

## Le solo de Django Reinhardt dans *Flèche d'or*

*Flèche d'or*, Django Reinhardt (Decca)

Paris, 30 janvier 1952.

Django Reinhardt (g) ; Roger Guérin (tp) ; Hubert Fol (as) ; Raymond Fol (p) ; Barney Spieler (b) ; Pierre Lemarchand (dm).

La forme de la composition est tout à fait originale : il s'agit d'un AABBA, c'est-à-dire de la forme traditionnelle AABA dans laquelle on double le pont. Il en existe très peu d'exemples dans le répertoire des jazzmen. On pense évidemment tout de suite au *Milestones* de Miles Davis enregistré par le trompettiste six ans plus tard. On notera aussi *Bridgehampton Strut*, composé et arrangé par Gary McFarland pour l'orchestre de Gerry Mulligan et enregistré par ce dernier en 1963, ainsi que *Midnight Voyage* de Joey Calderazzo, entendu sur le disque « Tales from the Hudson » de Michael Brecker.

L'autre caractéristique de cette composition est de ne compter qu'un accord par section, Bm pour le A et E7 pour le B. Il s'agit donc bien, six années avant *Milestones* et sept avant *Kind of Blue* de ce qui peut être considéré comme le premier enregistrement de jazz « modal », dans le sens moderne du terme<sup>1</sup>.

L'enregistrement d'une telle composition pose donc des problèmes nouveaux aux musiciens. Ce n'est pas tant la structure avec le pont doublé qui représente une difficulté que le fait qu'un accord unique se soit substitué aux enchaînements harmoniques usuels. C'est un repère essentiel qui disparaît ainsi, ce qui va entraîner une erreur dans l'exécution, vraisemblablement attribuable au batteur, Pierre Lemarchand.

### L'erreur de mesure

Conformément à son rôle, celui-ci marque nettement la structure lors de l'exposition du thème en donnant un coup de grosse caisse sur le premier temps de la première mesure de chaque nouvelle section, et marque la mise en place du thème dans le pont. Mais en bon batteur bebop qu'il est, il va ensuite s'appliquer à brouiller un tant soit peu les repères pendant le solo de Django et lancer les fameuses bombes que détestaient tellement les tenants du jazz d'avant, c'est-à-dire en plaçant des coups de grosse caisse ailleurs que sur les débuts de section.

C'est ainsi que si Pierre Lemarchand marque bien le début du solo, il souligne immédiatement un quatrième temps dès la première mesure (41). Dans le deuxième A, il ne marque pas le premier temps de la première mesure, mais le troisième (49). Rien au passage à B (57), mais un troisième temps à la première mesure du deuxième B (65). Rien au retour du A (73), mais un quatrième temps sur la cinquième mesure de cette ligne (77). Au début du second chorus, il accompagne le riff trompette-saxophone, en marquant 1 et 4 sur les mesures 1 et 5 (81 et 85) puis seulement le

---

<sup>1</sup> Rappelons que, dès 1927, Jelly Roll Morton avait composé et enregistré *Jungle Blues* qui reste sur un accord unique. Les six premières mesures de la section A du *Caravan* de Duke Ellington peut, à certains égards, être considérée également comme modale.

quatrième temps de la mesure 8 (88). Il revient à la carrure traditionnelle en marquant les premiers temps des mesures 1 et 5 du pont (97 et 101). Il fait l'impasse sur la première mesure de la répétition du pont (105), et là, que se passe-t-il ? Sur les mesures 5 et 7, il marque les troisièmes temps (109 et 111). Les confond-il avec des premiers temps où se laisse-t-il emporter par le mouvement ? Toujours est-il qu'il ajoute deux temps à la dernière mesure du pont en jouant trois croches en l'air (112). On entend nettement la déstabilisation ainsi produite pour tout le monde dans les deux premières mesures du dernier A (113 et 114). Mais l'orchestre se ressoude immédiatement. Le batteur marque le premier temps de la mesure 7 (119). Il n'y a plus d'ambiguïté, le thème peut reprendre sans hiatus à 121<sup>2</sup>.

L'intérêt de cette analyse n'est évidemment pas de pointer la défaillance d'un musicien ou d'un autre, mais de noter que, non seulement, le bebop est encore une pratique récente à l'époque de cet enregistrement, et surtout que les musiciens – y compris et peut-être surtout les batteurs – sont habitués à suivre l'enchaînement harmonique qui leur indique ou leur confirme le déroulement de la structure. Le fait de ne plus jouer qu'un accord par section supprime bien sûr ce repère. On comprend ainsi qu'une déstabilisation puisse se produire, d'autant plus qu'une anomalie de structure était présente simultanément (le doublement du pont) et surtout que c'était la toute première fois que ces musiciens (et peut-être même des musiciens de jazz) étaient confrontés à cette difficulté.

## Django

Django ne joue pas parfaitement sur le plan technique. Il accroche certaines phrases (en particulier à la fin, mesures 110-111) et certaines notes semblent manquer à d'autres (mesures 43-44, 77 ou 87 par exemple). Mais, si l'on dépasse cet aspect purement technique, tout le solo est d'un niveau superlatif et d'une inventivité hors normes.

Cela commence avec le son de la guitare électrique. Django en joue de telle façon que Marcello Piras a pu dire qu'il sonne « comme le papa de Jimi Hendrix ». C'est particulièrement audible dans le pont de l'exposition du thème (et de sa réexposition à la fin) et dans le début du second chorus (mes. 81 et sq.).

Qu'en est-il ensuite de l'harmonie ? Il est bien entendu sur un terrain presque vierge, puisqu'il n'y a à l'époque pas ou peu de référence en matière d'improvisation sur un accord unique. Notons que ces accords – Bm et E7 – sont tout de même plutôt guitaristiques (ils seraient un peu plus malaisés pour des soufflants).

Il me paraît inadéquat de parler ici de jazz modal<sup>3</sup>, tant Django ne s'en tient nullement à un mode unique, ni même à plusieurs, mais défie toute fixation de gamme, sans pour autant tomber dans l'atonalisme. On entendra bien sûr, sur les sections A, plus souvent la gamme de *si* mineur harmonique (avec le *la* dièse) et celle de *si* mineur naturel, mais elles sont constamment perverties.

---

<sup>2</sup> Cette interprétation suppose bien sûr que l'enregistrement qui nous est parvenu n'ait pas fait l'objet d'un montage en post-production. Cette hypothèse me paraît toutefois très improbable, non seulement à cause de la date relativement reculée en terme de technologie d'enregistrement, mais surtout à cause de ce qu'on entend.

<sup>3</sup> Ce le serait peut-être aussi pour *Milestones* et *Kind of Blue*, mais c'est une autre histoire.

Ainsi commence-t-il son solo sur un *fa* naturel hurlant (qu'on peut entendre comme une *blue note*) pour se caler ensuite sur le mineur harmonique. Mais tout de suite arrive un *do* naturel. Le solo entier est un modèle de jeu « out » qu'un John Scofield ne renierait sans doute pas. L'effet « out » se trouvant d'autant renforcé qu'on l'a bien préparé en jouant « in » pendant un moment. Ainsi fonctionne le *do* naturel de 44, mais aussi ceux de 51.

L'arpège de *sol* diminué arrivant à 65 suivi du *ré* dièse sonne ainsi très « en dehors » après le respect de l'harmonie de E7 précédant. Effet inverse avec le retour immédiat de l'arpège de E9, très « dedans ». Dans cet ordre idée, l'effet le plus manifeste se produit juste après, au retour de la section A : l'harmonie de Bm est jouée très « in », uniquement avec les notes de l'accord parfait (même si elles sont ornées) dans un arpège montant culminant sur un *do* et un *sol* naturels triomphants de dissonance (75). Sur tout le dernier A, Django joue très « in », surtout entre 89 et 92, avant de travailler durant les quatre mesures suivantes un *la* dièse bien dissonant. Il continue dans sa lancée avec un premier B lui aussi dissonant avant de jouer les mesures 105 à 108 très dedans. Il risque enfin une figure franchement atonale à 109-110, mais il accroche guitaristiquement (peut-être d'ailleurs à cause de cette difficulté harmonique).

On notera encore que sur le pont, Django joue le même arpège montant de E9 dans le premier chorus (66-67) et dans le second (107-108). Manifestement, il se plaît à avoir cet arpège sous les doigts et l'utilise aussi dans les sections A (78-79, 117-118) où il sonne cette fois comme un Bm6.

Django emploie par ailleurs un procédé qu'on retrouvera chez le Miles Davis modal, consistant à jouer des cadences alors que la section rythmique reste rivée sur un accord. C'est à mon avis le cas aux mesures 49 à 51. Sur 49, il joue un arpège qui peut être considéré comme un C#7(b9) puis à 50 une harmonie de F#7(b9) avant de jouer le *ré* naturel de l'accord de *si* mineur sur le premier temps de 51 : c'est bien d'un II – V – i qu'il s'agit. Même chose aux mesures 46-48, 54-56 et 79-80.

Il y aurait autant à dire sur le rythme. Django se prête à nombre d'exercices de dissymétrie. On l'entend particulièrement aux mesures 93-97 puis 101-104 qui ressortent d'autant plus qu'elles alternent, comme pour l'harmonie, avec des phrases très « in » (89-92, 97-100).

À l'écoute d'un tel chef-d'œuvre, on croit rêver quand Roger Paraboschi, qui jouait lui-même avec le guitariste à cette époque, raconte que pour certains jeunes musiciens de l'époque, Django était...

ringard.

Laurent Cugny

Remerciements à Andrew Homzy, Bill Kirchner, Roger Paraboschi, Marcello Piras, Lewis Porter, David Wild.