



Musicographes réactionnaires des années 1930

Philippe Gumpłowicz

DANS **LE MOUVEMENT SOCIAL** 2004/3 n^o 208 , PAGES 91 À 124
ÉDITIONS **LA DÉCOUVERTE**

ISSN 0027-2671

DOI 10.3917/lms.208.0091

Date de mise en ligne : 01/12/2006

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-le-mouvement-social1-2004-3-page-91?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour La Découverte.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

Musicographes réactionnaires des années 1930

par Philippe GUMLOWICZ*

Écho d'engagements communs et de plaisirs partagés, ce texte est dédié à Pierre-André Taguieff. Sans les conseils et la stimulation de cet ami retrouvé, il n'aurait pas pu voir le jour.

D'un tour de pensée qui retient du monde contemporain ce qu'il a de plus résiduel et n'offre comme recours à la cité qu'un illusoire « retour à », on s'attend d'ordinaire au pire. Se braquerait-on indûment contre le cours des choses – en l'occurrence le sens de l'histoire – sans verser dans un comportement incongru, bougon, insondable pour des contemporains pétris de bon sens, voire tout simplement odieux ? Les impasses de la pensée réactionnaire sont connues. Elles auraient un contrepoids esthétique : le « style » (1), qualité laissée en partage, à défaut d'acuité politique, aux écrivains réputés réactionnaires. Mais qu'en est-il des intuitions, des découvertes, des espaces ouverts qu'une réflexion fortement conservatrice sur l'art rendrait possible ?

Telle est – ou plutôt a été – la première question à laquelle s'efforce de répondre ce texte.

Quelques écrits sur la musique publiés entre les deux guerres serviront de support à notre démonstration. Rappelons que dans la pensée occidentale, la description des « effets » de la musique, comme on disait au XVII^e siècle, les querelles sur ses significations, sur la manière dont elle est censée imiter ou agir sur la nature, influencer sur la conscience de l'auditeur ou exprimer des sentiments, n'ont pas cessé depuis Platon (2). Rares sont les musiciens ou les philosophes qui considèrent le plaisir musical comme virginalement dépourvu de toute signification ou de toute portée

* Maître de conférences de musicologie à l'Université de Dijon.

Remerciements à Myriam Chimènes et Yannick Simon pour avoir débarrassé les pistes qui m'ont mené à André Cœuroy.

A Michel Faure pour l'acuité de ses remarques.

Et à Thierry Favier pour sa lecture amicale de ce texte.

(1) A défaut de l'impossible approbation de sa conduite, il est banal d'établir une séparation, prétendument étanche, entre le style – génial – et la conduite – exécration – de l'écrivain « réactionnaire ». Voir le numéro spécial de la revue *Notes* intitulé « L'artiste, l'art, la morale », mai 1996, n° 6.

(2) Sur le concept platonicien d'« harmonies nuisibles ou utiles », voir PLATON, *La République*, livre III, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1950, p. 951-959.

Le Mouvement Social, n° 208, juillet-septembre 2004, © Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières

sociale (3). « La musique n'est-elle pas un des moyens les plus puissants pour orienter les âmes vers leur patrie originare ? » (4). Cette interrogation de Maurice Barrès dans la dernière année de sa vie pourrait être rapportée à quelque affectation d'époque. Mais aussi à la persistance de cette croyance platonicienne en les « effets » de la musique, croyance que partagent encore dans ce premier XX^e siècle des personnalités aussi différentes qu'Adorno (sa charge contre Stravinsky (5)) rappelait les enjeux politiques de la musique) et Céline vitupérant contre les effets dissolvants de la musique « enjuivée » (6).

Comment ne pas s'étonner alors que si peu d'historiens se soient penchés sur le discours des musiciens ou des critiques ? Et qu'à quelques exceptions notables (7), nos placides musicologues aient témoigné si peu d'intérêt pour l'expression politique du monde musical ? Pointons simplement l'intérêt de la source documentaire, comme en témoignent ces textes musicographiques d'André Cœuroy et de Hugues Panassié.

« Réactionnaires », annonce le titre de cet article. L'étiquette suscite au mieux un sourire entendu, elle disqualifie avant examen. Nos deux musicographes ne s'y reconnaîtraient pas. Rédacteur en chef de *La Revue Musicale* (8) durant l'entre-deux-guerres, André Cœuroy (1891-1976) s'est attelé, au long de nombreux articles et d'une quinzaine de livres, à élargir le champ de la musicologie, notamment à l'étude littéraire, il a salué les nouveautés musicales de son temps, s'est intéressé au jazz, aux musiques populaires. Hugues Panassié (1912-1974) a imposé une « musique nègre » au goût européen, il en a fait une « grande musique » dans l'échelle des valeurs esthétiques entre « musique classique » et « musique légère ». Justement, dira-t-on. Ils seraient devenus « réactionnaires ». Cheminement banal, naturel. Après avoir été des propagandistes du « bel aujourd'hui », ils ont consenti à cet air du temps propre aux années 1930, ont adopté cette position de repli ou de restauration qui succède à la modernité assumée des années 1920 (9), réaction superbement épinglée

(3) Il n'est pas indifférent que les musiciens aient désigné sous des dénominations particulières – divertimento, scherzo – des tournures instrumentales qui s'écartaient des fonctions traditionnellement attendues de la musique.

(4) Préface de M. BARRÈS, in A. CŒUROY, *Musique et littérature*, Paris, Librairie Bloud et Gay, 1923, p. VI.

(5) T.W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 1962, pour la traduction française.

(6) Voir ci-dessous.

(7) Voir M. CHIMÈNES (dir.), *La Vie musicale sous Vichy*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2001 ; M. FAURE, *Musique et société, du Second Empire aux années vingt*, Paris, Flammarion, 1985 ; *Du Néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997 ; M. ALTEN, *Musiciens français face à la guerre froide, 1945-1956. L'indépendance artistique face au politique*, Paris, L'Harmattan, 2000 ; J.F. FULCHER, *Le Grand opéra en France, un art politique*, Paris, Belin, 1988. Signalons les travaux et le séminaire d'Esteban Buch, *Musique et politique au XX^e siècle*, à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

(8) Créée en 1920, *La Revue Musicale* réunit, au rythme soutenu de dix livraisons par an, articles de fond, chroniques et reportages. Voir N. FOUCHÉ, « Les limites de la réception du jazz en France : *La Revue Musicale, 1920-1939* », *Revue Française d'Études Américaines*, 2001, p. 38-52. Voir aussi C. CORRE, « Les années trente de *La Revue Musicale* », in D. PISTONE (dir.), *Musique et musiciens à Paris dans les années trente*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 421-435.

(9) Voici, à ce propos, le témoignage de Georges Belmont, reçu à l'École normale en 1928 : « C'était

par André Breton : « Une réaction lente mais sûre, écrit-il, a fini par s'opérer dans les esprits. Le dit et le redit [...] nous rivent à un univers commun. C'est en eux que nous avons pris ce goût de l'argent, ces craintes limitantes, ce sentiment de la "patrie", cette horreur de notre destinée » (10).

En l'occurrence ? Qu'est-ce qui leur a valu cette réputation (répudiation ?) définitive ? De Cœuroy, deux ouvrages – *La Musique et le peuple en France* et *Histoire générale du jazz* (11) – publiés sous l'Occupation, deux livres ravagés de l'intérieur par la pensée taraudante de la décadence (et du « redressement » façon Vichy) et par un souffle identitaire, nationaliste. Panassié représente pour la postérité jazzistique le modèle à éviter à tout prix : à partir de 1947, il s'oppose à une évolution stylistique qui sera *in fine* adoptée par la communauté des musiciens de jazz. Deux positions loufoques, et pour tout dire caricaturalement réactionnaires.

Ces positions, il est difficile de ne pas les considérer autrement que comme une chute. Oblitèrent-elles pour autant ce qu'ils ont écrit précédemment ? Il est tentant d'y voir un dénouement prévisible, un dévoilement de tendances idéologiques : une chute au sens dramaturgique ou théologique du terme. Nous ne les envisagerons pas ainsi. Nous analyserons les textes de Cœuroy et Panassié en dehors d'un *a priori* téléologique, étant attentif à ce paradoxe : porteurs de fermeture intellectuelle (incongruité, stupidité) et ouverts à une complexité à laquelle leurs contemporains progressistes étaient sourds.

On aurait également tort, ce que l'on fait souvent, de ne voir dans leurs positions que le symptôme d'un repli dommageable ou dangereux. Ainsi explique-t-on, en termes psychologiques, la pensée réactionnaire : le refus buté, crispé du bel aujourd'hui (du cours des choses, du sens de l'histoire) serait la conséquence d'une névrose personnelle, sociale, d'une *peur*. On évitera ce terrain, même si le repli est constatable, pour s'efforcer de le comprendre dans sa logique et dans son contexte : celui de l'apparition massive de sons étrangers en Europe (le jazz) et de l'invasion de ce que nous appellerons les « sons mêlés » de la variété, jugée dégradante par Cœuroy car elle s'attaque à un terrain intime : le goût. De son poste de T.S.F., de ses disques 78 tours, de ses salles de concert ou de ses dancings, l'Européen des années 1920 entend des sons, des hauteurs et rythmes que ses pères n'entendaient pas. Les mondes musicaux se rapprochent, se télescopent. Promesse de vitalisation ? Signe de contamination ? Cœuroy et Panassié appartiennent l'un et l'autre au monde de la droite conservatrice, mais leurs chemins se séparent.

une fièvre. Non seulement je me hâtai de l'attraper, mais elle devint le critère de mes camaraderies et de mes amitiés. A trois ou quatre, nous devînmes bientôt familiers de ce pêle-mêle. Comme des gobe-mouches, nous avalions l'air, le monde, la vie, tout, de peur de manquer quelque chose. Sortant de l'Égypte au Louvre, nous faisons trois heures de queue pour grimper au paradis du Châtelet nous saouler de Beethoven. Quelques jours plus tard, c'était le cubisme, peut-être, *Pelléas* ou *Daphnis et Chloé*, quelqu'un des nouveaux barbares, Stravinsky, Honegger, Satie, Poulenc, avec leurs petits cousins du jazz que nous écoutions sur la cire dans les compartiments d'essai des magasins de disques ». G. BELMONT, *Souvenirs d'Outre-monde*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p. 129.

(10) A. BRETON, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, cité par M. MARNAT, *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1986, p. 342.

(11) A. CŒUROY, *La Musique et le peuple en France*, Paris, Stock, 1941, et *Histoire générale du jazz, strette hot swing*, Paris, Éditions Denoël, 1942.

I. Hugues Panassié et le jazz. Identité et la différence

En 1930, un article signé Hugues Panassié dans *La Revue musicale* annonce un type nouveau de commentaire sur le jazz (12). En moins d'une quinzaine d'années, ce jeune critique – il n'a pas vingt-trois ans lorsqu'il publie *Le Jazz Hot* (13) – met ordre et sens dans une « curiosité musicale » en laquelle les contemporains n'entendaient qu'une nébuleuse sonore aux limites et au contenu indéterminés (14). Il hiérarchise les musiciens, révèle des influences, établit une première discographie. Surtout, il accumule des informations, établit un système de jugements de valeur, et un argumentaire fondé sur un double principe d'autonomie et de correspondance à l'égard de la musique savante au terme duquel la conclusion tombe d'elle-même : le jazz n'est pas un divertissement, mais purement et simplement un art.

Comment invente-t-on le jazz ?

Hugues Panassié appartient à une France en voie de disparition. Reliquat d'un héritage familial grossi par la découverte – faite par un père ingénieur des Mines – de gisements de manganèse dans le Caucase, il dispose de rentes qui iront en s'amenuisant au cours du siècle. Une poliomyélite l'éloigne du *cursus honorum* académique. Habité par des ambitions littéraires qu'il assouvirait principalement par la critique musicale, il ne fera carrière ni dans l'Université ni dans l'industrie phonographique. Il n'attend pas grand-chose d'un « monde moderne » dans lequel sa place sera de plus en plus congrue. L'enseignement académique (15) ne lui inspire que défiance – cela vaut pour la musique et pour l'activité intellectuelle. Combien plus vivante lui apparaît la poésie proche de la veine surréaliste (Eluard, Apollinaire) et riches d'enseignement les recherches spirituelles ou mystiques. En même temps que le jazz, il s'engage en effet très jeune dans un catholicisme teinté d'ésotérisme. Grand écart ? Pas si sûr. Le jazz lui apparaît comme une machine de guerre contre la raison abstraite héritée d'un XVIII^e siècle honni. Avec nombre de jeunes gens, il oppose une

(12) Articles publiés dans *La Revue musicale*, n° 105, juin 1930, et dans *Jazz-Tango dancing*, 1931.

(13) H. PANASSIÉ, *Le Jazz Hot*, Paris, Éditions R.-A. Corrèa, 1934. Préfacé par E. MARSAN, dessins de R. CHASTEL.

(14) Voir P. GUMFLOWICZ, « La cause du jazz, naissance d'une passion, Paris, 1930-1934 », in V. DUCLERT, R. FABRE et P. FRIDENSON (dir.), *Avenirs et avant-gardes en France XIX^e-XX^e siècles. Hommage à Madeleine Rebérioux*, Paris, La Découverte, 1999, p. 160-176.

(15) Panassié cite une réflexion d'Augustin Cochin, extraite de l'ouvrage de Jacques Maritain, *Art et scolastique* : « L'enseignement académique créé par les encyclopédistes, depuis Diderot jusqu'à Condorcet, a tué l'art populaire en une génération, phénomène peut-être unique dans l'histoire. Instruire à l'école au lieu de former à l'atelier – faire apprendre au lieu de bien faire, expliquer au lieu de montrer et de corriger –, voilà en quoi consiste la réforme voulue par les philosophes, achevée par la Révolution ». H. PANASSIÉ, *Le Jazz Hot*, op. cit., p. 344.

« primauté du spirituel » (16) au « monde tel qu'il est », quel que soit l'adjectif dont ils l'affublent – matérialiste, capitaliste, bourgeois, moderne. Ce rejet du monde moderne au nom du « spirituel » est-il de droite ? On le retrouve, lié à la recherche des sources traditionnelles, chez un René Daumal. Mais Hugues Panassié s'en nourrit auprès de deux auteurs qui seront ses inspirateurs à deux moments de sa vie, Jacques Maritain et René Guénon. Pour l'heure, le jazz réunit ses aspirations dispersées : poésie, création, spiritualité, recherche de sources vives, critique d'un académisme roboratif.

Qui plus est, alors que Panassié se prend à écrire sur le jazz, les jeunes musiciens et les jeunes lettrés qui ont tressé des louanges aussi vives qu'éphémères (17) à cette musique – au nom de la modernité triomphante (18) – ont passé à autre chose. Même si les deux concertos pour piano de Ravel empruntent encore quelques-uns de leurs mélismes au jazz, cette musique n'est plus à la mode, en 1930. Il n'y a plus guère que des « musiciens de variété », apparus en même temps que le formidable marché de la danse qui suit les coupes sombres de la Grande guerre, pour s'y intéresser encore. Par l'entremise de l'un d'entre eux, Panassié se met au saxophone, il apprend à utiliser les « grilles », se risque à improviser, s'ingénie à interpréter un thème à la manière « hot ». On imagine sa jubilation. Ces tours de main sont bien plus qu'un métier : autant de signes mystérieux partagés par une confrérie assez fermée, unie par la nuit, ils renvoient à « une chevalerie » (19), vocabulaire d'une époque très encline à idéaliser le Moyen Age. En 1929, un musicien américain de passage à Paris, Milton Mesirov (Mezz Mezzrow), lui révèle que la part la plus authentique – et la meilleure – du jazz se trouve chez les musiciens noirs ; les échos recueillis auprès de musiciens et d'amateurs internationaux (20) vont dans le même sens...

(16) J. MARITAIN, *Primauté du spirituel*, Paris, Plon, 1927, cité par J.-L. BARRÉ, *Jacques et Raïssa Maritain*, Paris, Stock, 1995. Le premier ouvrage de la jeune philosophe Simone de Beauvoir reprend à peu près le même titre. Ce rejet est partagé par nombre d'intellectuels de l'entre-deux-guerres. Voir J.-L. LOUBET DEL BAYLE, *Les non-conformistes des années 30. Une tentative de renouvellement de la pensée politique française*, Paris, Le Seuil, 1969 ; P. ANDREU, *Le Rouge et le Blanc 1928-1944*, Paris, La Table Ronde, 1977.

(17) L'ère du jazz s'échelonne entre 1916 et 1927. *Histoire du Soldat*, le *Ragtime pour onze instruments* et *Piano Rag Music* de Stravinsky ont été respectivement écrits en 1916, 1917 et 1918 ; Darius Milhaud compose *La Création du Monde* en 1923 ; Ravel ferme la marche avec le fox-trot de *L'Enfant et les sortilèges* (1925). Il faudrait y ajouter, pour s'en tenir à des œuvres célèbres : *Rhapsody in blue*, de George Gershwin (1924) et *Jonny spielt auf*, opéra de Ernst Krenek (1927). D'après *Le Monde*, vraisemblablement sur la foi d'un dossier de presse distribué à l'occasion de sa recreation, à Vienne, en décembre 2002, cet opéra « aurait été traduit en dix-huit langues, joué 450 fois en deux ans, d'Anvers à Moscou, de Berne à Budapest... » (*Le Monde*, 26 décembre 2002).

(18) Au début des années 1920, le jazz est une nébuleuse excentrique composée de ragtime, de marches orphéoniques plus ou moins syncopées, de bruits divers. Puis cette musique se police : ajout de cordes, orchestrations dans le genre symphonique. Lustrée par des tapis de cordes ou faisant sur le mode burlesque, elle attire l'attention de quelques esprits curieux, lors de son arrivée sur le continent européen : pour les jeunes compositeurs (de musique « savante ») ou critiques musicaux, il s'agit d'une « curiosité » à la fois primitive et moderne, une mouture *up to date* du snobisme américanophile.

(19) Sur le rôle des musiciens de variété dans la popularisation du jazz, voir P. GUMPLOWICZ, « Le jazz serait-il de la musique ? Identification d'un art », in A. DARRÉ (dir.), *Musique et politique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1996, p. 95-110.

(20) Panassié prend soin d'indiquer dans *Le Jazz Hot* ce qu'il doit aux « hommes de l'art » : musiciens

Hugues Panassié accole ce que lui apprennent ces musiciens à des réflexions glanées au détour de ses lectures : seules les sociétés traditionnelles dans lesquelles l'art est lié de manière organique à la communauté sont à même de susciter un art « vivant ». Organique ? Le mot revient souvent dans la prose de Charles Maurras et de Vincent d'Indy. Il s'oppose évidemment à l'individualisme, processus qui vise à dissoudre les communautés au nom de la singularité de l'individu et qui ne peut ainsi que susciter un art ébouriffé et, à terme, dégénéré (21). Les bâtisseurs de cathédrales au XII^e siècle étaient liés entre eux, et à leur environnement, de manière « organique ». Ici réside le secret de toute créativité. « Le jazz hot, écrit-il avec bonheur, ne cherche pas simplement à nous séduire. Il crée une beauté dégagée de tout accident » (22). Et encore : « L'originalité et la pureté du jazz tiennent en grande partie à ceci [...] qu'il n'a pas été vicié par des raffinements ou des "perfectionnements néfastes" » (23). A la fascination qu'exercent sur lui les hommes de l'art – musiciens de variétés, Mezz Mezzrow, musiciens noirs – s'ajoute désormais l'influence intellectuelle de Jacques Maritain et, à travers lui, de Thomas d'Aquin. Deux ouvrages lui serviront de pierre angulaire pour expliquer et justifier la passion désormais absolue qu'il porte au jazz : *Art et scolastique*, maintes fois cité dans *Le Jazz Hot*, et *Antimoderne* (24).

Jacques Maritain – de l'influence du néo-thomisme sur la perception du jazz

La pensée de Jacques Maritain a de quoi fasciner le jeune Hugues Panassié. Né dans une famille où domine, du côté maternel, la figure « républicaine » du grand-père Jules Favre, franc-maçon converti au protestantisme libéral, Jacques Maritain avait entrepris des études de philosophie à la Sorbonne (avec notamment Lévy-Bruhl) et fréquenté des cercles dreyfusards et socialistes où il côtoya notamment Péguy et Blum (25). Avidé de pureté et d'absolu, convaincu que ces valeurs sont introuvables

français – Christian Wagner, Léon Vauchant, Stéphane Mougin, Michel Emer, Philippe Brun, Serge Glykzon –, musiciens américains – Muggsy Spanner, Jimmy Dorsey, Freddie Johnson, Albert Wynn, Fats Waller, Milton Mesirov, Louis Armstrong, Duke Ellington, Barney Bigard –, mais aussi et surtout critiques américains ou européens : Helen Oakley, John Hammond, Henk Niesen, Joost van Praag, George Frazier. Son informateur principal reste le producteur américain John Hammond. Celui-ci publie des articles consacrés à des musiciens américains dans *The Melody Maker* (mars 1932, novembre 1932, février 1933). On trouve également sa signature dans *Jazz Tango dancing* (article sur Louis Armstrong) dans les numéros de juillet 1933 et d'août 1934.

(21) Je dois ces remarques à Michel Faure.

(22) H. PANASSIÉ, *Le Jazz Hot*, op. cit., p. 494.

(23) *Id.* Pour une vue d'ensemble, cf. J.H. JACKSON, *Making jazz French : music and modern life in interwar Paris*, Durham, Duke University Press, 2003.

(24) J. MARITAIN, *Art et scolastique*, Paris, A la Librairie de l'art catholique, 1920, nouvelle édition revue et augmentée, 1927 ; *Antimoderne*, Paris, Éditions de la Revue des Jeunes, 1922, nouvelle réédition revue et augmentée, Desclée & Cie, 1926. Bibliographie établie par J.-L. BARRÉ, *Jacques et Raïssa Maritain*, op. cit., p. 623.

(25) Sur le parcours de Maritain, voir J.-L. BARRÉ, *Jacques et Raïssa Maritain*, op. cit., et J. MARITAIN,

dans la vie politique, Jacques Maritain opère une lente mais spectaculaire conversion au catholicisme et reçoit le baptême en compagnie de son épouse Raïssa, née dans une famille juive originaire de Russie, le 11 juin 1906 à l'église Saint-Jean l'Évangéliste de Montmartre. Son parrain en religion, et l'initiateur de sa conversion, est l'écrivain Léon Bloy (26). En 1910, il se plonge dans l'œuvre de Thomas d'Aquin. C'est une illumination. Le commentaire et la propagation de la *Somme théologique* resteront la grande affaire – spirituelle et intellectuelle – de sa vie (27). Au début des années 1920, il se rapproche de Charles Maurras dont il se séparera en 1926, lors de l'excommunication de l'Action française par Rome. Maritain est trop attaché à la « primauté du spirituel » pour se laisser séduire longtemps par les sirènes de l'absolu national (28).

Jacques Maritain se rattache à ce bloc de pensée conservateur qui assimile, dans un même mouvement, rejet de la modernité sous toutes ses formes, politiques ou économiques, aspiration à un renouveau spirituel, exaltation de valeurs perdues et perçues comme présentes dans un autrefois qui remonte en deçà du XVI^e siècle. Le sentiment de décadence, la conviction forte d'un déclin moral subsument toutes ces perceptions. Décadence... Est-elle un fait ? Si oui, à quels critères le mesurer ? A un affaiblissement des valeurs morales ? A une perte d'influence politique, intellectuelle, militaire de la France (29) ? A un reflux des valeurs collectives au profit d'un individualisme ? A l'adhésion grégaire à un modèle « démo-libéral » (30) ? Le sentiment de décadence est la représentation par excellence, on l'a dit mille fois, et peut-être trop. Mentionner le terme, risquer l'hypothèse de la réalité de son contenu vous parent immédiatement d'un double symptôme de rapport atrabilaire au monde et de naïveté qui vous fait prendre le balbutiement de votre horloge biologique pour celui de la raison historique.

Massivement apparu au tournant du siècle (31), ce sentiment de décadence

Carnet de notes, Paris, Desclée de Brouwer, 1965, dans lequel il passe en revue les étapes essentielles de sa vie spirituelle. Voir aussi R. MARITAIN, *Journal de Raïssa*, Paris, Desclée de Brouwer, 1963.

(26) Pour une chronologie du cheminement spirituel de Maritain, voir *Carnet de notes*, *op. cit.*, p. 106-109.

(27) Voir J. MARITAIN, *Le Paysan de la Garonne*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966, p. 189-253.

(28) Après l'excommunication de l'Action française, d'autres différends sépareront radicalement Jacques Maritain de Charles Maurras : la guerre d'Espagne, la Résistance, mais surtout, dès 1933, la question de l'antisémitisme. Maritain prend vigoureusement position contre l'antisémitisme dès la montée d'Hitler au pouvoir. Il objurgue l'Église de se montrer intransigeante à ce propos. Il est l'auteur d'un livre bouleversant qui reprend une série d'essais dont certains ont été publiés avant la guerre de 1939-1945, *Le Mystère d'Israël*, Paris, Desclée de Brouwer, 1965. Voir particulièrement l'article éponyme « Le Mystère d'Israël », écrit en 1937, p. 21-62.

(29) Je remercie Michel Faure à qui je dois cette exigence de clarté.

(30) Voir P.-A. TAGUIEFF, « Nietzsche dans la rhétorique réactionnaire », in *Pourquoi nous ne sommes pas nietzschéens*, Paris, Grasset, 1991, rééd. Livre de poche, 2002, p. 231-318.

(31) La démocratie représentative : dévoyée, révélée dans sa crudité par les « scandales » à répétition. Le progrès économique : le règne de l'argent, la misère ouvrière, la ruine de la petite bourgeoisie. D'où les valeurs et les esprits tourneboulés, le « mélange de toutes les nourritures, des plus grossières aux plus raffinées, et une monstrueuse capacité d'assimilation des contraires » (P.-A. TAGUIEFF, *Pourquoi...*, *op. cit.*). Ces mouvements de dépit à l'égard de la modernité donnent lieu à des conversions religieuses

n'est pas stoppé par la Première Guerre mondiale. Tout juste y a-t-il les années d'excitation de l'immédiate après-guerre : émergence des avant-gardes, l'espoir soulevé par la Révolution russe, le jazz est en arrière-plan. Un peu partout, excitation frénétique dont rend compte André Cœuroy en 1924. « Le Jazz-Band a envahi l'Europe. Il fait partie de notre existence au même titre que la 5 CV, le Gillette, les wagons couloirs (*sic*) et la prière d'insérer (*resic*) » (32).

Puis de nouveau, de plus en plus pesant à mesure que l'on s'avance vers les années 1930, ce ciel lourd qui s'abaisse au-dessus des têtes. Le sentiment de décadence n'est plus l'apanage des seuls courants réactionnaires, conservateurs ou traditionalistes. A ces contempteurs rompus de la modernité s'adjoignent le courant personnaliste chrétien que décrit Zeev Sternhell dans *Ni droite ni gauche* (33), les déçus du marxisme révolutionnaire telle Simone Weil (son parcours politique la mène du militantisme au sein des très minoritaires syndicalistes révolutionnaires de *La Révolution Proletarienne* à la conversion au catholicisme (34)) ou Raymond Abellio (35) (dont le parcours, pour sa part, vient de la Gauche révolutionnaire de la S.F.I.O. où il a milité au côté de Marceau Pivert et s'oriente vers l'ésotérisme gnostique). Mais le contenu de l'idée de décadence s'est partiellement déplacé. Pour certains, elle n'est plus simplement un accident ou un dévoiement susceptible d'être daté dans le temps, elle recoupe dorénavant un lieu, dont elle serait inséparable : l'Occident. Dès la fin de la Première Guerre mondiale, le philosophe allemand Oswald Spengler travaille à un ouvrage dont l'impact, signalé par de multiples rééditions, allait être considérable : *Le Déclin de l'Occident* (36). En France, paraissent les premiers ouvrages de René Guénon : *Orient et Occident* en 1924 et *La Crise du monde moderne* en 1927. Les titres de ces ouvrages sont sans équivoque.

Chez Hugues Panassié, comme chez André Cœuroy, ce sentiment de décadence s'affiche dans le domaine que nous étudions dans cet article : le goût. Panassié trouve chez Jacques Maritain – notamment dans la deuxième partie de *Art et scolastique* – les arguments qui justifient son adhésion au jazz, art « organique » d'une communauté que la modernité n'a pas encore défigurée quoiqu'il la subisse de plein fouet dans le pays le plus moderne du monde, les États-Unis.

Face au déclin, quel recours ? Pour René Guénon, la situation intellectuelle et spirituelle de l'Occident est si désespérée que face à une détérioration qu'il considère comme intrinsèque, il n'y a pas d'autre solution que « hors les murs », vers

(Huysmans, *A rebours*, 1884, Claudel, 1886, *Le Désespéré*, de Léon Bloy, même année), à un engouement pour le spiritisme.

(32) A. CŒUROY et A. SCHAEFFNER, *Le jazz*, Paris, Éditions Claude Aveline, 1926, p. 116.

(33) Z. STERNHELL, *Ni droite ni gauche : l'idéologie fasciste en France*, 3^e éd. refondue et augmentée, Bruxelles, Complexe, 2000.

(34) Cf. S. PÉTREMENT, *La vie de Simone Weil*, Paris, Fayard, 1973.

(35) Sur Raymond Abellio, voir son autobiographie, *Sol Invictus*, Paris, Éditions Ramsay, 1980.

(36) O. SPENGLER, *Le Déclin de l'Occident*, Paris, Gallimard, 1948. Cet ouvrage a connu sa première édition en langue allemande en 1918 (t. I) et 1922 (t. II) ; sa première traduction française, par M. Tazerout, date de 1931 (t. I) et 1933 (t. II). Voir la grande thèse de G. MESBIO, *Oswald Spengler. Témoin de son temps*, Stuttgart, Verlag Hans-Dieter Heinz, 1982, 2 vol.

l'Orient (37). Mais si ce déclin peut être rapporté à un dévoiement, s'il procède d'une direction malencontreusement empruntée par l'histoire européenne, son origine devrait pouvoir être recherchée dans le temps. Il conviendrait, pour y remédier, de renouer un fil interrompu. Dans cette perspective, l'Occident est à même de trouver en lui-même les moyens d'un ressaisissement.

Telle est la position de Jacques Maritain. Le déclin de l'Occident couronne une longue détérioration intellectuelle et spirituelle dont les premiers craquements se firent sentir au crépuscule du Moyen Âge, puis s'accéléchèrent à la Renaissance, avec cette prétention ahurissante énoncée par l'individu de disposer librement de son histoire qui l'a conduit à « s'émanciper d'un monde gouverné par la Chrétienté et subordonné à la gloire de Dieu ». Inconséquence qui ne pouvait mener qu'à la catastrophe : « Seconde chute originelle » (38), écrit Jacques Maritain.

Un passé glorifié, un présent dégradé, des lendemains qui se dirigent vers le pire. Résumée à ces grands traits, la vision historique de Maritain s'inscrivait dans un florilège « réactionnaire » (39). Mais on irait trop vite en besogne à réduire *Art et scolastique* à un pessimisme d'époque. D'abord parce que c'est un grand livre. Et que la question artistique y est traitée avec finesse. Sa culture, ses goûts, ses amitiés, les talents artistiques de Raïssa, confirment Jacques Maritain dans l'idée que l'œuvre d'art est une manifestation de la vérité dans l'expérience sensible. Pour Maritain comme chez Panassié, l'art est un enjeu stratégique du temps (40). Il n'est qu'à voir l'art contemporain, domaine « exposé aux désarrois et aux vertiges d'un monde dévasté » (41).

Empruntée à Thomas d'Aquin, qui reste en ce domaine comme en d'autres son maître à penser, la vision esthétique de Maritain ne dénie pas à l'art un mode de fonctionnement « autonome ». Au même titre que la raison humaine, la beauté obéit à ses propres lois, lesquelles assurent les conditions de son rayonnement. En ce qui concerne l'artiste, seule son intégration dans un projet qui le dépasse est à même de garantir son intégrité. « Les bâtisseurs de cathédrale, note Maritain, révélaient la gloire de Dieu, mais sans le faire exprès » (42). Pourquoi ? Parce qu'ils se trouvaient liés, de manière organique, à la société qui les entourait. Ce lien organique – et non abstrait – permet de comprendre que la beauté est inséparable de la simplicité, autant

(37) Ce courant spirituel est appelé à un bel avenir. On découvre en ces années les écrivains hindous tel Rabindranath Tagore, prix Nobel de littérature en 1913, Sri Aurobindo dont l'ashram est fondé en 1926. Les premiers échos du bouddhisme arrivent en Occident, Gurdjieff rassemble ses premiers disciples au début des années 1930.

(38) Cité par J.-L. BARRÉ, *Jacques et Raïssa Maritain*, op. cit., p. 306.

(39) Notons rapidement, pour en sourire, ce en quoi la pensée réactionnaire se rapproche de la pensée progressiste. Qu'elle soit soumise aux lois de l'évolution ou qu'elle obéisse à celles de l'involution, l'histoire aurait un sens (une « logique », écrit Oswald Spengler) pour les progressistes et les réactionnaires.

(40) Par-delà les questions esthétiques, la fréquentation des artistes épicait la vie quotidienne de Jacques Maritain et de son épouse Raïssa. Le dialogue avec eux était divertissant, plein d'imprévus, d'informations. Leurs errements leur rappelaient leur vie antérieure passée hors des lumières de la religion. Et planait toujours, au-dessus des amitiés les plus sulfureuses, la possibilité du salut par la conversion. Voir J. MARITAIN, *Réponse à Jean Cocteau*, Paris, Librairie Stock, Delamain et Boutelleau, 1926, rééd. Stock, 1985.

(41) J.-L. BARRÉ, *Jacques et Raïssa Maritain*, op. cit., p. 205.

(42) *Ibid.*, p. 209.

dire de l'adéquation entre les désirs et les moyens (43). Cela vaut pour le travail de la pierre, de la couleur, du mot, du verre comme pour celui de la note (44). Cette simplicité, ce naturel, sont garants de ce qui qualifie la beauté d'une œuvre : le sens de la proportion. A cette vision thomiste de la beauté Maritain ajoute un autre critère : « la profondeur ». Il écrit, et c'est superbe : « En somme, le seul critérium de l'œuvre d'art, c'est l'autorité avec laquelle elle s'impose, qu'elle plaise ou non, et qui ne dépend que de la profondeur où l'artiste a pu descendre, dans son exploration rigoureusement solitaire du monde sensible. Plus un artiste est grand [...], plus ce qu'il aura vu et aimé s'imposera par la force, comme étant plus réel. Mais pour cela, pour que devant son œuvre l'âme soit pour ainsi dire courbée par la force, il faut qu'il se livre instinctivement, comme une brute, à la franchise de la sensibilité » (45). Cette appréciation suit une visite que Maritain fit au peintre Rouault. Les qualités décrites sont une exception dans les temps modernes, elles sont supposées appartenir à l'art du Moyen Age. Panassié pourrait la faire sienne, mot pour mot. Ces qualités, tant artistiques que morales, il ne les retrouve pas parmi les compositeurs contemporains. Mais il les reconnaît dans cette musique que personne autour de lui n'entend à sa juste valeur : le « jazz hot ». C'est la trompette de Louis Armstrong qui incarne la *resplendentia formae*.

René Guénon, l'Occident désavoué (46)

Curieux entrecroisement. En 1930, Hugues Panassié annonce la naissance du jazz « hot » aux lecteurs de *La Revue Musicale*, le philosophe René Guénon s'embarque pour l'Égypte et quitte cet Occident dont il n'a plus rien à attendre.

Au détour d'un livre d'entretiens publié au soir de sa vie (47), Hugues Panassié illustre les préventions qu'il nourrit à l'encontre de la démocratie représentative par des citations empruntées à l'œuvre de ce chantre de la tradition. L'aurait-il lu entre 1930 et 1935 au moment où il travaillait à la rédaction du *Jazz Hot* (48) ? Quoi

(43) Saint THOMAS, *Somme théologique*, 39. « La beauté requiert trois propriétés. En premier lieu l'intégrité, c'est-à-dire l'achèvement ; les choses qui ne sont pas complètes sont, de ce fait, laides. Est requise aussi une proportion convenable ou une harmonie des parties entre elles. Et enfin, une clarté éclatante : en effet, les choses qu'on dit être belles ont une couleur qui resplendit ». Cité par U. Eco, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris, Grasset, 1997, p. 152. Sur l'esthétique musicale du Moyen Age, voir C. MEYER, *Jean Des Murs*, Paris, C.N.R.S. Éditions, 2001.

(44) Cette recherche de la ligne claire, du propos épuré, se retrouve dans les préoccupations de compositeurs néoclassiques, dans les mises en scène de Jacques Copeau, dans le théâtre de Claudel. Cf. P. CLAUDEL, *Journal*, t. 1 : 1904-1932, Paris, Gallimard, 1968. « Défaut de toutes les œuvres d'art occidentales, c'est trop rempli, trop bourré, on en veut trop », juin 1923, p. 601.

(45) J. MARITAIN, *Carnet de notes*, op. cit., p. 100-101.

(46) « René Guénon, écrit René Daumal [...], s'est exclusivement incorporé à l'esprit originel de la tradition. Il est ainsi sûr de ne pas sacrifier à ces idées modernes : science discursive, morale, progrès, bonheur de l'humanité, autonomie de l'individu, tout ce fer et ce granit absurde qui pèse sur nos épaules ». P. SÉRANT, *René Guénon*, 2^e éd., Paris, Le Courrier du livre, 1977, p. 29.

(47) H. PANASSIÉ, *Monsieur Jazz*, Paris, Stock, 1975, p. 131.

(48) Se rendant au domicile parisien de Panassié en 1932, Robert Goffin note la présence, sur la table

qu'il en soit, le tour de pensée qui lui permet d'inventer le jazz induit la récusation du modèle occidental. Nul autre que René Guénon aurait été à même de lui offrir un modèle aussi radical (49).

Dans les années 1920, le lectorat de Guénon ne dépasse pas le cadre restreint des amateurs d'ésotérisme et des maigres cénacles occultistes (50). Il est appelé à prendre de l'ampleur lors de la publication de ses nouveaux textes par Jean Paulhan chez Gallimard (51) à partir de 1945, à mesure que s'élargit le cercle des déçus du « monde moderne » qui perd sa connotation réactionnaire en recoupant une position admise : la déception de l'Occident. Dans les années 1930, il compte parmi ses admirateurs des jeunes gens en rupture de surréalisme tel René Daumal (52), des surréalistes recentrés tel André Thirion (53). André Breton confiera à André Parinaud en 1952, à propos des collaborateurs de *La Révolution surréaliste* : « Parmi les collaborations souhaitées, je n'en vois qu'une autre qui nous manqua : ce fut celle de René Guénon » (54).

La pensée de René Guénon signale en effet un renversement absolu, non seulement sur l'Occident, mais sur le regard porté sur le monde. Elle inaugure un phénomène nouveau – et appelé à un beau développement – dans l'histoire des idées : la disqualification radicale de l'Occident au profit de l'Orient, non plus au nom de la sensibilité mais au nom de l'intelligence. Aucun penseur occidental ne trouve grâce aux yeux de Guénon. A l'exception de quelques rares moments où l'Occident a emprunté sa spiritualité à la connaissance traditionnelle (la métaphysique médiévale, la pensée platonicienne), il n'a été – intrinsèquement – que dévoiement. L'attestent son culte de la Raison, l'usage de n'allouer à la spiritualité au mieux qu'un espace séparé, « la tendance à tout réduire d'un point de vue quantitatif » (55).

de chevet du jeune critique de jazz, d'ouvrages de « Saint Augustin, Maritain et des philosophies néothomistes », mais aussi « les explosions lyriques de Paul Éluard, Guillaume Apollinaire ou Jean Cocteau », *Jazz Tango*, n° 26, novembre 1932. La mention du nom « Guénon » n'apparaît pas dans les index des ouvrages de Panassié, y compris jusqu'à la seconde édition de *La Véritable musique de jazz* (Paris, Robert Laffont, 1952).

(49) Les deux ouvrages de René Guénon qui seraient susceptibles d'attirer l'attention du jeune Hugues Panassié : *Orient et Occident* en 1924 et *La Crise du monde moderne* en 1927 seront réédités (en 1948 pour le premier, en 1946 pour le second) en même temps qu'arrive à Paris la deuxième vague d'ouvrages guénoniens. Au moment où débute en France « la bataille du jazz » qui oppose les tenants résolus de la tradition du jazz néo-orléanaise, clan des « anciens » personnifié par Panassié, aux partisans « modernes » du virage musical récemment pris par le jazz : le be bop, l'influence de Guénon sur Panassié est alors certaine.

(50) Panassié figure dans ce lectorat, mais Simone Weil, alors militante politique, ignore son existence ou, tout du moins, ne l'a pas lu (voir P. SÉRANT, *René Guénon, op. cit.* et S. PÊTREMONT, *La Vie de Simone Weil, op. cit.* En 1930, la jeune normalienne est attirée par le syndicalisme révolutionnaire, non par le symbolisme de la croix. Simone Weil disparaît en 1943, avant les rééditions Gallimard.

(51) Dans la collection destinée à cet effet : « Tradition ». Premier ouvrage paru : *Le Règne de la quantité et les signes des temps*, Paris, Gallimard, 1945.

(52) Voir note 46.

(53) Voir A. THIRION, *Révolutionnaires sans révolution*, Paris, Robert Laffont, 1968.

(54) A. BRETON, *Entretiens (1913-1952)*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Gallimard, 1969, p. 107. Voir aussi p. 283.

(55) R. GUÉNON, *Le Règne de la quantité et les signes des temps*, Paris, Gallimard, 1945, rééd. collection « Idées », 1970, p. 10.

Selon Guénon, le courant maurrassien n'a fait que la moitié du chemin (56). Il n'y a jamais eu d'âge d'or en Occident, même aux temps de la grandeur gréco-latine. La décadence ne procède pas d'un croche-patte de l'humanisme de la Renaissance ou de coups fourrés des philosophes des Lumières mais d'un vice de forme interne. Vaine est cette idée de déclin de l'Occident – sauf à l'envisager dans le cadre d'un cycle cosmique.

Guénon s'insurge donc contre la critique maurrassienne de la modernité. Celle-ci n'est pas un moment mais un lieu. Elle est simplement insupportable en tant qu'elle est... occidentale. La dégénérescence de l'Occident est si accusée qu'il n'y a plus rien à en attendre. Rien – ni sursaut, ni redressement, ni régénérescence ni même « réaction ». Vérité et sensibilité ont déserté ses rivages, non pas durablement mais définitivement.

Renversement capital, disons-nous : revu et reconstruit par René Guénon, l'Oriental – le métèque selon Maurras (57) – devient le dépositaire d'une capacité spirituelle introuvable en Occident.

Tout cela peut sembler aujourd'hui trivial tant l'incertitude sur les fondements et les fins de la civilisation occidentale – diminution de soi allant de pair avec la valorisation de « l'autre » – est devenue un lieu commun de la *doxa* européenne. En ce qui concerne l'influence de Guénon sur Panassié, il est important de souligner que cet « Oriental » auquel Guénon attribue des qualités désertées sous nos climats ne ressemble en rien à ce « bon sauvage » loué par une descendance rousseauiste pour ses qualités d'innocence ou d'énergie. Ni même pour cette « sagesse » que lui attribuent des romanciers orientalistes « fin de siècle ». L'Orient est un recours, non pour sa vitalité ou son « naturel », mais car il est le siège de l'intelligence authentique. « L'Occident, explique un exégète de Guénon, est inférieur à l'Orient, dans la mesure où, en Occident, la sentimentalité l'emporte sur l'intellectualité, et l'action sur la contemplation » (58).

Le jazz, une musique non seulement sensible mais sensée

Le processus par lequel les idées de Maritain et de René Guénon prennent place dans l'idée panassienne du jazz (qui subsistera bien plus longtemps que le magistère) est difficile à établir. Réunies à des confidences de musiciens, des informations d'un réseau de critiques internationaux, elles font du jazz, auparavant perçu

(56) P. SÉRANT, *René Guénon, op. cit.*, p. 34 : « Trop moderne, cet “anti-modernisme” des “réactionnaires” ! Guénon le considère simplement comme une tentative de revenir à un stade moins avancé de la décadence, ce qui n'a rien de commun avec cette véritable restauration intellectuelle, chance exclusive de notre salut ».

(57) Héraut de la pensée gréco-latine, Maurras voit dans le « barbare » – le métèque, l'homme des confins – un élément irréductiblement étranger à la civilisation dont l'action dissolvante, jointe à celle du Juif, du Franc-maçon, du protestant, concourt à faire de l'Occident un continent englouti. Voir le pamphlet de C. MAUCLAIR, *Les métèques contre l'art français*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1930.

(58) P. SÉRANT, *René Guénon, op. cit.*, p. 72.

comme une musique spontanée, expressive, évocatrice, ingénieuse, une musique intelligente (59).

Il y a un avant et un après Panassié. Avant ? De manière répulsive (André Suarès) ou positive (Jean Cocteau), le jazz transparait à travers la figure exotique de l'autre. Ainsi cette musique qui débarqua dans le sillage des troupes américaines est-elle porteuse de forces neuves et destinée, ainsi que le pense le compositeur autrichien Ernst Krenek, à irriguer le langage musical par son naturel, sa simplicité ou sa violence (60). Mais n'est-elle vouée qu'à enrichir par des effets non dénués d'ambivalence la palette des compositeurs sérieux ?

Vanité des mots. Parallèlement aux compositeurs, des lettrés s'étaient exprimés sur le mode métaphorique par lequel tout devenait possible en même temps que tout se diluait. Sous leur plume, le jazz se faisait expression enivrante de la modernité (Jean Cocteau, 1919 (61)) ; transfiguration musicale de l'agitation urbaine (le poète surréaliste Robert Goffin, 1932 (62)) ; détournement poétique de « la machine » (Michel Leiris, 1939 (63)). Moderne, donc... Apte à incarner l'esprit électrisé, convulsif, de l'immédiate après-guerre. Comme les danses nouvelles, la vitesse, les « garçonnnes » ou l'éclairage des néons.

Mais en 1930, cette « modernité » a fait long feu. Michel Leiris l'évoque sur le mode du souvenir. L'excitation de Robert Goffin, aussi sincère et entraînant soit-elle, semble réchauffée. Apollinaire a déjà évoqué l'atmosphère des « villes électriques ». Les intellectuels progressistes du début des années 1930, que disent-ils du jazz ? Muets, parce que sourds à cette musique. Surdité de Breton et des surréalistes (insuffisamment exotique le jazz, beaucoup moins évocateur qu'une statuette Hopi). Surdité des intellectuels communistes (un parfum de décadence bourgeoise chez les auditeurs, vent suspect venu d'Amérique, comment le prolétariat pourrait-il s'y reconnaître ?). Surdité des chrétiens progressistes (atmosphère délétée des boîtes de nuit, luxe des parvenus). Adorno ? Hostile à cette musique en laquelle il discerne un produit standardisé, fétichisé, « réactionnaire » (64). Indifférence, réticence ou hostilité

(59) E. ANSERMET, « Sur un orchestre nègre », *Revue romande*, octobre 1919 (reproduit dans *Jazz Hot*, novembre-décembre 1938, p. 4), termine certes son article par une comparaison entre Sidney Bechet improvisateur et Jean-Sébastien Bach. Notons la réflexion de Michel Leiris faite à propos de ce qu'il ressentait comme « semblable » chez les musiciens noirs. Ceux-ci représentaient pour lui « l'autre pas tout à fait autre ». Cf. M. LEIRIS, « L'autre qui apparaît chez vous », *Jazz Magazine*, n° 325, janvier 1984. Entretien réalisé par Michael Haggerty.

(60) L'argument de *Jonny spielt auf*, opéra de Ernst Krenek créé à Leipzig en 1927, opposait, à travers les deux personnages principaux, une Europe dont l'énergie créative était tarie à une Amérique débordante de vitalité sauvage.

(61) J. COCTEAU, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, 1918, rééd. Stock, 1979.

(62) R. GOFFIN, *Aux Frontières du jazz*, Bruxelles, Le Sagittaire, 1932.

(63) M. LEIRIS, *L'Age d'homme*, Paris, Gallimard, 1939. « Il passait dans le jazz assez de relents de civilisation finie, d'humanité se soumettant aveuglément à la machine pour exprimer aussi totalement qu'il était possible l'état d'esprit d'au moins quelques-uns d'entre nous... ». Voir aussi M. LEIRIS, « L'autre... », *art. cit.*, p. 33.

(64) Voir C. BÉTHUNE, *Adorno et le jazz*, Paris, Klincksieck, 2003. Selon l'auteur, les réflexions critiques d'Adorno sur le jazz commencent dès les années 1920 par un article négatif sur la revue *Black people* emmenée par Sidney Bechet et se poursuit par deux articles au ton hautement polémique : *Abschied vom Jazz* (L'adieu au jazz) et surtout *Über Jazz* (Du jazz) respectivement datés de 1933 et 1936.

procèdent de la difficulté de faire coexister des images paradoxales que réunit le jazz : irruption de l'instinct, émergence du monde noir, incertitude sur l'improvisation musicale à la fois « étonnante » et « farfelue », admiration et réserve à l'égard de la facture ficelée des comédies musicales, attitude ambivalente à l'égard des États-Unis, représentations fantasmatiques des Noirs américains perçus comme les dominés de nos dominants...

Les esthètes des années 1920 concilient ces données contradictoires en les hypostasiant sous la catégorie de « modernité ». Dix ans plus tard, Darius Milhaud lance « très 1920, très 1920 » lors du premier concert de Louis Armstrong à Paris, en 1933 (65). Le jazz est dépassé. Panassié ramasse la balle que les élites « modernes » des années 1920 avaient laissée de côté. Destiné à un public mélomane de formation classique, son premier article se propose de distinguer dans la nébuleuse appelée « jazz » un domaine en lequel se tiendrait l'essence de cette musique : « Le jazz hot, écrit-il, n'est pas une formule à part du jazz. C'est le jazz sous sa forme unique et véritable, tel qu'il nous vient directement de la tradition nègre et précisé dans quelques rythmes définis » (66). Une tradition que les tenants de la mouvance maurassienne jugent quasi animale (67). Panassié ferraille conjointement contre ceux-là qui font du jazz le domaine de l'instinct et contre les modernistes qui n'en saisissent que la part factice. « On a entendu la mauvaise partie du jazz, tandis que la bonne demeurait totalement inconnue » (68).

Ernest Ansermet (69), une dizaine d'années auparavant, inaugurerait l'antienne sur la musique judéo-nègre en partageant les apports des uns et des autres : « Tous les caractères de cet art 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 que la musique nègre soit écrite par des Juifs russes, des Juifs allemands, ou quelque Anglo-saxon corrompu » (70).

Partage des rôles. L'authenticité nègre, l'habileté juive. Hugues Panassié précise le trait. Seul mérite le nom de jazz sa partie « nègre ». Le jazz symphonique (Paul Whiteman), le « jazz de scène » (Jack Hylton) des années 1920, le swing du milieu des années 1930 ne sont que le résultat d'un pillage du temple par des marchands. Ce « vrai jazz » n'existe esthétiquement qu'en France, Panassié l'a fait naître noir sur blanc – l'expression est à peine ironique – sur le papier. En ce qu'il émane du groupe négro-américain, il cumule les qualités de l'Orient selon Guénon (l'intelligence) et la musique issue d'une communauté organique selon Maritain (l'intégrité). Un principe en garantit l'authenticité : la race. Les « Noirs » ont inventé l'improvisation, le swing, ils manient l'ironie, leur expression est chaleureuse. Face à eux, les « Blancs » (faut-il

(65) Cité par H. PANASSIÉ, *Douze années de jazz*, Paris, Corrèa, 1946, p. 35.

(66) H. PANASSIÉ, *Le Jazz Hot*, op. cit., p. 484.

(67) Un registre dans lequel André Suarès, auteur du *Voyage du condottiere*, atteint à une manière de nadir : « Le jazz est tout excès, et par là plus que monotone : le singe est livré à lui-même, sans mœurs, sans discipline, tombé dans les taillis de l'instinct, montrant sa viande à nu, dans tous ses bonds... ». A. CŒUROY, *Le Jazz*, op. cit.

(68) H. PANASSIÉ, *Le Jazz Hot*, op. cit., p. 483.

(69) A. HOERÉE « Le Jazz », *La Revue Musicale*, 1927, p. 216-241.

(70) E. ANSERMET, « Sur un orchestre nègre », art. cit.

y voir une métonymie des Juifs ? (71)), copieurs maladroits mais rusés, contrôlent des circuits de distribution. Non contents d'occulter la distribution des vrais artistes, les « Blancs » dévitalisent le vrai jazz lorsqu'ils sont musiciens. Les ajouts de violon du « jazz symphonique » ont cassé son authenticité. Ceux qui leur succèdent ne valent pas mieux. Ainsi le clarinettiste Benny Goodman. Incapable de « profondeur », incarnation même de l'Occident vidé de sa substance spirituelle, déserté par l'intelligence, obnubilé par la technique. « Sa sonorité n'est pas belle, son style mièvre, mécanique, est dépourvu de sensibilité et de l'esprit musical noir » (72). Rien d'étonnant. Un musicien « blanc » ne touche jamais au jazz avec la piété indispensable. Ce pillard dégrade les richesses d'un « Orient » que Panassié localise à Harlem ou à La Nouvelle-Orléans. Ainsi va le faux jazz de la civilisation déclinante. Fondées sur un déni de justice (musiciens noirs spoliés de leur création), l'absence d'inspiration, la recherche de l'effet (kitsch), la froideur, ses caractéristiques esthétiques reflètent un monde de l'art envahi par le commerce de masse. Expression artistique méconnue en son commencement, pillée par le groupe hybride de producteurs indécis et de musiciens copieurs, le jazz des « Noirs » vaut qu'on embrasse sa cause. Mais la portée de la conjonction entre cette cause du jazz progressiste par excellence et les conditions de sa naissance intellectuelle, nettement orientée à droite – sa désignation initiale, héritage de Maritain et de Guénon, en fit l'antidote aux sociétés modernes éloignées de la tradition – est rarement mentionnée. A-t-elle été rendue obsolète par la transformation interne du jazz, devenant une musique savante avec l'avènement de Charlie Parker ? Ce n'est pas si sûr.

II. André Cœuroy. L'obsession des « sons mêlés »

De quelque vingt ans plus âgé que Panassié (il est né le 24 février 1891, à Dijon), André Cœuroy assure la rédaction de *La Revue Musicale* (73) de 1922 à 1935. Il y accueille le premier article d'Hugues Panassié. S'il l'avait suscité, ce qui est probable, ce serait un signe parmi d'autres de la curiosité intellectuelle de cet agrégé de langues vivantes (allemand), ancien élève de l'École normale supérieure, spécialiste des romantiques allemands. D'autant plus qu'en 1926, il avait cosigné avec André Schaeffner le premier ouvrage consacré à cette musique (74).

(71) Un non-dit que Céline – voir *infra* – hurlera à voix haute.

(72) H. PANASSIÉ, « Benny Goodman », in *Dictionnaire du jazz*, Paris, Albin Michel, 1971, p. 124.

(73) Dirigée par Henry Prunières, la première livraison de *La Revue Musicale* paraît le 1^{er} novembre 1920 avec pour sous-titre : « revue mensuelle internationale d'art musical ancien et moderne ». Les deux premiers articles qui ouvrent ce numéro sont un « Louis Couperin » écrit par André Pirro et « Stendhal et la musique » de Maurice Barrès. Le second numéro est consacré « à la mémoire de Claude Debussy ». André Cœuroy ouvre le n° 3 par un article « Sur la sensibilité et l'intelligence beethoveniennes ». Mensuel doté d'une centaine de pages par numéro, *La Revue Musicale* rassemble des collaborateurs aussi différents que Boris de Schloezer, secrétaire de rédaction lorsque Cœuroy en est le rédacteur en chef, Émile Vuillemoz, André Suarès, Alfred Cortot.

(74) A. CŒUROY et A. SCHAEFFNER, *Le Jazz*, op. cit., dans une collection intitulée « La musique

Cette curiosité intellectuelle transparaît à travers une activité éditoriale intense. Imposante, sa bibliographie se prolongera après-guerre. Aux livres s'ajoutent des traductions (*Les souffrances du jeune Werther*, *Mémoires de Goethe*), la mise au point de la version française, pour l'Académie nationale de musique, du *Freischütz* de Weber, l'édition du *Carnaval romain* de Berlioz, de la *Symphonie en ré* de César Franck, de *Djamileh* de Georges Bizet. Il y a aussi des préfaces, un livret d'opéra, des arguments de ballet...

L'œuvre est inégale. Certains de ses livres balayent au pas de charge des domaines trop vastes (75) ; d'autres recyclent des articles donnés à *La Revue Musicale*. Activité « musicographique » ? La nuance péjorative associée à ce terme minorerait son contenu. Car quelques-uns d'entre eux sont conséquents. Sa connaissance du domaine germanique fit de son petit *Weber* (76), publié dans la collection « Les maîtres de la musique », une biographie utile aux élèves de la classe d'histoire de la musique au Conservatoire, avant que n'apparaisse celle de Jack Warrack (77). *Musique et littérature* (1923) (78) et *Appels d'Orphée* (1928) (79) inaugurent l'intérêt pour les études de musique et de littérature comparée. Du point de vue de l'érudition, ils constituent une somme sur les relations entre domaines littéraire et musical. Quelques mots encore sur le « style Cœuroy ». La plume file. Elle s'adresse au lecteur sur le ton de la causerie érudite. Un certain sens de la formule, un style ramassé rendent plaisante la lecture de ses textes. Cette facilité a son envers : une inclination vers le bavardage, des opinions tranchées, des courts-circuits hâtifs et, durant ces années de guerre où le contexte eût exigé de la retenue, une niaiserie parfois ahurissante.

Écrire et publier des livres ne représente qu'un aspect – oserait-on dire marginal ? – des activités d'André Cœuroy. A partir du 1^{er} décembre 1922, il apparaît dans l'« ours » de *La Revue Musicale* (80) en tant que rédacteur en chef, après en avoir été le secrétaire de rédaction depuis avril 1921. Le domaine d'intérêt de la revue va de l'analyse musicale (Boris de Schloezer, secrétaire de rédaction) à la causerie littéraire ou échotière (Jean Cocteau). Des points de vue « professionnels » (Alfred Cortot) côtoient des chroniques sur la vie des lettres ou des théâtres, la critique de concerts, des études (Émile Vuillermoz, André Suarès). André Cœuroy dirige la rédaction jusqu'en 1935 (81). Il occupe ensuite une « tribune » dans la presse généraliste quotidienne : à *Paris Midi* puis, à partir d'août 1936, *Paris Soir*. Cours naturel

moderne », sous la direction d'André Cœuroy. Schaeffner avait traité la partie ethno-musicologique ; Cœuroy l'avait complétée par une enquête journalistique sur l'accueil fait au jazz par des personnalités musicales.

(75) A. CŒUROY, *Panorama de la musique contemporaine*, Paris, Simon Kra, 1928.

(76) A. CŒUROY, *Weber*, Paris, Félix Alcan, 1925.

(77) J. WARRACK, *Weber*, Paris, Fayard, 1987 (1976, pour la version originale, publiée à Cambridge University Press).

(78) A. CŒUROY, *Musique et littérature*, op. cit.

(79) A. CŒUROY, *Appels d'Orphée*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1928.

(80) Sur *La Revue Musicale*, outre les ouvrages cités dans l'introduction, voir le roman de C. CORRE, *Un lieu de mémoire : La Revue Médicale, 1920-1940*, Rennes, La Part commune, 2002.

(81) Michel Faure me signale que son départ de *La Revue Musicale* à cette date pourrait être la conséquence de son engagement à droite de plus en plus marqué.

de la carrière de critique musical. Son nom apparaît au bas d'articles dans un organe de vulgarisation artistique (*Beaux-Arts*), dans une revue de la droite monarchiste (*La Revue universelle* (82)), dans un hebdomadaire d'extrême droite (*Gringoire*). Les aléas de l'Épuration interrompent très provisoirement ses activités d'auteur et de directeur de collection de la « Nouvelle bibliothèque musicale » chez Denoël. Après la guerre, il continue à publier, à traduire. Sa fascination pour les romantiques allemands ne se dément pas. D'autres ouvrages voient le jour, dont le dernier : *Wagner et l'esprit romantique*, publié en 1965 dans la collection Idées, chez Gallimard (83), fera partie de la bibliothèque de tout jeune musicologue. Il traduit E.T.A. Hoffmann pour la Bibliothèque de La Pléiade (84).

Plaque tournante éditoriale du milieu musical parisien, disions-nous dans notre introduction. Il écrit aussi pour la scène, pour des ballets comme *Échec au Roi*, ballet en un acte dont il écrit le livret en 1930 et dont Bohuslav Martinu compose la musique. Trace est conservée de cette position centrale dans la correspondance que lui adresse un aréopage de musiciens et d'hommes de lettres de 1920 à 1965 (85).

Cette correspondance permet de dessiner en creux le portrait d'un homme actif et entreprenant. D'un point de vue technique, la variété des collaborateurs, le volume de chaque livraison (une centaine de pages à un rythme quasi mensuel), l'étendue des sujets abordés, font de la direction de *La Revue Musicale* un travail éreintant. Tout à la fois érudite et versée dans l'actualité, cette revue exige de son directeur une curiosité ininterrompue, de l'entregent, du doigté. Tel correspondant sollicite la parution d'un article (Nadia Boulanger pour une œuvre de sa sœur Lily ou le représentant du groupe musical Le Triton (86) pour les activités de son association). Tel jeune compositeur, qui deviendra quelques années plus tard, après la guerre, directeur du programme musical à la Radiodiffusion française – il s'agit d'Henri Barraud – tente de revenir en grâce auprès de André Cœuroy à la suite d'un éreintement que

(82) Ce titre passe-partout dissimule une revue maurrassienne dont le rédacteur en chef est Henri Massis. L'ironie est que cette revue doit une partie de ses recettes à l'héritage d'un donateur, Pierre Villard, qui a désigné, en 1918, à parts égales comme légataires Charles Maurras et... Jacques Maritain. Voir J. MARITAIN, *Carnet de notes*, op. cit., p. 180.

(83) A. CŒUROY, *Wagner et l'esprit romantique*, Paris, Gallimard, 1965.

(84) E.T.A. HOFFMANN, *Don Juan*, in *Les Romantiques allemands*, Paris, La Pléiade, Gallimard, tome I, 1963.

(85) Elle est consultable au Département de la musique de la Bibliothèque nationale de France. Trois cent quarante lettres et textes reçus par André Cœuroy parmi lesquelles des lettres de : Georges Auric, Joséphine Baker, Henri Barraud, Yves Baudrier, Nadia Boulanger, Robert Brasillach, Céline, Jean Cocteau, Alfred Cortot, Paul Dukas, René Dumesnil, Manuel de Falla, Gabriel Fauré, Jean François, Frédéric Goldbeck, Arthur Hoérée, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Vincent d'Indy, Émile Jacques-Dalcroze, Maurice Jaubert, André Jolivet, Charles Koechlin, Paul Landormy, Serge Lifar, Igor Markevitch, Bohuslav Martinu, Camille Maclair, André Messager, Olivier Messiaen, Darius Milhaud, Charles Munch, Francis Poulenc, Maurice Ravel, Henri Rabaud, Félix Raugel, Henri de Régnier, Roland-Manuel, Florent Schmitt, Maurice Thiriet.

(86) Sur « la société Triton (1932-1939) », voir M. DUCHESNEAU, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Liège, Mardaga, 1997. « Pierre-Octave Ferroud mit sur pied la Société Triton en 1932 pour simuler la création et la diffusion d'œuvres de musique de chambre [...]. Le Comité d'honneur était composé de Ravel, Roussel, Schmitt, Dukas, Schönberg, Strauss, Stravinsky. Ainsi qu'un comité actif qui réunissait Ferroud, Milhaud, Honegger, Ibert, Jean Rivier, Henri Tomasi, Tibor Harsány, Prokofiev ».

ce dernier vient de lui infliger : « J'ai lu la semaine dernière dans *Beaux-Arts* votre article sur le concert de Triton où figurait la première audition de mon trio. Croyez bien que je partage entièrement votre avis et que je n'ai rien entendu de plus embêtant que cette œuvre-là, telle que je l'ai entendue à l'École normale. Henri Barraud demande à Cœuroy, quelques mois plus tard, d'appuyer sa candidature pour un poste de critique musical à *Paris Midi*. Les musiciens ne manquent pas de le remercier pour des articles favorables. Quelques-uns se plient à l'exercice avec retenue, telle Joséphine Baker (« Je peux vous dire combien j'ai été heureuse de votre aimable jugement pour mon interprétation de *La Créole*. Et je vous remercie mille fois de vos encouragements très sympathiques »). Chez Georges Auric, le remerciement n'est jamais très éloigné de la flagornerie (« Je suis touché par ces pages où je sens tant de vraie compréhension. Cela est trop rare, en pareille matière » (87)).

Politesse surannée ? Le remerciement épistolaire est un passage ritualisé. On remercie pour un compte rendu de livres (Brasillach, pour son *Histoire du Cinéma*, co-écrite en 1939 avec Maurice Bardèche), ou pour des ouvrages reçus (Céline, répondant à l'envoi gracieux des deux ouvrages sur la chanson et le jazz). Dans un monde musical exigü, Cœuroy est tantôt demandeur avec « plus haut que lui » (Nadia Boulanger, qu'il poursuit de ses requêtes pour qu'elle écrive un article ou à qui il recommande une élève espagnole en 1938), tantôt harcelé par un auteur opiniâtre... Il lui est loisible de proposer un projet à certains de ses correspondants (Georges Auric, pour un « opéra varia » appelé *Zadig* qui ne verra pas le jour). Vie musicale, avec ses codes de convenance, ses réseaux inapparents mais agissants, ses échanges obligés. Mais c'est Cœuroy en tant qu'« idéologue de la musique » qui attirera ici notre attention.

Sous le signe du « National »

Après une enfance dijonnaise et des études complétées par une formation musicale dans son conservatoire, Jean Belime (André Cœuroy est un nom de plume) termine ses études à Louis le Grand avant d'intégrer l'École normale supérieure (1911-1914) puis d'être reçu à l'agrégation d'allemand. Ses idées politiques mûrissent dans un creuset où dominent les idées nationalistes. *Musique et littérature*, son maître ouvrage, paraît en 1923, avec une préface de Maurice Barrès ; l'écrivain lorrain y arraisonne la musique de sentiments pesamment nationalistes (88).

Malgré cette préface crépusculaire, les premiers écrits de Cœuroy reflètent une adhésion enthousiaste à l'idée de « progrès ». Publiée en 1922, *La musique française moderne* n'hésite pas à qualifier la tonalité de « plan ancestral » (89). Il y égratigne

(87) Toutes les citations proviennent de la correspondance déposée au Département de la musique de la B.N.F., sous la cote N.L. a 15 avec la mention « Lettres autographes, Nouveau fonds, Fonds André Cœuroy ».

(88) A. CŒUROY, *Musique et littérature*, op. cit.

(89) A. CŒUROY, *La musique française moderne*, Paris, Delagrave, 1922, p. 6 : « On raille lesatonaux parce qu'on les juge sur le plan ancestral de la tonalité, de même qu'on rit des cubistes parce qu'on ne prend pas la peine de sortir du plan de vieilles perspectives. Ils sont dans un nouveau monde ».

l'académisme qui ne « garrotte que trop de jeunes forces parmi ces lauréats d'école qui n'ont pas assez de richesse pour payer la rançon d'un diplôme » (90). En 1926, *Le Jazz* s'ouvre sur une phrase digne d'un Monsieur Homais du *XX^e siècle* : « M. Thiers ne croyait pas à l'avenir des locomotives » (91).

S'ils sont dormants, les germes « nationalistes » se réveillent chez lui dans *Panorama de la musique contemporaine*, publié en 1928. « Longtemps, écrit-il, on a cru que la musique n'était qu'un langage international. Mais chaque race a son style musical » (92). La musique, langue internationale ? Un mirage, s'exclame en substance Cœuroy, relevant du temps révolu où « les musiciens rêvaient de fraternité sonore et d'États-Unis d'Europe » (93). Le même André Cœuroy écrivait en 1924 : « Il y a une vie unanime des sons : il ne faut pas, entre eux, de classes, ni de luttes. Les sons jusqu'ici opposés doivent se fondre... » (94).

Temps révolu, effectivement. Il s'en faut de quatre ans pour que le parti pris nationaliste – chaque « race » possède son « génie » propre, aucun aboutissement artistique ne saurait être atteint en dehors des particularités nationales – réapparaisse après la parenthèse de l'après-guerre. Cœuroy s'inscrit dans le sillon du romantisme allemand (95). Claude Debussy avait fait de même à la fin de sa vie. « Croire que les qualités propres au génie d'une race sont transmissibles à une autre race, sans dommage, est une erreur qui a faussé notre musique assez souvent ». La reprise d'une affirmation d'un « génie de la race » semble rencontrer la faveur des musicographes des années 1920. Cette formule de Debussy sur « les qualités propres au génie d'une race » revient sous la plume de Cœuroy (96), refait surface sous celle de Léon Vallas (97). Elle active un nationalisme qui demande à prendre son essor.

Ce n'est pas sans quelque hésitation que Cœuroy enfourche le cheval de bataille identitaire. Sitôt l'idée émise, il ne peut réfréner le besoin de se porter la contradiction. « La musique de Beethoven n'est-elle pas internationale ? » (98). Comme s'il entrevoyait dans son affirmation des harmoniques désastreuses ou grossières. Reliquat des restes de « fraternité sonore » du début des années 1920 ? Voix intime de la conscience ou de la culture ? Échos du Nietzsche qui opposait à Wagner une vision universelle de la musique ?

Hésitation vite tranchée, pas allègrement franchi. La musique est placée « sous le signe du national » (99). Bien sûr, des « tours de phrases universels » sont communs d'un pays à l'autre, mais « ce sont beaucoup moins des phrases musicales que des gestes sonores aussi aisés à comprendre que la main sur le cœur ou le clignement

(90) *Ibid.*

(91) A. CŒUROY et A. SCHAEFFNER, *Le Jazz*, *op. cit.*, p. 115.

(92) A. CŒUROY, *Panorama de la musique contemporaine*, *op. cit.*, p. 9.

(93) *Ibid.*, p. 10.

(94) A. CŒUROY, *La musique française moderne*, *op. cit.*, p. 7.

(95) Voir en particulier son *Weber*, *op. cit.*, p. 80, à propos de l'opéra allemand, et le chapitre 2 de *Musique et littérature* (« La théorie musicale des écrivains romantiques allemands »).

(96) A. CŒUROY, *La musique française moderne*, *op. cit.*, p. 18.

(97) L. VALLAS, *Les Idées de Claude Debussy, musicien français*, Paris, Les éditions musicales de la Librairie de France, 1927, p. 54.

(98) A. CŒUROY, *Panorama de la musique contemporaine*, *op. cit.*, p. 9.

(99) *Ibid.*

d'un œil égrillard » (100). Ainsi donc, ce qui ne serait pas « national » dans la musique serait banal. L'irréductible, le singulier – le génie, par conséquent – se placent « sous le signe du national ». L'auditeur le perçoit. « Un Fauré, musicien pur, et ne parlant jamais que la langue musicale de son pays, ne sera jamais compris à l'étranger. H. Wolf ou Bruckner ne seront jamais compris en France comme les comprennent leurs compatriotes allemands et autrichiens » (101).

Si le génie artistique est inséparable de l'approfondissement des particularités nationales, on conçoit que la modernité, en même temps qu'elle mine les identités nationales et détruit les terroirs, s'attaque à la beauté, à la profondeur, aux fondements même de l'art. La modernité ? Un mal diffus dont les effets nocifs, qu'ils s'impriment dans les musiques populaires ou dans les musiques savantes, se résument en un mot : le déracinement. Dans la ligne de mire de la modernité, l'art. Première atteinte, avant d'être un redoutable agent de contamination : la musique. Les ravages de la modernité dans l'art avaient déjà été montés en épingle par Richard Wagner, dans un texte que le germaniste André Cœuroy ne pouvait pas ne pas connaître : « Voici l'art tel qu'il remplit à présent le monde civilisé ! Sa véritable nature est l'industrie, son but moral l'argent, son prétexte esthétique la distraction des ennuyés » (102).

L'industrie – l'argent – la distraction : ce triptyque malfaisant qui mine l'art avant de s'attaquer à la société même sera désormais dans la ligne de mire de Cœuroy.

Le cas Schoenberg (103)

Schoenberg – l'homme et son œuvre – ne cessera pas de poser un problème à André Cœuroy. Certes, en tant que wagnérien, celui-ci ne saurait ignorer que la « révolution tristanienne » se perpétue dans le sillage de ce musicien. « Son logis est comme un atelier où, écrit-il avec une certaine sympathie, Schoenberg dispense son enseignement à ses élèves répartis en groupes, commentant avec eux les chefs-d'œuvre de la littérature et prenant prétexte des corrections aux travaux qui lui sont soumis pour développer des idées » (104). Cœuroy concède en 1928, que l'œuvre de Schoenberg, bien qu'elle soit « si contraire au génie latin », s'affirme comme « les plus curieuses mais les plus excitatrices du XX^e siècle ». Mais dans la personnalité de Schoenberg, quelque chose ne passe pas, suscite méfiance, agacement, voire hostilité. Cela avant que Schoenberg s'engage sur le chemin de « la pure atonalité » (105).

(100) *Ibid.*

(101) *Ibid.*, p. 11.

(102) R. WAGNER, *L'Art et la révolution*, trad. de J. MESNIL, Bruxelles, Les Temps nouveaux, Bruxelles, 1898, cité dans le numéro spécial de *Nouvelle École*, *Richard Wagner*, n° 31-32, printemps 1979.

(103) Nous avons conservé, pour toute mention de ce musicien antérieure à 1939, l'orthographe utilisée par Cœuroy.

(104) A. CŒUROY, *Panorama de la musique contemporaine*, op. cit., p. 83 (A. Cœuroy cite ici Egon Wellesz, auteur de la première biographie « autorisée » de Schoenberg. La première édition de *Arnold Schoenberg* date de 1923. D. JAMEUX, *L'école de Vienne*, Paris, Fayard, 2002, p. 707).

(105) En 1928, André Cœuroy est averti du tournant atonal de la musique de Schoenberg. *La Nuit*

Les préjugés ou les idées généralisatrices à l'encontre de « l'israélite Schoenberg » (*sic*) entrent pour beaucoup dans la méfiance que celui-ci lui inspire (106). Il y a donc des formules qui laissent pantois (« Schoenberg le pathétique est un raffiné : sa sensualité israélite est âpre au gain des sensations » (107)), mais par ailleurs, il n'y a aucune violence ou aucune haine déclarée dans les textes de Cœuroy. Simplement le constat d'une particularité juive, évidemment nocive, par le fait qu'elle contredit l'enracinement national.

En 1928, cela s'exprime sans animosité, sur le ton de la causerie, comme une évidence que ne précède aucun tabou et qui n'appelle aucune réaction. « La musique germanique vit sous le règne de l'inquiétude depuis qu'elle a connu en Autriche les sortilèges juifs de Mahler et de Schoenberg » (108). A l'origine du ciel bas qui alourdit la musique germanique, il y a Mahler, « puissante personnalité » dotée d'un « penchant spéculatif » qui « ouvrit les écluses de la grande lamentation » (109). Puis vint Schoenberg, « grand tourmenté » que ne caractérise pas « l'inquiétude cosmique » mais le fait qu'il « vaporise du vitriol ». Mahler l'introspectif, Schoenberg le « révolutionnaire » : deux figures de « l'Israélite ». A partir de *Pierrot lunaire*, l'hypertrophie du « cérébral » domine chez le fondateur de l'École de Vienne. « Il n'y a plus que du cerveau dans ces agrégats, un cerveau trop lucide qui par trop d'ingéniosité risque de tuer la vie des sons au lieu de l'aiguillonner. Schoenberg a la richesse de l'inventeur, et l'habileté du sémite. Il abolit, en esprit, consonance et dissonance, vue qui contient très certainement en puissance l'avenir d'une musique, mais [...] il y a la manière. Celle-ci est furieusement cérébrale. C'est celle d'un inquiet qui n'atteint pas à l'infailibilité d'un Stravinsky » (110).

L'opposition Schoenberg-Stravinsky apparaît chez Cœuroy vingt ans avant Adorno. Elle n'est pas politique mais raciale. Cœuroy valorise Stravinsky pour les raisons qui amènent Adorno à le disqualifier. « Schoenberg atonal perd le rythme et parfois le contact avec la réalité sonore, Stravinsky tonal, roi du rythme, reprend à chaque expérience une force nouvelle dans la matière musicale. Le premier se complique, l'autre se simplifie. Le premier a envoûté les pays germaniques, le second a ensorcelé l'univers » (111).

Sous-entendus destinés à être « entendus » par le lecteur, utilisation de lieux communs qui induit des caractéristiques « connues » de la « race » les inclinaisons de l'individu, ces propos de Cœuroy relèvent d'un antisémitisme du clin d'œil. Pour les

transfigurée, œuvre tonale, avait été donnée à Paris le 20 mars 1912 (D. JAMEUX, *L'école...*, *op. cit.*, p. 661 : « Il s'agit probablement de la toute première musique de Schönberg entendue en France en concert public »); les *Gurre-Lieder* seront donnés l'année suivante. Cœuroy cite pour sa part les *Cinq pièces pour orchestre op. 16*, composées en 1909, données à Paris chez Padeloup en 1923, et qui font scandale.

(106) La seule mention et la réunion de ces commentaires en amplifient l'effet. Soyons mesuré et remplaçons ces propos en un temps où l'antisémitisme, manifeste ou latent, est un sentiment partagé, dont l'excès seul apparaît comme déshonorant ou gênant.

(107) A. CŒUROY, *Panorama de la musique contemporaine*, *op. cit.*, p. 80.

(108) *Ibid.*, p. 78.

(109) *Ibid.*, p. 80.

(110) *Ibid.*, p. 82.

(111) *Ibid.*, p. 84.

mettre en perspective, il convient de les comparer à ceux que tiendra Vincent d'Indy deux ans plus tard :

La musique d'opéra était devenue un métier « de rapport » où chaque succès se soldait en importants bénéfices. Quoi de plus naturel que le Juif se jetât, en masse, dans cette nouvelle carrière qui s'offrait à son avidité, et qu'il employât alors tous les moyens pour obtenir ce succès à tous prix ? [...] Voilà la cause de la vertigineuse décadence qui se produisit dans notre musique française dès que la race israélite y fit apparition, et c'est ainsi que, dans une brochure devenue rare : *Le judaïsme dans la musique* (1868), Wagner a pu écrire avec juste raison et preuves à l'appui : « Le Juif ne peut que répéter et imiter, il ne peut pas créer... Nous sommes donc forcés de regarder la période du judaïsme, dans l'art musical, comme celle de la plus complète impuissance – dans l'ordre de la production ».

Et, de fait, à l'époque de l'histoire musicale française où nous sommes arrivés, étant donné que l'art symphonique est, chez nous, presque inexistant et que toute la musique est cantonnée dans la production théâtrale, ce sont les Juifs qui, jalousement et exclusivement, occupent les deux seules scènes : Opéra et Opéra-comique, où l'art dramatique est susceptible d'avoir cours. [...] Cette mainmise du judaïsme sur nos théâtres, imitation flagrante et souvent ridicule des procédés à succès de la musique italienne, eut pour résultat d'arrêter pendant près d'un siècle l'essor et le progrès de notre musique française. Or, comme tout art qui ne marche pas en avant décline forcément vers la décadence, l'époque judaïque aboutit naturellement à l'intrusion d'un art inférieur, sorte de champignon parasite éclos sur la pourriture, que l'on appela l'Opérette (112).

André Cœuroy ne va pas jusque-là. Son portrait de Schoenberg est celui d'un homme inquiet, d'un nerveux, malade d'une cérébralité surdéveloppée, legs d'un héritage qu'on imagine sans peine talmudique Déraciné, Schoenberg fait de son déracinement la norme, et conduit la musique dans un territoire où elle se fourvoie. Antisémisme ? Fût-il bridé par une décence qui fait défaut à Vincent d'Indy, on y retrouve une image connue (et convenue) du Juif dans la société moderne : celui qui s'attèle à subvertir usages et certitudes, en l'occurrence tonales. Ce portrait sonne comme une condamnation, mais aussi comme un éloge. Cette retenue – ou son silence – doit être portée à son crédit.

Céline : le non-dit à voix haute

La retenue de Cœuroy à l'égard « des Juifs » lui vaut quelques critiques de Céline dans deux lettres, jusqu'à ce jour inédites (113), que ce dernier lui adresse en réponse à deux envois de livres : *Histoire générale du jazz* et *La Musique et le peuple en*

(112) V. d'INDY, *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*, Paris, Delagrave, 1930, p. 12-13. Suit la liste des incriminés : « Scribe, fournisseur patenté de tous les canevas sur lesquels les musiciens hébraïques viennent plaquer leurs formules [...], Auber, de croyance nulle mais d'incontestable atavisme israélite », etc.

(113) Fonds André Cœuroy, B.N.F., N.L.a 15.

France. Le jazz et la chanson, terrains stratégiques pour Céline qui remercie et félicite. « Beau livre », pour l'ouvrage consacré au jazz, « émerveillement » pour celui consacré à la musique populaire. Il n'en émet pas moins des réserves sur la manière dont leur auteur a traité son sujet. Cœuroy a sous-estimé le rôle des Juifs dans l'un et l'autre cas.

Nous les reproduisons ici *in extenso*. La première, chronologiquement, répond à l'envoi de *La Musique et le peuple en France*. Elle est datée du 16 février 1942 et est rédigée sur un papier professionnel revêtu de l'en-tête suivant :

Ville de Bezons
(Seine-et-Oise)
Dr L.F. Destouches
Médecine g^{ale}
Consultation tous les jours
De 14 à 16 heures.

Bien cher confrère,

Émerveillé par votre livre. Je devenais déjà tout optimiste mais tout de même l'amère fortement triomphe. Que le mal est encore plus profond que vous le décrivez dans votre ouvrage.

Il nous reste un shintoïsme aryen pour que reflorisse ici un art populaire, un sentiment créateur, une fougue, une ferveur, un cœur qui bat de son rythme. Ce ne sont pas mille petites sociétés chorales forcément constipées, ratatinées... (illisible), sans but mystique (souligné par Céline), qui peuvent recréer rien du tout. Bonne volonté égale zéro (souligné).

Ce n'est pas de ce côté maçonnique que se trouve la lumière.

C'est tout autre chose (souligné deux fois).

Quant à Honegger, Delanoy, si profondément juifs et enjuivés. Le neuf pour eux, c'est les Droits de l'Homme et le comité bras ouverts (illisible) tira un coup de Roi David. Mon confrère – absolument non ! Je crois qu'au fond, nous avons surtout besoin d'hommes (illisible).

La musique vient là-dessus tout naturellement.

La seconde de ces lettres, non datée, est vraisemblablement postérieure. Elle remercie de l'envoi de l'*Histoire générale du jazz*, publiée en mai 1942.

Cher monsieur (cher ami ?)

Mille merci pour votre beau livre sur le jazz.

Je suis certain que vous avez raison, toutefois [le mot est barré], puisque vous ne faites pas état des Juifs [souligné par l'auteur] dans votre étude, il lui manque presque tout. J'ai vécu assez longtemps chez les Nègres tropicaux pour ne pas comprendre à peu près ce qui se passe.

Une offensive énorme menée par les Juifs contre notre folklore et nos traditions émotions [sic] – notre rythme – l'aide du bougnoulisme instrumental [sic].

Le Nègre vous le savez n'aime que le rythme et le tam-tam. Pas du tout notre mélodie [souligné] il lui faut se débarrasser comme il peut en le désossant, le défigurant, le

salopant. Il nous [illisible] certainement aussi sous le commerçant youtre (tous vos faux jazzmen sont juifs). Il nous avilit, nous animalise, nous avachit à plaisir. Programme encore plus fort, il poursuit l'œuvre de la religion anesthésiante ahurissante catholique. Question de retour du corporel, vous m'excuserez de trouver plus à notre façon les marches militaires allemandes – rythmes héroïques, syncopes, plus dans notre destin que les dégoulis tropicaux pas avachis américano-youtres (que ce soit le juif Lewis ou le Juif Hilton) [sic] (114). Ajoutez à cette mélasse une bonne dose branleuse de mélancolie slavo-chinoise et le complot sera complet.

Coulez l'aryen ! c'est le grand programme. Lui ramollir l'organisme, c'est le rêve de tous vos Lewis et vos Strawinski biscornus [sic]. Les bougres savent ce qu'ils font.

Si les blancs américains sont décidément incapables d'une nouvelle floraison musicale, qu'ils s'abstiennent tout au moins de musique comme ils s'abstiennent très bien de danse, de chant et poésie.

Tout vaut mieux qu'à être encerclé, même musicalement, par Ted Lewis.

Céline

Voilà Céline dans le rôle où il excelle, appliquant une loupe grossissante sur les fantasmes de ses contemporains. On sait qu'il affectionne le genre épistolaire, qu'il utilise ce support pendant la guerre, de préférence à des articles ou des éditoriaux (115). De nombreux journaux collaborationnistes les publient en état, entourées d'un encadré, en première page. Son fameux « style » s'y retrouve : invectives, coqs à l'âne, injures, courts-circuits, ahanements. Son contenu mérite qu'on s'y arrête. Sa logique délirante est comme suscitée, excitée par la logique froidement musicographique de Cœuroy. Sa hantise des « sons mêlés » n'est pas, en effet, si éloignée des hantises de Cœuroy. L'un et l'autre postulent un même lien indissoluble entre identité nationale et musique ; ils affirment que la détérioration de la musique a des effets négatifs sur l'identité nationale ; ils communient dans la signification fortement négative que revêt le métissage musical. Continuons : les blessures que la chanson de variété inflige au folklore – lequel incarne pour Céline comme pour Cœuroy l'intimité même de la communauté nationale (116) (« C'est par le folklore national, écrit Cœuroy, que le sens musical de l'enfance, puis du peuple, peut être le plus

(114) Ted Lewis (1892-1971) et Jack Hylton (1892-1965) ont été respectivement des chefs d'orchestre américain et anglais dont les ensembles connurent un grand succès public dans les années 1930. L'un comme l'autre adoptèrent comme spécialité le « jazz de scène », qui consistait en une succession de sketches et de moments musicaux. Un style que Ray Ventura importa pour le public français. Cf. P. CARLES, A. CLERGEAT, J.-L. COMOLLI, *Dictionnaire du jazz*, Paris, Robert Laffont, 1994. Ces trois musiciens sont, pour reprendre les termes d'époque, israéliques.

(115) Voir P. ORY, *Les Collaborateurs*, Paris, Le Seuil, 1976, p. 232-233 ; A. DURRAFOUR, « Céline, un antijuif fanatique », in P.-A. TAGUIEFF (dir.), *L'Antisémitisme de plume 1940-1944*, Paris, Berg international, 1999, p. 147-197 (et les documents p. 198-203).

(116) En 1940, A. Cœuroy traduit et préface un ouvrage du musicologue allemand Heinrich Strobel consacré à Claude Debussy. Voici ce qu'écrit Cœuroy dans la préface : « Debussy ne se comprend pleinement que si l'on part de son "francisme"... Quand Debussy se tourne vers les vieux airs de France, il n'apporte à cette étude aucune curiosité d'historien ou de savant : il retrouve des amis, des ancêtres, des compatriotes, des gens de sa chair et de son sang... » H. STROBEL, *Claude Debussy*, Paris, Éditions Balzac, anciennement Calmann-Lévy, 1940, pour la première édition. Deuxième édition, Paris, Le bon plaisir, Librairie Plon, 1952. Préface d'A. Cœuroy, p. 9.

directement et le plus profondément éveillé » (117) –, les ridicules tentatives pour faire naître une chanson populaire sur la base de sociétés chorales « constipées », ces thèses sont partagées par les deux hommes.

Dans *La Musique et le peuple en France*, Cœuroy cite longuement un passage des *Beaux Draps*, l'un des pamphlets écrits par Céline durant l'Occupation, consacré aux Beaux-Arts.

Le salut par les Beaux-Arts !

Au lieu d'apprendre les participes et tant que ça de géométrie et de physique pas amusante, y a qu'à bouleverser les notions, donner de la prime à la musique, aux chants en chœur, à la peinture, à la composition surtout, aux trouvailles de danses personnelles, aux rigodons particuliers, tout ce qui donne parfum à la vie, guilleretterie jolie, porte l'esprit à fleurir [...].

C'est ça le Bon Dieu à l'école, s'enticher d'un Bel-Art, l'emporter tout chaud dans la vie [...].

Et comment on apprend tout ça ? En allant longtemps à l'école, au moins jusqu'à 15-16 ans... qu'on en sorte tout imprégné de musique et de jolis rythmes, d'exemples exaltants, tout ensorcelé de grandeur, tout en ferveur pour le gratuit (118).

Ce qui les sépare est évidemment l'antisémitisme explicite de Céline. Dans l'exercice alors fort prisé de la désignation des « responsables » de la détérioration morale qui a mené à la défaite, Céline désigne des ensembles repérables : « loges maçonniques », « américano-youtres ». André Cœuroy s'en tient à des responsables abstraits, liés évidemment à la démocratie et au développement industriel – l'« individualisme », « l'assombrissement de la vie rustique », « l'usine », « la machine », « Jean-Jacques Rousseau », « la vie machiniste » (119).

Chanson populaire : le goût et l'intoxication

Publiée en 1941, *La Musique et le peuple en France* annonce un état d'esprit dominé par l'ombre lourde de la défaite. Cet essai sur la chanson populaire – le sujet du livre – est prétexte à la dénonciation de la « décadence » et à la « recherche de coupables ». Un « avertissement » écrit par le directeur de la collection – *Études françaises* – dans laquelle ce livre est édité en donne le ton d'époque :

Études françaises cherchera à répondre au besoin de vérité qu'éprouve notre pays après la défaite la plus complète et la plus humiliante de ses annales. Il faudra d'abord connaître les causes de la ruine, ensuite compter et évaluer ses espoirs.

L'enquête indispensable est infiniment étendue et complexe, car la catastrophe ne se laisse pas déduire de fautes individuelles ou d'accidents techniques. La santé de la France était minée dans tous ses organes.

(117) *La Musique et le peuple...*, op. cit., p. 10.

(118) *Ibid.*

(119) A. CŒUROY, *La Musique et le peuple...*, op. cit.

Si elle doit être sauvée, elle ne devra certes pas son salut à son présent, à son actif gaspillé, à nous-mêmes, ses générations responsables qui avons été des gérants infidèles, elle le devra d'une part au legs de son passé, à ses titres, à ses œuvres, à sa gloire, et d'autre part à sa jeunesse, à ses générations de demain, capables de relever l'héritage. Dans les deux cas, la chance de la France se trouve dans sa personnalité historique, qui est à la fois sa fatalité et sa fortune (120).

L'argument qui sert de support à la démonstration de Cœuroy se résume en une phrase : la chanson traditionnelle – qui se chante en « costumes paysans » – a cédé le pas à la chanson populaire, autrement dit populacière.

Cette extinction de l'identité traditionnelle de la France, telle qu'elle se manifeste par la fin de son « folklore », est-elle la cause ou la conséquence d'une décadence générale ?

Cœuroy décline les différentes facettes de ce « mal [qui] n'a cessé de s'aggraver depuis le début du XIX^e siècle. Les premières atteintes se manifestèrent par « l'abêtissement interne » des genres nationaux : « la décadence de l'opérette » devenue « un pot-pourri de chansons de music-hall » (121) ; « la chanson de café-concert et son manque de tout ; le manque de souffle, le manque de grâce, le manque de ligne, le manque de goût » ; « la chanson humanitaire et réaliste » à laquelle « les revendications sociales ont donné un aspect inconnu à la vieille chanson française » (122). Le peuple est donc devenu populace, foule abêtie. Car dans le cadre du folklore, le peuple produisait (dans ce cas, le mot « peuple » renvoyait noblement à une origine, à un enracinement) ; sous l'influence de l'industrie, de l'argent, de la distraction, le peuple est devenu détestablement et massivement consommateur.

À la décadence intérieure s'ajoute un « abêtissement externe », conséquence d'une ouverture des frontières. « Avec le début du XX^e siècle, sous l'influence des expositions universelles, surtout celle de 1900, l'apport étranger devient menaçant : tangos, maxixes, cake-walk – non méprisables en soi ; mais, transplantés, ils perdent tout leur sens ; on n'en saisit que le coloris populacière, et les rythmes proprement français disparaissent » (123).

« L'authentique » chanson traditionnelle a donc disparu, victime de productions déracinées, apatrides » dont se repaît le populaire et qui minent son identité nationale » (124). Les musiques orphéoniques ont lancé le mouvement au sein du peuple : espagnolades, viennoiseries, scottishs et autres polkas traversent les frontières et se voient grossièrement adaptées, sans aucun respect de leur grain particulier ni de la musique du pays d'accueil. Elles « dépaysent », au sens profond du terme. La situation s'est encore détériorée avec l'arrivée de musiques auxquelles l'usage a accolé une appellation : les variétés. Celles-ci ne viennent pas du peuple, elles sont appréciées, consommées par lui. Et elle contribuent à faire du peuple une « masse » sans âme ni racines. C'est ainsi d'ailleurs, par une déclaration programmatique, que se clôt *La*

(120) M. DELAMAIN, « Avertissement », *ibid.*, p. 6.

(121) *Ibid.*, p. 69.

(122) *Ibid.*, p. 70.

(123) *Ibid.*, p. 69.

(124) Voir P. GUMFLOWICZ, *Les Travaux d'Orphée*, Paris, Aubier, 2^e éd., 2001, p. I-XXI.

Musique et le peuple en France : « De la masse, refaire un peuple : résonance, forme, esprit seront à nouveau présents » (125). Reste à poser la question du contenu qu'il met sur le terme de peuple, ainsi que le fait remarquer Michel Faure.

Le peuple qu'il exècre est le peuple urbain, revendicatif, fils de l'usine et des utopies sociales. Le bon peuple, le vrai, le seul peuple, c'est celui des campagnes, déférent vis-à-vis des notabilités. Telle est la France de Cœuroy, celle de l'agriculture et de l'élevage. L'industrie est la deuxième faute originelle (126).

Aujourd'hui, alors que la production massive de musique va de pair avec la segmentation des publics et l'injonction au relativisme culturel, on peine à se représenter la consternation éprouvée par les contemporains devant des chansons qui nous paraissent piquantes ou pittoresques. Cœuroy nous semble injuste, mal embouché quand il destine ses piques les plus sévères « à ces refrains de pierreuse et toute cette séquelle de chansons des hommes du milieu qui n'a cessé de prospérer ». On le trouve pudibond quand il voue aux gémonies une chanson de « variétés » devenue partie prenante de notre patrimoine. Mais on oublie que ce sentiment d'« abaissement » était partagé par de larges pans de la société française. Soixante ans plus tard, l'écrivain François Nourrissier se fait prolix lorsqu'il évoque le dégoût que lui inspirait, enfant, le succès de Maurice Chevalier, *Prosper, chéri de ces dames*.

A-t-on idée ou souvenir, aujourd'hui, du degré d'abaissement où avait glissé une partie de la société française des années trente ?... Je réentends les voix grasses, enrôlées, et je me rappelle mon frisson, enfant, quand coulait cette affreuse soupe du « poste de T.S.F. » dont commençait alors le règne. La France de 1935, je la vois aujourd'hui comme un vaste bastringue où on faisait un triomphe aux marlous et aux filles. J'exagère ? Rappelez-vous – car ces musiques et ces paroles-là ont pénétré au plus profond de notre mémoire collective : « Prosper », le chéri de ces dames ; et le héros de « Comme de bien entendu », glorifié pour avoir mis sur le trottoir cette fille qui « était jeune et belle ». [...] La renigaine a baigné les mois de notre humiliation (127).

Le Jazz sans les Nègres

En 1942, André Cœuroy publie son second livre sur le jazz, cette fois-ci écrit uniquement par ses soins. Peut-être souhaitait-il, après son compagnonnage avec André Schaeffner dans lequel il avait tenu le rôle d'enquêteur, faire œuvre à son tour de théoricien. Il commence par réfuter la thèse panassiéenne – la plus intéressante, la plus productive – de l'autonomie du jazz.

Le jazz n'est pas un îlot isolé, à jamais coupé du continent de la musique. Il est une presque île de ce continent. Aucune barrière, aucune douane ne l'en sépare. Le

(125) A. CŒUROY, *La Musique et le peuple...*, op. cit., p. 166.

(126) Lettre adressée par Michel Faure à Philippe Gumplowicz.

(127) F. NOURRISSIER, *A défaut de génie*, Paris, Gallimard, 2000, p. 83-84.

continent de la musique est un continent européen. Le jazz en est une presque européenne. On a longtemps cru que le jazz était spécifiquement nègre. La thèse présente est à l'opposé. Le jazz n'a été noir que par hasard. Les principaux éléments qui le composent sont venus des blancs d'Europe. Par son histoire, par sa matière, le jazz est nôtre (128).

La conclusion est incluse dans ces prémisses. André Cœuroy attribue à cette musique une origine... purement européenne. La folle logique de Cœuroy suscite en écho la logique délirante de Céline, lequel, en passant, n'a que faire de l'origine du jazz. Seuls importants pour lui les effets de cette musique, évidemment désastreux. « Musique de mêtèques », le jazz participe d'un dispositif dont l'objectif est de « couler l'aryen ». Nouvel avatar du Cheval de Troie, d'autant plus efficace qu'il pénètre partout et que l'assiégé ne peut lui opposer aucun moyen de défense, la musique est une arme qui encerclé, domine corrompt, contamine, détruit et « ramollit l'organisme ». D'où, chez Céline, cette défense acharnée et qui ne se démentira jamais du folklore (129).

Mais si Céline voit dans le jazz une part non négligeable de cet assaut mené par une coalition composée de « dégoulis tropicaux », de « pas avachis américano-youtres », de « mélancolie slavo-chinoise » et de « Stravinsky biscornus », Cœuroy reste attaché à ce signe de modernité dont il se faisait le héraut au début des années 1920. Sans doute aussi entre-t-il aussi dans sa démarche quelque anti-conformisme, reliquat de ses jeunes années. Mais si anticonformisme il y a, il doit passer, pour s'exprimer, à travers un tamis dont le moins que l'on puisse dire est qu'il est délirant. Le jazz est donc acceptable, car d'origine et de nature européenne. S'il échappe – par prudence ou sens des convenances – à l'antisémitisme tonitruant, Cœuroy plonge tête baissée dans le racialisme hérité de Gobineau (ajoutons que celui-ci ne serait pas allé jusqu'à priver la « créature mélanienne » de sa création) (130).

Préjugés, regard disqualificateur, banalités du troisième rayon : l'*Histoire générale du jazz* propose un florilège de tous les poncifs. Semblable en cela au « Juif », le « Nègre » ne serait pas créateur. « Le nègre est grand amateur et grand créateur de rythme. Il les superpose avec une habileté déconcertante : il s'y délecte. Les nuits d'Afrique sont remplies par le tam-tam qui n'est que rythmes. [...] En revanche, le nègre n'est pas inventeur de mélodies. Il semble privé de ce don, très rare partout » (131).

Jeune normalien, Cœuroy balayait les relations entre musique et littérature avec érudition et distance, notamment lorsqu'il évoquait l'œuvre de Gobineau (132). « La

(128) A. CŒUROY, *Histoire générale du jazz, strette hot swing*, op. cit., p. 22.

(129) Voir P. ALMÉRAS, *Je suis le bouc. L'antisémitisme de Céline*, Paris, Seuil, 2000, p. 17.

(130) L'éloge ambigu de « l'âme noire », siège de la « vertu du rythme », se retrouve dans plusieurs essais d'Elie Faure, grand lecteur de Gobineau. Voir *D'autres terres en vue*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1932, p. 29-69. Du même médecin-écrivain, voir *Les Trois gouttes de sang*, Paris, Malfère, 1930.

(131) « Aucun nègre n'aurait pu créer de spirituals sans avoir pris contact avec le christianisme des Blancs, mais plus spécialement avec les manifestations musicales de ce christianisme », A. CŒUROY, *Histoire générale...*, op. cit., p. 42.

(132) Dans son dernier ouvrage, *Wagner et l'esprit romantique*, op. cit., Cœuroy consacra de

musique tient la première place parmi les arts que la créature mélaniennne préfère en tant qu'elle caresse son oreille par une succession de sons, et qu'elle ne demande rien à la partie pensante de son cerveau. Le nègre l'aime beaucoup, il en jouit avec excès ; pourtant combien il reste étranger à ces conventions délicates par lesquelles l'imagination européenne a appris à ennoblir les sensations » (133).

Dans l'atmosphère embrumée de 1942, ce retour à un Gobineau caricatural à travers la pseudo-théorisation sur l'incapacité supposée des « Noirs » à l'invention mélodique prend un sens particulier. Par ce livre, Cœuroy ajoute sa voix à un air du temps et l'aggrave. Comment interpréter cette volonté délirante de prendre possession du jazz – et en déposséder les Noirs américains – jusqu'à proposer, sans rire, de transformer le mot *straight* en strette, celui de blues en « blouze » [*sic*] et break en « brec » ? Tant d'absurdité laisse pantois. Et les questions reviennent : n'est-il pas fondamentalement empreint de doute, ce besoin de réaffirmer à tout crin les inventions de l'Occident ? D'où vient ce besoin de faire barrage à l'Amérique honnie jusque dans ses signifiants ? Exténuation d'une France qui n'a plus rien à arraisonner sinon des mots ? Retour absolu – parce qu'encouragé – du refoulé raciste ?

Conclusion

Une ambition de rééquilibrage, de réévaluation, présida à cette étude. Quelques lectures et une intuition première nous avaient laissé pressentir qu'une formation intellectuelle conservatrice avait permis à ces musicographes réputés réactionnaires d'*entendre*, dans des expressions artistiques ou des phénomènes culturels, des effets pervers ignorés ou minorés par des intellectuels ou musiciens « progressistes ». Ainsi, Panassié prit toute la mesure du jazz, dont les intellectuels ou musiciens « progressistes » ne retinrent, pour l'essentiel, que les aspects les plus factices. Il perçut également, sur un plan presque ontologique, combien le marché pouvait avoir d'effets ravageurs sur la création artistique. À l'exception de Walter Benjamin, si attentif aux questions artistiques posées par la civilisation technicienne, les « progressistes » saluaient la modernité comme un passage obligé – ou une étape à dépasser – vers un avenir radieux. Dans ces effets pervers, ils n'entendirent que des harmoniques, trop peu audibles pour être indésirables. Pour Panassié et Cœuroy, ces effets pervers étaient une basse continue, obstinée, écrasante.

nouveau un chapitre à Gobineau (p. 133-142) dans lequel il remettra plus finement en perspective la notion de force créatrice empruntée à cet auteur.

(133) GOBINEAU, *Essai sur l'origine des races*, II, 7. « C'est une bien belle couronne que je pose sur la tête difforme du nègre, et un bien grand honneur à lui faire que de grouper autour de lui le chœur harmonieux des muses. L'honneur n'est pas si grand. Je n'ai pas dit que toutes les Pléiades fussent là réunies, il y manque les plus nobles, celles qui s'appuient sur la réflexion, celles qui veulent la beauté préalablement à la passion. [...] La sensualité du blanc éclairé, dirigée par la science et la réflexion, va, dès les premières mesures, se faire, comme on dit, un tableau. La magie des sons évoque autour de lui un horizon fantastique... Le nègre ne voit rien de tout cela ; il n'en saisit pas la moindre part ». Cité par A. CŒUROY, *Musique et littérature*, op. cit.

Ce souci de rééquilibrage rencontra le moment où le conservatisme de nos deux musicographes alla en se durcissant jusqu'à devenir injustifiable.

Chez Cœuroy, ce passage du Rubicon se confond avec ses positions adoptées durant la guerre. On peut évidemment épinglez les revues auxquelles il collabore. Une recherche serait à mener sur les chroniques musicales qu'il donne à *Je suis partout* puis, dès novembre 1943, au mensuel littéraire *La Chronique de Paris*, animé par Henri Jamet et édité aux nouvelles Éditions Balzac (anciennement Calmann-Lévy). Il y a suivi, sans l'ombre d'un doute, son condisciple normalien Brasillach (134). Cœuroy doit-il à son statut mineur de musicographe de ne pas figurer, à la Libération, sur la liste noire des écrivains rédigée par le Comité National des Écrivains ? Pas uniquement. Ses textes publiés durant la guerre ne résonnent pas d'appels au meurtre, ni d'injonctions à la répression, ni de vitupérations antisémites. Ce qui n'empêche son nom de figurer, dans un article publié dans les *Lettres françaises* le 30 septembre 1944, parmi les musiciens désignés aux « organismes intéressés [à] la tâche d'épuration » par les « compositeurs, instrumentistes et artistes lyriques du Front national des musiciens » (135). Desservi par l'ordre alphabétique, André Cœuroy ouvrait cette liste. Alfred Cortot, Mme Claire Croiza, MM. Marcel Delannoy, Jean Fournet, Marius-François Gailhard, Georges Hue, André Lavagne, Max d'Ollone, Henri Passani, Georges Ricou, César Sautereau, Florent Schmitt, Émile Vuillermoz la complétaient (136).

Le nom de Hugues Panassié est introuvable au fronton de la « collaboration intellectuelle ». Il eût fallu pour cela qu'il fût écrivain et parisien. Son « pic de réaction » se situa après la guerre, alors que le jazz connaissait un renouvellement de ses modes d'improvisation et d'accompagnement. Ce style nouveau, Panassié ne le trouva pas à son goût, ce qui était son droit, mais il dénia à Charlie Parker, Dizzy Gillespie et Thelonious Monk toute légitimité jazzistique. Le jazz qui, selon les termes de l'époque, devenait « moderne » s'écartait de sa tradition. Pour ce lecteur de René Guénon (dont, souvenons-nous, l'œuvre est rééditée par Gallimard à partir de 1946), l'adhésion à la modernité était catastrophique. Pour une expression artistique qu'il désirait comme traditionnelle, cela signifiait dissolution, perte de substance, de génie, de caractère, alignement sur les désarrois du monde occidental, perte du sens des proportions, illisibilité, ouverture aux influences « blanches », « cérébralité ». Bref, décadence inexorable. Il n'y avait rien de bon, par conséquent, à attendre de ce cours nouveau du jazz.

(134) P. ORY, *Les Collaborateurs*, op. cit., p. 207-208. Cette revue littéraire rassemble, écrit P. Ory, « à l'heure difficile où l'on compte les fidèles, la plupart des hommes de plume français dont les sympathies pro-allemandes n'avaient pas besoin de détour pour s'exprimer. Brasillach y tient la rubrique des spectacles, Rebatet celle des arts, Blond celle des lettres, Cœuroy la musique, Fraigneau la vie parisienne, Drieu, Marcel Aymé, Ramon Fernandez, André Thérive, Jacques Chardonne, Jean Anouilh, André Salmon y publient leurs derniers textes avant la rupture de la Libération ». Ces références nous ont été aimablement fournies par Yannick Simon.

(135) *Les Lettres françaises*, 30 novembre 1944. Information aimablement transmise par Yannick Simon.

(136) « Afin de faciliter aux organismes intéressés la tâche d'épuration qui s'impose d'urgence, ils [les compositeurs, instrumentistes et artistes lyriques du Front national des musiciens] ont décidé de publier une première liste des membres de leur profession notoirement compromis dans la collaboration avec l'ennemi [...]. Cette liste sera prochainement complétée », *ibid.*

Alors qu'après 1947, la Guerre froide divisait le monde entre « progressistes » et « réactionnaires », Panassié endossa, sur un mode caricatural, le rôle titre dans la seconde catégorie. En novembre 1947 (137), une scission sépare les partisans du jazz traditionnel des sectateurs du jazz moderne. Sa personnalité n'y est pas étrangère. Se considérant comme dépositaire d'un esprit du jazz qu'il avait apporté aux profanes, habitué à une déférence que justifiait la connaissance fort étendue qu'il avait de cette musique, il s'insurge contre un article favorable à Charlie Parker publié dans *Jazz Hot* et il récupère une organisation passablement obsolète (les Hot clubs) et laisse la revue *Jazz Hot* à ses adversaires. Là encore, la modernité lui échappe. Il est dépourvu d'une tribune d'importance, marginalisé par une faible surface sociale et son habitat provincial. Ses prises de position traditionalistes suscitent la verve inépuisable (Boris Vian), le dédain outré (André Hodeir, Lucien Malson), les sarcasmes de critiques de jazz plus jeunes (138). André Hodeir fut le plus habile à lui faire remarquer que si le jazz abandonnait un registre « traditionnel » pour devenir une musique savante, c'est parce qu'il n'avait jamais été entièrement « traditionnel ». De ce refus obstiné de situer des musiciens comme Charlie Parker, Bud Powell ou Dizzy Gillespie dans la filiation du jazz, « Panne d'acier », comme l'appelait Boris Vian, sortit définitivement déconsidéré. Aujourd'hui, le recours à son patronyme dans le monde du jazz a pour fonction de démonétiser toute opinion qui se montrerait hostile à tel ou tel aspect du jazz contemporain (139).

Retour aux questions taraudantes, posées dans notre introduction. A travers ce texte, il s'agissait de s'interroger sur le socle de pensée des intéressés, à partir de leur logique, et d'examiner les moments de bascule, autant que les freins, à partir desquels les attitudes conservatrices qui leur permirent d'*entendre* ce à quoi leurs contemporains progressistes étaient sourds se retournèrent en fermeture.

(137) André Hodeir, Lucien Malson, Charles Delaunay rapporteront cette « guerre du jazz » – expression d'« époque » – à la querelle des anciens et des modernes. « Un parti, écrit André Hodeir, soutenait que le seul jazz authentique était celui des anciens ; je me battais, parmi d'autres, pour que fussent reconnus les mérites des modernes », *Hommes et problèmes du jazz*, Paris, Parenthèses, 1981 pour la seconde édition, p. 9 (Paris, Au Portulan chez Flammarion, 1954, pour la première édition).

(138) Voir notamment A. HODEIR, « La religion du jazz », in *Hommes et problèmes du jazz*, op. cit., p. 318-392.

(139) En dehors des milieux du jazz, la postérité universitaire de Hugues Panassié est également mal assurée. Son caractère « réactionnaire » sur le plan esthétique (opposition au be bop), ses engagements politiques (« disciple de Maurras » écrit Nicole Fouché, « maurrassien anticonformiste » écrit Ludovic Tournès, in *La Vie musicale sous Vichy*, op. cit.), son catholicisme traditionaliste empêchent toute réévaluation. Stigmatisante, cette étiquette « maurrassienne » expliquerait par avance l'opposition de Panassié au modernisme jazzistique. Mais induire les positions de Panassié d'un « maurrassisme » dont Ludovic Tournès admet dans *New Orleans sur Seine*, Paris, Fayard, 1999 qu'il est « sommaire » laisse l'énigme Panassié entière. Et si un « maurrassien » se trouve ainsi à l'origine de la légitimation d'un art si contraire à la tradition gréco-latine, c'est par « anticonformisme » propre à des « maurrassiens [...] qui s'intéressent à des avant-gardes esthétiques ». Nous-mêmes avons été enclin à stigmatiser Panassié, en un tour de plume trop facile. Voir notre article sur la scission jazzistique de 1947, « Au Hot Club, on ne faisait pas danser les filles », in P. GUMPCOWICZ et J.-C. KLEIN (dir.), *Paris 1944-1954. La Culture comme enjeu*, Paris, Autrement, 1995. Ludovic Tournès cependant n'est pas passé à côté de l'influence de Jacques Maritain (op. cit., p. 38) mais il l'exécute familièrement, comme portant encore (c'est nous qui soulignons) « la marque des valeurs d'Ancien régime ».

Ce socle de pensée repose sur la liaison que Cœuroy et Panassié établissent entre musique et identité. Convaincus, l'un et l'autre, de vivre en un temps d'émiettement des valeurs, partageant l'idée que le brouillage des identités nationales est cause et conséquence d'une détérioration dont ils ressentent le caractère radical, ils distinguent entre des musiciens qui s'opposent à la détérioration et celles qui l'aggravent. D'un côté, des musiques enracinées dans un terroir ou une tradition ; de l'autre, des musiques agents de la détérioration, soit qu'elles pèchent par abstraction intellectuelle (Schoenberg) soit qu'elles ajoutent à la vulgarité générale par des mélanges indus (les musiques de variétés). « Variétés » et « musique à douze sons » concourent aux mêmes ravages. Elles éradiquent les racines de ceux qui les écoutent – un mal qu'elles propagent en même temps qu'elles en sont les victimes.

Hugues Panassié explique l'extraordinaire créativité du jazz par son authenticité ; les mélanges impurs (le jazz symphonique des « Blancs ») et l'abstraction de Charlie Parker sont pour lui des impasses. André Cœuroy prend, dès 1928, le contre-pied de l'affirmation nietzschéenne de la musique en tant que langage universel.

Le socle de pensée des deux protagonistes laissait-il présager de la suite ? Certes, avant même que Cœuroy manifeste cet acharnement à humer des niches de « décadence » sous des « sons mêlés » ingénus, il avait établi cette liaison malsaine entre identité et musique. Et avant que Panassié rejette l'innovation parkérienne, il avait pointé avec force le caractère traditionnel du jazz. Mais après tout, n'était le caractère dogmatique et exclusif avec lequel ces propositions étaient émises, elles ne pourraient être, pour l'homme contemporain, qu'une des modalités d'un goût finalement assez précurseur pour des musiques traditionnelles ou « nationales ». Quel est donc l'effet accélérateur qui a poussé ces deux musicographes à la faute majeure, celle par laquelle ils se sont déconsidérés aux yeux de la postérité et de leur communauté de passion ? Les réponses divergent pour les deux hommes.

Chez Cœuroy, ce socle qui est à même d'endurcir son conservatisme et de l'entraîner vers la « réaction » est pétri par un pessimisme foncier sur son temps et sur son pays. Phénomène bien connu que ce pessimisme, qui renvoie à un irrépressible sentiment de décadence dont on a du mal aujourd'hui à saisir la portée. N'étaient sa « dangerosité » et ses ravages, le caractère disproportionné de ce pessimisme semble une curiosité d'époque comme la mode des cheveux coupés à la garçonne ou celle des jupes raccourcies. Sentiment amplement partagé, à droite toute, notamment par des grands écrivains de la collaboration (140).

Il n'est pas sûr, pour commencer, que le sentiment de vivre dans un monde soumis à une détérioration inexorable ouvre nécessairement vers le « fascisme » ni qu'il faille s'en méfier ou le rejeter, ne serait-ce que parce qu'il nourrit de grandes œuvres (141). Ce « sentiment » se trouve certes être un terreau où prospère la droite

(140) Une ample littérature de commentaire a été consacrée à ce sujet. Mais il est plus parlant de se référer directement aux sources, et aux meilleures, oserait-on dire. Voir notamment P. DRIEU la ROCHELLE, *Journal 1939-1945*, Paris, Gallimard, 1992 et les œuvres autobiographiques de R. BRASILLACH, dont *Notre avant-guerre*, Paris, 1941, rééd. Plon, 1981 et ses romans, notamment *Les Sept Couleurs*, Paris, Plon, 1939 et 1985.

(141) A commencer par celle de Nietzsche. Pour une problématisation, voir le dossier sur « les pensées réactionnaires » dans *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 9, 1991.

extrême. Il embrasse tous les domaines de la vie, de la politique aux mœurs, prendra des formes apocalyptiques lors de la défaite de 1940 et culminera sous la Révolution nationale comme explication cardinale de la défaite. Mais s'il alimenta les effectifs des ligues des années 1930, le sentiment de décadence dépassa amplement leur aire d'influence (142).

Chez Cœuroy, la sensibilité exacerbée à l'idée de détérioration préexiste aux textes « impossibles » de l'Occupation, et cet extrait glané dans une chronique qu'il donne à *La Revue Universelle* en 1930 suffit à en donner la mesure. « Des méthodes de commerce et d'industrie, inconnues il y a dix ans, installent dans leur musique leur toute-puissance ; tout est incertain et sans but défini, hormis le gain rapide et monstrueux. Pendant que s'élabore une vie musicale nouvelle dans les ombres menaçantes du négoce et de la mécanique, la vieille existence sonore reste désemparée » (143). A quel événement dramatique se rapportent ces lignes désespérées, bilieuses ? Au développement de la T.S.F., du phonogramme et du cinéma parlant. En 1930 déjà, « tout est incertain ».

L'étendue et les formulations politiques de cette incertitude posent problème. L'analyse du discours de Cœuroy sur la musique nous permet de peser l'intensité et les contours, la démesure et la pertinence de ce sentiment de décadence. Ce critique musical appartient à cette catégorie d'intellectuels pour qui le sentiment de décadence au regard d'un passé fantasmé se confond avec le sentiment du déclin d'une aire géographique, celle de l'Occident. Par la musique, Cœuroy perçoit avec acuité qu'à travers la multiplicité des échanges, les frontières entre nations et continents deviennent poreuses. C'est ainsi qu'il nous faut *entendre*, à notre tour, la tentative désespérée – désespérante – de ce mélomane cultivé d'établir une relation quasiment insécable entre musique et identité. Ces sons qui se mêlent pour former une masse indifférenciée ont un pouvoir de « contamination » sur les singularités nationales présentées comme les garants de toute authenticité, comme les remparts de la beauté. Pour apprendre la terminologie de P.-A. Taguieff, André Cœuroy serait un « mixophobe » (144) pour lequel il n'y a rien de bon à attendre du métissage. Telle était la conviction du dernier Debussy, devenu chantre de l'enracinement musical. Debussy est mort en 1918. André

(142) L'idée de décadence pose des problèmes à la raison historique. On a tôt fait de s'en débarrasser en la rapportant, à l'instar de la « sécurité » aujourd'hui, à un sentiment. Le problème évidemment est que l'on est bien incapable d'apporter des mesures objectives à un domaine essentiellement moral. Mais se priverait-on d'émettre l'hypothèse d'un déclin moral objectif, pour admettre que si les années 1920 étaient plus « vivables » que les nôtres, elles l'étaient peut-être moins que les années d'avant-guerre ? Et ainsi de suite... Ne renvoyons pas trop facilement la pensée de la décadence à un sentiment inexplicable, ces mouvements de dépit à l'égard des « Lumières », ces retours à la religion, ces tables si étrangement tournantes, à quelque vent de folie, à une « angoisse devant l'avenir » aussi ridicule qu'infondée. Après la saignée de la Première Guerre mondiale, l'Occident a quelques raisons de paraître exténué. Ce pessimisme préexistait certes à la guerre. Les conséquences humaines et politiques de celle-ci parachèvent la sensibilité aiguë à l'endroit des dysfonctionnements de l'âge démocratique – errements moraux, scandales financiers, prosaïsme de la vie parlementaire. Voir *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, n° 14, 1996, dossier « Progrès et décadence ».

(143) A. CŒUROY, « Le désert musical contemporain », *La Revue Universelle*, XI, n° 24, 1930, p. 757. Merci à Cyril Béros de m'avoir transmis ces textes.

(144) P.-A. TAGUIEFF, *La Couleur et le sang*, op. cit., p. 58-67.

Cœuroy a continué un combat dans sa phase terminale. Pour son malheur, ce combat se trouvait couplé aux objectifs de la Révolution nationale.

S'il partage la même vision d'un Occident déclinant, Hugues Panassié n'en tire pas les mêmes conclusions. A cet Occident exténué – cette exténuation se laisse *entendre* à travers une musique française apathique, des rubatos roboratifs, des mélodies indécises et, pour tout dire, un manque d'inspiration – Panassié propose un remède de cheval : le jazz. Transfusion de sang neuf, régénération. Un « traitement » dont le médicateur initial pourrait bien être, à l'insu des prescripteurs, le comte de Gobineau. Une trentaine d'années plus tard, André Cœuroy donnera un résumé de cette idée force de Gobineau dans sa dernière œuvre, *Wagner et l'esprit romantique*. « Le génie des arts [selon Gobineau] réside non dans un sentiment organisateur, mais dans un « soulèvement des sens » ; si c'est la civilisation des races blanches qui inventa les lois et les disciplines, en un mot fit « œuvre de raison », il faut que la source d'où jaillirent les arts, et principalement la musique, soit étrangère aux instincts civilisateurs des Blancs et se trouve « cachée dans le sang des Noirs » (145). Panassié, rappelons-le, ajouta un codicille « guénonien » à cette thèse : le jazz « vitalise » l'Occident, non pas parce qu'il apporte avec lui la revanche de l'instinct, comme l'écrit André Suarès, mais parce qu'il véhicule une civilisation ».

Ainsi, face à ce qui leur apparaît comme un assaut planétaire qui place l'Occident dans une position défensive, Panassié l'autodidacte s'en « sort » mieux que Cœuroy le normalien. Peut-être son catholicisme lui fournit-il, comme il le fit pour son maître Jacques Maritain, un contrepoids efficace au nationalisme. André Cœuroy (146) n'avait que « la culture » à opposer au raidissement identitaire. Rempart friable et dérisoire en temps de crise (147).

Revenons maintenant à la première de nos réflexions. « Réactionnaires », Cœuroy et Panassié ? Ils étaient certes opposés à la pensée héritée des Lumières et à ses inflexions modernes : le développement des échanges, la consommation de masse, la civilisation technicienne, l'alignement de la culture sur la communication. Aux vertiges, aux leures et aux effets pervers du progrès ils opposèrent une parade identitaire – le premier pour protéger les traditions nationales qui allaient à vau-l'eau, le second pour vitaliser l'Occident exténué. Sont-ils si loin de nous ? Cœuroy et Panassié nous mènent au cœur d'un paradoxe contemporain : le fantôme de pureté et la hantise des mélanges sont vécus par l'homme cultivé comme « dangereux », mais sous l'étiquette d'authenticité ils deviennent admissibles ou désirables. Paradoxaux en effet, nous autres modernes, qui chérissons tout à la fois le métissage et l'authenticité.

La schizophrénie qui fit sombrer Cœuroy et Panassié a simplement cessé de nous troubler.

(145) A. CŒUROY, *Wagner...*, *op. cit.*, p. 133.

(146) En 1950, en réponse à un questionnaire où, pour les besoins d'un dictionnaire consacré à des personnalités du monde musical, on interroge celles-ci sur leurs croyances religieuses ou politiques, A. Cœuroy laisse sans réponse la question de ses croyances religieuses. *Dictionnaire biographique français contemporain*, Paris, Pharos, 1950.

(147) Voir G. STEINER, *La Culture contre l'homme*, Paris, Le Seuil, 1973.