accompagnaient la découverte de la négritude en Europe, celle du nègre Jasbo Brown fut une des plus ressassée. Nous en présentons ici une version française :

> "Tout se modernise, même le charivari. Et la dernière expression du charivari, c'est le jazz-band.
> Le jazz-band nous vient d'Amérique; il est tout neuf, il date de 1915. Je vais vous raconter comment il est né. C'était à Chicago, au café Schiller, tenu par un nommé Sam Hare, dans la 31ème avenue. Il y avait là un nègre nommé Jasbo Brown, qui avait recruté un orchestre. Jasbo jouait du piccolo (...), il jouait également du cor-

net à pistons, pour varier les plaisirs de ses auditeurs. Quand il n'avait pas bu, la musique de ses instruments était à peu près possible. Mais quand il avait abordé quelques cocktails ou quelques verres de genièvre cela devenait de la musique exaspérée, quelque chose comme les cornets à bouquin de nos Mardis Gras d'autrefois. Et les clients du café raffolaient des sonorités désordonnées du piccolo de Jasbo. Plus c'était faux, plus ils étaient contents, et plus ils lui offraient des verres de genièvre. Et ils lui criaient: "encore, Jasbo!" et, par abréviation: "Encore, jazz!" De Chicago, sans doute, ou jazz et sa bande, autrement dit le jazz-band, se trouvaient à l'étroi, ils débarquèrent à New York, où ils eurent un succès fou; de là, eux ou leurs imitateurs se répandirent dans l'Amérique du Nord; et, en 1918, ils vinrent à la suite de l'armée américaine sur le continent français, sur le continent européen. Ils firent fureur. Voilà le secret de la naissance du jazz-band." (...)

(Louis Schneider: La Musique de plein air: de l'accordéon au jazz-band. In Conferencia, no. 17, Août 1924.)

Ces fantasmes dont se voit parée la négritude empêchent ainsi la prise en charge par le public de la part émotionnelle qui réside dans la valeur de témoignage, de commentaire social que revêt toute musique populaire authentique. Il est significatif que les musiciens de blues noirs américains restent durant les années de l'entre-deux guerre liés aux RACE RECORDS, consommés exclusivement par un public noir: le contenu sexuel projeté dans l'imagerie publicitaire du jazz est aux antipodes de ce que révéleront les premières analyses de la réalité sociale de la communauté noires américaine (Leroy Jones, Blues People, op. cit.), ainsi que celles des structures économiques du problème racial (Carles et Comolli, Free Jazz Black Power, op. cit.). Aujourd'hui encore, le milieu du jazz reste enferré dans cette contradiction.

Annexe III : JOSEPHINE BAKER A ZURICH

La première grande star internationale du Music Hall avait été révélée au public parisien en septembre 1925, par la "revue nègre" du théâtre des Champs Elysées. Elle réussit à construire son personnage sur l'ambiguïté entre une négritude affirmée et un répertoire musical qui fait la part belle à la chanson française de l'époque.

Joséphine Baker a toujours abordé franchement le thème de la sexualité, qui fonde toute sa légende: elle fut le premier sex-symbole du show business international durant les années vingt, et personnifie de ce fait la découverte de la négritude en Europe.

Son séjour à Zurich (1er, 2 et 3 avril 1929) fut bien sûr un succès, même si elle n'était pas accompagnée par une revue, mais se produisait seule sur scène, avec un répertoire composé principalement de chansons: l'intégration de son personnage dans une comédie musicale n'était déjà plus nécessaire, vu sa cote de popularité. Le compte rendu de ce show par le Tages Anzeiger résume tous les enjeux de la découverte de la négritude en Suisse, et montre bien que la nouvelle culture musicale populaire n'attirait pas la foudre des censeurs, tant qu'elle restait axée sur le divertissement:

> "Josefine Baker in Zürich. Sie ist im Hotel "Baur au lac" abgestiegen und freut sich über ihre Schweizer Erfolge. "Ich hätte nie gedacht", sagte sie, "dass mein Erfolg so gross sein werde,- aber in Zurich war er doch am grössten!" Darin werden wir ja ein Kompliment erblicken können...
>
> Als man gestern Abend gegen das Scalatheater schritt, machte sich so etwas wie ein Volksauflauf geltend,- eine Menschenmenge, die bis an die Strasse hinausstand. Die 1400 Plätze waren längst ausverkauft; noch immer standen die Leute an der Kasse und erhofften irgend ein Wunder, um Einlass zu erhalten. Es scheint, niemand wolle sich die Gelegenheit entgehen lassen, "Josefine" zu sehen, die mit 18 Jahren die Welt revolutioniert hat und heute mit 22 Jahren noch dieselbe Jugendlichkeit besitzt!
>
> Nachdem ein Conferencier ganz überflüssigerweise eine Reihe nichtssagender Sätze über Josefine ausgesagt hatte, kam sie selbst.

Sie tanzte noch immer wie damals in den Folies Bergères zu Paris, und der grösste Reiz ging nicht von ihren Tänzen, sondern von ihrer Persönlichkeit aus. Mit ihren Gazellenbeinen beherrscht sie die Sprache, welche auf allen Dancings der Welt gesprochen wird; aber der Unterschied ist, dass sie die Sprache schuf. Originalität ist alles; Nachahmung kann sie nicht reizen. Das heisst, im Grunde ahmt sie auch etwas nach, jedoch etwas, was wir nicht kennen, nämlich ihre unbewusste Heimat. Aber solche Nachdrücklichkeiten passen nicht in einem Rapport über sie. Das Publikum hatte seinen Spass an ihr; der Erfolg war durchschlagend. Boshafte Kritiker behaupten, dass Josefine Baker das Publikum nicht entbehren kann,- möglich; hier scheint es aber, als ob das Publikum sie nicht entbehren wollte. Sie begann mit ihrem tausendfach kopierten "danse sauvage" im Bananengürtel, sang dazwischen nette englische Songs mit einer netten, anspruchlosen Stimme und hatte eine kindliche Freude am Applaus. Sie versuchte auf Deutsch ein paar Worte an die Herren zu richten; das Radebrechen schien ihr mehr Spass zu machen, als das Singen.

Man könnte natürlich über Josefine Baker, welche die wohlbestallte Gattin eines italienischen Grafen ist, allerlei feuilletonistische Vergleiche anstellen, aber das würde nicht dem Eindruck entsprechen, den sie gestern abend hinterliess. Denn ihr Wesen ist bei aller Exaltiertheit grundeinfach und natürlich, so natürlich, dass es zuweilen an der Grenze der sogenannten Anständigkeit steht. Je weiter aber der Abend fortschreitet, um so deutlicher empfindet man, was das Geheimnis der Baker ist: ihre Persönlichkeit, die die Natur in die Kultur hineinverpflanzt.

Nach der Vorstellung trafen wir sie in der Kulisse: sie war ganz ausgelassen vor Freude über ihren Erfolg und erging sich sofort in der lebhaften Schilderung von Einzelheiten über das Benehmen von Zuschauern. Unter uns gesagt: sie lacht ein bisschen über uns, dass wir sie so närrisch gut finden! Und wenn man sie genau betrachtet, sitzt der Schalk sprungbereit in ihren Augenwinkeln."

(Cité par Baumgartner (H.), op. cit, p. 200)

Les affiches de la tournée de Joséphine BAKER en Suisse portaient la mention suivante: "Die bestbezahlte Künstlerin der Welt!".

ANNEXE IV : LES CONSEILS DE HANS PHILIPPI

Dès le moment où le jazz dit authentique se voit défendu par les premiers spécialistes européens, une contrainte artistique de plus en plus nette se fait jour dans l'appréciation du travail des premiers orchestres amateurs. Qui aime bien châtie bien: les archives privées de Henri Zurbrügg, contrebassiste de l'orchestre des Raggers (Berne, 1934-37), comportent les critiques de Hans PHILIPPI, qui avait attentivement écouté les premiers enregistrements radiophoniques de l'orchestre. Deux émissions sont analysées, celle du 19 janvier 1935, et du 2 mars de la même année: les enregistrements avaient eu lieu au studio radiophonique de Berne.

"Comme promis, je me permets de vous envoyer ci-inclues mes impressions que j'ai eues de votre émission. C'est une copie de notes que je faisais en vous écoutant. Je tiens à dire qu'elle est très sévère, et il m'est agréable d'ajouter que votre émission a été pour moi une bonne surprise. Vous avez du bon matériel dans votre orchestre, et c'est avant tout la première trompette qui m'a fortement plu et qui est un élément de très bonne classe. Ce que j'estime beaucoup, c'est qu'il n'a pas copié ARMSTRONG, et je suis sûr qu'il aime- comme moi d'ailleurs - beaucoup Bix BEIDERBECKE, qui malheureusement est trop peu connu. Enfin, je vous félicite bien sincèrement et j'espère avoir le plaisir de vous réentendre.

Impressions générales : l'orchestre a été mal placé devant le microphone et par suite sa sonorité a été déformée. La batterie a été trop près et par suite trop forte. La trompette est de loin le meilleur élément. Les saxes font de belles choses, mais en règle générale les phrases ne sont pas entièrement complètes. Néammoins il y a une bonne base et un développement favorable est possible et à espérer (étudiez des disques!) Le pianiste n'a rien fait de spécial. Le rythme de ce dernier n'est pas assez prononcé et n'est pas assez sec.

Les morceaux : Scat Song: trop lent. Ensemble bon, mais pas de swing. Altos et trompette bons.
Moon Glow: trompette bonne, finale pas trop bien interprétée. (Ecoutez le disque de Benny GOODMAN sur Columbia, avec Jack TEAGARDEN au trombone. Une vraie merveille.)
Some of these days: bon arrangement, mauvais break de la batterie, bonnes idées du sax alto, mais pas de swing, trompette excellente avec beaucoup de swing.
Minnie The Moocher: trompette très bonne, le reste sans swing.
I Can't Give You Anything But Love: arrangement surchargé, ensemble pas assez précis." (...)

ANNEXE V : PREMIERE TOURNEE DE LOUIS ARMSTRONG EN SUISSE

Organisée à l'initiative d'Ernest BERNER et des hot clubs des villes concernées, la première tournée suisse de Louis ARMSTRONG visait à conquérir un vaste public. ARMSTRONG était entouré par un orchestre de musiciens noirs fixés dans les orchestres de danse parisiens, dont Hermann Chittison (piano) et Cas McCord (saxophone ténor) étaient les seuls solistes quelque peu réputés. La chanteuse et danseuse Arita Day assurait une partie du show. L'ensemble joua le 30 novembre à la Tonhalle de Zurich, puis au cinéma Lumen de Lausanne et au casino de Berne (dates inconnues). La location des salles ordinairement réservées aux concerts des sociétés musicales locales atteste la volonté des organisateurs de frapper un grand coup. Les concerts étaient suivis de bals qui se prolongeaient tard dans la nuit: ainsi, après son concert de Lausanne, Louis ARMSTRONG donnait un bal au casino de Montreux.

Le programme des concerts était plutôt hétéroclite, et laissait une place conséquente au show, sur lequel les musiciens - peu habitués aux scènes classiques européennes - tablaient encore beaucoup. On y trouvait un mélange de jazz symphonique (Gerschwin), des derniers succès du music hall, et du répertoire développé par ARMSTRONG sur les premiers disques des Hot Five et Hot Seven, ces derniers fort bien connus des hotfans, mais peu répandus dans le grand public. Avec les bals de fin de soirée, un maximum de public était ainsi concerné.

Henri DUPASQUIER, saxophoniste des New Hot Players, n'a pas ménagé ses efforts pour aller entendre Louis ARMSTRONG à Lausanne :

> "Pour aller écouter Louis ARMSTRONG à Lausanne, nous étions tous très excités. (...) Et pour disposer de la voiture de mon père, j'avais pensé qu'il était psychologiquement très indiqué d'inviter ma mère et mon frère à venir écouter le concert avec moi (...). La manoeuvre a très bien réussi, et nous avons pu disposer de la voiture de mon père, une grosse voiture six cylindres que je vois encore...
>
> Ce cinéma Lumen était plein de toute une espèce de jeunesse dans le vent. On avait le sentiment que c'étaient un peu les initiés, quand même: les gens qui se sentaient un peu évolués. Je revois encore ce concert où mon frère et moi, la bouche bée et l'oeil écarquillé, nous

avions le sentiment de vivre un grand moment de jazz. Louis ARMSTRONG était à ce moment une personnalité mondiale et indiscutable dans ce domaine. (...) Et en rentrant, ma mère, qui n'était pas du tout hostile à ce genre de choses, me dit: 'c'est bien la dernière fois que je vais écouter ce cannibale!' Elle disait ça à titre de rigolade, mais évidemment, Louis ARMSTRONG faisait un jeu de scène très sauvage. Je me souviens très bien qu'il donnait les départs non pas en tapant du pied, Mais en traversant la scène et en faisant 'One... Two... Ooo...O...!' [il se lève et traverse la pièce en faisant d'énormes gestes], comme un fou! Pour les gens qui sortaient du milieu d'où venait ma mère, c'était évidemment un pavé dans la mare. Alors elle m'avait dit en riant que c'était la dernière fois qu'elle allait écouter de la musique de cannibale."

(Entretien avc Henri DUPASQUIER, 25 janvier 1985)

Le compte-rendu du correspondant suisse de la revue Jazz Tango Dancing (NO. 51, décembre 1934, p. 48) montre quant à lui déjà une certaine réserve idéologique face au show et aux choix "grand public" de Louis ARMSTRONG :

"La grande nouvelle s'était répandue en un coup de vent au début du mois de décembre: Louis ARMSTRONG, le vrai, l'unique, celui dont on avait deux fois déjà annoncé la mort dramatique alors qu'il officiait, les lèvres serrées à l'embouchure de sa Selmer, l'homme au quatre cent mouchoirs et aux multiples légendes, celui qui fit pleurer King OLIVER et Bix BEIDERBECKE à leur première audition, ce 'surhomme du jazz hot' allait jouer à Lausanne!

Au jour dit, tout ce qui s'agite et trépide, tout ce qui vit et rêve sur des rythmes syncopés s'était donné rendez-vous au théâtre Lumen pour entendre l'inimitable trompette.

Dire que ce fut un succès n'est pas assez: un triomphe trépidant, dans une salle archi-comble, où des jeunes gens qui n'avaient pas pu trouver de strapontin s'entassaient dans les avant-scènes, les couloirs et même la cabine de l'opérateur! (...)

Et pourtant, il faut confier au lecteur le fond de ma pensée; je dois avouer que ce fut cependant, pour les vrais amateurs de hot, une déception. Sauf à de rares instants, ARMSTRONG ne se montra pas le musicien original et expressif que nous connaissons par les disques: 'Knocking a jug', 'Stardust', 'Lawd', 'you made the night too long'. Sans doute, sa technique est-elle plus éblouissante que jamais et ce sont de vrais copeaux sonores qui volent de sa trompette délirante, mais il paraît confondre dangereusement le moyen et la fin et au lieu de l'inspiration abondante et continue de jadis, ce ne sont plus guère que des chorus étriqués, farcis de ces détestables notes suraïgues qu'on lui a déjà tant reprochées. (...) Ce fut seulement lorsqu'il copia servilement son émouvante interprétation disquée du 'West End blues' (donnée en bis et choisie d'autorité par lui-même comme telle) qu'on se rappelle l'étonnant soliste du phonographe.

> Les partenaires d'ARMSTRONG, sauf Chittison, qui est un pianiste hot remarquable, ne sont que bons musiciens qui jouent 'straight' des arrangements d'une banalité éprouvée. Leur place serait bien davantage au dancing que sur une scène où ils deviennent vite lassants. Je n'étonnerai personne en disant qu'un des plus gros succès de la soirée - sinon le plus gros - fut, tenez-vous bien: la 'Rapsody in blue' jouée 'straight' (naturellement!) sous la direction éminamment spectaculaire de Louis ARMSTRONG! Voilà qui explique bien des choses...
>
> Mais sans doute, les quelques fervents qui pensèrent ces choses sont-ils gens trop difficiles. Je le répète: l'instrumentiste fut extrêmement brillant. C'est déjà extraordinaire à entendre... et à voir. Le public ne lui en demandait pas davantage et il l'a parfaitement compris. Pour mon compte, j'ai repris mes anciens disques de ARMSTRONG, et ne m'en lasserai point. (...)"

L'"étonnant soliste du phonographe" rallie déjà tous les suffrages du spécialiste, contrairement au showman accompli sur lequel plane l'ombre de l'oncle Tom. La critique du concert de Berne, par contre, (Der Bund, 6 décembre 1934), se place tout à fait dans le mouvement de repli culturel qui se fait sensible au cours des années trente en Suisse: le jazz en concert y est dénoncé comme une menace :

> "Der grosse Kasinosaal platzvoll. Das junge Publikum begeistert, fasziniert. Man brüllt einem schwarzen Mann zu, der vorn auf dem Podium bald die Trompete bläst, bald mit dem Gang eines Halbwilden seinen Verehrern zugrunzt. Ohne alle Reserven. Wir kennen den Rythmus aus den Afrikafilmen, wo die Tänzer ihre Kunst bis zum Umfallen bringen. Wir kennen die Melodien von den amerikanischen Grammophonplatten. Jetzt haben wir das alles auch gesehen: kombiniert. Elf Mann, davor der schwarze Dirigent. Zwölf einwandfreie Techniker, Virtuosen auf ihren Instrumenten. Und das Ganze: ein erschreckender Alptraum.
>
> Wenn man bedenkt: ein Saal voll gebildeter, zivilisierter Europäer, ein Saal voll Schweizer jubelt einem Neger zu, der - nach unserem Empfinden - alle menschliche Würde bewusst lächerlich macht, der nicht Musik um der Musik Willen, sondern musikalische Attribute um äusserliche Effekte Willen darbringt: dann kann man wahrlich um den Fortbestand unserer ererbten Kultur bange sein. Technik, Können, Rythmus her oder hin: wichtiger als das Was, war schon immer das Wie. Das Wie des Herrn Louis ARMSTRONG hat uns offen missfallen. Die Kritiklosigkeit des Publikums aber hat uns geschmerzt."

Ce n'est qu'à Berne que Louis ARMSTRONG a eu l'honneur de la critique dans un quotidien local, et il est tout de même piquant de constater que tant le défenseur du jazz authentique que le défenseur de la culture musi-

cale classique reconnaissent la technique irréprochable d'ARMSTRONG, mais le critiquent quant à la fonction divertissante et au "contenu" de sa musique. Le principal intéressé n'a jamais donné son avis à ce sujet...

Cette tournée triomphale, qui marque une première et timide tentative de démarcation entre le jazz et la musique de danse en Suisse, a incontestablement fonctionné comme catalyseur du milieu des jeunes hotfans. Les prix demandés semblent avoir été élevés, et accessibles uniquement aux bourses bien garnies, comme en témoigne la promotion de la même tournée pour ce qui concerne la Belgique (voir ci-contre).

Louis ARMSTRONG touchait la somme de 4000 FF par concert, et interrompit brutalement sa tournée européenne durant le mois de janvier 1935, suite à de violentes querelles avec son manager M. Canetti.

ANNEXE VI : REPERTOIRE ET SHOWS DES ORCHESTRES SUISSES DE DANSE

Le répertoire des orchestres de danse suisses transparaît quelque peu dans les rares études discographiques portant sur la période de l'entre-deux-guerres. Celles-ci ne reflètent la production que quantitativement, et ne peuvent donner de plus amples informations sur la vente et la réception de ces produits. De plus, réalisés pour la plupart en studio, ces enregistrements ne peuvent que témoigner de manière approximative de la fonction véritable des orchestres, et visaient surtout à promouvoir - de façon plus efficace que les premières SHEET MUSIC du début du siècle - un répertoire de chansons et de ballades régulièrement remis à jour. La mise en relief de ces données par la documentation orale permet de dégager quelques catégories dont les limites ne se veulent pas rigides, et dont l'ordre d'importance est décroissant :

1. Textes, musique et arrangements de l'ENTERTAINMENT MACHINE anglo-américaine.

Durant les années vingt, une industrie très florissante du disque et de la chanson populaire s'était développée en Allemagne, à Berlin surtout. Elle ne s'est jamais vraiment relevée des ruines du nazisme, laissant l'Europe ouverte à une américanisation régulière des répertoires de la musique de divertissement, très sensible depuis l'arrivée du SWING. Ce répertoire était acquis par les orchestres commercialement (industrie des partitions et des arragements) ou de façon détournée (retranscription du thème et des paroles par l'écoute directe de la radio ou des disques, le personnage-clé de l'orchestre devenant à ce moment l'arrangeur, qui adapte ce matériau aux conditions de travail du moment).

Les modèles d'arrangement utilisés par Jack TROMMER dans son travail au sein des Original Teddies étaient ceux que Fletcher HENDERSON écrivait pour l'orchestre de Benny GOODMAN. Le piratage de la radio devint général durant l'isolement de la seconde guerre mondiale: selon les musiciens con-

tactés, aucun droit d'auteur n'était alors régulièrement réclamé.

2. Recyclage de la musique populaire afro-américaine: style New Orleans et orchestres de danse du dixieland.

Les orchestres amateurs le pratiquaient également, mais dans l'esprit de restitution fidèle du jazz dit authentique. Les orchestres de danse professionnels arrangeaient le plus souvent les morceaux du type 'Tiger Rag' en utilisant une rythmique à quatre temps immuables, ce qui les rendaient plus facilement dansables. De temps en temps, un quartet ou un sextet issu du grand orchestre jouait un de ces premiers standards en improvisant des chorus. Ce genre d'intermède entre deux 'sets' de danse fut de plus en plus prisé suite à la croissance du nombre de 'hotfans' durant les années trente. Certains grands orchestres en vinrent ainsi à donner de petits concerts durant la matinées du dimanche (ceux du café Odéon, à Bâle, étaient très suivis durant la deuxième guerre mondiale).

3. Compositions originales arrangées par l'orchestre.

Jack TROMMER, René WEISS, Bob HUBER, Géo Voumard et quelques autres furent parmi les premiers "musiquiers" de Suisse, si l'on comprend ce terme comme le définit Boris Vian:

> "Le musiquier écrit une musique sur un poème ou une chanson originale ou non."
> (Vian (B.): En Avant la zizique... Et par ici les gros sous. Op. cit. p. 12.)

4. Recyclage du folklore suisse.

Partie infime du répertoire des orchestres de danse, ce recyclage-là a néanmoins permis à certains orchestres de s'assurer une plus large popularité. Il ne se pratiqua conséquemment que depuis l'offensive folklorique en Suisse (cf. II.4.2) et durant le second conflit mondial. Le "Schlager suisse" ne connut qu'une courte période d'efflorescence (1940-43, voir

III.1.2). Lorsque le folklore suisse se trouve recyclé à ce niveau, les modèles d'arrangements américains priment. Le travail sur un matériau culturel propre sera entrepris conséquemment par les musiciens du jazz moderne.

La distinction entre les deux premiers points, qui représentent la majeure partie du répertoire des orchestres de danse, est particulièrement difficile à établir. C'est par exemple par un recyclage radical des rengaines les plus poussiéreuses de Broadway que certains BOPPERS vont plus tard percer sur la scène du jazz.

> "America became the home of the world music. It also became the home of new blend of musical traditions that had originated world apart. Some of those were the unconscious products of people living and working side by side. Others were the conscious work of professional entertainers and songwriters who tried to appeal to the widest possible range of americans by finding common denominators in the country's rich musical diversity and by using them as sources of new popular songs."
>
> (Toll (R.C.): The Entertainment Machine. Op. cit, p. 101.)

Les orchestres de danse assuraient une bonne partie de leur succès au moyen de shows qui duraient entre une demie-heure et une heure, pendant laquelle le public ne dansait généralement pas. Soigneusement préparés en collectif par les musiciens, inspirés des potins du moment, ou ironisant sur tous les répertoires (des thèmes populaires à la musique classique, à la façon de Spike Jones, le modèle américain du genre), les shows représentaient en fait la seule véritable création de l'orchestre dans son ensemble. Il n'en existe à notre connaissance que très peu de témoignages filmés ou enregistrés. René BERTSCHY (entretien, 20 mars 1985) était un spécialiste:

> "Q: au tout début, vers 1930, sur quel répertoire travailliez-vous?
>
> R: c'était américain. Les succès américains, et anglais. Pas de musique allemande, ni française, rien. Là, c'était encore la chansonnette qui dominait. On était des mordus du jazz qui essayaient de copier le mieux possible les orchestres anglais et américains. Quelquefois, ça allait très bien. (...) Même avec des autodidactes, on arrivait à s'approcher du niveau américain. Et je dois dire qu'avec ça, on a bien gagné notre vie: je n'ai jamais travaillé sur mon métier par la suite. je n'ai jamais gagné un rond avec mon diplôme du technicum! Et c'est la même chose aujourd'hui avec les jeunes

étudiants qui ne trouvent pas de travail. (...) Pour le répertoire, on ne jouait que les succès de l'époque.

Q: Comme support, vous n'aviez que la radio?

R: Il y avait peu de disques. Ils sont venus plus tard. (...) Les critiques que l'on a reçues étaient pour la plupart du temps désastreuses, mais on s'en foutait pas mal: il y avait un grand public pour nous. Lors de nos tournées, il y avait un monde fou partout.

Q: C'était un public de connaisseurs?

R: Oh.... Qu'est-ce que le public, au fond? Tout ceux qui fréquentent l'opéra, c'est pas dit qu'ils y connaissent grand chose. Il y a toujours une petite quantité qui a vraiment le plaisir d'écouter un opéra et s'y reconnaît. Et c'était la même chose avec nos concerts. (...) Les jeunes gens de l'époque soutenaient ce qui était moderne et défendu: c'est comme maintenant.
Si on peut se permettre de faire du jazz pour son plaisir, on a pas besoin de faire de concessions au public. Nous, on faisait des shows, des numéros pour amuser les gens; ça n'avait rien à faire avec la musique, mais il fallait le faire!

Q: Quel genre de numéros?

R: On avait un choeur comique qui s'appelait l'Apotheke. [Il chante:] 'A... Apo... Apopo...' C'était comme une fugue. On a fait une fois une émission publique à radio-Berne, et on a reçu d'innombrables lettres de pharmaciens qui voulaient acheter cette chanson. Mais ça n'existait pas sur disque. On a fait le même genre de texte en français avec l'oculiste, 'O... Ocu... Ocucu...' A la radio, c'était un succès formidable.
On a fait des numéros sur 'Une Nuit à Paris', et les vieilles rengaines parisiennes dont on changeait les paroles. On a fait beaucoup de mélanges de ce type qui avaient du succès; mais c'étaient des numéros d'attraction...
On a fait une parodie de 'Au Clair de la lune' avec des bouteilles accordées. On arrivait en chemise de nuit avec une chandelle. Lors du concours d'exécution musicale de Lucerne, on devait jouer ça deux fois, pour les cracks de la musique qui étaient dans la salle, tellement ça leur plaisait. (...)
J'étais l'animateur des matinées d'enfant dans les hôtels. Il y avait des gamins anglais, français, italiens, allemands, hollandais... Alors je les faisais chanter chacun dans leur langue! C'était la concession qu'on nous demandait de faire. Et puis... on s'amuse toujours avec les gamins."

ANNEXE VII : LE JAZZ SELON L'AGENCE FRITZ BOPP

Le tea room Matter d'Engelberg accueillit quotidiennement, durant la saison d'hiver 1932-33, l'orchestre 'Jimmy Mack and his boys'. L'Orchester-bulletin de l'agence Bopp s'en faisait le publiciste en ces termes: "die erste Jazz Band, die im Schweizer Dialekt singt!"

Le programme des soirées du Tea Room Matter incluait une conférence de Fritz Bopp intitulée Die Entwicklung des Jazz. Celle-ci fut diffusée par la radio suisse-alémanique durant le mois d'octobre 1932, et figure dans l'Orchester-bulletin de novembre 1932 (archives Fritz Bopp, bibliothèque cantonale et universitaire de Zurich). En voici quelques extraits :

> "Die Jazzbewegung begann nach dem Weltkrieg, als alle Leute sich amüsieren wollten, als niemand mehr sich ins alte Leben zurückfand. Man war verrückt aufs Tanzen, die traditionnelle Tanzmusik genügte nicht mehr, sie war zu wenig stimulierend, zu wenig aufpeitschend. Man wollte Lärm, aufpeitschenden Rythmus, die Musik als solche wurde ganz beiseite geschoben. Der Jazz war geboren; er war nichts als Lärm und genügte der Zeit vollauf.
>
> Der ursprüngliche Lärm hat sich im Wandel der Zeiten auskristallisiert, in die Jazzform, wie wir sie heute von den gutbekannten Jazzorchestern Englands herkennen, welche alle Grundregeln der Musik in sich schliesst und keine einzige bricht. (...)
>
> Jazz ist deshalb heute eine Musikart, wie es der Wiener Walzer seinerzeit eine war, und heute noch ist, und auch nicht verschwindet, so wenig wie Jazz auch je verschwinden wird.
>
> Darauf hin kam man zum Punkt wo endlich die Musik auch Beachtung fand und durch schmalzige, zuckerige Melodien mit tödlich sentimentalem Text ihren Ausdruck erhielt. (...)
>
> Eine andere Richtung der Entwicklung äussert sich im stilistischen Spiel, welches sich durch Anfügung von kleineren Verschönerungen und Dekorationen an die ursprüngliche Melodie unterscheidet. (...)
>
> Die modernen Tendenzen der Jazzbewegung gehen dahin, wirklich Musik zu spielen, welche des Zuhörers wert ist, melodisch und genügend rythmisch, um das Publikum zum tanzen zu reizen."

ANNEXE VIII : UN FOLKLORE PEUT EN CACHER UN AUTRE

La danse fut confinée en Suisse durant les 18ème et 19ème siècle aux salons de la bonne société, et exigeait une pratique bien disciplinée. Une des "révolutions" de la musique dite de divertissement durant les années vingt fut d'imposer - face aux condamnations de la morale catholique et protestante - la danse comme un des piliers du "nouveau folklore urbain". La Schweizer Musiker Revue, qui est dès 1937 un des plus ardents promoteurs de l'offensive folklorique, montre bien que le terrain perdu à ce niveau par rapport au "nouveau folklore urbain" est conséquent! En effet, la même revue qui encensait le jazz comme "sinfoniefähige", "grössere" Musikform durant la crise du cinéma parlant (avril 1931), tranche dès 1938 dans le vif du sujet :

"(...)
Jahrelang schon ertönt der Ruf: 'Warum immer noch so viel ausgeleierte Schlager und warum namentlich dieses Fremdgewächs der Jazzmusik?' Das Wort 'Jazz' kommt vom englischen chase, d.h. hetzen und 'jazzy', d.h. aussergewöhnlich. Jazz nennt man die in Amerika entstandene, besondere Satz- und Klangtechnik der neuen Tanzmusik. Letztere war vor dem Weltkrieg unbekannt. Besondere Merkmale dieser 'hetzenden und aussergewöhnlichen' Musik ist der afrikanische Einschlag der Trommelrythmen und deren Kontrapunktik (...). Eine wesentliche Eigentümlichkeit ist auch die synkopierte Rythmik. Die Vorliebe der amerikanischen Neger für gewisse Blasinstrumente wurde geweckt durch die Militärkapellen (...).

Wir wollen nicht ungerecht urteilen und geben zu, dass die Jazzmusikanten, deren Musik fast ausschliesslich auf Bläserklang abstellt, grosse Fertigkeit besitzen. Die meisten beherrschen mehrere Instrumente virtuos. Gerade diese Technik ist es, die den Leuten Sand in den Augen streut und sie hinwegtäuscht über das im Grund Unmusikalische. Es sei hinzugefügt, dass im Jazz sehr oft die Ausdrucksfähigkeit der Instrumente durch Ueberblasen und sogenannte Ornamento, wie auch durch neuartige Dämpfungen gesteigert wird, wodurch oft Töne und Disharmonien entstehen, die eben, wie jener freie Schweizer sich ausdrückt, 'jeder bessern Katze als Februar-Kantate zuwider wären'.

Darum lehnen wir Jazz entschieden ab und zwar im Namen unserer Schweizerart und rufen dem Radioansager zu: bringe statt jener englischen, amerikanischen und afrikanischen Negermusik lieber (und öfters) echte Schweizerlieder, Schweizerjodler und Schweizermärsche, Entlebuchjodler, Appenzellerjodler, Jodler aus dem Berner Oberland, aus dem Freiburgerland, Greyerz. (...) Also fort mit dem Jazz aus dem Schweizer-Radio! Auch dieser Wunsch gehört zu den Gedanken eines freien Schweizers."

Fritz Brun: Radio-Jazz und die Gedanken eines freien Schweizers .
in: Schweizer Musiker Revue, 15 septembre 1938

Le même numéro de la Schweizer Musiker Revue présente le témoignage suivant :

"Als alter Ländler-Musikant bin ich in einem Berghotel im Berner Oberland verpflichtet worden. Nachdem die gut organisierte Bundesfeier mit Fackelumzug, Feuerwerk und vaterländisch-patriotischen Reden etc. zu Ende war, kamen wir an die Reihe. Man fühlte sich nach dieser schönen Feier auf bergiger Höhe angesichts der vielen Höhenfeuer und der gewaltigen Schneeriesen so richtig als echter Schweizer, und die ganze Versammlung ging mit dem Festredner einig, als er sagte, dass wir froh sein sollen, solche zu sein. (Die Anwesenden waren alles Schweizer). Der Redner kam auch auf die viel erörte 'geistige' Landesverteidigung zu sprechen und legte allen ans Herz, dass sie auch an derselben mitarbeiten sollen, indem sie unsere schweizerische Eigenart bewahren sollen.

Nun denn, die Ländlermusik spielte 2-3 Stück, aber niemand zeigte Lust zum tanzen, wir spielten eine halbe, eine ganze Stunde, ohne dass jemand tanzte. Der Hotelier, der doch wusste, dass es viele tanzlustige Leute unter seinen Gästen gab, war sehr aufgebracht über dieses Benehmen und fragte nach dessen Grund und erhielt zur Antwort, dass sie sich nicht gewohnt seien auf Ländlermusik zu tanzen, wir sollen moderne Musik machen. Wir brauchten das aber nicht zu tun, der Wirt wollte es nicht haben; er sagte, dass er (Kurorchester) genügend moderne Musik habe und zudem sei heute kein Maskenball, sondern unser Schweizerischer Nationalfesttag, zu dem keine importierte Negermusik passe, sondern für diesen Anlass habe er eine urchige echt urschweizerische Ländlermusik angestellt, was sich auch gezieme, speziell auf die vorher erwähnten Worte über geistige Landesverteidigung und schweizerische Eigenart.

Der Hotelier eröffnete selbst den nächsten Tanz mit seiner Tochter mit der Bemerkung, dass wenn ihm niemand folge, er 'Schluss' machen werde. Das hat gewirkt; von da ab wurde fleissig getanzt. Alle konnten auf Ländlermusik tanzen, sie hatten sich offenbar nur geschämt, nur auf echte bodenständige Ländlermusik zu tanzen, es sollte eben fremde Musik sein. - Was nützen alle grosse Reden, wenn man sie, trotz Beifall, nicht besser beherzigt! Auf alle Fälle: Respekt vor diesem Hotelier, der sich nicht schämte, für unsere echte schweizerische Eigenart einzustehen.

Mit kollegialem Gruss, A. Kaufmann, Kägiswil.

Etwas über Jazz und Ländlermusik im Licht der geistigen Landesverteidigung.

Les condamnations sans appel de la musique moderne se poursuivent, et vont culminer durant la deuxième guerre mondiale. Il n'est pas jusqu'au syndicat des musiciens, qui, par une argumentation plus protectionniste que patrio-

tique, en arrive aux mêmes conclusions que l'élite culturelle de la défense nationale spirituelle :

"Ein Rückblick scheint uns notwendig. Nach dem Weltkrieg von 1914-18 besserte sich die soziale Lage des Musikers. Man spürte Mangel an guten Kräften, da die bestqualifizierten Musiker in den grossen Kinos bei hohem Honorar Beschäftigung fanden. Das Paradies war aber von kurzer Dauer. Schon im Jahre 1920, mit der Entwicklung der Negermusik, Jazz genannt, fing die Epoche der Prosperität für die Musiker zu wakkeln an. Der Geschmack des Publikums änderte sich, die jungen Generationen fanden die gute gesunde Musik bald uninteressant oder gar langweilig und zeigten nur für die Negermusik Begeisterung. Mit der Entwicklung dieser Musikseuche wuchs die Dilettantenarmee (gemeint sind natürlich die kleinen Jazzkapellen - oder welche es sein wollen), welche bald anfing, die Existenz des Berufsmusikers anzugreifen. Jedesmal, wenn die Funktionäre unseres Verbandes die betreffenden Behörden an die bedenkliche soziale Lage des Musikers aufmerksam machen, erhielten sie als Antwort: man kann nichts machen, wir haben die Gewerbefreiheit! (...)

Die Führer unserer Volkswirtschaft ahnen gar nicht, wie nötig es wäre, die Arbeitsrechte der Künstler besser zu schützen, weil diese intellektuellen Kräfte für die Entwicklung der Kultur und die Erhaltung der Volksgemeinschaft nötig sind. (...)

Mit der Entwicklung der Jazzmusik kamen noch die durch die ausländischen Kapellen importierten Attraktionsmethoden. Unsere Musikkultur erlitt dadurch noch einen Schlag. Die Ansprüche des Publikums steigerten sich und die Lage der Musiker, welche kein Schauspielertalent oder keine Gesangstimme besassen, wurde noch bedenklicher. (...)

Wir wollen offen reden. Was haben wir mit dem Import ausländischer Musiker gewonnen? Der ausländische Künstler hat hier sehr sparsam gelebt, um soviel wie möglich gute Schweizer Franken ins Ausland zu tragen. (...)

Seit der Mobilmachung werden die Arbeitsbewilligungen an ausländische Musiker in der Regel nicht mehr erteilt, nur noch wenige Konzessionen werden gemacht. Das Publikum ist nicht empört und klagt nicht über den Mangel an schwarzen Gesichtern, es vermisst die ungarischen Zigeuner oder andere exotischen Attraktionen nicht. Der Arbeitgeber erklärt endlich, dass er bei der heutigen Zeit mit einheimischen Kapellen nicht weniger verdient, als wenn er ausländische Kräfte verpflichtet hätte. (...)

Fasolis (G.) : Was Nun ?

In: Schweizer Musiker Revue, 15 Août 1940.

ANNEXE IX : L'ascension de Teddy STAUFFER. 1939-41.

Suite à l'énorme succès remporté par son orchestre lors des soirées d'ouverture de l'exposition nationale de 1939 à Zurich (mai-septembre), Teddy STAUFFER est sollicité par le label Elite Special afin de graver régulièrement des disques - du jamais vu en ce qui concernait les orchestres suisses de danse. Les discographies mentionnent la parution, fin 1939, du disque Elite Special 4002: "South of the border" et "Sunrise serenade" par le grand orchestre du palace de Saint-Moritz. Il s'agit en fait des Original Teddies, qui ne résilieront le contrat qui les liait avec la firme allemande Telefunken qu'après la fin de la deuxième guerre mondiale.

L'éclatement du conflit dissémina la plupart des membres étrangers de son orchestre, que Teddy STAUFFER reforme pourtant rapidement avec les musiciens suisses qui retournent de l'étranger, dont Eddie BRUNNER et René WEISS. Ayant rapidement compris la conjoncture favorable (absence de concurrence), Teddy STAUFFER décide de tenter un grand coup: il trouve un engagement au Kursaal de Zurich (ancien palais Henneberg), un local au luxe un peu fané, mais qui avait une capacité de spectateurs importante.

> "Wir hatten Glück mit der Eröffnung. An diesem Wochenende feierten die Zürcher ein traditionnelles Fest, das Sechseläuten. Es dauert von Samstag bis Montag.
> Schon am Samstag war der Kursaal bis auf den letzten Platz besetzt. Am Sonntag drängten sich Hunderte vor den Türen, weil sie keinen Platz mehr hatten. Am Montag war es nicht anders.
> Montagnacht machten wir die Kasse. Der griesgrämige, ewig jassende Wirt sperrte Mund und Augen auf: wir hatten in diesen drei Tagen mehr umgesetzt als er im ganzen vorigen Jahr."
>
> (STAUFFER (T.), op. cit, p. 146)

C'est durant la même période que Teddy STAUFFER est contacté par les producteurs du film Margritli et les soldats, dont il écrira la musique en compagnie de Jack TROMMER et Buddy Bertinat.

Mais l'apogée du séjour de Teddy STAUFFER en Suisse est la réouverture du Corso-Palais de Zurich durant la saison d'automne 1940: l'orchestre devient fixe, et l'on se déplace de toute la Suisse pour l'entendre.

> "Unsere Band musste [NB: im Corso-Palais] in den Orchestergraben und die Artisten begleiten (sic!), um dann auf der Bühne den zweiten Teil des Programms mit der Londoner Show eine Dreiviertelstunde lang zu bestreiten."

C'est dans ce cadre qu'est mise sur pied la comédie "Engadin-Express", dont on produisit rapidement un film par la suite.

Les Original Teddies avaient également fait leurs débuts en Suisse romande, avec un concert au Victoria hall de Genève, en companie des Geschwister Schmid (le trio de musique folklorique suisse le plus populaire durant la deuxième guerre mondiale). L'organisateur de cette soirée, Pierre JORDANIS, se souvient d'un mélange réussi de foklore suisse et de "nouveau folklore urbain" :

> "Le programme du concert était très varié, avec quelques pots-pourris de musique suisse. Il était obligé de miser sur le grand public, et c'était son talent. Teddy STAUFFER a réussi à avoir une véritable popularité auprès du grand public, sans jamais tomber dans la vulgarité."
>
> (Entretien avec Pierre JORDANIS, 10 avril 1985)

L'orchestre de danse et la culture qu'il représente comme produits d'attraction: l'ascension de Teddy STAUFFER témoigne à la fois de son habileté à jouer avec les circonstances particulières que traverse alors la Suisse, et du fonctionnement du nouvel ordre économique inscrit dans le succès de la formule de l'orchestre de danse. Pour qui en avait les moyens, ceux-ci restèrent durant la guerre une des alternatives au rationnement ainsi qu'aux valeurs morales imposées par l'idée du réduit, qui marquèrent profondément la vie quotidienne de l'époque. Teddy STAUFFER, qui avait élu domicile hors de Zurich, était d'ailleurs un des premiers à s'en irriter:

> "Mein einfaches Leben auf dem Adlisberg wurde bald - durch die Benzinknappheit - doch ein wenig kompliziert. Schliesslich wurde mein täglicher Weg nach Zürich nicht kürzer, ganz im Gegensatz zur Benzinzuteilung. Am Schluss reichte es für den Heimweg nur noch, wenn ich die Hinfahrt bis zur Quaibrücke mit abgestelltem Motor machte."
>
> (STAUFFER (T.), op. cit, p. 152)

Lassé de ces tracas et de l'étroitesse du marché, Teddy STAUFFER quittera définitivement la Suisse à la fin de l'année 1941. Il joindra les USA, puis le Mexique.

ANNEXE X : LE TOURISME DANS SES ASPECTS DIPLOMATIQUES ET MILITAIRES

Les archives du département militaire fédéral ne permettent pas de savoir à qui, des QG américains en Europe, du Conseil Fédéral ou de l'ambassade américaine à Berne, revient l'initiative des premières démarches en vue du séjour des permissionnaires américains en Suisse. Dans une lettre du 17 mai 1945, le général Guisan donne à ce sujet un préavis favorable au conseiller fédéral Kobelt :

> "Au retour de la mission qu'il a dirigée en France, le colonel Rinner attire mon attention sur le point suivant: plusieurs officiers américains lui ont fait part de leur voeu de pouvoir être admis, au cours des semaines et des mois prochains, à passer un temps de vacances en Suisse. Je crois que ce voeu vient recouper des projets auxquels le Conseil Fédéral s'intéresse déjà. Je me permets donc de vous donner cette indication à l'appui de ceux-ci, en soulignant le bénéfice qu' en retirerait notre hôtellerie, et la propagande utile qui pourrait en résulter en faveur de nos relations avec les USA."

Les projets élaborés au printemps 1945 ne concernent en fait pas uniquement les officiers américains et autres VIP (Very Important Persons), mais bien l'ensemble des troupes américaines basées en Europe, si l'on en croit une note envoyée par l'ambassade américaine au Conseil Fédéral le 10 avril 1945. Ce dernier soumit le projet au département fédéral des transports et des communications, qui donne sa réponse le 30 avril 1945 :

> "(...) Die durch dieses Ansuchen aufgeworfenen Fragen waren unserem Amte nicht neu, da wir bereits seit Jahresfrist mit einer derartigen Möglichkeit rechneten. Es hatte deshalb schon im vergangenen Jahre mit der in Betracht kommenden Organisationen der Fremdenverkehrswirtschaft vertrauliche Beratungen aufgenommen, um für den eintretenden Fall gerüstet zu sein. (...)
>
> Der Aufnahme von amerikanischen Wehrmännern zur Erholung in der Schweiz messen wir eine ganz besondere Bedeutung zu. Sie ist nicht allein für den notleidenden Fremdenverkehr ein erster Lichtblick und von unmittelbarem Vorteil. Bei einer richtigen Organisation ist sie für die Zukunft von kaum zu überschätzendem propagandistischem Wert. Gleichzeitig bietet sich dadurch unserem Handel eine willkommene Gelegenheit für den Absatz seiner Produkte, da zu erwarten ist, dass die nach Uebersee Heimkehrenden in erheblichem Umfange Andenken und Geschenke kaufen werden; wir denken namentlich an die Uhrenindustrie. Dass dem Kennenlernen unserer demokratischen Einrichtungen auch eine nützliche politische Wirkung innewohnen kann, braucht nicht weiter beleuchtet zu werden."

Le 28 avril 1945, le colonel Münch est désigné pour élaborer et diriger un programme d'action en commun avec les QG américains en Europe et l'ambassade américaine à Berne. Les négociations durèrent du 24 mai au 16 juillet 1945, date à laquelle l'"Aktion für die Amerikanische Urlauber in der Schweiz" est officiellement lancée; dans son rapport final (8 juin 1949), le colonel Münch expliquera ainsi les intérêts américains en jeu :

> "Es werde [NB: auf amerikanischer Seite] befürchtet, dass die Kriegsteilnehmer bei ihrer Rückkehr angesichts des amerikanischen Lebens einen Schock erleiden können. Eine Besuch in der Schweiz werde grösste Bedeutung beigemessen, indem der Amerikaner erkennen werde unter welchen Bedingungen die Schweizer ihren Lebens standard und den sozialen Frieden hielten."

311259 soldats et officiers américains, choisis parmi les troupes d'élite, puis les troupes d'occupation, ont séjourné à raison d'une semaine en Suisse, de fin juin 1945 au 15 mars 1949. Des tournées spéciales de trois semaines ont été organisées pour les Very Important Persons (c'est-à-dire les militaires américains exerçant des postes à responsabilité importante dans la vie économique américaine), qui pouvaient directement entrer en contact avec les responsables industriels suisses.

Dotés d'un permis de séjour et d'un petit guide touristique, les GI's entraient en Suisse par petits groupes (correspondant à une section) et en uniforme. Les contraintes douanières - fait exceptionnel - furent levées par l'administration fédérale: seule la visite médicale était de règle à la frontière. Cette politique douanière libérale fut l'occasion du développement d'un marché noir fructueux dans une Suisse encore rationnée: premières cigarettes blondes, premiers bas de nylon, stylos et Victory-disques devinrent autant de produits fabuleux pour le troc. Les plaintes de commerçants suisses contre ce marché noir s'accumulèrent si rapidement que la somme limite d'argent autorisée à chaque permissionnaire américain lors de son séjour en Suisse passe de 150.- (accords de juillet 1945) à 600.- (pour l'année 1947). Ce fut là la seule mesure efficace en vue de la résorbtion de ce marché noir, et le retournement de la situation au profit du commerce national.

L'organisation administrative de l'"Aktion für die Amerikanische Urlauber in der Schweiz" était du ressort conjoint du département militaire fédé-

ral, du département fédéral des transports et communications, et des offices du tourisme concernés dans toute la Suisse. Les programmes touristiques développés furent axés sur les sports et les divertissements; la responsabilité en resta uniquement entre les mains de l'état-major du département militaire fédéral et des QG américains en Europe. Le silence officiel entourant ainsi toute l'"Aktion für die Amerikanische Urlauber in der Schweiz" causa lui aussi un état de conflit latent au sein de l'administration fédérale: les représentants des offices du tourisme concernés (c'est-à-dire toute la Suisse touristique) pensaient que dès la fin des hostilités en Europe, l'action deviendrait purement commerciale, donc uniquement de leur ressort - ce qui leur permettrait une plus grande liberté publicitaire et de plus grands profits. Mais le caractère militaire et touristique de l'action fut maintenu comme condition "sine qua non" par l'état-major américain des troupes d'occupation en Europe. La crise que traversaient les relations diplomatiques américano-suisses depuis 1944 trouvait ainsi une solution qui faisait figure d'aubaine pour les deux parties (cf. note 37, chapitre III).

Côté suisse, le profit de l'"Aktion für die Amerikanische Urlauber in der Schweiz" ne fut pas seulement diplomatique: l'équivalent de 110 millions FRS. a été versé en dollars par la banque d'état américaine pour couvrir les frais de l'action. De juin 1945 à mars 1946, des livraisons de vivres correspondantes aux rations hebdomadaires de chaque permissionnaire étaient fournies par les QG américains. De janvier 1947 à mars 1949, ces rations furent remplacées par la livraison (destinée directement au commerce intérieur) de 18000 tonnes de charbon, 4000 kilos de thé et 200000 kilos de lard. Durant le difficile hiver 1945/46, 8 kilos de charbon furent offerts par les USA pour chaque permissionnaire américain hébergé en Suisse. Les dépenses globales des permissionnaires américains dans notre pays sont estimées à 60 millions FRS, et le bénéfice global de l'"Aktion für die amerikanische Urlauber in der Schweiz" se monte à 891000 FRS, qui furent mis à disposition de l'industrie touristique suisse. (Rapport final du colonel Münch, daté du 8 juin 1949).

Tous les rapports, chiffres et lettres citées dans cette annexe proviennent des archives du département militaire fédéral, archives fédérales à Berne. 7 cartons aux documents non-classées, cote E27 14809 - 14816.

ANNEXE XI : HOT REVUE LAUSANNE, 1945 - 1947

Confiée au bon soin des éditions de l'échiquier, la Hot Revue représente - avec America no. spécial Jazz 47 - la dernière publication de la critique française du jazz dans son entier, c'est-à-dire avant que n'éclate la querelle des styles (1948). Tant dans la forme que dans le choix des collaborateurs (Charles Delaunay, Hugues Panassié, Edgard Willems, André Hodeir, Boris Vian, Kurt Mohr, Jonny Simmen, Loys Chocquart, Hans Philippi, Etienne Perret, etc...), la barre est haut placée dès le premier numéro: une diffusion internationale est assurée.

L'analyse raciale du phénomène jazz est omniprésente dans les analyses présentées par la Hot Revue, comme dans toute la promotion différenciée du jazz qui est lancée dans l'immédiat après-guerre :

> "Le jazz est une musique parce qu'il est l'exercice merveilleux d'un don musical, à des fins absolument désintéressées de candide réjouissance: le noir est musicien. Il est beaucoup plus musicien que le blanc, dans l'ensemble. (...)
>
> Le jazz est avidité: les noirs ont créé de toutes pièces une musique parce qu'ils en avaient besoin comme d'air respirable, et depuis, ils s'y ébrouent comme dans un paradis retrouvé. L'avidité extraordinaire du noir en matière de musique se retrouve dans sa manière de jouer: il glisse vers une note dès la note précédente (...)
>
> Notre musique est contemplation, plaisir ou sentiments divers dans son effet. Pour le nègre américain issu de sa lointaine Afrique, le jazz est danse. C'est différent et pas plus méprisable: ce qu'on appelle un art profond est un art capable de répondre à des sentiments intimes et variés, et il est hors de doute que le jazz remplit admirablement cette fonction auprès du noir.
>
> On comprend l'avidité du noir en matière de musique. On ne peut pas danser sur une chaise: il faut rejeter ses vêtements et s'élancer. L'avidité nègre est faite d'un désir de mouvement. Ce désir est sublime car il s'agit de musique (création artistique et beauté) et non pas d'hygiène (...)".
>
> (Patrick LEVAIL: Qu'est-ce que le jazz ? Hot Revue, no 2, février 1946)

Dans son numéro 5 (avril 1946), la Hot Revue fait le point sur la situation de la réception du jazz en Suisse romande, avec la retranscription d'un forum public organisé par le studio de radio-Lausanne, et intitulé Pour ou contre le jazz. Y participaient: Ernest ANSERMET, Emmanuel Buenzod, et Cléon Cosmetto, musicologues et publicistes; Docteur William Boven, psychiatre; Raymond Gafner, animateur. Les avis y sont clairs et tranchés:

Ernest ANSERMET :

"Le jazz est un fait, et un fait important, qu'il n'est pas question de condamner, car les faits, il n'y a qu'à s'incliner devant eux. Le jazz existe, et aura son influence. Toute la question est de savoir comment la caractériser, quelle place lui assigner. Je voudrais souligner ce caractère essentiel que le jazz reste confiné au plan de la musique de plaisir. Cette musique cultive des types donnés; elle ne modifie, de ces types, que la superstructure sensible, en y introduisant soit des effets instrumentaux, soit des effets rythmiques, plaisant à l'oreille, mais qui n'ajoutent rien à la signification du type. Cette musique ne passe pas au plan de la grande musique classique, et de la musique moderne artistique, où un auteur conçoit à nouveau une forme, lui donne un caractère personnel et un style qui lui est propre. (...)

Remarquez que toutes les musiques populaires ont été à la racine de l'art. Mais la musique de jazz, précisément, ne cultive qu'un rythme, le plus pauvre de tous: le rythme binaire. De plus, ce rythme a un caractère purement métrique, extrêmement accentué, et que représentent les banjos ou le tambour perpétuel du jazz. D'autre part, comme l'a dit M. Cléon Cosmetto, la mélodie est toujours empruntée, et enfin l'harmonie surtout est empruntée, de sorte qu'il n'y véritablement que la flatterie de la superstructure, le fondement même de la musique restant tout-à-fait primitif, ce qui entraîne une sorte de somnolence de l'esprit, et une servilité de l'esprit, un abandon à la sensualité et aux nerfs. (...)

Il se peut, comme le dit Monsieur Cosmetto, que les musiciens nègres, dans leurs aspirations à l'art, arrivent à dégager leur musique des limites où elle est enfermée, qu'ils atteignent au style (pour le moment, ils n'ont encore que des manières); qu'ils produisent des oeuvres qui aient cette individualité qui est la marque de l'oeuvre d'art. Mais une chose est certaine: c'est qu'à ce moment, leur art ne serait plus du tout celui qui a tant de vogue aujourd'hui. En atteignant aux conditions de ce que j'appellerai l'art noble, il en aurait aussi les exigences. (...)"

Emmanuel Buenzod :

"(...) nous ne pouvons guère dissocier le plan esthétique du plan moral. La musique classique est toute entière fondée, contre la volonté même du musicien, parce qu'il est tel, sur l'invention, et l'invention, me semble-t-il, est le signe même de la spiritualité, de l'authenticité profonde. Le grand musicien a conquis, en quelque sorte, sa liberté, et cette liberté est corollaire de l'invention. Le musicien de jazz, lui, semble rester prisonnier d'une matière primitive, d'un automatisme binaire, de la syncope, qui est à la base du jazz. Bien: c'est son droit, c'est sa fonction. Sa vocation, peut-être, mais pourquoi le public suit-il, dans sa grande masse, cet apport exotique, cet apport qui ne répond, semble-t-il, à rien de ce qu'il ressent lui-même dans ses fibres intimes ? (...)"

William Boven :

"Je vois en effet dans le jazz, et dans la musique dont on nous parle sous ce nom, une manifestation qui, tout en ayant son intérêt, s'adresse particulièrement, en somme, aux instincts. On a parlé de rythme binaire, et je vois bien, en médecin, dans le jazz, la manifestation d'un rythme qui est souvent outré et qui développe dans l'homme et évoque chez lui l'automatisme. Vie automatique, vie d'instinct, c'est évidemment à la fois le charme, le délassement, la récréation du jazz, et en même temps ses dangers. Si je voulais d'emblée exprimer un avis concentré, je dirais que, comme la langue d'Esope qui est à la fois bonne et mauvaise, le jazz me paraît à la fois être dangereux et délassant."

Face à ces distances nettes de l'élite culturelle romande, la rédaction de Hot Jazz répond ainsi :

"Disons d'emblée que tout le débat était basé sur un non-sens: celui d'accorder le prestige de la compétence à certaines personnes qui en sont dépourvues et, en outre, de leur donner le droit de juger un art qu'ils ne connaissent point.
Toutes les erreurs qui furent commises n'étaient que la conséquence logique de cet état de fait. (...)

On ne doit pas se permettre de formuler un jugement de valeur sur l'art musical d'une race étrangère sans l'avoir assimilé, compris, vécu.(...)"

Le débat en revient donc à une querelle entre deux conceptions différentes de l'esthétique et de l'oeuvre d'art; c'est en ce sens que vont les conclusions de Cléon COSMETTO (op. cit.) dans cet article du février 1946 :

"La distinction nécessaire entre jazz authentique et jazz commercialisé fut un des résultats essentiels, acquis à l'issue des débats: résultat de première importance (...). Le jazz est un idiome beaucoup plus difficile à comprendre qu'on ne se l'imagine. Il faut acquérir une véritable culture spécialisée, et de plus, une sensibilité particulière. (...)

On ne conçoit pas, en bonne logique, un adversaire du jazz authentique: peut-on être l'adversaire d'une musique populaire, créée par les noirs d'Amérique à leur usage, et non au nôtre?"

Dans l'éditorial du no. de juin 1946, Charles Delaunay présente les premiers disques de BE BOP (Dizzy GILLESPIE sextett, enregistrements de février 1945) commercialisés en tant que tels en Europe. L'approche est prudente, peut-être à cause d'un conflit déjà latent :

"L'antagonisme qui oppose aux USA les défenseurs du style ancien, sous la bannière "Nouvelle Orléans", aux promoteurs du style nouveau, sous le couvert de modernisme, n'est pas pour favoriser les vues objectives des amateurs de jazz, d'autant plus que la production phonographique contemporaine n'a jamais été plus incohérente et confuse qu'elle l'est aujourd'hui. (...)

En voulant rester objectif, nous dirons que les disques qu'il nous a été donné d'entendre montrent que cet artiste produit une musique qui est loin d'être aussi incohérente et déraillée que d'aucuns l'ont affirmé. Ses effets apparemment techniques sont dictés davantage par l'esthétique même d'une musique incontestablement originale que par une volonté d'exhibitionnisme. Doués d'une technique exceptionnelle, Dizzy GILLESPIE et les musiciens qui l'entourent possèdent un dynamisme et une originalité qu'il serait difficile de réfuter.

Certes, il se peut que leur musique, à laquelle nous ne sommes pas habitués, nous agace un peu, au premier abord, mais c'est là une impression qui s'efface d'ailleurs rapidement lorsqu'on se laisse prendre au jeu des musiciens, qui peut même devenir très excitant. C'est que nous ne trouvons plus ici cet abandon et cette simplicité naturelle auxquels les musiciens de jazz d'autrefois nous avaient habitués, mais une tension presque fébrile où la vivacité et l'imagination des artistes sont mises à l'épreuve. (...)

Quant à Dizzy GILLESPIE lui-même, il a peine à contenir sa véhémence dans des traits d'une complexité rare; il évolue généralement dans le registre aigu ou suraigu de sa trompette, conduit par la nécessité de la musique qu'il crée, et non par la recherche de l'effet, à l'inverse de tant de trompettistes qui s'y essaient avec un succès contestable. Ses phrases sont souvent d'une difficulté instrumentale qui conviendrait davantage à des instruments à anches qu'aux cuivres. Mais cela n'entrave ni les envolées, ni le swing naturel de l'artiste. (...)"

(Charles DELAUNAY : Vers une évolution du jazz ?

in: Hot Revue, no, 6, juin 1946).

ANNEXE XII : LE JAZZ ET LA JAVA

Refrain : Quand le jazz
Quand le jazz est là
La java s'en
La java s'en va.

Il y a de l'orage dans l'air
Il y a de l'eau dans le
Gaz entre jazz et java.

1. Chaque jour un peu plus
V'la le jazz qui s'installe
Alors la rage au coeur
La java s'fait la malle

Ses petites fesses en bataille
Sous sa jupe fendue
Elle écrase sa gauloise
Et s'en va dans la rue.

Refrain

2. Quand j'écoute béat
Un solo de batterie
V'la la java qui râle
Au nom de la patrie

Mais quand je crie
Bravo à l'accordéoniste
C'est le jazz qui m'engueule
Me traitant de raciste.

Refrain

3. Pour moi jazz et java
C'est du pareil au même
J'me saoûle à la Bastille
Et m'voici à Harlem

Pour moi jazz et java
Dans le fond c'est tout comme
Quand le jazz dit Go Man!
La java dit Go Home!

Refrain

4. Jazz et java copains
Ca doit pouvoir se faire
Pour qu'il en soit fini
Tiens! Je partage en frère

Je donne au jazz mes pieds
Pour marquer son tempo
Et je donne à la java
Mes mains pour le bas de son dos!
(Bis)

(Chanson de Claude Nougaro, 1952).

La revue America et le hot club de France publient en 1947 un luxueux numéro spécial intitulé Jazz 47, qui dispose d'un très grand tirage et marque, avec la Hot Revue (cf. annexe XI), un tournant dans la promotion européenne du jazz, en ce qui concerne le public visé :

> "Jazz 47 n'est pas un ouvrage de vulgarisation, mais un acte de foi par lequel nous voulons apporter aux profanes les éléments essentiels pour une meilleure compréhension d'un art si combattu parce que mal connu (...). Avec Jazz 47, nous essayons de jeter les bases fondamentales de l'histoire, de l'esthétique et de l'évolution de cette forme musicale nouvelle."
>
> (Introduction, Jazz 47)

Jazz 47 est la seule publication, avec la revue Jazz Hot, qui représente durant l'après-guerre (1945-48) la critique française du jazz dans son entier. La collaboration d'une nouvelle génération d'écrivains y est assurée (Jean-Paul Sartre, Boris VIAN), et les illustrations sont signées Fernand léger et Dubuffet. La barre ainsi haut placée, c'est Sartre lui-même qui ouvre les débats dans un article aujourd'hui célèbre :

> "La musique de jazz, c'est comme les bananes, ça se consomme sur place; Dieu sait s'il y a des disques en France, et puis des imitateurs mélancoliques. Mais c'est juste un prétexte pour verser quelques larmes en bonne companie. J'ai découvert le jazz en Amérique, comme tout le monde (...).
> J'ai appris à New York que le jazz était une réjouissance nationale. A Paris, il sert à danser, mais c'est une erreur: les Américains ne dansent pas au son du jazz. Ils ont à cet effet une musique particulière qui sert aussi aux premières communions et aux mariages et que l'on nomme: music by Muzak. Il y a des robinets dans les appartements, on les tourne, et Muzak musique: flirt, larmes, danse. On ferme les robinets, et Muzak ne musique plus: on couche les communiants et les amants. (...)
>
> Vous ne ferez pas l'amour cette nuit, vous n'aurez pas pitié de vous-même, vous ne serez même pas parvenus à vous saoûler, vous n'aurez même pas été traversés par une frénésie sans issue, par ce crescendo convulsionnaire 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 abbatu, comme après les grandes dépenses nerveuses.
> Le jazz est le divertissement national des Etats-Unis."
>
> (Jean-Paul Sartre: New York City. In: Jazz 47)

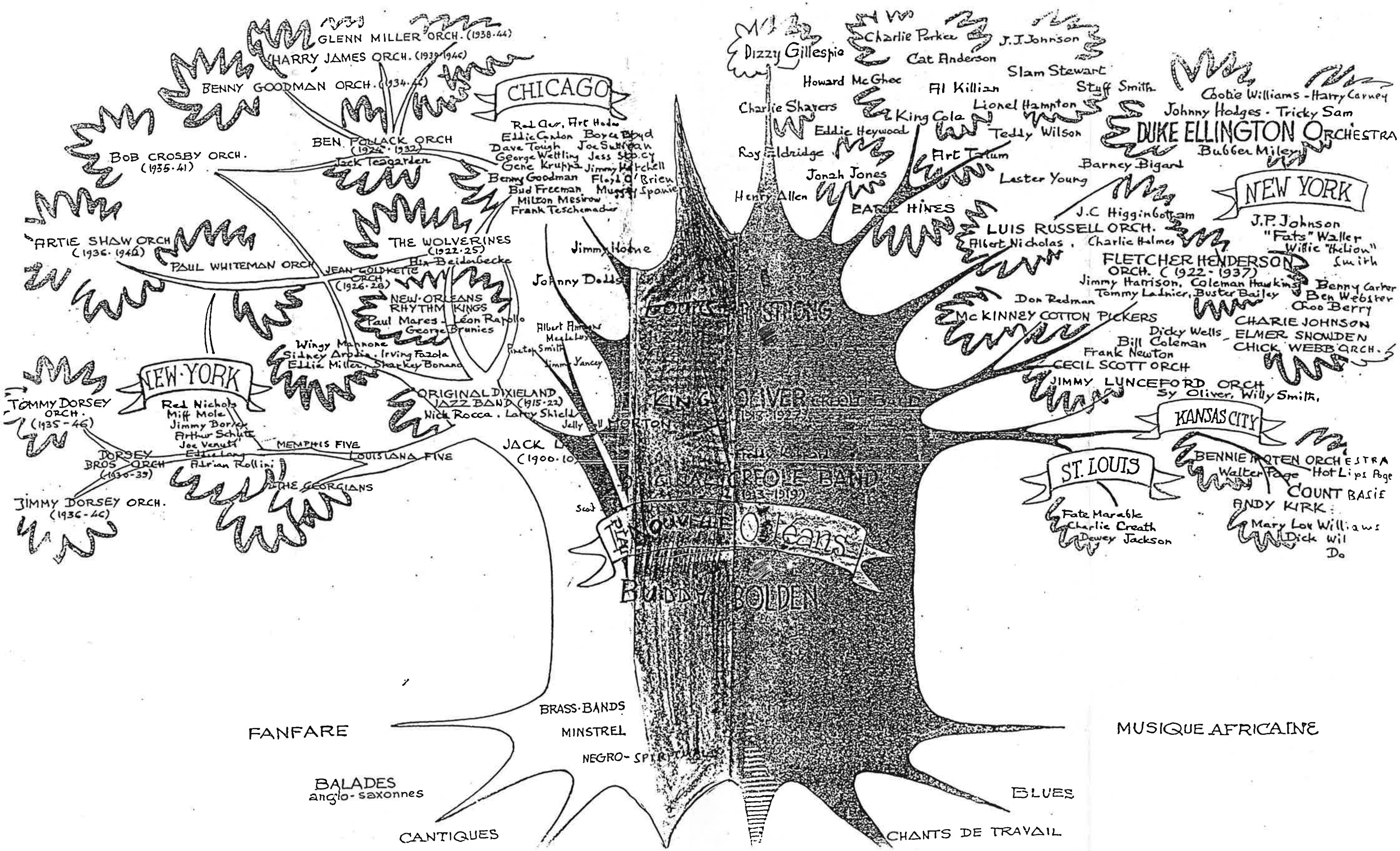
A part cet article très behaviouriste de Sartre, le reste de ce numéro spécial marque - à l'instar de la nouvelle promotion américaine du jazz - la volonté d'atteindre la respectabilité auprès d'un public plus établi socialement. Le musicologue Henri Bernard s'y réfère à la tradition folklorique afro-américaine pour montrer qu'il s'agit d'une étape musicale dépassée :

> "Le jazz pourrait-il apporter à la musique ce qui lui manque le plus aujourd'hui: le culte des idées? (...) Le jazz s'attardera-t-il, aujourd'hui, à des préoccupations orchestrales de seconde main? Le rossignol se pare des plumes du paon. Ses réussites évidentes hâteront-elles la satiété? La voracité de la mode est à la fois sa faiblesse et sa force. les erreurs tombent d'elles-mêmes. Il reste le nombre des mesures, le cadre fixe où le tempérament nègre se renouvelle à chaque saison."
>
> "Henri Bernard: Ce que le jazz apporte. In: Jazz 47)

L'abrégé d'histoire du jazz composé par Charles Delaunay présente un arbre généalogique (voir page suivante) que l'on peut considérer comme le tronc de l'historiographie du phénomène: il sera complété, mais non modifié par la suite. Parallélement, Frank Ténot y présente - selon le modèle des référendums d'Esquire (cf. III.4.2) un modèle de Big Band européen.

C'est donc un créneau artistique que se propose d'ouvrir jazz 47 au phénomène jazz en Europe. Les moyens de sa promotion en concert ne sont pourtant pas encore tous acquis, comme le rappelle Boris Vian :

> "Public des cabarets, méfie-toi de l'orchestre!
> Tu arrives là, bien gentil, bien habillé, bien parfumé, bien content, parce que tu as bien dîné, tu t'assieds à une table confortable, devant un cocktail délectable, tu as quitté ton pardessus chaud et cossu, tu déploies négligemment tes fourrures, tes bijoux et tes parures, tu souris, tu te détends.... Tu regardes le corsage de ta voisine et tu penses qu'en dansant tu pourras t'en approcher... Tu l'invites... Et tes malheurs commencent.
> Bien sûr tu as remarqué sur une estrade ces six types en vestes blanches dont provient un bruit rythmique; d'abord cela te laissait insensible et puis, petit à petit, la musique entre en toi par les pores de ta peau, atteint le dix-huitième centre nerveux de la quatrième circonvolution cérébrale en haut à gauche, où l'on sait, depuis les travaux de Brocca et du capitaine Pamphile, que se localise la sensation de plaisir née de l'audition de sons harmonieux.
> Six types en veste blanche. Six espèces de larbins. Un domestique, à priori, n'a point d'yeux, si ce n'est pour éviter de renverser ton verre en te présentant la carte, et point d'oreilles autre que ce modèle d'oreille sélective uniquement propre à entendre ta commande ou l'appel discret de ton ongle sur le cristal. Tu te permets d'extrapoler pour les six types, à cause de leurs vestes blanches. Oh! public! Ton doigt dans ton oeil!
> (Ne te vexe pas si je te traite tantôt en camarade, comme on entretient un homme, et si, tantôt, je souligne d'une plume audacieuse le galbe éclatant de ton décolleté - tu le sais bien, public, que tu es hermaphrodite.) Mais au moment où tu invites ta voisine... Ah! Malheur à toi, public!
> Car un des types en vestes blanches, un de ceux qui soufflent dans des tubes ou tapent sur des peaux, ou des touches, ou pincent des cordes, un de ceux-là t'a repéré. Qu'est-ce que tu veux, il a beau avoir une veste blanche, c'est un homme!... Et ta voisine, celle que tu viens d'inviter, c'est une femme!... Pas d'erreur possible!...
> (...)
> Et à ce moment-là, public, tu n'es plus hermaphrodite.
> Tu te scindes en un homme horrible - un rougeaud repu, le roi de la boustife, un marchand de coco, un sale politicard - et une femme ravissante, dont le sourire crispé témoigne de la dureté des temps, qui l'oblige à danser avec ce rustre.


GLENN MILLER ORCH. (1938-44)
HARRY JAMES ORCH.
BENNY GOODMAN ORCH.
CHICAGO
BEN POLLACK ORCH
Jack Teagarden
BOB CROSBY ORCH. (1935-41)
ARTIE SHAW ORCH
PAUL WHITEMAN ORCH
JEAN GOLDKETTE ORCH (1926-28)
THE WOLVERINES (1922-25)
Bix Beiderbecke
NEW-ORLEANS RHYTHM KINGS
Paul Mares - Léon Rapollo
George Brunies
Wingy Manone
Irving Fazola
Eddie Condon
Dave Tough
George Wettling
Gene Krupa
Benny Goodman
Bud Freeman
Milton Mesirow
Frank Teschemacher
Jimmy Noone
Johnny Dodds
NEW-YORK
TOMMY DORSEY ORCH. (1935-46)
Red Nichols
Miff Mole
Joe Venuti
DORSEY BROS ORCH (1930-39)
Adrian Rollini
MEMPHIS FIVE
LOUISIANA FIVE
THE GEORGIANS
JIMMY DORSEY ORCH. (1936-46)
ORIGINAL DIXIELAND JAZZ BAND (1915-22)
Nick Rocca
JACK
LOUIS ARMSTRONG
KING OLIVER CREOLE BAND
ORIGINAL CREOLE BAND
BUDDY BOLDEN
Dizzy Gillespie
Charlie Parker
J.J. Johnson
Cat Anderson
Slam Stewart
Howard McGhee
Al Killian
Stuff Smith
Charlie Shavers
King Cole
Lionel Hampton
Eddie Heywood
Teddy Wilson
Roy Eldridge
Art Tatum
Jonah Jones
Lester Young
Henry Allen
EARL HINES
Cootie Williams - Harry Carney
Johnny Hodges - Tricky Sam
DUKE ELLINGTON ORCHESTRA
Bubber Miley
Barney Bigard
NEW YORK
J.C. Higginbottam
LUIS RUSSELL ORCH.
Albert Nicholas
Charlie Holmes
J.P. Johnson
"Fats" Waller
Willie "the Lion" Smith
FLETCHER HENDERSON ORCH. (1922-1937)
Jimmy Harrison, Coleman Hawkins
Tommy Ladnier, Buster Bailey
Benny Carter
Ben Webster
Choo Berry
Don Redman
McKINNEY COTTON PICKERS
CHARIE JOHNSON
ELMER SNOWDEN
CHICK WEBB ORCH.
Dicky Wells
Bill Coleman
Frank Newton
CECIL SCOTT ORCH
JIMMY LUNCEFORD ORCH
Sy Oliver, Willy Smith.
KANSAS CITY
BENNIE MOTEN ORCHESTRA
Walter Page
Hot Lips Page
COUNT BASIE
ANDY KIRK
Mary Lou Williams
ST. LOUIS
Fate Marable
Charlie Creath
Dewey Jackson
FANFARE
BRASS-BANDS
MINSTREL
NEGRO-SPIRITUALS
MUSIQUE AFRICAINE
BALADES anglo-saxonnes
BLUES
CANTIQUES
CHANTS DE TRAVAIL

Qu'importe, homme horrible, si tu as, en réalité vingt-cinq ans et des formes d'Apollon, si ton sourire charmeur découvre des dents parfaites, si ton habit, de coupe audacieuse, souligne la puissance de ta carrure.
Tu as toujours le mauvais rôle. Tu es un pingre, un pignouf, un veau. Tu as un père marchand de canons, une mère qui a tout fait, un frère drogué, une soeur hystérique.
Elle!... Elle est ravissante, je te dis.
Sa robe!... Ce décolleté carré, ou rond, ou en coeur, ou pointu, ou en biais, ou pas de décolleté du tout si la robe commence plus bas...
Cette silhouette!... Tu sais, on voit très bien si elle a quelque chose sous sa robe ou rien du tout... Ca fait de petites lignes en relief au haut des cuisses....
(Ca en fait si elle a quelque chose. Si ça ne fait pas de lignes en relief, en général, le type de la trompette fait un couac que tu ne remarques pas, parce que tu mets ça, généreusement, sur le compte du jazz hot.)
Et son sourire!... Ses lèvres rouges et bien dessinées et elles sentent sûrement la framboise... Et toi!... Tu danses comme un éléphant et tu écrases sûrement ses pieds fragiles.
Et puis vous revenez à votre place. Enfin elle va respirer. Elle se rassied à côté de toi.
mais quoi?
La main... Ses ongles effilés laqués d'argent... Sur ton épaule de bouseux?... Elle te sourit?...
Ah!... la garce!... Toutes les mêmes!...
Et puis, les types en veste blanche attaquent le morceau suivant..."

(Boris VIAN: Méfie-toi de l'orchestre. In: Jazz 47)

ANNEXE XIII : FESTIVAL DE ZURICH. 1951 - 1960

Organisé pour la première fois en 1951 par André Berner (le fils du pionnier Ernest BERNER), premier du genre en Europe, le festival de Zurich a accueilli plus de 4000 musiciens amateurs de jazz durant les années cinquante. ce sera pendant plus de 10 ans la seule rencontre annuelle du réseau des amateurs en Suisse: des éliminatoires régionaux avaient lieu au début de l'année à Genève, Lausanne, Berne, Neuchâtel, Bâle, Lucerne, Zurich et Saint-Gall. Les orchestres étaient sélectionnés par un jury radiophonique qui distribuait les places tant convoitées pour une participation au tournoi final. Durant ce dernier, un jury qui comprenait des spécialistes tels Jonny SIMMEN, Loys CHOCQUART, Jan SLAWE, Lance TSCHANNEN et d'autres, distribuait les prix selon les catégories suivantes :

- grands orchestres.
- Orchestres vieux style.
- Orchestres modernes.
- Prix spéciaux.
- Meilleurs solistes (style moderne).
- Meilleurs solistes (vieux style).

De par son audience nationale, sa bonne couverture médiatique, son recours aux espaces publicitaires (revues de mode, par exemple, qui s'intégraient au programme musical) et au sponsoring (prix sous forme de disques, montres, instruments de musique, voyages, etc...), le festival de Zurich marque la volonté de stabiliser la réception du jazz en Suisse autour d'une organisation professionnelle, qui repose tout de même sur le bénévolat des principaux concernés: les musiciens. Seuls voyage et hébergement étaient remboursés.

Le système assez rigide du concours musical sera remis en question dans les années soixante, lorsque les musiciens eux-mêmes se décidèrent à animer scènes régionales indépendantes: Modern Jazz Zurich en sera le premier exem-

ple dès 1965 Dès le début des années 60, avec le festival de Lugano, le recours aux musiciens professionnels et à de véritables concerts pour chaque orchestre marquera une étape différente dans la consommation du jazz. Le festival de jazz de Zurich prendra le virage du professionalisme (avec subventions publiques) dès 1970.

Il est impossible de présenter ici les musiciens qui ont participé au festival de Zurich: il s'agit de toute une génération, qui, si l'on en croit les témoignages, recherchait plus une scène régulière qu'une distinction sous forme de prix - même s'il s'agissait d'un voyage à La Nouvelle Orléans :

> "Nous, ce n'est pas qu'on jouait au noir: on jouait presque pour rien! Pour pouvoir jouer. Les étudiants qui pouvaient gagner 1.- symbolique étaient contents. Mais on créait des endroits pour jouer. Ce sont les musiciens qui ont créé cette situation, en demandant: 'est-ce qu'on pourrait jouer le soir chez vous...?' On jouait dans plusieurs endroits à Lausanne. Le soir, en trio, quartette, des fois vingt musiciens!... On a suscité les choses, pour qu'il y ait de la musique."
>
> (Entretien avec Raymond COURT, 10 septembre 1986)

Ces enjeux sociaux sont présentés ainsi par Jan SLAWE (Etwas über den jazz, die Weltwoche, 28 Août 1960):

> "Abseits vom pathetischen Gerede über die Kultur, abseits von allem modernen Musikrummel, in verlassenen Scheunen, Garagen und in schalldichten Kellern kommen in unserem Land Hunderte von jungen Leuten zusammen, um eine neue Art Hausmusik zu üben. Oft sind ihre Instrumente verbeult, und ihre musikalische Vorbildung ist meistens auch nicht aus erster hand, aber das was sie schliesslich mit unendlichem Fleiss erreichen, ist beachtenswert, ist von unbestechlicher Ehrlichkeit und zeugt von wirklicher Liebe zur Sache. Hier wird nicht Musikpflege vorgeheuchelt, sondern echte Musik gemacht - eine keineswegs leichte oder billige Musik übrigens, sondern eine wertmässig zwar unausgeglichene, dafür aber in jedem Ton erlebte Musik. (...)
>
> Sie werden nun verstehen, sehr geehrte Herr Redaktor, warum unser Jazzfestival (...) nicht in den berüchtigten Festwochenrummel hineinpasst. Sie werden sicherlich begreifen, weshalb ich die an sich oft bescheidenen Leistungen der Amateure manchmal höher einschätzen muss als manchen perfekten Beitrag vieler verwöhnten Künstler und vieler versnobter Musikfreunde zum hyperdimensionierten Musikbetrieb unserer Zeit. Nichts gegen die traditionnelle Hausmusik im stillen Kämmerlein - aber welches Gewicht hat sie schon heute im Vergleich zu der leidenschaftlichen und in der Regel durchaus seriösen Arbeit der jungen Jazzamateure und auch mit der Erlebensbereitschaft des Jazzpublikums."

NOTES DU PREMIER CHAPITRE

1. GODDARD (Ch.), op. cit, p. 21.
2. GODBOLT (J.), op. cit, p. 27.
3. GODDARD (Ch.), op. cit, p. 81.
4. Early Jazz. Its roots and musical development. Op. cit, p. 52.

   La caractéristique principale de toute la musique syncopée dérivée du RAGTIME est d'accentuer, dans un rythme à quatre temps, les temps faibles (deuxième et quatrième temps), contrairement à la musique de danse populaire en Europe, qui porte l'accent sur les temps forts (premier et troisième temps). Les premiers musiciens qui participaient aux comédies musicales nègres appelaient cette particularité rythmique "double time music" :

   > "Its simplest expression is the jazzman's habit of clapping or otherwise stressing the weaker second and fourth beats in the bar, against the stronger first and third, on which most Western melodies are constructed. This kind of rythmic emphasis in contrast to the main one is the way in which the American black musician tries to reconcile his inherited polyrythmic approach to playing with the european habit of trying a melody to a single time signature. There is overwhelming evidence that jazz took the basic four to the bar beat from european music, but that blacks found the resulting monotony too much for them. They therefore used their wonderful sense of time to lay counter-rythms on top of it. The competition between those two rythmic pulses is what gives jazz its tension and excitement, and is the pivot on which the music swings."
   >
   > (GODDARD (Ch.), op. cit, p. 92)

   Cette liberté rythmique nouvelle doit beaucoup au travail des TAP-DANCERS noirs américains, qui développaient leurs chorégraphies en étroite collaboration avec les musiciens responsables de l'exécution des comédies musicales nègres.
   Grâce à eux, le rythme retrouve une fonction mélodique dans l'ensemble de la performance musicale.
5. DE CANDE (R.), op. cit, vol II, p. 171.
6. Idem, vol II, p. 182.
7. Parmi les très nombreuses cabales soigneusement organisées contre les créations contemporaines de jeunes compositeurs, les suivantes furent les plus retentissantes :
   - 1902 : création par DEBUSSY de "Pelléas et Mélisande", à l'opéra Comique de Paris. La salle est quasiment vide.
   - 1905 : création par Richard Strauss de "Salomé", à Dresde. Le scandale est tel que l'oeuvre est retirée de l'affiche, et ne sera plus jouée avant 1910.
   - 1912 : création de "Pierrot lunaire" par Arnold SCHOENBERG à Berlin. La première oeuvre qui développe conséquemment l'atonalité et le "Sprechgesang". Elle est copieusement sifflée, et retirée de l'affiche.

- 1913 : première représentation du "Sacre du printemps" d'Igor STRAVINSKY au théâtre des Champs Elysées à Paris. Les disputes au sein du public, et ses réactions de rejet sont tellement violentes que personne n'entend l'orchestre.
- 1917 : création de "Parade" d'Erik SATIE, aux ballets russes (chorégraphie: Diaghilev, décors: Picasso, direction: Ernest ANSERMET). Violentes réactions de rejet de la part de la majorité du public.

8. DORET (G.): Pour notre indépendance musicale.

   Genève Henn, 1919.

   Ce texte, directement issu du fossé linguistique qui divisa la Suisse durant le premier conflit mondial, est encore aux antipodes du mouvement de défense nationale spirituelle qui se développera durant les années trente, et visera à fixer un dénominateur commun d'une culture suisse.

9. Ainsi, une des principales innovations du mouvement dadaïste, qui portait sur le renouvellement de la typographie traditionnelle, se voit analysée de la façon suivante par POUPART-LIEUSSOU (Y.) et SANOUILLET (M.), op. cit, p. 11 :

   > "Cette fête de l'incohérence n'est qu'un épiphénomène qui recouvre un ordre secret, mais beaucoup plus profond que l'ancien, où nous pouvons voir déjà l'un des éléments fondamentaux de l'esthétique surréaliste: la juxtaposition des incompatibles."

   En fait, la plupart des textes surréalistes furent imprimés dans la plus traditionnelle des typographies: seul comptait à ce niveau le contenu poétique latent. Classer la typographie délirante des dadaïstes comme épiphénomène du surréalisme est une démarche trop simpliste: il suffit d'observer tant soit peu le graphisme publicitaire contemporain pour se rendre compte que Dada fut une bombe dont on n'a pas fini de ramasser les éclats (contrairement à ce qu'en pense Max Ernst).

   Pour ce qui concerne les expériences dans le domaine musical, le constat est similaire: le surréalisme ne choisit pas la musique comme moyen d'expression, si ce n'est en Belgique, avec le groupe formé autour du peintre Magritte et du compositeur André Soury. Leurs expériences vont pourtant dans une tout autre direction que celle des dadaïstes zurichois, et s'inspirent des travaux de Kurt Weil et Igor Stravinsky.

10. MELZER (A.H.), op. cit, p. XIV.

11. MERIANO (F.): "Un Vomissement musical."

    Texte paru dans le premier numéro de la revue Cabaret Voltaire, Zurich, 15 mai 1916. Archives du cabaret Suisse.

12. Cette radicalisation du groupe dadaïste à Zurich est expliquée ainsi par Tristan TZARA (oeuvres complètes, vol. I, p. 733) :

    > "Les réactions violentes de la bourgeoisie zurichoise envers cette tentative de renouvellement artistique nous incitèrent, en les narguant, de donner un caractère de plus en plus agressif à nos manifestations. (...) Notre volonté de renouvellement ne concernait pas

seulement les arts plastiques et littéraires, car nous entendions aller plus loin en nous attaquant sinon à la structure de la société, du moins à cette culture hypocrite qui avait permis le massacre et la misère, tout en se réclamant de principes hautement moraux. C'était pour nous, du même coup, consacrer la rupture avec les tendances modernes, le cubisme, l'expressionisme, le futurisme, qui, en séparant les problèmes artistiques de ceux de la vie, entraient dans le jeu des vieilles conceptions en donnant à l'art une importance exagérée par rapport à celle que nous accordions à l'homme. (...) La création d'un organe dans lequel nous puissions exprimer ces idées devint une exigence urgente. (...) Le nom choisi pour la revue, finalement, fut Dada. Notre aversion contre tout dogmatisme voulait que le nom de la revue ne pût donner lieu à aucune interprétation symbolique, qui nous aurait entraîné vers une sorte de systématisation de nos pensées. La légende veut que le nom de dada fut trouvé en ouvrant le Larousse au hasard, le premier mot tombé sous nos yeux étant celui de dada."

(Some memoirs of dadaïsm. In: Vanity Fair, New York, juillet 1922)

13. Premier manifeste dadaïste, in Dada, no. 1. Tzara (T.), op. cit, p. 359-367.

L'utilisation expérimentale de la voix sera bientôt popularisée en Europe par les premiers orchestres noirs pratiquant le SCAT SONG.

14. A tel point qu'elle n'est plus aujourd'hui qu'un terrain de chasse pour les collectionneurs, et se voit négligée par l'ensemble des commentateurs du dadaïsme.

15. Tombé dans l'oubli pendant cinquante ans, celui-ci est aujourd'hui absolument au goût du jour.

16. Les fanfares américaines célèbres à l'époque, comme celle de John Philipp Sousa, comptaient parfois plus de 60 musiciens. C'étaient en fait de véritables harmonies, comportant saxophones, clarinettes et piccolos, qui introduisirent les rythmes syncopés du ragtime en Europe, dès le début du siècle.

17. Les principales étapes du développement et de la commercialisation de cette nouvelle technologie sont les suivantes :

1859 : premières notations de vibrations sonores sur bande papier.

1877 : Edison et Cross perfectionnent ce système en mettant au point le premier phonographe. L'appareil reste une curiosité.

1881 : Bell et Tainter découvrent un système qui permet d'inscrire les vibrations sonores sur la cire.

1887 : Achat du brevet et des droits de reproduction par Columbia Phonograph Corporation (USA).

1889 : Berliner développe en Allemagne un système parallèle à celui de Bell et Tainter (oscillations gravées dans la cire en largeur, et non en profondeur). La commercialisation est immédiate.

1890 : Jones invente une matrice en cire qui permet la reproduction en série.

18. L'histoire du développement de ce marché mondial du disque n'est malheusement pas écrite, et les discographies spécialisées qui abondent ne donnent jamais de renseignements précis sur la vente du produit.

    Seule la consultation des revues commerciales permet en conséquence d'obtenir quelques informations quantitatives. En ce qui concerne la Suisse, la Revue Suisse du commerce et de l'industrie de la musique, seule source valable, est mise sur pied en 1928 par les commerçants de disques et de phonographes (les deux articles se vendaient encore au même endroit) regroupés en association.

19. GERBER (A.), op. cit, p. 22.

    Autant les documents privilégiés de l'histoire de la musique classique sont les partitions et les écrits du compositeur, autant ceux privilégiés par les historiens du jazz sont les disques, qui ne représentent de loin pas toute la musique de leur signataire , quand ils ne sont pas directement en contradiction avec elle. L'histoire des conditions de production du disque, qui n'est elle aussi pas écrite, donnerait bien plus de renseignements sur la musique elle-même que celle du produit fini.

20. BILLY (A.): Une Révolution dans le monde des sons.
    in: Revue suisse du commerce et de l'industrie de la musique,
    no. 5, mai 1928.

21. Les réflexions ci-dessous ne constituent qu'un aperçu synthétique des transformations de la vie musicale consécutives aux possibilités ouvertes par l'enregistrement des sons. Aucune étude d'ensemble de ce problème ne nous est actuellement connue.

22. Certaines firmes discographiques au destin plus qu'ephémère n'hésitaient pas à graver un cantique catholique sur une face, et un "jazz nègre" sur l'autre face, d'où une difficulté compréhensible à écouler le produit...

23. L'Angleterre a produit en 1924 277.400 grammophones, et 22.383.000 disques.

    L'Allemagne a exporté en 1927 502.731 disques en Suisse, et 743.812 en 1928.

    Dès 1927, tous les germes de la grande dépression, notamment une crise très sensible de surproduction, sont présents dans le secteur du disque.

    Sources: Fünfzig Jahre Sprechmaschine.
    in: Journal suisse du commerce et de l'industrie de la musique,
    no. 16/17, avril et mai 1929.

24. Si l'on se base sur la définition traditionnelle du folklore (voir II. 4.2), le terme de "nouveau folklore urbain" peut prêter à confusion. Les termes de musique "légère", ou de "divertissement" nous semblent pourtant trop réducteurs: il y a dans ce "nouveau folklore urbain", en plus de la légèreté et du facteur divertissant, l'annonce d'une convivialité et d'un ordre économique nouveau , qui lui donne également une valeur de témoignage non-négligeable.

25. WEBER (M.): Salon- und Jazzmusik.
in: Anbruch. Monatsschrift für moderne Musik, no. 3, mars 1929.

Marek Weber était le directeur du plus célèbre grand orchestre de danse allemand durant les années vingt et le début des années trente. Les Original Teddies, grâce à leur assimilation rapide du swing, le supplanteront en Allemagne dès 1936.

26. La valse et la polka se généralisent en Europe dès le début du 19ème siècle, en restant des jeux sociaux aux règles de bienséance définies de manière stricte. La Cakewalk, puis le tango argentin, qui se dansent en Europe depuis la fin du 19ème siècle, sont déjà généralement considérés comme trop chargés de connotations sexuelles. ("Pourquoi le faire debout quand on peut le faire couché?" ironisait Bernard Shaw à l'époque victorienne)

D'après SUTERMEISTER (H.), op. cit, p. 22 et suivantes.

27. GODDARD (Ch.), op. cit, p. 28.

Selon le même auteur, New York possédait 500 salles de danse en 1920, et 800 en 1925. Il s'agissait d'une petite révolution dans la vie quotidienne, sans commune mesure avec les vogues dansantes actuelles....

28. Cité par GODDARD (Ch.), op. cit, p. 29.

29. BERGIER (J.-F.), op. cit, p. 298.

30. Fünfzig Jahre Sprechmaschine.
in: journal suisse du commerce et de l'industrie de la musique, no. 16/17, avril et mai 1929.

31. ATTALI (J.): Bruits, op. cit, p. 144.

32. DU BOIS (W.E.B.): The Souls of Black Folk.
New York, 1903. Cité par CARLES et COMOLLI, op. cit. p.112

33. Nous utilisons dans ce travail le terme nègre conformément à son utilisation réelle jusque vers le milieu des années cinquante, où il se voit attribuer en français une connotation raciste.

34. Les ouvrages littéraires à aborder le thème de la négritude en Europe sont innombrables depuis le début du siècle. Outre les poèmes nègres de Tristan Tzara et l'anthologie nègre de Blaise Cendrars, le prix Goncourt est donné en 1921 à Batouala, véritable roman nègre, de l'antillais René Maran.

35. Le témoignage le plus intéressant à ce niveau est celui de MEZZ MEZZROW (M.) et WOLFE (B.): La Rage de vivre, op. cit.

36. CARLES (Ph.) / COMOLLI (J.L.), op. cit, p. 219.

37. Cité par WORTLEY (R.), op. cit, p. 32.

38. BAUMGARTNER (H.), op. cit, p. 171.

39. Le précurseur de ce mouvement est bien DEBUSSY, qui déjà lors de l'exposition universelle de 1889 découvrait les musiques balinaises, javanaises et le théâtre annamite. Les échelles musicales dites "exotiques" seront dès lors régulièrement utilisées par DEBUSSY dans ses compositions.

40. Le modernisme de STRAVINSKY est par exemple contesté en Suisse romande par le compositeur Aloys Fornerod, qui voit là du "bolchévisme musical".

    D'après GENOUD (j.-Cl.): La Suisse romande de l'entre-deux guerres face à la modernité musicale. In: Suisse romande entre les deux guerres, op. cit, p. 211.

41. ANSERMET (E.): Sur un orchestre nègre.
    In: la revue romande, no. 10, 15 octobre 1919.

    Cet article fut écrit suite à l'écoute du concert du "Southern Syncopating orchestra" de William Marion Cook, à Paris. Il s'agissait d'un orchestre de 35 musiciens et de 25 choristes, avec comme soliste aux saxophones, Sidney BECHET. La musique de W. M. Cook, directeur et arrangeur de cet orchestre aux dimensions impressionnantes pour l'époque, empruntait largement aux répertoires des chorales religieuses baptistes, avec un évident souci d'écriture et de mise en oeuvre, ce qu'ANSERMET souligne d'ailleurs largement dans son texte.

42. Idem, p. 11.

43. Idem, p. 12.

44. Idem, p. 13.

45. Robert GOFFIN, dans son ouvrage Aux Frontières du Jazz, première étude spécialisée qui aura son influence sur les recherches faites au sein des hot clubs dès la fin des années trente. Hugues Panassié publiera l'intégralité du texte d'ANSERMET dans la revue Jazz Hot en 1939.

46. SONNER (R.): Jazz.
    In: revue musicale suisse, no. 19, 1929, p. 635.

47. ERMATINGER (E.): Musik im Zeitalter des Materialismus.
    In: revue musicale suisse, no. 4, 1929, p. 117.

48. Procès-verbal de la scéance du conseil d'état de Zurich, 13 avril 1928.

    Cité par BERSINGER (F.). op. cit, p. 4.

49. La plupart des grands orchestres symphoniques suisses ont dû refondre leurs effectifs entre 1920 et 1925. Certains ont même cessé toute activité. C'est le cas de celui de Bâle, en juin 1920, et de celui de Davos, en avril de la même année,

    > "Du fait de la sérieuse concurrence des ensembles engagés dans les petits hôtels et les confiseries."
    >
    > (KLOSE (H.), op. cit, p. 14.)

    Stations touristiques et grandes villes sont également touchées.

50. KLOSE (H.), op. cit, p. 21.

51. Heinrich Baumgartner, op. cit, recense 59 locaux publics consacrés durant les années vingt à Zurich au moins une fois par mois à la danse.

52. La plupart des pionniers contactés (voir fiches biographiques des entretiens) ont eu une formation musicale classique, et sont devenus professionnels de la musique de danse très jeunes, entre 18 et 25 ans. Seul un d'entre eux a pu se permettre de terminer toutes ses études classiques au conservatoire.

53. Nonante engagements qui couvrent déjà toute la suisse touristique et urbaine, de septembre 1925 à avril 1929. Dès 1927, la saison d'été (août-septembre) au grand hôtel de Morgins (VS).

L'évolution des cachets est significative:

- 21 septembre 1925: 15.- pour le bal de la Zürcher Verein au restau- "Schloss Bottming".
- 1927: 8.- par jour et par musicien nourri logé au grand hôtel de Morgins.
- 1er octobre 1927: 450.- pour l'Oktoberfest de Bâle, qui se déroulait au casino.
- 25 février 1928: 750.- pour le bal de la Zyttglogge Gesellschaft de Berne, qui se déroulait au Kursaal.
- 9 février 1929: 663.- pour le bal masqué de la direction de l'ACS, section bernoise, qui se déroulait au Kursaal.
- 2 mars 1929: 1050.- pour le bal masqué du palace de Lausanne.

L'orchestre des Lanigiros réalise ainsi une véritable ascension sociale en quatre ans, des soirées gratis pour les collégiens bâlois aux bals de la grande société des villes suisses.

54. Durant la même année (1926), la première tournée d'un orchestre de jazz américain est organisée sur le plan national. Il s'agissait des "Georgians" de Frank Guarente, qui jouèrent à Genève, lausanne, Bâle et Zurich dans le courant du mois d'octobre.
Source: HIPPENMEYER (J.-R.): Le jazz en Suisse dans les années vingt. In: revue musicale de Suisse romande, décembre 1974.

NOTES DU DEUXIEME CHAPITRE

1. De 1930 à 1936, malgré la crise économique qui sévit, de nombreux musiciens de la première génération contactés passent professionnels. Certains suivront des études au conservatoire en vue de perfectionner la lecture, quand ils n'avaient pas joui d'une première formation solide.

2. BAUDRILLARD (J.): La Société de consommation, op. cit, p. 103.

3. La Musique mécanique et la culture musicale. Rapport final de la conférence internationale du Maggio Musicale Fiorentino, édition de 1933. Texte publié, entre autres, par le Journal Suisse du commerce et de l'industrie de la musique, no. 11, novembre 1933. Ceci n'est qu'un exemple parmi d'autres nombreuses condamnations de la musique enregistrée durant les années trente (Revue musicale suisse en particulier).

4. Jacques ATTALI (Bruits, op. cit, p. 182), analyse ainsi le succès incroyable de la société MUZAK, qui a véritablement transformé tout notre environnement sonore quotidien :

> "(...)Créée en 1922 pour fournir de la musique par téléphone, elle s'est développée à partir de 1940 en vendant de la musique d'ambiance. Ses clients sont innombrables: stades, parcs, salons, cimetières, usines, cliniques (y compris vétérinaires), banques, piscines, restaurants, halls d'hôtels et même dépôts d'ordures.
> Les musiques utilisées dans les bandes vendues font l'objet d'un traitement tenant de la castration dénommé 'limitation de la gamme d'intensité', qui consiste à affadir les tonalités et le volume. Elles sont alors mises en cartes perforées, classées par genre, durée et type d'ensemble, et programmées, par voie d'ordinateur, en séquences de treize minutes et demie, lesquelles sont intégrées en séries complètes de huit heures, pour être ensuite commercialisées.
> (...)
> Cette musique n'est pas innocente. Elle n'est pas qu'une façon de dominer les bruits pénibles du travail. Elle peut être l'annonce du silence général des hommes devant le spectacle des marchandises dont ils ne feront plus que le commentaire standardisé, l'annonce d'une fin de l'oeuvre musicale isolable, qui n'aura été qu'une parenthèse brève dans l'histoire des hommes."

5. La généralisation du sponsoring culturel par les entreprises privées, depuis les années septante, est une étape ultérieure franchie dans ce sens.

6. NEWTON (J.), op. cit, p. 9.

7. La légende du luxueux Cotton Club, cabaret Harlémite où la bonne société New Yorkaise allait s'imprégner de négritude, illustre cette prospérité des grands entertainers du jazz durant la dépression économique américaine. Benny GOODMAN, Fred Astaire et... Théodore W. Adorno iront régulièrement s'y 'encanailler'. Tous les artistes engagés au Cotton Club étaient mulâtres: Louis ARMSTRONG n'y jouera qu'en 1939.

8. Les populations noires sont bien sûr les plus directement touchées aux USA par la crise de 1929 :

> "In Chicago verloren in den Jahren 1930-35 rund 30% der Schwarzen gelernten Arbeiter ihren Job, aber nur neun Prozent der Weissen.
> 1935 verdienten in Chicago 70% der Schwarzen, aber nur 30% der weissen Familien weniger als 1000 Dollars im Jahr.
> In New York City war 1935 die Hälfte aller afro-amerikaner ohne Arbeit; schwarze Frauen arbeiteten als Haushaltshilfen in weissen Familien für 25 Dollar im Monat!"
>
> (JOST (E.), op. cit, p. 72)

9. JOST (E.), op. cit, p. 73.

10. Le premier orchestre multiracial des USA à jouer en public fut réuni par le mécène John HAMMOND en avril 1936. Il était composé de Benny GOODMAN (sax et cl.), Gene KRUPA (dr.), et des deux musiciens noirs Teddy WILSON (p.) et Lionel HAMPTON (vibraphone).

    Pierre Lafargue remarque ceci sur la pochette du disque Jazz Tribune no. 22, Benny GOODMAN: The Complete Small Combinations, 1937-39 :

> "Benny GOODMAN renouait avec les traditions néo-orléanaises dans une ambiance de musique de chambre pour amoureux du jazz (...). Après les expériences tentées et réussies en studio ou dans l'intimité des clubs fermés, pour la première fois dans l'histoire du jazz un groupe mixte (...) se présentait au public, et grâce à la personnalité des protagonistes ralliait tous les suffrages. Les antiségrégationnistes venaient de marquer un point d'importance."

    Le mythe du jazz comme musique de la réconciliation générale des races venait de prendre pied dans les milieux cultivés et blancs. Il ne résistera pas aux analyses des structures économiques du racisme qui se feront plus tard (voir IV.4).

11. CHARTERS (S.): The Poetry of The Blues, op. cit, p. 34.

12. Le slogan présidentiel fortement popularisé par Mme Roosevelt elle-même sur tous les médias américains de l'époque, est: "America smiles!"

13. Les modèles d'arrangement les plus fréquemment utilisés par les grands orchestres du SWING étaient ceux que Don REDMAN écrivit pour le grand orchestre de Fletcher HENDERSON, de 1924 à 1926, à New York. Ces arrangements anticipent la généralisation, durant l'ère du SWING, de l'utilisation en sections opposées des cuivres et des anches. Ce recyclage rapprochait le style des grands orchestres du système de 'call and response' si transparent dans la tradition de la musique afro-américaine, et particulièrement le blues. Le style développé à KANSAS CITY en reste le meilleur exemple.

    D'après BERENDT (J.E.): Une Histoire du jazz, op. cit, pages 67 et suivantes.

14. L'orchestre de Jimmy LUNCEFORD séjournait en Hollande, et regagna précipitamment les USA de peur de rester coincé en Europe par l'éclatement d'un conflit (juillet 1939). Sa défection bien compréhensible profita aux Original Teddies de Teddy STAUFFER (voir annexe IX).

15. CARLES (Ph.) / COMOLLI (J.L.), op. cit, p. 235.

16. Jusqu'à l'entrée en guerre des USA en 1941, le réseau radiophonique américain reste entièrement concentré sur le marché intérieur, reflétant ainsi la tradition isolationniste de la politique américaine (Voir III.2.1).

17. Ce premier enthousiasme des amateurs européens ne s'est pas encore organisé en idéologie, comme ce sera le cas avec les défenseurs du jazz dit authentique. Il reflète bien plutôt la carence de musique populaire qui se fait jour dans la culture musicale européenne du début du siècle.

    Les premiers hotfans se nourrissaient beaucoup des premiers enregistrements de King OLIVER, ainsi que ceux des Hot Five et Hot Seven de Louis ARMSTRONG, et des CHICAGOANS. Le disque commence à devenir le vecteur privilégié dans ce milieu, qui commence à être reconnu par les stratégies de marketing des grandes firmes discographiques.

18. Aimablement mis à disposition par M. Henri DUPASQUIER, il recèle d'importants témoignages sur la vie quotidienne en Suisse durant la deuxième guerre mondiale.

19. Charles WILHELM signa quelques compositio ns pour les New Hot Players, comme 'Charlie Stomp', se révélant un des premiers musiciens amateur à créer ses propres thèmes.

20. La série Elite spécial 4011-4015 (5 disques), enregistrée à Zurich le 29 Août 1940, et la série 4200-4203 (4 disques), le 17 juin de la même année.

21. COEUROY (A.): Histoire générale du Jazz, op. cit, p. 23.

22. HUBER (H.): Von den Attraktionen zum Palais des Attractions.

    in: Die Schweiz im Spiegel der Landesaustellung, op. cit, vol II, p. 576.

    Le même ouvrage donne les chiffres suivants: les recettes apportées durant l'exposition nationale de 1939 par le palais des attractions se montent à Fr. 955.143,30. Les spectacles à caractère de divertissement donnés ailleurs rapportèrent 224.333,70 francs supplémentaires. L'exposition nationale attira 10.506.735 visiteurs!

23. Il existe plusieurs témoignages discographiques de ce travail, notamment un enregistrement d'avril 1936 comportant un des grands succès de l'époque,'Love Cries'.

24. L'on doit au discographe Charles Delaunay la paternité de ce label fondé en 1935, et à Hugues Panassié (voir II.4.1) sa direction artistique.

25. Schweizer Musiker Revue, 15 décembre 1937.

26. PANASSIE (H.): La Véritable Musique de jazz, op. cit, p. 114.

27. Réponse de Jack Hylton à Fritz Bopp, datée du 25 avril 1933. Archives Fritz Bopp, bibliothèque cantonale et universitaire du Zurich.

    Il faudra attendre les tournées du Jazz at the Philharmonics après la deuxième guerre mondiale pour entendre régulièrement l'orchestre de Duke ELLINGTON en Suisse.

28. Rappelons ici que du point de vue juridique, les définitions de l'oeuvre musicale varient énormément, tout le monde s'accordant uniquement sur la nécessité d'une appréciation subjective de l'originalité dans le domaine artistique, et sur l'impossibilité de distinguer forme et contenu dans le résultat sonore. Bernard GEELER (op. cit, p. 33) donne la définition suivante :

> "Suite d'évènements acoustiques constituant le résultat original d' une activité intellectuelle."

La Suisse se dote d'un appareil législatif sur le droit d'auteur en 1922 seulement (loi fédérale concernant le droit d'auteur sur les oeuvres littéraires et artistiques du 7 décembre 1922). La perception du droit d'auteur est organisée à l'échelon national en 1940 (loi fédérale concernant la perception des droits d'auteur du 25 septembre 1940). Les droits d'auteur lors de manifestations à caractère musical en Suisse étaient auparavant administrés par la SACEM française (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique). La Société Coopérative Suisse de Gestion collective des Droits d'auteurs (SUISA) reprend ce travail dès mai 1941, avec une autorisation exclusive du conseil fédéral portant sur la perception des taxes d'exécution en Suisse.

29. La différence suivante est faite par les juristes entre artistes interprètes et artistes exécutants:

- interprètes: indépendance créatrice (musique jouée en solo ou en petits ensembles).
- exécutants: dépendance créatrice par la présence d'un chef d'orchestre.

30. Lors de la deuxième conférence réunissant la section 'orchestres' de l' USDAM (c'est-à-dire les artistes exécutants de musique dite sérieuse), le 21 janvier 1931, un taux global d'indemnisation des orchestres en cas de de diffusion radiophonique est fixé selon trois catégories d'instruments (cordes, anches et cuivres). Ces mesures ne touchent en fait que les orchestres symphoniques, et tendent à accroître les disparités entre les membres de ceux-ci et les musiciens d'ensemble (musique dite légère).

31. MAGNIN (F.), op. cit, p. 64.

Leur situation n'est guère plus avancée à un niveau international: en 1979, seuls 21 états avaient ratifié la convention de Rome du 26 octobre 1961 (sic!) sur "la protection de l'artiste interprète, de l'artiste exécutant, des producteurs de phonogrammes et des organismes de radiodiffusion", convention unanimement reconnue par les juristes comme insatisfaisante.

32. MAGNIN (F.), op. cit, p. 9.

33. La SUISA abandonne en 1985 les catégories juridiques de musique dite sérieuse ou légère dans l'appréciation des retransmissions à caractère musical par les médias: le vecteur (concert, publicité, théâtre, etc..) prime sur le genre de musique pratiquée.

34. A la question 'c'était naturel, pour vous, d'improviser?', Bob HUBER répond: 'oui, j'improvisais, parce que ça donnait plus d'ambiance.'

Ce n'est que plus tard, avec la reconnaissance de la valeur artistique du jazz, que l'accent sera mis par les musiciens sur l'aspect technique de l' improvisation.

35. La Suisse alémanique était représentée par quelques sections au sein de l'Allgemein Deutscher Musikerverband, fondé en 1872 et premier syndicat national de ce type en Europe.

    En 1904 s'était créée à Genève une chambre syndicale des artistes musiciens, à majorité franco-italienne.

36. L'USDAM dut lutter longtemps pour sa reconnaissance à un niveau national:

    - les chambres fédérales refusent en 1918 un projet de subvention en faveur des orchestres symphoniques, qui n'arrivaient plus à payer décemment leurs membres.
    - la fédération suisse des employés refuse en 1918 de reconnaître l'USDAM en tant que membre affilié.

    En outre, d'autres organisations, nées de la nouvelle demande de musiques pour les cinémas et les divertissements, comme la "Musiker und Theater Union" (Zurich, 1918), regroupaient les musiciens amateurs et itinérants qui ne pouvaient pas faire valoir de formation comparable à celle exigée par le syndicat national.

37. KLOSE (H.), op. cit, p. 19.

38. Idem, op. cit, p. 24.

39. HUSS (E.): Considérations sur le marché du travail.

    in: Bulletin musical suisse, 8 septembre 1934.

40. HUSS (E.): Rapport annuel du président.

    in: Bulletin musical suisse, 8 septembre 1938.

41. BERSINGER (F.), op. cit, p. 17.

42. Première proclamation officielle du SFM, datée du 9 juillet 1934.

    Cité par BERSINGER (F.), op. cit, p. 24.

43. Selon un ancien expert du SFM (Jo GRANDJEAN), celui-ci contrôlait environ 30% des orchestres étrangers engagés en Suisse, et exigeait le plus souvent le remplacement de certains des membres de ces orchestres par des musiciens suisses sans emploi. La question de la protection sociale des musiciens fit l'objet de discussions interminables.

44. Aujourd'hui, l'USDAM recense 20 musiciens affiliés au syndicat qui se disent professionnels du jazz (sic!)

45. Ce témoignage est valable pour les Original Teddies, l'orchestre de danse le plus populaire en Suisse durant la deuxième guerre mondiale. La plupart des autres orchestres étaient engagés durant une période d'essai, et renvoyés dès que la clientèle ne consommait pas assez au goût du patron du local.

46. La majeure partie des artistes interprètes, professionnels ou amateurs, fonctionne ainsi comme réserve de main d'oeuvre à l'usage du secteur économique des divertissements.

47. Le nombre des concessionnaires radiophoniques dépasse en 1933 les 300.000, ce qui correspond à 7,4% de la population suisse. La limite des 5% était loin d'être atteinte avant la fondation de la SSR.

48. Il s'agit ici exactement du même droit pour lequel les artistes interprètes et exécutants refusaient de se laisser enregistrer par la radio sans toucher d'indemnisations (cf. II.3.1.a).

49. Arrêtés du tribunal fédéral, vol. 62, tome II, p. 254.

    Juridiquement, le développement de la radio avait créé une situation nouvelle, dont ne tenait pas compte la loi fédérale de 1922 sur la protection du droit d'auteur. Ceci explique la difficulté d'un réglement satisfaisant de la"guerre du disque", vu que ce conflit recoupe également la question des droits des artistes exécutants et interprètes. Le même arrêté du tribunal fédéral souligne les lacunes de la législation à ce niveau :

    > "Man kann sich bei Schallplatten daher lediglich fragen, ob das Urheberrecht bei der Plattenaufnahme mitwirkenden ausübenden Künstlern, oder aber dem Unternehmer, der die Platten herstellen lässt, oder beiden zusammen zustehe." (Idem, p. 248)

    Les grossistes suisses du disque se préparent ainsi, grâce aux redevances payées annuellement par la radio, un fonds monétaire de réserve pour pallier à d'éventuelles revendications mieux appuyées du syndicat des artistes musiciens.

50. Op. cit, p. 12.

51. Parmi les bases d'un mouvement de concentration des mentalités sur un pays idéal, la glorification des héros historiques (Tell, Winkelried), l'indépendance quasi-autarcique du peuple helvétique, la force immuable de la paysannerie ("Schweizer Art ist Bauernart"), l'unité dans le rejet d'un monde hostile, forment un courant dominant.

    L'ouvrage de FREI (P.): Die Förderung des Schweizerischen Nationalismus, op. cit, présente une excellente analyse de la mise en place de cette culture politique durant le 19ème siècle.

52. MOECKLI (W.). op. cit, p. 1.

53. PANASSIE (H.): Histoire des disques Swing, op. cit, p. 71.

54. Un réseau semi-clandestin d'amateurs de jazz s'est tout de même développé durant la domination nazie en Allemagne. Les orchestres qui l'animaient prenaient la précaution de rebaptiser les titres anglais des morceaux joués dans un allemand irréprochable, et d'en rester sagement à l'étiquette de "tanzkapelle". Le célèbre 'Tiger Rag', par exemple, devenait ainsi 'der schwarze Panther'.

    D'après KATER (M.) éditeur de la série de disques Jazz and swing under the Nazis. (Harlequin)

55. Outre les premières études musicologiques des années vingt (ANSERMET, MILAUD), les ouvrages suivants avaient déjà cerné le phénomène jazz en tentant d'en faire une analyse musicale:

    -BERNHARD (P.): Jazz. Eine musikalische Zeitfrage. 1926

    - MENDL (R.W.S.): The appeal of jazz. 1927

    - GOFFIN (R.): Aux Frontières du jazz. 1932

    Mais seul Hugues Panassié eut la force de rassemblement nécessaire.

56. Présentation.

    in: Jazz Hot, no. 1, mars 1935.

57. Il faut comprendre le terme 'idéologie' dans le sens plus précis d' historicisme : le système de représentation de Hugues Panassié ne prend pas pour norme un concept musical, voire musicologique, mais la description d'un 'moment idéal' de la musique de jazz.

    Là résident précisément les causes d'une première acculturation dans la réception du phénomène jazz en Europe: dans la prédominance des conceptions classiques et romantiques de la culture au sein de la réflexion de Panassié.

58. PANASSIE (H.): Le Jazz Hot, op. cit, p. 19.

59. Idem, p. 22.

60. Idem, p. 26.

61. Idem, p. 47.

62. Idem, p. 59.

63. Idem, p. 84.

64. PANASSIE (H.): Histoire des disques Swing, op. cit, p. 33.

65. Le texte de cette conférence demeure malheureusement introuvable.

66. PHILIPPI (H.): Wo ist die Schweizerische Jazzbewegung?

    in: Jazz Magazine, no. 22, février 1934. (La revue éditée par le Jazz House de Ernest Berner, dont seul ce numéro nous est parvenu).

67. Dates probables de parution de Jazz Magazine: 1932 - 1939.

68. Lettre envoyée par le magasin Krompholz à Hans PHILIPPI, datée du 23 octobre 1934. Archives du Hot Club de Bâle.

69. Entretien avec Felix DEBRIT, ancien animateur du Hot Club de Berne, 31 mai 1985.

70. Hugues Panassié lui-même règle ainsi ses comptes avec Benny GOODMAN, le héros le plus populaire du SWING, sacré plusieurs années durant "King of Jazz" par la critique américaine:

    > "Ses meilleurs disques d'orchestre sont ceux enregistrés en 1935 (...), tous arrangés par le chef d'orchestre noir Fletcher HENDERSON. Néanmoins, ces interprétations sont loin d'avoir l'aisance et le swing de celles des grands orchestres noirs. En tant que clarinettiste, Benny GOODMAN possède une belle technique instrumentale, mais son style est bien trop mièvre, trop 'oiseau' pour justifier les prétentions publicitaires qui ont voulu le faire passer pour un des meilleurs clarinettistes de jazz."
    >
    > (Les Rois du jazz, op. cit, p. 202)

71. BAUMANN (M.F.), op. cit, p. 230.

72. RUFFIEUX (R.), op. cit, p. 335.

73. FREI (D.), op. cit, p. 248.

74. Il est assez piquant de constater que la pluralité linguistique, religieuse et ethnique du pays a toujours été clairement posée comme le facteur principal de l'échec d'un rassemblement des élites culturelles suisses, tout en étant régulièrement présentée politiquement comme le fondement de l'originalité d'une culture suisse. Cette contradiction même obligea les promoteurs de la défense nationale spirituelle à miser sur un rassemblement culturel à bases plus 'populaires'. Les artistes suisses de renom sollicités par le mouvement de défense nationale spirituelle n'avaient en effet pas tous répondu présents, à l'exemple (célèbre) de Charles-Ferdinand Ramuz, qui résume ainsi sa pensée dans une lettre à Denis De Rougemont (Esprit, no. 61, premier octobre 1937):

> "Cher Monsieur De Rougemont, vous voyez que les questions se posent (pour moi du moins) en grand nombre. Elles se résument en ceci peut-être que nous savons à peu près pourquoi nous sommes ensemble, puisqu'il y a des raisons historiques et militaires qui ont présidé à cet état de fait, mais que nous ne savons pas très bien ce que nous avons (en tant que 'Suisses') à faire ensemble. Car il semble que sur ce point, les raisons politiques et militaires soient insuffisantes. (...)"

75. BOERLIN (G.): 25 Jahre Heimatschutz Festschrift.
Bâle, 1931, p. 6.

76. BAUMANN (M.F.), op. cit, p. 214.

77. Les différences suivantes sont à appliquer:

FOLKLORE	FOLKLORISME
processus oral de tradition	tradition musicale écrite
improvisation et praxis musicale différenciée	normalisation sous forme de notation et d'enseignement harmonique
lié au groupe ethnique	lié à l'éclatement du groupe ethnique
pas de vision historique de la vie musicale	historicisme dans l'auto-compréhension de la vie musicale
fonction de communication	fonction émotionnelle
produit direct de l'interaction sociale	produit direct d'une reconstruction intellectuelle

Le premier recyclage folkloristique du patrimoine musicale paysan servit surtout à des fins touristiques durant le 19ème siècle, et se trouve abondamment décrit dans les nombreux récits de voyage consacrés à la Suisse par la littérature romantique.
Le mouvement prit une assise nationale solide dans un premier temps au début du siècle, avec la mise sur pied d'un lobby folklorique:

- 1905: centenaire des fêtes et jeux alpins d'Unspunnen
- 1906: fondation de la "Schweizerische Vereinigung für Heimatschutz"
- 1906: création des archives de la chanson populaire à Bâle
- 1912: fondation de l'association suisse des jodleurs, dont les statuts précisent ceci:

"Die Schweizerische Jodlervereinigung hat zum Grundton die Liebe zum Vaterlande, die Wahrung alter Schweizerischer Eigenart und Schweizerischen Volkstums. Ziel unseres Strebens ist also Erhaltung, Pflege und Förderung unserer nationalen Eigentümlichkeiten: jodeln (einzeljodeln und jodeln im Strophenliede) und Alphornblasen."

(Statuts proclamés le 4 février 1912)

Jusqu'en 1930, le folklorisme se perfectionne en Suisse avec la fixation d'un nouveau type de Jodellied, qui fait l'objet d'une première tradition écrite touchant non seulement à la composition, mais aussi et surtout à l'exécution. Toute une génération de compositeurs et musicologues diplômés est à l'oeuvre.

D'après BAUMANN (M.F.), op. cit, p. 210 et suivantes.

78. Idem, p. 224.

79. Rapport annuel de la SSR, 1937, p. 35.

80. BAUMANN (M.F.), op. cit, p. 63.

81. FRISCH (M.): Livret de service, op. cit, p. 63.

Les souvenirs personnels de la mobilisation par Max Frisch éclairent particulièrement ce poids du silence qui englobe toute la deuxième guerre mondiale et son historiographie en Suisse.

NOTES DU TROISIEME CHAPITRE

1. Dans le domaine de la presse écrite, la consultation de l'hebdomadaire Schweizer Illustrierte durant les années de guerre révèle bien la prudence des discours (les commentaires de l'actualité disparaissent) et le nivellement des débats.

2. le 9 novembre 1932 à Genève, la troupe se voit ordonner l'ouverture du feu contre un groupe d'ouvriers manifestants qui venait de l'agresser verbalement. Cette opération se solda par treize victimes parmi les manifestants.

3. "An sich verlangte die Pluralität von heute in zunehmendem Masse eine vermittelnde Rolle der Musikwissenschaft und der Ethnomusikologie in der Fragestellung auf das vielfältige Neben- und Ineinander des gesamten gegenwärtigen Musiklebens."

   (BAUMANN (M.F.), op. cit, p. 248)

4. Catalogue général de Elite Records, daté de mars 1946. Le secteur des divertissements y prend une place prépondérante. Les archives de la firme Turicaphon n'étant pas disponibles, nous en sommes réduits à la consultation de ses catalogues.

6. Extrait de l'émission Eddie BRUNNER, ein Schweizer Musiker, diffusée par le studio de radio-Bâle le 11 septembre 1961.

7. Les rares données statistiques qui nous sont parvenues ne sont pas suffisamment représentatives. Il n'en reste pas moins que la socialisation par la musique a toujours joué un rôle prépondérant, et que la guerre semble avoir favorisé l'essor d'une musique de divertissement :

   "La guerre a été la chose qui a fait sortir les musiciens, parce qu'en période de crise, les gens ont besoin de s'amuser. Les dancings en Suisse n'ont jamais été aussi pleins que pendant la guerre. (...) Il y avait en Suisse 6 ou 7 grands orchestres, et tous les dancings avaient leur orchestre, trio ou quintette."

   (Entretien avec Eric BROOKE, 30 janvier 1985)

8. SUTERMEISTER (H.H.), op. cit, p. 33.

9. D'après plusieurs personnes ayant participé à la documentation orale, un sondage effectué par le Schweizer Illustrierte durant l'année 1940 révéla que les préférences des personnes interrogées allaient tout d'abord au général Guisan, puis immédiatemment après à... Teddy STAUFFER. Le sondage n'a pas été retrouvé.

10. Extrait de l'émission 50 Jahre Jazz in der Schweiz, diffusée par Radio Suisse Internationale le 10 août 1977, à l'occasion de l'exposition du même nom qui avait lieu au Volkshaus de Zurich. Le colloque réunissait Lance TSCHANNEN, Fred BOEHLER (qui témoigne ici du travail de son orchestre), Mac Strittmatter, Walo Linder, Peter WYSS, Otto FLUECKIGER et Hugo FAAS.

11. Elles sont impossibles à toutes recenser, mais furent aussi plus directement liées au contexte politique européen: les archives du hot club de Bâle

permettent par exemple de prendre connaissance de la suppression de l'émission hebdomadaire sur le jazz, qui était animée depuis 1938 par Hans PHILIPPI au studio de radio-Bâle. Les pressions semblent avoir été exercées par voie diplomatique, l'émission de Hans PHILIPPI étant en effet fort écoutée en Allemagne du Sud, où les auditeurs ne captaient plus les postes anglais.

12. Schweizer Musiker Revue, 15 juillet 1941.

13. Outre "Margritlilied", chanté par les Geschwister Schmid (le trio le plus populaire en Suisse à cette époque) accompagnés par les Original Teddies, on trouve également "Texas Swing" (le même trio accompagné par Bob HUBER) et "Boogie Woogie in Switzerland" (le même trio accompagné par Walter Baumgartner et son orchestre).

    En Suisse romande, le quartette vocal Les Ondelines se produisait avec l'orchestre Bob ENGEL et les Original Teddies.

14. Schweizer Musiker Revue, 15 juin 1946.

    Arthur Beul ironise ici sur l'arrivée massive des GI's dans notre pays, dès juin 1945 (voir III.2.2).

15. Idem, 15 juin 1946.

16. MALEK (C.), op. cit, p. 90.

17. Régie: August Kern. Tournage: décembre 1940-janvier 1941. Première représentation: Berne, 5 février 1941. L'orchestre des Original Teddies prenait une part importante dans le scénario, la musique étant signée Jack TROMMER, Buddy Bertinat et Teddy STAUFFER.

    Hervé Dumont (op. cit, p. 282/283) présente ce film ainsi:

    > "Ein Film, dem (...) ein klarer einheimischer Erfolg beschieden ist und der sogar seine schwindelerregend hohen Kosten von 280000 Fr. einspielt. (...)
    > Kerns wichtiger Verbündeter ist das EMD - ein launischer Verbündeter zwar, aber mit einem langen Arm. Nach verschiedenen Fällen von Desertion nimmt der Oberstbrigadier Roger Masson, Chef der Nachrichten-Sektion, den Film persönlich unter sein Patronat und unter das der Sektion 'Heer und Haus' als 'wichtiger Beitrag im Kampf gegen den Defaitismus'."

18. BERGIER (J. F.), op. cit, p. 300.

19. L'hôtel Baur Au Lac (Zurich), le Moulin Rouge (Genève), l'hôtel Drei Könige (Bâle), le Kursaal et le casino (Berne), le casino de Montbenon (Lausanne), le Corso-Palais (Zurich), forment un réseau de palaces qui pouvaient accueillir tout autant les grands orchestres de danse que les revues et les spectacles de Music Hall.

20. Source: Swing Book des New Hot Players. Archives privées Henri DUPASQUIER.

21. Procès-verbal de la commission administrative du SFM, daté du 26 novembre 1942.
    Cité par KLOSE (H.), op. cit, p. 37.

22. Contrairement aux USA, où l'engagement plus intransigeant du syndicat des musiciens permettra un meilleur contrôle du marché de la musique dite légère (voir III.4.1).

23. KLOSE (H.), op. cit, p. 50 et suivantes.

24. Idem, p. 62.

25. La protection du marché suisse de la musique s'étendra jusque bien après la deuxième guerre mondiale :

> "1939-1950: le plus souvent, les frontières du pays sont fermées aux formations étrangères. Ce sont donc les années des 'orchestres suisses', avec leurs solistes souvent excellents. Leur jeu est 'digne du disque', et ils rencontrent un vif succès. Mais les éléments médiocres se répandent aussi; souvent venus à la branche des divertissements en transfuges d'autres métiers, ils irritent les propriétaires de café-concerts par des performances imparfaites. La concurrence de l'étranger fait défaut."
>
> (BERSINGER (F.), op. cit, p. 44)

L'artiste exécutant de musique sérieuse obtient en quelque sorte un statut d'ouvrier spécialisé, et l'artiste interprète reste un manoeuvre soumis aux fluctuations du marché.

26. WINOCK (M.): Le Rêve américain.
In: L'Histoire, no. 91, 1986.

27. La question abordée ici est celle des moyens mis en oeuvre par la machine de guerre américaine, et non de ses buts politiques: destruction du régime nazi et protection des démocraties libérales.

28. La Guerre des ondes (collectif), op. cit, p. 9.

29. BOELCKE (W.), op. cit, p. 56.

30. Idem, p. 58.

31. Le nombre d'émetteurs à ondes courtes installées par les USA après la deuxième guerre mondiale à destination du réseau international dépassera les 250. D'après BOELCKE (op. cit, p. 58), "die gewaltigste elektronische Propagandamaschine der Welt..."

32. TEUBIG (K.), op. cit, p. 6.

33. Nous savons aujourd'hui que le climat de guerre froide entre les deux grandes puissances s'installe déjà bien avant la fin du second conflit mondial. Les objectifs militaires communs ne suffisaient pas à garantir l'entente nécessaire.

34. 25 ans plus tard, durant l'expérience militaire de la guerre du Vietnam, plusieurs GI's noirs déclaraient à leur retour des champs de bataille d'extrême Orient que leur expérience du combat rapproché dans la jungle allait être fort utile à leur engagement en faveur de la guérilla urbaine menée par des mouvements radicalisés, comme les 'Black Panthers', qui prônaient une 'insurrection raciale' menée à partir des ghettos noirs.

    Le fardeau dont il est question concerne donc tout autant la politique extérieure que la politique intérieure des USA.

35. C'est uniquement l'ampleur prise par l'épisode des GI's dans les témoignages oraux qui nous a mis sur la piste de l'Aktion für Amerikanische Urlauber in der Schweiz'.

36. Entre autres Felix DEBRIT, à Berne (entretien, 31 mai 1985) :

> "Je m'étais mis en rapport avec l'office du tourisme local, qui connaissait les tournées des GI's, et j'allais attendre ces groupes à la gare et à l'hôtel, sans savoir vraiment à qui je m'adressais. Il fallait un peu de culot. (...) Grâce à mes contacts, j'ai pas mal compris jusqu'où allait la discrimination raciale. Au début, on était surpris de voir jusqu'à quel point elle existait: les camps séparés, la chair à canon. Là où ça sentait le roussi, on envoyait les troupes noires."

37. L'opinon publique et le congrès américains avaient depuis 1944 un avis plutôt négatif concernant la position de la Suisse dans l'échiquier militaire et politique européen: ils ne doutaient pas d'une collaboration étroite entre le palais fédéral et le régime nazi. Les enjeux diplomatiques de l'Aktion für die Amerikanische Urlauber in der Schweiz apparaissent donc comme urgents pour les deux parties concernées.

38. Archives du département militaire fédéral, fonds 2001 E1. Lettre datée du 28 juin 1945, adressée au colonel Münch, responsable militaire de l'Aktion Für die Amerikanische Urlauber in der Schweiz .

    L'état-major de l'armée suisse comptait alors de farouches défenseurs des modèles militaires prussiens, dont Ulrich Wille II, alors responsable de l'instruction dans l'armée suisse. Ils protestèrent à plusieurs reprises, mais sans succès, contre la permission donnée aux soldats américains de visiter la Suisse en uniforme.

39. Il faudrait ici une analyse de presse complète, ainsi que la consultation des procès-verbaux des débats de l'assemblée fédérale pour saisir le véritable écho de l'Aktion für die Amerikanische Urlauber in der Schweiz sur un plan national. La documentation orale permet en tout cas de montrer que cette dernière a laissé de nombreux souvenirs dans la mémoire collective, et fonctionna un peu comme une deuxième découverte de la négritude, moins certains fantasmes (cf. I.3).

40. Fondé en 1938 à l'initiative des Hot Clubs de Suisse romande, le premier Hot Club de Suisse n'avait pas eu la force de rassemblement nécessaire.

41. L'idéologie nazie condamnera bien sûr toute musique qui ne présente pas de rapports directs avec la 'culture allemande'. Au premier rang, la musique nègre, mais aussi et surtout toute la musique moderne et la musique de divertissement, où les compositeurs aux origines juives étaient nombreux à travailler (SCHOENBERG est le cas le plus célèbre)

42. Cette documentation ne fut pas commercialisée, mais représente une énorme masse de correspondance, dossiers de presse et fichiers. Les archives du Hot Club de Zurich (archives privées Jonny SIMMEN), par exemple, représentent plusieurs milliers de pages manuscrites détaillant biographies et activités musicales des grands solistes noirs américains, informations discographiques et scéances d'écoute du Hot Club.

43. Jonny SIMMEN: Geleitwort
    In: Jazz News, no. 1, novembre 1940.

44. Peter WYDLER: Unser Club
    In: Jazz News, no. 1, novembre 1940.

45. L'auteur d'une des premières études de vulgarisation sur le jazz publiée en Suisse qui se distancie de l'idéologie du jazz dit authentique.

46. SLAWE (J.): Einführung in die Jazzmusik. Op. cit, p. 8.

47. SYPNIEWSKI (J.): Ein Problem der Gegenwartsmusik: Jazz. Mémoire de licence en musicologie déposé à l'université de Zurich en 1947 (op. cit.). Le projet de Sypniewski est une analyse scientifique du jazz, historique et musicologique. Son travail de précurseur (à notre connaissance, il s'agit de la seule étude universitaire sur le sujet en Suisse!) a le mérite de présenter un tableau exhaustif de la littérature existant sur le sujet en 1947, mais se heurte au probème de la documentation musicale à retenir: Sypniewski ne se contente pas des disques comme seuls témoins de l'évolution du phénomène jazz:

> "Es wäre also für die Jazzwissenschaft unentbehrlich, eine Methode der Aufzeichnung musikalischen Geschehens zu entwickeln, welche (...) ein exakteres Bild der Musik liefern könnte als es bis jetzt die Schallplatte und ähnliche Verfahren zu vermitteln imstande sind."
>
> (SYPNIEWSKI (J.) op. cit, p. 46)

48. Articles 2 des statuts de la Fédération Suisse du Jazz. Archives privées Georges MATHYS.

49. Nous n'allons pas entrer en matière sur ce sujet, d'une part parce que les goûts personnels ne font pas martie du matériel analysé dans ce travail, et de l'autre parce que la querelle des styles est abordée au point III.4.

50. C'est avec les Victory-discs d'abord, puis avec la nouvelle promotion américaine du jazz (1942-46) que le jazz fait l'objet pour la première fois d'une production différenciée aux USA.

51. La promotion de ces disques importés clandestinement était assurée par la revue Jazz News.

52. "A la musique dont il s'offre comme humble prétexte, le disque impose en fait, et de la manière la plus tyrannique qui soit, sa propre dimension. (...) Comme aiment à dire les néchroniqueurs en mal d'inspiration, 'le musicien enregistré ne peut mourir tout-à-fait'. Qu' ARMSTRONG soit mis en terre, c'est affligeant, mais cela ne change rien à l'ordonnance d'une discothèque. Beaucoup de collectionneurs s'en montrent même soulagés: d'un même regard, enfin, ils vont pouvoir envelopper l'alpha et l'oméga de l'oeuvre du grand homme."

    (GERBER (A.), op. cit, p.20)

53. HOEFER (G.): Wartime hints for collectors.
In: Esquire's Jazz Book 1945, p. 27-30.

54. Procès-verbal de l'assemblée constitutive de la fédération suisse du jazz, Olten, le 11 juillet 1945. Archives privées Georges MATHYS.

Le développement du marché des collectionneurs de disque en Europe passait par la levée de certaines barrières protectionnistes qui étaient maintenues par les grossistes de disques. Georges MATHYS lui-même avait exercé des pressions en ce sens:

> "Lorsque j'étais à Olten en 1943, je fréquentais un disquaire. Il aimait bien m'entendre parler de jazz, et il avait un stock de jazz qui

se vendait bien. Il m'avait prié de venir assister aux réunions des grossistes à Zurich, et j'y suis allé deux fois. Il y avait les représentants des grosses boîtes, et je leur avais expliqué que la fédération suisse des hot clubs, au nom des amateurs, espérait qu'ils libèrent cette interdiction d'importer. Des amateurs (...) s'étaient mis à importer des disques à côté de leur travail, les Commodore, les Blue Note, des disques merveilleux qu'on ne trouvait pas dans le commerce. On payait évidemment très cher, en les important, et il y avait toujours beaucoup de casse, à cause du transport. (...) Je ne me souviens pas d'avoir entendu parler d'un accord avec les disquaires sur ce plan. Il est certainement venu plus tard, puisqu'on trouve de tout aujourd'hui."

(Entretien avec Georges MATHYS, 16 mai 1985)

55. Parmi les musiciens de la deuxième génération contactés (voir fiches biographiques des entretiens), une majorité a eu une formation classique. mais tous restent des autodidactes du jazz, qui s'y initient par l'écoute de disques, la radio, et le contact avec les musiciens des autres générations.

"De ce temps-là, c'est-à-dire la fin des années quarante, sortiront les meilleurs musiciens du pays - je pense particulièrement au New Orleans Revival et au Bop, que l'Europe découvraient. Les concerts de Louis ARMSTRONG à Nice en 1948, ceux de Sydney BECHET et Charlie PARKER à Paris en 1949 - auxquels participèrent également Hazy OSTERWALD et Ernst HOELLERHAGEN, furent certainement responsables de bien des vocations."

(HIPPENMEYER (J.R.), op. cit, p. 17)

56. Histoire du Hot Club de Neuchâtel. Archives privées André Garcin.

57. Les nuits du jazz semblent avoir connu un grand succès dans notre pays de 1946 à 1960. Vu l'absence de documentation à ce sujet, il est impossible d'en dresser un tableau représentatif.

58. Procès-verbal de l'assemblée constitutive de la fédération suisse du jazz, Olten, 15 juillet 1945.

59. JOST (E.), op. cit, p. 115.

60. La nouvelle promotion américaine du jazz se développe parallèlement à l'effort de guerre américain (1942-45). Nous avons travaillé sur les principales revues américaines destinées à une difussion internationale, durant les années 1945/46/47: Esquire jazz books, Metronome Magazine, jazz Profile et Jazz Ways.

61. DELAUNAY (Ch.): Evolution?
In: Hot Revue, no. 1, décembre 1945.

62. COLLIER (J.L.), op. cit, vol. II, p. 33.

63. HOEFER (G.): The Collector's Outlook.
In: Esquire Jazz Book, 1946, p. 67.

64. Le REVIVAL marque le moment où les rééditions de disques dépassent la production discographique contemporaine, dans le développement du phénomène jazz.

65. JOST (E.), op. cit, p. 93.

    Après 27 mois de grève, en novembre 1944, le syndicat des musiciens obtient gain de cause, et touche des indemnisations sur tous les enregistrements effectués.

66. Chester HIMES, dans son style inimitable, témoigne ainsi de la situation concernant l'éternel problème du conflit racial aux USA, après l'expérience de la lutte pour la libération de l'Europe (la scène présente deux policiers noirs du quartier de Harlem qui tentent de trouver une explication à la recrudescence des émeutes raciales au début des années soixante aux USA) :

    "Bon Dieu, Ed, faut bien que tu te rendes compte que les temps ont changé depuis qu'on était môme. Ces petits jeunes-là sont nés juste après qu'on ait fini cette foutue guerre avec l'idée d'extirper le racisme et de permettre d'installer les quatre libertés dans le monde. Et toi et moi, on est nés juste après que nos vieux aient fait une guerre qui devait permettre à la démocratie de s'installer dans le monde. Mais la différence, c'est que quand on a été se battre dans une armée raciste pour nettoyer la vermine nazie et qu'on est retourné ici pour retrouver notre racisme personnel, on n'a pas cru un mot de toutes ces conneries. On était trop bien rancardés. On avait grandi pendant la grande crise et on s'était bagarrés avec des hypocrites contres d'autres hypocrites. Et c'est comme ça qu'on a appris que la blanchaille, ça ment toujours. Peut-être que nos parents étaient juste comme nos enfants et qu'ils croyaient leurs mensonges, mais nous, on avait appris que la seule différence existant entre le racisme de chez nous et celui de l'étranger [NB: donc l'Europe de l'entre-deux-guerres], c'est que l'un avait les négros chez lui et pas l'autre. (...)"

67. CARLES (Ph.) / COMOLLI (J.L.), op. cit, p. 244.

68. National Association for the Advancment of Coloured People (NAACP), fondé en 1900 pour défendre l'égalité des droits civiques entre noirs et blancs aux USA.
    URBAN LEAGUE, association fondée en 1910 pour favoriser l'adaptation des émigrants noirs en provenance du sud des USA aux conditions de vie différentes de la vie urbaine.
    Paradoxalement, le phénomène du ghetto racial, typiquement urbain et caractéristique des sociétés industrielles avancées, fait que les deux races sont encore moins en contact que pendant la période esclavagiste, caractérisée par une économie rurale dans laquelle les esclaves partageaient la vie du domaine. (Thèse développée par Leroy JONES (op. c).

69. FAGER (C. E.), op. cit, p. 55.

70. CARLES (Ph.) / COMOLLI (J.L.), op. cit, p. 254.

71. Le terme a été fixé par la critique de jazz américaine en 1945.

    "'Le Bop', déclare Simple, le héros de Langston HUGUES, 'est issu de la police qui tape sur la tête des noirs. Chaque fois qu'un flic frappe un noir avec sa matraque, ce sacré bâton dit: 'Bop! bop!... Be-Bop! ... Mop!... Bop!'. Et ce noir hurle: 'Ooool-ya-koo! Ou-o--o!' Le sacré flic en profite pour continuer de taper: 'Mop! Mop! Be-Bop! Mop!' Telle est l'origine du Be-Bop: le rythme sur la tête du noir a passé directement dans l'interprétation que donnent du Be-Bop les trompettes, saxophones, guitares et pianos."

    (BILLIARD (F.), op. cit, p.27.)

72. A son apogée en 1952, la campagne anticommuniste dirigée par le sénateur Mac Carthy au moyen de multiples commission inquisitoriales permit d'emprisonner des milliers d'artistes, écrivains, musiciens, journalistes, syndicalistes, etc...

    La John Birch Society, fondée en 1952 par Robert Henry Welch dans le but de lancer une croisade pour la dénonciation de l'agitation communiste aux USA. La John Birch Society concentra ses efforts sur les citoyens de couleur, et défendit la thèse d'un complot communiste préparé par les noirs contre les USA.

    D'après CARLES (Ph.) / COMOLLI (J.L.), op. cit, p. 270 et suivantes.

73. Sidney BECHET, pour ce qui concerne le jazz traditionnel, et Kenny LARCE, pour ce qui concerne la jazz moderne, sont les deux figures les plus célèbres à s'installer en Europe au début des années cinquante.

74. Ekkehard JOST résume ainsi les conséquences de l'usage massif de l'héroïne par la génération des premiers BOPPERS:

    "So verfinsterte das Rauschgift die Bebop-Ära in einem weitaus stärkeren Masse, als es die auf Diskretion und Respektabilität bedachte Jazzliteratur jener Zeit ahnen lässt. Denn es handelte sich keineswegs nur um Einzelfälle, nicht nur um überdimensionale Musikerpersönlichkeiten, die ihre 'Schwäche' durch ihren Genius transzendierten und als Giganten in die Heldengeschichtsschreibung des Jazz eingingen. Es handelte sich um eine ganze Generation von kreativen Musikern, die - von der Musikindustrie ignoriert, von den meinungsbildenden Medien als Exzentriker abgestempelt und vom kulturellen Establishment missachtet - unter den erniedrigendsten Bedingungen eine Musik hervorbrachten, die den Gang der Entwicklung des Jazz entscheidender prägte als jeder andere stilistische Umschwung zuvor."

    (JOST (E.), op. cit, p. 114.)

75. Un des slogans des BOPPERS, repris également par les musiciens noirs du FREE JAZZ, est :
    "let's play the music, not the background"

76. JOST (E.), op. cit, p. 92.

    Duke ELLINGTON est le premier musicien noir américain à imposer au public un statut artisitique. Mais son éthique est conservatrice, contrairement à celle des BOPPERS.

77. Les conservatoires, qui en tant qu'institutions apparaissent à la fin du dix-neuvième siècle, organisent leur enseigement sur l'apprentissage de l'exécution d'une musique historique. Ils forment donc très peu de musiciens capables, à l'époque, de jouer des compositions modernes. Ces dernières ont ainsi rarement l'occasion d'être présentées au public. Cette tendance renforce la désaffection progressive du public par rapport aux créations de musique dite sérieuse.

78. Cité par JOST (E.), op. cit, p. 86.

79. Outre les travaux de Hugues Panassié, Robert Goffin et Charles Delaunay, qui sont publiés en anglais vers la fin des années trente, les ouvrages suivants sont édités aux USA durant la seconde guerre mondiale :

HOBSON (W.): American Jazz Music. 1939

RAMSEY JR: (F.): Jazzmen. 1939

SARGEANT (W.): Jazz. Hot and hybrid. Op. cit. 1946

BOLGEN (K.A.): An Analysis of the jazz idiom. 1941.

Dès la fin du conflit, les revues spécialisées foisonnent sur le marché américain. On en compte déjà une vingtaine, d'après l'Esquire Jazz Book édition 1945. La firme de disques Capitol publie en 1946 une histoire du jazz en 24 disques, accompagnée d'un livret.

La plus grande partie de la documentation sur la nouvelle promotion du jazz aux USA provient des archives privées de Jean FAVRE.

80. Esquire Jazz Book, édition 1945. Préface de Arnold GINGRISH.

81. Idem.

82. DEXTER JR. (D.): The History of Jazz. Vol. I: The Solid South.

Capitol records 1946.

83. SARGEANT (W.), op. cit, p. 264.

84. MILLER (P.E.) / CREENSHAW (J.): The Main Current of Jazz.
In: Esquire Jazz Book, édition 1945.

85. DEXTER JR: (D.): The History of jazz. Vol. I.

Capitol records 1946.

86. Esquire jazz Book, éditions 1945 et suivantes. Cette revue est publiée sous la direction d'Arnold Gingrich, écrivain et publiciste amateur de jazz de longue date, qui - grâce à l'Aktion für die amerikanische Urlauber in d Schweiz et son accueil spécial pour les VIP (Very Important Persons) - avait élu la Suisse pour ses vacances annuelles. Il entretint en conséquence des contacts réguliers avec Raymond COLBERT:

"Arnold Gingrich avait eu, lui aussi, une idée qui devait faire école: demander aux critiques, toujours plus nombreux, de désigner leurs solistes, arrangeurs, chanteurs et orchestres favoris. Ainsi était né le référendum annuel d'Esquire... Puis le gala des lauréats patronné par ce magazine, et diffusé avec un immense retentissement d'une côte à l'autre, par la plus grande chaîne américaine."

(Entretien avec Raymond COLBERT, 18 avril 1985)

87. La réception du jazz en Europe durant l'immédiat après-guerre peut être divisé en deux aires indépendantes: d'une part le nord du continent (Grande-Bretagne, Hollande, Danemark, pays scandinaves), qui ont eu les contacts les plus directs avec les USA. Certaines revues spécialisées y sont dès leur parution éditées simultanément en Europe et aux USA (exemple: la revue Jazzways, éditée dès 1946 à Copenhague et Cincinnati par G.S. Rosenthal). De l'autre, France et Belgique, qui entraînent dans leur sillage la Suisse, et dont les rapports sont plus conflictuels avec les USA, du fait de leur volonté d'être reconnus pionniers du jazz dit authentique.

88. America. No. spécial Jazz 47. Introduction.

89. Idem. HODEIR (A.): La Charte du jazz.

90. Idem. PANASSIE (H.): Les Grands Musiciens de Jazz.

91. Leur travail d'analyse et de description d'un phénomène musical est très souvent pareil à celui d'un ethnologue qui construirait une image de l' altérité culturelle au moyen de ses propres critères d'appréciation.

92. Jazz Hot, mai 1948. André Hodeir signe cet éditorial.

93. ainsi, à Genève, les musiciens pratiquant le jazz traditionnel sont regroupés au sein de l'Association des Musiciens de Jazz Genevois (AMJG), et les musiciens pratiquant le jazz moderne sont regroupés au sein de l'Association pour l'encouragement de la Musique improvisée (AMR). Peu de membres sont inscrits aux deux groupes.

94. Le club de jazz se développera au début des années cinquante (voir IV. 2.2).

95. Le cachet de Sidney BECHET se montait à 3000.- tous frais compris. Le prix des places était 3 à 8.-

    Informations données par Pierre BOURU, organisateur de ce concert.

96. La Suisse est depuis 1945 le pays européen qui comporte proportionnellement le plus grand nombre de musiciens de jazz amateurs. Nous avons vu en effet que les progrès de la sécurité sociale sont quasi-inexistants sur le marché de la musique dite légère.

97. Le 'Big Band Crash' de l'année 1946 affecta aux USA surtout les grands orchestres blancs: Benny GOODMAN, woody HERMANN, Jack TEAGARDEN, Tommy Dorsey figurent parmi les victimes célèbres de cette crise. La raison de la survie des big bands noirs (Duke ELLINGTON, count B , Lionel HAMPTON, Lucky Millinder entre autres) est comprise ainsi par E. JOST (op. cit, p. 98):

    "Einer der wesentlichen Gründe für den 'längeren Atem' der Schwarzen Bigbands dürfte darin bestanden haben, dass die schwarzen Bandleaders ihren Musikern keine Monatsgage garantierten wie die weissen Orchesterchefs, sondern sie für den einzelnen Job bezahlten. 'Wenn du in schwarzen Bands irgendwo eine Woche spieltest, dann wurdest du eine Woche bezahlt... Und wenn die Band fünf Nächte ohne Arbeit war, dann bekamst du für diese fünf Nächte kein Geld."

    Les musiciens suisses de la deuxième génération tentés par le professionnalisme n'étaient guère mieux lotis, et payés au coup par coup, comme en témoignent les archives privées de Julien-François ZBINDEN, qui a scrupuleusement noté le détail de tous les engagements effectués de août 1938 à décembre 1947 : (extraits ci-dessous)

date	lieu	orchestre	genre	travail	paye
9.- 11. 1939	Mac Mahon (Genève)	Louis Boucher (sextette)	Dancing	51h./semaine	20.-/jour
3.- 5. 1940	Old India (Lausanne)	Jimmy Rex	Dancing	42h./semaine	18.-/jour
1.-3. 1941	Hotel Carlton (Davos)	Gérard Monod	Dancing	20h.-1h./soir	10.-/jour nourri/logé
7.-8. 1942	Bellevue (Berne)	The Georgians (quartette)		42h./semaine	24.-/jour 6.-/musicien
4.-12. 1943	Mac Mahon (Genève)	Casagrande	Dancing	42h./semaine	27.-/jour

    etc.....

NOTES DU QUATRIEME CHAPITRE.

1. Avant 1945, les musiques populaires noires américaines, du blues au gospel et au brass bands, font l'objet d'un commerce très lucratif et séparé sous forme de RACE RECORDS. Ceux-ci disparaissent progressivement durant l'immédiat après-deuxième-guerre mondiale. Ce réservoir inépuisable de musiciens va permettre le développement d'une forte scène du rythm'n blues durant les années cinquante, qui concerne peu à peu un public mixte. Ce sera le point de départ du phénomène rock.
2. FRANCIS (A.), op. cit, p. 5.
3. La diffusion du jazz enregistré éclate elle aussi durant ces années, et échappe en partie aux grands monopoles américains du disque, suite à l'apparition d'une scène indépendante du disque, dont les buts ne sont pas directement lucratifs.
4. Le meilleur exemple en est l'orchestre de l'anglais George Hearing, qui arrangeait le répertoire des BOPPERS pour la danse.
5. Après sa participation comme leader d'un sextette de jazz moderne au festival de jazz de Paris (1947), Hazy Osterwald retournera au secteur suisse des divertissements, où il se produira en plus petites formations.

   D'autres grands orchestres ont été dissous en Suisse duarant cette période, ou ont dû modifier leur répertoire, comme les Original Teddies, qui se tourneront de plus en plus vers la chanson à succès durant les années cinquante.
6. Ce n'est qu'en 1975 que les premiers cantons suisses (Zurich et Genève) autorisent le strip tease intégral dans les cabarets et dancings.

   D'après BERSINGER (F.), op. cit, p. 64.
7. Quarante minutes en moyenne de musique enregistrée, contre 7 au disque 78 tours, une plus grande solidité, et l'utilisation de la pochette entière comme espace pictural et informatif (Norman GRANZ et le jazz At The Philharmonics furent les premiers à la faire), forment les principaux avantages du microsillon.
8. ATTALI (J.), op. cit, p. 148.
9. KLOSE (H.), op. cit, p. 69.

   Le syndicat réagi ainsi beaucoup plus vite aux développements technologiques que durant les années de l'entre-deux-guerres, et cherche ainsi à prévenir la situation.
10. Le premier orchestre engagé par la télévision suisse, le Collegium Musicum de Bâle (CMB, 1955) ne respectera les clauses de la convention de Paris, ce qui coûtera l'exclusion de l'USDAM à certains de ses membres.

    Selon KLOSE (H.), op. cit, p. 72 et suivantes.
11. ATTALI (J.), op. cit, p. 172.
12. C'est déjà durant les années vingt que les premiers orchestres de studio pratiquant le jazz se sont créés aux USA. Ce phénomène se généralise avec la nouvelle "industrie culturelle" américaine :

"Hatte somit der Studiojob als potentieller ökonomischer Rückhalt immer schon eine wichtige Funktion am Rande der Jazzszene erfüllt, so waren andererseits die Bindungen eines ganzen Stilbereiches an den komerziellen Studiobetrieb niemals so stark ausgeprägt wie im Fall des West Coast Jazz [NB: scène la plus nombreuse en musiciens aux USA de 1953 à 1960]. (...)
Erst ab etwa 1953 begann sich Hollywood für den Jazz in einem Ausmasse zu erwärmen, dass den Jazzmusikern als attraktiv erschien, sich dauerhaft als Studiomusiker in Los Angeles niederzulassen."

D'après Jost (E.), op. cit, p. 137.

13. Beaucoup de musiciens tentent d'expliquer cette carence de scène nationale et active par la petitesse du marché. Mais d'autres petits pays, comme la Hollande par exemple, connaissent dès l'après-guerre une véritable scène de jazz professionnelle.

    Les replis culturels de l'entre-seux-guerres, le cloisonnement entre les régions, l'absence d'une industrie de la musique en Suisse, expliquent l'absence de cette scène nationale mieux que la prétendue petitesse du marché.

14. Dès le début des années 50, le nombre des solistes de jazz qui commencent une carrière internationale (dont la première étape est obligatoirement l'Europe) augmente constamment.

    Le trompettiste Miles DAVIS, le pianiste Horace Silver, les saxophonistes Sonny Rollins et John COLTRANE seront les musiciens noirs qui seront souvent pris comme modèles en Europe. Le Modern Jazz Quartet du pianiste John Lewis a également eu une grande influence, comme les Jazz Messengers du percussionniste Art Blakey. Ces deux orchestres font carrière en Europe avant tout.

    Les musiciens en majorité blancs du COOL et du West Coast Jazz, quant à eux, feront école en suscitant le premier enseignement spécialisé du jazz (voir IV.4.).

15. Archives privées Bruno SPOERRI.

    Cet orchestre travailla de 1951 à 1956 dans tous les endroits imaginables, et comportait de quatre à huit solistes, en majorité bâlois. La moyenne des cachets par représentation se situe entre 200 et 300.- soit 40.- en moyenne par musicien.

16. L'amateurisme traditionnel, depuis la fin du siècle dernier, était celui des fanfares et des chorales. La présence d'un dirigeant professionnel permettait d'atteindre la respectabilité de mise à une musique très souvent fonctionnelle.

17. Raymond COURT (entretien, 10 septembre 1986), en témoigne:

    "Il faut bien se dire que la notion amateur/professionnel était importante à l'époque. Il y avait toute une série de musiciens qui jouaient dans les boîtes. Nous, c'était très rare qu'on y joue. (...) Quand les professionnels se sont retrouvés au chômage, ils ont surtout voulu défendre une étiquette de professionnels. Ils nous ont un petit peu tués, nous, les petits amateurs qui risquaient de leur prendre du boulot. Ça a été un problème que j'ai profondément ressenti."

18. Chaque ville suisse voit naître plusieurs orchestres amateurs de jazz, pratiquant pour la plupart le style traditionnel, dès 1950. La meilleure présentation de ce milieu est celle de HIPPENMEYER (J. R.), op. cit.

19. Dès 1960, avec l'individualisation croissante de la consommation musicale, les hot clubs verront leurs membres nettement diminuer.

20. On doit à Remo RAU l'initiative de l'Africana (1957 - 1965), qui fut une des scènes les plus actives de Suisse :

> "1957 gewann ich den Preis am Jazzfestival. Ich hatte ein Quartet und wusste nicht wo spielen. Und Joe Turner war im café Africana. Er hat dort immer von 17h. bis 19h., und dann von 21h.bis 23h. gespielt. Wir haben den Wirt gefragt, ob wir nicht am Abend im Africana spielen könnten. Das Remo Rau Quartet hat also dort gespielt. Jeden Sonntagnachmittag um 15h., und es war jedesmal voll. Das Bedürfnis beim Publikum war gross. Zwei Monate nachher haben wir mit dem Gerant gesprochen, (...) und wir konnten jeden Abend von 19h. bis 21h. spielen. Ich habe am Anfang diese Konzerte organisiert, weil der Gerant gar nichts von Jazz verstanden hat. Wir haben zuerst eine mündliche Vereinbarung gemacht, und dann schriftlich für drei Jahre lang. Ich hatte dafür ein kleines Honorar, und dieser Millionär hat sogar das nicht bezahlen wollen! Das war Africana."

Tous les musiciens pratiquant le jazz moderne en Suisse ont régulièrement joué à l'Africana, où des workshops avec les musiciens américains de passage étaient organisés, et où Duke ELLINGTON découvrit et lança la carrière du pianiste sud-africain Dollar Brand.

21. Les archives radiophoniques du festival de Zurich n'ont pas toutes été conservées, et son organisateur, André Berner n'a commencé à archiver une documentation sur le festival qu'en 1957 seulement.

22. Francis BURGER est d'ailleurs l'auteur d'un cours pédagogique de l'harmonie du jazz qui a servi à lancer son enseignement en Suisse.

23. La Weltwoche consacrait un dossier complet à la nouvelle école de jazz (l'article Volkshochschule für Jazzmusik, du 28 août 1960):

> "Kurz nach dem ARMSTRONG-Krawall im Zürcher Hallenstadion ist jetzt vor ein Paar Tagen eine Schweizerische Jazzschule eröffnet worden, ein nach Umfang und Zielsetzung vorerst noch bescheidenes Unternehmen, das sich indessen bald als eine gut frequentierte Institution von Ansehen und Würde etablieren dürfte. Die beiden Ereignissen haben nichts miteinander gemein als die zeitliche Nachbarschaft; und doch: die Gründung dieser 'Jazz School' mag als eine Antwort auf den massenhysterischen Ausbruch im Hallenstadion gehört werden; eine stille Antwort allerdings, und eine wohlartikulierte dazu. Es ist die Antwort jener Jugendlichen, denen Jazz eine Sache des Gemüts und ein Gegenstand der Bemühung bedeutet. Darüberhinaus ist die Schweizerische Jazzschule die erste ihrer Art in Europa."

24. Avec Modern Jazz Zurich (1966), puis l'Association Pour l'Encouragement de la Musique Improvisée (AMR, 1974) à Genève, les premières subventions publiques seront envisagées (avec succès à Genève, sans succès à Zurich).

25. Le paradoxe de la culture (cf. introduction générale) n'a pas trouvé son expression définitive et musicale dans le jazz: le développement du phénomène rock l'illustrera de façon plus directement politique.

26. Lorsqu'il venait jouer à Neuchâtel, accompagné par les New Orleans Wild Cats, le saxophoniste Bill Coleman touchait un cachet qui se situait durant les années cinquante entre 700 et 800.-

    D'après Jean-jacques BARRELET (entretien).

27. fondée en 1939, et première firme indépendante spécialisée dans le jazz aux USA, Blue Note avait l'engagement suivant:

    "Les disques Blue Note sont destinés à servir exclusivement l'expression sans compromis du jazz hot et du swing en général. Chaque style particulier qui représente un sentiment musical authentique est un gage de sincérité. Par son adéquation au lieu, à l'époque et aux circonstances, il possède sa propre tradition, ses critères (standards) artistiques et son public qui le fait vivre. Le jazz Hot, donc, est une forme d'expression et de communication une manifestation musicale et sociale, et les disques Blue Note entendent s'identifier à cette impulsion, et non à ses enjolivures tapageuses ou commerciales."

    (premier catalogue Blue Note, cité par Jazz Magazine, no. 421, mai 1985)

    Blue Note produit ses premiers microsillons en 1951, et deviendra dès la firme de disques la plus prestigieuse du jazz moderne.

28. De 1953 à 1960, la scène musicale du jazz la plus forte en musiciens est la Californie et tout l'est des USA. C'est là que les premières écoles de jazz sont fondées, le plus souvent au sein de grandes universités. Ce Westcoast Jazz, qui se confond avec ce que l'on a appelé la 'beat génération' suscita un fort engouement dans sa réception en Europe:

    "Wenngleich der Westcoast Jazz in der relativ kurzen Periode seiner Blüte an Popularität alle anderen Stilbereiche in den Schatten stellte und besonders in Europa forciert durch zahlreiche Konzert-Tourneen, praktisch den 'Modern-Jazz' repräsentierte, blieb seine Wirkung auf die weitere Entwicklung des Jazz minimal und auf Aeusserlichkeiten beschränkt."

    (JOST (E.), op. cit, p. 154).

29. CARLES (Ph.) / COMOLLI (J.-L.), op. cit, p. 285.

30. Idem, p. 289.

31. Les scènes anglaises et européennes du Rock en feront souvent une musique qui prendra valeur de témoignage et refusera les compromis culturels ou commerciaux.

32. "(...) La primitivité noire fait retour, s'inscrit sans apprêt dans des rythmes simples - et souvent à trois temps: sortes de valses - insistants, grossiers. Les sonorités des instrumentistes se font "sales" (d'où le nom de "funky" donné à ce style), les improvisations prennent la forme répétitive des transes collec-

tives des églises noires. Il y a une sorte de réactivation à la fois des éléments du blues (dont une certaine "laideur" sonore, une certaine "pauvreté" musicale) et des effets de spirituals (répétitions, rythmes et scansions énervants, expressivité violente)."

(CARLES (Ph.) / COMOLLI (J.-L.), op. cit, p. 290).

33. Les musiciens du FREE JAZZ se sont d'ailleurs souvent attaqués à la notion esthétisante du style, qu'ils rejetaient au nom de l'unité de la tradition musicale afro-américaine. Leur musique (Lester Bowie, Sun Ra) procède régulièrement par citations - ironiques ou non - emprintées à l'histoire de la musique populaire noire américaine et de son acculturation.

34. Le FREE JAZZ n'apparaît pas comme une musique qui s'inscrit dans un contexte politique qui lui donne un poids supplémentaire (comme c'était le cas de la réception du jazz en Europe durant la deuxième guerre mondiale), mais comme l'expression directe de violents conflits sociaux. Les musiciens eux-mêmes sont très clairs à ce sujet:

Charlie MINGUS: "Ma musique parle de la vie et de la mort, du bien et du mal. Elle est colère, elle est réelle".

Max ROACH: "La volonté d'utiliser nos efforts artistiques comme tremplins pour exprimer nos revendications humaines, sociales et politiques est très naturelle."

Archie Shepp: "Nous ne sommes en fait qu'un prolongement de ce mouvement nationaliste noir - Black Muslims - Droits civiques qui se développe en Amérique. C'est à la base de la musique."

(Tous cités par CARLES et COMOLLI, op. cit, p. 347).

Comme on le voit, la lutte principale porte sur les conditions de production de la musique, et le débat transporté de l'esthétique à la réalité.

FICHES BIOGRAPHIQUES DES ENTRETIENS

Première Partie : Musiciens

A Pionniers (nés entre 1900 et 1910)

B Première génération (nés entre 1910 et 1925)

C Deuxième génération (nés entre 1925 et 1940)

D Troisième génération (nés entre 1940 et 1950)

nom prénom	né	ABCD	formation	qualités	activités
COHANNIER Edmond (GE)	1905	A	Classique (fl. cl. et sax.)	instrumentiste, directeur, arrangeur, enseignant.	Professionnel. 1925-1935: grands orchestres de danse français (Gregor et Ray Ventura). 1935-43: carrière en Suisse (Bob Engel et autres orchestres). Dès 1944: carrière en soliste et enseignement de la musique classique.
EINHORN Maurice (ZU)	1907	A	Autodidacte (dr)	instrumentiste.	Professionnel (Suisse): 1934-60. 1936: M. Einhorn et son orchestre accompagnent Coleman Hawkins en Suisse. 1939-45: grand orchestre Bob Huber. Dès 1946: saisons itinérantes et carrière free lance.
GRANDJEAN Jo (FR)	1907	A	Harmonie (sax. et cl.) et classique (vio.)	Instrumentiste, chanteur, arrangeur, directeur d'orchestre.	Professionnel (Suisse): 1930-67. 1934-36: grand orchestre Bob Engel. 1936-39: Jo Grandjean Midnight Club Orchestra. 1939-48: Red Millers, grand orchestre international. Après une fin de carrière free lance, prend des responsabilités dans le cadre du SFM.
PERITZ Hugo (ZU)	1902	A	Classique (vio.) et autodidacte (sax.)	instrumentiste, arrangeur et compositeur.	1916-20: séjour aux USA, initiation au jazz par le violoniste Joe Venuti. Professionnel (suisse):1930-67. 1939-48: The Berries. 1948-67: orchestre de variétés de radio Bâle.

nom prénom	né	ABCD	formation	qualités	activités
TROMMER Jack (ZU)	1905	A	Classique (p.)	compositeur, arrangeur, instrumentiste.	Professionnel (international) dès 1925. Orchestre Teddy Stauffer jusqu'en 1945. Red Millers de1945 à 1960. Compose symphonies, opérettes, chansons et musiques de film.
BERTSCHY René (BE)	1912	B	autodidacte (b.)	instrumentiste et arrangeur.	Professionnel (Suisse et Europe): 1935-63. 1939-40: grand orchestre Teddy Stauffer. 1941-47: Lanigiros. 1947-63: grand orchestre Continentals.
BUSER Ernst (BA)	1925	B	fanfare, autodidacte du jazz	musicien, multi-instrumentiste (tp. et vibes), collectionneur.	Dès 1945, Ernst Buser participe à de nombreux orchestres de jazz amateurs de la région bâloise. On le retrouve en 1948 au sein de l'orchestre de Francis Burger, qui représente la Suisse lors du festival international de jazz de Nice.
CHOCQUART Loys (GE)	1920	B	Classique (p. et fl.) et autodidacte (sax.)	instrumentiste, arrangeur, compositeur, journaliste.	1939-59: émissions régulières sur le jazz à Radio Romande. 1937: orchestre amateur Jam-Band. Dès 1945, carrière internationale dans le jazz. 1955: fondation du night club La Tour à Genève.

nom prénom	né	ABCD	formation	qualités	activités
CROISIER Robert (GE)	1917	B	Classique (vio. cl. et sax.)	instrumentiste.	Professionnel (Suisse): 1933-45. Orchestre du Moulin Rouge, Bob Engel, Teddy Stauffer, Fred Boehler et autres. Dès 1945: travail fixe à la radio, participation au Groupe Instrumental Romand.
DE COULON Claude	1917	B	classique, fanfare, autodidacte du jazz	Musicien, arrangeur, instrumentiste (tb), ingénieur du son.	Tromboniste dans l'orchestre amateur des New Hot Players dès 1938, Claude De Coulon travaillera de 1941 à 1952 dans les grands orchestres de danse en Suisse. Il achève parallèlement une formation classique, et entre en tant que soliste à l'OSR en 1952. Obligé d'abandonner son travail pour des raisons de santé en 1964, il est engagé à la radio romande comme technicien preneur de son.
DUPASQUIER Henri (NE)	1915	B	Autodidacte (accordéon et sax.)	instrumentiste et arrangeur.	Amateur (Suisse). 1932-45: New Hot Players. Cesse ses activités musicales de 1945 à 1980. Fonde en 1980 le big band Les Amis du Jazz.
HEYMANS Phyllis (BA)	1917	B	Autodidacte (chant et danse)	chanteuse et danseuse.	Professionnelle (Hollande et Suisse): 1936-46. 1938-39: chanteuse des Lanigiros, 1940-43: chanteuse des Teddies.

nom prénom	né	ABCD	formation	qualités	activités
HUBER Bob (ZU)	1911	B	Autodidacte, fanfare puis conservatoire	multi-instrumentiste, compositeur, arrangeur, directeur.	Professionnel (Suisse et Europe): 1926-56. 1930: séjour en Allemagne avec les Teddies. 1941: fondation du grand orchestre Bob Huber.
LINDER Paul (NE)	1912	B	Autodidacte, fanfare puis conservatoire	multi-instrumentiste.	Professionnel (Suisse): 1933-50. Teddies (1935-36), Bob Engel (1937), puis saisons itinérantes.
WILHELM Charles (NE)	1914	B	Classique, autodidacte du jazz	Compositeur, arrangeur, multi-instrumentiste (p. et cl.).	1933-36: participe à la fondation et aux premières activités des New Hot Players, dont il est le directeur musical. 1936-39: apprentissage du piano jazz en Angleterre. On le retrouve dès 1940 au sein des New Hot Players. Il s'adonne par la suite à l'étude du jazz moderne, mais cesse toute activité musicale publique.
ZBINDEN Julien-François (VD)	1917	B	Classique (p.)	Compositeur, arrangeur, instrumentiste.	Professionnel (Suisse): 1938-47. Petits orchestres de danse et piano-bar. 1947-56: régisseur pour les variétés, puis la musique classique à la radio romande. Dès 1956: chef du département musical.

nom prénom	né	ABCD	formation	qualités	activités
BIFFIGER Franz (BE)	1939	C	Classique (p.)	Instrumentiste et arrangeur.	Amateur. 1957-59: orchestres de danse de la scène bernoise. 1959-62: participation régulière à la scène de l'Africana (ZU), et au festival de Zurich. 1962: co-fondateur, puis président de l'école de jazz de Berne. Quintette avec Heinz Bigler et carrière free lance.
BROOKE Eric (GE)	1924	C	Classique (tp.)	Instrumentiste.	1940: débuts avec les Collegian Swingers. Professionnel dans les grands orchestres de danse suisses de 1942 à 1951. Travaille depuis lors à Radio-Genève (orchestres de musique dite légère et émissions de jazz).
BUECHI Ernst (ZU)	1927	C	Autodidacte	Multi-instrumentiste	Professionnel. Travaille dès 1945 dans le secteur de la danse et des divertissements en Suisse, et anime de nombreux petits orchestres de danse. Egalement collectionneur.
BURGER Francis (SG)	1925	C	Classique (p.)	Instrumentiste, arrangeur et musicologue.	Amateur. Débuts durant la guerre avec les Swing Tullies (big band). 1946: représente la Suisse au festival de jazz de Nice. 1949: professionnel une année avec Hazy Osterwald. Anime différentes formations jusqu'en 1960. Co-fondateur de l'école de jazz de Zurich.

nom prénom	né	ABCD	formation	qualités	activités
CHAIX Henri (GE)	1925	C	Classique (p.)	Instrumentiste, arrangeur, enseignant.	Débuts durant la guerre avec le Jam-Band de Loys Chocquart. 1945-55: orchestre Claude Aubert, qu'il reprend sous son nom jusqu'en 1974. Depuis, engagements en trio, et avec les Hot Mallets. Enseigne régulièrement le piano.
ECKINGER Isla (BA)	1938	C	Autodidacte, deux ans de formation classique.	Multi-instrumentiste (b., tb. et vibes).	Débuts chez Ocar Klein. 1963: professionnel chez Mac Strittmatter (orchestre de danse). Dès 1965, carrière free-lance internationale. 1972-81: professeur à la Swiss Jazz School de Berne, et quartette "Four for jazz".
GRUNTZ Georges (BA)	1932	C	Classique (p.) et autodidacte	Compositeur, arrangeur, instrumentiste et directeur.	1952: professionnel chez Alberto Quarella, Be Bop to dance. 1953-62: tentative de carrière free-lance à l'étranger et en Suisse, où il vend des voitures pour pouvoir continuer à jouer sa musique. Dès 1962, musicien de jazz professionnel (G. G. Concert jazz Band et nombreux autres orchestres).
SCHMIDLI Peter (BA)	1937	C	Autodidacte	Instrumentiste (g. et banjo).	Dès 1955, travaille avec les orchestres de danse bâlois. Musicien professionnel depuis 1971: P/S Corporation, Buddhas Gamblers, Tremble Kids, Hot Mallets.

nom prénom	né	ABCD	formation	qualités	activités
SPOERRI Bruno (BA)	1935	C	classique, autodidacte du jazz	compositeur, instrumentiste (saxophones), ingénieur du son.	Musicien de jazz amateur dès 1950, Bruno Spoerri participe à de nombreux orchestre de la scène bâloise et zurichoise. Il est un des premiers musiciens suisses à pratiquer le jazz moderne, et dès les années soixante le jazz rock, la musique électronique et les compositions informatisées. Professionnel depuis 1965 (musiques de film, ingénieur du son à la télévision).
SUTER Robert	1923	C	Classique (p. et composition)	Compositeur, arrangeur, instrumentiste et enseignant (conservatoire).	Co-fondateur et animateur des Darktown Strutters, jazz traditionnel bâlois. A enseigné de nombreuses années la composition, l'harmonie et l'improvisation aux conservatoires de Bâle et Berne. Vie musicale professionnelle dans le domaine de la musique classique uniquement.
RAU Remo (ZU)	1925	C	Classique (p.)	Compositeur, arrangeur et multi-instrumentiste (p. et vibes).	1957-65: animateur de la scène de l'Africana, participe à de nombreux groupes de jazz. 1966: co-fondateur avec Irène Schweizer de Modern Jazz Zurich. Nombreux groupes et projets. Remo Rau est décédé en 1987.
AMBROSETTI Franco (TI)	1941	D	classique (p.), puis autodidacte (tp.)	compositeur, instrumentiste et arrangeur.	Initié très tôt au jazz par son père, le saxophoniste Flavio Ambrosetti (voir personnes citées), Franco Ambrosetti est musicien professionnel durant 5 ans (1962-67), puis partage son temps entre une carrière de musicien free lance et des responsabilités dans la vie économique. Trompettiste de renom international (premier prix au concours de Vienne en 1965).

nom prénom	né	ABCD	formation	qualités	activités
BOVARD Jean-François (VD)	1948	D	fanfare, autodidacte du jazz, puis conservatoire (tb)	instrumentiste (tb), arrangeur, compositeur.	Musicien professionnel partagé entre musique classique et variétés dès 1970, travaille parallèlement en amateur avec divers orchestres de jazz, comme le Roby Seidel Big band. Nombreuses compositions, entre autre au sein du quartette BBFC, fondé en 1980, et qui présente une synthèse de toutes ses expériences musicales.
FAVRE Pierre (NE)	1941	D	autodidacte, puis formation classique continue.	instrumentiste, compositeur (dr).	Pierre Favre choisit de devenir musicien professionnel à 17 ans, sans pour autant pouvoir vivre du jazz. Travail dans les orchestres de danse, de studio et de radio de 1958 à 1979, parallèlement à une carrière de soliste international. Se détache dès 1970 des modèles musicaux américains pour développer la musique improvisée en Europe. Vit de sa musique depuis
KENNEL Hans (ZU)	1942	D	formation classique, autodidacte du jazz.	compositeur, arrangeur et instrumentiste (tp).	Professionnel du jazz de 1962 à 1966, travaille en France et en Italie. Sans engagements jusqu'en 1973, date à laquelle il participe à la fondation du groupe MAGOG, qui est un des premiers orchestres suisses à obtenir un succès international sur la scène du jazz. Travail continu sur la musique ethnique suisse et le jazz avec ALPINE JAZZ HEARD, dès 1980.
MAGNENAT Olivier (GE)	1950	D	autodidacte, puis formation classique continue.	instrumentiste (b), compositeur et arrangeur.	Initiation à la musique par le free jazz dès 1968, puis conservatoire de 1971 à 1975. Participe à la fondation de l'AMR de Genève (1974). Carrière partagée entre le jazz (big band de l'AMR, free lance), la musique classique et l'enseignement. Musicien professionnel depuis 1976.

nom prénom	né	ABCD	formation	qualités	activités
PETITMERMET Alain (VD)	1945	D	autodidacte du jazz	instrumentiste (dr).	Musicien amateur de 1958 à 1964. Participe aux premiers orchestres de rock'n roll en Suisse romande, puis au JAZZ A 4 (1964-68). Expérience du free jazz et de la scène politisée jusqu'en 1971, date à laquelle il devient musicien professionnel au sein de l'orchestre de radio Zurich. Carrière free lance dès 1975 (orchestre permanent: COURT / CANDIOTTO QUINTETT).
SCHERRER Andy (BA)	1946	D	autodidacte du jazz, puis formation classique.	instrumentiste (sax) et enseignant.	Musicien amateur travaillant principalement dans les dancings de 1962 à 1968. Entre au conservatoire dès 1970. Participe en 1974 à la fondation de MAGOG et développe une carrière free lance. Dès 1978, enseigement à la Swiss Jazz School de Berne. Orchestre permanent dès 1980: HOT MALLETS.
SCHWEIZER Irène (ZU)	1941	D	autodidacte	instrumentiste (p. et dr.), compositeur.	Autodidacte du Be Bop de 1958 à 1961, Irène Schweizer est la première femme à développer une carrière de soliste jazz en Suisse. Révélation au festival de Zurich et à l'Africana. 1965: révolte contre les standards du jazz. 1970: révolte contre les modèles musicaux américains, fondation de MODERN JAZZ ZURICH, et développement de l'improvisation libre (carrière internationale).
SEIDEL Roby (GE)	1942	D	classique	compositeur, arrangeur, directeur d'orchestre.	Professionnel dès 1960 (radio, musique de variété, harmonies genevoises, musique de danse), Roby Seidel dirige - entre autres nombreuses activités - un big band qui est un des seuls à jouer régulièrement en Suisse romande.

nom prénom	né	ABCD	formation	qualités	activités
SOLOTHURNMANN Juerg (BE)	1943	D	autodidacte du jazz, puis études de musicologie	instrumentiste (sax), compositeur, arrangeur, journaliste.	Passionné par le jazz (traditionnel et moderne), Juerg Solothurnmann débute une carrière de journaliste dès 1964, parallèlement à ses études de musicologie. Autodidacte de l'instrument, il séjourne aux USA de 1972 à 1974. Dès 1975, journaliste indépendant, et travail occasionnel avec les orchestres UEPSILON, ALPINE JAZZ HEARD et FIRST AID BAND.
BORNAND Herbert (dit BERTHOD)	1903	A	Classique (p. et tb.)	instrumentiste, compositeur, arrangeur, producteur, spécialiste du droit d'auteur.	Professionnel (France, Allemagne et Suisse): 1920-1946. 1936: arrangeur de l'orchestre Bob Engel jusqu'à la fin de la guerre. Travaille ensuite dans les éditions musicales américaines en Europe, puis en tant que spécialiste du droit d'auteur à la SUISA.

Deuxième partie : Collectionneurs et journalistes.

Nom Prénom	né	génération	Activités	Genre
BARRELET Jean-Jacques (NE)	19	Troisième	Clarinettiste de l'orchestre 'Jazz Vagabonds', animateur du Hot Club de Neuchâtel, et collectionneur.	Jazz traditionnel, mainstream et moderne.
BUSER Ernst (BA)	1921	Première	Musicien amateur durant quelques années à Bâle, puis débute une collection d'anciens intruments à vent.	Musique de danse et jazz (traditionnel et mainstream)
COLBERT Raymond (VD)	1918	Première	1936: débuts à la radio romande en tant que comédien, puis metteur en ondes. 1943-78: émissions régulières de jazz à la radio, "Hollywood sur les ondes", puis "Swing sérénade". Toute l'évolution du jazz y a été présentée.	Musique de danse, jazz (traditionnel, mainstream et moderne).
DEBRIT Felix (BE)	1922	Première	Collectionneur dès 1940. Animateur du hot club de Berne. Conseiller musical du dancing Chikito à Berne (dès 1942).	Jazz traditionnel et mainstream.
FLUECKIGER Otto (BA)	1929	Deuxième	Collectionneur. 1945-50: musicien amateur. Dès 1950, collectionneur et publiciste. Promotion du jazz au sein des hot clubs de la région bâloise.	Musique de danse et jazz (traditionnel et mainstream).
HIPPENMEYER Jean-Roland (GE)	1943	Troisième	Collectionne systématiquement les archives du jazz en Suisse depuis 1958. Journaliste spécialiste en jazz et variétés (presse écrite et radio). Films documentaires sur le jazz. (Voir bibliographie).	jazz traditionnel et mainstream, musique de danse et variétés.

Nom Prénom	né	génération	Activités	Genre
JORDANIS Pierre (GE)	1919	Première	Collectionneur. 1931-39: initiation à la musique de danse par la radio (grands orchestres de danse anglais). 1939: découverte des original Teddies à la landi de Zurich, puis promotion de l'orchestre en Suisse romande.	Musique de danse et jazz (grands orchestres et tous styles confondus)
MATHYS Georges (VD)	1925	Deuxième	1942: contacts avec Hans Philippi, et promotion du jazz au sein du hot club d'Olten. Tentative de créer un hot club de Suisse en 1945 (échec). Débute une collection, et organise régulièrement des concerts de jazz à Yverdon depuis 1954.	jazz traditionnel et mainstream.
SCHWALM Robert (BA)	1942	Troisième	Musicien amateur depuis 1950. Président du hot club de Bâle. Nombreuses émissions radiophoniques en Suisse alémanique.	jazz traditionnel, mainstream et moderne
STOECKLIN Dolf (ZU)	1946	Troisième	Collectionneur. Documentaliste à la télévision Suisse allemande pour les variétés et la musique folklorique suisse.	folklore suisse, musique de danse et variétés
ZWONICEK Ernest (GE)	1919	Première	Collectionneur. Activités au sein du hot club de genève. Importe des disques de jazz durant la deuxième guerre mondiale et dans l'immédiat après-guerre.	Jazz traditionnel et mainstream

INDEX DES PERSONNES CITEES

Nom Prénom	activités
AMBROSETTI Flavio	Tessin: 1921. Un des musiciens amateurs de jazz les plus actifs en Suisse. Doté d'une formation classique, il découvre le jazz dansant en 1935, et trouve des emplois comme pianiste de bar dès l'âge de 15 ans. Apprentissage du saxophone dès 1937. En 1945, Flavio Ambrosetti est un des pionniers du jazz moderne en Suisse. Il participe au sextett de Hazy Osterwald (festival de jazz de Paris, 1947), puis fonde son propre quintett durant les années cinquante, auquel participent les "musiciens à tout prix" , Georges Gruntz, Pierre Favre, Daniel Humair, Eric Peter... 1961: mise sur pied du festival de jazz de Lugano, le premier festival suisse qui présente des musiciens professionnels représentatifs des tendances contemporaines du jazz. 1972: co-fondateur du "Band" avec son fils Franco et Georges Gruntz. Se retire de la vie musicale jazzique depuis 1978, pour se consacrer entièrement à son travail de responsable industriel.
ANSERMET Ernest	CH: 1883. Compositeur, chef d'orchestre et mathématicien originaire de La Tour-De-Peilz. Participe tôt aux activités de la scène musicale française, avant de diriger durant l'entre-deux-guerres et par la suite l'Orchestre de la Suisse Romande (OSR). C'est dans ce cadre qu'il milita pour la promotion de la musique moderne, avec les principaux compositeurs de laquelle il s'était lié d'amitié (Stravinsky en particulier). Intéressé très tôt par les musiques extra-européennes, il consacre en 1919 un célèbre article au jazz, qu'il appelle alors encore RAG-Music. Ses avis de musicologues - suite à l'industrialisation croissante de la vie musicale - retourneront à un conservatisme prudent par la suite. (voir annexe XI).
ARMSTRONG Louis	USA: 1900 - 1971.Celui qui fut le premier grand improvisateur du jazz mena une enfance miséreuse, et ne s'intéressa à la tp. que lors de son premier séjour en maison de correction (il avait 12 ans). Ses premières activités de musicien rétribué au sein de l'orchestre de Joe "King" OLIVER dénotent une sensibilité musicale et une force peu commune. Cet orchestre jouait principalement des blues et des thèmes instrumentaux. C'est pourtant vers les chansons populaires de l'entertainment machine qu'Armstrong va se tourner pour ses premiers succès: si les orchestres qui l'accompagnent, comme son inspiration, grandissent, la qualité musicale des "sidemen" est souvent faible. Louis Armstrong reste beaucoup plus préoccupé par une reconnaissance sociale que par une reconnaissance artistique, et fait ce que les managers - nombreux à vouloir se l'accaparer, et sans scrupules - lui demandent de faire. Ce qui a fait dire à un Leonard FEATHER plutôt sévère (in Berendt (J.), op. cit., p. 98): "au fond, la musique venait au second rang pour lui. L'important, c'était d'abord de plaire aux gens, de les flatter, de les divertir, et il était incapable de dissocier sa musique de cette fonction." Un manager un peu plus éclairé que les autres, Joe Glaser, lui met enfin en 1947 un orchestre permanent, et de qualité, à disposition, ce qui lui permet de stabiliser sa carrière. En 1959, Louis Armstrong apparaît pour la première fois dans un film en tant que musicien, et non en tant que comique. ("Jazz on a summer's day", de Bert Stern). Il n'avait alors plus besoin de jouer les oncle Tom pour vivre, et eut une vieillesse heureuse.....

Nom Prénom	activités
ARP Hans	1887(Strasbourg)-1966(Suisse). Peintre, sculpteur et poète alsacien réfugié par pacifisme à Zurich en 1915, Hans Arp sera le compositeur des couvertures du Cabaret Voltaire, et l'illustrateur principal des manifestes dadaïstes et des poèmes de Tristan Tzara. Grand expérimentateur de techniques nouvelles, tant picturales que littéraires, Hans Arp sera par la suite un des principaux animateurs du mouvement surréaliste.
BAKER Joséphine	USA: 1906 - Paris: 1975. La première superstar mondiale du Music Hall travaillait déjà dans les cabarets de Harlem à l'âge de 10 ans. Son premier engagement professionnel eut lieu dans la première revue américaine entièrement nègre, le "Shuffle along" de Noble SISSLE et Eubie BLAKE (1922). Lorsqu'elle débute à Paris dans la fameuse "revue nègre" du théâtre des Champs Elysées (22. 9. 1925), elle n'est encore que membre du "chorus line" (corps de ballet); la révélation sera pourtant très rapide: l'année suivante, elle fait un triomphe dans la revue "un vent de folie" de Paul DERVAL; directeur des folies bergères. Et c'est déjà une vedette accomplie qui dansera sur la scène du cinéma Scala, à Zurich en 1929 (voir annexe II).
BALL Hugo	1886 (Allemagne)-1927(Suisse). Ecrivain et poète ----*allemand co-fondateur du cabaret Voltaire à Zurich (1916), où il s'est réfugié après avoir déserté l'armée du deuxième Reich. Sous le signe de l'internationalisme humanitaire et du pacifisme, Ball anime de nombreuses soirées au cabaret, par ses poèmes simultanés, récités en plusieurs langues ou dans une langue inventée (bruitisme). Il est également un des premiers propagandistes de l'art et du chant nègre au sein de "spectacles totals". Ball quitte le mouvement dadaïste en 1919 pour se consacrer à sa seule activité d'écrivain. Il ne quittera plus la Suisse jusqu'à sa mort.

Nom Prénom	activités
BECHET Sydney	USA: 1897 - 1959. Clarinettiste créole tôt entré dans la légende, qui fond les influences noires et créoles dans un style très particulier. C'est un des tout premiers musiciens noirs à tourner en Europe, avec l'orchestre de William Marion Cook, entendu par Ernest Ansermet à Paris en 1918 déjà. Sydney Bechet reviendra régulièrement en Europe (notamment avec la revue nègre de Paris qui allait révéler Joséphine BAKER), avant de se fixer en France dès le début des années cinquante. Sa carrière européenne en fit un des grands modèles vivants du jazz, et le chef de file du New Orleans Revival.
BEIDERBECKE Léon "Bix"	USA: 1903 - 1933. Tôt entré dans la légende, le cornettiste a gardé toute sa vie l'air d'un éternel étudiant rêveur, celui du soliste de l'Austin High School Gang, son tout premier orchestre de danse. Originaire de Davenport (nord-ouest des USA), rien ne le prédestine à devenir jazzman, si ce n'est sa passion pour la musique de danse. Autodidacte doué d'un énorme sens musical (il ne répétait avec l'orchestre que quand ce dernier avait assimilé les arrangements, et ne savait pas lire la musique...), et d'une culture européenne et classique qui transparaît clairement dans ses improvisations, sa carrière au sein de l'entertainment machine américaine se fit au détriment de ses qualités musicales. L'hypothèse classique pour sa mort prématurée reste l'alcoolisme. Le meilleur portrait de Bix Beiderbecke, ainsi que des conditions de travail de l'époque aux USA est le fait de Milton "Mezz" Mezzrow, dans son autobiographie "La rage de vivre" (op. cit.).
BERNER Ernest	CH: 1904 - 1966. Pianiste, journaliste, impresario et éditeur. Ernest Berner fut avec Jack TROMMER, René WEISS et Hugo PERITZ un des premiers musiciens suisses à découvrir le phénomène jazz, en l'ocurrence grâce à quelques disques américains écoutés en 1919 déjà. Doué d'une formation classique, Ernest Berner commença à transcrire ces disques sur partition, et s'initia tôt au jazz dansant. Son premier orchestre, l'Alice Jazz Band, joue à Berne et Zurich en 1921. De 1924 à 1926, Ernest Berner est à Paris, où il perfectionne sa technique instrumentale au sein des nombreux orchestres de danse parisiens. En 1933, il ouvre le jazz House à Zurich, un magasin de disques, d'instruments et de partitions de jazz: c'est un pari étonnant pour l'époque. En tant qu'agence, le jazz House sera responsable des séjours de Louis ARMSTRONG et de Coleman HAWKINS en Suisse (voir deuxième chapitre). en tant qu'éditeur, il publiera la revue Jazz Magazine durant la même période, et lancera en 1939 l'hebdomadaire "Schweizr Film-Zeitung". Il s'adonnera depuis lors à la musique dans un cadre privé. Son fils André Berner organisera dès 1951 le festival de jazz amateur de Zurich (voir Annexe XIII).

Nom Prénom	activités
BOLDEN Buddy	USA: 1868 - 1931. Coiffeur, journaliste et trompettiste noir américain de légende (il n'a jamais été enregistré) qui aurait été le premier à jouer sur son instrument à la manière du blues vocal (imitation du lyrisme des chanteurs): "Bolden jouait dans un parc d'attractions pour la population noire, et il jouait ce que ses auditeurs voulaient entendre. Quand le public se pressait autour de la tribune et que la seule danse possible consistait à frotter ventre contre ventre, il s'écriait entre deux morceaux: 'My chillen's here, I know it, I can smell them.' (...) Il savait aussi jouer des rags et des quadrilles, mais c'est avec des airs de 'ses gens à lui' qu'il décollait vraiment. Il soufflait alors si fort que, dit-on, on pouvait l'entendre à des kilomètres." (Von Essen (R.): New Orleans. In: Berendt, op. cit, p. 18).
BOVET Joseph, Abbé	Fribourg: 1879 - 1951. Ordonné prêtre en 1905, puis professeur à l'école normale d'Hauterive dès 1908, Joseph Bovet fut un compositeur très fécond qui s'engagea dans le développement d'un nouveau répertoire de chansons populaires au sein de chorales institutionnalisées. Il apparaît aujourd'hui comme un des principaux précurseurs de la recréation d'un folklore populaire en Suisse romande durant l'entre-deux-guerres.
BRUNNER Eddie	Zurich: 1912-1960. Saxophoniste, arrangeur, ingénieur du son, et leader des Original Teddies de 1941 à 1956. Doté d'une formation classique, Eddie Brunner fait carrière danse les grands orchestres de danse en Allemagne, Hollande et Belgique, dès 1929. En 1936, il est musicien free-lance à Paris, et retourne en Suisse au début de la première guerre mondiale. Il est alors engagé par Teddy Stauffer pour les Original Teddies, dont il devient le leader en 1941. Dès 1952, il est ingénieur du son à radio-Bâle. Ses dons dans ce domaine lui permirent de passer maître dans le piratage radiophonique des émissions d'outre-Atlantique et d'outre-Manche, et de tenir ainsi régulièrement ses répertoires de musique de danse à jour.

Nom Prénom	activités
CALLOWAY Cab	USA: 1907. Chanteur et animateur le plus spectaculaire durant les années trente aux USA, à lui seul créateur d'un style très particulier d'entertainment, Cab Calloway dirigeait un orchestre assez médiocre à ses débuts; il sut rapidement s'entourer de solistes de valeur (Cozy COLE, dr.; Chu BERRY, tp; et surtout Dizzy GILLESPIE, tp.) et assimiler parfaitement le style d'arrangement des grands orchestres de Kansas City (voir lexique).
CARTER Benny	USA: 1906. Le remplaçant de Don REDMAN dans l'orchestre de Fletscher HENDERSON devint lui aussi un célèbre arrangeur, à tel point que Benny GOODMAN eut besoin de ses services pour son grand orchestre dès 1934. Passé maître dans l'art d'arranger les succès du jour selon les modèles du swing, Benny Carter entreprit parralèllement une carrière internationale. On le retrouve ainsi avec le Jo Grandjean Midnight Club Orchestra pour une tournée suisse en 1937 (cf. II/2/2).
CLARKE Kenny	USA: 1914 - France: 1986. Percussionniste, principal artisan de l'émancipation du rythme qui fut une des caractéristiques du jeu des BOPPERS. Kenny Clarke se servait de la grosse caisse pour l'accentuation, et jouait le rythme fondamental sur les cymbales, renouant ainsi avec les traditions polyrythmiques afro-américaines. Dès les années cinquante, il s'installe en France et développe sa musique en Europe.

Nom Prénom	activités
COLEMAN Ornette	USA: 1930. Saxophoniste, violoniste et trompettiste noir américain qui apparaît aujourd'hui, après John Coltrane et l'efflorescencs du FREE JAZZ, comme le "seul rénovateur du langage de Charlie PARKER" (Guenther Schueller, interwievé par la revue Jazz Hot, no. 161, 1961). "du point de vue musical, Ornette Coleman avait grandi dans le voisinage du jazz ou, si l'on veut, à ses racines. Elevé dans la gettho noir de Fort Worth (Texas), il avait fait ses années d'apprentissage dans l'atmosphère rude des shows itinérants, sous le chapiteau desquels on jouait du blues et du rythm'n blues d'une manière très archaïque qui n'avait pas subi l'influence adoucissante du jazz." (Jost (E.): Free Jazz. In: Berendt (J.), op. cit, p. 131). Ornette Coleman entre sur la scène du jazz en 1955, et en 1959 déjà, son travail se démarque de ce qu'il appelle le "traditional background". "O. C. pose d'abord une mélodie, parfois très belle, et lui inflige un traitement à sa façon: 'je ne joue pas sur les accords, et ne respecte pas les barres de mesure', dit-il." (Billiard (F.), op. cit, p. 54). Depuis 1960, O. C. multiplie les expériences en prônant une nouvelle mentalité de groupe résolument tournée vers l'improvisation collective, et jouant avec la génération des musiciens du funk noir des années quatre-vingt (James Blood Ulmer, Jamalaadeen Tacuma, entre autres). Il est l'instigateur en 1976 de la théorie harmolodique (improvisation simultanée), qui redéfinit les schémas traditionnels réservés à la composition et à l'improvisation musicales.
COLTRANE John	USA: 1926 - 1967. Saxophoniste noir américain formé à l'école des grands orchestres de 1947 à 1957 (Eddie Vinson, Dizzy Gillespie, etc...), qui accède à la notoriété avec le quintette de Miles DAVIS (1955-57). Sa carrière de soliste en fera le modèle de toute une génération de musiciens, de 1960 à 1970. Durant la fin de sa vie, en effet, "ayant tourné et retourné en tout sens le monde des accords de passage, il passait, logique avec lui-même, à l'exploration du modal." La voie lyrique et mystique choisie par Coltrane, ses contacts étroits avec la scène du free jazz de 1965 à 1967, occupent une place énorme dans la réception du jazz en Europe, et d'aucuns estiment qu'elle contribua fortement à différer la découverte d'autres tendances musicales incarnées par des solistes comme Ornette COLEMAN et Archie Shepp. Pour nombre de musiciens, en effet, le FREE JAZZ se résuma alors à l'oeuvre de Coltrane, ce qui apparaît aujourd'hui comme une erreur de taille.
COMBE Etienne "Stuff"	CH (VD): 1932. Doté d'une formation classique (piano), "Stuff" Combe s'initie en autodidacte à la batterie dès 1943. Il est professionnel dans les grands orchestres de danse suisses de 1943 à 1949. Il espère vivre en jouant du jazz moderne dès 1950, et s'expatrie. Il doit bientôt retourner en Suisse, où il participe au sextett de Géo Voumard (1950-52), et trouve des engagements aux studios de radio-Lausanne et radio-Bâle (1952-57). Travaille régulièrement durant cette période avec les musiciens suisse du jazz moderne (Flavio Ambrosetti, Georges Gruntz...). De 1957 à 1967, il travaille en Allemagne, dans le grand orchestre de Kurt Edelhagen, puis est engagé au studio de radio-Genève. Cette nomenclature n'est pas du tout exhaustive: "Stuff" Combe a plus ou moins tout fait, de ce qu'un musicien peut faire comme expériences professionnelles.

Nom Prénom	activités
DAVIS Miles	USA: 1926. Issu de la bourgeoisie noire aisée, Miles Davis jouit d'une formation classique (trompette), et eut très jeune l'occasion de débuter une carrière au sein du groupe des Boppers, sans passer comme la plupart de ces derniers par le canal des grands orchestres. Il est membre des orchestres de Charlie Parker de 1945 à 1948, puis mène une carrière free lance jusqu'en 1955: tous ses enregistrements, aujourd'hui historiques, ne connaissent alors qu'un succès modéré. Il devient une vedette internationale dès 1955 au sein du quintett de John Coltrane, en travaillant comme principal soliste dans les grandes formations dirigées par Gil Evans, puis en 1960 en dirigeant son propre quintette qui révèle une nouvelle génération de musiciens (Herbie Hancock, Wayne Shorter, Tony Williams entre autres). Depuis lors, Miles Davis multiplie les expériences musicales afin de ne pas perdre contact avec le public de la musique populaire contemporaine (jazz rock, musique psychédélique, funk). Il y réussit fort bien, et ne se soucie dès lors plus de la reconnaissance du petit monde de la critique de jazz, qu'il se permet même de railler par des déclarations dont on se demande si elles sont vraiment provocantes: "le jazz est mort avec Louis Armstrong, musicien de génie. Et le terme continue à être employé par les blancs pour persécuter les noirs!" (Jazz Magazine, juillet 1985). L'ensemble de sa carrière n'est pas résumable ici, Miles Davis étant devenu une des principales stars de la musique populaire des années quatre-vingt.
DEBUSSY Achille Claude	1862 (Saint Germain En Laye)-1918 (Paris). Quittant fort peu Paris, où il se consacre entièrement à des oeuvres qui vont renouveler la technique pianistique et trancher sur les lois habituelles de l'harmonie, Debussy a souvent été apparenté aux peintres impressionnistes et aux poètes symbolistes. Il reste pourtant irréductible à toute école, son admiration pour la musique de Satie et les musiques exotiques que l'on commence à découvrir au tournant du siècle le plaçant dans le camp des modernes. Sa mort précoce l'empêchera de participer aux débats de l'après-guerre, mais la création de "Pelléas et Mélisandre" à l'Opéra-Comique en 1902 suscitait déjà de violentes querelles parmi l'élite musicale.
DODDS Johnny	USA: 1892 - 1940. Premier grand soliste à la clarinette qui soit d'origine purement noire, contrairement aux aux autres grands clarinettistes tels Jimmy Noone (1895 - 1944), Sydney BECHET et Albert Nicholas (1900 - 1973). Johnny Dodds est un véritable bluesman: sa carrière s'organisa entièrement autour d'un vécu ancré dans la misère, et il n'eut jamais l'ambition de devenir entertainer pour y échapper.

Nom Prénom	activités
DORET Gustave	1886 (VD). Chef d'orchestre, compositeur et musicologue originaire d'Aigle, qui travailla longtemps à Paris et devint célèbre en son pays en étant le directeur musical et principal compositeur de la fête des vignerons en 1905. Gustave Doret se fera par la suite le défenseur de l'identité musicale française (latine) et romande face aux compositeurs slaves et germaniques.
DU BOIS W. E. B.	USA: (références inconnues). Historien de formation, éditeur de la revue The Crisis, organe officiel du NAACP (National Advancment for the American Coloured People), principale organisation de défense des droits civiques du noir durant l'entre-deux-guerres aux USA. W.E.B. Du Bois fut un des principaux animateurs du mouvement HARLEM RENAISSANCE, et resta sa vie durant un polémiste intransigeant qui ne se gêna pas de fustiger le conservatisme de certains artistes noirs américains. "Tout art est propagande et le restera toujours." (The Crisis, octobre 1926. Cité par Carles/Comolli, op. cit, p. 228).
ELDRIDGE ROY	USA: 1911. Surnommé "little jazz" de par sa popularité tant auprès des musiciens que du public, le trompettiste Roy Eldridge est le premier soliste à se détacher du style de Louis Armstrong, en utilisant sur son instrument des échelles proches de celles pratiquées par les saxophonistes. Précurseur du be bop sans pour autant y avoir directement participé, Roy Eldridge reste le musicien le plus écouté et qui suscita le plus de vocations durant les années du middle jazz (1930-1950).

Nom Prénom	activités
ELLINGTON Edward Kennedy, dit "Duke"	USA: 1889 - 1974. Issu des premières familles noires à avoir atteint un statut social élevé, parfait autodidacte et compositeur-né (dès l'âge de 12 ans), Duke Ellington est considéré à juste tire comme le premier compositeur authentiquement américain. Si son génie orchestral révolutionne le jazz dansant dès 1928, c'est bien plus à toute la tradition de la musique afro-américaine qu'il faut rattacher sa réflexion et son oeuvre. Duke Ellington travailla avec le même grand orchestre de 1926 à 1974, et ce sans interruptions, en étant très tôt - dès la fin de son engagement au célèbre Cotton Club de Harlem (1928-1930) - reconnu comme musicien de concert. Dès la fin de la deuxième guerre mondiale, il est considéré par les autorités américaines comme un véritable ambassadeur des USA lors de ses tournées européennes. La plupart de ses oeuvres sont taillées à la mesure de la personnalité de ses solistes préférés (Cootie Williams, Johnny Hodges, Barney Bigard, Rex Stewart, Harry Carney entre autres), qui lui restent fidèles durant des décennies. Au fur et à mesure du développement de sa carrière, Duke Ellington se détache du répertoire standard du jazz, pour développer son langage propre. L'éthique artistique et politique d'Ellington est conservatrice: satisfait de son statut social de compositeur, il n'organisera aucun message politique direct à travers ses oeuvres, et prendra ses distances face au mouvement de renaissance culturelle afro-américaine qui se radicalise aux USA dès la deuxième guerre mondiale.
GARCIN André	Fondateur et président du Hot Club de Neuchâtel (1941 - 1950). Animateur de la fédération Suisse du jazz (1945).
GARVEY Marcus	USA: (références inconnues). Fondateur du "Universal Negro Improvement Association" (UNIA, 1914) en Jamaïque, mouvement basé à Harlem dès 1917. Ce mouvement visait - avec une organisation toute militaire, hiérarchies strictes, parades, etc.. - à réunir les fonds nécessaires à un retour progressif des noirs américains en Afrique, ainsi qu'à soutenir le processus politique de décolonisation. Malgré son emprisonnement précoce de son leader pour fraude fiscale (1924), le mouvement de l'UNIA restera un des principaux animateurs de la vie harlémite durant l'entre-deux-guerres. (Voir Himes (Ch.): Retour en Afrique, op. cit).

Nom Prénom	activités
GASSMANN Alfred Leonz	CH (LU): 1876. Enseignant, directeur musical, musicologue et publiciste, fondateur en 1905 de la "Schweizerische Volksliedsammlung". A. L. Gassmann est un des pricipaux précurseurs en Suisse Alémanique du folklorisme suisse (cf. II.4.2), c'est-à-dire de la recréation d'un folklore suisse dans le cadre du mouvement de défense nationale spirituelle (1935 - 1945). Son livre "Das Alphornbüchlein" (1906) résume bien les enjeux liés à la cohésion nationale que recouvre l'uniformisation du folklore suisse: "Wenn du stämmiger Alphornbläser mit deinem altehrwürdigen Naturinstrument einherschreitest, bist du das alte echte verkörperte Bergschweizertum. Weisst du das, dann drücke dir als Freund die Hand. Halte jede Zierart und alles Salonmässige fremd. Du bist ein biederer Eidgenosse. Die Quitschtöne sind es, die das Alphorn in Verruf bringen. Also entweihe dein Nationalinstrument nicht. Hast du aber begonnen, dann halte die grosse Schweizerische Berglinie inne. Schweizerluft, Geld, die Stimme deiner Heimat. Alphornbläser, schwöre auf Sie, und trage Sie über alle unsere Berge ins hinteste Tälchen hinein. (...) Schrecke auch vor Verzierungen nicht zurück. Sie sind Eigenart und Ueberlieferung. Nur Unkenntnis opponiert und kritisiert. Alphorngemäss, frei, intakt, nicht wie ein rythmisch sattelfester Dorfmusikant. Vergreife dich nicht an Liedern und unpassenden Musikstücken. Zerreisse nicht erbarmungslos die schönen, heimeligen Bergmelodien. Wird dieser Ruf endlich siegen, hoffen wir es, nachdem wir uns im Ernst der Zeit wiedergefunden haben (...)."
GILLESPIE John Birk, dit "Dizzy"	USA: 1917. Formé à la difficile école des grands orchestres (notamment ceux de Cab Calloway et de Billy Eckstine), Dizzy Gillespie est une personnalité à part dans le petit groupe de novateurs du be bop: "Dizzy apporta au be bop cette dimension spectaculaire que la musique ne pouvait à elle seule assurer. (...) L'apport de Dizzy Gillespie fut au moins aussi important que celui de Charlie Parker; on n'écoute paas de la même oreille un homme marqué par la tragédie, (...) et un homme qui n'hésite pas à entamer un pas de danse devant l'orchestre, et à pousser un refrain ridicule du genre 'Salt Peanuts'." (Billard (F.), op. cit., p. 108). En 1946, Dizzy Gillespie fonde son propre grand orchestre, qui associe pour la première fois les traditions musicales afro-cubaines et les modèles d'arrangements du jazz: ce procédé fera universellement recette. Champion de l'humour et de la dérision, le trompettiste n'a jamais donné dans l'image de l'artiste incompris: ceci pourrait expliquer le succès (continu jusqu'à aujourd'hui) de sa musique, dont le caractère de virtuosité technique est pourtant poussé parfois jusqu'à l'acrobatie.
GOODMAN Benny	USA: 1909 -1984. Jeune musicien issu des classes moyennes blanches, Benny Goodman est emballé par le style des orchestres de danse de Chicago, et se fait rapidement une renommée à New York en tant que musicien "free lance" pour la radio, les studios d'enregistrement et le théâtre. l'énorme succès, dès 1935, de son grand orchestre, qui bien que composé uniquement de blancs, s'inspirait des modèles d'arrangements à la Don REDMAN et à la Benny CARTER, lui ouvre la voie d'une carrière dorée (il est sacré "king of jazz" par les critiques américains durant de nombreuses années). Souvent traité de voleur par les puristes européens, il pourra néammoins imposer au public américain le premier orchestre métissé de l'histoire du jazz (cf. II.1.1). Par la suite, il sera un des principaux représentants du "middle-jazz" (voir lexique) en petites formations qui enregistraient "pour les amoureux de la musique de chambre". Il fut également un interprète régulier de musique classique, lié d'amitié entre autre avec Béla Bartok.

Nom Prénom	activités
GRANZ Norman	USA : (références inconnues). Ancien banquier passionné de musique et de jazz, qui investit en 1944 sa fortune dans la nouvelle promotion du jazz aux USA. Son organisation, le Jazz At The Philharmonics (JATP), sera durant plus de 20 ans la seule du genre à réussir la commercialisation du jazz en concert auprès d'un large public, en fonctionnant à la fois comme agence de concert et maison de production discographique.
HAMMOND John	USA: (références inconnues). En 1939, le millionnaire John Hammond est engagé par la firme CBS en tant que conseiller musical de production. Militant pour l'égalité des droits civiques aux USA, il avait dès 1930 contribué à trouver des créneaux pour les carrières de Count Basie, Bessie Smith, Teddy WILSON (qu'il associe à Benny GOODMAN dans le premier orchestre métissé de l'histoire du jazz aux USA), et bien d'autres. Il fut un des premiers, et le plus célèbre d'une lignée de mécènes "façon américaine" (c'est-à-dire travaillant bénévolement d'un commun accord avec les grands monopoles de l'industrie du disque), qu'inauguraient le mouvement culturel HARLEM RENAISSANCE. En 1978, John Hammond découvre et promeut la carrière de ... Bruce Springsteen.
HAMPTON Lionel	USA: 1913. Révélé au sein du fameux premier orchestre métissé de l'histoire du jazz (1936, voir Benny Goodman), le batteur et vibraphoniste est dès 1940 le leader d'un grand orchestre au succès ininterrompu jusqu'à aujourd'hui. Comme le remarque Billard (F.), op. cit., p. 127: "Lionel Hampton fit vivre cet orchestre pendant plus de vingt ans, soulevant l'enthousiasme partout où il passait - les organisateurs en étaient venus à redouter l'arrivée de la tornade Hampton. Les hommes du rock'n roll n'ont pas manqué de tirer la leçon de cette montagne d'énergie: l'orchestre alignait des riffs torrides poussant devant lui le soliste, le chef en personne ou encore un saxophone ténor hurleur qui ravageait le devant de la scène." Le grand orchestre de Lionel Hampton fut un des seuls orchestres de ce type à survivre à la crise générale qui sévit à ce niveau dès 1947 (cf. III/4/1).

Nom Prénom	activités
HAWKINS Coleman	USA: 1901 - 1969. Premier grand soliste du jazz à avoir forgé un modèle de sax. ténor au son chaud et chargé de vibrato, qui tranchait sur l'utilisation de cet instrument par les fanfares et les orchestres de danse américains et anglais, Coleman Hawkins travailla de longues années dans l'orchestre de Fletcher HENDERSON, avant de fuir le fisc et la ségrégation raciale américaine en s'embarquant pour l'Europe en 1935 (grâce à un engagement chez Jack Hylton). Il y aura un pied dans le secteur des divertissements, et l'autre dans celui des hot clubs et des défenseurs du jazz authentique, qui en feront le maître à jouer du sax. ténor durant les années trente. Son séjour en Suisse est particulièrement révélateur (cf. II/2/3). De retour aux USA en 1938, il réintègre la masse des grands orchestres. Sa participation après la deuxième guerre mondiale au "Jazz at the Philharmonics" (JATP de Norman GRANZ) lui permet des retrouvailles avec un public européen resté enthousiaste. Libéré dès lors de ses soucis financiers, il participera à plusieurs expériences musicales plus radicales et modernes, notamment avec Max ROACH et Oscar Brown Jr.
HENDERSON Fletcher	USA: 1897 - 1952. Pianiste et directeur d'un des premiers grands orchestres célèbres dans l'histoire du jazz (avec celui de Jelly Roll MORTON). Il assimila les influences de Louis ARMSTRONG, qui travailla avec lui durant l'année 1924, et de Don REDMAN, son arrangeur de 1924 à 1927, pour devenir un modèle du genre "swing".
HENNINGS-BALL Emmy	Allemagne: 1885 - CH: 1948. Epouse de Hugo BALL, co-fondatrice et animatrice du cabaret Voltaire à Zurich (1916 - 1918).

Nom Prénom	activités
HINES Earl "Fatah"	USA: 1903. Sous l'influence de Louis ARMSTRONG, avec lequel il joue depuis 1922, Earl Hines forgea le style pianistique dominant de la fin des années vingt. Il dirigea son propre orchestre de 1929 à 1947, avant de se produire régulièrement en Europe. Mémoire du jazz dans toutes ses facettes, Earl Hines maîtrise un répertoire énorme, du solo à la grande formation.
HOELLERHAGEN Ernst	Allemagne:1912-Suisse:1952. Multi-instrumentiste (saxophone et clarinette) et arrangeur doté d'une formation classique (violon), qui travaille dès 1930 dans les grands orchestres de danse allemands. Il rejoint les Original Teddies lors de leur séjour berlinois, et reste en Suisse durant le deuxième conflit mondial. Soliste réputé, Ernst Hoellerhagen est présenté par les spécialistes du jazz en Suisse comme un musicien et arrangeur très doué qui a constamment souffert de ne pas pouvoir exprimer son vrai talent au sein des grands orchestres de danse.
HONEGGER Arthur	1892(Le Havre)-1955(Paris). Membre du groupe des six, Honegger développe une oeuvre indépendante par rapport aux principes esthétiques de ce mouvement, et qui ne révèle aucune idée préconcue en matière de style. Ses préférences vont aux symphonies et à la musique de chambre; avec "Pacific 231" et le "roi David" (créé en 1921 pour le théâtre du Jorat), il atteint rapidement une renommée mondiale. Bien que farouchement indépendant, ses sympathies pour le mouvement dadaïste, puis surréaliste, ainsi que pour les expressions musicales modernes, dont le jazz, sont connues.

Nom Prénom	activités
HUELSENBECK Richard	1892(Allemagne)-1974(Suisse). Réfugié politique en Suisse comme son compatriote Hugo Ball, Huelsenbeck participe dès fin 1916 aux spectacles du cabaret Voltaire de Zurich. Il en sera un des animateurs les plus intransigeants, comme le remarque Tristan Tzara dans son journal (26 février 1916): "ARRIVEE HUELSENBECK. Pan! Pan! Pa-ta-pan! Sans opposition au parfum initial. Grande soirée-poème simultané en trois langues, protestations, bruits, musique nègre..." Ecrivain et poète résolument tourné vers l'avant-garde et la recherche musicale, Huelsenbeck se fixera à Berlin en 1917 où il fera connaître le mouvement dadaïste naissant. Il restera écrivain indépendant, réfugié en Suisse depuis les années trente, jusqu'à sa mort.
HUGUES Langston	USA:(références inconnues, né probablement à la fin du siècle dernier). Poète, romancier et publiciste animateur du mouvement HARLEM RENAISSANCE, qui est un des premiers noirs à revendiquer le jazz comme programme politique (Langston Hugues est militant du parti communiste américain). "Langston Hugues écrit de nombreux blues, poèmes sur le jazz, et emprunte même la structure de ces poèmes aux découpages rythmiques du jazz: 'pour moi, dit-il, le jazz est l'une des expressions naturelles de la vie du nègre en Amérique; l'éternel battement du tam-tam dans l'âme nègre - le tam-tam de la révolte contre la lassitude qu'on éprouve dans un monde blanc, un monde de métros, et de travail, de travail, encore de travail; le tam-tam de la joie et du rire, et de la douleur qu'on escamote dans un sourire." (Carles / Comolli, op. cit, p. 229).
JANCO Marcel	1895 (Bucarest). Peintre roumain co-fondateur du cabaret Voltaire à Zurich (1916). Affichiste, costumier et illustrateur du groupe zurichois, ses oeuvres se disputent les influences du cubisme et de l'expressionisme.

Nom Prénom	activités
JOHNSON James P.	USA: 1891-1955. Principal représentant, avec Fats WALLER, de l'école pianistique du Harlem Stride, style directement issu du ragtime. Compositeur versatile (big band, revues nègres, petites formations), James P. Johnson est dès 1920 un des musiciens les plus sollicités de la scène new-yorkaise.
KENTON Stan	USA: 1912 - 1979. Arrangeur, pianiste et directeur d'un grand orchestre qui fit les beaux jours de Hollywood dès 1940, Stan Kenton est la figure de proue - avec Paul Whiteman et Georges Gershwin - du jazz symphonique, ou "progressiste" (selon sa propre expression). Il applique souvent les procédés de la technique orchestrale classique à des thèmes de jazz, et fut de ce fait souvent traîné dans la boue par les défenseurs du jazz dit authentique. L'ensemble de son oeuvre témoigne du développement d'une "industrie culturelle" américaine durant l'immédiat après-deuxième-guerre mondiale: "Stan Kenton, Mentor zahlreicher West Coast Musiker, behauptete in einem Interview vom April 1960, dass der Jazz während der 50er Jahre zur Schule ging. Wörtlich: 'das geschah an der Westküste, durch die Jungs, die sich hier niederliessen und zu studieren begannen und anfingen, klassische Methoden und klassische Techniken auf den Jazz anzuwenden. Und das musste einmal geschehen. Es musste dazukommen, dass der Jazz einen tieferen musikalischen Sinngehalt erhielt.'" (Jost (E.), op. cit, p. 145.)
KRUPA Gene	USA: 1909 - 1973. Batteur blanc originaire de Chicago, placé par John HAMMOND dans l'orchestre de Benny GOODMAN. Selon Dan Morgenstern (in Berendt (J. E.), op. cit., p. 73}... "c'est seulement grâce à Krupa que le solo de batterie devint une composante obligée (mais parfois malheureuse sur le plan artistique) de chaque passage sur scène d'un orchestre de swing. Son talent, son énergie et sa bonne mine firent de Krupa un des premiers héros populaires de l'ère du swing et un des plus durables."

Nom Prénom	activités
LA ROCCA Nick	USA: 1889 - 1961. Le directeur du célèbre Original Dixieland Jass Band est un des plus importants musiciens du jazz blanc de Chicago (il jouait du cornet). Ce quintette fut le premier à graver un disque désormais à jamais célèbre, le 26. 2. 1917. L'orchestre de Nick La Rocca était déjà connu dans les clubs de Chicago et des environs pour la qualité de sa musique de danse, et son premier disque comporte un blues... et un one-step. Aussitôt rebaptisé "jazz band", comme nombre d'orchestres similaires aux USA, l'O.D.J.B. entame en 1919 une tournée anglaise qui déclenche le phénomène jazz sur l'ancien continent. W. Burckhardt (in Berendt (J.), op. cit., p. 84) remarque ceci: "il faut dire que malgré une exhibition à la manière des variétés, avec chapeaux en papier et grimaces de toutes sortes, que malgré des imitations de cris d'animaux souvent un peu idiots, la musique de ces premières célébrités n'était pas mauvaise". Nick La Rocca, malgré ce départ unique, ne restera pas célèbre. Il déclarera dans les années cinquante: "c'est moi qui ai inventé le jazz. Les nègres m'ont volé ma musique." Plus personne ne doute de l'absurdité de la seconde proposition. La première, par contre, mérite beaucoup d'attention: il semble certain que la légende de Nouvelle Orléans et l'analyse purement raciale des idéologues du jazz authentique lui aient fait complètement perdre les avantages acquis en étant le premier à organiser la diffusion de la musique de danse moderne sous l'étiquette jazz.
LOCKE Alain	USA:(références inconnues). Philosophe, titulaire d'une chaire à Harward, dont les travaux de recherche sur l'héritage africain de la culture noire américaine ('The legacy of the Ancestral Arts, 1925) font figure de classiques. Son anthologie du mouvement de HARLEM RENAISSANCE , "The New Negro" (1925), fait autorité. "To give substance to his philosophical goals, the resourceful philosopher persuaded a wealthy white real-estate magnate and philantropist, William Harmon, to sponsor an annual national competition, exhibition, and award programm for Black Artists, under the auspice of the Harmon Foundation (1922)." (Harlem Renaissance, op. cit, p. 39). Le mécénat seul pouvait alors assurer une place aux noirs dans la vie artistique du pays. Il débouchera sur une éthique très conservatrice de la part des artistes noirs américains établis, et qui sera violemment remise en cause après la deuxième guere mondiale.
LUNCEFORD Jimmy	USA: 1902 - 1947. Chef d'orchestre noir américain qui devint un des principaux entertainers du SWING. Son orchestre, encore plus que celui de Duke ELLINGTON, était le véritable pilier du célèbre Cotton Club de New York (1929 - 1936). "Sa musique représente un compromis réussi, parfaitement jubilatoire, entre le jazz le plus raffiné fort à l'honneur chez certains orchestres blancs, et la vaste entreprise de dynamitage des dancings qu'opéraient alors les grandes formations noires." (Billiard (F.), op. cit, p. 144). Il aurait dû, en compagnie de son orchestre, être la grande attraction lors de l'inauguration de l'exposition nationale de Zurich en 1939.

Nom Prénom	activités
MILHAUD Darius	1892(Aix-En-Provence)-1974(Genève). Milhaud développe une oeuvre féconde et gigantesque, où il mêle toutes les formes, tous les genres et toutes les combinaisons instrumentales. Animateur et théoricien du gorupe des six, il fut fortement marqué par la découverte du folklore brésilien en 1919, puis du jazz (séjour aux USA en 1923). Il reste jusqu'à sa mort un farouche défenseur de l'invention mélodique, et d'un art dégagé de toutes prétentions par l'écoute de toutes les idées musicales contemporaines. Dans un article intitulé L'Evolution du jazz band et de la musique des nègres d'Amérique du Nord (in: Etudes, op. cit.), Darius Milhaud reprend à son compte l'analys d'Ernest ANSERMET (cf. IV.1.1): "Nous sortons d'ailleurs chez les nègres du caractère de musique purement mondain que nous trouvons trop uniquement chez le jazz d'américains. Chez eux, la danse garde un caractère africain et sauvage; l'insistance et l'intensité des rythmes en fait une chose tragique et désespérée. (...) Là, nous touchons à la source même de cette musique, au côté profondément humain qu'elle est capable d'avoir et qui bouleverse tout aussi complètement que n'importe quel chef d'oeuvre de la musique universellement reconnu."
MILLER Glenn	USA: 1904 - 1944. Tromboniste, arrangeur et chef d'orchestre, qui de 1937 à 1942 sera le plus populaire des USA. Glenn Miller personnifie l'entertainer américain et le swing version grand orchestre. Les Original Teddies lui doivent beaucoup, et le charisme du personnage ressemble - toutes proportions gardées - à celui de Teddy STAUFFER. Sa disparition précoce, au service de la patrie (accident d'avion durant la campagne pour la libération de l'Europe), contribua à le faire entrer dans la légende.
MINGUS Charles	USA: 1922 - 1979. L'autobiographie de Mingus par Mingus, 'Moins qu'un chien', représente un des plus importants témoignages sur les conditions de travail du musicien noir américain et la société multi-raciale américaine. Issu de la petite bourgeoisie noire, Charles Mingus suit toutes les étapes de la vie habituelle du musicien (gospel, apprentissage classique du violoncelle, puis contrebasse, orchestres de danse, Big Bands, puis découverte de Duke ELLINGTON et Charlie PARKER). Une révolte farouche et irrécupérable (même Duke ELLINGTON le renverra de son orchestre pour indiscipline!) anime toute son oeuvre, qui par la liberté de traitement du matériau et sa valeur de témoignage, ouvre grandes les portes du FREE JAZZ. "Même sur le plan stylistique il ne tient pas en place puisqu'il a voulu en même temps faire parler la tradition qui le hantait et la dépasser en la rendant tangible. Sans cesse font retour dans son oeuvre, parfois sous forme d'allusions et de citations, des chants d'église noirs, des thèmes de Duke ELLINGTON, des airs de RAGTIME et de boogie-woogie, des musiques folkloriques, et le blues." (Billiard (F.), op. cit, p. 146).

Nom Prénom	activités
MOHR Kurt	CH: références inconnues. Animateur de la Fédération Suisse du Jazz et des hot clubs des régions bâloise et genevoise. Etabli à Paris depuis de longues années, en tant que discographe et journaliste spécialiste du jazz et des musiques populaires. (Voir bibliographie).
OLIVER Joe "King"	USA: 1885 - 1938. Cornettiste et célèbre représentant du style Nouvelle-Orléans (voir lexique), dont l'orchestre faisait fonction de brass band (grande formation) lors des fêtes publiques et des enterrements, et d'orchestre de danse (petite formation) dans les fameux quartiers réservés de la Nouvelle-Orléans. Son Creole Jazz Band présente un répertoire très imprégné de culture afro-américaine, où le blues domine. Louis Armstrong y débuta sa carrière, avant d'émigrer avec l'orchestre en direction de Chicago, où plusieurs traditions musicales différentes allaient se fondre en un nouveau style (Chicago style, voir lexique).
ORY Edward "Kid"	USA: 1889 - 1973. Tromboniste d'origine créole, qui devint le modèle de la génération américaine du REVIVAL (1940). "Son mélange de pur style d'accompagnement propre aux joueurs de trombone des BRASS BANDS et de phrases mélodiques fortement transformées à la manière du blues devint le symbole du trombone New Orleans." (Von Essen (R.): New Orleans. In: Berendt (J.), op. cit, p. 20).

Nom Prénom	activités
PAQUE Glyn	USA: 1907 - CH: 1953. Saxophoniste alto noir américain, qui, après avoir joué avec King OLIVER et Louis Russel entre autres, vint en Suisse en 1939 au sein de l'orchestre Bobby Martin. Bloqué à Berne, au dancing Chikito, par le début du conflit mondial, l'orchestre se dispersa, et Glyn Paque trouva un engagement dans le big band du pianiste Fred BOEHLER. Il reste présent sur la scène suisse du jazz jusqu'à sa mort.
PARKER Charlie, dit "Bird"	USA: 1920 -1955. La légende veut que Charlie Parker soit un génie autodidacte, et rien n'est plus faux: celui qui fut le soliste le plus en vue du groupe des boppers travailla des années durant, et de façon acharnée, dans les grands orchestres noirs américains (Jay Mac Shann, Earl Hines, entre autres). Dès 1944, Charlie Parker développe son propre langage au sein du quintette de Dizzy Gillespie: le be bop est lancé, et va rapidement susciter soit l'engouement, soit la condamnation. C'est également à ce moment que la vie de Charlie Parker se transforme en tragédie de la drogue, comme celle de beaucoup des musiciens de jazz de sa génération (cf. III/4/1): incapable de travailler avec un orchestre stable, constamment hospitalisé, "Bird" n'arrive plus à se consacrer véritablement à la recherche musicale, et reste indifférent aux premiers grands succès rencontrés lors de ses participations, dès 1946, aux tournées et aux enregistrements du Jazz At The Philharmonics (JATP). Il reste le musicien le plus écouté, étudié et imité, ainsi que la personnalité du jazz la plus mal connue de l'époque.
PERROTTET Suzanne	CH: 1889 - 1983. Musicienne et danseuse, animatrice du cabaret Voltaire à Zurich (1916 - 1918).

Nom Prénom	activités
PHILIPPI Hans	Bâle: 1906-1978. Principal pionnier du jazz dit authentique en Suisse, et co-fondateur de l'orchestre des Lanigiros en 1924, dans lequel il chantait et jouait du sousaphone. Dès 1928, il consacre la plupart de son temps à la promotion du jazz dit authentique en Suisse, France, Belgique et Espagne. Anime un réseau de hot clubs, dont celui de Bâle, fondé en 1934. Il se révèle un critique et un conférencier intransigeant, qui participe dès 1945 à la fédération suisse du jazz. Dès le mouvement du revival, son engagement retourne à un cadre privé. Il sera pourtant, en 1967, un des experts choisis pour animer le jury du festival de jazz de Montreux.
REDMAN Don	USA: 1900 - 1964. Saxophoniste, arrangeur du grand orchestre de Fletcher HENDERSON dès 1924. Son style de travail y préfigure les modèles d'arrangements qui firent le succès, 10 ans plus tard, des grands orchestres du "swing". (Benny GOODMAN et des centaines d'autres).
RICHTER Hans	Berlin: 1888 - Ch: 1976. Peintre, graphiste et cinéaste co-fondateur du cabaret Voltaire à Zurich en 1916, qui restera en Suisse jusqu'à sa mort. Il était dans l'équipe des dadaïstes zurichois le défenseur, avec Hugo BALL, des idéaux internationalistes et pacifistes.

Nom Prénom	activités
ROACH Max	USA: 1925. Percussionniste noir américain actif dès 1945 dans le groupe des BOPPERS, dont il est un des intellectuels les plus engagés.
SATIE Erik	1866(Honfleur)-1925(Paris). Totalement marginal - malgré les amitiés de Debussy et Ravel - jusqu'à ce que Cocteau le proclame directeur artistique et musical de toute une génération durant le premier conflit mondial. Son influence sur le groupe des six et Stravinsky fut en ce sens considérable, avec des oeuvres de musique objective et fonctionnelle, qui s'apparentent, par les procédés de collages, l'ironie et l'irrespect, à l'engagement du mouvement dadaïste. Le ballet "Parade" (1917) en reste le meilleur exemple. Il est considéré à juste tire comme un des premiers musiciens classiques européens - avec Ernest Ansermet - à avoir compris le jazz non pas comme un procédé instrumental, mais comme remise en question du statut social romantique de l'artiste-musicien. Sa vie absolument solitaire et dénuée de toute concession, et l'ironie de ses écrits ne laissent aucun doute à ce sujet: "Le jazz nous raconte sa douleur. - Et 'on s'en fout'... C'est pourquoi il est beau... réel..." (Erik Satie: Ecrits, op. cit.)
SCHOENBERG Arnold	Vienne: 1874 - USA: 1951. Autodidacte de la composition et violoniste très précoce, Arnold Schoenberg vit de 1900 à 1933 entre Vienne et Berlin, où ses premières oeuvres, comme le "Pierrot Lunaire" (1912) suscitent des cabales répétées. Fondateur en 1917 à Vienne du "Verein für musikalische Privataufführungen" une association pour la promotion de la musique moderne, A. S. va progressivement se détacher des contraintes du système tonal traditionnel, pour développer une technique dodécaphonique de composition, qui inaugure en musique moderne le mouvement du sérialisme. Arnold Schoenberg doit fuir le nazisme en 1933, étant d'origine juive. Il se réfugie aux USA, où ses conceptions musicales se développeront en un nouveau classicisme de la musique moderne.

Nom Prénom	activités
SCHORNO Paul	Pionnier de la musique de danse moderne à Zurich durant les années vingt, aujourd'hui disparu (aucun témoignage écrit). Jouait du saxophone dans les premières Tanzkappellen des bords de la Limmat.
SHAW Artie	USA: 1900. Grand rival de Benny GOODMAN à la clarinette, lui aussi directeur d'un grand orchestre, Artie Shaw s'est fait connaître avec plusieurs "territory bands" (orchestres multi-raciaux dont les limites géographiques de travail étaient très restreintes) de la région de Kansas city. Le grand orchestre d'Artie Shaw restera une des pricipales "usines à swing" des USA durant des décennies.
SIMMEN Jonny	Argovie: 1918. Un des principaux spécialiste et promoteur du jazz traditionnel en Suisse et en Europe. Jonny Simmen découvre le jazz en 1930. Immédiatement passionné, il contacte en 1932 Hugues Panassié et d'autres représentants de la critique européenne du jazz. L'année suivante, il collabore avec Ernest Berner (agence "jazz House" et revue "jazz magazine", à Zurich). Dès 1934, il participe à la fondation du "Rythm Club Zurich" et débute une carrière internationale de journaliste spécialisé et de conférencier. Fonde le "Hot Club Zurich" en 1935, au sein duquel la revue "Jazz News" est produite durant la deuxième guerre mondiale (1941-42). A la fin de la guerre, il participe aux efforts en vue du regroupement des spécialistes de jazz en Suisse et en Europe (voir III/3). Il est dès 1950 un des principaux animateurs du revival en Europe, et débute une impressionnante collection de disques. Il effectue de nombreux séjours aux USA dès 1950. Tout ce travail fut effectué durant son temps de loisirs.....

Nom Prénom	activités
SINATRA Frank	USA: 1917. Fils unique d'immigrés italiens qui débute en 1939 comme chanteur dans les grands orchestres du SWING (Tommy Dorsey entre autres). Révélé dès 1946 par les comédies musicales et les films de Hollywood, il sera une des figures centrales du show businness américain dès 1950.
SPANIER Muggsy	USA: 1906 - 1967. Jeune musicien blanc de bonne famille, qui allait tôt se faire séduire par la vitalité des orchestres de danse de Chicago, et devenir un des cornettistes les plus fidèles et les plus enregistrés du "Chicago style" (voir lexique). Un des principaux modèles musicaux de l'orchestre amateur des New Hot Players de Neuchâtel (cf. II/2/1).
STAUFFER Teddy	Berne: 1909. La première star suisse de l'ère de la communication est un autodidacte de la musique de danse, qui débute dès 1927 une carrière professionnelle. Avec quelques amis de la première heure, il tente sa chance à Berlin en 1929: les Original Teddies sont nés, et vont travailler de façon itinérante en Allemagne, en Suisse, et sur les transatlantiques, de 1930 à 1936. Tout cela lui permet d'acquérir une riche expérience du secteur des divertissements, et notamment de séjourner aux USA, où il se familiarise avec les modèles d'arrangement du "swing". En 1936, il se couvre de gloire à Berlin, lors des jeux Olympiques. Les Original Teddies gravent en conséquence de nombreux disques, et Teddy Stauffer ne cache pas sa satisfaction: "Mein Bassist verdient mehr als der Schweizer Bundespräsident!" (Es war und es ist ein herrliches Leben, op. cit.). De 1939 à 1941, les Original Teddies font carrière en Suisse (voir annexe IX). Teddy Stauffer quitte ensuite la Suisse pour les USA, puis le Mexique, où il participe au développement de la station touristique d'Acapulco.

Nom Prénom	activités
STRAVINSKY Igor Fedorovitch	1882(Saint-Petersbourg)-1971(New York). Devenu célèbre en une nuit lors de la représentation du ballet "l'oiseau de feu" (chorégraphie: Diaghilev) à Paris, en 1910, Stravinsky va inaugurer une étape nouvelle dans la musique européenne, et devenir le modèle d'une génération de musiciens. La première du "sacre du printemps" (1913) fut l'occasion d'une des plus célèbres cabales de l'histoire de la musique classique, dont Stravinsky personnifie la crise au tournant du premier conflit mondial. Il s'installe en Suisse durant les années de guerre, où il se lie d'amitié avec Ernest ANSERMET, qui militera par la suite longtemps pour la cause de l'internationalisme musical. Stravinsky vivra ensuite vingt ans en France (1919-1939), puis s'installera aux USA, où il se fera naturaliser en 1945. Stravinsky ne subira pas l'influence du groupe des six, mais s'annexera très tôt certains procédés du jazz.
TAEUBER Sophie	1889 (Zurich)-1943(Zurich). Participe régulièrement aux spectacles du cabaret Voltaire, où elle conçoit les décors et dessine les costumes. Peintre et danseuse, elle expose régulièrement à Zurich, et anime une célèbre collection de marionettes. Epouse de Hans Arp dès 1921.
TEAGARDEN Jack	USA: 1905 - 1964. Musicien blanc originaire de Chicago (CHICAGOAN), qui est devenu un des plus importants joueurs de trombone du jazz traditionnel. Sa popularité éclata durant la deuxième guerre mondiale aux USA; auparavant, la traversée de la crise des années trente, durant laquelle son orchestre, l'Austin High School Band (où avait débuté Bix BEIDERBECKE), devait accepter tous les rares et durs engagements: "Je préfère boire de l'eau sale / Et dormir dans un arbre creux / Je préfère boire de l'eau sale / Oui, monsieur, et dormir dans un arbre creux / Que d'être ici à New York traité comme un chien galeux." (Chanson composée par Jack Teagarden, et citée par Burckhart (W.): Chicago. In: Berendt (J. E.), op. cit, p. 63).

Nom Prénom	activités
TSCHANNEN Lance	CH: 1922 - 1984. Journaliste, homme de radio, spécialiste des musiques folkloriques et du jazz. Dès 1945 producteur à Radio Suisse Internationale (qui s'appelait alors encore "Schweizerischer Kurzwellendienst"), il déploie une énorme activité en faveur de la reconnaissance du jazz en Suisse, à un niveau promotionnel, organisationnel et institutionnel. Il lança au début des années soixante une fédération européenne du jazz, puis s'engagea au sein du conseil Suisse de la musique, et participa à la fondation de la Swiss Jazz School (1967), et à la programmation du festival de jazz de Zurich. Les archives de Lance Tschannen, non-classées du fait de sa disparition précoce, sont les plus importantes en ce qui concerne la réception du jazz en Suisse durant l'après-deuxième-guerre mondiale.
TZARA TRISTAN	1896 (ROUMANIE)-1963(Paris). Ecrivain, poète, propagandiste co-fondateur du Cabaret Voltaire à Zurich (1916), où tous les concepts artistiques, philosophiques et littéraires sont remis radicalement en question au profit du rire et de la protestation. L'entreprise dont Tzara a pris la responsabilité obtient un retentissement international, et on le retrouve dès la fin de la deuxième guerre mondiale à Paris, où il relance avec une autre équipe le mouvement Dada. Dès 1922, Tzara prend ses distances face au mouvement surréaliste naissant, et restera écrivain indépendant jusqu'à sa mort en 1963.
VIAN Boris	France: 1920 - 1959. "L'auteur de 'L'écume des jours' et de 'l'automne à Pékin' possédait une chaire du haut de laquelle il tonnait (c'est sa propre expression). Elle ne se trouvait pas en quelque académie et ne lui rapporta jamais un centime. C'était, on le sait, sa fameuse revue de presse dans la revue Jazz Hot, d'où pendant 10 ans il étripa la bêtise humaine." (Billiard (F.), op. cit, p. 196). Les écrits sur le jazz de Vian (0p. cit.) représentent le meilleur témoignage concernant la réception du jazz en Europe, et sont indissociables de l'ensemble de son oeuvre litéraire inclassable. Vian reste un des rares spécialiste (le seul?) de son époque à faire une mise en situation de la musique (sa culture ne se limitait pas qu'au jazz stricto sensu: il fut durant de nombreuses années conseiller musical de la firme Barclay, et trompettiste de l'orchestre de danse de Claude Abadie). Il fut également un des membres les plus en vue des cercles existentialistes de la Rive Gauche durant l'après-guerre à Paris.

Nom Prénom	activités
WALLER Fats	USA: 1904 - 1973. Pianiste, compositeur et arrangeur célèbre dans tout Harlem pour son humour décapant. Chef de file de l'école new-yorkaise du Harlem Stride piano avec Eubie Blake (1883) et James P. Johnson (1891-1955), ses qualités de directeur d'orchestre firent que sa formation fut une des premières de l'histoire du jazz à travailler régulièrement en studio, dès la fin des années vingt. Son oeuvre reste exemplaire pour la continuité de la tradition du blues vocal qui s'y manifeste, avec ses anecdotes scabreuses et son parti-pris d'obscénité gaillarde, qui tranche compètement avec la fonction première de sa musique: divertir un public multi-racial avec de douces chansonnettes.
WEISS René	Genève: 1891 - 1983. Pionnier de la musique de danse syncopée et des grands orchestres à l'usage des cinémas. Doté d'une formation classique, il excellait dans les arrangements, la composition et jouait du trombone. De 1924 à 1939, sa carrière itinérante le mène d'un bout à l'autre de l'Europe. En 1939, il retourne en Suisse et travaille tout d'abord avec les Original Teddies, avant de fonder en 1942 son propre grand orchestre, qui se distingue dans le style "society".
WILSON Teddy	USA: 1912 - 1987. "disciple" de Earl Hines et Louis Armstrong, le pianiste Teddy Wilson est un des musiciens les plus prolifiques et les plus réguliers du middle jazz. Il est présent sur la scène de Chicago dès le début des années trente, et développe un style aux lignes si épurées que la critique le déclarera "le plus classique" des pianistes de jazz. Il obtient ses premiers grands succès au sein du quartette métissé de Benny Goodman (1936).

LISTE DES PRINCIPAUX ORCHESTRES SUISSES CITES

Pour de plus amples informations, consulter les ouvrages de SCHWANINGER et GURWITSCH, et de HIPPENMEYER, tous cités en bibliographie.

1. ALICE JAZZ BAND. Berne, probablement 1920. Pages: 44

   Leader, arrangeur: Ernest BERNER.

   Premier orchestre moderne de danse en Suisse. Ragtime, foxtrot, Salonmusik.

2. LANIGIROS SYNCOPATING MELODY KINGS. Bâle, 1924. Pages: 44

   Orchestre professionnel de danse dès 1932. Carrière européenne durant plus de vingt ans. Jazz dansant, Swing, chanson, musique de divertissement.

3. NEW HOT PLAYERS. Neuchâtel, 1934. Pages: 55 / 56 57 / 94

   Orchestre de jazz amateur, premier du genre en Suisse.

   Arrangements et direction musicale: Charles WILHELM.

   Henri DUPASQUIER: saxophone ténor.
   Roger Dupasquier: guitare.
   Charles WILHELM: piano et clarinette.
   Giovan Marcozzi: batterie .
   Claude DE COULON: trombone.
   Charles Mathey: trompette.
   Paul Girard / Paul Junod: contrebasse.
   Marco Junod / Claude Frieden: piano.

   Style New Orleans et Chicago. Carrière nationale pendant plus de dix ans.

4. ORIGINAL TEDDIES. Berne, 1927. Pages: 59 / 60 88 / 93

   Leader: Teddy STAUFFER, Eddie BRUNNER (dès 1942).

   Arrangements: Jack TROMMER, Buddy Bertinat, Ernst HOELLERHAGEN, Teddy STAUFFER. Orchestre professionnel de danse dès 1929. Carrière internationale (Allemagne, hollande, Belgique, Suisse, France, Italie, USA, transatlantiques) pendant trente ans.

   Jazz dansant, Swing, chanson, musique de films et de divertissement, shows scéniques.

   Pour plus d'informations: voir SCHUETTE (J.) et STOECKLIN (D.): Discographie der Original Teddies, op. cit.

5. MAURICE EINHORN ET SON ORCHESTRE. Zurich, 1934. Pages: 61

   Leader: Maurice EINHORN

   Arrangements: Ernst HOELLERHAGEN

   René Van Dyke: piano.
   Mazuit: contrebasse.
   Maurice EINHORN: batterie.
   Gugu Dupuis: trompette.
   Max Oberlé: saxophone ténor et clarinette.
   Coleman HAWKINS: saxophone ténor.

   Musique de danse et jazz.

6. BOB ENGEL ET SON ORCHESTRE. Genève, 1936. Pages: 71

Leader: Bob Engel

Arrangements: Louis Rey, Herbert BORNAND, Bob Engel, Jo GRANDJEAN.

Orchestre professionnel de danse. Carrière nationale pendant 10 ans.

Chanson, variétés, jazz dansant.

7. FRED BOEHLER ET SON ORCHESTRE. Zurich, 1938. Pages: 88 / 90

Orchestre professionnel de danse. Jazz et Swing.

Leader, arrangements, piano: Fred Boehler.

Soliste aux saxophones: Glyn PAQUE.

Carrière nationale pendant plus de vingt ans.

8. DIXIE DANDIES. Genève, 1944. Pages: 108

Leader, arrangements: Loys CHOCQUART

Francis Selleger: trompette.
Loys CHOCQUART: clarinette et saxophones.
Eric Dufour: trombone.
Henri CHAIX: piano.
Gérard Matzinger: saxophone alto.
Pierre BOURU: batterie.
Roger Dannhauer et J. W. Simoness: contrebasse.
Georges Rosenberg: banjo.

Orchestre de jazz amateur. Carrière nationale pendant plus de dix ans.
Styles New Orleans et Dixieland.

9. HAZY OSTERWALD BIG BAND. Zurich, 1944. Pages: 128

Leader, arrangements: Hazy Osterwald.

Grand orchestre de jazz et de Swing. Carrière nationale durant trois ans.

10. NEW BOP TEAM, alias NEW COOL TEAM, alias NEW DIXIELAND TEAM, alias NEW DANCE TEAM. Bâle, 1952. Pages: 133

leader et arrangements: Bruno SPOERRI.

Gerhard Baer: piano.
Bob Koller: guitare.
Alex Milani: contrebasse.
Nils Anderek: batterie.
Bruno SPOERRI: saxophones.
Fredi Höhn: trompette.

Orchestre de jazz amateur, tous styles confondus. Carrière régionale pendant une dizaine d'années.

11. NEW ORLEANS WILD CATS. Neuchâtel, 1944. Pages: 135.

Orchestre de jazz amateur. Carrière nationale pendant plus de vingt ans. Style New Orleans, et Middle Jazz.

Francis Bonjour: trompette.
Fred De Coulon: trombone.
Jean-Paul Augsburger: clarinette.
Henri Freivogel: clarinette.
Jean Bionda: piano.
Georges Fürrer, jacques Fleury, Guy Deluz et Richard Ogay: contrebasse.
Pierre BOURU et Cass'poil jeanmeret: batterie.

12. DARKTOWN STRUTTERS. Bâle, 1948. Pages: 135.

Orchestre de jazz amateur. Carrière nationale pendant plus de quinze ans. Style New Orleans, Chicago et Middle Jazz.

Willy Bosshardt: batterie.
Lukas Burkhardt: trompette.
Balz Fischer: contrebasse.
Robert SUTER: piano, arrangements, direction musicale.
Peter WYSS: clarinette.
Peter Schmidli: guitare.

CHRONOLOGIE 1900 - 1950

ETATS - UNIS (musique et société)	EUROPE (politique et culture)	SUISSE (scène musicale)	SUISSE (économie et société)	DISCOURS SUR LE JAZZ
1897: première édition de la partition d'un ragtime.	1890: premières manifestations d'une crise musicale et culturelle. Fixation d'une musique historique par la musicologie, qui se voit enseignée dans de nouvelles institutions laïques: les conservatoires.	1878: première tournée d'une troupe de negro-spirituals.		
1900: premiers témoignages d'une musique orchestrale de danse nouvelle dans le sud des USA.	1914: Grande Guerre.		1914: fondation du syndicat des musiciens (USDAM).	
1902: premier enregistrement d'un choeur de negro-spirituals.		1916: fondation du cabaret Voltaire à Zurich. Manifestes dadaïstes.		
1917: entrée en guerre au côté de la France et de l'Angleterre. Premier disque étiquetté Jazz: Original Dixieland Jass Band	1918: armistice. L'Art Nouveau' tente de se distancier des esthétiques romantiques, et cherche inspiration dans les cultures exotiques.		1918: grêve générale	1919: ANSERMET (sur un orchestre nègre)
		1921: passion de la danse. Premiers orchestres modernes: Alice Jazz Band.	1920: crise des grands orchestres symphoniques.	
1920: marché mondial du disque. Principaux producteurs: USA, Allemagne, Angleterre et France.	1919 - 1922: crise économique et sociale générale. La Révolution Russe consolide son pouvoir.	1924 - 1926: premières tournées d'orchestres américains de jazz dansant.	1922: association des fabricants et marchands de musique et de machines parlantes.	1926: COEUROY / SCHAEFFNER (le jazz)
1922: New York, Chicago et Kansas City deviennent les scènes principales du phénomène jazz.	1925 - 1930: reprise économique, entrée dans l'ère de la communication de masse. Développement du phénomène jazz. "Nouveau folklore urbain" et passion de la danse.	1926: premier disque de musique de danse enregistré par un orchestre suisse: Lanigiros Syncopating Melody Kings	1925: politique syndicale protectionniste de la part des musiciens.	1927: BERNHARD (Jazz, musikalische Zeitfrage) MENDL (The appeal of jazz)
1929: krach de Wall Street.				1928: Revue JAZZ TANGO DANCING MILHAUD (l'évolution du jazz-band)
1930: crise économique mondiale. Récession de l'industrie de la musique. Les quartiers noirs se transforment en getthos	1930: crise économique, replis culturels et montée des fascismes.	1929: Joséphine Baker chante et danse à Zurich.		
	1933: Hitler est élu chancelier allemand.	1930: premiers hot clubs dans un cadre privé. Premier magasin spécialisé: Jazz House.	1931: fondation de la SSR. Crise du cinéma parlant.	1932: Revue JAZZ MAGAZINE GOFFIN (aux frontières du jazz)
1935: le New Deal est incarné en musique par le Swing.	1936: nazification de l'Allemagne achevée. Réarmement et marche vers la guerre.			
1940: Revival du jazz de Louisiane (1910 - 1922). Apparition d'une scène discographique indépendante des grands monopoles.	1939: deuxième guerre mondiale.	1934: première tournée de Louis Armstrong	1932: récession économique générale.	1934: PANASSIE (le jazz hot)
			1934: fondation de l'ASCO et du SFM.	1935: Revue JAZZ HOT
1941: entrée en guerre au côté des puissances alliées. Les ondes courtes sont mobilisées pour la propagande.	1941: capitulation de la France. Ouverture du front russe par Hitler.	1936 - 1937: Coleman Hawkins travaille en Suisse dans les dancings.	1935 - 1936: boycott des grossistes suisses du disque envers la SSR.	
	1943: échec de l'offensive allemande en URSS.	1938: Hot Club de Suisse.	1937: dévaluation du franc suisse. Défense nationale spirituelle.	
1942: graves tensions raciales et sociales. Début de la production des Victory-discs.		1939: succès des orchestres suisses de danse, emmenés par les Original Teddies de Teddy Stauffer.	1939: exposition nationale de Zurich. Entrée dans l'économie de guerre: rationnement et censure.	1939: HOBSON (american jazz music)
1942 - 1944: grêve des musiciens. Genèse du Be Bop.	1944: débarquement des puissances alliées en Normandie.	1941: recréation d'un folklore suisse achevée. Danse et divertissements.	1941: vagues de défaitisme suite à la défaite de la France.	1941: Revue JAZZ NEWS
				1942: COEUROY (histoire générale du jazz)
1945: premier disque étiquetté Be Bop. Nouvel appareil promotionnel du jazz.	1945: libération de l'Europe par les puissances alliées, qui se partagent l'occupation de l'Allemagne.	1945: fédération suisse du jazz Succès populaire des Nuits du Jazz	1945 - 1949: fin progressive de l'économie de guerre. GI's américains en vacances	1944: PANASSIE (histoire des disques Swing)
1947: dissolution des principaux grands orchestres. Fondation de Jazz At The Philharmonics.	1946: premières tournées américaines et premiers festivals internationals de jazz	1946: premiers concerts de musiciens de jazz américains (Don Redman)	1947: restructuration du syndicat des musiciens.	1945: HOT REVUE
				1946: FRIBOULET (technique de l'harmonie du jazz) VIAN (revue de la presse spécialisée dans JAZZ HOT)
1950: généralisation des tensions raciales. Développement d'une importante scène du Rythm'n Blues	1948: querelle des styles au sein de la critique du jazz. Revival idéologique.	1947: déclin des grands orchestres de danse. Marginalisation de la fédération suisse du jazz		1948: SLAWE (Einführung in die Jazzmusik)
	1950: génération des existentialistes, qui se reconnaît dans le phénomène jazz.	1951: festival amateur de jazz de Zurich.	1950: boom économique. Télévision et entrée dans la société de consommation.	1950: HODEIR (hommes du jazz)

LEXIQUE

Nom	Explications
ARRANGEUR (Arrangement)	L'arrangement représente l'adaptation d'un thème musical donné aux structures de l'orchestre. Ce procédé de création, qui peut être oral ou écrit, substitue l'élaboration du matériau musical au travail improvisé, et devient dès les années vingt une profession spécialisée du marché de la musique dite légère. L'arrangeur, parfois leader, ou simple membre, ou personne extérieure à l'orchestre, est devenu une figure dominante dans l'évolution musicale du phénomène jazz.
Be Bop (Boppers / Re-Bop / Bop)	Nouvelle architecture musicale du jazz qui se met en place durant le second conflit mondial aux USA, caractérisée par un développement de la complexité harmonique, l'abandon progressif de l'immuable rythme à quatre temps du jazz dansant au profit de la polyrythmie, l'utilisation mélodique de la contrebasse. Selon Léonard Feather (in Berendt, (J. E.), op. cit., p. 113): "(le Be Bop) fut le produit de jeunes talents éveillés qui travaillaient aussi bien de façon individuelle que collective". Le Bop a pour conséquence une mise en valeur de la personnalité des solistes qui leur permet d'abandonner toute référence aux fonctions habituelles du jazz populaire d'avant-guerre (danse et divertissements). Il est rapidement devenu l'expression d'une radicalisation esthétique (non encore chargée directement de connotations politiques) au sein de la communauté des musiciens noirs américains, qui commencent - suivant l'exemple de Duke ELLINGTON - à revendiquer un statut d'artistes. La commercialisation du Be Bop se heurta à de nombreux obstacles aux USA (ségrégation, repli culturel dû au climat de guerre froide, condamnation par la majeure partie de la presse spécialisée, qui se concentrait alors sur le mouvement du revival). Ceci n'empêchera pas le Be Bop de devenir dès la fin des années cinquante le premier style du jazz à faire l'objet d'un enseignement systématique à un niveau international, témoignage s'il en est de la reconnaissance progressive du jazz moderne en tant que musique artistique.

Nom	Explications
Brass Band	Terme américain désignant une fanfare. Les Brass Bands furent une des institutions américaines les plus favorables au développement du langage musical propre aux musiciens de couleur: suite à la victoire de la coalition nordiste lors de la guerre de Sécession (1865), les troupes noires ont eu un large accès aux instruments de cuivre et de anche. La fanfare restait, pour une classe sociale si marginale économiquement, un des seuls moyens de pratiquer la musique. Les March et Brass Band représentent jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale un des piliers de la tradition musicale afro-américaine. Elles contribuèrent à faire connaître la musique syncopée en accompagnant les troupes américaines qui venaient combattre en Europe dès 1917 (fanfares de John Philip Sousa et de Jim Europe).
Chicago (Chicagoans)	USA: 1925 - 1930. Groupes de musiciens blancs qui assimilèrent la musique des orchestres noirs de danse émigrés du Sud des USA. L'usage du saxophone ténor s'y généralise. "Ce sont surtout les italiens et les juifs qui ont donné au jazz de Chicago le plus gros de ses troupes." (Billiard (F.), op. cit, p. 41). Il n'y eut jamais véritablement de style Chicago, blanc ou pas, mais divers groupes de musiciens qui se côtoyaient régulièrement dans les nombreux cabarets du fief d'Al Capone. Vie de bohême dans la jungle nocturne des grandes villes, généralisation de l'usage de la marijuana, encanaillement du public et des musiciens blancs par la négritude, toutes ces légendes sont solidement ancrées dans l'appréciation du jazz joué par les Chicagoans, et de son représentant le plus célèbre, Bix BEIDERBECKE.

Nom	Explications
Chorus	A l'origine, partie principale d'un thème musical (refrain). L'usage du terme pour désigner la partie improvisée d'un morceau s'étant généralisée dès les années trente, l'expression "prendre un chorus" signifie: improviser une variation sur un thème donné. On parle aujourd'hui de solo.
Cool Jazz	Terme à caractère publicitaire lancé par la critique de jazz américaine en 1950, en opposition au fameux "hot jazz" des années trente (correspond aux enregistrements de Miles Davis, "Birth of the Cool", 1949). Pour la première fois, il a suffi d'un seul disque à la promotion efficace pour qu'un style de jazz soit fixé par la critique, style qui va à nouveau opérer une division parmi le public. le cool jazz est le résultat d'une recherche esthétique où le travail de renouvellement orchestral fait par des arrangeurs tels que Gil Evans, John Lewis ou encore Gerry Mulligan, joue un rôle prépondérant, de même que le phrasé des cuivres et des hanches, qui sont joués par les solistes sans le vibrato caractéristique du jazz traditionnel. Le cool jazz ne représente donc aucunement un style homogène ou une nouvelle architecture musicale du jazz.

Nom	Explications
Dixieland	Selon les spécialistes, musique de danse des formations blanches (avec comme modèle l' Original Dixieland Jass Band de Nick LA ROCCA, et les New Orleans Rythm Kings de Léon Rapollo), par opposition à un jazz noir où la tradition afro-américaine est plus présente. En fait, il est un peu trop schématique de trancher systématiquement la question ainsi: le pays des plantations de coton (dixie-land), et par extension tous les états du sud des USA représentent un melting pot où les chocs culturels dans leurs aspects sociaux (ségrégation) et musicaux (diversité des traditions musicales à l'origine du phénomène jazz) furent les plus forts. Les styles plus codifiés (New Orleans, Chicago) émergèrent plus tard, dans les années vingt. A la fin de la deuxième guerre mondiale, le terme fut repris en Europe pour désigner l'ensemble des orchestres amateurs qui pratiquaient le "New Orleans Revival".
Entertainment Machine (Tin Pan Alley / Sheet Music)	Terme américain désignant la formation au début du siècle d'une production musicale selon un schéma industriel, qui détermine le développement d'un puissant secteur des divertissements, aux USA en premier lieu, puis en Europe (Angleterre, Allemagne et France). Partitions, grands orchestres, spectacles de revues, revues spécialisées en musique dite légère et production discographique en sont les piliers aux intérêts étroitement liés au sein de gigantesques monopoles. Ceux-ci sont sis aux USA, depuis le début du siècle, sur le fameux boulevard de Tin Pan Alley à New York. R. C. Toll en précise ainsi l'origine: "The popular, modern music business began to emerge by the turn of the century. Music publishing changed radically and reshaped popular music. In the 1890's, ambitious, young enterpreneurs, many of them songwriters frustrated by the current practice of publishers buying songs outright and paying no royalties, became music publishers. Mr. Witmark and sons, Will Rossiter, leo Feist, Edward B. Marks, and other publishers concentrated on printing popular songs and on aggressively promoting and marketing them to the general public. By the early twentieth century, these aggressive music merchants had clustered in New York, many of them on 28th. street, wich was nicknamed Tin Pan Alley, reportedly because of the rinky-tinky pianos being played in offices up and down the street. These popular music factories cranked out new songs as fast as possible while continually fine-tuning them to capture shifts in public interest and to capitalize on other companies' successes. Any new topic or fad, be it bycicles, airplanes, women's names or black dialect, almost immediatly appeared in scores of songs. In the highly competitive music business Tin Pan Alley became adept at producing SHEET MUSIC that the public would buy to play and sing at home. Between 1900 and 1910, there were nearly 100 songs that each sold over a million copies of SHEET MUSIC." TOLL (R. C.), op. cit., p. 101.

Nom	Explications
FREE JAZZ (Free / free form jazz)	Comme le COOL jazz, le Free Jazz n'est pas un style défini, et figure pour la première fois en tant que titre d'un disque de Ornette COLEMAN, enregistré en 1960. Celui-ci déclarait alors, en guise de programme: "let's play the music, not the background". Comme le remarque Jost (E.), in Berendt (op. cit, p. 129): "les musiciens qui empruntèrent le chemin du free jazz, tel qu'il se dessina à la fin des années soixante, à travers la suppression d'anciennes barrières, parvinrent alors à une richesse, unique dans l'histoire du jazz, de moyens d'expressions et de principes de mise en forme; ceux-ci ne visaient pas seulement le nouveau, l'inouï, mais s'appuyaient aussi bien sur les formes traditionnelles du jazz et du blues, sur la musique du Tiers-Monde, sur l'avant-garde occidentale et la musique populaire. L'abandon des normes du beat, des schèmes formels et d'une sonorité idéale traditionnellement rivés au jazz n'était donc pas la marque de nouveaux interdits mais d'un nouveau pouvoir." Le Free Jazz marque en effet aux USA la volonté d'une génération de musiciens (Cecil Taylor, Archie Shepp, Don Cherry, Charlie Haden, Billy Higgins, Albert Ayler, Lester Bowie, etc... etc...) de devenir maîtres de la production et de la diffusion de leur musique, bref de reconquérir les moyens de diffusion de leur culture. C'est ce programme politique que vise, entre autres, l'association AACM (association pour la promotion de la musique créative), fondée à Chicago en 1963. La réception du Free Jazz provoqua en Europe une prise de conscience de certains musiciens, qui se détachèrent des modèles américains pour élaborer une pratique musicale plus autonome, souvent appelée Nouvelle Musique Improvisée. Le Globe Unity Orchestra, fondé en Allemagne en 1966, en est l'ancêtre (si l'on peut s'exprimer ainsi).
Harlem Renaissance	USA (New York): 1920 - 1929. Les vagues d'émigration en provenance du sud des USA, suite à la libération des esclaves, (fin XIXème siècle) firent de Harlem, avec KANSAS CITY et CHICAGO, un des principaux centres socio-culturels noirs américains. Le côté commercial et industriel de cette renaissance culturelle et illustrée par le Jazz Age (cf. premier chapitre). La "capitale de l'Amérique noire" devient un centre artistique reconnu, où la négritude est revendiquée comme part active du modernisme américain: "At home, World War I spurred the industrial economy and created an almost desperate need for Manpower to fill factory jobs felt vacant by the lack of european immigrants. Economic opportunity, coupled with a newly established sense of pride and self-worth, brought a flood of migrants from the South to the North. The pursuit of a new life in the North gave rise to the concept and identity of the New Negro. In his classic anthology of the era, "The New Negro", Alain LOCKE, the leading black philosopher and cultural arbitrer of the Harlem Renaissance, described the metamorphosis of migration as 'shedding the old chrysalis of the negro problem' and 'achieving something like a spiritual emancipation'. (Harlem Renaissance, op. cit, p. 15). Pourtant, l'effondrement du niveau de vie de la population noire et la transformation de ses quartiers résidentiels en getthos, suite à la grande dépression (cf. II.1.1), va radicalement remettre en cause ce mouvement de renaissance culturelle, et faire apparaître les structures économiques du problème racial américain. Le meilleur exemple en reste le jazz, qui perd progressivement son public noir au fur et à mesure de sa reconnaissance en tant que musique artistique. Une des thèses pricipales du mouvement de Harlem Renaissance était en effet la reconnaissance de la valeur artisitque de la négritude, qui permettrait de favoriser l'intégration sociale des noirs.

Nom	Explications
Hot Club (Hot Fan)	Associations visant à la promotion et à la défense du jazz dit authentique. Les hot club sont un phénomène européen à l'origine (années vingt), avant de devenir, à l'image du jazz, internationaux. Ils se multiplient et constituent un véritable réseau de spécialistes dès le début des années trente. Souvent très élitaires dans leur fonctionnement et leurs appréciations, ils ne visent au début que l'organisation des loisirs de leurs membres autour de l'initiation au jazz dit authentique, avant d'être plus engagés dans la commercialisation de la musique noire américaine et l'organisation de concerts après la deuxième guerre mondiale. Leurs membres étaient en grande majorité collectionneurs, les musiciens formant l'exception. Si les hot clubs existent encore aujourd'hui, c'est qu'ils sont retournés à une stricte marginalité par rapport aux nouveaux cercles de collectionneurs nés durant les années soixante autour d'autres phénomènes musicaux (Beat Generation, fanzines, rock and roll, etc...). Le "Hotfan" désigne l'amateur de jazz authentique prêt à militer pour sa musique.
Jazz Hot (Hot)	Tradition d'improvisation musicale des orchestres noirs américains, personnifiés par la figure de Louis Armstrong, par opposition au jazz dit "straight", où la ligne mélodique est jouée sans les décalages et les glissements propres au phrasé des grands solistes noirs. Ces deux catégories, aujourd'hui tombées en désuétude, sont les plus fréquemment employées pour la description du jazz en Europe de 1920 à 1950.

Nom	Explications
Kansas City (années trente)	Alors que les "usines à swing" se répandent dans tous les USA et en Europe, Kansas City va devenir durant les années trente un centre de la culture noire américaine, le plus important avec Harlem, du fait de l'énorme masse d'immigrants noirs venus des états du sud qui se fixent dans cette région. S'y développe un style d'arrangements pour les grands orchestres destiné à un public en majorité noir, où la tradition du blues n'est pas seulement présente dans ses aspects formels. Les grands orchestres de Count BASIE, Benny Moten, Jay MAC SHANN y auront une influence prépondérante sur la carrière future des solistes du Be Bop, en développant un répertoire indépendant de l'entertainment machine, pour une musique où l'on trouve déjà tous les arcanes du rythm'n blues et du rock'n roll (rythmique très appuyée, simplicité des arrangements, textes qui fuient tout sentimentalisme, chanteurs à la voix puissante qui recouraient volontiers aux cris (shouts), parce que les moyens techniques de l'époque ne permettaient pas d'amplifier leur voix. Le chanteur Jimmy Rushing parvenait ainsi à se faire entendre sans microphone par-dessus les puissantes sections de anches et de cuivres des grands orchestres.)
Middle jazz (Mainstream Jazz)	Ce "jazz du milieu" regroupe plus une formule orchestrale qu'un style bien précis. Le terme désigne historiquement le règne des petites formations qui laissaient suffisament d'espace aux solistes pour qu'ils puissent affirmer leur personnalité de manière plus marquante que dans les grands orchestres: Teddy Wilson, Roy Eldridge, Oscar Peterson, Nat King Cole en seront entre autres les maîtres à jouer. Ces petites formations se multipient aux USA dès le milieu des années trente, et sont souvent des orchestres de studio. Leur musique concerne surtout un public blanc qui renoue avec le jazz dans une ambiance de musique de chambre, et marque le début d'une reconnaissance artistique. "Parce qu'après la grande peur de 1929 toute l'Amérique a ressenti un besoin frénétique de se rassurer et de s'amuser, l'apparente uniformisation des goûts musicaux a pu faire croire que le conflit interne du jazz était résolu de manière synthétique, que le middle jazz représentait un équilibre parfait des éléments noirs et blancs, qu'il correspondait à la période 'classique' du jazz." (Carles/Comolli, op. cit., p. 239.). La critique américaine parle aussi du MAINSTREAM JAZZ (1930 - 1950).

Nom	Explications
Minstrels (Minstrels Shows)	Dès le début du XIXème siècle, le "negro boy", ou encore "coon boy" chantant et dansant est le personnage favori des cirques et music halls américains en plein essor. Le "Black Face Entertainer" a un tel succès que des comédiens et musiciens blancs toujours plus nombreux et pas toujours mal intentionnés (comme le veut la légende) se noircissent mains et visage durant leur travail: la plupart des scènes publiques sont en effet interdites au nègre. "Cette tendance qui fait du nègre un pitre, un clown, 'propre à divertir le blanc', n'ira qu'en s'accentuant, (...) avec l'exaspération du conflit ethnique au cours des années 1850." (Averty (J. C.): Les Minstrels. In: Jazz Hot, no. 78 / 79 / 80 / 81, 1953). Une image fantasmatique de la négritude se fixe ainsi auprès du public blanc, qui va continuer à alimenter le développement d'un "nouveau folklore urbain" aux USA et sa réception en Europe. Les troupes de Minstrels et autres Serenaders se généralisent aux USA dès 1840, et développent un énorme répertoire de chansons qui feront le succès et la fortune de l'ENTERTAINMENT MACHINE américaine dès la fin du siècle, grâce à l'usage de plus en plus fréquent du "Double Talk" (connotations érotiques du texte grâce à l'emploi de l'argot): "cet atavisme érotique des 'coon songs' des années 1850 se manifestera avec une telle virulence vers la fin du siècle, que 'coon songs' et 'grivoiserie' ne seront plus que les appellations différentes d'une même chose. Ultime hypocrisie! Les blancs porteront les sentiments dits 'honteux' au compte des noirs, bientôt considérés comme seuls capables d'en éprouver." (Averty, idem). La publication de 'La Case de l'oncle Tom' roman de H. B. Stowe (1852), un pamphlet anti-esclavagiste qui remporte un énorme succès en présentant le modèle-type du nègre asservi au mode de vie et à la culture blanches, généralisera l'emploi du terme Oncle Tom pour désigner le nègre satisfaisant à cette image-là de la négritude.
Musique légère (U-Musik)	Musique se résumant à sa fonction de divertissement ou de simple support (cinéma, publicité, muzak), jugée de ce fait indigne de l'analyse réservée à la musique dite sérieuse. Ces deux concepts se mettent en place durant les années trente, et, quoique critiqués depuis de nombreuses années, déterminent toute la compréhension du phénomène musical en Europe, particulièrement dans ses aspects juridiques. La musique légère est dite "commerciale": on gagne très bien sa vie en l'écrivant (du moins si les compositions sont couronnées de succès et bénéficient d'une promotion efficace), suffisamment bien en la pratiquant (du moins si l'on est un instrumentiste polyvalent). Sur le plan juridique et syndical, les artistes interprètes de musique dite légère forment un véritable sous-prolétariat par rapport aux artiste exécutants (musique sérieuse au répertoire efficacement protégé). Le marché de la musique dite légère est caractérisé par une mouvance extrême et une forte dépendance par rapport à l'évolution technologique et à la production industrielle de la musique (voir "entertainment machine").

Nom	Explications
Musique sérieuse (E-Musik / Opusmusik)	Musique se résumant à une conception classique de l'"opus", analysée avec comme matériel privilégié la partition et la biographie (voire les écrits) du compositeur. Concept opposé à celui de "musique légère". Ces deux catégories se mettent en place durant les années trente, et, quoique critiquées depuis de nombreuses années, déterminent en Europe toute la compréhension du phénomène musical, particulièrement dans ses aspects juridiques. La musique sérieuse est dite "non-commerciale": on gagne sa vie en l'écrivant et la pratiquant dans la mesure où son répertoire est protégé juridiquement de manière efficace, et où les créations contemporaines font l'objet de commandes de la part d'institutions publiques ou privées. Le principal opposant à la tradition musicale romantique héritée du 19ème siècle, Igor Strawinsky, résume ainsi le concept de musique sérieuse: "l'expression n'a jamais été la propriété immanente de la musique. Le phénomène de la musique nous est donné à seule fin d'instituer un ordre dans les choses. Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une construction. La construction faite, l'ordre atteint, tout est dit. Il serait vain d'y chercher ou d'y entendre autre chose."
New Orleans	La grande métropole cosmopolite du début du siècle est à l'image du style représentatif pour les premiers exégètes d'une "pureté du jazz". En fait, Nouvelle Orléans, en tant que ville, fut le lieu privilégié de rencontre des cultures noires / afro-américaines, et blanches (française et anglaise). Ce qui fait dire justement à Ph. Carles et J.-L. Comolli (op. cit., p. 209): "le style Nouvelle Orléans doit donc apparaître comme la première étape d'une occidentalisation de la musique noire qui culminera dans l'ère du swing." Le modèle des petits orchestres de danse et de cabaret jouant (5 ou 7 musiciens) une musique au tempo affirmé sur lequel 3 souffleurs improvisent tour à tour ou collectivement, n'est qu'un court épisode dans le phénomène du jazz. Le revival en fera un des courants dominants du jazz de l'après-deuxième guerre mondiale.

Nom	Explications
Race Records	Disques édités avant 1940 à l'usage exclusif du public noir des USA. Tout le répertoire du blues, ainsi que les chansons au contenu faisant fonction de commentaire social (et non de divertissement) furent publiés sous forme de race records, qui portaient une mention claire sur leur couverture, afin qu'ils soient détournés du public blanc. Les race records devinrent après la deuxième guerre mondiale - avec les victory discs - parmi les perles les plus rares recherchées par les collectionneurs de disques de tous pays. Leur contenu était jugé "dirty", c'est-à-dire dangereux pour la moralité du public blanc.
Ragtime (Rag-Music)	Musique de danse et style pianistique qui se développent aux USA parallèlement aux MINSTRELS SHOWS (1850 - 1900). Les pianistes Scott Joplin (1868, multi-instrumentiste), et Eubie Blake (1883) en furent les compositeurs les plus prolifiques. La musique des compositeurs L. M. Gottschalk (USA: 1829 - 1869), J. P. Sousa (USA: 1856 - 1932), celle de Chopin et de Strauss, les nouvelles danses comme le cakewalk, ainsi que le choc culturel résultant de la libération des esclaves furent déterminants dans la genèse du Ragtime. "Die Hauptmerkmale des Ragtimes sind eine synkopierte Melodielinie einem gleichmässigen Beat in der Basslinie gegenübergestellt, was sich auch in der gesamten Jazzentwicklung fortsetzt." (Wechsler (G.), op. cit, p. 5). Dès 1860, le ragtime fleurit dans la région de KANSAS CITY, pour devenir un phénomène américain vers la fin du siècle, puis international, grâce aux premiers enregistrements et aux premières tournées européennes de la fanfare de John Philipp Sousa. Le ragtime est l'ancêtre du jazz dansant.

Nom	Explications
Revival	Mouvement de retour aux sources qui débute aux USA dès 1940, et vise à promouvoir les styles de Nouvelle Orléans et Chicago, qui n'étaient alors quasiment plus joués. Le revival marque dans l'histoire du jazz un tournant: c'est le moment où les rééditions de disques, destinées avant tout aux collectionneurs et aux Hotfans, dépassent la production discographique du jazz contemporain. Ces rééditions s'effectuent sur des disques 78 tours dans un premier temps, puis sur des disques 33 tours dès 1952 (commercialisation du Long Playing). Aujourd'hui, un procédé technique vient d'être mis au point, qui permet de supprimer tous les bruits de fond hérités des vieux enregistrements: le revival et son répertoire feront donc bientôt l'objet d'une troisième réédition discographique. Le revival montre que le jazz considéré artistiquement, même s'il n'est encore qu'un art marginal, est comme la musique classique partagé par un fossé entre une musique contemporaine de moins en moins écoutée, et une musique fixée historiquement. En Europe, le terme sera utilisé dès la querelle des styles (1948) pour désigner la musique pratiquée par les orchestres amateurs de jazz traditionnel (Dixieland revival). Les causes du revival apparaissent comme économiques aux USA (la forte demande émanant du marché des collectionneurs de diques), et idéologiques en Europe (où les fantasmes de la négritude continuent à conditionner la réception du phénomène jazz après la deuxième guerre mondiale).
Salonmusik	Avant l'apparition du " nouveau folklore urbain "(voir III/2/2), de nombreux petits orchestres dits de "brasserie" contribuaient à la popularisation d'un répertoire classique fait de fantaisies d'opéra, d'arrangements de musique symphonique, de valses viennoises, etc... La Salonmusik représentait l'unique débouché - avant la première guerre mondiale - des musiciens employés par les grands orchestres symphoniques, dont la situation sociale et financière était fort précaire. La culture de la Salonmusik disparaît progressivement depuis les années trente, comme en témoigne Claude De Coulon (entretien, 15 mai 1985): "beaucoup de ces musiciens faisaient les saisons de concerts symphoniques dans des orchestres comme l'OSR, ou à la Tonhalle de Zurich, mais il n'y avait jamais de travail toute l'année. Le reste du temps, ça se passait dans les brasseries, où il y avait un très bon niveau de musique, qui par l'arrivée du jazz et de la musique de danse américaine, s'est effondré."

Nom	Explications
Scat Song	Style vocal par lequel le chanteur utilise syllabes et onomatopées de fantaisie au lieu de paroles. Le jeu des premiers grands solistes du jazz (Louis ARMSTRONG, tp.) procède directement du SCAT, qui se retrouve également dans les improvisations vocales et instrumentales des BOPPERS.
Society Music	Style de musique de danse pratiqué par les grands orchestres dans des locaux luxueux, où la clientèle appartient aux classes aisées. Le style society se caractérise par l'adjonction d'une section de violons et la préférence donnée aux mélodies et aux chansons sucrées. Le répertoire du jazz dansant y est fort peu présent, et la musique fonctionnalisée (aplanie) à l'extrême: sentimentalisme et musique de fond. Avec les USA, la Suisse - toutes proportions gardées - fut un des principaux employeurs d'orchestres pratiquant le style Society (Bob HUBER, Red Millers, René WEISS) de 1930 à 1960, principalement grâce à sa tradition de tourisme de luxe.

Nom	Explications
Swing	Comme le jazz, le swing a d'abord été défini et fixé par ses aspects publicitaires, et lié à sa fonction dansante. Il est impossible de faire une synthèse des multiples et contradictoires définitions données par les exégètes du jazz au swing, ni de le réduire à une explication technique satisfaisante. Le swing, selon les idéologues du jazz authentique (années trente), est le critère principal définissant l'originalité du jazz, et est censé être un balancement rythmique propre à la tradition musicale noire américaine. C'est également sous cette appellation que furent regroupés les grands orchestres de danse qui se multiplièrent dès 1936 et puisaient dans les modèles d'arrangement du grand orchestre de Fletcher HENDERSON (années vingt). La période dite "classique" du jazz (1935-50, ou encore middle jazz) , animée par des solistes tels Roy ELDRIDGE, Teddy WILSON, Count BASIE, Benny GOODMAN, et des milliers d'autres, souvent amateurs, issus de tous pays, se réfère constamment au swing. Les musiciens de cette génération sont les "swingmen".
Syncope (musique syncopée)	Emission anticipée d'une note, que le soliste ou l'orchestre "pose" entre deux temps. La syncope est une des caractéristiques développée par la culture musicale noire américaine, et se verra assimilée par tous les orchestres de danse américains dès le grand succès du RAGTIME (1880). Le répertoire de la musique syncopée représente une majeure partie des modèles de la musique de danse dès les années vingt.

Nom	Explications
Tap Dance (Tap Dancers)	Figures rythmiques qui suggèrent une ligne mélodique, et sont exécutées par le danseur à l'aide de souliers munis de plaques de métal faisant résonner le plancher de la scène.
Tempo	Rythme de base, qui donne toute sa vitesse d'exécution au jazz dansant. Le terme est aussi utilisé par les jazzfans pour évoquer la qualité et l'intensité rythmique du jeu d'un soliste.

BIBLIOGRAPHIE

Première Partie : Littérature secondaire

JAZZ PAR PAYS : Allemagne
France
Grande Bretagne (GB)
Suisse
USA

A ouvrages méthodologiques / Dictionnaires / Manuels.

B Etudes et documents historiques.

C Etudes et documents sur la musique.

auteur	titre	abc	jazz	ouvrage
Berendt (J.E.)	Photo-story des jazz.		Allemagne	Frankfurt, Krüger, 1978.
Berendt (J.E.)	Der jazz. Eine zeitkritische Studie.		Allemagne	Stuttgart, Ullstein, 1950.
Berendt (J.E.), sous la direction de...	Une histoire du jazz.		Allemagne	Paris, fayard, 1976
Bernhard (F.)	Jazz. Eine musikalische Zeitfrage.		Allemagne	Munich, Delphin-Verlag, 1927.
Dollasse (R.) / Rusenberg (M.) / Stollenwerk	Das Jazzpublikum.		Allemagne	Mainz, Schott, 1978.
Fark (R.)	Die missachtete Botschaft. Publizistische Aspekte des jazz.		Allemagne	Berlin, Spiess, 1971.
Jost (E.)	Sozialgeschichte des jazz in den USA.		Allemagne	Frankfurt, Fischer, 1982.
Lange (H.)	Jazz in Deutschland.		Allemagne	Berlin, Colloquium-Verlag, 1966.
Carles (P.) / Comolli (J.L.)	Free jazz Black Power.		France	Paris, Galilée, 1971.
Coeuroy (M.)	Histoire générale du jazz.		France	Paris, Denoel, 1942.
Coeuroy (M.) / Schaeffner (A.)	Le jazz.		France	Paris, C. Aveline, 1926.
Dorigne (M.)	Jazz, culture et société.		France	Paris, éditions ouvrières (20 vol.), 1967.
Fontaine (P.) / Leval (R.)	Jazzband. Le mal du siècle.		France	Paris, 1925.
Francis (A.)	Jazz.		France	Paris, seuil, 1982.
Friboulet (G.)	Techniques de l'harmonie du jazz.		France	Paris, 1946.
Goffin (R.)	Aux frontières du jazz.		France	Paris, Sagittaire, 1932.

auteur	titre	abc	jazz	ouvrage
Hodeir (A.)	Hommes et problèmes du jazz.		France	Roquevaire, Parenthèse, 1978.
Hodeir (A.)	Jazzistiques.		France	Roquevaire, Parenthèses, 1984.
Malson (L.)	Histoire du jazz et la musique afro-américaine.		France	Paris, 1958.
Panassié (H.)	Douze années de jazz. 1927-1938.		France	Paris, Corréa, 1946.
Panassié (H.)	Le jazz hot.		France	Paris, Corréa, 1934.
Panassié (H.)	Histoire des disques Swing.		France	Genève, Grasset, 1944.
Panassié (H.)	Les rois du jazz.		France	Genève, Grasset, 1945.
Panassié (H.) / Gautier (M.)	Dictionnaire du jazz.		France	Paris, Albin Michel, 1971.
Reda (J.)	L'improviste. Une lecture du jazz.		France	Paris, Gallimard, 1980.
Reda (J.)	Jouer le jeu. L'improviste vol. II.		France	Paris, Gallimard, 1985.
Vian (B.)	Ecrits sur le jazz.		France	Paris, Christian Bourgois (2 vol.), 1981.
Vian (B.)	Chroniques de jazz.		France	Paris, union générale d'éditions, 1967.
Godbolt (J.)	A history of jazz in Britain.		GB	Londres, Quartet Books, 1984.
Mendl (R.W.S.)	The appeal of jazz.		GB	Londres, 1927.
Newton (F.)	Une sociologie du jazz.		GB	Paris, seuil (traduit de l'anglais). 1966.
Rust (B.)	Jazz records.		GB	Londres, Storyville, 1970.

auteur	titre	abc	jazz	ouvrage
Schuller (G.)	Early jazz. Its roots and musical development.		GB	Oxford university press, 1968.
Williams (M.)	The jazz tradition.		GB	Oxford university press, 1983.
Mazoletti (A.)	Il jazz in Italia.		Italie	Bari, 1983.
Amery (J.)	Im Banne des Jazz.		Suisse	Zurich, Mueller, 1961.
Angstmann (F.)	Jazz.		Suisse	Zurich, Silva, 1979.
Bergmann (R.)	Grandeurs et misères de la musique de jazz.		Suisse	Lausanne, Payot, 1957.
Collectif	Quarante ans de jazz genevois.		Suisse	Genève, Studer, 1977.
Cosmetto (c.)	La vraie musique de jazz.		Suisse	Lausanne, l'échiquier, 1945.
Delaunay (C.)	De la vie et du jazz.		Suisse	Lausanne, l'échiquier, 1946.
Faas (H.)	Der Jazz in der Schweiz.		Suisse	Zurich, Pro Helvetia, 1976.
Finkelstein (S.)	Jazz.		Suisse	Saint-Gall, allgemeiner-Verlag, 1951.
Graves (J.)	Damals in New Orleans.		Suisse	Zurich, sanssouci-Verlag, 1960.
Hippenmeyer (J.R.)	Swiss Jazz Discographie.		Suisse	Yverdon, La Thièle, 1973.
Hippenmeyer (J.R.)	Jazz sur films.		Suisse	Yverdon, La Thièle, 1977.
Hippenmeyer (J.R.)	Le jazz en Suisse.		Suisse	Yverdon, La Thièle, 1971.
Keepnews (O.) / Grauer (B.)	Jazz.		Suisse	Zurich, Sanssouci-Verlag, 1958.

auteur	titre	abc	jazz	ouvrage
Knobel (B.)	Jazzfibel.		Suisse	Soleure, Schweizerische Jugend-Verlag, 1960.
Krähenbuehl (P.)	Der Jazz und seine Menschen.		Suisse	Berne, Francke, 1968.
Laade (W.) / Ziefle (W.) / Zimmerle (D.)	Jazzlexikon.		Suisse	Teufen, Niggli-Verlag, 1953.
Longstreet (S.) / Dauer (A.)	Knaurs Jazzlexikon.		Suisse	Zurich, Proemersche-Verlag, 1957.
Mohr (K.)	Discographie du jazz.		Suisse	Genève, Vuagnat, 1945.
Patané (G.)	Be Bop ou pas Be Bop ?		Suisse	Genève, 1951.
Raggenbass (A.)	Jazz in Willisau.		Suisse	Luzern, Raeber, 1978.
Rauhe (H.)	Musikerziehung durch jazz.		Suisse	Zurich, Möseler, 1962.
Schmidt (S.)	Jazz. Gesicht einer Musik.		Suisse	Genève, Kossodo, 1961.
Schütte (J.) / Stoecklin (D.)	Discographie der Original Teddies.		Suisse	Menden, 1983.
Schwaninger (P.) / Gurwitsch (C.)	Swing discographie.		Suisse	Genève, Grasset, 1945.
Slawe (J.)	Kleines Wörterbuch der Jazzmusik.		Suisse	Zurich, Ullstein, 1953.
Slawe (J.)	Einführung in die Jazzmusik.		Suisse	Bâle, National-Zeitung-Verlag, 1948.
Stock (D.) / Hentoff (N.)	Jazzwelt.		Suisse	Teufen, Niggli-Verlag, 1959.
Stock (D.) / Jalard (M.C.)	Plaisir du jazz.		Suisse	Lausanne, Clairefontaine, 1959.
Sypniewski (J.)	Ein Problem der Gegenwartmusik: jazz.		Suisse	Zurich, dissertation de musicologie, 1947.

auteur	titre	abc	jazz	ouvrage
Willems (E.)	Le jazz et l'oreille musicale.		Suisse	Bienne, Pro Musica, 1968.
Feather (L.)	The encyclopedia of jazz.		USA	New York, Horizont Press, 1955.
Goddard (C.)	Jazz away from home.		USA	New York, Paddington, 1979.
Grossmann (P.)	The heart of jazz.		USA	New York, Da Capo, 1976.
Jones (Leroy)	Blues People. Negro music in white America.		USA	New York, W. Morrow and Co., 1963.
Sargeant (W.)	Jazz. Hot and hybrid.		USA	New York, Oak publications, 1946.
Southern (E.)	Histoire de la musique noire américaine.		USA	Paris, Buchet-Chastel (traduit de l'anglais), 1976.
Stearns (M.)	The story of jazz.		USA	New York, 1962.
Chesneau (J.)	Du passé, faisons table rase ?	A		Paris, Maspero, 1976.
Collectif	Harlem Renaissance. Art of Black America.	A		New York, H. L. Abrams, 1987 (catalogue de l'exposition).
Collectif	Schweizer Musikhandbuch.	A		Bâle, Atlantis-Verlag, 1986 (remis à jour annuellement).
Collectif	L'histoire et ses méthodes.	A		Paris, Gallimard (Pléiade), 1961.
De Candé (R.)	Dictionnaire de la musique.	A		Paris, Seuil, 1961.
De Candé (R.)	Dictionnaire des musiciens.	A		Paris, Seuil, 1964.
Devereux (G.)	De l'angoisse à la méthode.	A		Paris, Flammarion, 1980.
Ferro (M.)	L'histoire sous surveillance.	A		Paris, Calmann-Lévy, 1985.

auteur	titre	abc	jazz	ouvrage
Ferro (M.)	Comment on raconte l'histoire aux enfants.	A		Paris, Payot, 1981.
Gauchet (M.)	Le désenchantement du monde.	A		Paris, Gallimard, 1985.
Giteau (C.)	Dictionnaire des arts du spectacle.	A		Paris, flammarion, 1970.
Hugnet (G.)	Dictionnaire du dadaïsme.	A		Paris, J.-L Simoën, 1978.
Joutard (P.)	Ces voix qui nous viennent du passé.	A		Paris, Hachette, 1983.
Kristeva (J.)	Le langage, cet inconnu.	A		Paris, Seuil (points), 1978.
Le Goff (J.) / Chartier (R.) / Revel (J.)	La Nouvelle histoire.	A		Paris, Retz, 1978.
Le Goff (J.) / Nora (P.)	Faire de l'histoire.	A		Paris, Gallimard (3 vol.), 1974.
Merriam (A.)	A bibliography of jazz.	A		New York, 1976.
Zehntner (H.)	Bibliographie musicale suisse.	A		Berne, annales suisses de musicologie, publication annuelle.
Bourde (G.) / Martin (H.)	Les écoles historiques.	A		Paris, Seuil, 1983.
Arp (H.) / Huelsenbeck (R.) / Tzara (T.)	Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer.	B		Zurich, die Arche, 1957.
Ball (H.)	Die Flucht aus der Zeit. Tagebuch.	B		Köln, Benziger,1925.
Ball (H.)	Die Kulisse. Das Wort und das Bild.	B		Köln, Benziger, 1927.
Bastide (R.)	Les amériques noires.	B		Paris, Payot, 1967.
Baudrillard (J.)	La société de consommation.	B		Paris, Denoel, 1970.

auteur	titre	abc	jazz	ouvrage
Baudrillard (J.)	Le système des objets.	B		Paris, Gallimard, 1971.
Bergier (J.F.)	Histoire économique de la Suisse.	B		Lausanne, Payot, 1983.
Bersinger (F.)	Cinquante ans ASCO. 1934-1984.	B		Zurich, édité par ASCO, 1984.
Biedermann (D. E.)	Legal and businness problem of the record industry.	B		New York, practising law institut, 1976.
Boelcke (W.)	Die Macht des radio. Weltpolitik und Auslandsrundfunk.	B		Frankfurt, Ullstein, 1977.
Collectif	Die Schweiz im Spiegel der Landesaustellung 1939.	B		Zurich (3 vol.), 1940.
Collectif	La Suisse Romande entre les deux guerres.	B		Lausanne, Payot, 1986.
Collectif	Nouvelle histoire de la Suisse et des Suisses.	B		Lausanne, Payot (3 vol.), 1983.
Collectif	La Guerre des ondes. Histoire des radios de langue française pendant la deuxième guerre mondiale.	B		Lausanne, Payot, 1985.
Dufrenne (M.)	Art et politique.	B		Paris, union générale d'édition, 1974.
Dumont (H.)	Geschichte des Schweizer Films.	B		Lausanne, cinémathèque suisse, 1987.
Duttweiler (G.)	L'exposition nationale suisse de 1939 vue par Gottlieb Duttweiler.	B		Zurich, 1940.
Fager (C.E.)	White reflexions on black power.	B		New York, Eerdmans, 1967.
Fanon (F.)	Peaux noires, masques blancs.	B		Paris, seuil, 1952.
Fischer (H.)	L'histoire de l'art est terminée.	B		Paris, Balland, 1981.
Fleouter (C.)	La mémoire du peuple noir.	B		Paris, Albin Michel, 1979.

auteur	titre	abc	jazz	ouvrage
Fritschi (O.F.)	Geistige Landesverteidigung während des 2. Weltkrieges.	B		Winterthour, thèse, 1971.
Fuhr (E.W.)	Die Kontrolle des Rundfunks in der Schweiz, Grossbritanien und Vereinigten Staaten Nordamerikas	B		Mainz, Rechts-Dissertation, 1952.
Grieder (W.)	Hazy Osterwald Story.	B		Zurich, Schweizerisches Druck -und Verlagshaus, 1961.
Himes (Ch.)	L'aveugle au pistolet.	B		Paris, Gallimard (Folio), 1983.
Himes (Ch.)	S'il braille, lâche-le.	B		Paris, Gallimard (Folio), 1982.
Himes (Ch.)	Retour en Afrique.	B		Paris, Gallimard (Folio), 1982.
Huelsenbeck (R.)	Almanach Dada.	B		Paris, champ libre, 1980.
Jando (D.)	Histoire mondiale du music hall.	B		Paris, Delarge, 1979.
Klose (H.)	50 ans SFM/USDAM. 1914-1964.	B		Bâle, édité par le SFM, 1964.
Kubler (A.) / Duttweiler (G.)	Our leave in Switzerland. A souvenir of the visit of american soldiers in Switzerland 1945/46.	B		Zurich, Zur Limmat, 1949.
Lindahl (R.)	Broadcasting across borders. A study in the role of propaganda in external broadcast.	B		Goeteborg, CWK Gleerup, 1978.
Marcuse (H.)	L'homme unidimensionnel.	B		Paris, Minuit, 1968.
Melzer (A.H.)	Latest Rage the big drum. Dada and surrealist performances.	B		Michigan, Ann Arbor, 1976.
Mezz Mezzrow (M.) / Wolfe (B.)	La rage de vivre.	B		Paris, Buchet-Chastel (traduction française), 1982.
Mingus (Ch.)	Moins qu'un chien.	B		Roquevaire, Parenthèses (Epistrophy), 1983.
Moeckli (W.)	Das Schweizerische Selbstverständnis beim Ausbruch des zweiten Wetlkrieges.	B		Zurich, thèse, 1973.

auteur	titre	abc	jazz	ouvrage
Poupart-Lieusso u (Y.) / Sanouillet (M.)	Documents Dada.	B		Genève, Weber, 1974.
Ruffieux (R.)	La Suisse de l'entre-deux guerres.	B		Lausanne, Payot, 1974.
Schoepf (B.)	L'image de la Suisse à travers l'exposition nationale de 1964.	B		Fribourg, institut d'histoire moderne et contemporaine, 1987.
Stauffer (T.)	Es war und es ist ein herrliches Leben.	B		Zurich, Ullstein, 1969.
Streuli (A.)	Le droit d'auteur en Suisse.	B		Genève, fiches juridiques suisses, 1943.
Toll (R.C.)	The entertainment machine. American show business in twentieth century.	B		Oxford university press, 1982.
Wortley (R.)	A pictorial history of strip tease.	B		Londres, Octopus, 1976.
Adorno (T.)	Philosophie de la nouvelle musique.	C		Paris, Gallimard , 1962.
Ansermet (E.)	Ecrits sur la musique.	C		Neuchâtel, Baconnière, 1971.
Attali (J.)	Bruits. Economie politique de la musique.	C		Paris, Presses universitaires de France, 1977.
Baumann (M. P.)	Folklore und Folklorismus.	C		Winterthour, Amadeus Verlag, 1976.
Charters (s.)	The poetry of the blues.	C		New York, Oak publications, 1963.
Collectif	Musique et société.	C		Neuchâtel, musée d'ethnographie, 1977.
Dalhaus (C.) / Mayer (G.)	Musiksoziologische Reflexionen. In: Neues Handbuch der Musikwissenschaft.	C		Wiesbaden, AK-Verlag (10 vol.), 1983.
De La Motte-Haber (E.)	Umfang, Methode und Ziel der systematischen Musikwissenschaft. In: neues	C		Wiesbaden, AK-Verlag (10 vol.), 1983.
Eggebrecht (H.H.)	Beethoven 1970.	C		Mainz, Schott, 1972.

auteur	titre	abc	jazz	ouvrage
Emery (E.)	Temps et musique.	C		Lausanne, Age d'homme, 1975.
Geeler (B.)	La Protection de l'artiste musicien.	C		Yverdon, Cornaz-Grand (thèse), 1980.
Graves (J.)	Die Könige des Blues.	C		Zurich, Sanssouci-Verlag, 1961.
Helian (J.)	Les grands orchestres de danse en France.	C		Paris, Filipacchi, 1979.
Herzhaft (G.)	Le blues.	C		Paris, 1981.
Jost (E.)	Sozialpsychologische Dimensionen des musikalischen Geschmacks. In: Neues Handbuch der	C		Wiesbaden, AK-Verlag (10 vol.), 1983.
Kurth (U.)	Untersuchungen zur Rezeption afro-amerikanischen Musik in europäischer Kunstmusik.	C		Göppingen, Kümmerle, 1983.
Levaillant (D.)	L'Improvisation musicale.	C		Paris, Lattès, 1984.
Lotz (R.E.)	Hot dance bands in Germany.	C		Bonn, (2 vol.), 1982.
Mac Carthy (A.)	The dance bands era.	C		Londres, November Books, 1971.
Magnin (F.)	Le compositeur et les artistes interprètes et exécutants de musique ouverte.	C		Yverdon, Cornaz-Grand (thèse), 1980.
Menger (P.M.)	Le paradoxe du musicien.	C		Paris, flammarion, 1983.
Milhaud (D.)	Notes sans musique.	C		Paris, julliard, 1949.
Milhaud (D.)	Etudes.	C		Paris, julliard, 1928.
Muggler (F.)	Musique et vie musicale en Suisse.	C		Zurich, Pro Helvetia, 1984.
Oakley (G.)	Devil's Music. Une histoire du blues.	C		Paris, Denoel (traduit de l'anglais), 1985.

auteur	titre	abc	jazz	ouvrage
Pinguet (F.)	Un monde musical métissé.	C		Paris, 1984.
Pousseur (H.)	Musique, sémantique, société.	C		Paris, Casterman, 1972.
Pousseur (H.)	Musique, sémantique, société.	C		Paris, Casterman, 1972.
Rey (A.)	Erik Satie.	C		Paris, Seuil, 1974.
Schuh (W.)	Schweizerische Musikbuch.	C		Zurich, 1939 (2 vol.).
Supicic (Y)	Musique et société.	C		Zagreb, institut de musicologie, 1980.
Sutermeister (H.)	Von Tanz, Musik, und anderen schönen Dingen.	C		Berne, Huber, 1944.
Teubig (K.)	Victory-disc catalog.	C		Berlin, deutscher Bibliotheksverband (2 vol.), 1976.
Varese (E.)	Ecrits.	C		Paris, Bourgois, 1983.
Vian (B.)	Derrière la zizique.	C		Paris, union générale d'éditions, 1976.
Vian (B.)	En avant la zizique... Et par ici les gros sous.	C		Paris, union générale d'éditions, 1975.
Wechsler (G.)	Ragtime.	C		Zurich, Jazz circle, 1983.
Zurlinden (H.)	Ueber die Inspiration. Die Stellung der Musik in der europäischen Kultur.	C		Zurich, dissertation musicologie, 1953.

Deuxième Partie : Sources et documents.

Archives privées.

Archives publiques.

Périodiques et journaux (sont mentionnés ceux qui ont été consultés régulièrement).

sources	type	lieu
Archives suisse du théâtre	archives publiques	Berne.
America (numéro spécial Jazz 47)	périodique	Paris, 1947.
Bulletin du hot club de France	Périodique	Paris, dès 1948.
Esquire Jazz Books	Périodique	New York, dès 1945.
Jazz in books (bibliographie périodique)	Périodique	Genève, dès 1983.
Jazz Magazine	Périodique	Paris, dès 1972.
Jazz Profiles	Périodique	Copenhague, 1945.
Jazzways	Périodique	Cincinnati, 1946.
Revue musicale de Suisse romande	Périodique	Genève.
Schweizer Illustrierte	Périodique	Zurich, consulté de 1940 à 1946.
Bulletin musical suisse (organe de l'union suisse des artistes musiciens)	Périodique	Bâle, dès 1914.
Ciné-journal suisse	Périodique	Zurich, dès 1940.
Hot Jazz	Périodique	Lausanne, 1945-47.
Jazz Hot	Périodique	Paris, dès 1935.

sources	type	lieu
Archives du hot club de Bâle. 1923-1950.	Archives privées	Bâle.
Archives Ernst Buechi	archives privées	Zurich.
Archives Etienne Perret	Archives privées	Cortaillod (NE).
Archives Henri Dupasquier	archives privées	Saint-Blaise (NE).
Archives Henri Zurbrügg	archives privées	Berne.
Archives Jean Favre	archives privées	Purasca (TI).
Archives Jean-Roland Hippenmeyer	archives privées	Genève.
Archives Jonny Simmen	Archives privées	Zurich.
Archives Otto Flueckiger	archives privées	Wallbach (BA).
Archives André Berner	Archives privées	Zurich.
Archives de Radio Suisse internationale	Archives publiques	Berne, dès 1945 (archives Lance Tschannen)
Archives du cabaret suisse	archives publiques	Gwatt.
Archives fédérales. "Aktion amerikanische Urlauber in der Schweiz". Département militaire fédéral.	Archives publiques	Berne. Archives fédérales (fonds 2001 E1).
Archives Fritz Bopp	archives publiques	Zurich (bibliothèque cantonale et universitaire).

sources	type	lieu
Jazz News	Périodique	Zurich, 1940-42.
Jazz Tango Dancing	Périodique	Paris, dès 1929.
Journal Suisse du commerce et de l'industrie de la musique	Périodique	Berne, dès 1929 (ne paraît pas de 1940 à 1949).
Revue musicale suisse	Périodique	Berne, dès 1860.
Schweizerische Film-Zeitung	Périodique	Berne, dès 1939.
Schweizer Musiker Revue. (Einziges Zeitschrift für Konzert -und Tanzmusikkappelen, Handharmonikaspieler)	Périodique	Zurich, dès 1924.

DISCOGRAPHIE

Seuls les disques disponibles dans le commerce, et donnant un aperçu général de la production jazzique en Suisse, figurent ci-après.

De manière générale, il faut attendre les années septante pour que les musiciens européens soient régulièrement enregistrés, et produisent des disques.

On trouvera dans les ouvrages de HIPPENMEYER et MOHR, tous cités en bibliographie, de plus amples informations sur les enregistrements effectués dans notre pays par des orchestres suisses et étrangers.

1. Jazz and Hot Dance in Switzerland — Compilation
   Harlequin no. 2011, 1984.

2. Jazz Made in Switzerland — Compilation
   Emi (double), 1976.

3. Keiser (C.) / Läubli (M.): Cabaret? Cabaret!
   Duraphon HD 260, 1972.
   (Reconstitution de l'histoire du cabaret)

4. Sous la direction de Lance TSCHANNEN, une série d'enregistrements faits par des orchestres suisses de jazz moderne ont été gravés pour compléter les Musica Helvetica, documents sonores produits par radio Suisse Internationale.

Un grand merci à Messieurs Jean-Roland Hippenmeyer, François Blank pour avoir mis à ma disposition des documents sonores.