

Laurent Cugny  
Sorbonne Université - Faculté des Lettres  
Institut de Recherche en Musicologie ([IReMus](#), UMR 8223)  
Centre de Recherches International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles  
([CRIJMA](#))

Deux articles sont réunis ici :

« *Flèche d'Or* : pourquoi ne l'a-t-on pas entendu ? », *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 3, 2006, p. 82-87.

« Le solo de Django Reinhardt dans *Flèche d'Or* », *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 3, 2006, p. 213-218.

## **« Flèche d'or » : pourquoi ne l'a-t-on pas entendu ?**

À Frank Hagège.

Le 30 janvier 1952, Django Reinhardt est dans le studio parisien de la firme Decca en compagnie des jeunes loups bebop de l'époque : Roger Guérin (tp) ; Hubert Fol (as) ; Raymond Fol (p) ; Barney Spieler (b) ; Pierre Lemarchand (dm). Il enregistre quatre morceaux, « Keep Cool », « Flèche d'or », « Troublant Boléro » et « Nuits de Saint-Germain-des-Prés ». Le premier est signé de Raymond Fol, les trois autres sont ses compositions.

Django est alors dans une situation curieuse. Il ne s'est jamais vraiment remis de l'échec de sa tournée américaine de 1946. En tout cas, ce fut un tournant de sa carrière. De retour de New York, Django n'a plus le même appétit de musique, le public, les producteurs, les programmeurs ne lui manifestent plus autant d'affection. Quand la firme Decca lui propose une nouvelle série d'enregistrements, dont le premier aura lieu le 11 mai 1951, il n'a pas enregistré en studio depuis la séance Swing du 10 mars 1948, soit trois ans et deux mois auparavant. Celle du 30 janvier 1952 est donc la deuxième pour Decca avant la troisième et dernière pour ce label, qui se tiendra exactement un an plus tard.

Il y est entouré de la jeune garde des musiciens français, supposés porter la nouvelle parole bebop. C'est avec eux qu'il avait fait la réouverture du Club Saint-Germain fin février 1951, mais alors comme invité de l'orchestre d'Hubert Fol. Lorsqu'ils entrent en studio trois mois plus tard pour Decca, ce sont les mêmes (Bernard Hulin à la trompette, Hubert et Raymond Fol, Pierre Michelot et Pierre Lemarchand), mais cette fois sous l'étiquette « Django Reinhardt et son orchestre »,

preuve, s'il en était besoin, qu'ils se sont mutuellement choisis. Les frères Fol et Lemarchand seront de la séance de 1952, mais Roger Guérin remplace Bernard Hulin à la trompette et Barney Spieler Michelot à la basse.

Pour beaucoup, Django est « du passé » voire à bout de ressources musicales. Son relatif retrait, pour ne pas dire désintérêt, de la fin des années 1940 a pu le faire croire à certains. En filigrane, on le soupçonne de ne pas être capable de suivre le mouvement du jazz incarné par le bebop. Le vieux renard n'est cependant pas dupe. Il aurait confié à son ami Pierre Fouad : « Un jour, je me suis fâché : j'ai commencé à jouer si vite qu'ils n'ont pas pu me suivre ! Je leur ai servi des morceaux nouveaux aux harmonies difficiles et là non plus ils n'ont pas pu me suivre ! Maintenant, ils me respectent ! »<sup>1</sup>.

Non seulement, il est aujourd'hui évident que Django était comme un poisson dans l'eau avec l'esthétique nouvelle<sup>2</sup>, mais, c'est ce que nous voudrions montrer ici, il était encore en avance d'un train<sup>3</sup>, sans qu'on s'en soit peut-être vraiment rendu compte à l'époque.

De quoi s'agit-il ? De la composition, en l'occurrence. Elle est d'une forme très inhabituelle. C'est peut-être même la première de son genre dans le jazz. Plus exactement, ce n'est pas la forme, mais la structure qui est inédite. Il s'agit en effet d'un AABBA, qu'on peut voir comme une variante structurelle de la forme la plus répandue dans les compositions de jazz, l'AABA. Dans ce cas, ce serait un AABA avec le pont doublé.

Mais ce n'est pas tout. Il n'y a qu'un accord sur les sections A (*si* mineur) et un sur les sections B (*mi* septième). Or, à cette époque, cela ne se fait pas du tout. Même les boppers, qui ont un peu tout chambardé, n'ont pas pensé à ça. Au contraire, les accords, ils auraient eu tendance à en ajouter. Lennie Tristano avait bien imaginé jouer sans plus aucune harmonie dès 1949<sup>4</sup>. Il y avait bien eu « Jungle Blues » de Jelly Roll Morton en 1927 : c'était avant l'invention de la forme thème - solos - thème. Mais jouer (improviser) sur un accord pendant seize ou vingt-quatre mesures, nenni. Et l'on voit bien que cela ne va pas de soi, puisque la section rythmique finit pas se perdre dans ces autoroutes harmoniques et à ajouter deux temps à la fin d'un pont<sup>5</sup>. C'est exactement avec ce genre de nouveauté qu'on a parlé d'introduction de la modalité dans le jazz. Et à quand fait-on généralement remonter cette naissance du « jazz modal » ? À 1958, avec le « Milestones » de Miles Davis, qui précéderait d'un an le chef-d'œuvre du genre par le même : l'album *Kind of Blue*, le tout annoncé par les séances du même encore pour le film *Ascenseur pour l'échafaud* en 1957.

« Milestones » justement. Structure : AABBA. Harmonie : un accord par section. On reste confondu devant la similitude. On ne le serait pas bien entendu avec toute autre structure courante de type AABA ou ABAC. Mais AABBA, le pont doublé. On n'en trouve aucun exemple auparavant<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Nevers, Daniel, livret de l'intégrale Django Reinhardt, volume 19, Frémeaux et associés, FA 319.

<sup>2</sup> Une analyse de son solo le montre amplement. On la trouvera dans ce même numéro dans la rubrique « Techniques », p. 213-218.

<sup>3</sup> Faut-il voir un clin d'œil dans l'allusion ferroviaire du titre : La Flèche d'Or est aussi un train reliant Londres et Paris ?

<sup>4</sup> *Intuition et Digressions*, Lennie Tristano, Capitol, 16 mai 1949.

<sup>5</sup> Sous réserve que cette impression ne soit pas dû à un montage fâcheux. On pourra se référer à l'analyse figurant dans le présent volume, p. 213-218.

<sup>6</sup> Du moins à notre connaissance, ce que semble confirmer un sondage fait auprès des membres de la liste *Jazz-Research*.

Une question surgit immédiatement : Miles Davis a-t-il pu s'inspirer, ou tout au moins avoir tiqué en entendant « Flèche d'or » ? Lewis Porter ne le pense pas, arguant que les disques Decca de Django n'ont pas été disponibles aux États-Unis avant 1973, tout en reconnaissant qu'il a pu l'entendre lors de son séjour en France de 1957.

Mais notre but ici n'est pas tant de répondre à cette question que de saisir cet exemple pour s'interroger sur la façon dont on écrit l'histoire, sur la perception des événements, le choix de ceux que l'on trouve significatifs. En un mot, réfléchir à ce problème de réception en examinant par exemple cette autre question : quelle place les premières histoires du jazz ont-elle réservée à Django Reinhardt ?

Dans un chapitre de son *Histoire du jazz* (parue en 1951) intitulé « figures de transition » (entre le swing et le bop), voici ce qu'écrit Barry Ulanov de... Charlie Christian :

Charlie [Christian] modifia la technique de la guitare et lui assura un rôle éminent dans le jazz, un rôle dont n'avaient jamais rêvé, malgré toute leur imagination et leurs qualités, les Eddie Lang, Carl Kress et Dick McDonough. Il a donné à des guitaristes comme Barney Kessel, Chuck Wayne et Billy Bauer, la possibilité de trompettes et les saxos. Il transforma la guitare d'une façon tellement efficace, faisant d'un serviteur du rythme un maître éloquent, que de nos jours très peu d'orchestres, petits ou grands, parviennent à trouver des guitaristes suffisamment capables ; après Christian, il ne peut être question de se contenter d'un mauvais guitariste.<sup>7</sup>

Il est donc bien clair que, du point de vue de la guitare jazz, Django Reinhardt... n'existe pas, tout simplement.

Pourtant un autre observateur avisé, Rudi Blesh, connaissait Django et en parle dans son *Shining Trumpets* de 1946 :

Les puristes de jazz condamnent sans équivoque la musique du [Quintette du] Hot club [de France]. Cependant, quoique sans rapport avec les talents naturels des musiciens noirs, ce pourrait bien être un point de départ pour un développement blanc mineur extérieur au jazz. Excellent dans le Quintette, se trouvait le tzigane hongrois [*sic*] Django Reinhardt, qui n'est pas un guitariste de jazz mais cependant un bon artiste improvisateur.<sup>8</sup>

Bon, cette fois il existe, est même un honorable improvisateur, mais en tant que Blanc et Hongrois, tout ce à quoi il peut aspirer est de former une secte loin des chemins royaux du jazz.

Heureusement, tous les jugements n'ont pas été aussi dédaigneux. Dans la collection d'articles regroupés dans le livre *The Jazz Makers*, publié en 1958, Bill Simon consacre un article à Charlie Christian où il rend hommage à Django :

---

<sup>7</sup> Ulanov, Barry, *A history of jazz*, New York, Viking, 1951 (*Histoire du jazz*, Paris, Corrêa, Buchet-Chastel, traduction française Jean Sendy 1955), p. 286.

<sup>8</sup> Blesh, Rudi, *Shining Trumpets, a history of jazz*, Knopf, New York, 1946, p. 270.

[...] quand le style de guitare jazz consistant à jouer des *single notes*, note à note [et plus en accords] se développa, c'était une importation - tout droit de France. Son avocat en était le tzigane né en Belgique, Django Reinhardt (1910-1953). Quoiqu'il ait eu peu ou pas d'influence sur [Charlie] Christian, il fit plus que quiconque pour faire accepter une guitare soliste, virtuose, et pour casser la conception d'un instrument purement rythmique.<sup>9</sup>

Voici notre homme rendu à un rôle plus éminent (et son état-civil restauré). Pourtant...

Comme guitariste rythmique, de fait, Django était tristement déficient au regard des standards du jazz, Avec seulement trois doigts valides à sa main gauche, il était, par nécessité, plus un homme de *single notes* que d'accords. Et il était le plus rapide.<sup>10</sup>

Certes rapide, mais tout de même un peu court dans l'accompagnement rythmique. Et la sanction tombe :

Mais les origines des ancêtres de Django étaient tziganes, et non esclaves ou ouvriers agricoles. Il a apporté au jazz des éléments nouveaux, exotiques et brillants. Il n'en reste pas moins qu'il ne s'est jamais approché du noyau du jazz. Il n'y a qu'à comparer ses inventions moussues, quoique fertiles, avec les improvisations puissantes, terrestres du jeune [Charlie] Christian pour comprendre la différence.<sup>11</sup>

Circulez, il n'y a rien à attendre de jazz, même si l'animal est surprenant. Quant à la guitare électrique, on préfère ne pas trop s'y attarder par charité pour le vieux cheval de retour :

Le rôle de Django dans une petite formation jazz était également limité par son instrument, qui était toujours la guitare espagnole non amplifiée. Quelques années plus tard, après que [Charlie] Christian ait établi la guitare électrique dans le jazz, Django s'y est converti, mais à cette époque il avait perdu beaucoup de son ancienne autorité dans des tentatives pour s'adapter aux nouveaux sons jazz du milieu des années 1940.<sup>12</sup>

À décharge, on pourra admettre que les auteurs américains n'étaient pas au contact direct de l'Européen et que les disques voyageaient moins et moins vite à l'époque, surtout dans le sens Europe - États-Unis. Qu'en a-t-il alors été des auteurs francophones ?

C'est semble-t-il André Cœuroy qui, le premier, cite Django dans son *Histoire générale du jazz – Strette – Hot – Swing* publiée en 1942. Mais c'est pour venir à

---

<sup>9</sup> Simon, Bill, « Charlie Christian », in Hentoff, Nat, Shapiro, Nat (sous la direction de), *The Jazz Makers*, Londres, Peter Davis, 1958, p. 318.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

l'appui de sa thèse absurde selon laquelle le jazz est une musique entièrement européenne qui ne doit rien aux Afro-américains :

Tous ces blancs qui jouent - Ekyan, Reinhardt - jouent swing, un swing à eux, un swing blanc, un swing européen, un swing "classique", proche en esprit de la musique du même nom.<sup>13</sup>

Ce qui est en général un reproche pour les auteurs de l'époque est pour Coeuroy un compliment. Mais passons.

Le suit de très près, en 1943, Hugues Panassié qui, lui, n'a pas d'état d'âme :

Chez les guitaristes, pour une fois, le meilleur n'est pas un noir mais un Français, Django Reinhardt, dont la virtuosité étourdissante [...] s'allie à un don d'invention mélodique, à une inspiration, à un swing tels qu'on peut sans hésiter le considérer comme l'un des plus grands musiciens de jazz.<sup>14</sup>

On est plus étonné du silence de Robert Goffin sur Django dans son *Histoire du jazz* parue en 1945. L'auteur parle pourtant du jazz en Europe, mais uniquement pour évoquer les musiciens américains qui y ont séjourné. Aucune mention de notre manouche. Même André Hodeir, qu'on ne peut soupçonner de sous-estimer Django ne fait qu'une allusion rapide au guitariste dans son *Introduction à la musique de jazz* de 1947. Lors d'un très court chapitre sur le jazz en Europe, il indique :

Entre 1935 et 1939, la suprématie européenne appartient à la France, où se révèlent deux personnalités captivantes : le guitariste gitan Django Reinhardt et le violoniste Stéphane Grappelly, solistes d'une petite formation à cordes, le Quintette du Hot-Club de France. De nombreux enregistrements ont lieu à Paris, avec le concours de Coleman Hawkins, Bennie Carter (*Crazy Rhythm*), de Bill Coleman, trompette au style éblouissant, à l'invention mélodique inépuisable (*Indiana*), de Dickie Wells, trombone majestueux et émouvant (*Dicky Wells blues*) et d'autres musiciens noirs moins connus, auxquels se joignent les meilleurs Français. Par la suite, la guerre, en séparant la France des États-Unis, nuira considérablement au développement de l'école française.<sup>15</sup>

Django et Grappelli sont donc bien signalés, mais, doit-on comprendre, largement dans la mesure où ils ont enregistré avec des musiciens américains. Plus tard, l'école française ne pourra que souffrir de la séparation d'avec la maison-mère due à la guerre. Hodeir se rattrapera bien évidemment, notamment en publiant une des premières (la première ?) analyse d'un solo de Django, celui de « Solid Old Man », dans le numéro 88 de *Jazz Hot* (mai 1954)<sup>16</sup>.

Qu'en est-il des musicologues du jazz ? Se pose ici la question de la « première fois ». Quel est le premier enregistrement de jazz « modal » ? Il faudrait d'abord

---

<sup>13</sup> Coeuroy, André, *Histoire générale du jazz*, Denoël, Paris, 1942, p. 220.

<sup>14</sup> Panassié Hugues, *La musique de jazz et le swing*, Paris, Corrêa, 1945 (1<sup>e</sup> édition 1943), p. 106.

<sup>15</sup> Hodeir, André, *Introduction à la musique de jazz*, Larousse, Paris, 1948 p. 111.

<sup>16</sup> Article reproduit dans *Jazzistiques*, Parenthèses, Roquevaire, 1984.

s'entendre sur la signification du terme, ce qu'on ne fera pas ici. On se contentera d'évoquer les morceaux au rythme harmonique très lent, c'est-à-dire ceux où l'on joue longtemps sur un seul accord (ce qui n'est évidemment pas la même chose que de jouer « sur les modes », mais malheureusement cette confusion s'est assez solidement imposée). On pourrait répondre « Jungle Blues » de Jelly Roll Morton de 1927. Ou peut-être *Caravan* (1937, dans les premières mesures).

« Flèche d'or » à coup sûr. Et, même, en remontant très avant la discographie de Django (dont la virtuosité guitaristique fait parfois oublier qu'il fut aussi un compositeur éblouissant), on trouve d'autres signes annonciateurs. Dès 1938, « Appel indirect » reste huit mesures sur une harmonie de *do* septième, le pont transposant le tout au demi-ton supérieur. Stéphane Grappelli joue son solo nettement en mode mixolydien. En 1943, comme le signale Philippe Baudoin<sup>17</sup>, le pont de « Douce ambiance » fait entendre quatre mesures de *la* mineur avec une mélodie franchement en mode dorien, suivies des mêmes deux premières mesures transposées d'un demi-ton, soit un enchaînement identique à celui de « So What ». « Diminishing » de 1947 (qu'on devait retrouver sous les titres « Black Night » en 1950 et « Diminishing in Blackness » en 1951) n'est pas à proprement parler modal, mais pas tonal non plus. Comme « Impromptu » (1951) ou « Nuit de Saint-Germain-des-Prés » (1951), ces pièces exhalent un fort parfum d'autre chose, qui n'est pas sans rappeler un autre habitué des chemins de traverse, Thelonious Monk.

La question est alors de savoir comment il faut considérer les éclairs isolés et annonciateurs. Ce n'est pas parce que Lennie Tristano, dès 1949, enregistre deux morceaux sur des principes analogues à ceux du free jazz qu'il faut faire débiter celui-ci à la même date. C'est avec l'enregistrement de l'album éponyme d'Ornette Coleman le 21 décembre 1960 que s'inaugure réellement un style qui va se développer et s'épanouir à partir de ce point. Doit-on dire la même chose de « Flèche d'or » le bien nommé ? Ne serait-il qu'un trait (de génie), écho à l'envers d'une aube qui ne se lèvera qu'avec Bill Evans, Miles Davis, Gil Evans, John Coltrane, six, sept ans plus tard ? Peut-être. Reste pourtant, sourdement, la question : pourquoi ne l'a-t-on pas entendu ?

Laurent Cugny

Remerciements à Philippe Baudoin, Lewis Porter.

« Flèche d'or » a vraisemblablement emprunté son titre au train reliant Paris et Londres, que Django a peut-être emprunté entre sa mise en service le 11 septembre 1926 et son interruption le 3 septembre 1939.

---

<sup>17</sup> Baudoin, Philippe, *Chronologie du jazz*, Outre Mesure, Paris, 2005, p. 111.

CIE INT. WAGONS-LITS  
CHEMINS DE FER DU NORD



LA FLECHE D'OR-GOLDEN ARROW  
TRAIN PULLMAN QUOTIDIEN

*Dep.* PARIS 12h.      *Dep.* LONDRES 10h.45  
*Arr.* LONDRES 19h.15      *Arr.* PARIS 17h.40

# 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).

*On trouvera deux transcriptions à la suite du texte : le solo de guitare de Django Reinhardt et la partie de grosse caisse de Pierre Lemarchand.*

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>18</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

---

<sup>18</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.

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 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>19</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).

---

<sup>19</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.

Il me paraît inadéquat de parler ici de jazz modal<sup>20</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.

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

---

<sup>20</sup> Ce le serait peut-être aussi pour « Milestones » et *Kind of Blue*, mais c'est une autre histoire.

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

**Solo D. Reinhardt**

Hauteurs réelles

Structure : 40 A-A-B-B-A

**Flèche d'or**

Transcription L. Cugny

Django Reinhardt

Decca, 30 janvier 1952

Swing medium fast ♩ = 240

**chorus 1**

**A** Bm



**A** Bm



Musical staff 73-76: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 73 starts with a Bm chord. The melody consists of eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 76.



Musical staff 77: Treble clef, key signature of two sharps. Continuation of the melody from the previous staff, ending with a quarter rest.

**chorus 2**

**A** Bm



Musical staff 81-84: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 81 starts with a Bm chord. The melody features a series of chords and eighth notes, with a triplet of eighth notes in measure 84.



Musical staff 85: Treble clef, key signature of two sharps. Continuation of the melody from the previous staff, featuring a triplet of eighth notes.



Musical staff 89: Treble clef, key signature of two sharps. Continuation of the melody from the previous staff, featuring a triplet of eighth notes.



Musical staff 93: Treble clef, key signature of two sharps. Continuation of the melody from the previous staff, featuring a triplet of eighth notes.

**B** E7



Musical staff 97-100: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 97 starts with an E7 chord. The melody features a series of chords and eighth notes, with a triplet of eighth notes in measure 97.



Musical staff 101: Treble clef, key signature of two sharps. Continuation of the melody from the previous staff, featuring a triplet of eighth notes.

105

Musical notation for measures 105-108. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 105 starts with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a triplet of eighth notes (A4, B4, C5). Measures 106-108 continue with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes in measure 108.

109

Musical notation for measures 109-112. Measure 109 starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a triplet of eighth notes (A4, B4, C5). Measure 110 has a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note B4. Measure 111 has a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note A4. Measure 112 has a 6/4 time signature change, followed by a quarter note G4, a quarter rest, and a triplet of eighth notes (A4, B4, C5).

**A**

Bm

113

Musical notation for measures 113-116. Measure 113 has a 4/4 time signature change, followed by a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note A4. Measure 114 has a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note B4. Measure 115 has a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note A4. Measure 116 has a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note B4.

117

Musical notation for measures 117-120. Measure 117 has a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note A4. Measure 118 has a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note B4. Measure 119 has a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note A4. Measure 120 has a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note B4.

Grosse caisse

Flèche d'or

Swing medlum fast  $\text{♩} = 240$

Django Reinhardt  
Decca, 30 janvier 1952

Thème

1 **A**

9

17 **B**

25

33 **A**

chorus 1

41 **A**

49

57 **B**

65

73 **A**

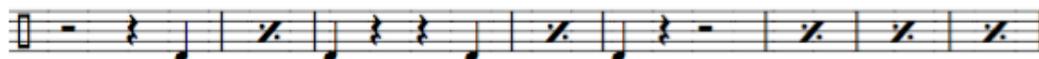
Flèche d'or - Grosse caisse page 2

chorus 2

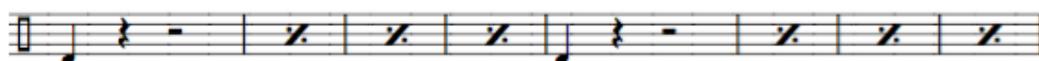
81 **A**



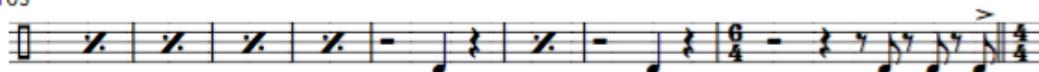
89



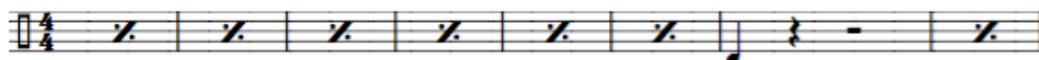
97 **B**



105

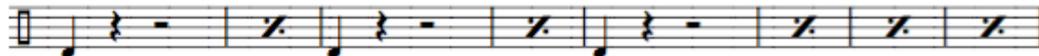


113 **A**

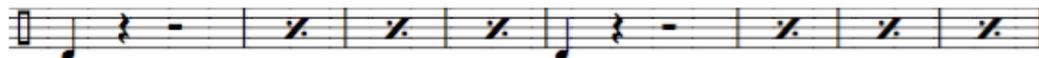


Thème

121 **A**



129



137 **B**



145



153 **A**

