Histoires de l'Accordéon

FRANÇOIS BILLARD - DIDIER ROUSSIN



CLIMATS - I. N. A.

Histoires de l'accordéon

MUSICALES

Collection dirigée par Gérard H. Rabinovitch

A paraître

Histoires du saxophone

François Billard et Didier Roussin

Histoires de l'accordéon

CLIMATS – I.N.A.
1991

Pour Jo Privat
A la mémoire de Louis Richardet

Les éditeurs tiennent à remercier Armelle Vasseur, Lydia Christidis et Anne-Marie Adda pour l'aide précieuse qu'elles ont apportée à la réalisation de cet ouvrage.
Mise en pages d'après les maquettes de José Benhamou.
Maquette de couverture : Laurence Devinat.
En couverture : Émile Vacher. Photo X. Collection Philippe Krümm.

© Éditions Climats, 470, chemin des Pins, 34170 Castelnau-le-Lez.
Tous droits réservés pour tous pays.

Préludes d'amours

Un certain snobisme a bien pu transformer les rades *en bars à vin, griffer les* bâches *de marques à la mode, il n'avait pu jusqu'à aujourd'hui transformer l'accordéon sur son estrade de bal en piano de bar aux sonorités sirupeuses d'un jazz dévitalisé.*

C'est à peine s'il avait réussi à en faire l'objet d'un exotisme de proximité. Le temps d'un soir si peu aventureux dans un de ces derniers dancings pas si louches ; ou d'un après-midi dominical sur des bords de Marne frelatés.

Qu'avait donc de si spéciale « la boîte à frissons » pour qu'elle ait évité plus longtemps que d'autres objets emblématiques, et notamment d'autres instruments de musique (ainsi du saxophone), les ravages de la culture pub ?

Serait-ce la conséquence de sa défaite, avérée un temps, sous l'assaut de la musique « boum-boum » et de la guitare pop, et le repli concomitant de ses (quand même !) quelques millions d'adeptes vers les îlots de résistance de quelques rares boîtes et bals, loin des lucarnes télévisuelles et des modulations de fréquence ?

Ou bien serait-ce encore sa geste si peu sophistiquée ?

Celle du musicien : buste raide et épaules droites pour porter des heures durant les quinze kilos de l'instrument. Une geste aussi privée des belles nonchalances du jazzman que loin des gesticulations insignifiantes des hard-rockers.

Ou encore celle de l'instrument lui-même qui, aux yeux des prudes et des puritains, ne semble présenter qu'un caractère double d'obscénité ?

N'y retrouve-t-on pas en effet, d'une part, le soufflet de la forge, familier du travail ouvrier, symbole de l'alchimie métallurgique que l'ethnologie nous apprend avoir été archaïquement assimilée par de nombreux peuples à des pratiques impures ?

Mais n'y retrouve-t-on pas, d'autre part, lorsque se déploie et se referme alternativement l'éventail corail ou vermillon de son soufflet, comme l'évocation d'une féminité fendue, havre d'une paix fiévreuse qui s'ouvre et bat, tandis que d'agiles et experts doigts en caressent les boutons ?

Il y a en tout cas par ici – ou par ailleurs – du labeur et du sexuel qui hantent, tels des esprits, la facture même de l'instrument et son maniement, anticipant dès sa création sur sa réputation ultérieure. On verra en cela l'échec de l'intention initiale de son co-créateur anglais, le physicien Charles Wheatstone qui l'aurait bien promu au premier tiers du XIX^e^ *siècle comme instrument à l'usage des jeunes filles des salons huppés et bourgeois. Et, par contre, on comprendra son adoption universelle – avec quelle vitesse de propagation (comme nous le font découvrir Didier Roussin et François Billard) – par les classes populaires, moins bégueules et, en quête, alors, d'identités collectives.*

A moins enfin qu'il ne se soit agi – au-delà de son image d'instrument emblème de la liesse populaire et de la mélancolie faubourienne – de tout autre chose ?

On n'a en effet peut-être pas assez (ou trop, bien au contraire !) pris la mesure de ce que l'accordéon se prêtait, comme un chaperon complice, à l'intimité des murmures, à la fièvre des mains qui se rencontrent et s'explorent..., aux ventres qui se touchent.

Que ses sonorités et ses rythmes, valse, boléro, paso doble, tango, java..., d'un bout à l'autre de la planète, ont enveloppé l'appariement du désir des hommes et des femmes dans un voile d'impudeur.

Qu'ici, de salles en tentes, de dancings en guinguettes, de prairies en carrefour, sous un dais d'accordéon, on n'eut jamais l'innocence de croire (contrairement à la culture pop toujours davantage accompagnatrice d'ambiguïté sexuelle et de manières de travestissement) qu'on pouvait échapper à la différence des sexes. Qu'on pouvait gommer cette différence irréductible dans une réplication de clones vestimentaires et d'impostures des caractères unisexués, tant bien même le destin distribue du masculin et du féminin en chacun. Ni qu'on pouvait s'affranchir des discordes et des déchirements qui résultent de cette différence, en affichant une liberté sexuelle qui n'avait du nom de liberté que le label d'un défi, et de sexuel qu'un touche-pipi aux apparences vaguement coïtales.

Ici, au contraire, et c'est peut-être cela qui parut si incroyablement insupportable, la différenciation sexuelle avait toujours été requise et saluée comme une positivité « naturelle ». Elle venait même s'y exposer. Il suffit encore d'observer avec quels soins méticuleux hommes et femmes continuent d'y jouer des attributs sexuels primaires (poigne prévenante du danseur, docilité consentie de la danseuse), secondaires (moustaches viriles et embellies de rondeurs féminines) et vestimentaires (jusqu'aux artifices d'accoutrement des voyous et de leurs filles) pour comprendre que la danse y fut et y est traitée comme il se doit : un plaisir sublime et une parade sexuelle. Le moment des préliminaires qui s'achèvent et l'instant des unions qui s'annoncent.

Didier Roussin et François Billard, dans ces exhaustives et dorénavant incontournables Histoires de l'accordéon, *ont, le lecteur le découvrira, insisté avec justesse sur la concordance entre le déclin de l'accordéon et*

l'émergence de l'adolescence en tant que catégorie distincte. Qu'on nous permette d'y ajouter pour notre part que ce déclin a correspondu également à la profusion d'une angoisse immature instigatrice d'une nouvelle culture dominante qui n'avait, avec la fatuité d'une jeunesse flattée, que quolibets à servir pour ces rôles d'hommes et de femmes, décrétés soudainement ringards.

Maintenant, il semblerait que l'accordéon revienne comme instrument à part entière ainsi que le soulignent les auteurs. Beaucoup d'indices l'attestent. Et sûrement la qualité de cet ouvrage va y contribuer pour sa part.

Peut-être alors, le renouveau annoncé du « piano à bretelles » – la fluidité de ses arpèges, la spirale grisante de ses mélodies – contresignera la fin de cette dernière et triste époque de viragos inquiètes et d'émasculés prudents.

De fait, il serait agréablement étonnant qu'un goût renouvelé pour les flonflons de l'accordéon rouvre en même temps la voie d'une connaissance intime et aux résonances indéniablement politiques : qu'au-delà de la variation des cultures du monde consommées trop souvent sous le seul registre de la variété et du show publicitaire – et loin d'une androgynité des apparences et des comportements, précurseuse de robots androïdes – il n'existe d'altérité plus fondamentale, aussi inconciliable que désirable, aussi impossible que captivante, qu'entre l'homme et la femme...

Allez, roulez !

GÉRARD H. RABINOVITCH

1. Origines

Lames des ancêtres

On pouvait se douter que l'instrument remontait à Jésus-Christ et même bien avant, à en croire les historiens. Le glorieux ancêtre chinois, un des premiers instruments à vent à avoir utilisé le principe de l'anche libre, se nommerait *cheng* ou *sheng* (plutôt que *tcheng*, orthographe contestable dans la mesure où elle désigne également un instrument classé parmi les cordes). Selon Curt Sachs, éminent musicologue, la date de naissance mythique du *cheng* se situerait au cours du troisième millénaire avant notre ère. Formé d'une calebasse autour de laquelle des tuyaux de bambou de différentes longueurs étaient fixés, et doté à la base d'une petite embouchure, il pouvait, avec un peu d'imagination, évoquer un oiseau aux ailes repliées.

Son invention, attribuée à l'empereur Nya Kwa, serait à l'imitation de l'oiseau phénix qui, brûlé, renaît toujours de ses cendres. Une autre version [1] lui prête une origine carrément divine, par le truchement d'une certaine impératrice Nu Wa, sœur, comme chacun sait, de Fu Shi, un des tout premiers dieux et géniteur de la musique ! Au temps de Confucius, d'étranges pouvoirs lui étaient prêtés, et le *cheng* dirigeait les autres instruments dans les cérémonies religieuses.

Pierre Monichon[2] donne une description détaillée de l'instrument :

> « Le vent est conduit dans la calebasse par un tuyau en forme de S (...). » Le réservoir est décrit comme « un cône tronqué, renversé, de 5 à 10 cm de diamètre pour la partie la plus étroite (...). Sa hauteur change, entre 5 et 10 cm, selon les modèles. La calebasse peut être en bambou, en bois laqué, en ivoire. Elle est percée de trous, disposés en cercle, dans lesquels sont ajustés les tuyaux sonores, elle en comporte entre 6 et 17 et leur hauteur peut aller de 10 à 40 cm ». L'instrumentiste bouche « un petit trou circulaire, distant de 4 cm de l'anche », afin de faire « chanter » l'anche. Le son se trouve interrompu lorsque le

doigt est relevé. Quant à l'anche, elle « est découpée dans une plaque d'environ 22 mm de long sur 5 mm de large et d'une épaisseur de 15 à 20 centièmes de millimètre (...) » [3].

La lamelle vibrante n'a que 2 mm de largeur et quelque 9 mm de longueur. Sa tessiture serait approximativement celle de la gamme de ré.

Torrents de lames

L'instrument père connut maintes métamorphoses, de la guimbarde au *khène* (laotien), en passant par le *sho* (japonais), le *shonofouye,* le *kounofouye* (laotiens) ; le *tam-kin,* le *ko,* le *yu,* le *tshad,* le *yo,* le *seanghwang* et le *saing* (tous coréens) ; le *sanh* (vietnamien) ; le *kuyen* (birman), le *kaen* (Thaïlande) et enfin le *sompoton* (de Bornéo).

Quant à l'Occident, il est d'usage de citer le principal, la flûte, la flûte à fuseau ou flûte creuse, la flûte conique, le quintaton, le bourdon, la flûte à cheminée, le bourdon conique, le chalumeau, le hautbois, le cor anglais, la cromorne, la musette, la régale, etc.

Les premiers plis du soufflet

Cette panoplie instrumentale correspond à des instruments à anche libre, soit des instruments à vent et non à soufflet.

Ne nous illusionnons pas sur la richesse de cette généalogie ; à l'instar de la majorité des instruments de musique, l'accordéon est prodigue en ancêtres. Néanmoins, instrument moderne par excellence, il n'existe en tant que tel qu'à partir de 1829, année fatidique, puisque le Viennois Cyril Demian déposa un brevet pour l'accordion, rebaptisé bientôt accordéon.

L'histoire des inventions est riche en coïncidences ; une technique est dans l'air et elle apparaît simultanément dans le cerveau de deux hommes qui ne se connaissent pas et n'ont évidemment pas le loisir de copier l'un sur l'autre. L'accordéon n'échappe pas à la règle. En effet, quelques semaines plus tard, à Londres, un certain Charles Wheatstone dépose à son tour une demande de brevet pour un « symphonion à soufflets » qui sera rebaptisé, par ses soins, « concertina », en décembre 1833.

Néanmoins, l'Anglais fut le créateur de la lignée généralement considérée comme « noble », celle de l'harmonéon, l'accordéon de concert [4], alors que l'Autrichien donnait naissance à l'instrument populaire.

Cyril Demian ou « de l'orgue à tuyaux au soufflet à bretelles »...

La personnalité de Demian demeure dans l'ombre. Fabricant d'orgues et de piano associé à ses deux fils, Carl et Guido, domicilié au 43 Mariahilfstrasse, il avait vu, dans « sa petite boîte », sur laquelle sont fixés des « lamelles métalliques ainsi qu'un soufflet », un dispositif maniable à l'usage des « voyageurs ou des personnes visitant le pays ». Quant au répertoire, il souligne qu'il permet d'interpréter « des marches, des chansons, des mélodies », ne manquant pas d'ajouter, en toute modestie, bien entendu, que son instrument peut même être joué « par un ignorant en musique, après un court apprentissage, de la façon la plus agréable ».

L'accordion aurait d'ailleurs dû être baptisé « éoline », mais, dès 1820, Eschenbach avait donné ce nom à un instrument de son invention. La demande de brevet fut déposée le 6 mai 1829.

Il présente une description de l'instrument :

> « A une petite boîte de sept à neuf pouces de long, trois pouces et demi de large et deux pouces de haut, sont fixées des lamelles de cuivre (...). »

Un soufflet est « fixé à ladite boîte », ainsi que cinq touches en dessous.

> « Chacune d'elles laisse entendre deux accords différents, donc le nombre est le double du nombre de touches. A l'ouverture du soufflet, une touche donne un accord, à la fermeture la même touche donne le second accord. »

L'instrument peut être doté de quatre à six touches, voire davantage.

Ajoutons que l'inventeur n'entendait pas révolutionner le monde des instruments, ni celui de la musique, mais simplement « augmenter un peu son chiffre d'affaires » [5].

Charles Wheatstone ou « une vie bien remplie »...

En revanche, la vie de Charles Wheatstone, savant anglais anobli en 1868 en raison de l'importance de ses travaux, est beaucoup mieux connue, et son nom figure dans tous les dictionnaires et encyclopédies. Né à Gloucester en 1802, fils d'un marchand de musique, et non content de fabriquer des instruments, il collabora dès ses vingt et un ans aux *Annals of Philosophy* du physicien anglais William Thomson. Ses recherches, les améliorations apportées aux inventions de ses prédécesseurs, ou ses propres inventions furent innombrables. Il est l'auteur d'un mémoire sur l'acoustique présenté dans le cadre de la Royal Society en 1833, de travaux dans les domaines de la lumière, de l'optique, de l'électricité.

Son nom restera à jamais attaché au télégraphe électrique auquel il apporta des perfectionnements décisifs. Nommé professeur de physique expérimentale au King's College de Londres, il poursuivit ses recherches dans toutes sortes de directions : citons la transmission de l'électricité et la télégraphie sous-marine. Du rhéostat à l'horloge permettant de lire l'heure grâce au soleil même lorsqu'il est invisible, en passant par un système de décryptage des hiéroglyphes et des langages codés, ou la visualisation des résonances acoustiques (serait-il le père des « light-shows » qui accompagnaient les concerts du Soft Machine à la fin de nos années 1960 ?), la liste est impressionnante.

Cet éminent savant mourut à Paris, le 19 octobre 1875. Son importante contribution au domaine des instruments de musique n'était qu'un des multiples aspects de son génie scientifique protéiforme.

La saga du biniou...

Au chapitre de la grande tradition historique de l'accordéon, trois catégories d'instrument occupent une place aussi importante que les instruments à vent actionnés par une anche libre. Il s'agit d'instruments portables, munis ou non de soufflets, dotés ou non d'anches libres.

Rappelons qu'une caractéristique majeure de l'accordéon est sa « portabilité », sa capacité à produire des harmonies, des accords et à associer des anches libres actionnées par un soufflet, les fameux ancêtres n'ayant pas combiné à la fois ces trois principes.

Il faut remonter à 1500 avant Jésus-Christ pour trouver des orgues portables, vestiges exhumés de ruines en Grèce. Toujours dans la même région, des figurines de terre cuite, dont l'époque se situe vers 800 avant Jésus-Christ et représentant des musiciens munis d'orgues portatifs ressemblant à des accordéons, ont été découvertes. Datant de 2 000 ans avant notre ère, a été trouvé, en Sicile, un fragment de sculpture figurant un musicien doté d'un instrument portable attaché à sa poitrine.

Dans le Turkestan chinois, ont été trouvés des personnages similaires sur le site de l'ancien Khotan. Selon l'écrivain arabe Ibn-Ghaibi, il existerait, depuis fort longtemps, des orgues portatifs dans les pays arabes. Toni Chahuras signale, en outre, qu'une cargaison de ce type d'instruments aurait été envoyée à la cour de l'empereur Charlemagne ; ils auraient probablement été fabriqués par des Syriens et des Arabes. Toujours selon la même source, aurait existé un modèle de flûte de Pan reliée à un soufflet pour reposer la bouche, et remontant à l'Antiquité. Un poème de Virgile, datant de 30 avant Jésus-Christ, nous apprend que des musiciens jouaient d'un orgue portatif, muni d'un soufflet, tenu sous le bras.

Et, datés de l'an 63 de notre ère, ont été retrouvés des fragments d'un orgue portatif muni d'une chaîne se fixant autour du cou, présentant trois rangées de quinze trous rectangulaires, s'appuyant sur un principe de anche libre dont le fonctionnement paraît similaire à celui du concertina. Cet instrument se trouve au Musée national de Naples. Charley

Bazin écrit : « L'accordéon est d'abord né dans un monastère à Sorrente vers l'an 800, inventé par les moines sous le nom de mélodium. Cet instrument diatonique aurait comporté un clavier unique à deux rangées de touches et un soufflet actionné par la main gauche à l'aide d'une poignée. » Il aurait servi à remplir « les vides de la messe » à la place d'un orgue que les moines, trop pauvres, ne pouvaient se payer. Ce mélodium avait aussi pour fonction de plaquer un accord pour donner le ton au chœur. Ses lames auraient été en melchia (alliage de cuivre et d'or) [6].

Au XII[e] siècle, en Grande-Bretagne, apparut l'orgue « positif » ; il se répandit rapidement dans toute l'Europe occidentale. Ce fut d'abord un orgue actionné à la main, comportant des boutons et des clefs sur la droite et un soufflet sur la gauche. Il était muni de trente tuyaux disposés en une, deux ou trois rangées et de deux rangs de clés.

Il fut utilisé jusqu'à la Renaissance, époque à laquelle il disparut progressivement à cause de sa petitesse, donc de son manque de puissance et de son incapacité à produire les nouvelles harmonies nées à l'époque. A la période baroque et rococo, il n'est plus utilisé que pour accompagner des processions.

Après la Renaissance apparut le régale ; considéré comme l'ancêtre de l'harmonium, instrument à anche battante, il reçut au XVI[e] siècle le nom de « Bible-régale », pourvu d'un clavier et d'un soufflet se refermant comme un livre et aisé à transporter. Cet instrument fut inventé à Nuremberg par George Voll. Au XVII[e] siècle, il fut utilisé pour accompagner les chœurs de trombones et Monteverdi écrivit pour cet instrument dans son opéra *Orphée*. Son existence ne se prolongea pas au-delà de la première moitié du XVIII[e] siècle.

Dès le début du XVIII[e] siècle, des facteurs d'instruments s'efforceront de munir leurs pianos ou leurs orgues d'une petite lame métallique. Ils eurent bien des difficultés à mettre au point la ventilation adéquate afin de mettre cette anche en vibration. Naquirent ainsi quelque 350 prototypes de systèmes d'instruments à anches libres ; citons pour mémoire l'orchestrion (1789), l'orgue expressif de G.-J. Grenié (1810). Vers 1800, l'abbé Vogler crée le Racknid ou Rackwitz, premier orgue à anches libres. En 1816, l'Allemand Friedrich Buschmann créa l'aoline, ancêtre de l'harmonica. De 1818 date le physharmonica de Häckl. En 1822, Buschmann, encore lui, conçoit l'handaoline (instrument muni d'anches métalliques et d'un soufflet), de tous le plus proche de l'accordéon de Demian.

Demian fut donc l'inventeur de l'accordéon diatonique, permettant d'obtenir un son différent en tirant ou en poussant le soufflet. Son système ne permettant d'obtenir que des accords, les travaux de Mathieu-François Isoard et Frondhilbert-Gabriel Pichenot l'améliorèrent de telle manière que chaque touche permît de produire deux sons différents grâce au même principe d'action du soufflet.

Vers 1834, A. Foulon conçut un modèle à huit grandes touches et huit petites touches permettant d'obtenir des demi-tons. En 1837, A. Reisner proposa une nouvelle disposition du clavier, celui-ci se trouvant déplacé vers l'un des bords du couvercle, ce qui permet aux soupapes de se trouver face au clavier, sur deux rangées parallèles. En 1840, partant du même

principe, Merlin fit construire un accordéon doté de onze grandes touches et autant de petites, accompagné d'une seconde bascule d'harmonie (rajoutant donc une nouvelle touche d'harmonie). Suivirent quelques innovations de moindre portée, dont le rajout de deux touches dites « demi-tons » ou « jumelles » (C. Wender).

Mais au début des années 1850, l'utilisation des accordéons de six à douze touches demeurait très courante, tandis que les accordéons comportant dix à quatorze touches avec demi-tons se répandaient de plus en plus. En 1850, les bascules d'harmonie passèrent de la main droite à la main gauche (cette dernière ne servant auparavant que de socle). En 1852, Philippe-Joseph Bouton, un nom prédestiné, créa l'accordéon-piano !

Dans les années 1860, les tentatives d'amélioration du clavier n'aboutirent guère, en revanche, d'importantes modifications furent apportées au mécanisme interne (les sommiers devenant démontables, les « cases sonores » gagnant en puissance et les soufflets comportant davantage de plis). En 1867, Neveux présenta un accordéon à clavier-transpositeur, offrant treize grandes touches et seize petites, les boutons du clavier main gauche étant maintenant au nombre de quatre, ce qui développe évidemment les possibilités harmoniques.

Tous ces claviers d'accordéon étaient encore inféodés au système « deux notes par touche ». C'est à la fin du XIX[e] siècle que des facteurs italiens, à Castelfidardo, inventèrent un système consistant à mettre sur le même support deux anches identiques donnant le même son, ce qui eut pour effet de supprimer le handicap du « tirer-pousser ». Le clavier main gauche put ainsi se développer. Ces nouveaux instruments furent baptisés accordéons chromatiques, succédant à l'accordéon diatonique. Il s'ensuivit la création d'un grand nombre de systèmes, ce jusqu'au début du siècle suivant, d'autant plus que les musiciens créaient eux-mêmes leurs propres modèles ou apportaient à leur instrument des améliorations qui parfois faisaient date.

Anche vagabonde

Ce fut le cas de Comes Coïa, dit Casimir, dit Casi, qui utilisait un modèle dessiné par lui-même, fabriqué par le facteur Paolo Soprani, et qui peut être considéré comme le précurseur du système qui allait s'imposer quelque temps après.

D'origine italienne et né en 1877, il arriva à Paris en 1903, après avoir séjourné aux États-Unis, puis en Écosse. Il vivait dans une roulotte. Il fut longtemps musicien ambulant, accordeur de pianos chez Étard, donnant des leçons sur cet instrument ainsi que des cours d'accordéon et de contrebasse. Il mourut en 1940, ou selon certains en 1943. Son répertoire allait des marches de Souza, qu'il avait rapportées d'Amérique, aux ouvertures de Verdi en passant par des chansons napolitaines.

Le dernier tournant

En 1911, Giovanni Gagliardi, venu lui aussi d'Italie, concertiste et spécialisé dans le répertoire de la musique italienne, proposa un clavier à cinq rangées. Vers 1900, s'était déjà imposé un modèle à trois rangées, dit système italien, celui-là même qui est utilisé de nos jours. Ce système, augmenté de deux rangées supplémentaires, offrait l'avantage de pouvoir transposer instantanément dans tous les tons sans modification de doigté. Il connut deux variantes, le système belge et le système français.

L'évolution du clavier main gauche représente une odyssée en soi.

Ce dernier n'était à l'origine qu'un socle, ne servant qu'à pousser ou tirer le soufflet. Nous avons vu auparavant que deux touches y furent fixées, permettant de faire entendre deux sons graves et deux accords fondamentaux, selon la manipulation (tonique et dominante). En 1867, sur l'accordéon transpositeur de Neveux, le clavier fut équipé de quatre boutons (deux basses et deux accords). Ils étaient fixés sur des plaques démontables et se refixaient selon les tonalités des morceaux à jouer, ce qui obligeait à en modifier la disposition. Ce système était d'une pratique malaisée. En 1885, les Allemands et les Autrichiens créèrent des modèles comportant jusqu'à six touches ; en 1895 apparurent des instruments offrant dix touches, permettant de passer progressivement de quatorze à cent vingt basses pour aboutir au système dit « des basses composées », chaque touche faisant entendre des accords parfaits majeurs, mineurs et septième de dominante.

Selon Pierre Monichon, ce système date de 1890.

La dernière ligne droite

La période qui suivra verra apparaître et disparaître un nombre incalculable de systèmes, des plus loufoques aux plus ingénieux d'où émergeront, et seront conservés, le système à « basses rapportées » qui rajoute trois rangs à la main gauche, le système dit des « basses chromatiques », donnant au clavier main gauche les mêmes possibilités que celui de la main droite, le système dit « à déclencheur », permettant de passer des basses composées aux basses chromatiques, le système à deux claviers boutons identiques, ou harmonéon, introduit par Pierre Monichon, ou, dans un domaine différent, l'accordéon diatonique à clavier main gauche permettant de faire des basses composées, popularisé par Émile Vacher.

Tous instruments que nous aurons l'occasion de mentionner de nouveau au fil de cet ouvrage.

2. *L'Europe de l'Ouest*

La France

En ouvrant le bal : musette, l'accordéon des villes

Le mot « musette » à lui seul est lourd de sens. S'il fait rêver certains, il en révulse d'autres. Les partisans de l'accordéon eux-mêmes demeurent fort divisés sur ce chapitre. En tout cas, le mot fait image et, ainsi que le souligna Pierre Monichon, observant là la plus stricte neutralité, le « musette » jouit d'une grande réputation à l'étranger et est quasi synonyme d'« esprit parisien » [1].

Chez nous, plus prosaïquement, il évoque immédiatement la danse et ses lieux d'élection, suscitant parfois une cohorte de rêves qui font fi de tout principe de réalité. Quoi qu'il en soit, le musette traîne derrière lui une réputation douteuse ; en témoignent ces réflexions de Marcel Azzola pour qui l'accordéon « est également associé à l'image du bal musette, apaches et "mimi-pinsons" qui sont les parents des loubards et des dactylos d'aujourd'hui » [2].

Toutefois, le musette ne fut pas toujours le monde médiocre qu'il est devenu et que ne manque pas d'évoquer Jo Privat :

> « Malheureusement, les jeunes s'en dégoûtent parce que c'est le plus mauvais qu'on entend. Je ne veux pas donner de noms, mais certains se reconnaîtront *(rires)*. D'ailleurs, c'est ceux-là qui gagnent le plus d'oseille. Ils ont foutu l'accordéon en l'air avec leurs sonorités à la noix et toujours les mêmes ficelles, on n'en sort plus » [3].

Il est certain que, parmi les générations d'avant guerre (la Seconde), existaient maints virtuoses attachés à donner le meilleur de leur style. Rien à voir avec le musicien de l'époque de la guerre d'Indochine, « condamné », le genre ayant périclité, à jouer du musette, tel que l'évoque Louis Ledrich :

> « Ensuite le jazz à l'accordéon ça a moins bien marché. Le public me demandait *Le Dénicheur* plutôt qu'*Honeysucle Rose* ; au début je répondais : "Ta gueule !" mais il a bien fallu m'y mettre (...). Quand on m'a demandé *Reine de musette, Le Petit Vin blanc,* ça a été une énorme déception et j'avais plutôt envie de pleurer. Il n'y avait pas d'autre solution pour survivre » [4].

Un glissement s'était ainsi lentement opéré, non qu'il n'y ait plus eu d'excellents accordéonistes, mais plutôt que tous se trouvaient confrontés aux misères du commercialisme. Le répertoire se sclérosait et bientôt, histoire d'être dans le coup, les accordéonistes se mirent à adapter les tubes du moment, ce qui ne pouvait évidemment arranger la situation.

Le bal musette d'antan passa à l'état de souvenir, et le public lui-même ne connaissait plus les danses traditionnelles, notamment la valse musette, mais nous y reviendrons. Jo Privat résuma fort bien la chute infernale :

> « Je faisais dix séances par semaine, alors fallait pas toujours jouer les mêmes trucs, pas comme maintenant, où il faut jouer ce qu'on entend sur le disque. C'est comme dans les boîtes de nuit, les mecs sont à moitié ronds et ils demandent toujours la même chose. Maintenant, dans un gala, il est pratiquement impossible de lire une partition, il faut jouer debout, se trémousser. On t'entend mais on ne t'écoute pas. Il y avait du silence dans un bal musette, on entendait même voler un portefeuille ; il y en a même qui se plaignaient » [5].

Selon Jean-Pierre Crosio, l'accordéon aurait pâti de son succès :

> « Il y a peut-être eu saturation. A l'époque on l'entendait beaucoup à la radio où passaient Murena, Viseur, Prud'homme, etc. Il tenait une place fort importante dans la chanson française » [6].

Et Privat de surenchérir, l'arrivée de l'accordéon médiocre correspondant au

> « moment où il y en a eu trop, où tout le monde est devenu vedette. Maintenant la personnalité a disparu, tout le monde joue heurté, saccadé. Je faisais ça quand j'avais treize piges. Le soufflet, c'est l'archet du violon, jamais un violoniste fera *cram pam, cram pam.* Ça doit être comme une lamentation. Et puis tout le monde a enregistré la même chose ; il arrive un moment où il y en a marre. Cinquante mecs qui enregistrent, c'est autant de fois *Le Dénicheur,* la *Danse du balai, Les Triolets* et compagnie »[7].

Tout cela explique que la dégénérescence du style musette puisse être ressentie par des accordéonistes de l'autre bord, ceux du « classique », comme un pourrissement du milieu même des musiciens : « Je n'aime pas sa mentalité, dit Max Bonnay, les gens se marchent dessus ; de l'hypocrisie au plus haut degré » [8].

Roulez, genèse : « J'ai quitté mon cher pays... » *(air connu)*

Après avoir esquissé ce tableau médiatique du musette, il paraît judicieux d'en venir à son histoire, en partant des origines. Le mot « musette » remonte au XIII[e] siècle. Il désigne une sorte de cornemuse assez sophistiquée, comportant un sac en tissu rempli d'air, actionné par le bras gauche du musicien et prolongé par un ou plusieurs tuyaux percés de quelques trous qui font office de bourdon et dont le son est produit par des anches battantes. Elle connaît une grande vogue au XVII[e] siècle à la cour. Certains compositeurs de cette époque écrivent pour cet instrument : Michel Corrette, Jacques Hotteterre, Chedeville, etc. Il donne son nom à une danse, la musette, et certains grands compositeurs, tels Jean-Sébastien Bach, François Couperin et Jean-Philippe Rameau, l'utilisèrent. Son usage commença à se perdre dans la noblesse dès le milieu du XVIII[e] siècle ; néanmoins, on retrouve son principe de fonctionnement dans nos campagnes, en particulier celle du Limousin, dans la cornemuse.

> « A Paris, dans la colonie auvergnate, au XIX[e] siècle, on fabrique des cabrettes à partir de peaux de jeunes chèvres (cabris), elle n'est donc pas née au pays. C'est cette cabrette qui devint l'instrument des premiers bals *musette.*
> En fait, ces bals étaient à l'origine dits *bals de famille* ; ils furent ensuite appelés *bals à la musette.* Les instruments d'élection y étaient la vielle, le violon et la cabrette (que les anciens appelaient *musette)* »[(9)].

Au tout début du XIX[e] siècle, les Auvergnats constituaient la première grande vague d'immigration sur Paris. Ils créèrent un monde bien à eux, avec ses métiers et ses loisirs. Ils surent s'imposer dans certains secteurs du commerce (restaurants, débits de boissons) et s'implantèrent rue Au-Maire, rue de Lappe, rue Saint-Maur, rue de Charonne et passage Thiéré, où naquirent des bals célèbres, tels Les Barreaux Verts et Chez Bouscatel.

Les Ritals émigrent : « arrivée d'air chaud »

Peu avant 1900, les immigrés italiens arrivèrent, à leur tour, en masse :

> « Cela créa de graves problèmes dans les bals. Certains musiciens, dont les cabrettaires, étaient payés à la danse ; les accordéonistes italiens voulurent un cachet. Les propriétaires des établissements continuèrent à percevoir le prix d'une danse, mais donnèrent un fixe aux musiciens. Vers la même époque, les tenanciers auvergnats avaient élargi leurs activités, ayant obtenu dans un premier temps de faire bal le dimanche, ils décidèrent d'ouvrir également les jours de semaine. C'est pourquoi ils mirent les cabrettaires "au tarif" ; ces derniers cessèrent de se soucier du

> nombre de clients, alors qu'auparavant ils invitaient leurs amis et faisaient eux-mêmes leur publicité. La clientèle habituelle, celle des dimanches, se vit ainsi remplacée les autres jours par une foule "interlope", composée d'apaches et de gigolettes. Et l'orchestre lui-même se modernisa, donnant un rôle beaucoup plus important à l'accordéoniste. Ce dernier ne jouait pas seulement du folklore, il interprétait également les airs à la mode, ce qui ne manqua pas d'attirer la clientèle.
> Ce fut le début d'une véritable "guerre" corporative : accordéon contre cabrette.
> Il y eut des blessés, des éborgnés, des éclopés, dans des bagarres mémorables. Les députés auvergnats ont décidé que ça ne pouvait plus continuer ainsi, car partout où il y avait de l'accordéon il y avait du baston. Il fallait payer un flic pour garder le café, ce qui coûtait plus cher » [9].

La légende veut que la paix ait été signée grâce à la rencontre d'Antoine Bouscatel et Charles Péguri. Le premier, surnommé « le roi de la cabrette » et doté d'un passé prestigieux, était propriétaire de Chez Bouscatel (devenu plus tard Chez Bousca), café-charbon de la rue de Lappe. Charles Péguri était le fils aîné de Félix Péguri. Ce dernier, arrivé à Marseille venant d'Italie en 1872, fut l'un des premiers immigrants italiens fabricant d'accordéons à ouvrir un atelier à Paris (en 1890) et à déposer des brevets d'invention. Charles, né en 1879, fut lui aussi fabricant d'instruments et inventeur de talent, excellent musicien de surcroît. Le mariage entre la fille de Bouscatel et Charles scella le pacte.

En réalité, il semblerait que les tensions aient commencé à s'apaiser d'elles-mêmes avant cette fameuse rencontre.

> « Les vieux musiciens, défenseurs de la cabrette, avaient lancé des déclarations incendiaires *(sic)* menaçant de brûler les accordéonistes avec leurs instruments. Mais les jeunes cabrettaires, eux, l'acceptaient volontiers, ils étaient de la même génération que les accordéonistes et connaissaient les mêmes difficultés d'insertion sociale. (...) Si les puristes avaient même voulu que le mot "musette" ne soit plus associé au mot "bal", les accordéonistes n'en tinrent pas compte. Petit à petit, l'accordéon prit de l'importance et la cabrette commença à s'essouffler. Les Auvergnats se mirent à l'accordéon et les Italiens adoptèrent sans difficulté le répertoire auvergnat. En réalité, les Italiens furent les premiers à apporter une touche auvergnate au répertoire de l'accordéon : ils surent copier le style propre à la cabrette, le fameux "picotage". »

Donc, ce sont bien des accordéonistes italiens qui, les premiers, jouèrent de cet instrument dans des bals auvergnats.

> « On dit "style musette" parce que ça se jouait dans les bals musette, tout comme on parle de "disco", en référence à la musique jouée dans les discothèques » [9].

Java des « clous »

Parmi les cabrettaires auvergnats, les plus fameux spécialistes au début du siècle étaient Rouvier, Alliès, Rastoul, Marcellin, Bertrand et Sudre ; chez les fabricants d'accordéons italiens, on trouve les grandes familles Carrara, Peguri, Coïa et Marzella.

Primitivement, l'accordéon diatonique accompagnait la cabrette, plus puissante !

> « Le passage de l'accordéon à la cabrette s'est fait entre les deux guerres (1914 et 1940). A partir de 1933, l'accordéon avait fait de très gros progrès » [11].

Le chromatique succéda au diatonique, ses basses étant plus nombreuses, offrant des avantages, il pouvait, à la différence de la cabrette, jouer en solo. Il produisait des accords, ce qui permettait d'harmoniser la musique traditionnelle et rendait superflus certains artifices rythmiques (battements de pieds, grelottière). Ainsi prit-il le pas sur la cabrette pour jouer la mélodie. C'est à ce moment-là que furent introduites de nouvelles danses, supplantant les traditionnelles bourrées et polkas. L'orchestre type lui-même s'était transformé ; à la batterie d'origine avaient été ajoutés violon et saxophone. Le banjo nouveau venu fut remplacé par la guitare vers la fin des années 1930.

> « Avec le banjo, il est difficile d'être expressif. Il a surtout un rôle d'accompagnateur puissant pour parler aussi fort que l'accordéon. Surtout le banjo alto, à quatre cordes. A l'époque, beaucoup de banjoïstes ne connaissaient que des accords à deux notes, ce qui limitait l'harmonie ! Certains, virtuoses, sortaient du lot, Puig, Latorre, Lucien "Lulu" Béliard (ce dernier, comme beaucoup d'autres, ayant ensuite adopté la guitare). Ce fut également le cas de Django Reinhardt, virtuose du banjo six cordes » [5].

Les canons du bal

La rue de Lappe et ses environs furent au musette des années 1930 ce que le *storyville* noir de La Nouvelle-Orléans avait été au jazz américain.

> « En face du Balajo, se trouvait un bordel (...). Il y avait également quelques hôtels rue Daval, et rue de la Roquette, dans la portion qui va de la Bastille à la rue de Lappe. Il y avait donc des filles qui faisaient le tapin dans ce coin-là, c'étaient surtout des Bretonnes. Le Balajo venait de se transformer en dancing, avant que Bousca ne soit transformé lui aussi (...). Alors toute cette faune attirait évidemment les marlous, car lorsqu'il y a des filles, il y a des marlous (...). Et tout ce monde dansait au

> Balajo. Il y avait beaucoup d'Italiens et de Corses, et puis des gens à l'origine plus ou moins définie, venant de la barrière de Montreuil, de la porte d'Italie, etc. Les apaches, les gigolettes, tout cela, c'était plutôt derrière, dans le passage Thiéré avec le Petit Balcon, le Cri-cri, et Chez la mère Carcanague. C'étaient d'anciens bals musette qui avaient été transformés en dancings avec l'apparition de l'accordéon et des Italiens »[5].

La danse représentait un véritable cérémonial : « Les gars dansaient la toupie, le danseur tournait sur un guéridon et tout le monde tournait dans le même sens car, s'il y avait bousculade, il pouvait y avoir bagarre »[5].

Quant à la différence entre dancing et bal musette, Jo Privat l'explique avec force détails :

> « Déjà il y a la tenue. Dans les dancings, les femmes portaient des robes plus longues, les gens étaient bien habillés. L'orchestre jouait des bostons, des tangos, etc. Dans les bals musette, c'était débraillé ; on dansait la rumba, on appelait ça la "frotteuse". Quelquefois ça tirait vers le porno. Quand tu descendais à la Java, les lumières étaient éteintes et tu voyais quelques femmes qui "frottaient" bien. Je me souviens d'une, qui venait au Balajo et laissait son slip au vestiaire, pour le cas où elle aurait des "fuites dans sa gouttière", afin de ne pas le tacher en "frottant". Quand l'orchestre rejouait une valse, elle fonçait le remettre. On trouvait même des préservatifs parce qu'en frottant, les gars pouvaient lâcher la camelote dans leur froc (ils en mettaient pour empêcher les taches). C'était un jeu. Les filles ne couchaient pas forcément avec les mecs, mais elles aimaient vraiment frotter, elles s'en amusaient. Dans les dancings, plus huppés, les couples ne dansaient pas collés. Les valses se dansaient un peu "écartés", c'était des valses viennoises ; il y avait des pasos dobles, des tangos, qui à l'époque n'étaient pas encore joués au bal musette. Les formations étaient plus importantes et comportaient des cuivres. Au bal musette, même pas une clarinette. Quelquefois, un mec jouait du "monocorde" ou "boîte à cigares", une grosse boîte à cigares avec un manche à balai "branché" dessus. On ajoutait une corde pour faire contre-chant, genre violon. La boîte à cigares faisait caisse de résonance, c'était marrant dans les tangos »[5].

Il convient de saluer le monde des danseurs des bals musette, une élite à n'en pas douter :

> « Dans les bals musette, on glissait pour danser et c'est pourquoi les pistes étaient très cirées. Une fille qui ne savait pas danser, même si elle était très belle, restait sur la banquette, personne ne l'invitait. A l'époque, les danseurs avaient tous des surnoms. Il y avait "La Môme-pue-des-rondins" parce qu'elle avait des tétines qui transpiraient toujours un peu, elle dégageait des odeurs fortes. Il y avait des tas de mecs, "Marcel Petit-Bleu", les vieux du musette : "Raymond-la-Tomate", "Riton-le-Bouffi", "Roger-Bras-de-Saindoux". Et d'autres filles, "Anus d'ange", enfin, je n'ai jamais contrôlé ! "Raymond-la-Pipe" avec son éter-

nelle bouffarde, un batteur lui... "Pipi", qui jouait du violoncelle »[5]. A l'époque, « les danseurs suivaient la cadence de l'accordéoniste. Certains préféraient tel accordéoniste parce qu'il jouait plus doux, d'autres en préféraient un qui jouait plus rythmé. Ils n'étaient pas forcément dans le vrai, mais enfin... Si, par exemple, j'étais parti jouer au Tourbillon, ma clientèle serait venue danser au Tourbillon. Émile Prud'homme un jour a quitté le Tourbillon pour aller jouer Chez Bousca : la moitié de la clientèle du Tourbillon l'a suivi chez Bousca »[12].

Et l'alchimie du bal se nourrit des deux partenaires, le musicien et le danseur :

« Nous, on tire le danseur et le danseur nous tire, dit Jo Privat. C'est vrai aussi avec le rock maintenant : si on voit que ça danse bien, que ça balance, que ça swingue à ce moment-là, on a du goût »[5].

Le rituel de la danse était immuable :

« Il y avait des séries. On jouait d'abord deux valses, ou plutôt deux demi-valses : la première moitié avant « Passons la monnaie », et l'autre moitié après. Ensuite on jouait un tango, coupé en deux de la même façon. Puis une polka, une java, un fox-trot, une rumba. C'était toujours par ordre »[1].

Et c'est en effet la valse musette qui mérite la première place ; elle y a droit à bien des égards :

« Dans la valse musette les danseurs tournent lentement pour ne pas se bousculer. Ce sont les tyroliennes, les valses champêtres qui se jouent rapidement, mais les valses musette sont déformées maintenant, les accordéonistes jouent trop vite, ils jouent haché, c'est dégoûtant.
Ils ne savent plus jouer les valses musette (...). Si un gars déroule son truc d'un seul coup, il n'y a plus d'expression. Dans la musique il faut des points et des virgules, des accentuations : adagio, fortissimo »[2].

La valse, insiste Jo Privat :

« C'est la base du musette, avec la java. Un paso doble ou un fox-trot, ce n'était pas du musette (...). Dans une valse musette, en principe, il y a d'abord un premier motif, assez mélodique. Le deuxième est écrit avec les variations, c'est le moment où le danseur doit faire la toupie. Le troisième motif, le trio, est plus calme ; il sert à reposer le danseur. Un gars qui sait vraiment danser tient compte de tout ça. Il ne faut pas confondre : dans la valse, c'est le deuxième et le troisième temps qu'on accentue, alors que, dans la java, c'est le premier »[5].

Au second rang donc, vient la java. La mythologie qui porte sur ses origines vaut d'être évoquée. Louis Péguri nous en conta la naissance :

> « Donc, une nuit s'éternisait au bal du Rat mort (...). A une table deux petites femmes bavardent :
> – Dis Margot, on tourne un peu ?(...) Hé ! l'accordéon, tu peux pas nous offrir un autre air ?
> – Quoi vous voulez les mômes ?
> – Ce que tu veux, mais que ça tourne... Non, pas ça, c'est trop moche. Plus vivant, plus tournoyant, plus fantaisie..
> – J'vois pas, mes biches.
> – Pauv' cloche : t'es jamais sorti de ton trou.
> – Que tu dis. J'ai remplacé un jour Vacher à la Montagne...
> – Alors, tu dois connaître cette fameuse valse. Tu sais... Ah ! si mon homme était là, il t'expliquerait. Une valse. A preuve que le patron dit toujours quand on la joue : "Cha va ! Cha va !"
> – Compris, Rosina ! C'est pas une valse, c'est une mazurka.
> – En tout cas, mon homme la manie comme une valse. Tu sais, à tout petits pas et sans tourner (...).
> Le lendemain, on ne sait par quelles mystérieuses antennes, tout Paris apprenait qu'une nouvelle danse était née. Une danse qui tenait de la valse mais avec un pas plus crapuleux, plus canaille (...). Ainsi naquit d'une déformation du parler auvergnat le fameux pas de Java (...) »[13].

Georges Soule nous en donne une version plus conforme à l'esprit du dictionnaire, précisant qu'elle apparut vers 1925 :

> « C'est un dérivé de la mazurka, avec un peu le même rythme, et d'ailleurs dans les compositions qui ont précédé les vraies javas on appelait cela "java-mazurka". La figure de la danse a changé : la java se danse à petits pas avec les mains sur les fesses, tandis que la mazurka était une danse plus noble. On peut la danser en valse, mais c'est plus un 6/8 qu'un 3/4. Les thèmes font à peu près 8 mesures »[11].

Jazz et Java copains, ça doit pouvoir se faire (Claude Nougaro)

L'arrivée du swing, vers le milieu des années 1930, marqua un clivage plus subtil. Si le swing, en tant que danse, s'inscrivait mal, comme on le verra, dans les mœurs ambiantes, en revanche, l'esprit du jazz qui présidait à ces ébats anima ses premiers pas. Il est vrai que depuis longtemps régnait chez les grands accordéonistes un état d'esprit qu'il est aisé de comparer à celui des jazzmen :

> « Même nous, le bal terminé, explique Jo Privat, nous allions dans un bistrot à côté. Et là, on s'amusait, on jouait ce qui nous plaisait, nos trucs. Gus Viseur venait souvent. A l'époque, si un guitariste par

exemple arrivait et jouait un passage de basse original, on se le répétait et on disait : "Attention, il y a un nouveau guitariste qui vient d'arriver" et tout le monde se déplaçait pour aller l'écouter, pour copier sur lui (...), on jouait des chorus, on jouait des swings. Chacun montrait un peu ce qu'il savait. C'est comme ça qu'on pouvait s'instruire : en voyant plus fort que soi » [5].

Charles Bazin se souvient de ces temps héroïques où Gus Viseur et lui étaient

« des canards boiteux, d'éternels chômeurs, c'est-à-dire qu'on nous prenait quand il n'y avait personne d'autre. Au Petit Jardin, où il y avait Django et tous les Gitans, donc des mecs de la porte d'Italie, on pouvait jouer ce qu'on voulait » [14].

Mais danser le swing engendrait la bousculade, donc les bagarres. Il fut rapidement interdit dans la plupart des bals. Quoi qu'il en fût, le jazz imprégna durablement les meilleurs accordéonistes, et tint un rôle non négligeable dans la rénovation du répertoire, au contact des guitaristes tziganes :

« Viseur, Murena et moi-même, dit Jo Privat, avions rénové le bal musette. Sans nous, ils en seraient toujours à *Reine de musette*, au *Dénicheur*, aux *Triolets* (...). Viseur à son époque s'est amené avec *Swing Valse*, Murena avec *Passion*, moi avec *Balajo*, *Sa préférée*, *Mystérieuse*. C'était une autre façon de jouer tout en étant quand même du musette (...) » [3].

Si dans les brasseries l'accordéon eut, à juste titre, très tôt droit de cité, en revanche l'accent était mis sur un autre type de répertoire.

Le musette existait dans les bals musette, les dancings et aussi dans les guinguettes qui demeurent associées dans l'esprit de beaucoup à ce style. Mais les guinguettes ne sont pas nées avec l'accordéon. L'excellent livre de François Gasnault, *Guinguettes et lorettes* [15], nous conte par le menu leur épopée et l'auteur nous apprend qu'elles naquirent vers 1838. Elles étaient plus « zone » que les hauts lieux du musette parisien et accueillaient la clientèle des week-ends, population bon enfant. Elles demeurent encore le symbole du Front populaire ; le style musette y était moins raffiné.

Pendant l'Occupation, la place du jazz s'affirma encore, mais bon nombre d'accordéonistes se retrouvèrent sur la touche, et parmi ceux qui travaillèrent « officiellement » dans le Paris occupé, certains se retrouvèrent mis à l'index après la guerre.

La mutation décisive correspondit à l'avènement du bal sous tente, vers 1946-1947, précise Marcel Azzola,

« un déversoir, là où il n'y avait pas de salle car, dans les campagnes les gens voulaient danser, s'amuser et les salles étaient trop petites pour accueillir tout le monde. C'était une époque où les demandes pour les

bals affluaient. Ils se déroulaient sous des chapiteaux, partout où il était possible de réunir plusieurs centaines de personnes » [16].

Du bal au baloche

Mais la musique avait changé : « Le bal champêtre n'a rien à voir avec le bal musette » [5]. On l'appelle également bal campagnard, bal monté, bal sous tente, dit également bal-parquet.

> « Le père d'André Verchuren était propriétaire d'un bal-parquet. Au bal musette on jouait de la musique douce : les cuivres étaient interdits, l'accordéon seul faisait le chant ; tandis que dans les bals champêtres il y avait des trompettes, des saxos, des clarinettes, etc. Je me suis toujours refusé de jouer ainsi parce que ce n'était plus dans l'esprit. D'ailleurs Gus Viseur était de mon avis, et Tony Murena aussi (...). On n'emmenait pas les enfants au bal musette et la manière de jouer était totalement différente » [5].

L'évolution était sensible et même si l'on continue à parler de « musette », qu'il s'agisse de bal sous tente ou du Balajo, Alexandre Juan constate

> « que le musette d'aujourd'hui a très souvent régressé par rapport au musette d'il y a vingt ans (...). Quand on va dans un bal de province entendre un accordéoniste, il est complètement nul (...). Les accordéonistes qui font correctement du bal ne sont pas très nombreux et, en général, ils ne font plus le "baloche" mais le "grand bal" ; il y a une dizaine d'orchestres comme ça qui tournent en France » [17].

Mais, avant d'en arriver là, l'accordéon avait connu des jours heureux, une dernière période de prospérité qui, on l'a compris, se traduisait rarement en termes de richesse musicale. Les accordéonistes tentaient d'adapter les tubes du moment et gardaient à leur répertoire les scies d'antan *(Reine de musette, Les Triolets, Le Dénicheur,* etc.), ainsi que quelques classiques du répertoire de la danse. En définitive, leur musique s'était figée et même ses tentatives de modernisation étaient le plus souvent dérisoires, traduisant un recul par rapport à toutes les innovations dues aux grands créateurs du style.

Galerie de portraits du musette ou les « masques » du bal

Il faut tout d'abord établir une distinction entre ceux qui ont surtout joué dans le style musette et les autres : les musiciens de brasserie ou de variété, dont pour beaucoup la renommée s'est faite après la Seconde

Guerre mondiale. Il est évident que de telles catégories ne visent qu'à simplifier les choses, elles ne prétendent pas réduire les musiciens à un genre déterminé, d'autant que certains sont passés d'un style à l'autre ou ont joué tant dans les bals et les dancings que dans les guinguettes, par exemple.

Les toniques du diato

La première génération, celle des pionniers du musette, correspond à des hommes nés dans les années 1870, les plus connus étant Charles Péguri, Louis Péguri et Casimir Coïa.

Charles Péguri naquit en 1879. Nous avons auparavant évoqué l'importance de son rôle dans la genèse du musette. Il avait en effet épousé en 1913 la fille d'Antoine Bouscatel, mais sa carrière remontait à 1902, bien avant que cette idylle historique ne vienne symboliser l'union des Italiens et des Auvergnats.

Péguri jouait de l'accordéon diatonique. En écoutant *Reproche*, sa composition la plus connue, Jo Privat dit : « On est étonné des harmonies, compte tenu de l'époque » [12].

Fils de Félix Péguri, il était également fabricant d'accordéons. Inventeur précoce, il améliora le diatonique de son père et déposa, en 1897, un brevet pour un système dit « concert-parfait », « un compromis entre l'accordéon allemand et le français » [1].

Il jouissait d'une réputation de philosophe et de poète, philanthrope il va de soi. Il mit fin à ses jours en 1930. Son frère, Louis Péguri, né en 1894, eut un rôle considérable dans la propagation de l'accordéon de qualité. Brillant inventeur, il conçut, en 1924, le bandonéon chromatique à main droite et diatonique main gauche. Se produisant dans les cabarets et les cafés-concerts, on pouvait l'entendre dès 1919, en attraction, accompagné par un harpiste Chez Zanga, un bal situé rue Fontaine. Il est l'auteur de grands classiques du musette tels que *Feu follet* et *Vent d'automne.* Il est, avec Jean Mag, le coauteur d'un livre de référence *Du bouge au conservatoire ;* on lui doit beaucoup d'articles sur l'accordéon dans diverses revues spécialisées. Il est mort en 1972.

Quelques mots, enfin, sur Michel Péguri, né dans les années 1880, auteur des fameux *Bourrasque, Aubade d'oiseau* et *Tourbillon.* Il était le plus timide des trois. « Le fignoleur », ainsi que le surnommaient ses amis de Ménilmontant, perdit de nombreuses occasions d'exploiter commercialement son talent. Il aurait refusé de passer l'examen lui permettant d'entrer à la SACEM. Il mourut en 1958.

Parmi ces pionniers, citons également deux accordéonistes dont les noms nous sont parvenus : Gineston, d'origine auvergnate, propriétaire de Chez Gineston, où se produisit le jeune Marcel Azzola ; Monboisse, spécialiste du diatonique, dont les débuts remontent aux années 1900. *Totor t'as tort,* par exemple, sur un de ses disques, présente un style

d'accordéon très « pistonnade » fort à l'honneur à l'époque, mais admirablement servi par une orchestration très fournie (clarinette, banjo, batterie) ; le refrain chanté laisse présager Boby Lapointe.

Lestrade, autre représentant de cette époque héroïque, jouait du diatonique au Bal Cassagne, l'ancienne Boule Rouge. Très lié avec Charles Péguri, il travailla avec lui à la conception d'un accordéon. Il finit ses jours en Auvergne.

N'oublions pas les anciens cabrettaires, convertis à l'accordéon, tel Louis Clavières, propriétaire d'un bal, Chez Clavières, rue Saint-Maur, où se serait produit le premier ensemble musette ; Aigueperse constitua un duo avec le cabrettaire Allard, ils enregistrèrent la réclame des cuirs Baranne pour Radio-Cité ; Majorel, pilier du Bal Duffayet, rue de la Roquette, animait les bals auvergnats et bretons, tels ceux de la Salle des ingénieurs de la rue de Lancry. Passablement refroidi par une balle de revolver tirée par un danseur, et qui l'atteignit à l'aine, il prit sa retraite à Aurillac. Citons encore Costeroste, Guéniffet, Guyot, Carrière, Amadieu, Roucari, Casimir Gasparoux et Camille Pascal.

Vacher, ralentis tes chevaux

Émile Vacher naquit en 1883 à Tours, mais ses parents s'installèrent quelques mois plus tard à Paris. Il fut, selon Jo Privat, le véritable empereur de l'accordéon, empereur des courtines également, selon le même témoignage. Pour Philippe Krümm,

> « Vacher est le premier à avoir joué réellement le style et à innover. Il fut le premier à ouvrir un bal à la Montagne-Sainte-Geneviève, lieu particulièrement sélect. Il œuvrait sans accompagnateur. Dès qu'il avait pu réunir l'argent nécessaire, ce grand soliste s'était fait fabriquer un accordéon spécialement conçu pour lui, doté d'un clavier diatonique à la main droite et de basses composées à la main gauche. Tous les bals qui existaient auparavant présentaient l'accordéon associé à la cabrette. A ses débuts, Vacher était accompagné à la grosse caisse par son père, Louis-Paul, ancien accordéoniste de rue. Bruyante association pas toujours du goût des auditeurs (les voisins). Emile engagea donc un harpiste, Jean Demarco. C'est à lui qu'on doit cette façon de syncoper les valses, de couper polkas et mazurkas ».

S'il fut l'inventeur d'un style, soulignons que sa musique dégage une poésie bien particulière, le secret des plus grands. Sa renommée s'étend à l'étranger, l'accordéoniste hollandais Mat Mathews le cite, rappelant qu'il l'avait entendu dans son enfance. Vacher est l'auteur d'un grand nombre de compositions, notamment les célèbres *Triolets, Reine de musette* (écrite en collaboration avec le Gitan Gusti Malha qui fut longtemps son banjoïste, mais signée par son pianiste, Jean Peyronnin), ainsi que d'œuvres aux

titres inspirés par les courses de chevaux, *Auteuil-Longchamp, La Sportive, Glorieuse.*

> « Du temps où je jouais avec lui, nous dit Jo Privat, dans un petit bal avenue de Clichy, lui ne foutait pratiquement rien ; il se produisait une demi-heure ; c'est moi qui me tapais tout le boulot. Un soir, je m'aperçois qu'il ne voulait pas rentrer, je sors : il était au troquet du coin, rond comme une paire de fesses. Il me dit : "J'peux pas rentrer. J'ai filé des tuyaux à tout le monde et ils sont tous crevés." Finalement, il s'est décidé à y aller, il a été mis à l'amende et a dû payer à boire à tout le monde. Il a fini dans la misère » [1].

Son palmarès est particulièrement éloquent : le Père Pouyet, le Bal Delpuech, ou Delpech, une ancienne salle de billard, où il fit danser la célèbre Casque d'or au début du siècle. A partir de 1910, il se produisit au Bal de la Montagne-Sainte-Geneviève, au Bal de la Mère Lacaisse (place d'Italie), au Bal du Sabot (Bal des Savoyards, boulevard de la Chapelle) ; vers 1925, au Bal des Gravilliers (dit Chez Gégène), dont le patron était un donneur, une balance. Auguste Le Breton le dépeignit ainsi :

> « Au coin de la caisse, Gégène des Gravilliers, sa chienne bas-rouge à ses pieds et deux de ses femmes à ses côtés, buvait un verre de vin rouge. Grâce à ses appuis policiers, il commençait à s'implanter solidement dans les jeux clandestins de la capitale, qu'il protégeait des rafles, contre redevance. En tablier plissé et bottes lacées rouges, ses putains fumaient en silence, l'œil sur lui. L'une portait le journal roulé autour d'un marteau, l'arme favorite de l'indicateur » [19].

On retrouva Vacher au Petit Jardin, accompagné du banjoïste Matéo, au Grand Bal de l'Abbaye (rue de Puteaux), au Bal de l'Abbaye (aux Batignolles), à la Grande Roue, le nouveau dancing à la mode, en 1931 ; puis à l'ABC et à l'Olympia, deux fameux cabarets.

En 1938, il essaya de monter une guinguette, le Modern' Casino, qu'il dut fermer en 1940.

Vacher avait un talent particulier pour accompagner les danseurs.

> « Quand j'ai commencé à jouer, dit Jo Privat, j'avais le tempo, on appelait ça "la cadence" ; je ne bougeais pas, j'étais le métronome. A cette époque-là, les gens savaient danser. Fallait pas presser. Émile Vacher, c'était une "pendule". Son pianiste, Norbert, ne faisait pas de fioritures. Vacher lui disait : "la pendule, la pendule !" et, paf, paf, tu voyais son pied qui tapait un-deux-trois, un-deux-trois. Fallait tenir le mouvement. »

– Où joues-tu actuellement Mimile ?

– Je joue aux courses », tel est le fameux dialogue qui illustre bien la vie du grand accordéoniste qui mourut en 1969.

Il serait bien dommage de ne pas parler de Léon Fehlmann (ou Felman), tant sa modestie lui a joué des tours. Il fut l'un des premiers à utiliser l'accordéon chromatique. Il fit ses débuts chez Mata, rue de Montreuil, puis se produisit Chez Clavières. Louis Péguri évoqua le petit Léon avec une tendresse toute particulière. Dès 1910, il avait acquis une excellente réputation et Péguri n'hésita pas à déclarer à quel point il l'admirait :

> « Son jeu léger, finement nuancé, et sa grande vélocité étaient choses rares à cette époque [19]. Malheureusement Léon n'a pas laissé d'enregistrement, il abandonna même la musique pour un métier manuel. Ce grand modeste connut tout de même une belle fin, puisqu'il mourut en 1946 après les fêtes du 14 Juillet, d'avoir trop dansé. »

Gaston Gardel, dit le Bordelais, né en 1885, nomade dans l'âme, fut l'un des premiers à s'être illustré en province, à Rouen, où il fit la connaissance de Mac Orlan. Il se produisait à l'Atlantique Bar (ou Océanique Bar, selon les sources) avec « Bat-la-Dèche » au banjo (surnom, on s'en doute, réservé à un musicien impécunieux).

> « Il passe à Paris en 1912 à la façon d'un météore. Juste le temps de donner un concert dans l'atelier de Charles Péguri (...) ; le Bordelais jouait des basses chromatiques (...) » [19].

Selon Pierre Monichon, on pouvait l'entendre à Montmartre dans un petit café de la rue des Martyrs avec le grand Gagliardi. A l'instar de Charles Péguri, il peut à la fois être considéré comme un accordéoniste virtuose et un pionnier du musette.

Le chromatique astique ses chromes

Nous en arrivons à la génération des accordéonistes célèbres, début des années 1930. Guérino, de son vrai nom Guérino Vétese (Zingaro napolitain) [20] peut faire figure d'ancien, à la charnière de deux générations. Comme pour bien des Tziganes, on ignore et sa date de naissance et celle de son décès. Toutefois, on sait qu'issu d'une famille d'accordéonistes, il bourlinguera dans toute l'Europe en roulotte, avant de s'installer en France en 1903, date à laquelle il commença à faire parler de lui. Il donnera des cours au père de Deprince et, dès 1915, on pouvait l'entendre au Petit Gravilliers, ainsi que dans des bals musette, dont Le Petit Jardin et La Boîte à Matelots où Django Reinhardt l'accompagna parfois, de même qu'un autre guitariste tzigane, Gusti Malha, coauteur avec lui de *Brise napolitaine*, un des fleurons du répertoire des valses

musette, ainsi que d'*Idylle inconsciente.* Guérino fut même programmé dans des cabarets, certains très chics comme le Palm Beach, et fut même invité à la cour d'Espagne. La richesse de ses orchestrations est étonnante ; il fut le premier à « métisser », comme on dirait aujourd'hui, précurseur ainsi des Jo Privat et Tony Murena.

Albert Carrara, né en 1903, l'aîné des trois frères, débuta dans les années 1920 et joua notamment au bal du Boléro, à Belleville. Il fut le premier patron du Tourbillon, où il fit passer en vedette son frère Émile. Il mourut en 1968.

Jean Salembeni, dit « Jean-le-Boutonneux », fut un grand pilier des bals musette. Il possédait une formidable technique, selon Jo Privat et Marcel Azzola, et emporta même la seconde place à un concours international dont le vainqueur fut Médard Ferrero. Il était pourtant ivre et n'avait joué qu'un seul morceau, de sa composition. Il peut en outre être considéré comme un pionnier du swing, possédant un tempo faramineux pour entraîner les danseurs. Il était « le meilleur dans le genre », selon Jo Maurage [21].

On pouvait l'entendre dans un petit bal musette de Nogent-sur-Marne, Chez Cavanna, tenu par deux frères, Bébert et Pino, tous deux accordéonistes. Jo Privat se souvient « qu'un soir il était tombé de l'estrade tellement il était rond » [18], imitant en cela, toujours selon Jo Privat, un batteur, surnommé « Tsé-tsé », qui prétendait avoir attrapé la maladie du sommeil aux colonies, parce qu'il s'endormait toujours en jouant et se cassait la gueule de la même estrade, surtout parce qu'il était souvent bourré [18]. Au-delà des barrières de Paris, les petits bals musette de banlieue étaient nombreux. Jo Privat se souvient de La Ferme des Oies à Vitry-sur-Seine, où Charley Bazin jouait déjà en 1928, succédant à un dénommé Scudo, Italien qui fabriquait et réparait des accordéons, où les musiciens étaient soumis au « contrat de main-forte », stipulant qu'ils devaient venir en aide au personnel de l'établissement en cas de bagarre.

Nous conclurons l'aventure des bals musette avec quelques dernières figures de ce monde interlope.

Maurice Muno, dit « Maurice-le-Frisé », était un curieux personnage. Dandy toujours affublé d'une canne, il flirtait généreusement avec le Milieu, se permettant d'arriver en retard chez Bousca, sans que la patronne n'y trouve à redire. Alfio Garibaldi jouait dans des musettes avant guerre, telle la Boule Rouge. Il était le partenaire de Fredo Gardoni. Son frère, Otello, se tournera vers l'enseignement. Tous deux avaient suivi les cours de leur père, Michel Garibaldi. Gigetto Costoncelli, né en 1907, a gravé un certain nombre de disques, dont une mémorable version de *I Can't Give You Anything But Love ;* à la tête de son orchestre Musette Gigetto, il nous dispense un son « musette » qui doit, pour le moins, être le produit de « lames en bouquet de violettes », le tout soutenu par un saxophone en *ut* au son « chèvre de Monsieur Seguin », un trompettiste « pétulant », un xylophoniste virtuose (comme tous) et un dobro, sur fond de hurlements sauvages, coups de sifflet à coulisse et breaks de cymbale et de « boîte à coco ». Charme, savoir-faire et humour sont au rendez-vous sur ce bel exemple de swing « à la française » intéressant et inattendu.

Beaucoup d'autres musiciens, obscurs pour la plupart, se sont produits dans les bals musette, ne laissant souvent que des noms sans prénom, tels Tiramani, qui jouait Chez Marius (où débuta Edith Piaf), Calliaguet, Yoos et bien d'autres...

Certains, dont on a retenu les noms complets, ne sont pas pour autant passés à la postérité, tels Roger Leclerc, très bon accordéoniste, au dire de Jo Privat, qui jouait à l'As de Cœur, Henri Dandauw, d'origine belge, que l'on entendait à la Brasserie du Balcon et Chez Bousca, Georges Costes et le poly-instrumentiste Ray Routi, tous deux faisant partie des nombreux remplaçants de Jo Privat, comme Roger Doucet qui, après avoir un temps accompagné Mouloudji, a été retrouvé assassiné dans une chambre d'hôtel. Citons encore Etienne Delchet et Georges Dujardin, né en 1914 et élève de Paul Saive.

Un Auvergnat à Paris

Nous en arrivons maintenant à la génération issue des années 1910, avec un natif d'Auvergne, Jean Vaissade, qui vit le jour en 1911. Il débuta l'accordéon diatonique et le violon à l'âge de sept ans. Deux ans plus tard, il se rendit à Paris pour interpréter *Le Trouvère* de Giuseppe Verdi. C'est dans la capitale qu'il démarra une véritable carrière professionnelle, se produisant dans de nombreux bals tels que le Bal Delpuech, le Bal du Père Pouyet, le Petit Balcon (en 1926), Chez Ladira (en 1927), au Ça Gaze, au Tourbillon, et dans les dancings, tel Le Canari, où il dirigeait l'orchestre en compagnie de Gus Viseur et de Fredo Gardoni. Il accompagna de nombreuses chanteuses, dont Rina Ketty, qu'il épousa. Il fut, avec Marceau, un des premiers employeurs de Django Reinhardt en studio. *Amour de gitane*, castagnettes à l'appui, traduit bien l'ambiance de l'époque (il a été récemment réédité par Pathé-Marconi sur le disque CD *Swing Accordéon* ; la séance de 1928 comportait trois autres titres, dont le splendide *Griserie*).

Vaissade composa avec Latorre le fameux *Sombreros et mantilles*. Sa production discographique fut importante. Il commença par enregistrer dès 1927 chez Excelsior, puis pour Idéal, Gramophone, Pathé et La Voix de son Maître. Il fut une des vedettes de Radio-Ile-de-France.

Blessé pendant la guerre, il perdit l'usage de deux doigts. Il connut plus tard une seconde carrière en se spécialisant dans le répertoire auvergnat, composant dans cette veine *Auvergne jolie, Les Genêts d'or*, etc.

Il s'éteignit en 1979.

Quand l'accordéon part en java

Augusto Balderrachi, dit Baldi, naquit en 1912. Son père était maçon et tenait, les week-ends, une guinguette à Nogent-sur-Marne. C'est là que le jeune Augusto fit ses débuts professionnels en tant que batteur. Il se mit à l'accordéon à l'âge de douze ans. Dès la fin des années 1920 il se produisit dans des guinguettes au bord de Marne (Chez Gégène, au Petit Robinson). Il fit tout le circuit des bals musette parisiens : Le Tango, Ça Gaze, le Petit Balcon, Les Gravilliers, L'As de Cœur et La Java, devenu plus tard Le Baldi (dont il devint actionnaire). Après la guerre, il joua à La Grande Roue et à La Boule Rouge.

A partir de 1950, il fut une des vedettes des disques Vogue. Grand et fort, doté de splendides rouflaquettes jusqu'à sa mort en 1985, le souriant Baldi imposa son personnage herculéen de chantre du musette. Mais le premier à avoir joué à La Java (avant Baldi) fut Antoine Tedeschi, dit « Antoine La Java ».

C'était un musicien cultivé, curieux d'autres univers musicaux, et, nous dit Jo Privat, « un pilier des bals musette, un des anciens. Également joueur de bandonéon, c'est lui qui m'a conseillé de m'y mettre ». Il a également joué dans des brasseries, notamment Le Balcon à Ménilmontant et Le Clair de Lune.

Les Augustes Émile

Après Vacher, l'accordéon put s'enorgueillir de deux autres Émile qui valaient, eux aussi, leur pesant de lamelles.

Émile Prud'homme, né en 1913, à Aubervilliers, était un pur produit de la banlieue nord. Il commença par exercer la profession de boucher aux abattoirs de La Villette à l'instar de son père, mais son environnement musical familial (un oncle accordéoniste, l'autre pianiste, et une mère musicienne) eut probablement un rôle déterminant. Sa mère l'initia au piano à l'âge de cinq ans, mais il ne manifesta guère d'enthousiasme pour le noble instrument. Son oncle Fernand lui offrit son premier accordéon à l'âge de quinze ans. Avant de partir au service militaire, il commença par se produire dans l'arrière-salle d'un modeste bistrot. Soldat, il passa à Radio-Maroc. Démobilisé, il décida d'embrasser définitivement la profession d'accordéoniste.

Prud'homme, la gouaille faite homme, se produisit dans maints bals musette. Citons L'Ermitage, à Charenton, Chez Bousca, Le Petit Balcon, La Rafale, Le Tourbillon (longtemps son royaume), L'Ange Rouge, ainsi que des brasseries : Le Chantilly, La Coupole. Cette grande vedette médiatique participa à de nombreux films : *Un mauvais garçon* (avec Danièle Darrieux), *Impasse des Vertus, Circonstances atténuantes, La Charrette fantôme* (avec Louis Jouvet), *Sous les toits de Paris, Le Gang des pianos à bretelles* (avec Ginette Leclerc et Jean Tissier), *Ça n'arrive qu'aux vivants,*

ainsi que *Les Grandes Vacances* (avec Louis de Funès), *Les Musiciens du ciel* (avec René Lefèvre). Non content d'incarner le titi musette, il fut lui-même une grande vedette du disque, demeurant fidèle à Odéon chez qui il enregistre, à partir de 1936, quelque 2 500 titres (dont 500 de sa composition). Cet accordéoniste tout terrain participa à quatorze Tours de France et à sept Six Jours de Paris. Cet Hercule des travaux du piano du pauvre se produisit également dans des music-halls, notamment à l'ABC, à Bobino, à l'Européen, à l'Olympia, au Moulin-Rouge ; en attraction dans des cinémas, tels que le Gaumont Palace, les Folies Belleville. Il joua même au Tabarin de New York et au Faisan Doré de Montréal. Il mourut en 1974.

Émile Carrara, dit Milo, cadet des trois frères, naquit à Paris le 2 août 1915. Élève de Casimir Coïa, il monta sur scène dès l'âge de neuf ans, à l'occasion du bal du 14 Juillet aux abattoirs de La Villette. A treize ans il passa en attraction au Tourbillon et joua notamment au Boléro, dans divers bouges de la rue Monge, dans des cabarets, ainsi que dans des dancings et des brasseries. Il fut même, en 1936, chef d'orchestre au Moulin-Rouge, avant d'entrer chez Maxim's. En 1939, il se produisit au Grand Hôtel d'Oslo. C'est en 1942 qu'il signa *Mon amant de Saint-Jean*, qui lui valut la célébrité.

Il joua dans divers films : *Adieu les copains, Figure de proue, Boîte de nuit* (avec Georges Marshall). Il fut l'un des rares accordéonistes de sa génération à enregistrer des disques comportant des morceaux de jazz américain, ce dès 1926, chez Pathé-Frères. Mais il ne fut jamais vraiment à l'aise dans ce langage ; son affaire, c'est la valse, et il est l'auteur de véritables chefs-d'œuvre du répertoire, notamment *Volubilis*. Il mourut en 1973.

Autre « Émile », plus obscur toutefois, Émile Simon, très bon instrumentiste, se distingua par le fait que, gaucher, il tenait son instrument à l'envers.

L'Espanche, le Rital, « La Trogne » et l'Auverpin

Tony Meler naquit en 1920 en Espagne. Il débuta l'instrument vers l'âge de onze ans. Il se produisit dans la région toulousaine juste avant la guerre (travaillant pour Radio-Toulouse) puis vint s'établir en 1948 à Paris (où il travailla surtout dans les bals musette, six ans au Tango, six ans au Mikado, puis un peu plus de deux ans au Petit Jardin).

Il participa à diverses émissions de télévision et même à des films (notamment *Play-Time* de Jacques Tati) et à de grandes manifestations cyclistes (le Dauphiné libéré et le Tour de France). Il enregistra, chez Vega, du classique, du musette et du tango. Dans la grande lignée classique, Meler ne cache pas son admiration pour Gus Viseur et Tony Murena. Reparti dans le Sud-Ouest de sa jeunesse, établi à Montauban, Meler y poursuivit sa carrière avant d'y prendre sa retraite.

Dans la catégorie des musiciens plus connus pour leur talent de com-

positeur que pour leur activité d'instrumentiste, il faut parler de Freddy Carrara. Né en 1918, il ne prétendit jamais égaler la virtuosité instrumentale de ses frères aînés. Il est l'auteur d'un grand nombre de compositions ; parmi les plus connues citons *Tendresse parisienne, A l'heure du musette* (en collaboration avec Jo Privat), *Copains de Paris.*

Freddy demeure un producteur des plus actifs, privilégiant la partie la plus intéressante du répertoire traditionnel, en tant que directeur des Discafa et des Editions Musicales Contemporaines.

Robert Trognée, dit « Robert-la-Trogne », composa un des plus grands classiques du répertoire, *Le Retour des hirondelles.* Resté dans l'ombre de Fredo Gardoni, dont il était le partenaire, Trognée, doté d'une excellente technique instrumentale, fait partie de ces musiciens dont on ne parle pas assez souvent et qui apportèrent pourtant leur contribution à l'édifice accordéonistique. Tel est également le cas de René Sudre, élève de Paul Saive ; son père était, selon Louis Péguri, « un des meilleurs joueurs de style régionaliste. On peut le considérer comme le chef de file de l'école auvergnate. Il tenait un bal rue des Taillandiers à Paris ».

René joua avant la guerre à La Boule Rouge, puis dans des dancings tels que La Croix de Malte et Le Barbarina. Il obtint le Grand Prix du disque. Jo Privat, dont il fut un moment le remplaçant au Balajo, juge qu'il pratiquait « le style Prud'homme en plus musclé. » [22]

Les grands stylistes

Le musette, né au début du siècle, aura eu avant guerre trois époques importantes : celle des pionniers dans les années 1910, précédant les premières vedettes qui, dans les années 1920, l'ont structuré et popularisé, pour en arriver aux années 1930, où sont apparus les grands stylistes qui en ont « affiné » le rythme, arrondi les aspérités et développé les harmonies. Jusqu'alors, les instruments qui en constituaient la rythmique (tel le banjo, autant instrument à percussion, avec sa peau tendue au-dessus de la caisse de résonance, qu'instrument à cordes) avaient un son rugueux, justifié par la puissance nécessaire pour ne pas être couvert par l'accordéon.

L'arrivée des guitares, amenées par les Tziganes, fut pour beaucoup dans l'allégement de la musique : « Les manouches, rodés à l'improvisation, prenaient parfois un chorus et brodaient de légers contrechants... » [23].

Jo Privat dit volontiers qu'inspiré par les motifs que certains de ses guitaristes ciselaient, il s'en servait souvent de « départ » pour composer des valses.

Ces valses sont de véritables chefs-d'œuvre, sans pour autant perdre leur qualité première : faire danser. Le musette, auparavant essentiellement destiné à « la gambille », devenait aussi une musique à écouter, susceptible d'émouvoir, véhiculant des états d'âme, et sur les motifs de laquelle on pouvait, si on le voulait ou si le lieu le permettait, improviser,

sinon broder des variations. Les artisans de cette mutation furent Charley Bazin, Gus Viseur, Tony Murena et Jo Privat. Ce n'est pas un hasard si ces quatre accordéonistes, aux diminutifs si célèbres, ôtèrent la vibration de leur instrument et furent parmi les premiers à se frotter au jazz.

De l'inclassable René Bazin, dit « Charley », aîné des quatre, né en 1912, « canard boiteux », comme il se qualifie lui-même, dans la basse-cour de l'accordéon populaire, et qui n'a jamais bénéficié d'une réputation égale à celle de ses pairs, nous parlerons dans le chapitre consacré au jazz français.

Gus

De trois ans son cadet, Gustave « Gus » Viseur dit « Tatave » est né en 1915, à Lessines, en Belgique, d'un père marinier qui pratiquait l'accordéon en amateur. A six ans, il commence à étudier l'instrument et, quelque temps plus tard, ses parents étant installés à Paris, débute sur les marchés de banlieues en faisant la manche. Il joue ensuite dans les cafés du quartier de Ménilmontant, puis très vite se met à écumer les bals musette, comme le Bal Pouyet et le Petit Jardin. On lui doit, parmi les premières valses swing, de véritables bijoux, telles *Swing Valse* et *Flambée montalbanaise*, ses deux chefs-d'œuvre absolus, comptant parmi les classiques les plus célèbres du genre.

Bien qu'il ait appris le solfège, Viseur créa sa propre technique, suscitant l'admiration et l'étonnement de ses collègues.

> « Un jour, raconte Jo Privat, je vois débarquer un grand mec dégingandé, un large bitos sur la tête, entouré de gitans, et je me dis : Qui c'est, ce mec ?... C'était Tatave (...). Je l'ai fait jouer (...) il m'a foudroyé !... Plein la vue, mais pas du bidon !... Ferrero l'appelait "Le Tricheur", à cause de ses doigtés décousus, très difficiles à faire » [5].

Joe Rossi l'évoque lui aussi : « Il était très élégant et avait beaucoup de finesse. C'était un des plus marquants et des plus stylés » [24].

Ayant lorgné vers le jazz dès 1933, il mènera de front les deux carrières, celle du jazz essentiellement grâce au disque, les boîtes ne raffolant pas de ce genre trop propice aux bagarres, et passant pour une « musique de sauvages ». Une partie de sa carrière s'est également déroulée dans les dancings, notamment comme musicien de tango au bandonéon (instrument sur lequel on oublie qu'il était un excellent technicien), derrière des gens comme Quintin Verdu et Ramon Mendizabal. On le retrouve souvent accompagnant des chanteuses, comme Édith Piaf, au début des années 1940, Lucienne Delyle, en 1938 et 1939. Au début des années 1950, il accompagne, en remplacement d'Armand Lassagne, Geneviève, chanteuse qui a fait carrière en Amérique du Nord. Cela lui permet de sillonner les États-Unis, passant en attraction en soliste cette fois, dans le même spec-

tacle. Il donna ensuite divers concerts sous son nom dans plusieurs grandes villes : Chicago, Washington, Philadelphie et New York, où il accompagna des jazzmen, dont Bill Coleman. Il connut même une carrière cinématographique, auteur de quelques musiques de films, et musicien figurant dans *Nuits d'Espagne*. Gus Viseur mourut en 1977, après avoir enregistré des microsillons dans le domaine de la variété, auquel, ainsi que d'autres accordéonistes de talent, il n'a pu vraiment échapper.

Il demeure un authentique créateur de l'instrument et fait partie des meilleurs accordéonistes au monde, toutes catégories confondues, s'étant forgé un style des plus originaux, qui est à l'accordéon l'équivalent de celui de Django Reinhardt à la guitare.

Tony

Autre très grande figure de l'accordéon, Antonio Murena naquit, en Italie, en 1916. Ses parents s'installèrent à Nogent-sur-Marne en 1923. Son oncle lui offrit son premier accordéon, un chromatique et, dès l'âge de neuf ans, il commença à jouer dans les bals et les casinos. Son cousin, Louis Ferrari, lança le jeune prodige et il débuta dans des cabarets (Le Chantilly, Les Ambassadeurs à Cannes, L'Ange Rouge) et les music-halls. En 1932, il se mit au bandonéon et se produisit dans des orchestres de tango, parmi les plus réputés de l'époque, ceux de Rafael Canaro et de Eduardo Bianco. Entouré de son propre quintette, il travailla dans diverses boîtes. Il fut le second accordéoniste à jouer au Balajo et demanda à Jo Privat de lui succéder car il devait partir en tournée.

Murena s'était donc rapidement affirmé comme un musicien d'exception, accordéoniste virtuose doublé d'un excellent bandonéoniste. Le fait qu'il y consacra beaucoup de temps n'est peut-être pas étranger à la finesse de son jeu. Il possédait en outre un phrasé d'une rare élégance et on comprend aisément qu'il fut très tôt attiré par le jazz (en 1941, il entra au Hot Club de France). Murena joua régulièrement à La Silhouette, puis à la Boule Noire (avec Matelo Ferret à la guitare), à La Java, au Pré Catelan et au Ciro's.

Murena connut, lui aussi, une carrière internationale. Il fut même contacté par Glenn Miller, qui souhaitait l'engager dans son orchestre. La mort du célèbre jazzman, en 1944, mit fin à ce beau rêve.

En 1947, Murena joua au Cambodge, pour le roi Norodom Sihanouk (lui-même accordéoniste amateur), et se vit décoré de l'ordre de l'Éléphant Blanc. Il se produisit aussi en Amérique du Sud, en Italie, en Allemagne et en Suisse.

De retour en France, en 1949, il devint propriétaire du Mirliton, boulevard de Courcelles à Paris, dancing ou Stéphane Grappelli et Django Reinhardt venaient parfois faire le bœuf. Dans les années 1950, il partit aux États-Unis et y fit la connaissance d'Astor Piazzola. En 1958, il monta, associé avec Louis Ledrich, Marcel Azzola et André Verchuren,

l'Orchestre musette de Radio-Luxembourg, accompagnant chanteurs et chanteuses, et anima l'émission de télévision *36 Chandelles.*

Tony Murena travailla avec les plus grands guitaristes, y compris Django Reinhardt, en particulier avec Sarane Ferret, Henri Crolla et Didi Duprat. Il composa quelque cinq cents thèmes. Des valses, autant de classiques du genre, dont *Passion et Indifférence* (en collaboration avec Colombo), *Montagnes d'Italie*, et maintes autres, moins connues mais fort respectables, dont *La Godasse, Joyeux vagabond, Mauresque, Excuse et Mensonges.* Il est également l'auteur de mazurkas qui feront date *La Frivole*, de tangos et de pasos dobles *Recuerdo, Adios Sevilla* ; sans oublier des morceaux swings, tels *Djana, Kiwi*, et *Nuit de Paris* (une ballade il est vrai) écrit en collaboration avec Gus Viseur.

Murena fut victime comme tant d'autres, de la vogue du « musette populaire », et ce à double titre si l'on peut dire, car il s'y prêta, acceptant de graver une quantité de disques dans le style musette utilisant la vibration. Ces enregistrements, juste retour des choses, rendent bien peu justice à son immense talent. Il mourut en 1970.

Jo

Vrai parisien, natif de Ménilmontant, Georges Privat est non seulement un des plus grands compositeurs de valses mais aussi un maître ès langages, portraitiste, chroniqueur implacable et attendri, intellectuel drolatique et insolent, psychologue des bas-fonds de l'âme. Son origine sociale l'apparente directement aux bluesmen d'outre-Atlantique : « Je suis né dans la rue », telle est la formule consacrée, ou plus exactement, dit-il avec élégance : « Tu pisseras jamais où j'ai débourré. » Anarchiste, tel que l'on n'ose pas en rêver, Privat, parti de rien, de la zone faut-il dire, transperce la société de ses traits acérés et réserve à sa musique la part du riche, une poésie de compositeur qui n'appartient qu'à lui et se trouve même dans les titres de ses morceaux. Grand destructeur du jeu social, Privat bâtit ainsi son rêve bohémien.

Laissons un instant la parole à Joe Rossi :

> « C'est un accordéoniste que j'admire beaucoup, tout ce qu'il fait est très musical (...). Toutes ses valses représentent quelque chose. C'est vraiment joli comme un tableau où tout est bien fait (...) ; c'est lui que je préfère dans cette discipline, il a amené quelque chose, une couleur... »[24].

Né en 1919, le 15 avril, il est donc plus jeune que les deux autres cartes du brelan, Murena et Viseur.

Les valses de Jo Privat sont d'une grande richesse harmonique et sont nées du métissage des accords traditionnels de la valse musette et de la musique tzigane, science transmise par les guitaristes « rabouins » de

l'époque. Parmi les exemples les plus sublimes, citons *Rêve bohémien* et *Mystérieuse.* Exigeant une grande technique, elles présentent pourtant un caractère de totale évidence aux oreilles d'un non-initié. Leur complexité ne nuit en rien à la danse, pas davantage à l'expression mélodique. Ce sont les valses les plus poétiques du genre. Certaines peuvent être qualifiées de « simples », dans la mesure où elles sont bâties sur des harmonies à l'ancienne, Privat parvient pourtant à y glisser des accords surprenants, avouant lui-même avoir écouté énormément de musique classique et s'en être probablement inspiré inconsciemment. D'autres valses plus sophistiquées comprennent des suites harmoniques proches du jazz (dans *Balajo,* l'accord de mi bémol majeur, après le sol, fut considéré, de prime abord, comme une incongruité lorsqu'il l'enregistra pour la première fois, hardiesse aussi flagrante que celles de Dizzy Gillespie à la même époque).

En aucun cas ces innovations ne nuisent à l'apparente évidence de sa musique. Il appliqua un traitement similaire à des mazurkas, notamment *Mazurka tzigane* (cosignée avec Armand Lassagne) qui prirent, de la sorte, un nouveau visage.

Parmi ses chefs-d'œuvre, citons encore *Sa préférée, Brise sablaise, Nuit blanche, Valse fantôme, Cauchemar, Papillons noirs, Soir de cafard, Passion gitane, La Zingara, La Douloureuse, Allez roulez,* aux titres évocateurs, voire énigmatiques, sans oublier *La Folle* et *Dinalie mineure* (cosignées avec Baro Ferret).

Loin de succomber aux séductions lénifiantes de la nostalgie, Privat prêta toujours attention aux innovateurs, de Dizzy Gillespie à Bernard Lubat. De même, il sut s'entourer des meilleurs guitaristes ; de Matelo Ferret à Boulou Ferré en passant par Didi Duprat, la palette est large.

Interview de Jo Privat, sur sa carrière et l'époque des bals musette des années 1930 et 1940

réalisée par Didier Roussin en 1986

Q. – Quel est ton plus ancien souvenir musical ?

J.P. – Quand le dimanche, la famille ou les amis se tenaient autour de la table, chacun poussait sa petite chanson. Mon père chantait *Le Grand Rouquin, dans les faubourgs de Grenelle à Pantin...* Il y avait les chanteurs de rue qui nous faisaient *La Fille du Bédouin...* Y avait un gars qui chantait dans son mégaphone, tout le monde reprenait au refrain, c'était le seul moyen d'apprendre les chansons, tout ça se passait au coin de la rue des Panoyaux et de la rue de Ménilmontant.

Q. – As-tu des antécédents musicaux familiaux ?

J.P. – Mon grand-père jouait un peu d'accordéon. Quand j'ai commencé à jouer, il me disait : « Bah oui, ça m'étonne pas, y avait que des musiciens dans la famille ! » Faut quand même dire que son père, à lui, était garde champêtre, il jouait du tambour *(rires).* Malgré tout, je ne crois pas que c'est ce qui m'a rendu musicien. Ma mère travaillait dans le décolletage et je me rappelle avoir entendu son patron jouer de l'accordéon. Il avait été l'élève d'Ernesto Perazzo, un précurseur de

l'accordéon, qui, maintenant, n'est plus connu, mais dont les vieux musiciens se souviennent.

Il fabriquait les accordéons Coopérative Armonische, il jouait sensationnel, pour l'époque, il avait sa photo sur l'accordéon, un soufflet bariolé et des dorures, ça jetait un jus formidable. C'est lui que j'ai vraiment entendu en premier.

Q. – Dans ton livre[37]*, tu racontes que ta tante t'a poussé à apprendre l'accordéon !...*

J.P. – Oui, vu qu'elle tenait cette maison de tolérance et, qu'à l'époque, c'était à la mode, c'était l'instrument du peuple... D'ailleurs maintenant, si l'accordéon ne marche plus, c'est dû au fait que les gens ne veulent plus être « du peuple ». Les jeunes sont devenus un peu plus « snobards ». A l'heure actuelle, l'accordéon est considéré comme l'instrument populaire de la « basse classe » ; avec l'évolution et l'instruction, c'est presque devenu un déshonneur d'en jouer.

Q. – Peut-on dire que, malgré tout, l'accordéon est l'instrument de la classe ouvrière ?

J.P. – Oui, mais ça dépend comment il est joué, si on le joue au coin de la rue. Le banjo est aussi un instrument du peuple... Et puis on jouait du « bigophone »[38] aussi *(rires)*, c'est encore plus facile...

J'ai même été président d'un club de bigophones. On y allait surtout pour turluter dans les gobelets, les gobelets de beaujolais. Quand ils défilaient, avec la grosse caisse, ils s'arrêtaient devant tous les troquets, ils démarraient le matin et faisaient dix bistrots. A midi, j'aime mieux te dire que c'était joli, le bigophone... ça sirotait, surtout...

Q. – As-tu démarré en autodidacte ?

J.P. – J'ai commencé à jouer « d'oreille », tout seul, sur un petit dia tonique. Ça m'a intéressé tout de suite. Souvent, au lieu d'aller jouer avec les copains, je prenais l'accordéon et je travaillais. Quand mon père a vu ça, il a décidé de m'acheter un chromatique. Un jour, aux Puces, il a rencontré un pote de régiment qui en faisait. Il l'a ramené à la maison et m'a fait jouer devant lui. L'autre a dit : « Tu devrais l'emmener voir le professeur, Paul Saive ! » J'y suis allé, bien qu'au début, il n'ait pas voulu me prendre parce que j'étais trop jeune, j'avais dix ans..

Q. – Les cours mis à part, à quel âge as-tu commencé ?

J.P. – J'avais, peut-être... huit ans. J'ai donc joué tout seul jusqu'à l'âge de dix ans. Après, j'ai fait un mois de solfège environ avant de commencer l'instrument. J'ai pris des cours pendant un an et demi.

Q. – Et à quel âge as-tu démarré dans le métier ?

J.P. – J'avais treize ans, je faisais déjà les bals. Pour le premier, je connaissais dix morceaux, c'était rue Greneta, quand je les avais tous joués je recommençais, et tout le monde trouvait ça bien ; ils étaient

moins exigeants que maintenant... Faut dire qu'ils en entendaient moins.

Q. – Quel a été ton premier engagement important ?

J.P. – C'était à Metz, à la Brasserie Universelle. Un soir, un ami de mon père, qu'on appelait « Yoyo les basses », est venu à la maison. C'était son surnom ; c'est pas qu'il en jouait terrible mais il faisait déjà des petits passages de basses, de temps en temps. Il était musicien et devait partir en saison, à Metz ; il ne pouvait, malheureusement, pas y aller, il m'a donc proposé le coup. Je suis parti pour deux mois avec les cinquante francs du voyage en poche. J'ai débarqué à cinq heures du matin, j'étais pas heureux, c'était loin et j'avais les larmes aux yeux d'être parti... A l'époque, les sorties, c'était Montreuil ou Romainville, on ne dépassait pas la barrière des Puces. Plus tard, d'autres contrats sont arrivés, toujours dans les brasseries : Lille, Dijon, etc.

Q. – Tu as surtout commencé en province, bizarrement ?

J.P. – Oui, mais j'avais déjà fait des petites attractions dans les cinémas, avec Émile Vacher. Dans ce temps-là, il y avait un entracte entre le documentaire et le film ; on pouvait donc voir des attractions : jongleurs, accordéonistes... ça permettait aux musiciens de vivre.

Q. – As-tu composé très tôt ?

J.P. – Oui, ma première composition a été éditée chez Martin Cayla, un gentil garçon, qui m'a encouragé et imprimé cinq ou six morceaux. Il y en avait un qui s'appelait... *Brin de musette...* Puis il y a eu *Lolotte,* du nom du batteur, qui s'appelait Charlot, on le surnommait « Lolo » et, comme je ne cherchais pas trop loin les titres *(rires)...* il y avait *Courant d'Air,* aussi... On jouait beaucoup ; dans les bals, partout, et, au hasard d'un accompagnement de chanteur, en improvisant derrière, on trouvait certains traits qui sonnaient bien, ça nous faisait un départ de morceau qu'on développait après.

Q. – As-tu monté un orchestre rapidement ?

J.P. – Au début, je n'avais pas d'orchestre fixe parce que je n'avais pas de bal fixe. J'allais à La Renaissance, au rendez-vous des musiciens, pour être embauché dans des orchestres. A l'époque, je n'avais pas de nom, je n'étais qu'un élément. J'avais même pris des leçons de contrebasse, du fait qu'on demandait, assez souvent, des accordéonistes-bassistes. J'en ai loué une, j'ai vite compris ; en enfonçant les notes, ça me « coupait les doigts » pour l'accordéon. Je me suis mis au bandonéon de très bonne heure parce que ça commençait à être très demandé. C'était les débuts du bando au bal musette. J'ai été un des premiers et un des plus jeunes à en jouer. A l'époque, les gars étaient déjà chevronnés et pesaient un certain poids.

Q. – Qu'est-ce que tu appelles La Renaissance ?

J.P. – C'est, à la porte Saint-Martin, un café à côté du Théâtre de la

Renaissance. C'est là que, tous les vendredis, les musiciens pouvaient trouver du boulot. Tout le monde était sur le trottoir, c'était une espèce de marché aux musiciens. Il y avait aussi Pigalle mais, là-bas, c'était déjà une autre classe ; les musiciens de jazz et de dancing faisaient de plus grosses affaires. Nous, on prenait tout ce qui se présentait, des petites noces, etc., fallait bien manger !...

Q. – Ton père avait peut-être envie que tu fasses autre chose ?...

J.P. – Il apprenait aussi, il cherchait à faire mes exercices mais il n'y arrivait pas. Comme je gagnais bien ma vie, ça lui permettait de rester au chômage *(rires)*. Un moment, j'avais travaillé comme garçon maçon, avec lui ; je gagnais un franc de l'heure ; à quarante-huit heures par semaine, ça me faisait quarante-huit balles, alors qu'en allant dans les rues, les cours ou les restaurants, je gagnais vingt ou vingt-cinq francs par jour, ça valait déjà beaucoup mieux, j'avais vite compris que, le plâtre, c'était dur à gâcher ; en plus, faut pas trop le « gâcher » *(rires)*, ça peut encore servir !

J'ai travaillé aussi dans l'imprimerie musicale de la rue des Panoyaux. Mon père pensait que ça m'apprendrait à lire la musique. Tu penses, j'étais receveur de feuilles, je nettoyais les plaques et je sortais les poubelles. Je ne suis pas resté longtemps.

Q. – A part le bando et la basse, as-tu pratiqué d'autres instruments ?

J.P. – J'ai fait un peu de guitare. A cause des Manouches. Quand j'allais voir Vacher, en 1935, j'avais fait la connaissance de Matelo, Barot, Sarane, Ferret. Jusqu'à ce moment-là, on jouait du banjo dans les bals musette. Quand j'ai entendu le son de la guitare, ça m'a plu tout de suite, j'ai été envoûté, je préférais même la guitare à l'accordéon, seulement, comme j'étais condamné à jouer... J'ai appris en voyant leurs doigts se poser sur le manche, comme ça...

Q. – Quand as-tu monté ton premier orchestre ?

J.P. – C'était en 1936, à l'époque où j'ai gagné le championnat de France des orchestres musette. Ça se passait au Moulin de la Galette, il y avait deux concours : l'autre c'était pour le classique. J'ai participé aux deux. Avec moi, j'avais un banjoïste qui s'appelait Lucien Pougros. A la guitare, c'était « Fil de Fer », à la batterie, « Grand Pif », vu son appendice nasal, et au piano « L'Araignée », à cause de ses grandes mains. J'avais pas de basse, à ce moment-là.

Q. – A partir de quel moment as-tu commencé à jouer avec les Manouches ?

J.P. – Quand je jouais au Petit Jardin. Je remplaçais Charley Bazin. C'était l'endroit où on écoutait toute la crème des accordéonistes, la fine fleur, il n'y avait pas un seul tocard.

Il y a eu Guerino, le premier à avoir joué l'accordéon sans vibration, puis Gus Viseur, Tony Murena... C'étaient les meilleurs. Dans les bals musette, il n'y avait qu'un accordéon, un banjo, une batterie. Au Petit Jardin, c'était déjà deux guitares, une basse, un piano, une batterie, ça

faisait un meilleur tempo, c'était agréable, ça jouait bien, y avait du silence. Pourtant on y voyait pas mal de truands, bien sûr, des Corses, tout ça, mais ils nous écoutaient religieusement, on était appréciés.

Q. – En quelle année es-tu entré au Balajo ?
J.P. – Fin 1936.

Q. – Tu étais le premier... ?
J.P. – Non, le Balajo existait avant moi. A l'époque, c'était tout petit, ça faisait la grandeur du bar actuel. C'était Roger Labbe qui y jouait, très bien, d'ailleurs.

J'y suis entré d'une façon bizarre, un coup de chance. Je venais de terminer mon remplacement au Petit Jardin, Viseur m'avait succédé. Roger Labbe n'était pas sérieux : le bal commençait à 15 heures et, souvent, il se pointait à 15 h 30 ou 16 heures, tout le temps pété. Il avait deux ou trois filles qui travaillaient pour lui et n'avait pas vraiment besoin d'argent, il jouait un peu les seigneurs. Un beau jour, ils l'ont supprimé, ils ont pris Murena, qui, heureusement pour moi, est reparti au bout de quinze jours pour un contrat au Casino de Vichy. De toute façon, c'était pas le gars à rester à une place fixe. Un guitariste sicilien, un nommé Fredo Ciraldo, leur a dit qu'il avait vu au Petit Jardin un p'tit gars qui jouait très bien le style et le répertoire du bal musette ; grâce à lui, j'y suis entré. On m'a pris à l'essai, on a trouvé que je faisais bien l'affaire, quoique un peu jeunot. Comme j'étais de Ménilmontant, tous les voyous m'ont adopté et je suis rentré dans le clan. Je venais avec ma petite casquette à petit bouton, j'avais le genre comme eux, j'avais été élevé au « sirop de la rue », je suis resté et j'ai fait partie des meubles.

Q. – Peut-on dire que les voyous ont représenté une grande partie de ton public ?
J.P. – Ah oui, bien sûr, j'ai été l'accordéoniste le plus populaire parmi la pègre. J'étais un copain de Jo Attia, j'ai connu Émile Buisson ; tous les julots de l'époque, Henri le Gitan, etc.

Q. – Pourquoi toi, plutôt qu'un autre ? Je suppose qu'à ce moment-là les accordéonistes fréquentaient beaucoup les gens du Milieu ?...
J.P. – Bien sûr, y avait pas que moi, mais dans le fond, y avait que des voyous ; on était rue de Lappe, c'était pas les gens en cravate qui venaient au bal musette, le terrain de chasse était giboyeux pour les proxénètes ; c'est là qu'ils allaient chercher les filles, il ne leur serait pas venu à l'idée d'aller les prendre dans des salons de thé.

Q. – Dans Du bouge au conservatoire, *Péguri écrit que l'accordéon est trop souvent rattaché au monde de la pègre, que tout cela est exagéré, voire faux ?...*
J.P. – Pourquoi ils ne le disent pas ?... Il n'y avait pas plus de meurtres dans un bal musette qu'ailleurs. Dans les boîtes « pleines de métèques », comme dit la chanson [39], on trouvait des « vieilles » qui allaient danser pour se faire frotter par des gigolos, pas des julots, des

gigolos, c'est encore pire. Y avait aussi des hommes qui faisaient le taxi-boy ; on les appelait des "danseurs mondains".

Q. – Combien de temps as-tu travaillé au Balajo ?

J.P. – Dans un premier temps, de la fin de l'année 1936 jusqu'à la déclaration de guerre, en 1939. A 5 heures de l'après-midi, toutes les lumières se sont éteintes, la guerre était déclarée. Pendant l'Occupation, les bals étaient interdits. Pour détourner la loi, on a créé des « cours de danse ». Les gens étaient censés apprendre et, en fin de compte, c'était des bals clandestins ; j'y ai joué. Tout a redémarré en 1945-1946 et j'ai repris ma place au Balajo jusqu'en 1986. Vers la fin, je n'y allais que deux fois par semaine, alors qu'avant, c'était tous les jours, matinée et soirée. Ça ne m'empêchait pas de faire des galas, je me faisais remplacer. Disons que j'étais « directeur artistique » du Balajo.

Q. – Quels sont les principaux accordéonistes qui t'ont remplacé au long de ta carrière ?

J.P. – Un de mes remplaçants titulaires était Auguste Lhotelier dit Giusto. Il y avait aussi Georges Coste, qui jouait très bien, René Sudre, le petit Armand Lassagne, Bob le Fakir et, quelquefois, Murena ou Viseur. Beaucoup montaient faire un p'tit bœuf. Souvent, je trouvais des clients, je leur disais : « Monte-moi jouer un p'tit morceau, j'vais boire un coup en face !... » Et je ne remontais pas ; je les laissais sur l'estrade, ils étaient contents, ils pouvaient dire : « J'ai joué au Balajo ! » Moi, j'étais content aussi, vu que jouer tous les jours, matin et soir, c'était dur, surtout qu'il n'y avait que l'accordéon, pas de cuivres, rien ; fallait tout se taper, la mélodie et le reste.

Q. – Est-ce que tes remplaçants étaient plus ou moins obligés de jouer comme toi ?

J.P. – Y en a un qui m'a remplacé, c'est Tony Jacques ; j'avais déteint sur lui, il avait ma façon de jouer. Il était à la batterie, avec moi, et quand je descendais, il prenait l'accordéon. Il m'a tout pris : la façon de parler, les expressions. Parfois, on ne faisait pas la différence entre lui et moi.

Q. – Dans tes orchestres, tu as toujours eu des guitaristes, et pas des plus mauvais, cite-moi ceux qui t'ont le plus marqué.

J.P. – Au début, j'ai eu Lucien Belliard, le roi du banjo, il était chez Vacher ; il s'est mis plus tard à la guitare. J'ai eu aussi Spanagel, Lulu Gallopain, qui jouait surtout chez Murena, Gaston Durand, qui était très bon, c'était l'ami de Didi Duprat. D'ailleurs, j'ai eu Duprat, très jeune bien qu'il ait beaucoup joué chez Murena. Ensuite, j'ai eu Matelot Ferret et ses deux frères, Baro et Sarane... beaucoup les Gitans ; Murena, lui, ne les a pas eus beaucoup.

J'ai eu René Duchaussoir, dit « La Godasse », Jacques Montagne, Spazzo, Tuture Morche, Maouzeau qu'est mort... Challien Ferret, tous les Ferret. Boulou a joué avec moi, sur un disque ; il faisait très bien

l'affaire ; Boulou, c'est un « élément » ! Quant à son père, n'en parlons pas... Matelot, c'est un personnage !... j'en ai eu d'autres mais je ne me rappelle plus leurs noms.

Q. – Ce sont tes valses qui ont fait ta réputation. Néanmoins, tu as fait partie du peu d'accordéonistes de l'époque qui ont joué du swing !...

J.P. – C'est venu au contact de la guitare. Je transposais certaines positions d'accords sur mon accordéon et, de fil en aiguille, j'ai joué du swing.

Q. – As-tu particulièrement bossé le jazz ?

J.P. – Non, pas vraiment ; je m'inspirais des traits que j'entendais. Petit à petit, j'ai eu quelques clichés, comme tout le monde, et j'ai commencé progressivement à improviser. Je n'ai pas été un jazzman chevronné, ça me venait comme ça...

Q. – Quels jazzmen écoutais-tu ?

J.P. – Louis Armstrong m'avait frappé, puis Benny Goodman, plus tard Dizzy Gillespie. On n'entendait pas beaucoup d'accordéonistes américains mais, en France, il y avait des précurseurs du jazz à l'accordéon, comme Bazin. Il y avait Freddy Vander, qui jouait jazz formidable, et le vieux Freber, le plus vieux des trois frères, qui jouait bien le swing. Deprince, Ferrero, ou les autres, n'ont jamais fait de jazz ; on ne pouvait pas s'inspirer d'eux pour ça. Pour ma part, je me suis plutôt inspiré de Bazin, Viseur ou Murena. Y en avait un, aussi, Louis Richardet, un autre précurseur, qui jouait sur un accordéon piano ; il faisait un thème swing qui s'appelait... *(il fredonne) : Tout n'est pas perdu...*

Q. – Combien de morceaux as-tu composés ?

J.P. – Plus de 500... 503 ou 504[39].

Q. – As-tu accompagné des chanteurs ?

J.P. – Oui. Il fut un temps, tout de suite après l'Occupation, où il y avait une émission de radio : *Musette et chansons* produite par Roger Vaysse. J'étais le seul, avec René Sudre, à accompagner les chanteurs. Il y avait des gens comme Rose Avril et bien d'autres dont je ne me rappelle plus les noms. Plus tard, à l'occasion de tournées, j'ai accompagné Juliette Gréco, Charles Trenet, Gilbert Bécaud... L'émission de radio avait lieu le dimanche matin, on jouait en direct, les chanteurs venaient avec leurs « formats », fallait être capable de lire la musique. D'autres en étaient capables également mais avaient été interdits d'antenne parce qu'ils avaient joué pendant l'Occupation.

Q. – Dans le domaine purement musette, est-ce que Vacher a eu une influence sur toi ?

J.P. – Non. Au début, on est obligé de passer par Marceau et ses morceaux classiques, ceux de Ferrero, c'était le « répertoire » : *La Marche des accordéonistes, Ça gaze,* etc. On se faisait les doigts sur l'instru-

ment, on jouait du Deprince, aussi. Mais Deprince, Marceau, Ferrero étaient des gars très sages, très sérieux et, vu mon tempérament, je n'étais pas enclin à être influencé par eux. J'ai vite été écouter les « traîne-lattes », un peu comme moi, quoi ! C'étaient les gens de la rue. Viseur, c'était la bohème, moi aussi. J'habitais Ménilmontant, le genre de quartier où tout le monde était né dans la rue.

Chez moi, c'était la lampe à pétrole, pas d'eau courante ; il fallait descendre au rez-de-chaussée pour la flotte. Enfin, on était heureux quand même, on avait la musique. Après, ça s'est modernisé, on s'est éclairé au gaz et, plus tard, à l'électricité. Ensuite, j'ai bien gagné ma vie ; dès l'âge de quinze ans, ça a très bien tourné pour moi.

Q. – Tu as commencé tôt !

J.P. – J'étais le plus jeune accordéoniste à jouer dans les musettes.

Q. – En dehors des bals connus, quels étaient les « temples », les lieux où les accordéonistes faisaient leurs « universités » ?

J.P. – Y avait Le Floréal, Le Balthazar, où Deprince s'est fait un nom extraordinaire, Les Cascades, où jouait Édouard Duleu, La Croix de Malte, à la République, Le Balcon à Ménilmontant, Le Clair de Lune ...

Avec toutes ces brasseries, les musiciens vivaient bien. A la Bastille, il y avait La Colonne, où moi-même j'ai joué. J'y jouais des ouvertures, des valses viennoises, des opérettes. On se faisait chier à mourir, on se tapait *L'Auberge du Cheval Blanc* et tout ça, j'en avais plein le dos. Fallait suivre le premier violon et c'était des *bêcheurs*, c'était pas de la rigolade, on s'emmerdait. Je préférais les bals. Tout gosse, je m'voyais déjà, comme dit Aznavour, en train de jouer, avec ma cigarette et ma casquette. Quand, plus tard, je me suis vu comme ça, j'ai repensé à ce que je m'étais imaginé, étant môme : ça m'a fait drôle, une vision de gosse... Si je n'avais pas joué d'accordéon, je serais devenu un mauvais garçon.

Q. – Étais-tu fainéant ?

J.P. – Oui, bien sûr, énormément, mais pas pour la musique. J'ai travaillé l'accordéon pendant des jours et des jours. Cela dit, je n'étais pas un garçon modèle, tu sais ce que c'est, dans nos quartiers... Je me souviens que ma grand-mère venait me chercher pour m'emmener à ma leçon d'accordéon, je jouais dans les terrains vagues, j'étais tout dégueulasse, on se bagarrait avec les gosses de la rue d'à côté... J'avais horreur de m'habiller « en dimanche », j'pouvais pas aller jouer !...

A part ça, j'étais fainéant et je crois que je ne me suis pas modifié. Faut faire ce qui te plaît, quand t'en as envie...

Q. – Est-ce que c'était les mêmes musiciens qui jouaient dans les dancings et les bals musette ?

J.P. – Ah non ! Les musiciens de dancing se croyaient souvent supérieurs ; ils refusaient fréquemment de jouer dans les bals musette. Au dancing, ça n'était pas l'accordéon qui primait.

Q. – A quoi correspond l'expression « swing contre musette » ?

J.P. – Pendant l'Occupation, le swing était à la mode. C'était interdit d'en jouer mais il y a quand même eu des orchestres. D'autre part, il y avait une marque d'apéritif qui s'appelait *Swing*. Cette marque a eu l'idée de créer des concours qu'on nommait « swing contre musette ». Il y avait trois accordéonistes « swing » et trois « musette » qui se mesuraient. Ça se passait dans les cinémas, au Moulin Rouge...

J'étais dans la catégorie « musette » avec Émile Carrara et Émile Prud'homme. Pour le swing, c'était Viseur, Bazin et Murena. Ça se jouait en deux manches. Le public applaudissait, les machines jugeaient. On gagnait une manche chacun, environ. Il y avait même une fille qui s'appelait « Mademoiselle Swing », avec une chanson. Ça fait que l'apéro *Swing* se vendait bien. Ils n'ont pas créé de marque d'apéritif *Musette,* c'est drôle *(rires)* !...

Q. – A propos des rapports entre le musette et la pègre, la plupart des truands, d'après ce que tu dis, aimaient l'accordéon. Certains en jouaient-ils ?

J.P. – Oui, quelques-uns. Remarque que pour le jazz ou le blues c'était la même chose, avec Al Capone et toute l'équipe... Dans la musique des bas-fonds, même pour le tango, on trouvait les truands. C'est eux qui allaient dans les boîtes de nuit. Qui peut sortir toute la nuit et dépenser un maximum d'argent, sinon eux ? C'est pas les industriels, à part quelques-uns qui veulent s'encanailler. Les bals les plus dangereux, c'était les bals des « portes », où il y avait la barrière, comme Le Poker d'As à Montreuil. C'était des endroits réservés à des bandes spéciales. Si tu t'amenais dans un endroit comme ça pour emballer une nénette, t'étais pas sûr de t'rebarrer avec, mon pote ! Les mecs te cherchaient du pétard et ça y allait !... Enfin, ils sortaient quand même dehors, ça ne se réglait pas dans le bal. A La Java, y en a eu, des bagarres !... et rue de Lappe, derrière Le Petit Balcon, dans le passage Thiéré ou le passage Louis-Philippe. Ça se réglait souvent à coups de couteau, il y avait des bandes rivales, ça ne rigolait pas...

Q. – Y avait-il des bals vraiment licencieux ?

J.P. – Non, ça n'existait pas parce que, tu comprends, il fallait respecter la danse. Tout le monde tournait dans le même sens autour de la piste, fallait pas de bousculade. Quelquefois, quand ça se passait, on entendait : « Espèce de con, tu sais pas danser ? » et ça dégénérait en bagarre. Donc, les gens faisaient attention. Les premiers temps du swing, il y avait un panneau dans certains bals : « Interdiction de danser le swing. » Le swing pouvait être sujet à bagarres, ça risquait d'importuner les mecs qui dansaient « serré ». Quand ça arrivait, ça donnait : « Hé, toi, va faire le con ailleurs ! », ça créait des histoires. Ça a été dur de faire entrer le swing au bal musette. C'est venu avec l'Occupation et l'arrivée des Américains.

Q. – Jusqu'à quelle date considères-tu que l'accordéon ait eu du succès ?

J.P. – Jusqu'en 1960. Ensuite, ça a été l'arrivée du rock, les mômes

ont commencé à jouer de la guitare, et l'accordéon en a pris un coup. A l'époque du cha-cha et du mambo, ça pouvait encore coller, on arrivait à jouer ça sur un accordéon, mais le rock... Remarque, on a toujours été emmerdés, dans le fond, mais on a survécu. Quand le typique est arrivé, on s'est dit « c'est fini ! » ; mais ces morceaux-là marchaient quand même mieux dans les dancings. Au musette, on faisait pratiquement pas de mambo à cause de l'absence de cuivres, vu que c'était une musique faite autour de ça. Plus tard, on s'est mis à composer des trucs « bidons », pour pouvoir les jouer à l'accordéon.

Q. – Est-ce que ça a donné des accordéonistes spécialistes du typique ?

J.P. – En France, non. Pourtant, c'est une musique intéressante. Je me rappelle avoir entendu un albinos, un accordéoniste, qui jouait aussi du piano et de la guitare, le tout très bien, il accompagnait Myriam Makeba... Il s'appelait Sivuca... J'aime ça, moi, toute cette musique-là.

Mis à part Richard Galliano, qui joue ça ? Les jeunes gars devraient chercher une autre voie. Le musette, faut reconnaître qu'y en a marre quand même, *Le Dénicheur*, etc. ! Quel est l'intérêt de faire encore enregistrer ça par un jeune mec ? Tout le monde l'a fait avant lui, il n'en fera pas plus que les autres et, s'il en fait de trop, ça ne sera plus populaire. Faut aller vers d'autres styles, chercher, le jazz, le brésilien, le typique. Ça peut amener du nouveau. L'emmerdant, avec ce putain d'accordéon, c'est que l'on construit des instruments modernes et que les mecs en jouent comme il y a quatre-vingts piges, souvent plus mal ; pourquoi avoir une voiture à quatre vitesses si c'est pour toujours rester en première ?...

Les suiveurs

Ces « trois orfèvres » vont être les inspirateurs de toute une génération d'accordéonistes ayant succombé à leur son, leur phrasé, leur richesse harmonique et leurs sens de l'improvisation. Tous feront le métier après la Seconde Guerre mondiale, partageant leur travail entre les bals musette, les dancings, les boîtes, les accompagnements de chanteurs, les orchestres de variété et les galas.

Le dernier Jo du Balajo

Jo Maurage se présente, fort modestement, comme « le recordman des heures d'estrade ». Il naquit le 1er avril 1931 à Paris, au sein d'une famille de musiciens ; son père était accordéoniste, sa mère chanteuse, son

grand-père pianiste et son arrière-grand-père flûtiste. Il « toucha » l'accordéon dès l'âge de trois ans et son père ne manqua pas de s'en apercevoir car Jo étant grand amateur de bonbons, toutes les notes collaient ! C'est pourquoi le père Noël lui offrit bientôt un petit modèle chromatique, spécialement conçu à son intention. Mais c'est le modèle possédant quatre-vingts basses de papa qui lui permit de remporter le premier prix, l'année suivante, à l'émission de Jean Nohain, *Les Beaux Jeudis.* A cinq ans, Jo passa en attraction dans des cinémas, accompagnant la chanteuse Yolande Pérar, interprète de *Je suis une petite poupée.* Charmant tableau !

A dix ans, il obtint le premier prix au Concours international de la Ville de Paris, au Moulin de la Galette.

A partir de 1947, il devint professionnel à part entière, fort attiré par le jazz et se disant influencé par Gus Viseur, Tony Murena, Django Reinhardt, Duke Ellington et Jean Salembeni. Ce dernier lui avait donné quelques cours vers l'âge de quinze ans. Maurage tâta évidemment de toutes les musiques, ou peu s'en faut, du tzigane (en jouant au Raspoutine où le violoniste n'était autre que Toscano), du tango, auprès de grands spécialistes parisiens (Quintin Verdu, Angelo Burli et Paquito Rocca), manière de dire qu'il joue aussi fort bien du bandonéon. Dans le domaine du jazz, il joua avec Geo Daly, Jean-Claude Fohrenbach et Roger Bourdin, entre autres.

Il serait fastidieux d'énumérer toutes les boîtes de Paris où il eut l'occasion de se produire, « toutes, à l'exception du Miami », précisa-t-il. Il travailla également dans des grands orchestres (Raymond Le Sénéchal, Roger-Roger et Nino Nardini).

Dans la grande lignée Murena-Viseur-Privat, Maurage possède une technique tout terrain de haut niveau et énormément de feeling. Dans cette tradition royale, Jo ne craint personne, on peut seulement s'étonner que son nom ne soit pas plus connu ; résultat probable de son activité inlassable de musicien !

Du bal musette à Léo Ferré

Né en 1931, Jean Cardon jouit également de la considération des meilleurs, qui, Marcel Azzola en tête, ne tarissent pas d'éloges sur son talent. Élève de Médard Ferrero, Cardon, qui avait débuté l'accordéon à l'âge de quatre ans, fit ses preuves dans divers concours internationaux, présentant un répertoire de musique de genre. Il débuta dans le métier, à quatorze ans, dans une boîte de Saint-Michel. Il fut ensuite une vedette des bals musette, notamment du Petit Jardin, en tant que chef d'orchestre, mais se produisit également au Mirliton et Chez Bousca. Il s'orienta bientôt vers une carrière de musicien de studio, travaillant, entre autres, pour Michel Legrand et Raymond Lefèvre. Il passa la plus grande partie des années 1950 dans l'orchestre de Léo Ferré (signalons le disque *Surpatte chez Léo Ferré,* dont tous les arrangements sont de sa

plume). Quelques rares disques parurent sous son nom, outre ceux consacrés à des œuvres de virtuosité chères à Médard Ferrero ou à des compositions de Marcel Azzola. Il enregistra un 45 tours dans le style typique. Les arrangements, dont il est l'auteur, sont magnifiques, et sonorité, accords et phrasé sont étonnamment modernes pour l'époque. Remarquable spécialiste du bandonéon, il travailla notamment pour Primo Corchia et Ramon Mendizabal.

Parmi ses trop rares compositions, signalons une superbe valse, *Tempête*. Remarquable improvisateur, Cardon flirta quelque peu avec le jazz. Parmi les accordéonistes, ses préférences vont à Gus Viseur, Tony Murena, Joe Rossi, André Astier, Marcel Azzola et Freddy Balta. Après une retraite prise en 1971 où il ne joue plus que pour son plaisir, il s'éteint durant l'été 1990.

Le Jacques du Balajo

Tony Jacques, de son véritable nom Jacques Faivre, originaire du Doubs, naquit en 1932. Il fut l'élève de Paul Saive et commença le métier après la guerre. Il travaille dans les plus grands dancings parisiens Le Tourbillon, le Petit Jardin, Le Tango, La Grande Roue, La Boule Rouge, etc., mais c'est au Balajo qu'il connut la consécration, engagé par Jo Privat.

Il participa à maintes émissions de radio et de télévision. Il est présent dans divers albums aux titres évocateurs, tels que *Sur un air d'accordéon, Échos du Faubourg*, etc. sans compter les disques sous son nom, parus chez Polydor. Grand spécialiste des valses musette, Tony vit même un de ses disques, *Sous les ponts de Paris*, largement diffusé aux États-Unis.

Tony Jacques pratique également le bandonéon, avouant sa passion pour les grands du tango (Astor Piazolla en tête) et pour le jazz (Art Van Damme, Nat King Cole, Michel Warlop et Erroll Garner).

Fine fleur des fines lames

Armand Lassagne naquit à Montrouge en 1934. Élève de Camille Di Duca, il décida, à l'âge de quatorze ans, de se consacrer à la musique. Ses véritables débuts professionnels remontent à la fin des années 1940. Jo Privat dit de lui qu'il est le dernier de la tradition à avoir du style. Sa carrière, un moment suspendue par la guerre d'Algérie, fut particulièrement bien remplie.

Il a « écumé » le métier, jouant dans diverses boîtes, bals musette, brasseries et cabarets, travaillant avec des grands orchestres réputés (Raymond Lefèvre et Raymond Legrand) et accompagnant des chanteurs représentatifs de la grande tradition française (Guy Béart, Colette

Renard, Georgette Plana et Patachou), participant à des émissions de radio et de télévision de grande écoute *(Le Palmarès des chansons, La Chance aux chansons* et *Le Grand Echiquier)*. Il s'est produit à l'étranger et a souvent travaillé dans le circuit des croisières maritimes. Il fut et demeure l'ami et l'admirateur de Charley Bazin, Gus Viseur et Jo Privat. *Fine fleur*, son grand tube passé à l'état de standard, traduit bien la relation de symbiose entre deux générations. La finesse de Lassagne ne consiste pas seulement à reprendre le flambeau (ainsi qu'il l'a si bien fait dans sa version de *Douce joie*, de Viseur [25]), mais à s'affirmer comme un rénovateur aussi discret qu'inspiré du répertoire. En 1969, il enregistra un disque particulièrement remarquable à l'accordéon électronique. A cet effet, il avait convié les musiciens parmi les meilleurs disponibles dans les studios, tels Francis Daryscuren, André Arpino, Pierre Gossez et Pierre Sellin, confiant les arrangements à Fernand Vestraete. *Comic's 2000* est une sorte de ragtime, coup de chapeau à une tradition fort ancienne, celle de l'Américain Pietro Deiro, revue et rénovée par la grâce d'un arrangement fort efficace et non dénué d'humour. Tout récemment, en août 1988, Lassagne enregistra une cassette, *Les Pionniers de l'accordéon*, pour VAV ; l'accordéon y fait flèche de tout bois. *Rêverie catalane*, autre belle réussite, est un paso doble à la tzigane (!), invitant davantage à l'écoute attentive qu'au jeu de jambes. L'orchestre pétille d'esprit et Lassagne prouve à nouveau qu'aucune tradition n'est morte, pour peu qu'on sache y mettre tendresse et humour (deux registres difficiles à marier).

Louis « de la chine »

Autre musicien remarquable, Louis Corchia naquit en 1935 à Paris. Il étudia auprès de Médard Ferrero. Il accompagna des chanteur, tels que John Williams, Robert Ripa, Félix Marten et Mick Micheyl, tout en « chinant [26] » dans le répertoire manouche.

Il est ainsi l'auteur de merveilleuses compositions dont *La Roulotte* et *La Chineuse* inspirées de cette tradition, comme le laisse deviner leur titre et qui, loin d'être des exercices de style, démontrent une classe évidente, permettant de comprendre pourquoi Corchia se réclame de Tony Murena et Gus Viseur.

La tradition du Nord : les symphonies d'accordéons en sol mineur

Dans le Nord, l'accordéon apparut dès la fin du XIX[e] siècle et connut une grande vogue. La Belgique joua un rôle considérable dans son implantation de l'autre côté de la frontière. Les importateurs belges

fournirent les musiciens en marques italiennes (Dallape, Scandalli, Soprani, etc.) et allemandes.

Force est de constater que, dès cette époque, s'était créée une sorte de tradition semi-concertante extérieure à l'univers du musette. Elle se développa d'abord dans les cafés et les brasseries, et par l'intermédiaire des sociétés d'accordéon (véritables écoles). Parmi les premières en 1907, la Société des Accordéonistes Laboureurs de Wattrelos, l'Harmonie des Accordéonistes Lillois (1910), la Phalange des Accordéonistes de Lille, la Symphonie des Accordéons de Lens.

Cette tradition se prolongea dans trois directions principales : le circuit des brasseries, l'accompagnement des chanteurs de variété et les bals sous tente (domaine que n'avaient pas investi les hommes du musette, fixés pour la plupart dans la région parisienne et attachés aux places fortes de leur empire, les hauts lieux parisiens, tenant en moindre estime la province au sens large et le décor amovible des bals de famille).

Les patrons des bistrots, qui appartenaient en fait à des brasseries ou à des entreprises dont les propriétaires étaient parfois les compagnies d'exploitation minières elles-mêmes, n'en étaient que gérants et avaient cherché à s'attirer une clientèle en programmant de l'accordéon.

Ils furent ainsi à l'origine des fameuses sociétés d'accordéonistes, créant toute une infrastructure commerciale en relation avec les fabricants d'instruments.

Le bistrot, berceau de l'accordéon

Dans la génération des pionniers, le grand ancêtre serait Roger de Lens. Selon Louis Péguri, il était déjà en activité dès les années 1890. Il tenait un café place du Quentin. Cela ne l'empêchait pas de jouer du classique. « Champion breveté », ainsi s'intitulait-il, ce troubadour s'accompagnait d'une grosse caisse accrochée à son dos, ne manquant pas de clamer son dédain pour le chapeau à sonnettes, tellement à la mode dans le Nord. En effet, à la différence des Auvergnats, fervents adeptes de la grelottière, la panoplie rythmique des Nordistes comportait une batterie mécanique, un triangle, des castagnettes, un chapeau à sonnettes, etc.

De Lille à Lyon : la longue marche

Dans les années 1890, Roger de Lens fut le professeur de Georges Verschueren (souvent nommé Marceau père), qui exerça successivement la profession de mineur et de cordonnier. Ce dernier initia son fils Marceau Verschueren (né en 1902 à Liévin) à l'accordéon. Il débuta sur un modèle diatonique et suivit des cours de solfège et de théorie musicale au

Conservatoire de Lille. Il fit partie de l'harmonie des accordéonistes lillois sous la direction de Maurice Wanspranghe. Pendant la guerre de 1914-1918, il vendait du sable blanc aux brasseries, les chiqueurs disposaient ainsi d'un parterre idéal pour y semer leurs crachats.

Il commença à jouer dans les rues, sur les marchés et accompagna même des théâtres de marionnettes. Il se produisit ensuite pendant dix ans à La Brasserie de Lille.

Il est généralement considéré comme un des premiers concertistes à l'accordéon. Il écrivit des musiques sur des poèmes de Pierre Mac Orlan et constitua même un duo avec lui. Augmenté de Deprince, le duo devint trio à l'occasion d'émissions radiophoniques. Marceau composa un bon nombre de grands succès du répertoire accordéonistique : *Ça gaze* (qui donna son nom à un bal musette), *La Polka des as, La Marche des accordéonistes lyonnais* (le disque le plus vendu en France en 1956, et qui immanquablement sert d'indicatif final à toute réunion d'accordéonistes dignes de ce nom, qu'il s'agisse d'un festival ou d'un concert). Notons qu'il fut l'un des premiers à composer un fox-trot, *Ruby Fox*, pour l'instrument.

Il fut avec Jean Vaissade un des premiers accordéonistes à être accompagné par le jeune Django Reinhardt (au banjo, sous le pseudonyme de Jean Got) en 1928.

Cette séance d'enregistrement pour les disques Henry fut récemment partiellement rééditée *(Django plus,* Pathé-Marconi 1727 291). Elle comporte deux titres, seul le premier, *Moi aussi*, composition de Marceau, fut exhumé, le second titre, *Tarragone* est resté dans les tiroirs. Il s'agit, en fait, d'un trio dont le troisième membre est le siffleur Erardy, converti en merle d'occasion. Peu de temps après, Marceau entra chez Odéon.

Deprince et lui sont les deux accordéonistes du fameux film *La Belle Équipe*, sorti sur les écrans en 1936.

Contraint par la maladie à renoncer à toute activité musicale dans les dernières années de sa vie, Marceau est mort en 1990.

Le bel équipier

L'autre grande figure nordiste, que nous venons d'évoquer, ami d'enfance de Marceau, est Adolphe Deprince. Il naquit d'un père français et d'une mère belge, en 1901, à Malines en Belgique. Quelques mois après, sa famille s'établit à Roubaix. Le jeune Adolphe se mit à l'étude du solfège à l'âge de dix ans. En cachette, il ne manquait pas de taquiner l'accordéon de son père. Il prit ensuite des cours de piano, ce jusqu'en 1914. Vers la même époque, il commença à jouer de l'accordéon dans le café paternel et à écumer les brasseries du nord de la France. Il devint l'élève de l'accordéoniste Lorion Perrin, homme de la préhistoire de l'instrument.

La quasi-totalité de la carrière de Deprince se déroula dans le cadre des brasseries, citons Les Cascades (qui donna son titre à une fameuse

polka à variations de sa composition), le Balthazar, le Louis XIV et à La Croix de Malte. Mentionnons également deux cabarets : Le Nox et L'Écrin. Installé à Paris en 1930, il avait commencé à travailler à La Cigale, mais fut renvoyé de cet établissement car il ne savait pas chanter. Entre 1933 et la guerre, il se produisit dans des bals, à la tête de son orchestre.

Sa carrière discographique est également bien remplie. Il fut sous contrat chez Parlophone, Odéon, Columbia, Idéal, Gramophone, La Voix de son Maître et Pathé-Marconi. Il composa quelque cinq cents œuvres, parmi les plus célèbres : *Joyeux Rossignol, Bagatelle,* et *Joyeux Canari.* Il accompagna la jeune Édith Piaf, qui lui avait été présentée par son amant d'alors, l'humoriste Champi, à ses débuts. Bien d'autres chanteurs bénéficièrent de son talent : Tino Rossi, Maurice Chevalier, Marie Dubas, Fernandel, Lucienne Delyle, Fréhel, etc.

Il tint même quelques petits rôles au cinéma, dans *La Belle Équipe* et *La Porteuse de pain* notamment. Deprince, ce « Paganini de l'accordéon » comme le dit Marcel Azzola, est demeuré fort actif et s'il a pris récemment sa retraite en tant que musicien, il participe encore à de nombreux jurys d'accordéons.

Lame bucolique

On dispose d'une foule de renseignements sur Édouard Duleu, auteur d'un gros ouvrage autobiographique, *Ma vie sur un air d'accordéon,* qui ne laisse rien ignorer de sa carrière, encore moins de ses décorations (Ordre du Mérite Agricole, Officier des Arts et Lettres, Mousquetaire de l'Armagnac et Commandeur de la Bière).

Il naquit en 1914 à Wattrelos. Dans sa jeunesse, il eut l'honneur de remplacer Marceau à la Brasserie de Lille. Installé à Paris, il fut engagé comme remplaçant de Deprince, puis de Fredo Gardoni, à la brasserie Les Cascades. Il participa ensuite à des émissions radiophoniques au Poste Parisien. Pendant un an, il officia en tant que musicien-videur au bal du Café de Paris, à Souppes-sous-le-Loing. Il accompagna également des films muets dans les cinémas et passa en attraction dans des bals. Aux Cascades, il succéda définitivement à Deprince et devint une des vedettes du Poste de l'Ile-de-France ; bientôt soliste à la radio nationale, il accompagna nombre de chanteurs.

Pendant la guerre, il se produisit dans les casernes de Paris et passa en attraction dans des music-halls de la région toulousaine, accompagné par le guitariste Challain Ferret. Il s'installa alors dans cette région et y commença une carrière de bals et de galas. Il fut longtemps président de l'UNAF.

Compositeur prolixe, il est une sorte de recordman des noms d'oiseaux, du *Canari tyrolien,* un de ses grands succès, à *La Caille,* en passant par *Le Merle et le Rossignol.* Il est également un grand chantre de la nature et des paysans : *Paysan mon ami, La Marche des vendanges* et autre *Promenade à la campagne* témoignent de cette inspiration.

Non content d'exalter les charmes de la nature, l'infatigable compositeur sacrifia également aux régions de France : *Mon Auvergne,* en collaboration avec Jean Ségurel ; *La Bourrée de Laroquebrou,* de sa seule plume, *La Bretagne de Pontaven à Concarneau, Ma Lorientaise, Les Bretons de Paris,* ainsi que son Sud-Ouest d'adoption *Rose des Pyrénées, Toulouse en fête,* etc. Mais Duleu ne fut jamais avare de saluts sous la forme de grands coups de piston ; *Cher vieux rugby, Concorde, L'Hymne des sapeurs-pompiers, Marche à la gloire des FFI et de la France* ; enfin *La Marche de l'American Legion* (qui lui valut la Médaille d'or de cet ordre).

Verchu roi ?

André Verchuren, abrégé en « Verchu », est probablement le plus connu de tous les accordéonistes français, sans doute le plus riche (millionnaire du disque en tout cas). L'entendre est une chose, le voir à la tête de son orchestre animer un spectacle en est une autre. Il a très vite compris que le public était amoureux de son et lumière, et a su concevoir un véritable show (il fut le premier à présenter un spectacle à l'Olympia). Sa cote de popularité auprès du public est peut-être beaucoup plus haute qu'auprès de certains de ses collègues. Il serait fastidieux de répéter ne serait-ce qu'un millième des critiques qui lui sont adressées (dans la coulisse). Supposons que Verchu s'en moque et continue à assurer imperturbablement sa carrière.

Il est l'auteur d'un livre autobiographique, *Mon accordéon et moi,* paru aux éditions Chantilly, justifiant l'adage selon lequel on n'est jamais mieux servi que par soi-même. Il naquit en 1920, dans l'Oise, de parents belges ; son grand-père, mineur, était accordéoniste, ainsi que son père. Sa famille s'installa bientôt dans le nord de la France. A l'âge de six ans, il se mit à l'accordéon. A partir de 1935, il commença à se produire dans des bals parquet, en compagnie de son père. En 1939, il travailla dans une usine de tréfilerie et fut également garçon de café et jardinier.

Comme d'autres les timbres, à l'instar de Duleu, Verchu collectionne les honneurs, en vrac : Prix Francis Carco, de l'Académie Charles Cros, Prix des Lampistes (décerné par la SNCF), Grand Prix de Popularité des Juke-Boxes ; Grand Prix de l'Académie du Disque Français ; Palmes Académiques et Chevalier de la Légion d'Honneur (et ce n'est pas tout). Son grand tube est *Les Fiancées d'Auvergne.* André Verchuren semble sacrifier au goût des titres alléchants, tels que *Gâteau de Savoie* et *Quiche lorraine,* exotiques, *Carillon du Tyrol, Le Chapeau tyrolien,* ou historiques, *Valse mérovingienne.* D'autres défient le commentaire, *Biniou et coiffe blanche, La Pompe à bras,* ou célèbrent de grands moments de la vie quotidienne : *La Noce à Jules, Ah ! si j'étais resté célibataire* (suite logique) ou encore *Musette des campagnes.* Ajoutons pour finir qu'il connut les honneurs de l'écran dans *La Vie en rose* et *Gueule d'ange.*

De son seul prénom, Aimable Pluchard s'est fait un nom. Il est l'auteur d'une autobiographie, *La Boîte à punaises*, parue aux éditions Ramsay en 1978. Aimable naquit en 1922 à Trith-Saint-Léger, dans le Nord. Après avoir commencé à apprendre le saxophone, il dut se convertir à l'accordéon, un coup de pied reçu en pleine figure lors d'un match de football, l'ayant privé de quelques dents. Afin d'échapper à la mine, sur le conseil de son père, il décida de devenir musicien et anima bientôt mariages, fêtes et bals. Il lui arriva même de jouer dans une maison de tolérance à Valenciennes. Il prit des cours d'accordéon avec Emile Larcanche, mais, prudent, décrocha tout de même un CAP d'ajusteur-fraiseur et un brevet d'enseignement industriel.

En 1936, au coude à coude avec un homme qui vendait *L'Humanité*, il joua *L'Internationale* à la sortie d'une usine lors des grandes grèves.

Il arriva à Paris au début de la guerre et commença à faire la manche dans les bistrots :

> « Pendant la journée, je travaillais dans une maison de pianos, attention, je ne les accordais pas – pour ça il ne faut pas avoir de varices dans les oreilles – je vernissais, je nettoyais les ivoires » [27].

Il travailla dans divers bistrots et cabarets, mais ses premières heures de gloire correspondent à son engagement au Floréal, *Aimable et son swing*, proclamait l'affiche.

> « La mode voulait qu'on dise swing et non plus jazz, le mot prenait une allure contestatrice (...). On prétendait ainsi fronder l'occupant. Ce que je leur en ai filé des airs de jazz aux auditeurs schleus » ! [28]

Bientôt embarqué par le STO, Aimable eut la chance d'échapper à l'usine et de continuer à exercer son métier d'accordéoniste, certes à titre gratuit, pour les petits-bourgeois allemands de la région où il était prisonnier. Il réussit à s'évader et joua dans les bals clandestins de la rue de Lancry.

A la fin de la guerre, il monta son propre orchestre, impressionnante brochette de jazzmen : Jean Bonal à la guitare, Maurice Meunier à la clarinette, André Persiany au piano, Popof à la contrebasse et Roger Paraboschi à la batterie. L'ensemble se produisit notamment au Balthazar.

Depuis, Aimable a poursuivi sa carrière dans les bals, toujours à la tête d'un très bon orchestre. Il connut même les honneurs d'une carrière à l'étranger. Il joua au Waldorf Astoria de New York (accompagné par Toots Thielemans et les musiciens de Benny Goodman) ; toujours aux États-Unis, il fut à plusieurs reprises l'invité du *Ed Sullivan Show* et la vedette du bal des Bretons. Il joua également pour Norodom Sihanouk, roi du Cambodge, ce dernier l'accompagnant à la clarinette et au piano.

Sa discographie est très fournie ; grande vedette des disques Vogue, il reçut le Grand Prix de l'Académie Charles Cros, le Grand Prix du disque, ainsi que cinq disques d'or.

Si d'autres prétendent être des virtuoses, Aimable est beaucoup plus modeste et se considère, à juste titre, comme un mélodiste :

> « Je n'ai pas la prétention d'être un accordéoniste. Je n'ai pas la technique que tous les autres copains peuvent avoir. Mais il y a des mélodistes plus terribles que certains techniciens (...). L'accordéon ça marche avec ton cœur, le soufflet que tu actionnes, c'est la respiration, les battements de ton cœur » [27].

Momo

Maurice Larcange, né en 1929 à Haveluy dans le Nord, se nomme en fait Larcanche. Si sa carrière, commencée en 1943, traduit bien sa popularité, et si ses qualités techniques sont indéniables, il est à présent surtout connu pour avoir créé, en association avec José James et Gérard Léger, les Petits Prodiges de l'Accordéon. Cette initiative, mettant l'accent sur la découverte et la promotion de très jeunes interprètes, reçut un accueil souvent enthousiaste de la part des familles.

Au concours proprement dit s'ajouta le support d'une revue, intitulée *Accordéon Stars*, ainsi que la participation à des séries d'émissions de radio pour FR3 Centre.

Jeannot Perret se plaît à souligner ses qualités de jazzman, qu'aucun de ceux qui ont eu l'occasion (rare, il est vrai) de l'entendre exercer n'oserait lui dénier.

> « J'ai rencontré Maurice pour la première fois en 1950, à Paris, où il venait de débarquer du Nord. Contrairement à ce que beaucoup pensent, Maurice ne jouait pas du tout dans le style musette, mais il jouait jazz à cent pour cent... » [29].

L'accordéon du Sud au Nord

Né à Paris en 1931, Bruno Lorenzoni, d'origine corso-tyrolienne, se doit néanmoins d'être cité dans cette rubrique car, dès l'âge de deux ans et demi, il est obligé, pour des raisons de santé, de quitter Paris. Il passera donc toute sa jeunesse dans le Nord, à Saint-Quentin. Doté d'une sonorité belle et chaude, surtout dans le registre basson, Lorenzoni, avec une aisance et un sens du swing certain, excelle dans les valses du répertoire des grands (Murena, Viseur, Privat), comme *Brise Sablaise, Passion* ou *Swing Valse.*

La région du Nord nous a livré bien d'autres excellents accordéonistes dont nous ne pouvons parler ici faute de place. Citons Jean Prez Sr., Jean

Prez Jr. né en 1922 (qui, avec Léon Fermont, Charles Verstraste et Raymond Vanneeraeghe formèrent un quatuor d'accordéons) et Octave Creteur (fabricant dès le XIX[e] siècle).

En sortant du musette

Nous avons vu que le monde du musette avait fini par se défaire, perdant petit à petit sa spécificité, voyant ses grandes vedettes disparaître, et avant eux, la kyrielle des boîtes renommées où s'exerçait leur talent. Si certains s'adaptèrent et se recyclèrent dans les tournées, les bals sous tente, d'autres flirtèrent avec différents univers musicaux, en particulier celui des variétés, concept plaisant qui englobe tout et n'importe quoi. Nous avons donc affaire en général, à des musiciens « à plusieurs casquettes », dont certains sont de grandes vedettes. Fredo Gardoni et Alexander, par exemple, furent de véritables stars auprès du grand public, les premières dans ce domaine.

Fredo le Magnifique

Fredo Gardoni a laissé un souvenir impérissable à ceux qui l'ont rencontré. Édouard Duleu en donna une description particulièrement savoureuse : « Il tenait le bar des Vedettes, faubourg Saint-Martin, où tous les accordéonistes se retrouvaient après le travail, tard dans la nuit. Fredo était plus que bigame. On pourrait même dire qu'il était trigame » [30]. Duleu énumère ses conquêtes : « la Mémée », une dame très honorable, plus âgée que lui ; ensuite, Maria, la régulière qui, derrière le comptoir, tenait la caisse, et faisait marcher la maison ; et enfin, « une chanteuse en renom, pour le prestige et la virilité » [30]. Ces dames se détestaient évidemment et, toujours selon Duleu, ce petit monde était digne « de Feydau et de Labiche réunis » !

Mais l'impérial Fredo, toujours supérieur aux pires situations, traversait impavide ces moments difficiles. Il réussissait l'exploit de rendre, en quelque sorte, « normale » cette existence abracadabrante. Il trônait dans cet enfer tri-conjugal avec un sourire d'une sérénité bouddhique et résumait toute sa philosophie dans cette formule définitive : « Les femmes crient et l'accordéoniste passe » [30].

Fredo Gardoni naquit à Naters en Suisse en 1898. Son père était d'origine italienne et jouait de l'accordéon diatonique. La famille s'installa bientôt en France, en Côte-d'Or, mais Fredo passa son adolescence au Havre. Si sa carrière commença modestement – il faisait la manche en vendant des petits formats [31] – elle atteignit des sommets. Il se produisit dans une pléiade de boîtes : au Tourbillon, au Ça gaze, au Bal des Gravilliers, à La Java, chez Bousca, à L'As de cœur, au Petit Jardin, au Louis

XIV, au Père Louis, au Grand Large, chez Dupeux et chez Myrha, ainsi qu'au Canari.

Il fut pendant trente ans une des grandes vedettes des disques Pathé avant d'enregistrer chez Président et devint, selon l'expression de Barial et Théron, « le roi des juke-boxes ».

Dix-sept fois accordéoniste-vedette des Six Jours de Paris, il compta également à son palmarès, plusieurs Tours de France. Pendant les années 1950, il participa souvent à deux grandes émissions de télévision : *La Joie de vivre* et *36 chandelles.* Sa renommée s'étendit au monde entier grâce à maintes tournées, dont un long séjour aux États-Unis et au Canada où il enregistra quelques disques. Dans le premier de ces deux pays, il joua sur des rings de boxe entre les matchs et passa même à la télévision habillé en cuisinier.

Il faut dire qu'il représentait une publicité vivante pour la cuisine française. Jo Privat se souvient que pour leur goûter, Fredo et son père mangeaient un jambon entier, une dinde et deux kilos de pâtes ; au repas, ils se contentaient de sept ou huit escalopes et de quelques autres plats. De cet aspect du personnage, Duleu conserva un souvenir ému :

> « Il promenait ses cent trente-huit kilos, son sourire qui découvrait une fabuleuse rangée de dents en or, sa jovialité et une espèce d'insouciance de bébé, ou de vieux sage » [30].

Malheureusement, les jours de gloire ne sont par forcément éternels et Gardoni connut des hauts et des bas avant de finir dans la misère :

> « Au plus bas de ses finances, nous conte Duleu – ce qui arrivait souvent, car il ignorait ce qu'étaient les économies – il conservait un comportement seigneurial et fastueux. On lui coupait le téléphone ou l'électricité, mais il continuait à fumer de superbes havanes (...). Il avait l'habitude de tendre, majestueusement, en signe d'amitié, le mégot de ses Henry Clay ou de ses Partagas aux nombreux protégés, parasites ou admirateurs qui gravitaient autour de lui. L'élu recevait avec dévotion le mégot encore trempé de la salive du Maître » [30].

Lorsqu'il mourut, en 1976, « il n'avait rien perdu de sa magnificence, mais il était aussi pauvre qu'à ses débuts ».

Deux doigts de succès

Un jour, rapporte Jo Privat alors qu'il était en compagnie de Tony Murena et de Maurice Alexander, ce dernier leur dit : « Vous avez de la chance que je ne joue pas avec tous les doigts, car seulement avec deux, je vends déjà deux fois plus de disques que vous. »

Ce titi parisien naquit en 1900. Son père était gardien à la tour Eiffel

et garçon d'ascenseur, et sa mère, concierge. Il ne débuta l'accordéon qu'à l'âge de seize ans, après avoir acheté l'instrument à un camarade d'atelier pour 64 francs de l'époque. Pendant la guerre de 1914, il travailla en usine, étireur de métaux dans une fabrique d'armement. En 1918, il se produisit au Bal des Vertus et au Ça gaze. Parmi les étapes de sa carrière, citons Chez Bousca, le Petit Balcon, Bobino, l'Alhambra et enfin l'ABC, où il tint la vedette un moment pendant l'Occupation. A son répertoire figurait *La Tyrolienne* : « Je suis le peintre des montagnes. C'est moi qu'ai peinturé le mont Blanc. »

Sa carrière bien remplie comporte également des performances parasportives : Tour cycliste, Tour cyclotouriste, les Six Jours et le Tour de France (automobile cette fois). Il fut le premier, et le dernier peut-être, à avoir joué dans un avion. Trois années consécutives, il accompagna les participants du Tour de France des avions de tourisme. Il est au nombre des accordéonistes qui employèrent le jeune Django Reinhardt. En 1957, il reçut un disque d'or. Il figure au générique de nombreux films parmi les plus connus : *Accusé levez-vous* et *Le Roi des resquilleurs*. Il était coutumier de farces d'un goût exquis. Ainsi, pendant une tournée, dévissa-t-il la plaque des w.c. pour la fixer sur la porte de la chambre d'hôtel d'un de ses musiciens, qui passa une fort mauvaise nuit.

L'accordéon « venu d'ailleurs »

Nous avons vu au fil des pages que, hormis les « Parisiens » (ceux nés dans la capitale ou ses alentours, ou venus s'y installer dès leur petite enfance), les artistes participant de l'histoire de l'accordéon en France étaient essentiellement de trois provenances : le Sud (Italie), le Centre (Auvergne) et le Nord (Belgique et régions frontalières). Quelques autres endroits de France ont cependant donné le jour à des accordéonistes de renom, ainsi André Trichot originaire de l'Yonne, Loulou Legrand et André Blot, tous deux nés en Bretagne (le premier en 1926, le second dix ans plus tard).

Louis Ledrich, quant à lui, naquit dans l'Est, à Baerenthal, Moselle, en 1924. Il débuta l'accordéon à l'âge de huit ans et, trois ans plus tard, commença à se produire dans les fêtes locales. Il avait appris l'instrument tout seul, écoutant avec passion les émissions de radio.

En 1937, il se présenta au Concours d'accordéonistes, catégorie junior, organisé à Paris, au Moulin de la Galette, et remporta le premier prix. « Je croyais que le concours était plus difficile », répondit-il aux journalistes qui lui demandaient ses impressions.

La famille Ledrich s'installa dans la région parisienne, à Saint-Denis, l'année suivante. Louis put enfin suivre les cours d'un professeur, et pas des moindres, ceux de Médard Ferrero, puis ceux de Raymond Gazave. Il travailla d'arrache-pied pour passer de l'accordéon à touches piano aux touches boutons. Les résultats ne se firent pas attendre et il obtint des prix dans divers concours.

Il s'était spécialisé dans le répertoire dit « classique », mais lorsqu'après la guerre il monta son propre orchestre, il se lança dans le jazz qu'il aimait beaucoup. Il se produisit à La Silhouette et travailla pour le Spécial Service, qui organisait des concerts pour les blessés de guerre. Il fut également programmé dans divers cabarets parisiens, tels La Villa d'Este, Le Troubadour et Le Mirliton. Il travailla aussi en tant qu'accordéoniste-bandonéoniste dans l'orchestre de Mario Melfi.

Lorsque le jazz perdit de sa popularité, Ledrich dut se résoudre, la mort dans l'âme, à adopter le répertoire des succès éculés de l'accordéon. Il commença à enregistrer pour Polydor, entamant une brillante carrière sur disque, qui allait le mener chez Festival, dont il devint une des grandes vedettes maison. Il travailla pour divers chefs d'orchestre, notamment Jacques Hélian, Franck Pourcel et Henri Leca.

A partir de 1958, dans le cadre de l'émission de radio *Du beau, du bon, du bonheur*, il codirigea l'orchestre musette de Radio-Luxembourg.

Vers le milieu des années 1960, il se lança dans la composition, multipliant les succès : *Printemps d'Alsace, Le Petit Edelweiss, Un p'tit peu d'argent,* vendant des milliers de disques. Son orchestre musette alsacien connut la fortune des tournées dans toute la France.

A l'âge de cinquante ans, Ledrich se reconvertit dans les transports, réalisant un vieux rêve en achetant un camion de 26 tonnes. Mais huit ans plus tard il revint à la musique, reprenant les tournées et retrouvant son public.

Beaucoup d'autres artistes menant leur carrière dans leur région natale sont peu ou pas connus d'un vaste public et des médias. Ils n'en sont pas moins d'excellents techniciens et musiciens. Certains d'entre eux sont parfois bien supérieurs à des vedettes célébrées nationalement à la radio et la télévision. Citons pour l'époque Jacques Demeurs, excellent musicien du Quercy, Jacky Mallerey à Lyon, et Yvon Masson en Bretagne, ou Maurice Saint-Paul et René Feuillet en Languedoc.

Virtuoses en tête

La notion même de virtuosité connaît une belle fortune dans le monde de l'accordéon. L'importance des concours, des distinctions accordées aux « meilleurs », reflète bien cet état d'esprit. Même si le phénomène peut paraître relever davantage de la sociologie de ce milieu,que d'une nécessité réelle et traduire les complexes d'infériorité des accordéonistes par rapport aux autres instruments, il ne peut être traité à la légère. Certains musiciens incarnent, aux yeux de tous, une idée de la perfection instrumentale et représentent donc un idéal. Ils sont en quelque sorte hors normes, et non réductibles à un style.

Freddy Balta fut probablement le premier accordéoniste français à avoir transcrit et joué, sur un accordéon chromatique, le répertoire classique et contemporain autre que celui des ouvertures, seules transcriptions disponibles. Né en 1919 à Paris, il débuta au piano à l'âge de cinq ans et se mit à l'accordéon cinq ans plus tard. Il gagna bientôt sa vie en jouant dans les cafés et les cours d'immeubles. Son répertoire comportait des classiques de l'accordéon, des œuvres de Médard Ferrero et des ouvertures célèbres. En 1934, il acheta son premier accordéon à basses chromatiques (un modèle Crosio). Il commença bientôt à remporter une foule de prix, ne participant pas moins à seize concours entre 1935 et 1938, pour finir champion du monde cette dernière année, en présentant la *2e Rhapsodie* de Franz Liszt avec cadence composée. En 1942, il transcrivit la *Toccata et fugue en ré mineur* de Jean-Sébastien Bach, ainsi que quelques études et préludes de Frédéric Chopin, Louis Vierne, etc.

Parallèlement, il continua à se produire dans des galas, sans grand plaisir, au dire de l'intéressé, ajoutant que dix ans de cabaret comme pianiste-accordéoniste l'avaient dégoûté de ce sinistre métier. En 1946, il fit la connaissance de Tommy Desserre, organiste au Gaumont-Palace et ancien élève de Marcel Dupré. Balta adopta bientôt l'orgue et prit même quelques cours avec Dupré, qui lui proposa la place d'organiste à la cathédrale de Tours ; il fut contraint de refuser en raison du dérisoire salaire proposé.

Vers 1949, il se remit à l'accordéon et mena une carrière de musicien de studio, qu'il n'interrompit qu'en 1965.

Il travailla pour une pléiade de compositeurs de musiques de films : Georges Van Parys, Georges Delerue, Maurice Jarre, Georges Auric, Michel Legrand, Jean-Pierre Casadesus, André Popp, Roger Bourdin, Jean-Pierre Drouet, Michel Magne, Hubert Rostaing et bien d'autres. Le disque qu'il fit pour Michel Magne, orchestrateur et auteur des arrangements, est un véritable chef-d'œuvre de drôlerie et d'humour. Balta y détourne avec une irrévérence somptueuse maints classiques du musette *(Reine de musette, Brise napolitaine, La Valse des as, Aubade d'oiseaux, Le Dénicheur,* etc.). En tant qu'accordéoniste classique, il enregistra des œuvres de Jean-Sébastien Bach, Louis Vierne et Wolfgang Amadeus Mozart. Il fut le seul accordéoniste à être programmé à l'émission *Les Grands Interprètes* de Bernard Gavoty.

Balta demeura cinq ans au Canada. A son retour, il se fixa en Suisse, à Lausanne, où il travailla à la SSR et y créa *Les Mondes de l'accordéon,* émission qui connut 499 épisodes entre 1975 et 1985. En 1973, il devint l'accordéoniste cotitulaire de la cathédrale catholique de Lausanne et titulaire de l'église du Saint-Rédempteur. Entre 1976 et 1977, il suivit les cours de Pierre Cochereau et donna un récital d'orgue à Notre-Dame de Paris en 1982. Freddy Balta s'est également frotté avec bonheur à la musique de jazz et ne manque pas, lors de ses passages à Paris, d'aller faire le bœuf au Furstenberg avec son ami le pianiste André Persiany. Il n'existe malheureusement aucun enregistrement témoignant de telles rencontres.

André Beauvois, autre grande figure « hors concours », naquit à Paris en 1922. Il lisait déjà la musique à l'âge de quatre ans et débuta sur un accordéon touches piano avant d'adopter l'accordéon boutons. Il prit des cours chez Masspascher, jouant dans l'orchestre *Baby Jazz Masspascher* et dans le *Badabou Jazz*, en compagnie de sa sœur, à la batterie, de Joe Rossi et des frères Domergue. En 1933, il prit des cours d'interprétation avec le fameux Jacques Mendel (qui avait également enseigné à Freddy Balta).

Il commença à gagner sa vie en jouant dans des brasseries, cafés et bals musette (Chez Gégène, Chez Bousca), puis dans des cabarets (le Ciro's, le Tahiti, le Moulin Rouge, la Nouvelle Ève, le Casino de Paris, l'Étincelle et divers cabarets russes), tant à l'accordéon qu'au bandonéon et au piano. Parallèlement il jouait à la radio *Les Beaux Jeudis*, matinées réservées aux enfants.

En 1955, à l'issue d'une tournée au Mexique, Beauvois décida de s'y établir et y mène depuis une brillante carrière, se produisant dans des hôtels et des soirées privées. Le palmarès de ce virtuose est éloquent : en 1932, il eut le premier prix du conservatoire de Bruxelles ; en 1933, le Prix du Roi des Belges à Liège, et le premier prix du Moulin de la Galette en 1935. Grand admirateur de Freddy Balta, il se produisit parfois en duo avec ce dernier.

Rossi, ou « de Jack Hylton à Georges Moustaki »

Adolphe Deprince évoque les tout débuts de ce Rossi :

> « Je travaillais au Balthazar. Un jour, un petit monsieur est venu : c'était son père ; lui, il était encore tout gamin ; il jouait dans des bistrots. Ce monsieur m'a dit : "Est-ce que mon petit garçon ne pourrait pas jouer quelque chose ?
> – Je ne demande pas mieux."
> «Il monte et joue *La Tourterelle*. Je lui dit : "Votre petit garçon ira loin parce qu'il joue drôlement bien !" C'est là où j'ai vu Rossi pour la première fois » [32].

Deprince ne s'était pas trompé ; Joe Rossi, musicien qui ne jouit peut-être pas de la réputation qu'il mérite, allait effectivement faire de la route.

Né en 1922, il commence à huit ans avec un accordéoniste venu jouer dans le bistrot de ses parents, un 14 Juillet. Acquérant rapidement un petit répertoire de morceaux faciles, il suit, peu après, les cours d'André Turri [33], professeur réputé. En 1932, il est confié à Médard Ferrero, après que le père de ce dernier l'ait entendu jouer dans un bistrot. Il y restera trois ou quatre ans pour aller suivre, comme beaucoup d'autres de sa génération, les cours de Mendel. Pilier des concours, il s'y taillera tou-

jours la part du lion, se retrouvant souvent « hors classement », tant sa technique est foudroyante. Ayant opté pour une carrière de soliste, il se retrouve dans le show de l'orchestre de Jack Hylton, vedette d'alors, dès l'âge de quatorze ans, en attraction. Il tournera dans toute l'Europe jusqu'en 1939.

Au début de la guerre, il se produit dans les brasseries, cafés, cabarets, music-halls, casinos et cinémas. Coincé par le STO, il est envoyé en Allemagne où on le fait travailler en usine. C'est là qu'il est victime d'un tragique accident dans lequel il perdra un doigt de la main droite, passant de peu à côté de l'amputation de la main tout entière. A son retour, il dut se refaire une technique de main droite, avouant avoir perdu trente pour cent de ses possibilités. Vu la technique prodigieuse dont il fait montre, on est en droit de se demander ce que cela pouvait être avant.

Par la suite, il travaille un peu dans les dancings, adoptant un temps le bandonéon. Réputé excellent jazzman auprès de la majorité des musiciens, il prétend fort modestement qu'il

> « aime en jouer et en écouter ; je fais des petites improvisations à ma façon, mais je ne me considère pas comme un jazzman (...). Je fais de la variété et, quelquefois, c'est un peu jazzifié ». [24]

Afin, néanmoins, de souligner ses talents jazzistiques incontestables, nous nous contenterons, pour notre part, d'évoquer le chorus de sa dernière version de la valse *Poker d'As*, cosignée avec Azzola, dans laquelle Joe « dégringole » les solos les plus ravageurs qu'il soit donné d'entendre sur l'instrument. Curieux de tout l'univers de la musique syncopée et improvisée, il avoue aimer les accordéonistes Charlie Magnante, Art Van Damme, Tommy Gumina, Léon Sash, Sivuca, Dominguinhos et Hermeto Paschoal. Pianiste lui-même, il apprécie Bill Evans, Maurice Vander, Martial Solal et Herbie Hancock.

Une partie de sa carrière se passera en accompagnant les vedettes de la chanson telles que Juliette Gréco, Barbara, Patachou, Alain Barrière, Cora Vaucaire, Colette Renard, Enrico Macias et Moustaki, tandis qu'une autre se déroulera dans les studios. S'étant tourné vers l'enseignement, il aura de nombreux élèves qui deviendront des professionnels et solistes, certains de renommée mondiale : Frédéric Guérouet, Casilda Rodriguez, Serge Tomassi et bien d'autres. Professeur incontournable, il est celui vers qui tous les autres envoient leurs meilleurs élèves quand ils n'ont plus rien à leur apprendre.

Baselli, ou du Mimi Pinson à Carnegie Hall

L'inlassable activité d'organisateur de Joss Baselli s'est traduite par l'émission de télévision *Le Monde de l'accordéon*, en liaison avec *Les Princes de l'accordéon*, sur France Inter. Si Baselli fut ainsi une sorte d'orchestra-

teur dans le domaine des médias, cela ne saurait occulter sa brillante carrière de musicien.

Né en 1926, dans le Nord, Joseph Basile était d'origine italienne. Il se lança dans la carrière professionnelle en 1945, jouant dans les bals de sa région. En 1950, il monta à Paris et joua au dancing Le Mimi Pinson.

S'il accompagna de prestigieux chanteurs (Patachou, dont il était l'accompagnateur préféré, Barbara et Reggiani), il connut une grande notoriété en tant que soliste aux États-Unis. Il y enregistra une trentaine d'albums et reçut en 1965 le Grand Prix de la Popularité, décerné par l'American Accordeonist Association. Il fut programmé pas moins de dix-huit fois au *Ed. Sullivan Show.* Il est l'auteur d'un grand succès du disque, *Non, c'est rien (Free Again),* vendu à quelque quatre millions d'exemplaires et interprété par Barbara Streisand, Ramsey Lewis, Count Basie, Woody Herman, Percy Faith et Franck Pourcel.

Ses disques les plus récents, ceux réalisés en France, offrent un catalogue de ses multiples talents ; outre les interprétations de classique du genre (dont des morceaux de Gus Viseur, son beau-père), autant de réussites, il convient de donner trois exemples de son art. *Géraldine,* splendide valse de sa composition, extraite de l'album Inoubliable Joss Baselli (ILD 42047), montre à l'envie son phrasé jazzy, d'une extrême élégance, et son utilisation gourmande des divers registres de l'accordéon, au service d'un lyrisme pourtant jamais appuyé. *Campanas de fiesta,* signé Jean Mirando-Joss Baselli, est un paso doble, petit régal d'irrévérence au regard de cette danse canonique. Goguenard, Joss y passe en revue toutes les ficelles lyriques du genre, avec une légèreté d'autant plus remarquable qu'il se livre à une débauche d'effets sonores. Néanmoins, jamais sa parodie distinguée ne devient un simple exercice de style, mieux, l'auditeur s'y laisse prendre. *Feu Vert,* écrit en collaboration avec Marcel Azzola, figure sur le disque *Pièces pour claviers* de Marcel Azzola et Lina Bossatti. *Mazo 10001* est une pièce de genre mêlant jazz et ragtime, très riche en harmonies. C'est une sorte de panorama des musiques syncopées (on y trouve même quelques accents brésiliens).

Omniprésent dans tous les secteurs du métier, séances, accompagnement de chanteurs, concerts, enseignement, etc., Joss Baselli s'est éteint beaucoup trop tôt en 1982.

Azzola, ou de la valse musette à Martial Solal

Marcel Azzola est, aux yeux de beaucoup, l'accordéoniste de qualité par excellence. Il représente l'archétype de ce que l'on peut faire de mieux sur un accordéon. Artiste en pleine activité, il a été et demeure omniprésent dans tous les secteurs du métier (musette, jazz, classique, variétés, séances, accompagnement de chanteurs, enseignement). Militant infatigable de l'accordéon de qualité à l'élocution facile, mieux vaut lui laisser la parole.

Interview de Marcel Azzola

réalisée par Didier Roussin le 29 juin 1989 au Petit Journal Montparnasse

Q. – Puis-je me permettre de te demander ta date de naissance ?
M.A. – Le 10 juillet 1927.

Q. – As-tu commencé à pratiquer l'accordéon en autodidacte ?
M.A. – J'ai tout de suite pris des cours, mais j'avais commencé en même temps à jouer dans l'orchestre d'accordéons de l'Amicale des aveugles, à Pantin. Il comportait, ce qui était original, un accordéon-clarinette, un accordéon-violoncelle, un accordéon-flûte, un accordéon-violon, etc. Il a fallu que j'attende l'âge de vingt ans pour entendre un autre orchestre de ce genre : l'orchestre Frontalini en Italie. Tous ces musiciens lisaient le Braille, que je ne savais pas lire et je me demande quel genre de partition on a pu me donner... Ça a été ma première expérience musicale après le violon, que j'avais commencé à étudier deux ans auparavant, à l'âge de six ans et demi.

Q. – Tu avais voulu apprendre le violon ?
M.A. – Non, c'était un choix familial, mes deux sœurs aînées en faisaient déjà. L'une avait obtenu un Premier prix de conservatoire, l'autre, beaucoup plus douée, n'avait rien eu ! J'ai arrêté le violon le jour où mon père, qui était maçon, a rencontré le père de Joe Rossi qui lui a dit : « Pourquoi tu fais pas apprendre l'accordéon à ton fils ? C'est un instrument plaisant, populaire, bon pour la fête, etc. » Mon père a un peu « poussé la chanterelle », et voilà ! Ça ne me déplaisait pas et je n'ai pas dit non. Je ne sais d'ailleurs pas si j'avais droit à la parole.

Q. – Comment se fait-il que ton père t'ait inscrit à cette Amicale des aveugles ?
M.A. – Ce n'était pas loin de chez nous, à la salle des fêtes de Pantin, ils répétaient une fois par semaine. Je ne vois pas d'autre raison. J'avais un accordéon Dedenis, qui comportait seulement trois rangs à la main droite. C'était déjà un chromatique mais il n'avait pas de main gauche, c'est très bizarre. En tout cas, ça n'a pas duré très longtemps, une année environ. Ensuite j'ai eu mon premier professeur, Paul Saive. Avec lui ça n'a pas marché très fort. En arrivant chez lui il fallait connaître sa leçon, ce qui impliquait une bonne connaissance du solfège et j'avoue que mon niveau n'était pas très satisfaisant, même si je l'avais travaillé quand je jouais du violon. Je lisais correctement les parties de violon mais celles d'accordéon étaient plus complexes, en raison des basses composées, c'est-à-dire de la non-polyphonie des instruments à basses standard.

Q. – Tu as pris ensuite des cours avec Médard Ferrero.
M.A. – Bien après. Avec Paul Saive ça a duré près de six mois et ça a été un échec total. Tout de suite après, j'ai eu un professeur qui venait à domicile, un ami de Médard Ferrero, il s'appelait Attilio Bonhommi. J'ai vécu toute une aventure grâce à lui. Il vivait en ménage avec une

jeune savoyarde, originaire du lac Léman, et à l'époque de l'exode, je me suis retrouvé là-bas, en compagnie de ma mère et de mes frangines, mon père était resté à Paris pour assurer la croûte familiale. Je gardais les vaches, mon solfège dans la poche. Mon année sur le mont Drayant a été une aventure extraordinaire. J'ai fait beaucoup de nuits et de soirées dansantes pour les maquisards, planqués sur les hauteurs. Attilio Bonhommi habitait Bobigny et jouait tous les soirs dans une guinguette. C'est là que j'ai commencé à l'accompagner en semi-professionnel. Il m'installait derrière la batterie, le « jazz » comme on disait, qui restait là en permanence sans que personne ne s'en serve. De temps en temps, il me remplaçait et me donnait son accordéon pour que je joue ce qu'il m'avait fait travailler. Avec lui, j'ai eu vite fait de remporter mon premier concours. C'était à Suresnes, devant un aréopage de types fantastiques dont Marceau, Ferrero, Deprince : rien qu'à les voir j'étais émerveillé. J'ai pu glisser un pied dans le métier en côtoyant les grands. C'est même devenu par la suite une véritable maladie ; je ne pouvais plus me passer du contact de musiciens de cette qualité. Ça m'a permis ensuite de fréquenter l'autre génération, celle de Murena, Privat et Sudre, puis la suivante, celle de Rossi, Balta et Beauvois, et enfin la mienne, notamment Roussel et Vittenet.

Au bout de quelque temps, Attilio m'a présenté à Médard Ferrero. Après mon retour d'exode, il m'a dit : « Je ne peux plus t'apprendre grand-chose. » Il préférait donc m'envoyer chez Médard, c'était très honnête de sa part. Je ne sais pas si j'étais bon ou mauvais élève. Ferrero était un autodidacte qui a fait découvrir des tas de compositeurs. Pas seulement Rossini et les ouvertures brillantes. On ne travaillait pas *Perles de cristal* ou *Reine de musette*, mais, entre autres, Albeniz, De Falla, Turina, Saint-Saëns et Schumann ; des auteurs très différents qui n'avaient pas écrit pour l'accordéon A l'époque nous n'avions pas encore ou, du moins, nous ne pensions pas avoir de littérature pour l'accordéon. Évidemment, en Allemagne, Hugo Hermann avait déjà composé pour l'accordéon. Ensuite, vers 1950, Jacobi ; mais à ce moment-là, juste après la guerre, on ne peut pas dire que les compositeurs sérieux s'étaient beaucoup intéressés à l'accordéon. Cela commençait à peine, grâce au travail de Murena, Marceau, Deprince, Péguri Viseur, Bazin, les frères Carrara et, bien sûr, Ferrero. C'était peut-être de la variété mais, en tout cas, de la musique. Après, sont arrivés des gens comme Joe Rossi, Freddy Balta, André Beauvois, Jacques Hellen, les frères Domergue, Simone Bultiauw, la nièce de Deprince, Elidée Calfi et j'en oublie des tas. Je pourrais te retrouver une pléiade de jeunes attirés par une musique polyphonique aux basses chromatiques et par la musique de concert. Comme il n'y avait pas de littérature appropriée, ils se rabattaient sur les transcriptions. Du coup, les musiciens, que ce soit les violonistes, les pianistes ou les chefs d'orchestre, entre autres, nous jetaient la pierre. Les guitaristes non, car ils étaient eux-mêmes à la recherche d'une littérature.

Il y a toute une période de l'histoire de l'accordéon que je n'oublie pas, celle qui m'a le plus marqué. Je connaissais Tony Murena, Gus

Viseur, Emile Carrara, Charley Bazin, Freddy Vander, Jean Bianco et Géo Daly. Ce dernier m'a emmené chez lui, à Colombes, le long de la voie ferrée, pour me faire découvrir la musique de jazz. Il jouait merveilleusement bien de l'accordéon dans ce style qu'il affectionnait et pratiquait déjà le vibraphone. D'ailleurs, je lui avais demandé d'en jouer sur mon premier disque. Grâce à lui j'ai découvert les mystères du jazz avec *Sophisticated Lady* de Duke Ellington. Géo m'a sorti un recueil de partitions de Duke et m'a dit : « Regarde les accords, déchiffre-les, toi qui lis la musique ! » Il me passait son accordéon. Quelle musique ! Un chatoiement de couleurs. C'était comme la découverte de Ravel ou de Debussy pour un pianiste. Quel choc ! Je crois être resté trois ou quatre heures chez Géo pour lui recopier, à la main, cette partition. J'y ai passé du temps : je ne trouvais pas une mesure qui n'ait pas « cinquante mille notes » ; tout était écrit en accords, comme ça. Extraordinaire ! J'ai encore le manuscrit et quand il m'arrive de tomber sur cette partition, je me dis que c'est elle qui est à l'origine de mon amour pour cette musique merveilleuse et passionnante. Quand j'entends de la musique de jazz bien jouée, c'est comme si j'écoutais un grand concertiste classique ou contemporain. Le plaisir est le même.

Q. – Tu as donc commencé le métier en jouant dans des brasseries.

M.A. – Mes premières « baignoires » ! On dit communément la brasserie, mais c'était le café-concert. On n'y jouait pas des chansonnettes mais tous les auteurs du répertoire classique, de la musique de genre, de la variété, en aucun cas des chansons. La plupart des musiciens qui y travaillaient avaient un prix du conservatoire. Ils étaient très bons et possédaient une culture musicale. J'ai donc pratiqué très jeune la musique de chambre avec des violoncellistes, des violonistes, des flûtistes, des pianistes, des bassistes, des hautboïstes, quoique plus rarement. A l'accordéon, on jouait les à-défaut d'orchestre ; au café-concert, l'orchestre pouvait aller du quatuor à l'octette, selon les moyens de l'établissement. C'est vrai qu'il y avait, y compris pendant la guerre, une profusion d'orchestres composés de très bons musiciens. Ce n'était pas « le bastringue » comme on pourrait le croire aujourd'hui. Ensuite il y a eu des établissements, qu'on a continué à appeler des brasseries, où l'on jouait des chansonnettes, des morceaux à la demande. Beaucoup d'accordéonistes s'y sont fait une réputation, sur les boulevards ou ailleurs, et aussi dans les villes de province où se trouvaient des cafés-concerts qui constituaient une espèce de « déversoir » pour les instrumentistes issus de grands orchestres et en quête d'un emploi. Maintenant tous ces gens-là se trouvent dans les conservatoires municipaux ou nationaux, les écoles de musique.

J'ai eu la chance de commencer par le café-concert et de pouvoir jouer tous les auteurs avec d'autres musiciens. Cela m'a évité par la suite d'être désorienté en me retrouvant dans un studio d'enregistrement avec quatre-vingts ou quatre-vingt-dix exécutants voire davantage.

Q. – Beaucoup d'accordéonistes ont été amenés à apprendre un deuxième instrument afin de recevoir une éducation musicale car, jusqu'à une époque récente, il n'y avait pas de classe d'accordéon dans les conservatoires. Ce n'est pas ton cas ?

M.A. – C'est pour moi un mystère. J'ai toujours eu la chance de travailler beaucoup, pas de période creuse dans mon existence de musicien. C'est peut-être dû au fait de figurer au début de la liste alphabétique dans le *Guide du show bizz*. En outre, je ne pense pas avoir beaucoup d'ennemis n'ayant jamais fait de tort à personne, et que ceux qui estiment que je leur en ai fait viennent me le dire. Mais ma chance a été surtout de commencer par étudier le violon, d'être passé par les non-voyants avant d'atterrir au café-concert ; j'ai donc pu travailler l'oreille et la technique. C'est peut-être aussi parce qu'on me trouvait plutôt sympa. Habiter Paris c'est également un atout. Si on vit en province on ne vous appelle pas à huit heures du matin pour une séance qui a lieu une heure plus tard. Il y a aussi la disponibilité. J'ai très souvent été prêt à tenter l'aventure, même s'il fallait aller au casse-pipe. Je pense à certaines séances, notamment à celle avec André Hodeir où je me suis retrouvé devant une partition épouvantablement difficile à comprendre en dix minutes.

Q. – Comment en es-tu venu à faire du bal ?

M.A. – C'est un cheminement logique et normal. Avant les années 1950, j'avais commencé à accompagner des chanteurs pour des disques : Renée Lebas dans *Mademoiselle de Paris*, Francis Carco, Philippe Clay, des artistes dont on a parlé beaucoup moins par la suite. En 1953, une occasion s'est offerte. Jean-Raphaël, chanteur de dancing, m'a emmené chez Pathé-Marconi où l'on cherchait un accordéoniste pour enregistrer sur le label La Voix de son maître. On m'a fait passer plusieurs auditions, dont une en présence de George Lourier et Monsieur Richard, qui faisaient office de maîtres d'œuvre chez Pathé, du moins pour le catalogue en question. Ignorant le verdict de Pathé, je me suis retrouvé le lendemain chez Riviera, label appartenant à Barclay, sans audition à passer, sur la recommandation de Marcel Bianchi, Émile Stern, Michel Ramos, Fred Ermelin et Hubert Rostaing qui y enregistraient de la musique de danse. Ils cherchaient un accordéoniste pour ce genre de musique. J'ai signé le contrat... Huit jours après, j'ai reçu l'accord de Pathé. Je suis allé trouver Lourier et Richard et leur ai expliqué que j'avais ce contrat chez Barclay. Ils sont allés voir Barclay qui leur a dit : « Je vous le laisse, mais il doit m'enregistrer une cinquantaine de titres. » Je me suis donc retrouvé avec une double commande. En principe tu es jeune quand tu commences à faire des disques. Ta maison de disques a intérêt à les vendre et les diffuse donc au maximum sur les antennes. Tu commences à recevoir du courrier par l'intermédiaire de la maison de disques. On te réclame pour un bal ou pour aller jouer avec un orchestre d'accordéons. C'est comme ça que ça a démarré en 1957. J'ai donc fini par me retrouver à faire danser et c'est le seul moyen de vendre ton produit. On te fait confiance en te permettant de faire des disques et, en retour, tu aides la maison

de disques à les vendre et le bal sert à cela. Je jouais de la musique de danse, pas de concert. Maintenant, sur le tard, je commence à avoir envie de faire des choses un peu plus sérieuses pour essayer de laisser d'autres témoignages musicaux. Je ne méprise pas la musique de danse ; elle m'a fait vivre et j'en suis heureux. Si, il y a près de vingt ans, j'ai enregistré les ouvertures célèbres, le *Vol du bourdon*, la *Toccata* et *Fugue en ré mineur* de Jean-Sébastien Bach, c'était parce que personne, ou presque, ne le faisait. Je voulais laisser un témoignage discographique d'un matériau musical utilisé par maints accordéonistes dans les brasseries et même en semi-concert, à l'occasion de remises de diplômes d'écoles d'accordéon. De nombreux musiciens avaient joué dans ce style mais jamais pour le disque. La maison Festival m'a fait confiance quand je lui ai dit que j'aimerais faire ça. Au départ, la vente n'a pas été gigantesque, mais elle s'est faite sur plusieurs années et Musidisc l'a repris à son catalogue et n'a pas eu à le regretter. Cela peut paraître un peu curieux, voire anachronique, d'enregistrer ce genre de musique à l'accordéon, alors qu'actuellement il y a une littérature spécifique pour l'instrument et tant de compositeurs dans tous les pays. Cette littérature est fantastique : les pays scandinaves avec Nordheim, par exemple, l'Allemagne, la Hongrie, la Tchécoslovaquie, le Canada avec Petric, les États-Unis, le Japon, etc. Berio vient de composer un concerto pour accordéon et grand orchestre pour Hugo Noth. Ce genre d'initiative et bien d'autres sont très encourageantes. Récemment on m'a écrit des pièces pour accordéon et piano, parce que c'est la formule que je demande. Pour moi, il a toujours été assez difficile d'être un soliste : c'est une vie à part. J'ai toujours fait le métier avec d'autres : brasseries, cafés-concerts, dancings, bals, studio, etc. Il m'arrive parfois de jouer des pièces tout seul ; quand j'enseigne à l'occasion de stages, par exemple, que ce soit en Finlande ou au Canada, je suis bien obligé de le faire. Mais je préfère la formule du duo, elle me rassure un peu. Tout seul, je n'ai pas envie d'y aller, j'ai trop la trouille. C'est l'enfer d'être concertiste soliste, il faut y penser du matin au soir. C'est peut-être pourquoi je me suis trop « compromis » ; mais ce sont des compromissions que j'ai trouvées bien agréables. C'est extraordinaire de pouvoir jouer, comme l'année dernière à Hanovre avec l'orchestre symphonique de la radio, des musiques de variété et semi-symphoniques. Dans quatre mois, je vais interpréter le *Concerto* d'Astor Piazzola au bandonéon. J'estime, quoi que l'on fasse, qu'il faut toujours rester en contact avec son instrument ou avec les instruments. Je dispose, d'une part, de l'accordéon standard, traditionnel, qui me permet d'assurer les accompagnements de chanteurs, la musique de variétés et la musique jazzifiante avec Patrice Caratini et Marc Fosset ou, plus récemment, Christian Escoudé ; d'autre part, l'accordéon de concert qu'il me faut pratiquer pour certaines séances de studio et un répertoire de scène qui demande beaucoup de travail.

Q. – As-tu fait du bal musette ?

M.A. – Oui, un peu. Le plus marquant a été celui de la rue Au-

Maire, Chez Gineston ; c'était vraiment le bal musette : l'accordéon et la batterie. J'avais déjà fait ça à Bobigny. J'ai dû y jouer trois mois environ. Sans doute à une période où j'avais des trous en brasserie. Cela m'a donné beaucoup de plaisir. Il faut faire la différence entre le musette, le dancing et la brasserie. Ce n'est ni le même répertoire, ni le même style, ni la même ambiance.

Les goûts des habitués ne sont pas les mêmes. En fait, tu joues de ton instrument presque de la même manière, mais les morceaux sont différents. Au dancing, l'orchestre était plus conséquent, c'était une autre musique. Je me souviens que rue Au-Maire, les clients les plus précieux de l'établissement étaient des « filles », qui travaillaient « à l'extérieur », qui faisaient le trottoir. Elles entraient de temps en temps faire leur petit entracte, et ça donnait une ambiance particulière. Ce n'était pas du tout antipathique, elles venaient voir le môme tirer sur son soufflet. Certaines m'ont dit : « J'aimerais bien travailler pour toi ! » J'avais une trouille terrible *(rires)*.

Q. – Revenons aux brasseries : à quelle époque cela s'est-il terminé et pourquoi ?

M.A. – Parce qu'à mon avis les charges sociales devenaient trop importantes pour ces établissements. C'est du moins ce que m'ont dit certains patrons. Peut-être aussi que les exigences des musiciens devenaient trop importantes.

Q. – Mais on est bien forcé de constater qu'auparavant ça marchait.

M.A. – Très fort. J'aimerais bien qu'on revienne à une telle formule. J'ai vu à l'étranger, ne serait-ce qu'en Allemagne, des villes où l'on trouvait encore des brasseries avec des musiciens et les gens paraissaient très contents. Je ne connais pas les contingences matérielles qui ne permettent pas de reprendre cette formule en France. Peut-être la musique a-t-elle trop changé. La nostalgie suffirait-elle à remplir suffisamment ces établissements ? Pourraient-ils tourner avec la musique actuelle ? Cela mériterait qu'on y réfléchisse sérieusement. Cela devrait faire partie des questions à l'ordre du jour à la Direction de la musique. Cela me fait penser qu'à une époque on a méprisé les musiciens de bal, considérés comme quantité négligeable. On a peut-être eu tort de filer trop vite un coup de balai.

Q. – De quand date le déclin des brasseries ?

M.A. – Dans la seconde moitié des années 50. Ensuite on a ressenti un besoin de nouveauté. Il s'est écoulé près de cinq ans avant l'apparition en force de la guitare électrique avec son répertoire très vivant, très rythmé qui n'intéressait pas forcément que les jeunes. Mais tout le monde avait envie de se moderniser, surtout du point de vue rythmique. J'avoue que ça m'a surpris mais ça ne me déplaisait pas. J'ai souvent comparé ça au jazz ; je me disais : « Ils sont un peu à la bourre sur les harmonies, comparé à *Sophisticated Lady*, par exemple. » Mais je sentais qu'il fallait que ça existe. Beaucoup ont laissé tomber l'accordéon à ce moment-là. Certains se sont mis à la basse, d'autres au saxo ; d'autres

ont lâché les pédales. Moi j'ai continué, mais j'ai eu de la chance car il y avait toujours un boulot qui se présentait. Je jouais du bandonéon et de l'accordéon mais dans des styles différents. Il valait mieux disposer d'une palette multicolore pour se produire. On ne m'a jamais lancé des choses du genre : « Va te faire foutre avec ton accordéon ! » La plupart des autres y ont eu droit.

Pour en revenir à la glorieuse époque des brasseries, j'ai connu Géo Daly quand il jouait dans une sorte de cabaret sur les boulevards, Le Cricou, à côté du Floréal, où se produisaient alors les frères Carley. Daly c'était le jazz, un répertoire de standards. C'est Didi Duprat qui me l'a présenté. Didi avait débuté avec Gus Viseur, ce qui était incroyable pour un jeune guitariste de seize ans ! Il a ensuite travaillé pour Murena, Carrara, etc. Il les a tous eus. On a longtemps travaillé ensemble. C'est un homme pour qui j'ai beaucoup d'affection ; on a fait nos premières armes ensemble. C'est avec lui que j'ai découvert l'harmonie et beaucoup d'aspects de la musique. Il m'a tendu la main en me permettant de rencontrer des gens qui m'ont ouvert des horizons. Je me souviens de Maurice Meunier, clarinettiste et saxophoniste, quel musicien !

Q. – A quelle époque as-tu commencé à avoir un nom important ?

M.A. – Quand tu te mets à faire des disques, on commence à te connaître dans le métier. Tu participes à des émissions d'accordéon, tu côtoies les grands, les pionniers, les Murena, les Carrara, les Viseur qui t'invitent. Puis il y a eu les premières émissions de télévision : *Plaque tournante* de Georges Lourier et Anne-Marie Duvernet. On te voit sur l'écran et on commence à te fabriquer une légende. On t'engage, les maisons de disques te font des affiches qui sont placardées sur les murs. Cela ne t'empêche pas d'aller au charbon.

Il m'a fallu participer à des tas de bonnes actions : jouer dans des hôpitaux, etc. Je suis prêt à recommencer et c'est normal. Ce qu'il faut, dans ce métier, c'est jouer. Pas n'importe quoi quand même. Si tu es trop sélectif au départ, comme certains jeunes aujourd'hui (c'est un grand tort à mon avis), tu te fermes les portes de la réussite. C'est bien pour un concertiste, c'est peut-être même une obligation. Pourtant Maurice André a débuté en jouant de la musique de variétés et ne le regrette pas du tout parce qu'il s'est foutu un peu de feeling dans sa trompette. Je me souviens avoir fait des tas de séances de variété avec lui. Il était aux côtés de grands trompettistes de jazz, tels que Fernand Verstraete et Thomas. Il a acquis ainsi un certain feeling qui lui a été utile pour jouer les pièces pour trompette de la musique baroque. L'accordéon lui aussi est bien allé à la pêche dans le style classique.

Q. – Tu as été un des accordéonistes les plus demandés par les chanteurs.

M.A. – Avant moi, il y avait Freddy Balta. En même temps que moi, il y avait Joss Baselli, Gilbert Roussel... On était trois ou quatre sur la place de Paris. Disons qu'on se répartissait les affaires. On se téléphonait : quand l'un de nous n'était pas disponible, il appelait l'un des

autres. Je crois qu'il existe aussi une sorte d'osmose, de sympathie et c'est ainsi que se forme une sorte de groupe. Au départ, ce n'est pas une maffia, mais ça finit par en devenir une, malgré soi. Si aucun des membres de cette confrérie n'est libre, on tend la main à un autre, mais il faudra qu'il « monte les échelons », qu'on le « bombarde de quelques décorations ». J'y réfléchis à cause de ta question et je me dis que Freddy Balta, s'il avait pu tout faire il l'aurait fait tout seul : de même Joss et Gilbert. Comme on ne peut pas tout faire, on est donc obligés de se répartir le boulot. Actuellement, je partage avec Richard Galliano, Joe Rossi et quelques autres.

Q. – Sur quoi travailles-tu actuellement ?

M.A. – Des pièces contemporaines, pour essayer d'être dans le coup avec les « jeunots », parce que maintenant, les arrangeurs savent tout ce qui se fait au bandonéon. C'est la faute de Piazzola *(rires)* ! C'est un ami au demeurant. Ils sont aussi au courant de tout ce qui se fait à l'accordéon car, lors d'émissions, je passe quelques pièces de musique contemporaine interprétées par des concertistes qui m'impressionnent. J'ai donc fait connaître ce qui se fait, mais après il faut assurer, être sur le qui-vive. Ayant été nommé conseiller pédagogique national, donc responsable pour le DE et le CA, je me suis retrouvé à nouveau en contact avec le monde fantastique des curieux de la musique, des doués, des talentueux, des concertistes. Bref, j'ai trouvé là une vitalité musicale que beaucoup de gens ignorent. Si la plupart des directeurs de conservatoires connaissaient la quinzaine de lauréats qui ont été élus... Plus que ça ! Sur la quarantaine de candidats qui se sont présentés, une bonne trentaine méritaient leur CA. Parmi tous ces gens dont je parlais tout à l'heure, il y a les chefs de file : Frédéric Guérouet, qui est une merveille, Max Bonnay, Myriam Bonnin, Jean-Marc Maronni, Jean-Luc Manca. J'aurais voulu que Médard Ferrero entende ça. Deprince, lui, est là et il entend.

En résumé, je regrette d'avoir fait un peu trop longtemps de la musique de danse. J'aurais dû m'arrêter dix ans afin de pouvoir mieux jouer, mieux profiter de ce qui commençait à s'écrire dans le domaine de la musique de concert. Elle représente quand même un phare et montre une direction. Quand on commence à pouvoir assurer en soliste ou ensuite en duo, trio, quatuor, peu importe, une pièce de concert, on possède de solides atouts dans ce métier. Je crois que beaucoup s'égarent quand ils disent de façon méprisante : « Ah ! lui, c'est un professionnel ! » Pense-t-on qu'il n'est capable que de lire une partition ? Donnez-lui sa chance de faire des chorus, de faire autre chose.

Q. – Quand tu enregistrais avec Jacques Brel, avais-tu un rôle dans les orchestrations ?

M.A. – François Rauber me demandait toujours de changer ce qui ne me plaisait pas. En revanche, un morceau comme *Vesoul* n'était pas écrit. On l'a inventé sur le tas. Pour certains morceaux, Brel disait : « Moi, j'aimerais mieux autre chose que ce que tu as écrit à cet endroit-

là... » Mais en général, tout était bien écrit, bien poli. Quelles merveilles d'orchestration !

Q. – Au fil de ta carrière, as-tu utilisé le registre de la vibration ?

M.A. – Oui, malheureusement, pour les besoins de certaines séances d'enregistrement, le directeur artistique disait : « Moi, je ne veux pas la messe, mais de la farandole, je veux de la gaieté, de la joie ! »

Q. – Ne l'as-tu jamais utilisé volontairement ?

M.A. – Dans quelques bals, dans certaines régions de France où la vibration était dans l'oreille des gens ; si tu ne le mettais pas, ça n'était pas la peine d'y aller. Je l'ai pratiqué aussi en voulant faire, un peu bêtement, comme Murena, mais lui le faisait hargneusement, à contre-cœur, alors que moi, c'était en rigolant, du genre : « Vous en voulez ? En voilà ! »

Ça m'est arrivé deux ou trois fois mais... ça ne plaisait pas aux musiciens qui m'entouraient, car ils étaient venus travailler avec moi justement parce que je n'en mettais pas, sinon, ils auraient tout de suite choisi quelqu'un d'autre ayant peut-être davantage d'affaires. De plus, je me suis toujours efforcé de laisser à chacun une espèce de liberté musicale. Avec moi, celui qui aimait prendre des chorus pouvait le faire. Même si on joue de la musique de danse, on peut faire les deux en même temps, je crois ; enfin, ça a toujours été mon propos.

Q. – On dit toujours que le bal musette était un lieu de rencontre de voyous et les musiciens qui s'y produisaient en étaient eux-mêmes. Dans son livre, Du Bouge au Conservatoire, *Louis Péguri le nie. Cela dit, je pense qu'il y a quand même un « milieu ». Quand on écoute Jo Privat en parler, on a le sentiment que ce n'était pas destiné à des premiers communiants...*

M.A. – Oui, mais Jo Privat est un personnage exceptionnel ; il n'y a pas eu deux Jo Privat. Il y a eu Mimile Prud'homme, mais je ne sais pas si c'était vraiment du musette. Il s'est rapidement mis à faire des galas. Un jour mon père m'avait emmené à La Boule Noire où il se produisait. Il ne faisait pas danser de la même manière que Privat. Ce n'était pas la même musique. Il faisait déjà son numéro. Je ne sais pas si sa cadence était celle du musette ; en tout cas, pas celle que je pouvais apprécier chez René Sudre et Jojo [40]. Je me souviens avoir remplacé René Sudre au Ça gaze, dans le haut de la rue de Belleville. Là, il fallait jouer d'une certaine manière, avec une certaine cadence ; sans forcément faire la « pistonnade ». On n'était pas du tout obligés de jouer comme Prud'homme. La clientèle de ces bals musette n'était pas faite que d'enfants de chœur, mais ça n'était pas des voyous ; les musiciens non plus.

Malheureusement, les accordéonistes ont quand même dû porter une lourde croix. Je me souviens qu'à l'époque, si tu ne picolais pas, tu n'étais pas un homme et donc infréquentable. Ferrero n'était pas un homme à bals. Deprince non plus, bien qu'il ait su faire danser. Marceau pas davantage. Je me souviens de Salembeni qui, lui, faisait bien

danser et était un très bon musicien. Il a eu de grosses misères physiques à la fin de sa vie. Est-ce parce qu'il picolait ? Je ne l'ai pas connu assez intimement pour le savoir. Mimile Vacher n'était pas un picoleur, mais pas davantage un homme de bals musette. Même s'il a fait danser à l'Abbaye ; c'était le début de l'accordéon dans les établissements. Je ne sais pas si ça s'appelait des musettes. Il était marginal : il se faisait accompagner par un violoncelle ou une harpe. Difficile d'énoncer des généralités sur cette époque-là. Des voyous, qu'est-ce que ça veut dire ? Qu'il y avait des mecs qui fréquentaient les bals musette, des « filles » qui rentraient dans les établissements pour danser un peu et se prendre « un quart d'heure » ? Mal famé, je n'en ai pas le souvenir. En tout cas, les gens qui venaient là ne me déplaisaient pas du tout. C'était quand il n'y avait personne que c'était grave.

Q. – Parle-moi de ton travail d'accompagnateur ?

M.A. – J'éprouve des joies à le faire le mieux possible, en partant de l'idée qu'il ne faut surtout pas déranger l'autre, que ce soit le chanteur ou les autres instrumentistes. Parfois il vaut mieux s'abstenir de jouer que de « bidouiller » des trucs susceptibles de faire bafouiller le chanteur. L'atout numéro un pour un accompagnateur c'est de savoir être discret, se faire oublier plutôt qu'être dérangeant.

Q. – Je crois qu'il y a eu la grande époque des séances de studio. As-tu toujours du boulot dans ce domaine ?

M.A. – Il en reste un peu. C'est souvent pour suppléer le synthétiseur, qui ne peut pas avoir les accents de vérité de l'accordéon ou du bandonéon. Que sont ces accents ? Sans doute les « défauts ». Les triolets, par exemple, trop réguliers lorsqu'ils sont joués par un pianiste ; alors qu'à l'accordéon c'est toujours un petit peu « louche ».

Ça doit être ainsi pour qu'il y ait une couleur authentique. Il ne faut pas que ce soit trop léché. Il y a un mystère...

Q. – Dans les années 1950-1960, y avait-il beaucoup de travail dans les studios ?

M.A. – Oui, mais rarement très folichon. On allait faire huit ou seize mesures pour des orchestres comme ceux de Franck Pourcel, Paul Mauriat ou Caravelli, alors qu'à l'heure actuelle en studio, on me donne un véritable boulot.

La semaine dernière, avec Pierre Porte, on a enregistré des airs de Paris. Il y avait de l'accordéon du début à la fin.

Q. – As-tu travaillé pour Michel Legrand ?

M.A. – Très souvent. On n'a pas parlé des musiques de films mais j'ai dû participer à 120 films, environ, peut-être davantage. A chaque fois qu'il y a une séance, Michel me fait appeler. Il a une grande tendresse pour l'accordéon, plutôt pour son côté populaire, chanson, musette. Il n'aime pas beaucoup l'accordéon de concert.

Q. – As-tu beaucoup travaillé avec de grands orchestres ?

M.A. – Oui, davantage dans le domaine de la variété que dans le symphonique.

Q. – As-tu participé à des enregistrements rock ?

M.A. – Pas tant que ça, j'ai quand même joué avec les Sex Pistols, il y a une dizaine d'années.

Q. – Je constate qu'en ce moment, tu es en train de mener une carrière de jazzman...

M.A. – Le jazz, c'est une autre vie, une autre forme d'expérience. Il faudrait ne faire que ça. Pour moi, ça reste encore assez difficile de me plonger vraiment dans cet univers traditionnel.

J'aimerais beaucoup. J'ai quand même vécu de belles aventures. Patrice Caratini et Marc Fosset m'ont tendu la main. On a fait des expériences très encourageantes avec Stéphane Grappelli, Martial Solal, et maintenant Christian Escoudé. C'est passionnant. La musique de jazz égale le Grand Concert. Il y a ce côté créatif qu'il faut toujours garder à fleur de peau. On n'a pas le droit de se répéter, il faut inventer. Le jour où tu ne te sens pas bien ça peut être un vrai désastre. C'est ainsi que le jazz prend une dimension fantastique ; tu es sans cesse au bord du précipice. Et puis, il faut avoir écouté des gens comme Charlie Parker, Thelonious Monk, Bill Evans, etc.

Vittenet, ou de l'harmonie municipale au championnat du monde

Maurice Vittenet naquit en 1928 et débuta à l'âge de sept ans. Il étudia auprès de Camille Di Duca (également professeur de Jean Corti et d'Armand Lassagne). Il devient champion du monde de l'accordéon en 1950. Marcel Azzola se souvient avec émotion de l'époque de sa jeunesse où il se trouvait associé à Vittenet :

> « Nous avions un duo d'accordéons : il jouait vingt-cinq minutes en solo, ensuite c'était mon tour, puis nous jouions une demi-heure en duo. Maurice faisait un triomphe avec *Le Mouvement perpétuel* de Weber. Je l'admirais beaucoup et ce n'est pas par hasard s'il avait tant de succès, auprès du grand public et des spécialistes » [16].

Vittenet remporta le Prix du disque en 1957 et fit une partie de sa carrière dans les variétés. Ceux qui eurent l'occasion de l'entendre jouer du jazz ne tarissent pas d'éloges sur ses formidables qualités (« le meilleur », dit franchement Jean Bonal). Maurice Vittenet mourut en 1987.

Gilbert Roussel, le cadet de cette brillante compagnie, naquit en 1930. Il est particulièrement difficile de retracer les étapes de sa carrière car lui-même réfute les témoignages parus à son sujet dans les ouvrages consacrés à la vie des accordéonistes.

Il faut nous en remettre à celui de Marcel Azzola, peu susceptible d'être mis en doute :

> « Roussel, lui, a voulu être un marginal ; il ne voulait pas fréquenter le monde de l'accordéon, qui l'ennuyait, des tocards, selon lui.
> Seul Joss Baselli réussissait à le faire sortir de sa tanière. Il lui disait simplement : "Tu vas à tel endroit !"... On ne se rencontre jamais, c'est incroyable, mais j'ai beaucoup d'estime pour lui. C'est un excellent lecteur et il sait se sortir des batailles les plus difficiles, des séances d'enregistrement les plus ardues » [1].

Ajoutons simplement que Gilbert Roussel compte quelque quarante années de travail en studio, un nombre impressionnant de séances, sans parler des nombreux films et de l'accompagnement de vedettes de la chanson. A l'écoute de *Vendredi 13,* splendide valse de sa composition, on ne peut s'empêcher de dire que sa musique parle pour lui, formule facile sans doute, mais que justifie amplement la qualité de son travail.

Astier, ou de la roulotte à la présidence

André Astier naquit à Montluçon en 1923. Il débuta l'accordéon en autodidacte sur un instrument trouvé dans le grenier de ses parents. Il étudia le hautbois au conservatoire de sa ville natale. Il se produisit dans des bals dès l'âge de treize ans. Venu à Paris, il travailla notamment à la Croix de Malte, à la Roulotte, au Grand Jeu et Chez Tonton. Il composa maintes œuvres pour l'accordéon classique et semi-concertant, contribuant, entre autres, au répertoire de l'orchestre d'accordéons d'Etienne Lorin. Cela ne l'empêcha pas d'enregistrer des disques de musique de variétés. *Sa Polka des amoureux,* fameux indicatif de dessin animé, fut interprétée par des comiques musicaux qui marchaient tout en soufflant dans deux paires de chandeliers !

Il anima également des galas et obtint en 1958 le Grand Prix du disque. Il apparaît à la tête de son orchestre dans *Un cheval pour deux,* film avec Roger Pierre et Jean-Marc Thibault. Grande personnalité du monde institutionnel de l'accordéon, André Astier fut longtemps président de la commission technique de l'UNAF. Il fut aussi président de la Confédération nationale de l'Accordéon (CNFA). Cette confédération groupe l'ensemble des associations d'accordéon APH, des professeurs Hohner, ACF de Max Francy et l'UNAF. Il est enfin vice-président de la Confédération internationale d'Accordéon (CIA) dont le président le Dr K.A. Majer

est Autrichien. Ces confédérations, après réunion au sommet, choisissent les concurrents qui défendront les couleurs de leur pays, lors de la coupe du monde [30].

Le « Buenos Air » de Paris

Sans vouloir nous étendre sur le sujet du tango « à la française » qui pourrait faire l'objet d'une étude bien distincte de celle de l'accordéon, et encore moins sur celui du tango de Buenos Aires, dont maints ouvrages ont déjà fait l'étude approfondie, il nous faut parler des pionniers du bandonéon en France, tous accordéonistes ayant adopté le nouvel instrument.

C'est en 1907 que l'on commence à entendre parler du tango à Paris.

Le chanteur et compositeur uruguayen, Alfredo Gobbi grave des disques dans lesquels figurent des tangos pour la firme Pathé, dont beaucoup seront édités. Il restera sept années dans la capitale française.

Sa femme et lui y enseignent même cette nouvelle danse. En 1912, le danseur et compositeur Enrique Saborido, et Carlos C.V. Flores, pianiste et compositeur lui aussi, séjournent à Paris. En 1914, c'est au tour du bandonéoniste Vicente Loduca, du pianiste Celestino Ferrer, du violoniste Edgardo Molenos, et du danseur Casimiro Ain. Mais c'est à la fin de la Première Guerre mondiale que le tango est définitivement adopté par les Français. Il faut néanmoins attendre le début des années 1920 pour que les accordéonistes français s'emparent de l'instrument et en jouent dans les dancings.

Le tango du Piémont

Sans doute un des tout premiers utilisateurs du bandonéon, Joseph Colombo est né dans Piémont en 1897. Probablement influencé par un père et un oncle accordéonistes, il connut une notoriété relativement tardive puisqu'il n'était arrivé en France qu'en 1922. Il passa une partie de sa jeunesse près de Bâle, en Suisse. Ses deux frères Ettore et Natale, étaient aussi musiciens. Ils montèrent un orchestre de danse, ou il tenait la clarinette en *ut,* les deux autres l'accordéon. Lorsque la guerre éclata, ses deux frères étant mobilisés, il se retrouva tout seul et se consacra à l'accordéon.

Lorsqu'il s'établit en France, dans la Meuse, il devint maçon, mais reprit bientôt l'accordéon en professionnel cette fois, dans un petit café. Arrivé à Paris en 1924, il décide de se faire un nom. Malheureusement, il dut bientôt reprendre la truelle. Toutefois, il rencontra Charles Péguri, qui l'introduisit dans le milieu des musiciens. Il trouva ainsi un engage-

ment au bal Tabarin et se fit rapidement connaître du public parisien. Il fut le premier à enregistrer des disques à saphir pour la firme Henry, derrière une chanteuse, Emma Liebel. En 1926, il partit pour une tournée des casinos dont Maxim's à Nice. De retour à Paris la même année, il se mit au bandonéon et s'affirma comme un des premiers spécialistes du tango en France (dans l'orchestre Bianco-Bachicha), en compagnie du benjamin de la famille, Tito ; Bachicha était un véritable Argentin, ce qui était rare, la plupart des rois du tango parisien étant de Courbevoie, ou au mieux Italiens. Il connut alors une longue période de succès, grâce à une grande tournée des palaces (Saint-Jean-de-Luz, Amsterdam, Barcelone, Madrid où il joua devant Alphonse XIII). Il entra ensuite dans l'orchestre de Salvador Pizzaro. En 1928, il participa à l'enregistrement de nombreux disques de tango au sein de l'ensemble Brodman-Alfaro. En 1932, il resangla son accordéon et enregistra une série de duos avec Tito, notamment chez Odéon. Il revint alors au Tabarin et y demeura vingt ans, soit jusqu'à la fermeture de cet établissement. C'est à partir de 1930 qu'il se lança dans la composition ; sa première valse, *Germaine*, est devenue un classique, suivirent *Amour piémontais*, *Valse hindoue*, *Valse chinoise* (ces deux dernières en collaboration avec Georges Ghestem, organiste du Gaumont-Palace), *Passion et Indifférence* (toutes deux avec Tony Murena). Grand précurseur des valses en mineur, il est, au même titre que Jo Privat et Guérino, un des grands spécialistes du genre. En 1952, il cessa ses activités d'accordéoniste afin de se consacrer à la composition et à l'édition. Il mourut en 1973.

Le tango de Lombardie

Né en Italie en 1913, Primo Corchia arrive en France à l'âge de onze ans. A dix-huit ans, il acquiert son premier accordéon ; il est alors mécanicien. Il prend des cours avec Médard Ferrero et se retrouve très rapidement sur scène à faire danser.

Quatre ans après, il décide d'abandonner la mécanique au profit de son instrument préféré. Dans les années 1930, le tango est à la mode et il décide de tâter du bandonéon. Ayant pris goût à son nouvel instrument il se retrouve engagé par les chefs d'orchestre de tango en vue de l'époque, tels Manuel Pizzaro et Ramon Mendizabal.

En 1936, il décide de monter sa propre formation et c'est le début de sa grande notoriété. En 1949, il se met à composer dans ce style, étant devenu également spécialiste du paso doble. Ce genre, il faut le rappeler, n'appartient pas au domaine du musette et se jouait plutôt dans les dancings car nécessitant cuivres et cordes, et contrairement à la « croyance » largement répandue, n'apparaît jamais aussi bien dans toute sa splendeur qu'avec un bandonéon plutôt qu'un accordéon.

En 1952, Primo entre à la RTF, comme chef d'orchestre de variétés et grave son premier disque. Il sera aussi à La Taverne de l'Olympia où il

dirigea un orchestre spécialisé dans le tango, bien sûr, mais aussi la rumba. Il est actuellement à la retraite.

Le tango de Seine-et-Marne

Jacky Noguez, Nouyez de son véritable nom, naquit en 1929 à Egreville. Son père, Gus, était accordéoniste ainsi que son frère, Claude. Il fit ses débuts à Paris, à la Libération, jouant notamment chez Bousca. Il pratiquait plusieurs instruments, dont le piano et le bandonéon (chez Ramon Mendizabal, Marcel Feijoo et Tani Scala). Il connut son heure de gloire aux États-Unis, invité de l'*Ed Sullivan Show*, son disque *Ciao Ciao Bambino* s'y vendit à deux millions d'exemplaires. Il accompagna Patrice et Mario, Léo Ferré, Mick Micheyl et Claude Goaty.

Le tango d'Auvergne

Il semble que le lyrisme du tango ait davantage inspiré celui des Italiens que celui des Français, et soit resté une affaire « d'immigrés ». A preuve, un de nos rares spécialistes du genre, à défaut d'être de nationalité étrangère, était au moins étranger dans la capitale, venu de son Auvergne natale tenter d'y faire carrière. Il s'agit de celui que nous pourrions appeler le spécialiste auvergnat du tango, le polyinstrumentiste Paul Chalier.

Violoniste de formation, il jouait du banjo à cinq et six cordes et du stroviol, appelé, à l'époque, « monocorde ». Monté à Paris, il est engagé comme « accessoiriste » à la Boule Rouge à neuf séances par semaine, jouant de six instruments et chantant les refrains en vogue. Sous les drapeaux il apprend le saxophone et fait son temps dans la musique de son régiment. Libéré de ses obligations militaires, il reprend son emploi mal payé à la Boule Rouge, et décide d'apprendre l'accordéon. Travaillant d'arrache-pied, il se retrouve, un an après, embauché comme accordéoniste. L'accordéon va rapidement devenir son instrument de prédilection. Il va le pratiquer en virtuose, et se fera un nom en commençant à se produire à la radio, à composer et à enregistrer.

Après avoir fait la connaissance d'André Bastien, accordéoniste chef d'orchestre à l'Eldorado, avec lequel il se produit à deux accordéons, il se laisse convaincre d'apprendre le bandonéon et entame une carrière de musicien de tango sous le nom de Pablo Caliero. Successivement chef d'orchestre au Palais des Danses, à Paris, et au Tango, rue Au Maire, il fera ensuite des galas en France et à l'étranger, et prendra sa retraite en 1974 pour se consacrer à l'édition musicale et à la composition.

Beaucoup d'autres accordéonistes feront carrière avec cet instrument

d'adoption ; citons Gaston Rolland, les trois frères Pesanti dont les deux plus connus sont Auguste-Jean et René, et Tito Léoni, né en Italie et qui, arrivé en France en 1925, était, dès 1937, dans l'orchestre de tango de Manuel Pizzaro. Violoniste alto, il jouait aussi de l'accordéon dans des dancings, Le Tyrol, Le Coliseum, ou des cabarets, La Roulotte, L'Heure Bleue ou Le Nox.

Les « touches piano »

Les adeptes des accordéons à clavier piano ont, il faut bien le dire, toujours été rarissimes. Leurs confrères « à boutons » les ont souvent boudés, arguant, entre autres, qu'un tel instrument ne permettait pas d'obtenir le phrasé caractéristique de la valse musette. Un grand accordéoniste doublé d'un compositeur talentueux a, cependant, réduit cette légende à néant. Fils d'accordéoniste amateur, Louis Ferrari, car c'est bien de lui qu'il s'agit, commence par l'étude du piano puis de la clarinette. Son père lui interdira par la suite la pratique de ce dernier instrument, invoquant le prétexte que cela lui donnait des grosses joues et lui faisait sortir les yeux de la tête. Il choisira donc l'accordéon puis le bandonéon. Né à Paris en 1910, il passa une partie de son enfance en Italie, à Borgotare, près de Parme. Il ne revint qu'en 1923 et commencera à se faire un nom dans des établissements comme le Chantilly, l'Ange Rouge, le Coliseum, etc.

Selon Deprince, il était le caïd de cet instrument. « Il n'était pas possible de deviner qu'il ne pratiquait pas les touches boutons. C'était le meilleur » [32].

Compositeur apprécié, n'est-il pas l'auteur de *Domino*, grand tube international, créé par André Claveau et lancé aux États-Unis par Bing Crosby ? Dès l'âge de dix ans, il avait composé sa première œuvre, *Après la Rafle*. Parmi ses chefs-d'œuvre, citons *La Rabouine*, *Soir de Paris* et *Jeannette*, avec Gus Viseur. Ainsi *Prière péruvienne*, signée sous le pseudonyme de « Gomera » avait un tel accent d'Amérique du Sud que ceux qui l'entendirent crurent que cette musique venait bel et bien d'ailleurs. Louis Ferrari mourut en 1988.

Quelques autres adeptes de ce modèle feront parler d'eux. Pour la plupart, ce seront des pianistes de dancing qui s'y mettront en autodidacte afin d'assurer les séries « musette » ce qui leur permettra d'économiser un musicien. Citon Léon Raiter, De Molière, Pierre Daniderff, petit-fils de Léo, compositeur célèbre du *Dénicheur*, et Guy Luypaertz, alias Guy Rios, à qui l'on doit le fameux tube *Libellule*.

Quelques figures à vous « couper le soufflet »

Nous en arrivons aux marginaux, poissons des grandes profondeurs dans les eaux souvent troubles du musette. « Bébé le fou » qui jouait chez les Bretons, rue Mademoiselle, premier à se faire venir d'Italie un accordéon blanc, était un gagman réputé : grâce à un ingénieux dispositif, il pédalait sur un tandem, en compagnie d'un squelette qui donnait l'impression d'assumer sa part d'effort.

Dans les années 1910, le « Gros Guillaume » jouait de son diatonique en écumant les bars de la région Nord Pas-de-Calais, sa grosse caisse sur le dos, tandis qu'à Paris, Robert Garnero, musicien aveugle réputé plus fort que Vacher, selon Jo Privat, se taillait une réputation de virtuose du diatonique, se distinguant au bal Delbor.

Sévissaient également à la même époque, « les trois Augustes » [13] ; le premier, Auguste Déou, auvergnat d'origine, dit « L'œil de verre », était le plus ancien ; venait, ensuite, Auguste Boudierle, dit « La soutane », à cause d'un pardessus trop long, et dit « Ver de vase », à cause d'un ténia particulièrement tenace. S'affichant toujours affublé d'un chapeau et d'une lavallière d'artiste peintre, il était réputé pour ses grandes qualités de cœur ce qui n'empêcha pas celui-ci de le lâcher et d'arrêter de battre bien avant les délais normaux. Le dernier, enfin, était Auguste « Mangeur-de-coques », Moreau de son vrai nom. Son sobriquet se justifiait, on l'aura compris, par son penchant pour la coque, charmant coquillage dont il faisait, en grand accro, une consommation effrénée.

Doté d'un profil de médaille, cet aristo du soufflet cumulait les fonctions de musicien et de postier, après avoir rempli pour l'administration celle de trésorier en Indochine. En dépit de ces divers emplois il réussit à finir ses jours dans la misère.

« Paulo la Brocante » avait la réputation d'être un tombeur qui, dit-on, « avait ses victimes à l'humour. » Il se produisait chez la Mère Cass'tout.

Compositeur du célèbre *accordéon musette,* fils d'accordéoniste et créateur des cours d'accordéon par correspondance, Albert Huart, accompagné par un xylophoniste, fut le pionnier des accordéonistes passant dans les attractions des salles de cinéma. Autre habitué de ce circuit, Henri Bastien, virtuose du classique. Toujours en smoking avec des manchettes immaculées bien amidonnées, il jouait de son modèle à basses chromatiques, parfois, à la grande stupéfaction du public, les deux mains sur le même clavier.

Un des gags favoris de « Nez-en-Moins », qui avait laissé une bonne partie de cet appendice entre les dents d'un exalté au cours d'un différend, consistait à se planter une cigarette dans l'un des orifices béants pour la plus grande joie de la compagnie. Véritable homme-orchestre, il pouvait jouer à la fois de l'accordéon, de la trompette et de la batterie. Peut-être ne fait-il qu'un avec un certain « Camille-nez-becqueté » qui

jouait du diatonique, dont Jo Privat raconte qu'un jour de beuverie avec Charley Bazin, chacun des deux compères repartit à son travail avec l'instrument de l'autre. Fernando Wyns, plus connu sous son seul prénom, joua très longtemps Chez Bousca. Cet excellent interprète des valses en mineur a laissé une trace discographique avec Abel Barthélémo au deuxième accordéon, dans laquelle on appréciera la cadence exemplaire, typique du style musette, et où on entendra le grand Julien Latorre, au banjo. Regrettons toutefois que la justesse des deux accordéons relève plus des « accords d'Évian » (un comble pour les musiciens musette) que d'autre chose.

Les violents du bal

Antoine Tedeschi (dont Rocco Pariselli était la doublure) à la Java, se promenait souvent en compagnie de « Marcel-la-tremblote », alias « Marcel-le-Fœtus », soit pour l'état civil, Marcel Tréveau. Les deux hommes se ressemblaient tellement qu'ils échangeaient tranquillement leurs affaires et s'adonnaient de concert (sic) aux délices du « sirop de bois tordu ». Tréveau était parfois flanqué d'un autre compagnon, un bossu sanguinaire, ancien cordonnier, toujours armé d'un tranchet, qui cherchait volontiers la castagne. Tréveau fut un pilier de Chez Bousca.

Gene Aubry se produisit à l'Ange Rouge (d'où le titre *Angelo Rosso* d'un paso doble de sa composition). Il fut propriétaire du Bal Jo, place du Commerce, fondé par Jo France. Il pratiquait également le bandonéon et possédait toute la panoplie du parfait truand : « chapeau vissé à la troisième ride du front et costar à l'avenant » [18].

Georges, dit Joe, était lui, un des deux frères Garrigoux, hommes du Milieu. L'un, on ne sait plus lequel, acheva prématurément sa carrière en se faisant abattre, au cours d'une rixe, dans le bal qu'il tenait à Gennevilliers. Joe fut, un moment, le partenaire de Fredo Gardoni. Il joua chez la mère Bousca [1] et a laissé une valse assez connue : *Souvenir de Gennevilliers*. « Raymond-la-lope » fut ainsi baptisé parce qu'il jouait régulièrement Chez Noailles, un bal d'homosexuels. On ne sut jamais s'il méritait son « appellation contrôlée » [18] mais il allait souvent au troquet d'en face, chez l'Auvergnat, qu'il appelait « Au bonheur des dames », à cause des saucissons qui pendaient du plafond.

Plen, ô mon Plen (traditionnel)

Robert Plen, enfin ! mérite amplement son point d'exclamation. Plénard de son véritable patronyme, dit « le fakir du Balajo », dit « Bob Robert », dit « Nakim Bey », représente à lui seul une véritable galerie de

portraits. Né en 1922, il commence, jeune, à jouer de l'accordéon et en termine l'apprentissage aux Pompiers de Paris où il s'était engagé dès l'âge de dix-huit ans.

A la sortie de ce célèbre corps d'élite, il débute le métier de musicien dans les brasseries, jouant des ouvertures. En vrai accordéoniste parisien, il écumera tous les bals musette, brasseries et cafés dansants des environs du quartier de la Bastille. Il fera guincher à La Boule Rouge et animera, entre autres, la brasserie de La Colonne. Il raconte volontiers qu'étant un jour venu prendre un verre au Balajo, Jo Privat lui demanda de le remplacer pour un morceau. Ce dernier ayant disparu, il jouera jusqu'à la fermeture.

Ce sera le début d'une longue série de remplacements qui durera jusqu'à la moitié des années 1980, époque à laquelle il prendra sa retraite clôturant une carrière des plus diversifiée. Robert Plénard, qui était devenu musicien sous le nom de Bob Robert, passera bientôt au fakirisme sous le pseudonyme de « Nakim Bey ». En effet, après une cruelle déception amoureuse, notre héros va s'adonner à la magie et découvrir la méditation, l'hindouisme et le yoga. S'étant initié en autodidacte à toutes ces étranges pratiques, il se produira alors jouant de l'accordéon pieds nus sur des morceaux de verre, une planche à clous, ou deux sabres affûtés, le visage et le corps transpercés de poignards, d'épées et d'aiguilles de toutes sortes. Il défraiera la chronique du Balajo aux casinos de la French Riviera. C'est un coup de sabre un peu trop « appuyé » qui, ayant provoqué une hémorragie interne, stoppée toutefois par la force de sa seule volonté, mettra fin, par la même occasion, à cet épisode de sa carrière. Doué pour les arts graphiques, le peintre Robert Plen recevra un premier prix de peinture en Italie, avec une *Pieuvre* aux couleurs vives, et exposera dans divers lieux artistiques toiles, dessins et caricatures. Ces dernières, particulièrement redoutables, représentent des stars féminines telles Brigitte Bardot, Jeanne Moreau ou Sophia Loren sous les traits de « morte vivantes » assez « avancées ». Impitoyable, le coup de crayon est aussi adroit et imaginatif, et ces toiles seront exposées au Salon des Indépendants.

Musicien talentueux, au jeu proche de celui de Privat, Bob Robert fait montre d'une sensibilité certaine et d'un toucher fort expressif. Cette qualité n'étant peut-être pas étrangère à la dernière facette de ses multiples talents : la chanson paillarde. Il s'y révèle authentique créateur dans un genre en principe relégué aux soirées d'étudiants attardés et, sur les sentiers de longues randonnées, aux veillées des derniers scouts de France.

Robert Plen le chanteur va, par sa vivifiante imagination, redonner un sang neuf à cette forme d'expression tombée en désuétude, déchaînant une hilarité ravageuse, par la hardiesse et la crudité de ce qu'il n'hésite pas à appeler ses poésies. L'érotisme flamboyant de Robert Plen déride les plus rétifs, les entraînant malgré eux dans les méandres extravagants de ses fantasmes sexuels. Les titres de ses néanmoins valses, tangos, pasos ou javas parlent d'eux-mêmes : *Tu refoules du goulot, Œil de bronze, Saute au paf, Retire ton nœud que j'pète, El Chi, El Pranduron, La Marche des hémorroïdes,* et bien d'autres encore... La sensualité débridée n'interdisant pas la tendresse, Plen s'affirme également comme un compositeur d'œuvres poétiques et de chansons sentimentales. On lui doit ainsi la composition

d'une belle valse qui a servi de générique au film de Jean-Louis Comolli, *Carnet de bal.* Qu'un accordéoniste ayant un itinéraire plus original nous écrive, il a gagné !...

Quelques beaux brins d'humanité

Marcel Cruchon, dit « La Cruche », exerçait sa profession au Petit Bal Guillème à Ménilmontant et était un client assidu du Thermomètre, bistrot fréquenté par les joueurs de billard et les musiciens.

Afin de compléter le tableau, il convient d'évoquer un certain nombre d'accordéonistes moins célèbres, et qui ne signifie pas forcément moins estimables. César Albertini, connu pour avoir joué à Bry-sur-Marne au Bal six-fesses, ainsi nommé parce qu'il était tenu par trois lesbiennes. Charles Paraboschi (père de Roger Paraboschi le batteur de jazz), dit « Charlot-la-main-gauche », connut également des employeurs marginaux puisqu'il se produisit au Noailles.

René Lemaire, un bon vivant assurément, était selon Marcel Azzola, « le roi du musette ».

Lui qui joua à L'Ange Rouge fut loin d'en être un et son existence présente de troublantes ressemblances avec celle de Labbe. Doté d'une rare expressivité particulièrement appréciée des connaisseurs, musiciens en tête, Jean-Raymond Baltel se présentait affublé de deux impressionnants surnoms : « Gros pneu » ou « Bidon cinq ». Notons pour l'anecdote, qu'il est l'auteur de *Voulez-vous danser grand-mère* ? mais ne connut jamais la notoriété qu'il aurait méritée. Brajoux qui jouait au Ça gaze, Bression (jamais surnommé « la bière », ce qui peut surprendre) et Auguste Lhôtelier (accordéoniste, batteur, bandéoniste sous le pseudonyme de Giusto et cosignataire avec Jo Privat de *Soir de cafard)* écumèrent les bals musette parisiens, tels que Ça gaze, La Java, Le Bal Pernety, Le Mikado et La Boule Rouge. Pisanelli, grand spécialiste des polkas, possédait, selon Jo Privat, « un doigté démoniaque », ce qui lui permit assurément de jouer au Ça gaze en pétant des flammes.

Terminons avec Daniel Brousse, dit « Danilo », né en 1909, qui, violoniste et pianiste sortant de la Schola Cantorum donna des concerts classiques, pour finalement adopter en 1932 l'accordéon-piano, et en 1935 le touches-boutons, appris en autodidacte. Il fut le chef d'orchestre du cinéma Le Trianon et fonda le Danilo Star Orchestra où l'on pouvait voir et entendre la première femme batteur répertoriée en France : « Louisette ».

Jacques Bourgeois, amateur d'accordéon, se souvient :

> « Pendant la guerre, mon père est revenu dans sa province d'origine, la Franche-Comté, à Pontarlier où j'ai bien connu un accordéoniste parisien, en situation irrégulière comme beaucoup à l'époque, qui me disait connaître Django, Viseur et bien d'autres. Il s'agissait d'un nommé Buffa, de la classe 1921 ou 1922, style Django, petite moustache, assez costaud et excellent joueur d'accordéon, exécutant très bien les valses swing et les thèmes américains (...). Il y avait aussi son cousin qui l'avait rejoint, si je me souviens bien, du nom de Marandin, un peu plus jeune, plutôt blond et qui jouait peut-être encore mieux que Buffa, ou plus virtuose, toujours dans les thèmes à la mode. Malgré l'occupant, ils vivaient de concerts, recrutant sur place d'autres éléments et étaient aussi capables de bons arrangements. Il s'agissait de professionnels de classe mais comme dans cette période on possédait souvent des identités fantaisistes, étaient-ce leurs vrais noms ? » [34].

Les hauts faits de Faidherbe

Personnage des plus pittoresques, Fernand Faidherbe naquit en 1920 dans le nord de la France, à Blanzy-les-Mines. Son père, Gilbert, ayant déjà gravé des disques Pathé à Saphir, ainsi que ses deux frères étaient accordéonistes. Fernand fit ses débuts, à l'âge de cinq ans, au sein de l'orchestre familial, dans des brasseries. Il se produisait au xylophone (il présenta même « en duo avec lui-même » [35] un numéro de xylophone et de scie musicale au Casino de Bruay). Il se mit au solfège et étudia la clarinette.

Installé à Paris, il participa régulièrement à des émissions de radio : au Poste Parisien, dans l'émission *Refrains de Paris*, dont la vedette était Saint-Granier, et à Radio Inter, dans l'émission *Les Ch'timis de Paris*. Il travailla dans des brasseries (Le Balthazar, Le Clair de lune et Les Cascades) et des cabarets (Le Monaco et Le Cabaret 1900). Il enregistra une quantité de disques : pour Palladium, sous le beau nom de « Cafougnette et ses gueules noires », pour Olympia, Le Gallois, Sega, Pathé, Acropole et Paramount. Il se produisit souvent en Afrique du Nord, en Afrique noire et en Espagne. Faidherbe a un sens indiscutable du jazz et il monta même une formation dans ce style. L'aventure vaut d'être rapportée :

> « Pour cela, j'ai fait les arrangements en collaboration avec Paddy (l'orchestrateur du Casino de Paris), puis contacté les éléments nécessaires : quatre saxos, une trompette et, pour la section rythmique, deux guitares, une contrebasse, un piano, une guitare hawaïenne, un timbalier et un batteur (...) » [35].

Cinq mois s'écoulèrent, ponctués de répétitions et l'orchestre se trouva programmé en avant-première au bar Gavalotti. Ce fut un tel succès qu'un gala s'ensuivit, auquel furent conviées maintes personnalités du spectacle :

> « Au moment de nous mettre en place, deux saxos manquaient à l'appel, et pour corser les ennuis, voilà que nous avions oublié les pupitres ! » [35].

A l'instant où l'orchestre attaquait l'indicatif, le rideau se coinça :

> « Nous dûmes recommencer l'indicatif cinq fois avant que le préposé à l'ouverture se décide à le faire à la main (...) ; au moment tant attendu du solo de guitare hawaïenne, le public se régala... d'un silence de mort : l'ampli venait de tomber en panne » [35].

Écœuré, Faidherbe annonça au public un changement de programme et se lança dans le musette, remportant toutefois un grand succès .

Fernand Faidherbe participa également à quelques films : *La Tournée des grands-ducs, Gangsters en jupons, Rayé des vivants, La Mariée était en noir* de François Truffaut et *Vivre pour vivre* de Claude Lelouch. Pour la firme Paramount, il constitua un trio, Les Vagabonds napolitains, pour la présentation du film *Les Amants de Capri.* Éloquent résumé d'une carrière à la hauteur du personnage.

Monsieur, la cour...

Francis Matrasse représente un cas exceptionnel puisque toute sa carrière se déroula et se déroule encore dans les cours. Doté d'une solide technique, il s'attaqua avec un égal bonheur au répertoire classique et au jazz. Il aurait même joué avec Django Reinhardt et fut programmé, à deux reprises, au Festival de jazz de Samois.

Lames d'un touche-à-tout

Si Jo Sony, personnage et musicien particulièrement surprenant, devait coiffer ses diverses casquettes, ce spécialiste du style bavarois et de la musique auvergnate, qui pratique cinquante-neuf instruments, n'aurait pas assez de deux têtes pour y parvenir. Enfant de la balle, il commence à travailler avec ses parents à quatre ans, comme acrobate. Originaire de l'est de la France, il s'installera pourtant en Auvergne, où il deviendra un des plus célèbres représentants du folklore régional, et accompagnera le

pape de l'accordéon corrézien, Jean Ségurel (1908-1978). Il se produit à la tête de son propre orchestre dans les bals et les galas, avec son accordéon et ses multiples autres instruments. Il pimente son rôle d'animateur grâce à de grands talents d'imitateur et, de plus, demeure un des meilleurs spécialistes français de Yoddle.

Greli-Grelo, y a deux binious dans mon sabot !... (comptine musetto-auvergnate)

Christian Boissonnade joue de l'accordéon (biniou en argot de musicien) et est aussi un virtuose de la cabrette (communément appelée « biniou » en Bretagne et ensuite partout ailleurs) tout en agitant une grelottière fixée à l'une de ses chevilles.

Il raconte avoir fait l'Olympia comme ça, sur une jambe... belle endurance !...

Sio... zade, le divin marquis

Si l'accordéon est un instrument que l'on trouve beaucoup aux mains des ouvriers, des paysans, des vagabonds, errants et bateleurs de toutes sortes, nous évoquerons ici une exception, Raymond Siozade, l'accordéoniste au look « Yul Brynner ».

Le comte Siozade de Vergerac, descendant de La Fayette, d'après ses dires, serait né au château de Lanjeac en 1930. Il commença à enregistrer des disques en 1953 et fut un des premiers à utiliser l'accordéon électronique. Il joua au Petit Balcon et composa les musiques de célèbres feuilletons télé : *Thierry la Fronde, Les Cavaliers du feu* et *Les Indiens.*

A la tête de son propre orchestre, il anima nombre de bals, mais la maladie l'éloigna trop souvent de la scène. Il était doté d'une très bonne technique et pouvait se montrer un jazzman inspiré.

Il mourut en 1986.

Espoirs pour la soif

L'histoire de l'accordéon en France ne s'arrête pas là heureusement, et s'il est vrai qu'il y eut un certain vide entre la génération de Jo Privat et celle des années 1980, aujourd'hui les espoirs futurs sont déjà présents sur la scène, musiciens confirmés pour la plupart, et qui méritent que l'on s'y attarde.

Les princes

James Lesueur, né en 1958, couronné « Prince de l'accordéon 1982 », fut le premier de la nouvelle génération à briller sur le devant de la scène. Doté d'une grosse technique, il se spécialisa pourtant dans les bals et les galas, et demeure très présent dans maintes manifestations accordéonistiques.

Alain Musicchini, né en 1962, est issu de l'École de musique du Thor, près d'Avignon. En 1977, il remporta la Coupe de France d'accordéon, en 1980 la Coupe du monde de l'accordéon aux États-Unis, à Kansas City ; la même année, il fut couronné Prince de l'accordéon. Il monta son propre orchestre, se produisant dans les bals et les galas. En 1983, il fit une apparition très remarquée dans le cadre du festival international *Accordéon(s) au cœur*, à La Courneuve. Sa version de *Au Privave*, composition de Charlie Parker, permit de juger de l'étendue de ses ressources : beauté du timbre, souplesse de l'articulation, logique de la construction et sens évident de l'improvisation. Autant d'atouts majeurs qui révélaient un authentique jazzman.

Le rigolard

N'hésitant pas à placer un « solo de chasse d'eau » à l'issue de *Jungle Rock* (cosigné avec Jo Privat), ce qui en dit long sur sa belle humeur, Jean-Marc Torchy, né en 1961, débuta à onze ans et devint l'élève de Joe Rossi en 1977. Entré au début des années 1980 dans le quatuor Chevalier, il mène une carrière oscillant entre le classique et la variété. Son disque, sorti en 1988, témoigne d'une technique avantageuse liée à l'originalité des arrangements de Jean-Louis Matinier.

Le Sicilien

« Parisi, c'est la virtuosité sans emphase, une sorte de génie tranquille. La musique a l'air de sortir toute seule et les partitions entament leur danse du ventre » [36], écrivions-nous à propos de François Parisi il y a quelques années. Il naquit à Paris en 1962, d'une famille d'origine italienne, sicilienne plus précisément. Parisi fut l'élève favori de Roger Damin, insigne honneur (faut-il le préciser ?), qui lui transmit son sens exceptionnel des harmonies.

Entre 1978 et 1980, il se produisit au sein d'un quartette swing, le Quartette de Paris, dans le style de Gus Viseur. Il mène aujourd'hui une carrière « free-lance », jouant dans les bals et les galas, il enseigne également (notamment chez Crosio). Un disque enregistré en compagnie de

Didi Duprat (Ani-zette CRO 51 05), et le compact Paris Musette offrent un exemple saisissant de sa personnalité : une autorité dans le phrasé mise au service d'une expression d'une sérénité exceptionnelle. Parisi fait montre d'un équilibre proprement fascinant. Où d'autres manifesteraient quelque emphase, Parisi se promène tranquillement. Son intérêt prononcé pour la variété jazzée américaine, s'y reflète ainsi que son goût pour les orchestrations sophistiquées de Pete Rugolo.

Le petit monstre

Éric Bouvelle naquit en 1972. Il fit ses premiers bals dès l'âge de huit ans, en compagnie de son père et de ses deux frères, mais démarra vraiment le métier à partir de 1984. Élève de Bernard Girard, Bouvelle accumula très tôt les honneurs : lauréat des Petits Prodiges de l'accordéon, il en sera le « capitaine » sous la tutelle de Maurice Larcange et de José James. Parrainé par Jo Privat il enregistre son premier disque à l'âge de treize ans, *Main de velours*. En 1988, il sera champion du monde catégorie variétés et médaillé de la SACEM. Bouvelle a peaufiné sa technique à l'écoute de tous les grands de l'accordéon. C'est un virtuose indiscutable qui possède un sens harmonique exceptionnel. S'il est tout à fait capable d'interpréter, les doigts dans le nez, des pièces de virtuosité, telles *Pietro's Return* et *La Migliavacca*, il n'en tire pas de fierté démesurée, préférant se consacrer à sa carrière de galas et de bals, car il est un de ceux qui tournent le plus en France. Indiscutablement surdoué, Éric Bouvelle est doté d'une énergie stupéfiante et s'il a surtout mis jusqu'ici l'essentiel de ses qualités au service de l'interprétation, il pourrait nous réserver de jolies surprises dans le domaine de la création.

Roulez, roulez, petits bolides...

Citons, pour conclure, des gens comme Dominique Bodin, Jean-Robert Chappelet, Henry Lemarchand, le dynamique et talentueux Bruno de Smet, surnommé « Zinzin » par notre Pascal Sevran national, tous techniciens et musiciens accomplis. La liste des jeunes talents présentée ici ne saurait, de loin, être exhaustive ; il va de soi que cet ouvrage ne prétend pas être un dictionnaire et que les nouveaux talents qui pointent déjà leur nez sauront trouver des aèdes autrement plus éloquents que nous pour chanter leur talent naissant.

Le néo-musette

Depuis un peu moins d'une dizaine d'années, l'accordéon musette « à vibration » popularisé, dans les années 1950, par des musiciens comme Aimable, André Verchuren ou Raymond Boisserie, a bénéficié par contrecoup d'un renouveau certain auprès d'une large part d'amateurs d'accordéon. Ce style de jeu, utilisant le principe des trois anches libres non accordées au même diapason, est censé donner plus de dynamique au son de l'instrument, le rendant, en même temps, plus puissant. Il est vrai qu'après-guerre, la popularisation des bals sous tente rassemblant beaucoup plus de danseurs que les plus spacieux des bals musette ou des dancings, rendait nécessaire, avant l'apparition de la sono, une portée accrue des instruments. Les orchestres ont augmenté leurs effectifs et les accordéons ont souvent gagné en force ce qu'ils ont perdu en finesse. Petit à petit le public de l'accordéon s'est habitué à cette nouvelle sonorité et a fini par la préférer à la première. Ce nouveau son, qualifié de vulgaire par une partie de la critique, amena même certains (paraphrasant Rabelais), à déclarer à propos de la technique de ces accordéonistes que « science sans conscience n'était que ruine des lames ». D'autres, au contraire, virent là le gage de l'authenticité de l'accordéon musette. Certes, cette nouvelle façon d'utiliser l'instrument contribua largement, il faut bien le reconnaître, au désintérêt, dans les années 1960, des jeunes à son égard, renforcé encore par la vague montante du rock'n roll.

Il ne restait plus à la « boîte à sanglots » que ses boutons pour pleurer. Cependant, le revival de l'accordéon, amorcé dès le début des années 1980, et la popularisation des radios de type « troisième âge », telle que Radio-Montmartre, permirent la réapparition d'accordéonistes à vibration plus jeunes, qui, perpétuant la tradition de leurs aînés, rejouèrent ce type de répertoire, composant même des œuvres nouvelles participant de cette esthétique.

Citons, parmi ces chantres de ce que nous appellerons le « néo-musette », Michel Pruvot, Roberto Milesi, Pierre Péribois, Christian Dandois, Patrick Bienvenu et nombre de « Petits Prodiges de l'Accordéon ». Ils participeront largement à la réapparition des thés dansants.

Les oubliés

Pour clore sur le musette français, citons en vrac : Georges Sellers, Maurice Prévot, qui jouait au Royal, rue Pigalle, André Borel, inventeur de l'Accordina, Armandiono, accordéoniste, bandonéoniste, saxophoniste et violoniste, René Riehl, né en 1912, Maurice Sachet, Roger Betton, né en 1915, Nivelon, élève de Paul Saive, Roger Sicco, passionné de jazz, Peter Lescarboura, René Cambien, André Brocoletti, Max Marino, Maurice Engler, né en 1920, spécialiste des brasseries, Ernesto Baraldi. Il y en aurait bien d'autres encore...

Faute de place, et parfois de renseignements précis, nous nous arrêterons là. Que ceux qui sont toujours en vie et dont nous n'avons pu citer les noms veuillent bien nous le pardonner.

Accordéons et chanteurs

Paris, mon accordéon, tel est le titre d'une chanson de Muriel, composée par Jo Privat. Symbole de la France, l'accordéon l'est encore davantage du « vieux Paris », il est devenu une sorte de porte-drapeau pour maints chanteurs et chanteuses. Certains s'attachèrent durablement les services d'un accordéoniste, d'autres en utilisèrent à l'occasion ; rares sont ceux qui n'en employèrent jamais.

Les grandes dames du touches-boutons

Parmi ceux qui furent le plus attaché à cette image de l'accordéon, figurent logiquement les grandes chanteuses réalistes.

Pervenche

Sous ce surnom pour le moins « fleur bleue » se cachait celle qui allait devenir quelque vingt ans plus tard la grande Fréhel, Bessie Smith de la chanson française. A l'âge de cinq ans, elle quêtait pour un aveugle et toute sa vie orageuse partagée entre les hommes, la drogue et l'alcool ressemble à un roman.

> « Après avoir tenté d'assassiner l'infidèle Maurice Chevalier, puis de se suicider, elle fuit en Russie. Surprise par la guerre de 1914, elle fait un séjour à Bucarest. Après Constantinople, avec la déchéance de la drogue, elle rentre à Paris en 1923 et devient exclusivement une chanteuse réaliste (...) »[41].

L'accordéon la suivit toute sa carrière, accompagnant ses grands succès, entre autres, celui de Jo Privat, d'Adolphe Deprince et de Jo Maurage. Privat qui l'accompagna vers l'âge de seize ans, se souvient d'un épisode scénique de la fin de sa carrière qui l'impressionna fort à l'époque :

> « C'était au bal du Salon de la coiffure à la Mutualité. Elle chantait *Tel qu'il est*, à un moment il y a un pont et je me suis retourné ; j'attendais

qu'elle redémarre : j'entends un petit glouglou et elle me lance : "Joue plus fort, p'tit con, je suis en train de pisser, j'ai la gouttière qui fuit." Comme elle portait une grande robe, ça ne se voyait pas, mais ça s'entendait »[42].

Piaf et la boîte à sanglots

La môme Piaf symbolisa la chanson réaliste pendant près de vingt-cinq ans. Dans sa galerie de portraits – légionnaires, marins, prostituées, serveuses de bistrots, etc. –, l'accordéon tient un rôle important de grand créateur d'ambiances à couper au couteau. Elle fut accompagnée par maints accordéonistes : Tony Murena, Francis Lai, Alexander, Louis Ledrich, Jo Moutet, Marcel Azzola et Gus Viseur, qui l'accompagnera dans sa première version de *l'Accordéoniste* en 1942, pur chef-d'œuvre d'émotion dû autant au musicien qu'à la chanteuse, dans lequel chaque note sortant du biniou est, pour celui qui l'écoute, autant de « coups de lames » dans le ventre. Celui qui l'accompagna le plus longtemps cependant (près de dix-huit ans) fut Marcel Boniface, alias Marc Bonel, à ses côtés dès 1946. Né en 1911, il débuta à l'accordéon diatonique, jouant en attraction dans les cinémas. Il eut comme professeur Mario Gardoni, frère de Fredo. Il fut l'accompagnateur de Fernandel, au Théâtre aux Armées, ainsi que de Mistinguett.

Quand l'accordéon fait du mélo

Berthe Sylva, reine du genre, fut accompagnée par Léon Raiter, adepte du clavier piano, qui composa pour elle quelques chansons, toutes des succès : *Roses blanches, On n'a pas tous les jours vingt ans, Meunier tu dors* et *Rosalie elle est partie.* Né en 1901, premier accordéoniste à se produire à la radio, il a surtout fait une carrière de compositeur. Par ailleurs, il fut l'accordéoniste de l'orchestre montmartrois Constantino.

« Mon amant de Saint-Jean »

Ce succès de Lucienne Delyle fut composé par Émile Carrara, qu'elle utilisa comme accordéoniste parmi de nombreux autres, tels Gus Viseur qui participa, dès 1938, à ses premiers enregistrements, Raymond Siozade, Joss Baselli, Émile Decotty, Adolphe Deprince et Jerry Jerôme. Ce dernier mérite une mention particulière : excellent musicien, il pratiquait un

style cocktail-music jazzy, version française, et s'était spécialisé dans l'accompagnement de chanteurs : Léo Marjane, Georges Ulmer, Mick Micheyl, Patachou, Armand Mestral, Robert Ripa, Juliette Gréco et Mireille Mathieu.

Les dernières réalistes sous les plis du soufflet

L'après-guerre vit peu à peu disparaître la vogue réaliste qui fit place à une chanson plus légère et plus fantaisiste. Certaines chanteuses continuèrent pourtant de perpétuer le style, ainsi Léo Marjane, Renée Lebas, et plus récemment Colette Renard, qui ne se confina pas pour autant dans cet univers particulier. Elle utilisa, et utilise encore, nombre d'accordéonistes de grande qualité comme Roland Romanelli, Joss Baselli, André Dauchy, Francis Lai, Armand Lassagne, Jacky Noguez et Fred Alban. Ce dernier de nationalité française, naquit en 1920 en Allemagne. Ce fils de mineur apprit le métier de plombier-zingueur. Il commença à jouer de l'accordéon en semi-professionnel dans les ducasses, les kermesses du Nord. Il s'installa à Paris pendant la guerre, remplaçant, en 1942, Charley Bazin au Bagatelle, puis au Pigall's. Polyinstrumentiste, il pratiquait également le piano, le saxophone, la clarinette et le bandonéon. Arrangeur, il a travaillé notamment pour Franck Pourcel. Il accompagna plusieurs chanteurs, dont Annie Cordy, Félix Marten et Maria Candido. Un des plus récents accompagnateurs de Colette Renard, Jacques Ferchit, naquit à Fontenay-sous-Bois en 1952. Lorsqu'il devint professionnel, il s'orienta rapidement vers la composition (musiques pour la télévision et la publicité) et le travail de studio ; il accompagne souvent des chanteurs (Francis Lemarque, Charles Trénet, Georges Chelon, Romain Didier...).

Ah ! les fines lames, les fines lames... de Paris !

Francis Lemarque, l'auteur de *A Paris* et de *Rue de Lappe*, fut un compositeur prolixe qui travailla beaucoup avec Roger Damin, mais également avec Fernand Faidherbe et Serge Tomassi. Ce dernier, né en 1960, commença sa carrière d'accordéoniste à l'âge de quinze ans, se produisant dans les bals. Élève de Joe Rossi, il s'orienta principalement vers l'accompagnement de chanteurs : Charles Dumont, puis Patachou, Juliette Gréco et Barbara.

Il a composé diverses musiques de film *(Faubourg Saint-Martin)*, participé à maintes séances de studio, écrivant également des arrangements. Il s'est spécialisé dans l'accordéon électronique et fait indiscutablement partie des meilleurs accordéonistes de sa génération. En 1946, Georges Ulmer va bientôt imposer au monde entier une nouvelle vision de Paris

avec *Pigalle*[41]. Né à Copenhague, élevé en Espagne, ce cow-boy de l'Europe travailla avec un bon nombre d'accordéonistes : Jerry Jérôme, Maurice Vittenet, André Beauvois, André Dauchy, Léon Raiter, Tony Meler et Émile Decotty.

Ce dernier fit une partie de sa carrière au service de chanteurs. Né à Paris en 1919, il commença par jouer du violon, avant d'adopter l'accordéon et de devenir l'élève de Médard Ferrero. Il se produisit notamment au Tourbillon et figure même dans un film, *Le Clochard milliardaire*, dans le rôle d'un chanteur accordéoniste, en compagnie de Raymond Souplex ; il fit également carrière dans le music-hall (avec Charles Aznavour, Pierre Doris et Mick Micheyl). Il composa pour Tino Rossi *Le Temps d'un Tango*. Il fut l'accompagnateur de Germaine Montero, Jacqueline François et Mick Micheyl.

Les dames aux anches fines

Mick Micheyl se trouve en bonne place dans la mythologie associée aux chansons à textes sur fond d'accordéon : André Astier, Jerry Jerôme, Émile Decotty, Jackie Noguez, Louis Corchia, Raymond Jouart et Albert Stoop. Celui-ci, musicien complet, jouant également du bandonéon, de la flûte et de la contrebasse, est né en 1921 à Calais. Il s'est produit dans divers cabarets parisiens, à La Coupole, au Mimi Pinson, aux Ambassadeurs et au Bal du Moulin Rouge. Quant à Raymond Jouart, né en 1928 et excellent instrumentiste, il se produisait déjà en concert à l'âge de douze ans. Il joua dans l'Orchestre national (l'opéra *Wozzeck)*. Spécialiste du style tzigane, il accompagna également Jean Lumière, André Claveau, Catherine Sauvage, Roger Pierre et Jean-Marc Thibault.

Patachou est également attachée à l'image du Paris de l'après-guerre, « entre Pigalle et Blanche » ! Sa classe naturelle et son talent d'actrice trouvèrent un bel écho dans les contrechants de Joss Baselli, son accordéoniste favori, mais aussi de Jerry Jérôme, André Dauchy, et Serge Tomassi.

Muriel, la môme du Balajo, est une enfant de Montreuil, banlieue populaire s'il en est. A une époque où la grande tradition de la chanson de Paris semblait totalement perdue, ou ne semblait plus appartenir qu'à des dames d'un autre âge, Muriel apporta la fraîcheur de sa génération. Jo Privat l'engagea dans son orchestre et composa pour elle de splendides mélodies telles que *Week-end au Balajo, L'Enfant gitan, Tziganes* et *Paris mon accordéon.* Muriel fut également accompagnée par Tony Jacques et Jo Maurage lorsqu'elle était la chanteuse du Balajo.

La variété française des années 1950-1960 : « du soufflet à petites touches »

Si le jazz pénétra en profondeur la chanson française, il participa même à son renouvellement peu avant la guerre. A cet égard, l'accordéon représentait davantage un ancrage dans le passé qu'un partenaire tout désigné ; pire, les fanas du jazz dédaignaient en général l'instrument. Il n'empêche que Charles Trenet et Jacques Pills employèrent à l'occasion des accordéonistes (Maurice Vittenet, Charley Bazin et Claude Thomain pour le premier, Édouard Duleu et Freddy Vander pour le second).

De même, mais pour des raisons différentes, le monde de l'opérette n'accorda jamais une grande place à l'accordéon et l'instrument ne figurait d'ailleurs pas au nombre des élus dans un orchestre de fosse. Même s'il est absurde de regrouper sous l'étiquette « chanteurs d'opérette » des musiciens aussi différents que Tino Rossi, Line Renaud et Armand Mestral, la plupart de ces chanteurs firent inévitablement appel, un jour ou l'autre, à un accordéoniste. C'est ainsi que Jules Nicoli travailla avec Tino Rossi et Line Renaud. D'origine corse, né en 1928 à Paris, il commença vers l'âge de dix ans une carrière de jeune prodige, décrochant de nombreux prix et se produisit en duo avec son frère. Jean Lumière fit appel à Jo Maurage et à Raymond Jouart. Jo Lefèvre naquit en 1919 à Bruay-en-Artois. Il commença sa carrière dans les brasseries et travailla ensuite comme accordéoniste et saxophoniste, dans des orchestres aussi réputés que ceux de Camille Sauvage, Noël Chiboust, Pierre Spiers et Henri Leca. Il apparaît dans le film de Jacques Tati *Jour de fête.* Il accompagna notamment Eddie Constantine et Armand Mestral.

Luis Mariano employa, quant à lui, des vedettes de l'accordéon : Alexander et Prud'homme (le premier fut également l'accompagnateur de Georges Guétary, le second celui de Line Renaud). Guétary appréciait semblerait-il, tout particulièrement l'instrument puisque, au cours de sa carrière, on trouva à ses côtés Milan Gramantik et Fredo Gardoni. André Astier fut l'accompagnateur de Line Renaud et d'Annie Cordy (celle-ci travailla également avec Fred Alban et André Dauchy). Jean Cardon fut associé à Zizi Jeanmaire, le poste étant actuellement occupé par Richard Galliano.

Les accordéons d'Yves Montand

Les grandes vedettes de l'après-guerre Charles Aznavour et Gilbert Bécaud ne donnèrent pas un rôle de premier plan à l'accordéon. Mais le monde d'Yves Montand demeure en partie associé à Paris :

> « Véritables jalons d'une visite guidée qui ressemble à un parcours initiatique, les titres de Montand parlent d'ailleurs d'eux-mêmes : *Faubourg Saint-Martin, Le vieux canal, Rue Lepic, Métro, Vél' d'Hiv', Rue*

d'Belleville, Rendez-vous à Paname, etc. Sans oublier, bien sûr, *A Paris, La Ballade de Paris* et autre *14 Juillet...* »[45].

C'est ainsi que Montand utilisa les couleurs de l'accordéon, employant notamment Émile Prud'homme, Freddy Balta, Louis Ledrich, Marcel Azzola, André Astier et Francis Lai. Ce dernier, beaucoup l'ignorent, est accordéoniste. Grand spécialiste de la musique de film, il est surtout connu pour sa collaboration avec Claude Lelouch *(Les Bons et les Méchants, Un homme et une femme,* etc.). Il naquit à Nice en 1934 et débuta sa carrière d'accordéoniste dans sa ville natale en tant que jazzman, inspiré, dit-il, par son cousin Pascal De Luca, originaire d'Alger. Il partit ensuite à Paris accompagner la chanteuse Claude Goaty et écrivit bientôt ses premières chansons (une centaine, en collaboration avec Bernard Dimey, notamment pour Mouloudji, Yves Montand, Juliette Gréco et Édith Piaf). C'est ainsi qu'il se retrouva accompagner Piaf, en tant que second accordéoniste, à l'Olympia, aux côtés de Marc Bonel. C'est à cette occasion qu'il électrifia pour la première fois son accordéon.

C'est sur un accordéon électronique qu'il enregistra la musique d'*Un homme et une femme.* « Une partie du succès de cette musique, dit-il, trouve son origine dans la couleur originale apportée à l'orchestration par cet instrument alors tout à fait nouveau »[44]. Dans toutes ses musiques, insiste-t-il, « il y a toujours un petit clin d'œil à l'accordéon, comme dans *Smick, smack, smock...* mais cela fait aussi partie de l'univers de Lelouch »[44].

Les anches y laissent quelques plumes

Aznavour, quant à lui, employa Lucien Attard et André Brocoletti. Attard naquit à Bab-el-Oued en 1933. Il commença par pratiquer le saxophone, la clarinette et le bandonéon avant d'adopter, sans grand enthousiasme, l'accordéon. Il connut le circuit des brasseries et remplaça Étienne Lorin durant la tournée des Branguignols. Il eut un orchestre de gala où débuta le jeune Marc Steckar. Il accompagna également Bécaud. Ce dernier, « Monsieur 100 000 volts », demeure associé dans les mémoires à la grande révolution des copains, à l'odyssée *Age tendre et têtes de bois,* cela explique en partie qu'il fut rarement accompagné par des accordéonistes (citons tout de même Marcel Azzola parmi les exceptions).

Si la carrière de Mireille Mathieu est plus récente, elle connut le succès dans les années 1960, elle devint rapidement une star à l'ancienne, une populiste égarée à l'âge des yéyés. Elle travailla évidemment avec des accordéonistes, dont Jerry Jérôme et Armand Lassagne.

*

La chanson à texte est une sorte de spécialité française et, en effet, elle compta un grand nombre de vedettes parmi les chanteurs les plus connus

 de l'après-guerre : Jacques Brel, Léo Ferré, Mouloudji, Monique Morelli, Juliette Gréco, Barbara, Guy Béart, Moustaki, Catherine Sauvage, Charles Dumont, Robert Ripa, etc.

Chauffe, Marcel !...

Chez Jacques Brel, l'accordéon prit même parfois une dimension franchement monumentale. La partie de Marcel Azzola sur *Vesoul* demeure l'exemple parfait d'une collaboration au sommet. Brel travailla aussi avec Raymond Siozade, avec Jean Cardon lors d'une tournée au Canada, et avec André Dauchy. Ce dernier, alias "Jo La-ré-do", naquit en 1925 et commença sa carrière à la Libération dans les dancings. Il fit une double carrière de pianiste (pour Émile Prud'homme, Tony Murena et Joss Baselli, il accompagna même Sammy Davis Jr. à l'occasion d'un concert à l'Olympia en 1954) et d'accordéoniste. Outre Colette Renard, il travailla pour Annie Cordy, Patachou, Gloria Lasso, Maria Candido, Georges Ulmer et Jacques Brel.

Mais celui qui fut le plus longtemps au côté de Brel fut Jean Corti, Cortinovis de son vrai nom. Bergamasque probablement de lointaine origine grecque, surnommé « Nany » par son ami Joseph Colombo, qui lui dédia une valse portant ce titre, il naquit en 1929. Il débuta l'accordéon à l'âge de douze ans en autodidacte et à l'instar de Maurice Vittenet et Armand Lassagne, eut Di Duca comme professeur. Il joua d'abord dans des bals et fit maintes saisons dans les casinos et grands hôtels. On a pu l'entendre derrière plusieurs chanteurs ; outre Brel qu'il accompagna les sept dernières années de sa carrière, Barbara, Cora Vaucaire et Georges Brassens, dont il fut le premier contrebassiste quand il se produisait à la Villa d'Este.

Corti est un amoureux du jazz et s'exprime d'ailleurs fort bien dans cet idiome. Avec Jacques Brel il a cosigné *Les Bourgeois, Les Taureaux, Madeleine, Les Vieux* et *Titine.*

Quand l'accordéon fait poète, poète !...

Avec Léo Ferré l'accordéon trouva également une place de choix, servi par Jacky Noguez, Joe Rossi et Jean Cardon, même si ses ambitions anarcho-symphoniques l'orientèrent rapidement vers des formules orchestrales où le piano du pauvre redevenait un parent déshérité.

Chez Mouloudji le ciel de Paris s'assombrit et la zone finit par déborder la rive gauche, aussi fit-il une grande consommation d'accordéonistes : Milan Gramantik, Roland Romanelli, Claude Thomain et Roger Damin.

Ces deux derniers, tous deux excellents musiciens, sont beaucoup plus connus pour leur travail avec des chanteurs que pour leur talent d'accor-

déoniste proprement dit ; on peut le regretter dans la mesure où il s'agit de musiciens d'exception.

Claude Thomain naquit en 1940. Il fut associé quelque vingt années avec Mouloudji. Il est l'auteur de belles œuvres écrites pour l'accordéon et succéda à Etienne Lorin à la tête de l'Orchestre d'accordéons de Paris. Ce grand harmoniste composa de superbes valses : *Jogging party, Shopping valse, Sporting valse, Sweeting valse,* etc.

Roger Damin, né en 1934, fut toujours un grand marginal de l'instrument. Il préféra se démarquer du monde des accordéonistes et côtoyer des chanteurs, dont ceux avec qui il fut associé : Guy Béart, Mouloudji, Juliette Gréco, Catherine Sauvage, Gérard Pierron, Lemarque (la partie de Damin dans *A Paris* demeure un modèle du genre), sans oublier le poète André Hardellet. Damin, personnage d'une grande générosité, grande gueule devant l'éternel, travailla peu dans les bals musette. Professeur au conservatoire municipal de Choisy-le-Roi, grand harmoniste, remarquable compositeur (entre autres de *Merle blanc*), il possédait un des phrasés les plus originaux parmi les accordéonistes français, très proche du jazz et fait de subtils décalages rythmiques et harmoniques (traduisant, de son propre aveu, son admiration pour des jazzmen et pour les arrangeurs tels que Pete Rugolo, Stan Kenton et Gil Evans). Il mourut au printemps 1983.

Monique Morelli est la grande interprète de Mac Orlan et de Francis Carco ; à la suite de ces auteurs elle nous entraîne dans le vieux Paris, nous fait visiter les ports ou nous conduit dans quelque bouge. Lino Léonardi, son compagnon, est aussi son accordéoniste de prédilection et écrit ses orchestrations[45].

Cousin de Tony Murena et Louis Ferrari, Léonardi naquit en 1928. Il débuta à l'accordéon à l'âge de dix ans et eut pour professeurs Louis Péguri, Umberto Senzi et Castellano (qui fut également celui de Roger Damin). Il fit carrière dans les bals musette jusqu'au début des années 1960 (notamment à la Boule Rouge, au Mirliton et à l'Ermitage de Nogent). Il enregistra des 78 tours pour Odéon, refusant de sacrifier au répertoire des succès du genre. Il accompagna Guy Béart et s'orienta ensuite vers une carrière de compositeur, signant des musiques de film (*Le Cinéma de papa* de Claude Berri, *Pile ou face* de Robert Enrico...), des génériques de feuilletons télévisés (*Mandrin*), des musiques de scène (*Cyrano de Bergerac, Comme il vous plaira*). Il est également l'auteur d'œuvres classiques, pas seulement pour l'accordéon.

Juliette Gréco, grande prêtresse de la rive gauche, s'entoura très souvent d'accordéonistes ; citons Freddy Balta, Jerry Jérôme, Marcel Azzola, Roger Damin, Francis Lai, Joe Rossi et Freddy Vander. Catherine Sauvage, également remarquable pour son talent vocal et la qualité de son répertoire, fit elle aussi souvent appel à des accordéonistes : Roger Damin, Raymond Jouart et Francis Vetti. Celui-ci naquit à Marseille en 1930. Il pratique également la clarinette, le piano et la trompette. Il débuta dans les dancings de la région marseillaise et s'installa à Paris vers l'âge de vingt-cinq ans, se produisant dans les boîtes de nuit et les cabarets. Il fit de nombreuses tournées à l'étranger et dirige actuellement une école de musique.

Il n'y a plus d'après à Saint-Germain-des-Prés, et Barbara fut une des rares à infirmer les paroles de cette belle chanson, son accordéoniste le plus connu est Roland Romanelli mais elle utilisa entre autres les services de Richard Galliano.

Guy Béart et Moustaki témoignèrent toujours une grande sympathie pour l'accordéon. Béart, interprète de *Chandernagor, L'Eau vive, Qu'on est bien, Il y a plus d'un an, Bal chez Temporel*, associa à son travail musical quelques accordéonistes et pas des moindres : Lino Léonardi, Freddy Balta, Jean Cardon et Roger Damin. Moustaki, le plus célèbre des pâtres grecs, travailla avec Richard Galliano, mais surtout jusqu'à ce jour avec Joe Rossi. Il fut toujours un défenseur acharné de l'accordéon, lui consacrant sur les ondes une émission en 1982.

Robert Ripa, enfin, n'a guère laissé de traces dans les mémoires. Il s'entoura souvent d'excellents musiciens, dont le grand guitariste Matelot Ferret et fit appel au talent d'accordéoniste de Louis Corchia et Jerry Jérôme.

Un petit brin de fantaisie

Dans le genre franchement comique, Fernandel, Bourvil, Roger Pierre et Jean-Marc Thibaut, ainsi que Roger Nicolas ne crachèrent pas sur le piano du pauvre.

Fernandel, à la denture touches-piano, fit appel à Adolphe Deprince et Marc Bonel ; Bourvil à Joss Baselli et à Étienne Lorin. Ce dernier naquit en 1913 dans l'Orne ; il joua successivement du piano, de la clarinette, du saxophone et du violon avant de monter son propre orchestre de danse et de se mettre à l'accordéon. Après la guerre, il se produisit dans les bals et pratiqua le style tzigane. Il enregistra au sein de l'orchestre d'Édouard Checkler et devint ensuite l'accordéoniste de Bourvil et membre permanent de l'équipe des Branquignols. Il composa *Aragon et Castille* pour Boby Lapointe, *Joinville-le-Pont* (paroles de Roger Pierre) et quelques grands succès de Bourvil : *Le Petit Bal perdu, Les Crayons, C'est le piston, A Bicyclette, La Tactique du gendarme...*

Roger Pierre et Jean-Marc Thibaut firent appel au talent d'accordéoniste d'André Dauchy et de Raymond Jouart. Quant à Roger Nicolas, il interpréta *Les Blanchecailles du Portugal* et *Le Vioquard et le Moufflet* (soit les versions en argot des *Lavandières du Portugal* et de *L'homme et l'enfant*), accompagné par Jo Privat (traducteur des paroles) "et ses voyous".

Le talent de Pierre Perret ne saurait se résumer à sa veine comique ; en tout cas il eut pour accordéoniste Gilles Le Couty, plus connu pour sa collaboration à l'immortel *Viens boire un petit coup à la maison* au sein du groupe Licence IV.

Si on peut penser actuellement que l'accordéon va connaître une nouvelle vogue auprès des chanteurs, peu nombreux furent les membres de la génération post-soixante-huitarde qui utilisèrent cet instrument ; Jacques Higelin, dont nous reparlerons, Renaud et Gérard Pierron furent parmi les rares à manifester une véritable affection pour cet instrument. Renaud, le populiste de choc, se devait de brandir ses couleurs, et travailla avec Roger Damin et Thierry Roques. Quant à Pierron, passeur de la mémoire collective, réputé pour avoir fait redécouvrir à la France Gaston Couté et quelques poètes rares tombés dans l'oubli, dont Eugène Bizeau et Louis Brauquier, il ne travailla jamais sans un accordéoniste. Il fit appel au talent d'Eddi Schaaf, de Bertrand Lemarchand, de Roger Damin et plus récemment, de Richard Galliano. Le jeune accordéoniste Thierry Gaboriau, alias « Léon », accompagne quant à lui des chanteurs tels Robert Grossin, un des auteurs que Pierron a mis en musique, ou la chanteuse pianiste Juliette.

L'accordéon et la chanson des années 1980

On peut considérer que l'accordéon, sévèrement mis à l'écart de la jeune chanson française depuis le début des années 1960, a été tricard pendant près de vingt ans. Ce n'est qu'à partir des années 1970 que, grâce au *Vesoul* d'Azzola, il va, très timidement et à pas minuscules, remonter la pente. Le *Hit-parade*, père de l'actuel *Top 50*, demeurera dans tous les cas une cime inviolable pour la « pourtant boîte-à-frissons ». Il faut attendre les années 1980 pour que de jeunes interprètes s'y intéressent, ce qui ne veut d'ailleurs pas dire que l'accordéon ait reconquis le rang qu'il occupait naguère. Il n'est utilisé qu'en demi-teinte et chargé d'apporter la couleur typique attachée à son propre folklore. Bizarrement, il est la plupart du temps employé pour évoquer la musique d'autres cultures (Cajuns, Afrique du Sud, Europe centrale, Amérique du Sud), la chanson française s'inspirant de plus en plus de ce qu'il est convenu d'appeler maintenant la World Music. La flambée de réaffection à l'égard des années 1950 et l'engouement pour « l'esthétique juke-box-Wurlitzer » permettent de redécouvrir la beauté de ses formes et la particularité de son design, ce qui représente un atout majeur pour son adoption par les orchestres.

Femmes devant !

Le vaste monde de l'accordéon sut toujours accueillir les femmes. Difficile sans elles d'attirer les hommes dans les boîtes, pour le seul plaisir d'évoluer entre eux sur la piste ! La saga de l'instrument est riche en

chaudes ambiances et excite aisément l'imagination. Femmes faciles, mères de famille en goguette, les images ne manquent pas. Mais la femme ne se contenta pas d'être le plus beau fleuron de l'érotisme de comptoir : le XX[e] siècle la vit passer à l'action et devenir musicienne.

Les femmes du musette : le trottoir ou le fourneau

Si l'on se réfère à Jo Privat, l'affaire démarre mal ! « Dans les bals musette, aucune femme ne jouait, elle aurait été virée tout de suite » [18]...

Que leur reste-t-il, sinon la chanson. La femme des bals musette chantera son aliénation : l'amour déçu, l'abandon, le trottoir, la soumission, les coups...

Édith Piaf, Fréhel, Jeanne Chacun, Simone Réal, bien d'autres... Les chanteuses auront seules droit de cité sur l'estrade et y assureront la présence féminine.

Pourtant (nous serons amenés à le souligner à plusieurs reprises dans cet ouvrage), avant que les hommes n'accaparent l'instrument et s'en réservent en tant qu'outil de travail la quasi-exclusivité, les femmes l'avaient tout d'abord adopté. Celles de la bourgeoisie, il est vrai, et donc uniquement en guise de passe-temps. Une exception toutefois, Louise Reisner, première femme accordéoniste en France et sans doute au monde, fille du premier fabricant français, promotionne l'instrument dès sa sortie en en jouant en public [46]. Le petit diatonique, souvent en bois précieux, parfois incrusté de nacre posé sur des genoux bien serrés, sied à la modestie d'une femme de condition, ou même d'une jeune fille : la mode est lancée. Les demoiselles de la meilleure société jouent de l'accordéon ainsi que leurs aïeules pinçaient le luth ou taquinaient l'épinette. Nul doute que quelques professeurs de musique ne soient venus les aider dans cette tâche délicate. Toutefois, hormis au Canada, où quelques pensionnaires des couvents initiées par les bonnes religieuses titillent le bouton avec allégresse, il faut attendre la mise en place d'une infrastructure pour que les femmes, cette fois celles de milieux modestes, aient accès à un véritable apprentissage de l'instrument ; c'est au début des années 1930 qu'elles envahissent les cours d'accordéon.

L'instrument étant devenu on ne peut plus populaire dans les classes laborieuses, nombre de pères de famille caressaient l'espoir que leur fils devienne l'accordéoniste qu'ils n'avaient pu être. Suivant le vieil adage phallocrate, « Faute de mieux, on couche avec sa femme », beaucoup se dirent : « Faute d'avoir un fils, tu seras accordéoniste, ma fille. » Nombre d'entre elles se retrouvèrent alors avec un accordéon de quinze kilos entre les bras jusqu'à ce qu'un honnête ouvrier prenne sa place et amène l'épouse musicienne à troquer l'instrument contre un fourneau à gaz, une lessiveuse et bientôt un landau. Combien, devenues mères, ne virent-elles pas ainsi une carrière naissante « étouffée dans l'œuf ».

En effet, maintes jeunes filles furent orientées vers la pratique de l'ins-

trument et les nombreuses écoles d'accordéon comptèrent alors et comptent encore aujourd'hui beaucoup d'élèves du "sexe faible". Pourtant, peu d'entre elles réussiront à se hisser jusqu'au devant de la scène ou, du moins, à faire parler d'elles durablement. Quelques exceptions notoires laisseraient à espérer que tout n'est pas perdu et que l'accordéon pourrait bien un jour s'enorgueillir de sa gent féminine.

L'exemple le plus remarquable est celui d'Yvette Horner, devenue à l'heure actuelle une grande vedette des médias, au faîte d'une carrière qui mérite d'être retracée.

Du Café du Commerce au Casino de Paris

Yvette Horner, auteur d'une autobiographie, *Du Tour de France à l'opéra musette*[47], naquit un 22 septembre. Ses parents dirigeaient le Théâtre Impérial de Tarbes. A l'âge de cinq ans, elle commença à étudier le piano et à douze ans, obtint un prix au conservatoire de Toulouse. Elle apprit l'accordéon en autodidacte et sa mère lui força quelque peu la main, car, à son avis :

> « Des pianistes concertistes, les conservatoires en fabriquent des dizaines tous les ans. Des accordéonistes, il y en a peu. Ils sont recherchés. Parmi eux, il n'y a pas de femme, c'est un créneau inespéré à saisir »[47].

Elle dut se résoudre à adopter l'instrument, indigne à ses yeux, « trop agressif, trop musette, presque faux... »[47]. Elle découvrit cependant, et avec ravissement, des disques de Médard Ferrero et d'Adolphe Deprince. Elle commença bientôt à jouer dans des bals de la région, puis dans les casinos. A quatorze ans, elle fut engagée au Café du Commerce, la brasserie chic de Bordeaux. A seize ans, elle joua au Grand Café Paul de Toulouse, ainsi qu'au Speak Easy, un cabaret. Elle partit ensuite en tournée à travers la France avec le cirque Dourdet. A dix-huit ans, venant de se marier, elle décide de monter à Paris.

Elle passa en attraction dans les cinémas, puis dans un cabaret :

> « Sur la piste, des corps s'imbriquaient les uns dans les autres d'une manière parfaitement obscène qui aurait fait tomber raide mort M. le Curé de Bagnères-de-Bigorre »[47].

Totalement écœurée, au bout de quinze jours, elle résilia son contrat. Elle trouva alors un engagement dans une brasserie, le Globe, boulevard de Strasbourg. Peu de temps après, elle remporta la Coupe mondiale de l'accordéon.

Les affaires n'en devinrent pas pour autant florissantes, mais Pathé-Marconi lui offrit un contrat pour une durée de cinq ans. Elle passa en attraction dans des music-halls (Bobino) et des cinémas, présentant un

répertoire classique à l'accordéon. En 1951, elle se lança dans le bal, la même année elle fit son premier Tour de France cycliste. L'épopée se reproduisit plusieurs fois. A son troisième tour, elle décida de suivre la voie cyclable et de ne plus se contenter de jouer à l'arrivée des étapes :

> « Debout dans ma voiture pendant des heures sous le soleil, sans sonorisation, le dos brisé par l'armature métallique du toit ouvrant » [47].

En 1953, elle fut programmée pour la première fois aux Six Jours, au Vel d'Hiv.

Sa carrière d'accordéoniste de bal lui prenait de plus en plus de temps et elle sut s'entourer d'un excellent orchestre comportant entre autres, le guitariste José Ruiz. Ces bals avaient eux aussi un caractère sportif :

> « Comme tous les soirs de bal, je venais d'interpréter environ cent morceaux sur scène, debout avec mes douze kilos nacrés tirant sur mes épaules. C'est un principe chez moi, je ne veux pas de temps mort dans mes soirées, pas de pause, et je refuse de m'asseoir » [47].

La performance dure de vingt-deux heures à quatre heures du matin...

En 1967, elle reçut son premier disque d'or ; en 1977, elle enregistre avec l'harmoniciste Charlie McCoy, à Nashville. A ce propos, Claude Vue, spécialiste de la country-music, rapporte une anecdote évoquant la stupéfaction de McCoy quand Yvette déballa son accordéon dans le studio. Les Américains étant habitués aux modèles à touches piano, il crut que l'instrument à boutons était une machine à écrire... En 1985, elle reçoit la Légion d'honneur.

Depuis quelques années, Yvette, habillée par Jean-Paul Gaultier, est devenue une star médiatique. Figure emblématique, voire « représentante officielle » de l'accordéon français, elle apparaît, sanglée dans des tenues extravagantes, dans de nombreuses émissions télévisées, « culturelles » ou de variétés.

Sa popularité débordant à présent largement le monde de l'accordéon, Yvette Horner, ignorant superbement les lazzis qui aujourd'hui comme hier fusent, est devenue la coqueluche des « branchés » parisiens. Que cette toute nouvelle fraction du public, qui affichait il y a encore si peu, un solide dédain pour l'accordéon, soit allée au Casino de Paris la « voir » interpréter des raps-musette sur un instrument au design « science-fictionnesque », alternant avec des numéros de cirque (spectacle mis en scène par Yves Mourousi), pourrait sembler de bon augure. Quitte à passer pour des esprits chagrins, nous nous permettrons d'en douter, constatant qu'en dépit d'une sorte de « retour de l'accordéon » sur la scène médiatique, des manifestations accordéonistiques tout aussi contemporaines restent totalement ignorées de ce public « branché ». Nous nous demandons même s'il ne s'agit pas là d'une pseudo-reconnaissance, autre facette de l'ancien mépris, visant à cantonner, au mieux, le musicien jouant de l'accordéon à son rôle « d'amuseur », sort qui, au XX[e] siècle, ne fut imposé à nul autre instrumentiste.

Si, à l'accordéon, Yvette Horner est la preuve d'une réussite féminine possible, à la différence de ce qui se passe pour les hommes de l'accordéon, il semble n'y avoir qu'une seule place pour une vedette femme.

Bien des obscures de la « boîte à sanglots » resteront ignorées du public. Dans des numéros de la *Revue de l'accordéoniste,* vieux de trente ans, on relève, par exemple, les noms oubliés de Virginia, de Madeleine Sevestre qui toutes deux gagnèrent leur vie en jouant dans les brasseries. Simone Bultiauw, Elidée Calfi ou, plus tard, Gisèle Coste, France Fallone ou Claudine Valadier, cette dernière excellente « swingwoman » au demeurant, n'accéderont pas à la popularité que leur technique ou leur talent leur donnaient le droit d'attendre.

Bêtes à concours

Faute d'endroits où l'on acceptait qu'elles se produisent, si ce n'est au sein d'orchestres de femmes et dans certaines brasseries, beaucoup se tournèrent vers le classique et l'enseignement ; à défaut de célébrité, elles gagnaient un statut social d'honorabilité.

En consultant *La Fisarmonica Italiana,* le livre-catalogue des trophées italiens et mondiaux, entre 1946 et 1963 [48], on voit qu'à partir de 1948, nombre de femmes vont « traquer le trophée ». Marchant sur les traces d'Yvette Horner qui « ouvre le bal », en 1948, « coiffant au poteau » un homme, Rudolf Wuerthner, on relève les noms de Claudine Rapp, Marise Bauman, Monique Dandry ou Lydie Kotala.

Les sœurs professent

Excepté Lydie Kotala, la plupart de ces jeunes femmes ne feront ni la une des journaux, ni le plein des grandes salles de concert. Une bonne part d'entre elles abandonneront le métier, d'autres ouvriront des écoles d'accordéon en province. Par ailleurs, les cours d'accordéon verront augmenter sensiblement le pourcentage d'inscriptions féminines. Cet instrument étant bien le seul susceptible de remplir les colonnes de la presse locale, combien de fois n'a-t-on pas vu des photographies de groupes d'accordéonistes « blancs au-dessus et noirs en dessous » où les jeunes filles représentaient souvent la moitié des effectifs, quand ils n'étaient pas dirigés par une femme elle-même.

La vague « yéyé » des années 1960 n'a pas arrangé les choses et laisse comme un grand trou dans l'accordéon féminin. Seule Yvette n'en semblera pas affectée.

C'est dans les années 1970 que vont réapparaître les « filles de l'accordéon » qui ne surgiront pas toutefois sur la scène médiatique et qui, célèbres dans l'univers de l'accordéon, y demeureront cantonnées.

La princesse des claviers

Née en 1963, Corinne Rousselet réalisa le désir de sa mère en devenant accordéoniste. Elle fut l'élève de Joe Rossi à l'Académie d'accordéon de Paris et remporta la deuxième place du concours des Princes de l'accordéon, ce qui lui permit de faire la connaissance d'Aimable. Grâce à lui, elle signa un contrat de cinq ans chez Vogue.

Néanmoins, déclara-t-elle, ne mâchant pas ses mots :

> « J'ai toujours été en admiration devant l'équipe Azzola, Astier, Baselli. Moins devant Aimable et Verchuren » [49].

Corinne ne manque pas de qualités musicales, un abattage évident, au service d'un phrasé élégant, naturel et consistant.

La valse à Ambert

Né en 1957, Michèle Boudet se définit pratiquement aux antipodes de Rousselet. Elle avoue ne guère aimer « le bastringue », demandant à être écoutée [50]. En outre, elle préfère jouer son propre répertoire et se voue au professorat. Elle dirige une école d'accordéon à Ambert (Puy-de-Dôme). Dès l'enfance, elle baigna dans un milieu accordéonistique ; Jo Privat et Louis Ferrari venaient souvent faire la fête dans la guinguette tenue par son père.

Michèle débuta l'accordéon à l'âge de neuf ans. Son professeur fut Jean Degeorge, qui mena d'ailleurs un moment une carrière professionnelle d'accordéoniste à clavier piano. Elle reconnaît avoir été influencée par Jo Privat, Tony Murena et Gus Viseur, et à l'heure actuelle ses favoris sont Richard Galliano, Max Bonnay et Alain Musicchini. Deux disques témoignent de sont talent, sous le label ILD : Multifaces (42029 CA 631), « Fine fleur » (47072 SC 330) et une K7, *Vagabondages* (BRD 694).

Depuis les années 1980, une infrastructure conséquente commence à s'établir en France, donnant naissance à une école classique de l'accordéon. Des concertistes vont apparaître et, parmi eux, beaucoup de jeunes femmes telles Christiane Bonnay, Myriam Bonnin, Ariane Laurenz, Casilda Rodriguez, Jocelyne Florès ou Claudine Parriès.

S'agissant des femmes, là encore le circuit des concerts d'accordéon n'apparaît pas des plus saturés. Hormis l'art lyrique, la harpe, et dans une moindre mesure le piano, la musique classique a surtout produit, elle aussi, des stars masculines. Bien souvent la femme de l'univers classique reste confinée au rang de musicienne de pupitre.

Il n'y a que dans la musique de chambre, où tous les musiciens ayant la même importance, leur talent aura des chances d'être remarqué. Les accordéonistes eux aussi formeront des grands orchestres et des quatuors où les femmes auront la place de choix qu'elles n'avaient pas eue ailleurs.

Dans les années 1950, on remarque le Quatuor Classique d'Accordéons composé de deux hommes, Victor Gazzoli et Maurice Vittenet (ou Azzola), et de deux femmes, Yvette Horner et Elidée Calfi.

A l'heure actuelle, on trouve une formation similaire, le Quatuor d'Accordéons de Paris, au sein duquel on remarque Valérie Guérouet, nièce de Joss Baselli, qui joue aux côtés de Richard Galliano, Joe Rossi et Frédéric Guérouet, carte de visite qui se passe de tout commentaire.

Femme, accordéoniste et marginale

Après un tel titre de paragraphe, nous serions tentés de rajouter : trois raisons de retourner aux fourneaux. Cependant, quelques obstinées, cachant une volonté farouche sous des visages souvent angéliques, ont choisi l'aventure.

Le jardin de Florence

Florence Dionneau, née en 1956, étudia d'abord l'accordéon avec Claude Martron, les cours commencés dans une école de bonnes sœurs ; continuèrent dans le cadre d'un café !

Elle s'installa en 1968 à Paris et y suivit les cours de Lydie Kotala, puis ceux de Joe Rossi et Joss Baselli. Elle fut ensuite nommée au jury de l'ACF et commença à y enseigner.

> « J'ai appris, dit-elle, la pulsation auprès de Lydie Kotala, la finesse avec Baselli, le doigté et la technique avec Joe Rossi. »

Sa carrière part dans toutes les directions, traduisant son goût pour les musiques venues de tous les horizons, du jazz à la bossa-nova en passant par la salsa et la musique antillaise. Elle participa à la troupe de folklore juif « Adama », travailla au sein du sextette argentin contemporain Arrabales et fit beaucoup de musiques de scène. Elle se produit dans les bals guinguette à l'ancienne (valses, paso doble, etc.), a créé un trio ragtime, puis un trio régulier avec Marc Steckar et Didier Roussin (présentant à la fois du jazz, de la musique de kiosque et du musette). Elle se frotta à la musique antillaise (groupe Manioc) et même au blues et à la tradition cajun, enregistrant un album *Cocktail d'Amour* avec les Primitifs du Futur de Dominique Cravic et Robert Crumb (Média 7 JB112).

Chansons pour accordéon (Pierre Mac Orlan)

Non contents de tirer sur le soufflet, Florence Dionneau ne dédaigne pas de pousser fort plaisamment la chansonnette. Dans ce rôle, comme chacun sait, les femmes ont toujours été « sur le devant de la scène » et là, les mâles daignaient écouter.

Dès la fin de la guerre, on pouvait déjà entendre des chanteuses s'accompagner à l'accordéon. Minia Colleoni, d'origine italienne, avait débuté, dès 1939, sur un modèle à double clavier piano, chose des plus rarissime, jouant et chantant dans les bals de province. En 1940, elle adopte l'accordéon-piano réglementaire. S'exprimant aussi sur ce dernier instrument, Michelle Nancy ainsi que Line Hubert se faisaient entendre, à la même époque, dans les diverses boîtes et cabarets de la capitale.

A l'heure où l'on démolit les bals musette, il ne reste, pour la femme accordéoniste enfin reconnue, qu'à trouver la structure qui favorisera l'épanouissement de son talent : morne plaine !... Qu'à cela ne tienne, les femmes rechanteront, s'accompagnant elles-mêmes de leur accordéon. C'est ainsi que, fortes des acquis de l'après-féminisme, nombre de femmes entonnèrent la goualante en tricotant des anches, telles Michèle Bernard, Minelle Guy, Juliette et, plus récemment, Karine Fontaine, Gwennaelle et Sylvie Jourdan. D'autres encore allièrent l'accordéon, le chant et la fantaisie ou la dramaturgie ; citons, entre mille autres, la Suissesse Marie-Claire Stambac et les « Sœurs Sister ».

Quand les lames déclament

Marginale et pas des moindres, Anna Desreaux, née en 1948, débute par l'apprentissage du piano dès l'adolescence. Elle en poursuivra l'étude jusqu'à ses dix-huit ans. Amoureuse de la musique classique puis contemporaine, c'est vers cette époque qu'elle va découvrir le jazz, sous sa forme

la plus moderne toutefois : le free. Elle écoutera Archie Shepp, John Coltrane, Albert Ayler pour, petit à petit, remonter la filière jusqu'aux sources. Licenciée en lettres modernes, elle suivra les cours d'histoire de la musique du Conservatoire national de Paris.

Étudiante à Nanterre en 1968, elle participera aux événements sociopolitiques du moment, jouant, entre autres choses, du tuba dans des fanfares. Musicienne « de terrain », elle va faire du théâtre de rue, jouant de l'accordéon à clavier piano, instrument qu'elle découvre à l'aube des années 1970. S'étant passionnée peu à peu pour l'accordéon, sa représentation sociologique et sa littérature populaire, elle décide de l'associer à la majorité de ses activités théâtrales et lyriques. Comédienne, musicienne, metteur en scène, chanteuse, Anna Desreaux poursuit un travail de création et de recherche sur le corps et l'accordéon. En 1986, elle fonde la Compagnie *La Boîte à Frissons,* qui produira nombre de spectacles où le soufflet et l'expression dite ou chantée seront toujours étroitement liés. Citons entre autres, *Opéracordéon,* pour voix lyrique et accordéon. *Borgnefesse,* pour deux comédiens et accordéon et, à venir, *Rêve bohémien,* autre « opéracordéon » avec la chanteuse Annie Tasset, faisant se rencontrer les chants tziganes de Brahms, Dvorak, Verdi ou Bizet, avec les plus belles valses manouches de Jo Privat, Tony Murena ou Gusti Malha.

On lui doit également un spectacle qu'elle a monté et joué seule en scène *La Vie de Denise Letourneur, accordéoniste,* d'après la saga autobiographique de Denise Letourneur, accordéoniste suisse des premières années de ce siècle.

La belle lame de Belfort

Depuis quelques années, on entend de plus en plus parler de Danielle Pauly. Originaire de Belfort, elle y commence l'accordéon vers l'âge de cinq ans. Dotée d'une belle technique au jeu plein d'assurance, il semblerait que Danielle se dirige vers la notoriété. Voyageuse, elle se déplace dans les pays d'Europe, notamment en Grande-Bretagne où elle effectue de fréquentes tournées, et même beaucoup plus loin, en Inde. Cette pétulante jeune femme livre un répertoire dans lequel elle se promène entre les belles valses comme *Balajo* et les polkas suisses dont elle semble être la spécialiste française incontestée.

*

En guise de conclusion, nous citerons quelques pourcentages révélateurs de l'importance des femmes dans les divers milieux accordéonistiques, résultats de calculs établis à partir de nos fichiers personnels : arrivent en tête les enseignantes, avec douze pour cent, les concertistes classiques, avec dix pour cent. Quand on sort de la musique dite « sérieuse », c'est la chute vertigineuse : on tombe à quatre pour cent pour la variété,

trois pour cent pour le jazz, les musiques syncopées et éclatées de tout poil, et seulement deux pour cent pour la musique traditionnelle. Il semble que les hommes de l'accordéon vont garder encore un certain temps leurs prérogatives et la lutte apparaît bien inégale.

Que nous réserve demain l'accordéon des femmes ? La question reste en suspens.

Les plis du soufflet sont impénétrables...

Les musiques traditionnelles ou l'accordéon des champs : « un peu de lamelles dans le terroir »

Logiquement, l'accordéon fait figure de tard venu dans le domaine des musiques traditionnelles. Néanmoins, il est le dernier instrument intégré (supplantant dans certains cas les instruments d'origine) et autour duquel s'est développé un répertoire spécifique.

L'Auvergne jolie

L'Auvergne, à cet égard, paraît occuper une position privilégiée, puisque c'est le milieu auvergnat parisien qui, comme on l'a vu plus haut, ayant joué un rôle déterminant dans le développement des bals musette, a introduit l'instrument « au pays ».

Interview de Philippe Krümm
(spécialiste de l'accordéon traditionnel, responsable du label Silex)
réalisée par François Billard et Didier Roussin en avril 1982

Q. – Quel est le rapport entre la cabrette et l'accordéon ?

P.K. – Pour le milieu auvergnat le couple accordéon-cabrette est un symbole, l'équivalent du biniou et de la bombarde pour les Bretons. C'était des instruments pour la danse.

Q. – Comment a été perçue l'arrivée de la première vague d'Auvergnats à Paris ?

P.K. – Certainement comme l'arrivée d'une population vraiment étrangère : la première immigration « brune ». L'Auvergnat est quand même très typé, très brun ; il possède un langage propre et une manière particulière de se vêtir. Ensuite sont venus les Italiens et, sur le plan musical, la rencontre a été redoutable ! C'est drôle qu'aujourd'hui le couple cabrette-accordéon paraisse indissociable alors qu'à l'époque, c'était la guerre !...

Q. – La population auvergnate s'intégra-t-elle rapidement ?

P.K. – Jamais. Encore aujourd'hui existe *L'Auvergnat de Paris*. La Ligue a aujourd'hui cent ans.

Ils se connaissent tous. L'écrivain Sabatier, l'acteur Roger Carel ; pour l'anniversaire ils étaient tous là. Les intellectuels auvergnats se réunissent à la « Veillée de l'Auvergne et du Limousin ». Ils discutent de grands sujets, d'accordéon et de cabrette, etc. C'est encore très présent et la solidarité entre Auvergnats est très vivace.

L'immigration des Auvergnats vers Paris a commencé vers 1880 ; le pays n'était pas très riche. Quand les Auvergnats ont vu débarquer les Italiens, ils ont vu des pauvres ; entre gens qui n'ont rien, généralement ça se passe bien. Et puis, spontanément, l'Auvergnat n'est pas raciste, chose rare pour une communauté. Le seul moment où les rapports entre les deux groupes ont été un peu tendus a été la dernière guerre, c'était le cas partout en France.

A Paris, toutefois, il y eut rapidement des tensions, de la concurren ce pour les petits métiers, faute de place pour tout le monde.

Q. – En France, quel a été le rôle de l'accordéon dans les musiques traditionnelles ?

P.K. – Le folklore se cassait la figure et grâce à l'accordéon il s'est perpétué, mais cela a tué les cornemuses, les vielles et les violons L'accordéon permettait de rejouer les airs anciens.

Q. – Comment l'accordéon est-il arrivé en Auvergne ?

P.K. – De deux manières : en retournant au pays, par l'intermédiaire des bourgeois qui devaient y avoir un pied-à-terre, et en remontant d'Italie, mais surtout depuis l'Allemagne, entre les deux guerres, et encore par l'intermédiaire de l'armée et de la marine : les gars qui revenaient avec un nouveau joujou.

Q. – A partir de quelle époque ?

P.K. – Vers 1880, à peu près en même temps qu'à Paris. Vers cette époque-là furent prononcés de violents discours contre ces « armoires » venues d'Italie. Le diatonique disparut bientôt et arriva le diatonique à clavier main gauche chromatique, puis, au début du siècle, les premiers chromatiques les remplacèrent. Faire des bals à Paris, avoir un bal à Paris c'était le fin du fin. Certains vont jouer pendant des années dans la capitale, puis reviennent au pays et s'achètent la fermette de leurs rêves.

Q. – La grande immigration auvergnate... ?

P.K. – Entre 1870 et 1880.

Q. – Quels étaient les accordéonistes virtuoses auvergnats ?

P.K. – Il y a eu Aigueperse, Bras, ils accompagnaient toujours un cabrettaire (Bras c'était Martin Cayla). Il n'existe pas d'enregistrement en solo de Bras, pourtant il déménage comme une bête.

Q. – Peut-on parler d'improvisation dans cette musique ?

P.K. – Quand l'accordéon est arrivé, Bouscatel aurait dit : « Nous en jouerons tous ! » C'est ainsi qu'il aurait rencontré Charles Péguri, qui lui aurait dit : « Je veux jouer avec vous ! » On ne peut pas parler d'improvisation, chacun avait son style, ses ornementations. Le musicien commençait par jouer la mélodie une ou deux fois, puis il y apportait des petites variations. Dès qu'un gars se rendait compte qu'on essayait de copier ses doigtés, il se lançait dans des variations.

Q. – Les premiers enregistrements avec de l'accordéon datent de quand ?

P.K. – Des cylindres vers 1900. Après on entend Martin Cayla sur la marque Soleil. Il existe de petits labels auvergnats comme le Réveil de la Corrèze. Cayla a énormément enregistré pour Odéon.

Q. – Tout cela se réfère aux Auvergnats vivant à Paris...

P.K. – Les grands moments c'étaient les voyages en train Bonnet organisés par les Auvergnats de Paris, des trains entiers. C'était des wagons de 3e classe, une cinquantaine de sièges, on payait des musiciens pour jouer au milieu. Et ces derniers faisaient un malheur au pays, pensez !... Machin, vedette de Chez Bousca ou des Barreaux Verts. Quant au voyage, il durait près de vingt-quatre heures.

Q. – Et les musiciens professionnels en Auvergne ?

P.K. – Il n'y en avait pas. C'étaient des paysans qui s'étaient fait une réputation de musicien, ils avaient appris auprès des vieux ou à l'armée. Au fil des années, ils ont été de mieux en mieux payés. Ils jouaient pour les fêtes de village, de récolte, pour les mariages, etc. Le type faisait ses trente kilomètres à pied ou à cheval. Il rentrait la nuit et travaillait parfois le lendemain. A l'origine, on le nourrissait et on lui donnait un peu d'argent. Mais pour les noces des bourgeois du coin il était payé. A partir des années 1930, certains sont devenus professionnels.

Q. – Revenons à l'époque héroïque, les années 1880.

P.K. – A cette époque-là, dans toutes les provinces françaises s'est produit un même phénomène : l'avènement des groupes folkloriques. A la campagne les gens se sont remis à porter des costumes régionaux.

Q. – Et la mutation des années 1930 en Auvergne ?

P.K. – L'accordéon prend le dessus, au détriment de la cabrette et des autres instruments traditionnels. L'accordéon chromatique supplante le diatonique. Dans les bals les formations comportent un chromatique, un cornet à piston, un saxophone et une batterie. Le répertoire est à soixante-dix pour cent de musette, restent trente pour cent consacrés au folklore. Seuls des musiciens de village jouent encore du diatonique.

Q. – Quelles sont les grandes figures de l'époque ?

P.K. – En Auvergne commence le règne de Vaissade et puis est arrivé Ségurel.

Q. – Jean Ségurel demeure « le grand »...

P.K. – Oui, mais il ne jouait pas très bien. Il interprétait de la musique d'Auvergne à l'accordéon ! Autrement il existait beaucoup d'accordéonistes, mais les grands noms sont à Paris, il fallait avoir joué dans la capitale pour être un « crac ». Vaissade et Ségurel, en fait, étaient à Paris. Les gars qui revenaient au pays apportaient de nouveaux morceaux, puis ils retournaient dans la capitale et ainsi de suite. Ségurel jouait des airs du folklore, mais il annonce le musette. On avait oublié le folklore et lui y revient, mais je schématise. Il est arrivé après la guerre, il fallait retrouver les racines et ça a marché jusqu'à sa mort. Il existe des biographies de Ségurel et de Cayla.

Q. – Ségurel était la dernière grande figure de l'accordéon auvergnat ?

P.K. – La plus médiatique, la plus représentative, mais il n'était pas le meilleur musicien. Vaissade, avant lui, était excellent. Mais si tous les gens se sont mis à jouer sur des accordéons Maugein c'est à la suite de Ségurel.

Q. – Et après la Seconde Guerre mondiale, on ne trouve pas d'accordéoniste auvergnat qui sorte du lot ?

P.K. – Non. Citons Monedière, le fils spirituel de Ségurel, Marcel Pelat. Des musiciens qui sont au pays et font tous les bals de la région. Ils sont nombreux. Citons les frères Peschel, Christian est le plus connu. Chaque département, chaque canton même, a son accordéoniste.

Q. – Le style auvergnat semblerait s'être figé...

P.K. – Les grands musiciens sont morts, de même les bals de famille, le milieu propice à la création a disparu. On a de moins en moins d'occasions de jouer du folklore. On se rend compte qu'il y a davantage de musique traditionnelle auvergnate à Paris qu'en Auvergne. Les musiciens se trouvent à Paris ! En Auvergne, il faut parcourir des dizaines de kilomètres pour découvrir deux musiciens, à Paris la densité de musiciens au mètre carré est étonnante. L'histoire s'est faite dans la capitale (les bals, les disques, la fabrication et la réparation d'accordéons).

Les jeunes loups

A l'heure actuelle, on trouve nombre d'accordéonistes qui perpétuent en Auvergne, aussi bien au chromatique qu'au diatonique, la musique traditionnelle, tels Jacques Lavergne, du groupe Chez Bousca, le Diatonic Trio, composé de Christophe Royer, d'Étienne et Jean-Karim Guillemet, les Brayauds, avec Éric Champion et Frédéric Bonnefoy, centrés sur le Bourbonnais, ainsi que Frédéric Paris, qui pratique également la clarinette, la vielle et la cornemuse.

En ce qui concerne les chromatiques, citons Hervé Capel et Guy Letur, respectivement derrière les cabrettaires Jean Bona et Pierre Ladonne, ainsi que Alphonse Gandilhon et Louis Audebert.

De Buenos Aires à Saint-Flour, en passant par la rue de Lappe

On ne saurait en terminer avec l'Auvergne sans parler du musette auvergnat, style majoritaire de cette région. On y trouve une multitude de joueurs de chromatiques appartenant à la tendance héritée de Jean Ségurel, qui jouent un style de folklore fortement mâtiné de musette parisien. On peut ainsi entendre des valses et même des tangos envoyés « à l'auvergnate ». Outre ceux cités par Philippe Krümm dans son interview, il faut mentionner André Thivet (1909-1989), bon musicien né à Paris, métis « d'Auvergne et de Haute-Marne ». Pianiste de formation, il accompagnera sur cet instrument Charles Trenet, Jean Sablon, Tino Rossi, Maurice Chevalier. Installé dans le Cantal après la guerre, il finira par adopter l'accordéon à clavier piano et animera les bals de la région. Sponsorisé par l'apéritif Suze, il tournera dans toute la France.

Les départements « satellites »

Le Puy-de-Dôme et le Limousin constituent, eux aussi, une pépinière d'accordéonistes diatoniques parmi lesquels Marcel Teilhot, pour le premier, et Florence Blin, pour le second. Le Quercy, quant à lui, vit arriver l'accordéon vers 1903. Avant la Première Guerre mondiale, il supplante progressivement le violon, utilisé lors des veillées, mariages et autres cérémonies familiales, fêtes de jeunesse, bals et foires. Selon Xavier Vidal [51], il devient très rapidement populaire dans les régions de Bouriane, du Bas-Quercy et du Quercy-Blanc ; les Causses, où les chanteurs prédominaient, lui résistant plus longtemps.

Dans ces régions, explique-t-il, l'instrument se joue seul, parfois avec le violon ou la clarinette, et quand les manifestations s'adressent à un public plus nombreux, l'orchestre comprend une clarinette, un cornet à piston, un saxhorn basse, un tambour et une grosse caisse.

Le répertoire se compose de bourrées, rondes, planières, met-torn, calvignades et sautières. Bien sûr, on y trouve également des morceaux d'origine citadine. A l'arrivée de l'accordéon chromatique, la diatonique va décliner pour reprendre ensuite pendant l'Occupation, lors des bals clandestins où les musiciens ruraux reprennent du service puis, plus tard, lors du revival des années 1970.

Parmi les représentants de l'accordéon en Quercy, citons Clément Arcontel, pour les anciens, et Jean-Jacques Lecreurer, pour les plus jeunes.

La « calotte » (glaciale !) et le sexe des anches

C'est en « Pays de gavotte » qu'à la fin du XIX[e] siècle, l'accordéon diatonique semble s'être popularisé. Cette région inclut de nombreux territoires de Basse-Bretagne comprenant l'ancien évêché de Cornouaille, le nord du Pays Vannetais et une partie du Pays Léonard. Comme dans toutes les régions de France et d'ailleurs, quand il s'agit du traditionnel, les musiciens sont des semi-professionnels. Cependant, en Bretagne, les accordéonistes se recrutent très peu chez les agriculteurs. Ils appartiennent plutôt au milieu des petits artisans et des ouvriers. Dans certaines régions, l'implantation de l'accordéon ne se fera pas sans mal : d'une part, le clergé condamnera cette *Boest an Diaoul* (boîte du diable), allant en 1929 jusqu'à frapper d'anathème un accordéoniste, Jean Prigent. D'autre part, certains cercles folkloriques et celtiques condamnent l'instrument en tant que symbole de l'impérialisme parisien. Tout ceci amène la disparition progressive de l'accordéon des fêtes traditionnelles, et celui-ci ne se fait plus que l'interprète des danses à la mode de l'époque (valses, tangos, pasos, etc.)

Dans les années 1970, la raréfaction des bals populaires va obliger les vieux musiciens à ressortir leur accordéon et à recréer des groupes folkloriques. La mode des *festou noz* revient et les jeunes citadins commencent à s'intéresser à l'accordéon diatonique.

Revue de boutons : les diatoniques.

Nul mieux que Bernard Lasbleiz, accordéoniste prédécesseur d'Éric Richard dans le groupe Ti Jaz, et auteur avec Jean-Michel Corgeron, lui aussi accordéoniste, du livre cassette *Boest an Diaoul*[52], pour nous introduire dans l'univers de l'accordéon diatonique breton :

> « Le phénomène breton est particulier dans la mesure où les musiques traditionnelles ne se prêtaient absolument pas à l'instrument tel qu'il était fabriqué industriellement au siècle dernier, et en fonction de critères qui n'avaient pas grand-chose à voir avec ce genre de musique : soit les accords précomposés du chromatique et la gamme diatonique des modèles dits diatoniques. Les Bretons se sont trouvés confrontés à un problème quasiment insoluble en voulant reproduire leurs mélodies, principalement dans la région qui se trouve à la pointe la plus occidentale, soit les gavottes, les andros, qui fonctionnaient selon des principes modaux. Le résultat fut franchement catastrophique car chacun essayait d'utiliser au mieux les possibilités de l'instrument, c'est-à-dire, en particulier, les basses se trouvant sur la main gauche. A partir du début du XX[e] siècle, les résultats furent un peu moins décourageants

en abandonnant ces accords et en s'occupant exclusivement de la partie mélodique, soit en essayant de plaquer de façon systématique des accords qui correspondent uniquement à la tonique (en essayant quand même de reproduire les accents de la danse, avec cet accompagnement-là). C'est tout de même une approche assez particulière à la Bretagne » [53]

Il semble que le plus ancien répertorié soit un certain Pierre An Dall, musicien aveugle que l'on pouvait entendre, aux alentours de 1918, dans la région de Haute-Cornouaille, selon Pierre Le Gac, autre adepte de l'instrument, né en 1905. Jean Ogé est, lui, le plus ancien encore en activité en 1982. Né en 1902, il affirme avoir appris en 1912. La première décennie du siècle nous amène Paul Le Floch, né en 1907, champion du lever-de-perche, sport de force physique très populaire dans la région du pays Man, et Louis-Marie Caro, né en 1909, réputé aussi excellent chanteur. Les années 1910 vont produire leur lot de diatonique, comme Louis Duchateau, dit « P'tit Louis » (1910-1983), originaire du Pays Gallo, Louis Rouxel, Armand Biziou (né en 1911), Job Hingant (né en 1915), récidiviste revenu à la musique après trente ans d'interruption consacrée à travailler dans une ferme ; et Albert Milbeau (né en 1919), qui joue de son instrument tout en tenant le café-tabac familial.

Avec l'apparition du chromatique, les rangs du diatonique vont se clairsemer dans les années 1920. Certains, cependant, lui resteront fidèles, tels Adrian Thomas, né en 1921, ou Roger Floch, né en 1927, qui, parisien d'adoption par la force des choses, même s'il ne pratique que très rarement son diatonique à deux rangées pendant les quarante ans passés à travailler aux usines Citroën, ne le laissera jamais tomber et s'y remettra à la faveur de la retraite.

Les chromatiques

Là où le diatonique avait plus ou moins échoué, le modèle chromatique va permettre à certains accordéonistes de pouvoir reproduire ce que jouaient les sonneurs de bombarde.

D'autre part, après les débuts du diatonique, bon nombre de musiciens adopteront le nouvel instrument en vogue, fortement influencés par la mode parisienne qui n'épargnera pas les coins les plus reculés du fin fond des campagnes françaises.

Le pionnier du genre est Pierre Min, alias Yves Menez (1905-1983), de Scrignac. Jeune homme, il montera à Paris et y animera maints bals musette jusqu'en 1935, date à laquelle il reviendra au pays et sera, pour une part importante, à l'origine de plus d'une carrière. Il aura une influence majeure sur les jeunes accordéonistes des montagnes. Né la même année, Bertrand Tanguy sera un des pionniers du jazz-band [54], dispositif qui aura beaucoup de succès en Basse-Bretagne et que nombre

d'accordéonistes chromatiques vont adopter, tels Jean Prigent, né en 1910, François Le Coz, né en 1922, et Alphonse Roncé, né en 1924, patron d'un petit bistrot, fils d'Ernest Roncé décédé en 1979, adepte, lui, du diatonique.

La grande vedette du chromatique est, sans conteste, Yves Richard (1907-1984) qui, dès 1936, gravait un disque à Paris pour le label Le Soleil, de l'Auvergnat Martin Cayla. A l'écoute de ce chef-d'œuvre absolu, on appréciera la grande maîtrise technique et la parfaite cohésion de l'ensemble composé d'un accordéon, d'un saxophone et d'un banjo. Les passages où les trois instruments jouent à l'unisson sont confondants de précision et de musicalité. Selon Bernard Lasbleiz [52], son style semble s'être construit à partir de celui des sonneurs de biniou. Ayant débuté dès l'âge de six ans dans le café de ses parents, il devient professionnel en 1929 et fonde un orchestre où joue son frère Jean (lui aussi accordéoniste chromatique) qui se produira jusqu'en 1953, date à laquelle il ouvre, à Rennes, une boutique de vente et de réparation d'instruments. Son influence sera déterminante pour les accordéonistes bretons des générations suivantes. La première décennie du siècle voit encore la naissance de deux musiciens importants : Pierre-Louis Le Nestour et Yves Le Gac, frère de Pierre, tous deux nés en 1908. Les années 1910 amèneront Pierre Raphalen, pionnier des chromatiques de Basse-Cornouaille, et Jean Huiban, tous deux nés en 1917.

C'est bien évidemment ceux de la génération qui voit le jour à partir de 1920 qui seront légion sur cet instrument. Parmi ceux-ci, André Le Gouzouguec, né en 1920, Jean Coateval, élève de Yves Menez, né en 1924, Guy Maltret (1931-1976) et Désiré Lefranc, agriculteur, né en 1934. Bien d'autres encore pourraient être évoqués. Citons Christophe Le Fur qui figure sur une photo datée de 1928 [52] jouant au côté de Bertrand Tanguy, et Yves Burban qui se produit souvent en duo avec le joueur de bombarde Pierre Bédard.

La jeune génération

Il semble que depuis le début des années 1970, les jeunes aient gardé du folk-revival l'intérêt pour la « chose ancienne et rescapée » et se soient à nouveau davantage tournés vers le diatonique.

Citons le chef de file de cette tendance, Alain Pennec, du groupe Kouerien Saint-Yann dans les années 1970 et de Tammless, dans les années 1980, suivi par Jacques Beauchamps, Michel Le Meur, également vielleux et cornemuseux, Étienne Grandjean de Gwenva, Pierrick Cordonnier et Christian Gautier dans la région de Fougères, Frédéric Lambierge de l'Echo des Luths, qui ne dédaigne pas jouer du musette « manouche » sur son trois rangs trente-six basses chromatiques. Alain Le Boulanger, de Gowann, Jean Rande de Scorbut, spécialisé dans les chants maritimes de Basse-Loire, Christian Desnos de Cabestan, Rémi Martin du

Carré Manchot, Yann-Franck Perroches de Skolvan, Patrick Lancien de BF 15, et Yann Dour qui s'intéresse au « trad » tous azimuts et effectue un travail de recherche sur l'instrument et le traditionnel au présent.

Boutons sur l'ensemble du territoire

Nous ne prétendons pas ici, bien évidemment, présenter une étude exhaustive de l'accordéon dans la musique traditionnelle française. Ce sujet, à lui seul, mériterait un ouvrage complet d'un volume conséquent, la France, nous tenons à bien insister sur ce point, n'ayant pas une région où on ne trouve trace d'une tradition, si minime soit-elle, de l'accordéon.

Nous aborderons toutefois les provinces qui, hormis les deux gros bastions traditionnels que sont l'Auvergne et la Bretagne, nous apparaissent plus riches que d'autres.

Les boutons du P'tit Quinquin

Si le nord de la France joua un rôle considérable dans le développement de la musique d'accordéon en général, le diatonique y a également sa tradition. Avant l'implantation des mines, la région a vu arriver une importante vague d'immigrants polonais venus pour travailler comme ouvriers agricoles et amenant, dans leurs bagages, des accordéons diatoniques. Ils constituèrent un milieu très fermé, protégeant jalousement leur folklore et ne fréquentant guère les communautés d'origines belge ou italienne. Après la vogue de l'accordéon chromatique, perpétuée par des virtuoses comme Deprince, Marceau, etc., les joueurs de diatoniques, arrivés à un certain degré de technicité, eurent besoin d'un instrument plus complet et, peu à peu, l'accordéon diatonique fut abandonné. Cependant, là comme dans toutes les autres régions de France, le revival de la musique traditionnelle de 1970 a permis de remettre le « lampion » en lumière.

Parmi les anciens, citons Jean Cornu, originaire du Pas-de-Calais, qui figure sur la cassette « Musiciens et chanteurs, Flandre-Artois-Wallonie » *(Traces)*. Parmi les jeunes, signalons Jean-Marie Besve.

Au fil des campagnes de France : l'accordéon en boutons

Quand jouent les anches d'Anjou, leurs vibrations se font entendre de la Sarthe, avec l'accordéon de Lucien Allard, au Pays candéen, par l'entremise de vétérans comme Joseph Besnier, Édouard Beziau (lequel

ne jouerait, paraît-il, qu'en « charentaises »), et du plus jeune Denis Le Vraux.

Le Tarn, rivière souvent impétueuse, se laisse certainement charmer par les accents des accordéons de Denis Barrau, René Bonnafous, Lucien Cornac, André Auriol, Pierre Planes ou Marcel Bacou, mort en 1985.

Le Charolais nous livre « Lili » Batillat, né en 1911, spécialiste des valses, bourrées, chansons de mai, mazurkas, polkas, marches et autres scottishes. Tandis que la région dite de la « Petite Montagne », sise entre les plaines de la Bresse et les monts du Jura, recèle un Victor Dagot, né en 1898, que l'on peut entendre sur un disque sorti en 1986 : « Musiques en Petite Montagne » (MR 4006). Le Morvan-Auxois avec la cassette « Musiciens traditionnels en Morvan-Auxois » (UGMM 21210 Saulieu), nous permet de découvrir quatre accordéonistes diatoniques : Pierre Goffart, Robert Marceau, Robert Mouchoux et un vétéran, Fernand Loriot, né en 1901. La Vendée, riche en vieilles danses (en particulier le branle ou « Maraichine » et la ronde, dite « Grand'danse »), le diatonique-chanteur Yvon Bocquier, et Robert Moussard, chromatique-batteur.

La Corse, pourtant réputée être le paradis des guitares, nous fait entendre Bernardu Pazzoni, également violoniste et chanteur, au sein du groupe Ceramusa.

Accordéon diatonique : le retour

S'il est revenu à la mode au début des années 1970, il faut rappeler, ainsi que le souligne Philippe Krümm, qu'il n'était plus alors joué que « par quelques vieux, et encore ! ».

Interview de Philippe Krümm *(suite)*

P.K. – Il n'était plus fabriqué en France, Maugein en avait dans son catalogue mais en vendait cinq par an à des groupes folkloriques. Hohner n'en importait pas. Il n'en vendait plus qu'en Afrique. Maintenant, en France, ceux qui se mettent au diatonique ont entre trente et trente-cinq ans. Ce sont des gens qui font du solfège, vont parfois au conservatoire. A l'heure actuelle, il y a six fabricants en comptant Maugein dont cinq jeunes. C'est un marché intéressant.

En 1980 se crée la Direction de la musique, qui s'occupait du jazz, des variétés, de la chanson, et des musiques traditionnelles. Donc l'intérêt était porté sur la musique traditionnelle en tant que telle, mais pas sur les musiques folkloriques...

Q. – Mais c'est un découpage qui existe ?

P.K. – Oui et non. Parce que les bons folkloristes sont venus à la musique traditionnelle... A un moment donné, les groupes folklo-

riques c'était des majorettes en costume qui défilaient avec une bande magnétique. C'était donc un critère assez clair alors que tous les musiciens étaient dans la musique traditionnelle. Les groupes de folklore avec de bons musiciens sont devenus en fait des musiciens « trad ». Ils en sont venus à faire du collectage et à réfléchir différemment. Cela s'est traduit par l'organisation de concerts, l'édition de livres et de brochures et la création d'une commission de la musique traditionnelle.

Q. – Quel est l'état actuel de la musicologie par rapport aux musiques traditionnelles ?

P.K. – Il n'y a pas si longtemps, on considérait qu'en France il n'y avait plus rien. Aujourd'hui des spécialistes, tel Guilcher, s'occupent de tout cela. Avant il n'y avait que l'Afrique ! Mais depuis quelque temps c'est en train de changer. L'École Pratique des Hautes Études constitue une excellente formation pour les ethno-musicologues.

Quand on pense que c'est un Anglais, John Wright, qui débarquant au TMS a demandé : « Pourquoi ne jouez-vous pas de la musique de chez vous ? »

Q. – Maintenant, il y a surspécialisation... ?

P.K. – On en est arrivé à l'étude du village, l'entité de base c'est la famille ! On décrit cinquante styles différents de gavotte en Bretagne.

Depuis le début des années 1970, est apparue une nouvelle génération de musiciens, spécialistes du diatonique. Non contents de développer la technique propre à leur instrument et de présenter un large éventail de styles, ils contribuent parallèlement à enrichir très sensiblement l'étude des musiques traditionnelles, n'hésitant pas à explorer le domaine français laissé depuis longtemps en friche.

Ils font, à cet égard, figure de grands découvreurs, alliant théorie et pratique. Parmi les précurseurs, il faut citer Roger Mason, Canadien de langue anglaise, également chanteur et guitariste, qui vit en France depuis la fin des années 1960 et qui contribua à y relancer le mouvement folk, d'abord au travers du blues américain, puis de la vogue du « picking-style », et du répertoire cajun. Il participa à la fondation du Bourdon et du TMS Folk center.

L'après-revival

Passée la période du collectage et de l'imitation des styles anciens, beaucoup d'accordéonistes diatoniques possédant désormais une solide technique se sont mis à réécouter les musiques plus modernes qu'ils avaient un temps délaissées. Succombant au violent besoin de découvrir leurs racines, ils faillirent oublier leur culture faite, il est vrai, de musiques souvent extérieures au pays dans lequel ils avaient grandi (la fin de la

Seconde Guerre mondiale ayant progressivement amené les musiques d'outre-Atlantique qui déboucheront sur le rock'n roll et ses dérivés).

La fameuse période « baba », s'étalant de la mode hippie des années 1960 jusqu'à l'ère des « folkeux » des années 1970, fut en grande partie responsable du regain d'intérêt d'une fraction importante des jeunes issus du milieu des classes moyenne, bougeoise et petite-bourgeoise, et sensibilisés par le retour à la nature et le « changez-la-vie » des revendications soixante-huitardes. La « rock pop-music » et le folk auront, pendant toute une période, le même public ; un magazine, *Rock'n folk,* en sera d'ailleurs le symbole. A l'instar d'Alan Stivell avec le breton, des tentatives de fusion seront menées avec plus ou moins de bonheur [55]. Mais, quelque temps plus tard, les folkeux quitteront le navire pour ne plus se consacrer qu'à la tradition. Il faut attendre les années 1980 pour que les musiciens trads réécoutent les musiques « de leur époque », forte de ses nombreux métissages, et les formes musicales qu'ils avaient délibérément mises de côté, comme le musette, un peu hâtivement considéré comme vulgaire. Ils étaient influencés, il est vrai, par ce que les médias leur avaient donné à voir et à entendre depuis les années 1950 et nul ne songerait à les en blâmer, au regard de la production accordéonistique de l'époque.

C'est à peu près l'évolution suivie par Marc Perrone, le plus célèbre des accordéonistes diatoniques français.

Marc Perrone, ou « les étiquettes au vestiaire »

Vedette de l'accordéon traditionnel « tous azimuts », Perrone est le premier à avoir popularisé le diatonique auprès des jeunes, d'une part, et du public de l'accordéon, de l'autre. Collecteur, chercheur, curieux, éclectique, il promène sa musique du « charme sarde » au délire jubilatoire de la Compagnie Lubat, en passant par la magie des valses manouches. Apparu dans quelques films, dont *La Trace* et *Un dimanche à la campagne,* de Tavernier, son itinéraire est riche en rencontres musicales.

Interview de Marc Perrone
réalisée par François Billard et Didier Roussin

Q. – Quand as-tu commencé à jouer de l'accordéon diatonique ?

M.P. – En 1970, je jouais de la guitare et j'aimais surtout le blues. J'habitais à La Courneuve, une cité HLM qui s'appelle les « 4 000 » logements. Avec mes potes, j'écoutais les Shadows, Brassens et je détestais l'accordéon. Je ne pouvais pas le voir pour les mêmes raisons que les autres, le trouvant ringard, flonflon, avec des sons dégueulasses, représentant de la musique de variété moche. En outre, et surtout, c'était l'instrument favori de mes parents. Tous les ans, à la La Courneuve, se déroulait la Fête de *L'Humanité* et nous y allions. J'avais dix-

neuf ans quand j'ai vu sur scène un groupe cajun. J'ai été bouleversé par l'accordéon. C'était vraiment blues. J'ai été emballé par le son. Le lendemain, j'ai couru tout Paris pour trouver un accordéon diatonique, quel modèle acheter ? Je suis allé chez Beuscher et même les vendeurs se demandaient quel était cet instrument ! Un accordéon permet de jouer dans tous les tons, m'a-t-on dit, et j'avais parlé d'un accordéon qui ne joue que dans un seul. Finalement, un vieux vendeur m'a apporté un petit diatonique, un modèle qui a fait la gloire de cet instrument en France, le Hohner en 1915 ; rapport qualité-prix imbattable. J'ai commencé mollement, parce que je voulais faire du cajun et que comprendre d'emblée ce style à l'accordéon c'est très difficile. Avec cet instrument on ne peut pas se contenter de lire ou de relever des trucs. Il faut les voir jouer pour bien comprendre. Parallèlement, j'ai continué à jouer de la guitare. J'ai trouvé beaucoup de disques cajun d'occasion chez Paris-Musique. Puis j'ai commencé à bosser, mais comme il y avait une importante demande en France pour la danse traditionnelle, le folk, j'ai donc surtout travaillé dans ce sens, et suis parti à Agen avec *Perlimpinpin Folk*, mais je suis revenu à Paris au bout de quatre ans.

Q. – Que faisait Perlimpinpin Folk *à l'époque ?*

M.P. – Du rock-bal-gascon. Ils partaient du principe suivant : pour défendre notre culture, il faudrait déjà la connaître. Donc, ils faisaient du collectage au niveau des musiciens et des radios. Je les ai rencontrés en enregistrant à l'occasion d'un premier disque, il s'est bien vendu. J'ai décidé d'aller vivre avec eux. Ils possédaient une boîte folk là-bas, et faisaient de la réparation d'instruments. Je me suis mis à réparer les accordéons. C'est ainsi que j'ai rencontré quelqu'un qui, pour moi, a été très important : l'accordeur Helmut Hohner, un homme merveilleux. Il nous a rendu des services inestimables parce qu'à l'époque les instruments étaient vraiment pourris, les anches des plus dégueulasses. Quand j'allais le voir, il réparait tout ça, me montait des instruments avec des anches meilleures, etc. Il m'a appris énormément de choses sur l'accordéon en général, sur la réparation. Tout cela m'a passionné. En même temps, j'ai joué de nouveau avec *Perlimpinpin* et j'ai commencé un travail de collectage en allant voir des musiciens traditionnels dans la région gasconne, le centre Auvergne, les Pyrénées, le Béarn et les Pays-Bas.

Q. – Comment étiez-vous accueillis par ces musiciens ?

M.P. – Fort bien. Nous allions voir des gens qui avaient souvent arrêté de jouer faute d'occasion et d'auditeurs. Ils étaient heureux de ressortir leur biniou pour quelqu'un qui s'intéressait à la même chose, qu'eux-mêmes avaient fini par juger démodée et sans intérêt. Nous allions simplement recueillir des éléments qui nous seraient utiles pour notre propre travail musical. Ensuite, j'ai fait une enquête de terrain avec des gens comme Yvon Guilcher, mais c'était beaucoup plus systématique, notamment sur les Landes. Nous avons travaillé autant sur la musique que sur la danse avec Marie-Odile Chantran. Il ne s'agissait

plus seulement d'arriver chez quelqu'un avec un magnétophone et de l'enregistrer, mais de procéder à une véritable enquête sur un territoire précis, de recouper les témoignages, etc. C'était un programme très intéressant car j'ai assez vite compris comment l'accordéon avait pénétré ces campagnes, qui à l'origine n'étaient pas du tout prêtes à accueillir cet instrument tout à fait étranger au milieu traditionnel.

Q. – En général, c'est par l'intermédiaire des colporteurs, des catalogues que l'instrument s'est fait connaître.

M.P. – Egalement par l'intermédiaire des immigrés. En France, par exemple, où l'industrie automobile était importante, beaucoup d'ouvriers étrangers passaient par les Landes afin d'aller travailler en Pays basque. Il leur arrivait, étant sur place, de vendre leur instrument. C'est ainsi que la vielle, par exemple, a été introduite dans les Landes. Plus tard, sont arrivés les catalogues présentant les accordéons italiens.

De retour à Paris, j'ai rencontré Marcel Azzola qui m'a dit que si je voulais en savoir davantage sur les accordéonistes musette il fallait aller les voir, et ainsi que les danseurs. C'est comme ça qu'ils m'ont raconté leurs bals. J'allais aussi aux Puces dénicher des disques de Vacher, de Péguri, etc. C'est ainsi que j'ai été ébloui par leurs valses en mineur. Je crois que beaucoup d'accordéonistes ont suivi un cheminement identique au mien dans la découverte de ces valses. Sur mon premier disque j'en ai enregistré une. Des musiciens tels que Serge Desaunay ont été tout particulièrement fascinés par ce rythme-là, à une époque où le côté binaire dominait la musique en général. C'est dans ce contexte-là que je me sens le mieux pour m'exprimer, composer et m'amuser.

Q. – Quelle est ton origine sociale ?

M.P. – Mon père était tailleur sur mesure et tenait une boutique à La Courneuve. Son commerce n'a pas bien marché. Mes parents étaient arrivés d'Italie après la guerre, ma mère vendait des fleurs sur les marchés, longtemps en banlieue, puis à Paris, place d'Aligre. Je suis donc issu d'un milieu de petits commerçants. Fils unique, je n'ai jamais connu la misère, mais nous vivions quand même au jour le jour. Nous avions conservé des liens avec la famille en Italie et j'allais toujours en vacances à Monte Cassino. Une de mes tantes habitait près du lac Majeur et de là nous descendions dans le Sud. Je me souviens, étant môme, d'avoir vu beaucoup de gens jouer, c'était très populaire, mais il existait de la part des jeunes le même phénomène de rejet qu'en France par rapport à l'accordéon. Je me souviens qu'en France, je devais être en seconde ou en troisième, j'avais un copain qui venait au lycée avec son accordéon, il devait aller ensuite à un cours. Il rasait les murs et on lui disait que c'était une honte.

J'ai donc découvert l'accordéon diatonique en France, et puis j'ai rencontré quelqu'un d'assez extraordinaire, un Italien, l'auteur d'un livre sur le sujet, Francesco Giannastasio. Il avait commencé ses recherches sur le folklore italien en 1970 et a fait beaucoup d'études en

Italie, en Sardaigne. Il a travaillé avec Lortat-Jacob. Actuellement il est musicologue et enseigne à l'université, il a complètement laissé tomber l'accordéon. Il est donc l'auteur d'une histoire de l'accordéon diatonique en Italie.

Je l'ai rencontré en 1975 et j'ai été très impressionné par sa manière de jouer les tarentelles. Nous sommes devenus très amis et c'est ainsi que j'ai découvert la musique méditerranéenne. Maintenant j'ai beaucoup de copains en Italie : Ricardo Tesi, Ambrogio Sparagna, etc.

Q. – L'apport italien est considérable au XX*e siècle.*

M.P. – En tout cas, c'est en Italie que l'on fabriquait le plus d'accordéons et beaucoup d'Italiens ont très vite développé une technique instrumentale. Et même, si à un moment ou un autre, ils se sont installés en France, ils avaient débuté là-bas. L'Italie est riche de toute une tradition de compositeurs que l'on connaît par l'intermédiaire de l'opéra. L'accordéon en général est tributaire d'une telle tradition. Il est vrai que la musique auvergnate, celle des premiers bals musette, était très ternaire, c'est le cas de la bourrée, mais je suppose qu'au plan mélodique les Italiens ont joué un rôle énorme. Il y avait tellement de grandes mélodies dans leur pays. La musique napolitaine, et tous les grands standards, c'est avant tout mélodique.

Tous ceux qui commençaient à faire un travail intéressant sur l'accordéon ont émigré, en France ou en Belgique. C'est pourquoi aujourd'hui la grande force de l'accordéon italien c'est le diatonique. C'est à mon avis le plus intéressant, tant dans le domaine du musette que du classique et du jazz.

Pour des musiciens tels que Marcel Azzola et Jo Privat, le diatonique fait partie de l'histoire de l'accordéon, à laquelle ils sont très attachés. C'est pourquoi ils ont du respect pour cet instrument.

Q. – C'est le diatonique qui a popularisé l'accordéon.

M.P. – Oui. Quand j'ai découvert les valses, ce côté ternaire, la chanson réaliste, j'ai d'abord écouté Jo Privat, Marcel Azzola, Tony Murena en 78 tours, donc des spécialistes du chromatique. Rares sont ceux qui sont encore aujourd'hui détenteurs d'un style, il reste Jo Privat. Et quand j'ai découvert ces disques, tout ce répertoire, certains morceaux m'ont tellement plu que j'ai essayé de les jouer. Dans mon dernier disque, il y avait *Danlapoch,* dans le deuxième il y a la *Valsajo.* Tout ce que j'arrive ainsi à jouer je ne m'en prive pas. C'est peut-être pourquoi ces musiciens sentent que je n'ai aucune hostilité envers eux, car il existe aussi un sectarisme de la part des spécialistes du diatonique. Et puis, par rapport au chromatique, le diatonique est souvent très mal joué, trop de musiciens sont limités. Donc, ils sont étonnés quand ils entendent des choses intéressantes jouées au diatonique. J'ai également étudié le diatonique-chromatique, c'est un peu l'équivalent du bandonéon diatonique. Il possède tous les demi-tons chromatiques, mais le doigté pose des problèmes. Ce n'est plus l'instrument qui est limité, mais le musicien. Je me sens l'héritier de ce qu'ont fait Jo Privat, Gus Viseur et

Django Reinhardt. Quand je les écoute, j'entends quelque chose de très posé, articulé d'une façon qu'on n'entend plus, qui s'est perdue. Je ne dis pas que je peux faire ce que faisait Django, mais j'essaie de coller à ce type d'interprétation. Je crois que parmi les musiciens modernes spécialistes du chromatique, peu de gens jouent dans un tel état d'esprit, ils s'intéressent surtout au côté virtuose. Je crois qu'il y a une écoute de ce type de musique qui n'a pas été faite par les gens venant du domaine de la musique écrite, du conservatoire. Moi je viens de la tradition orale et c'est à mon avis une force pour étudier le musette.

La tradition a été mon école, ce n'était déjà plus vraiment la tradition mais il existait des modèles vivants. Ensuite, j'ai eu des velléités de création, et à partir de ce que j'avais appris j'ai essayé d'imaginer quelque chose d'un peu différent. Mon répertoire est donc une sorte de mélange de genres. C'est ainsi que je me suis retrouvé jouer avec Bernard Lubat. Je crois qu'il est important de mettre en avant cette idée de la musique qui privilégie la sensibilité.

J'ai écouté tous les styles pratiqués à travers le monde, du meringue au style bolivien, l'Amérique du Sud, en passant par le cajun, la musique pratiquée aux Bermudes, etc.

Q. – As-tu un fantasme musical ?

M.P. – Arriver à jouer une musique qui ait un côté aussi éblouissant que celle de certains musiciens sardes ou de Madagascar. A partir de tels éléments, créer une musique qui soit une sorte d'osmose de tout cela, avec le côté musette entre autres. Une musique issue de tout ça, un peu à cheval sur la pratique de la musique contemporaine, du jazz...

On a assisté ces dix dernières années à l'arrivée sur le marché d'une multitude de groupes de musique traditionnelle venant d'un peu partout en France, et comprenant bien sûr au moins un accordéon, diatonique la plupart du temps. Citons entre autres Marc Castanet et Michel Macias, respectivement diatonique et chromatique, tous deux du groupe La Rafale de la région de Bordeaux, et faisant des bals, des concerts et des animations ; également Léa Saint-Pé, de la région du Gers, Annie Martel qui se produit dans le cadre de « Musiques à danser des Alpes-du-Sud », et un ancien, Marcel Piaud, né en 1908, qui joue des airs de sa composition inspirés du folklore occitan.

Nombre de diatoniques se sont mis à pratiquer, sans distinction, la musique traditionnelle, de quelque région qu'elle soit, pourvu qu'elle soit dansante. Bruno Le Tron, né en 1964, tourne en amateur dès seize ans, commence, ayant quelques raciness de ce côté-là, par jouer du traditionnel breton. Décidant à dix-huit ans d'être désormais musicien professionnel, il se produit au sein de diverses formations, en jouant du traditionnel de tous les coins de France. Passé du côté pile au côté face avec le groupe Tournebout, anciennement Tournecul, il se produit un temps avec eux en concert, bals et animations de toutes sortes, avec de plus en

plus de compositions originales, personnelles ou d'autres membres du groupe. Il tourne actuellement en free-lance, travaillant notamment avec la Compagnie du Beau Temps qui monte des spectacles de musique traditionnelle mis en scène *(Au-delà de l'eau, Le Grand Festin)*, et avec le groupe Maubuisson. On peut l'entendre sur son disque *Valhermeil*. Bien d'autres accordéonistes travaillent dans des directions similaires, comme Yves Mulot et Frédéric Sarraille du groupe Guet-Apens qui, sous un label de qualité significatif : *musiques, chansons et danses de la région du cœur et de l'Esprit*, assurent bals, apéritifs dansants, animations, stages, caf'conc, carnavals, fêtes champêtres, kermesses et foires. D'autres possèdent un répertoire qui déborde sur les autres cultures, tels Ronan Robert qui joue la musique de Bretagne et de Vendée, mais aussi d'Irlande et du Québec, ce dernier pays inspirant également Alain Chatry, du groupe Rivière du Loup, et Gilles Poutoux, qui se produit en duo avec le violoniste Vincent Blin. Les folklores suédois et italiens sont au répertoire de Diatoniquement Vôtre où l'on peut entendre les deux accordéonistes Gilles Tapin et Jacky Bouchard, qui y apportent aussi leurs compositions personnelles ; tandis que le « traditionnel USA, tous azimuts » est la marque de fabrique de Yves Rouchaville, du groupe Musique Made in USA. Nadine Cuesta, quant à elle, se produit « tout folklore » sous l'étiquette Musique européenne de jadis.

Depuis quelque temps on assiste à un regain d'intérêt pour la musique traditionnelle d'Europe centrale. Quelques accordéonistes français apparaissent dans des groupes tels que Tara où Gilles Kusmeruck, issu du groupe de musique cajun Vilaine Manière, joue d'un instrument à clavier piano. Dans la même veine, citons le duo « Tsuica » formé de deux femmes : Marianne Entat, au violon, et Gina Sbu, de son vrai nom Odile Lavault, à l'accordéon. Née en 1956, Gina débute au piano, puis travaille le violoncelle. A l'âge de vingt-trois ans, un accordéoniste jouant dans la rue l'émeut aux larmes et elle décide d'apprendre l'instrument. Après un an en autodidacte, elle découvre, lors d'un voyage en Europe centrale, Marcel Budala, qui sera une de ses influences. Éclectique, elle jouera du musette aux États-Unis pendant un an.

Le néo-folk

On constate que, sans aller jusqu'à l'esthétique de l'ARFI [56] (au sein de laquelle on peut entendre un transfuge de l'univers folk, Steve Waring), les musiciens traditionnels dont nous parlions plus haut ratissent absolument tous les univers musicaux, et que s'établit de façon tout à fait concrète un folklore « sans frontières » dépassant largement les régions.

Après Perrone, citons Serge Desaunay, un des plus grands techniciens français de l'instrument. Il s'est d'abord produit avec son frère Patrick, guitariste, et a enregistré avec lui un CD *(La Pluie et le Beau Temps)*, véritable petit bijou. Il travaille à présent en duo avec un joueur de cornemu-

se, Christian Vesvre, et aussi au sein du groupe Matin Gris, où l'on trouve un trompettiste et un clarinettiste.

Né en 1957, il débute dès l'âge de quinze ans après avoir tâté de la guitare folk comme il était de mise à l'époque. Influencé d'abord par le style cajun, il sera un temps l'accordéoniste de La Chiffonie.

Jean-Pierre Yvert et Christian Oller, ex-musicien du fameux Grand Rouge, qui se produisent en duo depuis de nombreuses années, jouent chacun dans d'autres groupes : l'ensemble Nacken et le groupe Fyrarna (groupes de musique scandinave) pour le premier, et Lo Jaï pour le second[57].

Tous deux participent à des créations contemporaines et leurs disques témoignent de cette ouverture d'esprit. De la même manière, Michel Pichon, originaire du Bourbonnais, a flirté avec la musique contemporaine tandis que le jeune Christian Maes, s'affirmant à l'écoute de toutes les musiques, voyage de John Kimmel, l'Irlando-américano-allemand, au Canadien Philippe Bruneau en passant par l'Irlandais Martin O'Connor. Tous ces marginaux du trad pratiquent le métissage des folklores et musiques ethniques avec la musique classique, le jazz, voire même le rock. Citons en vrac d'éminents praticiens de l'instrument comme Emmanuel Pariselle, Bubu Auboiron, Joël Regnault, Philippe Compagnon, Norbert Pignol, du groupe Dédale, qui se produit en duo avec Stéphane Milleret. Jean-Jacques Dorier, polyinstrumentiste (guitare, épinette des Vosges et percussions) s'exprime sous l'étiquette Traditionnel et Renaissance. Didier Lonjard, du groupe La Galipote, est originaire de la région Bourgogne-Morvan. Miqueu Montanaro pratique, entre autres, le métissage occitano-hongrois, conteur, chanteur, musicien aux mille flûtes de toutes provenances, il joue aussi d'un accordéon à touches piano, le plus petit du monde, fabriqué spécialement pour lui par la maison Maugein.

Reste un autre grand technicien de l'instrument, Daniel Denecheau, spécialiste du répertoire d'Émile Vacher et de toute la première époque du musette quand il se jouait au diatonique. Né en 1956, il commence par tâter un peu de la clarinette et de la guitare avant d'adopter définitivement le diatonique. Ayant longtemps dirigé ateliers et stages divers, il a entamé une carrière professionnelle il y a huit ans, se produisant notamment depuis trois ans dans un restaurant de la Butte-Montmartre où il joue et chante un répertoire laissant la part belle aux valses, javas et fox-trot des deux premières décennies de notre siècle.

Autre grand spécialiste de l'instrument, Robert Santiago, né en 1959, s'est spécialisé dans le répertoire d'Amérique du Sud. S'étant mis à l'accordéon en 1969, il fait du collectage depuis 1972 et promène sa superbe collection sur l'accordéon et son univers à travers toute la France. Il se produit la plupart du temps accompagné par un guitariste, Nicolas Amelot.

Le milieu ethnico-trado-accordéonistisque a, bien sûr, son infrastructure, qui, bien que récente, semble avoir calé solidement son soufflet entre les mains d'artistes compétents. Dans le milieu des stages, ateliers et cours divers, nous trouvons, entre autres, des gens comme Pierre Tron, Jean-Michel Corgeron (citons, parmi les fabricants de plus en plus nombreux,

Éric Martin du groupe Le chat qui va nu-pied, Breton spécialiste de la musique cajun).

De nombreux autres adeptes du diatonique auront sans doute été oubliés dans ce chapitre, ils voudront bien, nous l'espérons, nous pardonner. Citons encore les excellents instrumentistes que sont Jean Blanchard, Georges Espitalier, Dany Benhaïm, Jean-Loup Baly, Paul Grollier, Jean-Christophe Lequerré, Stéphane Delicq et Olivier Durif.

Le trad planétaire pour bientôt ?

On ne peut clore ce chapitre sans souligner la présence, aussi bien dans le domaine de la musique moderne que dans celui de la musique traditionnelle, d'un courant qui les amène, sinon à se rejoindre, du moins à tendre chacune à sa manière vers un but similaire : l'ouverture maximum. Nous nous permettrons d'en déduire que si la dernière décennie du XX^{e} siècle devait voir se produire une nouvelle révolution musicale de l'importance du be-bop ou du rock'n roll en leur temps, il n'est pas exclu que l'accordéon soit un des principaux instruments capable d'apporter un sang neuf aux musiques occidentales qui commencent sérieusement à prendre « du buffet ».

Les obscurs sous les feux de la rampe

Cette appellation, on l'aura compris, ne signifie pas, loin s'en faut, les « mauvais ». La grande majorité de ces instrumentistes accomplis sont souvent des musiciens, hors pair pour certains d'entre eux, dotés d'une éblouissante technique mais que leur sensibilité, leur personnalité ou tout simplement le hasard ont amené à faire carrière « à l'ombre ».

Quand on évoque « la France et l'accordéon », n'importe quel habitant de la planète normalement constitué, à commencer par celui de l'Hexagone, pense bal musette, chanson réaliste, « vieux Paris » et autres images « des pinards ». Or il se trouve bien d'autres secteurs où l'accordéon, à défaut de régner en maître, tient une place importante.

Cabaret

Outre les bals musette, les guinguettes, les dancings et les brasseries, on oublie un peu trop souvent que l'accordéon a donné du soufflet dans les cabarets les plus chics.

Paris compte un certain nombre d'accordéonistes se partageant les quelques boîtes spécialisées de la musique tzigane, dénomination atta-

chée plus globalement à tout ce qui, articulé autour du violon, du cymbalum, de l'accordéon et de la balalaïka, est originaire d'Europe centrale, c'est-à-dire des régions s'étendant de la Baltique à la mer Noire.

Ce type de musicien, à la différence des jazzmen et, dans une moindre mesure, des « musettes », se retrouve attaché au service d'un cabaret pendant des périodes s'étendant parfois sur plusieurs décennies, tel Victor Gazzoli dont trente-quatre années de sa longue carrière vont se dérouler dans deux boîtes : Monseigneur et L'Étoile de Moscou. Né en 1920, Victor Gazzoli commencera à suivre les cours d'un professeur de violon, lequel lui prodiguera dans la foulée des cours d'accordéon. Dès le début des années 1930, le très jeune Victor va, tout en suivant les cours de Médard Ferrero, jouer dans les bals musette de la barrière de Paris, tels le Bal Fleuri et La Gigolette, au Kremlin-Bicêtre, puis dans Paris même, le Bal des Fleurs, boulevard de l'Hôpital, et le Robinson, avenue de l'Opéra. Peu de temps après, en 1936, il remplacera Deprince dans son fief, le Balthazar, premier contact avec celui dont il sera le partenaire pendant deux ans, après la guerre, dans son orchestre de gala.

Après avoir écumé le circuit des brasseries, il sera, en 1952, le premier accordéoniste de Juliette Gréco aux Trois Baudets. Il accompagnera également Mouloudji, Rosalie Dubois et André Claveau. En 1953, il entre au Monseigneur, succédant à l'accordéoniste Alex Hoffmann. Il se retrouve au sein d'un orchestre de vingt-quatre musiciens, dans un répertoire allant du symphonique au tzigane. Plus tard, il ralliera l'Étoile de Moscou où il restera jusqu'à sa retraite.

Ayant également tourné en attraction à travers la France et l'Europe en duo avec un pianiste, il apparaîtra principalement dans deux films : *La Môme Pigalle*, d'Alfred Rode, avec Claudine Dupuis, Jean Gaven et l'orchestre du Monseigneur, ainsi que dans *Love in the Afternoon*, de Billy Wilder, dans lequel il joue le rôle d'un des quatre musiciens tziganes au service de Gary Cooper.

Son frère, Léo Gazzoli, suivra la même voie. Né en 1934, il accompagnera Mouloudji, sera attaché au cabaret Le Shéhérazade, remplacera Victor au Monseigneur et entrera au Tzarevitch où il travaille encore aujourd'hui.

Né en 1926, Marcel Fréber fera toute sa carrière comme accordéoniste dans les trois quarts des cabarets russes et tziganes de la capitale. Issu d'une famille de musiciens, il s'enorgueillit d'un oncle chanteur ténor et de deux frères accordéonistes.

Le benjamin travaille aux États-Unis, tandis que l'aîné, Jean, né en 1918, fera une belle carrière au sein de l'orchestre de Bernard Hilda dont témoignent des faces gravées en compagnie du saxophoniste de jazz américain Don Byas, où il fait preuve d'un swing confirmé. Le jeune Marcel Fréber, influencé par son frère aîné, commence en autodidacte dès l'âge de huit ans. Ses premières prestations se dérouleront dans les cours du quartier, en compagnie de guitaristes manouches.

Très tôt attiré par le jazz, ses premiers inspirateurs seront Murena, Viseur, Privat et Bazin. A dix-huit ans, il obtient son premier engagement tzigane au Casanova, prélude à un périple de trente-sept années dans ce

circuit qui le verra se produire au Shéhérazade, au Ciro's, au Don Juan, Chez Goldenberg, et seize ans et demi durant avec le grand violoniste Toscano au Raspoutine.

Dans le même temps, il jouera dans de nombreuses soirées privées pour les grands de ce monde (le prince de Monaco, le roi du Maroc, etc.), dans des bals musette tels le Balajo, le Petit Balcon, Chez Bousca, aux Vertus, au Tango, etc. Il écumera également les restaurants chics de Paris aux côtés des guitaristes manouches comme Matelot Ferret, Challain Ferret et Laro Sollero. Étant l'un des meilleurs spécialistes du tzigane à l'accordéon, Marcel Fréber possède également une vaste connaissance des musiques « cousines », tels les répertoires yiddish, voire même orientaux. Doté d'une technique tout simplement ahurissante, il est capable de jouer *Balajo*, rien qu'à la main gauche, et sait, plus que beaucoup d'autres, être un chorusman redoutable et redouté. Plus d'un accordéoniste préfère « poser le biniou » plutôt que de prendre le risque d'essuyer la tempête que déclencherait l'inévitable jam-session.

Parmi les autres virtuoses du monde des cabarets tziganes, citons encore Raymond Jouart. Né en 1928, également pianiste, il débute ensuite l'accordéon à l'âge de huit ans, partageant toutefois sa carrière entre les cabarets, tel le Ciro's, en compagnie d'artistes comme Yosca Nemeth, et la variété, accompagnant Jean Lumière, André Claveau ou Mick Micheyl.

Les francs-tireurs du soufflet

Restent les « anarchos du dépliant » qui, la lame entre les dents et ne connaissant ni Dieu ni maître, ne sont rattachés à aucun orchestre, chanteur ou établissement particuliers. Ouvriers journaliers du spectacle, ils en sont les véritables intermittents. N'appartenant à personne, ils sont partout à la fois.

Musiciens caméléons, beaucoup sont capables, au pied levé, d'assurer toute catégorie « aux tables », devant des clients susceptibles de demander n'importe quel morceau d'un vaste répertoire allant de *Ramona* à *Round Midnight* en passant par la *Méditation de Thaïs* de Massenet.

Bien qu'aucun d'eux ne soit réductible à un style particulier, on peut malgré tout tenter d'en établir un classement par « tendance ».

Lames tziganes itinérantes

Sans être forcément rattachés aux lieux et places de la musique tzigane, beaucoup d'accordéonistes se produisent en soirées privées, dans les contextes les plus variés : réceptions d'entreprise, anniversaires, mariages, inaugurations ou commémorations de tout acabit. Étant aussi à même de

jouer le répertoire yiddish, ils sont souvent sollicités pour des cérémonies telles que les mariages ou les bar-mitzva.

Starsky, né en 1918, correspond tout à fait à ce type de musicien. Polonais de naissance, c'est dans ce pays qu'il commence sa carrière par le piano, adoptant ensuite l'accordéon à clavier piano, travaillant dans des orchestres de danse où l'on ne dédaigne par jouer des thèmes de jazz. Toujours en activité et totalisant soixante années de métier, il se produit souvent en compagnie du saxophoniste-clarinettiste-violoniste Marcel Pomez. Dans le même secteur d'activité, nous citerons également Richard David, du trio Grischa, et Michel Nissimoff.

Les anches du baroud

Omniprésents dans le circuit des affaires privées, soirées dansantes, animations tous azimuts et remplacements dans des formations de tout style, certains accordéonistes pratiquent souvent un autre instrument, voire plusieurs, toujours prêts à faire face, en éminents professionnels qu'ils sont, à la moindre crise susceptible de frapper un instrument particulier, ou à la plus petite baisse d'activité dans un des secteurs du métier. Tenant probablement le record dans la catégorie, Henri Bontemps se paye le luxe d'être un très bon musicien sur les instruments suivants : flûte traversière, saxophone ténor, guitare, bandonéon et accordéon. Né en 1926, il débute, chose rare chez les gens de sa génération, sur un modèle diatonique, passant au chromatique en 1939. Il commence à se produire en attraction dans les cinémas et les patronages, pour cinq francs de l'époque : une somme... Plus tard, il remplacera Aimable quelques jours sur les boulevards. Marginal, il jouera souvent avec les guitaristes et les violonistes manouches, tels Jacques Montagne ou Vivian Villersteen, et accompagnera Tony Murena et Émile Carrara. Ayant abandonné longtemps l'accordéon au point de le vendre, il en rachète un en 1983 pour faire les affaires tziganes. Musicien doué, Henri Bontemps fait partie de cette cohorte d'accordéonistes inconnus du public, capables de jouer du jazz avec un réel bonheur. Dans la même veine, Luc Harvet, personnage des plus original, cocasse et totalement inclassable dans une quelconque catégorie du monde de l'accordéon, joue aussi du trombone, du piano, des claviers et de la contrebasse. Né en 1931, élève de Raymond Gazave puis de Médard Ferrero (les Rolls des professeurs), il débutera, en 1947, dans le circuit des brasseries (le Floréal, le Balthazar, la Croix de Malte, le Batifol et le Maxéville).

Virtuose, il composera nombre de morceaux pédagogiques qui seront imposés dans les concours les plus prestigieux. Commençant le piano à l'âge de trente-trois ans, sous les quolibets de ses collègues, il verra peu à peu son accordéon passer au statut de second instrument. Également doué de talents certains de danseur et de chanteur, et non dénué d'humour, il sera souvent employé en tant qu'animateur. Grâce à ses

talents d'accordéoniste il accompagnera des chanteuses comme Betty Mars, Patachou et Mick Micheyl. Comme pianiste, il jouera auprès de Charles Trénet, Jacqueline François et Michel Leeb (pendant sept ans). Enfin, ses dons d'expression divers l'amèneront à se produire en tant qu'acteur dans des pièces de théâtre avec Henri Genès ou dans *Jean de la Lune* de Marcel Achard.

Cette catégorie des « obscurs » englobe d'innombrables musiciens. Parmi les plus connus (si nous pouvons nous permettre ce terme antinomique), citons Jean Garcia, également trompettiste et bandonéoniste, Michel Lairot, doublant aux claviers et professeur au conservatoire du XI[e] arrondissement de Paris, Serge Dufrêne, accordéoniste, batteur et washboardiste, ainsi qu'André Leblond et Jean « Ivan » Hendricks, tous deux doublant à la batterie.

Lucien Mortarelli, quant à lui, occupe une place à part, s'étant établi comme patron d'un cabaret, l'Ambassy-Club d'Avignon, après avoir écumé maints secteurs du métier. Né en 1923 et frère du contrebassiste Pierre, Lucien a appris l'accordéon avec son père, Antonio, professeur réputé de la région. Pratiquant le modèle à clavier piano, il s'est produit dans le circuit des brasseries, notamment au Globe, boulevard de Strasbourg, pendant huit ans. Ayant joué dans presque tous les casinos de France, il a été chef d'un orchestre de onze musiciens pendant près de vingt-cinq ans et s'est produit dans les cabarets pendant de nombreuses années, tant en France qu'à l'étranger. Pratiquant également le bandonéon et le piano, il a enregistré chez Decca et participé à toutes les émissions télévisées d'accordéon. S'exprimant dans plusieurs styles (tzigane, variété internationale, musette), il avoue apprécier tout particulièrement l'accordéon moderne et le jazz.

L'accordéon diatonique

Il y fit son apparition importé du continent aux alentours de 1840. Dans certains cas, l'instrument serait arrivé en pièces détachées et aurait été assemblé sur place par les vendeurs. Il se popularisa au tournant du siècle sous sa forme la plus simple, le mélodéon. Il fut immédiatement adopté par la classe ouvrière, de même que le concertina, la classe moyenne lui préférant l'harmonium ou l'orgue. La première trace enregistrée sous forme de cylindre est due à deux Écossais : les frères Wyper, Peter (1871-1950) et Daniel (1882-1957). Daniel Wyper débuta comme cornettiste dans les orchestres de mineurs, se produisant quelquefois avec son frère dans des ateliers de réparateurs d'accordéons. Tous deux jouèrent, toute leur vie, pour la danse dans les bals et les mariages, en solo ou en duo, accompagnés parfois par un piano. Ils enregistrèrent des 78 tours à Londres pour Columbia, dont beaucoup furent exportés aux États-Unis.

L'aîné, Peter, tint successivement trois magasins de musique, dont l'un était sis dans son village natal de Burbank, aux environs de Glasgow, région dont sont issus pratiquement tous les musiciens écossais. Il y importait des mélodéons.

Leur musique, dénotant déjà une certaine virtuosité, était composée de polkas, marches et quadrilles, ainsi que de *reels* et de beaucoup d'autres danses traditionnelles.

L'influence des *minstrels show* venus des États-Unis à partir de 1859 se fit fortement sentir dans la musique pour mélodéon et concertina, car beaucoup parmi les premiers spécialistes de ces instruments se faisaient accompagner par des banjos, des tambourins et diverses percussions à main, telles que les crécelles et les cliquettes. Il est possible de distinguer l'influence des *ragtimes* et autres *cake-walks* dans le jeu de certains pionniers, tel Peter Leatham, réputé comme le meilleur joueur d'Edimbourg, entre 1900 et 1920. Son éminent prédécesseur fut George « Pamby » Dick (1863-1938), qui fut successivement en 1887, 1888 et 1890, le champion du nord de la Grande-Bretagne sur son mélodéon à dix-neuf clés.

Au début du siècle, existaient de nombreux concours d'accordéons qui se déroulaient en salle ou en plein air, dans des lieux tels que le Chrystal Palace et le Belle Vue Garden à Manchester ou l'Alexandra Palace de Londres. Tous les accordéonistes diatoniques du Royaume-Uni venaient s'y mesurer. Outre ceux cités plus haut, on relève les noms de Jack Williams, Fred Cameron, William Hannah, James Brown (élève de Daniel Wyper).

La génération suivante produisit quelques virtuoses, tel Bob Cann, originaire du Devon, d'une famille de musiciens pratiquant le mélodéon, le concertina et la guimbarde. Démarrant la musique à l'âge de trois ans sur

un mélodéon offert par son oncle, il joua dans les bals et les fêtes privées ; il fonda ensuite un orchestre composé d'un banjo, d'une guitare hawaïenne, d'un harmonica et d'une batterie.

Grande vedette écossaise du diatonique, Jimmy Shand naquit en 1908. Il débuta enfant, influencé par son père qui, avant de devenir mineur, jouait dans les fermes. La région de Fife, d'où il était originaire, est riche en artistes pratiquant le mélodéon, et les orchestres de danse y sont nombreux. A cette époque on compte une trentaine d'orchestres de radio. En 1933, destiné à devenir mineur, il préféra aller chercher fortune dans une ville plus importante : Dundee. La chance lui sourit ; il y conquit la célébrité, atteignant le faîte de la gloire entre 1940, date à laquelle il fonda son premier orchestre. Il devint un musicien omniprésent au Royaume-Uni, enregistrant de nombreux disques et participant à des milliers d'émissions de radio et de télévision. Au début des années 1960, il tourna dans le monde entier. Malgré sa réputation de grande sobriété, un pub des environs de sa ville natale porte son nom. Il cessa ses activités professionnelles en 1972, enregistrant encore quelques disques de temps en temps. Son fils, Jimmy Shand Jr., eut également un orchestre de danse, arrêtant ses activités musicales en 1974.

L'Écosse a toujours été et demeure une pépinière d'accordéonistes diatoniques, la plupart sont des musiciens routiniers [58] et ils sont légion. Signalons toutefois un jeune accordéoniste, John Kirkpatrick, qui interprète aussi bien des airs traditionnels que ses propres compositions. Débutant à l'âge de douze ans, il commença à se produire en semi-professionnel dans des orchestres de danse ruraux et devint professionnel en 1970, enregistrant son premier disque deux ans après. On le remarque au sein de l'Albion Band, de Steelie Span et Umps and Dumps.

L'Irlande autant que l'Écosse a produit une quantité impressionnante d'accordéonistes diatoniques. On dénombre quelques pionniers importants, dont Sonny Broadwin, Bill Hart, Johnny Pickering, et l'un des plus connus, « Old » Paddy O'Brien, considéré comme un des meilleurs musiciens, et qui n'enregistra qu'à partir de 1953.

Parmi tous ces précurseurs, on trouve une femme, Rose Murphy, née Rose-Ann Conlon en 1900, d'une famille de musiciens. Le père, la mère et les quatre enfants jouaient du mélodéon, du violon, de la flûte, de la cornemuse et chantaient. Rose ne pouvait y échapper. Elle apprit le violon et le mélodéon.

Dotée d'une assez belle technique sur ce dernier instrument, elle jouait des mélodies traditionnelles et ses propres compositions. Elle enseignait les deux instruments et la danse.

Plus jeune, Joe Cooley, né en 1924, fut l'un des artisans du passage du mélodéon au diatonique deux rangées dans les années 1930. Considéré comme un grand technicien, il fait figure de légende parmi les amateurs d'accordéon irlandais, n'ayant enregistré qu'un disque chez Gaël-Line. Il mourut en 1973.

Beaucoup d'autres accordéonistes laissèrent des disques, tel Bobby Gardiner, considéré comme un des meilleurs pour faire danser, Johnny O'Leary et Jimmy Mc Greevy, qui jouaient souvent dans des pubs, ainsi

que Pat Lyons, John Bowe, Mick Mulcahy, Jimmy Doyle, Denis Doody et Raymond Roland.

Il y eut bien sûr une époque où l'accordéon irlandais perdit un peu de sa popularité à partir des années 1950 et ce furent des musiciens tels que Tommy Mc Mahon, Joe Burke, Jack Daly et Martin O'Connor qui réhabilitèrent l'instrument.

Considéré comme un des maîtres actuels du diatonique, Joe Burke, champion d'Irlande en 1959 et en 1960, enregistra en 1959 les deux derniers 78 tours d'accordéon. Ayant débuté à quatre ans sur un accordéon offert par son oncle, il se tailla très vite une belle réputation.

Il joua souvent en dehors du Royaume-Uni, notamment aux États-Unis où il est très populaire dans la communauté irlandaise. C'est un des rares accordéonistes complètement professionnel.

Jack Daly, né en 1945 d'un père accordéoniste amateur, fit ses débuts à l'âge de huit ans en jouant dans la rue. Disciple de Joe Burke, il se dit également influencé par le jeu des violonistes du comté de Kerry dont il est originaire. De grands-parents accordéonistes, né en 1955 et ayant débuté vers huit ans, Martin O'Connor est un original qui joue aussi du chromatique.

Selon Pascal Froissart[59] :

> « Il est à la fois doué d'une fabuleuse maîtrise technique et d'un souffle musical extraordinaire. Il se pose un peu comme une énigme dans l'évolution de l'accordéon irlandais. Le style de Martin O'Connor ne relève pas d'une influence particulière, transmise par l'accordéon, bien qu'il ait suivi la marche normale de tous les Irlandais ; il apparaît plutôt comme la tentative de s'écarter de tous les clichés et de toutes les conventions propres à l'accordéon pour puiser dans la richesse des "pipes", le piper serait l'inspirateur de son style »[60].

A l'heure actuelle, on compte beaucoup de jeunes accordéonistes qui perpétuent la tradition, comme P. -J. Hernon, Tony Mc Guire, Lyam Webster et Tom Doherty (du groupe Sheeaune).

L'Angleterre bénéficie, comme tous les pays occidentaux, d'un renouveau de la musique traditionnelle et compte nombre de jeunes accordéonistes diatoniques de talent tels Martin Ellison, Dave Roberts et Tony Hall, qui apparaissent sur le disque English Melodeon Players ; ainsi que Rod Stradling du Old Swan Band et les deux accordéonistes de Gas Mark 5, Chris Taylor et Dan Quinn.

L'accordéon chromatique

L'accordéon chromatique à touches piano arriva en 1907 par l'intermédiaire du tango. Il fut tout d'abord utilisé par les pianistes des orchestres de danse à la place du bandonéon (ce dernier instrument n'étant pas disponible et les pianistes préférant tout de même apprendre

sur un instrument proche du leur). Les pionniers de l'accordéon furent : George Scott-Wood, Al Davison, Donald Thorne et Conway Graves, ainsi qu'un grand nombre de pianistes et d'organistes attirés par la nouveauté.

George Scott-Wood naquit en 1903 en Écosse ; il fut d'abord pianiste et c'est en cette qualité qu'il tourna en 1925 aux États-Unis au sein de l'orchestre de Paul Whiteman. Il adopta l'accordéon en 1927. Dans les années 1930, il enregistra de la musique légère et fonda un ensemble d'accordéons : le London Piano-Accordion Band, dirigé parfois par un autre vétéran, Billy Reid. Ce dernier avait sa propre formation Le Novelty Accordion Band.

Pendant la guerre, Scott-Wood fit la tournée des théâtres et hôpitaux militaires. Compositeur de musique de variété, il écuma les *dance bands* ; entre autres orchestres, le fameux ensemble de Al Bowly, en 1932 et 1933. Il est l'auteur de la première méthode d'accordéon britannique publiée en 1923, suivi par un autre pionnier, Donald Thorne (1900-1967), qui édita la sienne en 1934. Scott-Wood mourut en 1978.

Al Davison naquit en 1885. Bardé des plus hauts diplômes musicaux, dont celui du Christ College de Cambridge, il fut organiste de la cathédrale d'Ely. Pianiste à partir de 1905, il commença à s'intéresser au jazz dans les années 1920. Il jouait également pour les films muets et découvrit avec ravissement l'accordéon en 1928. Il fonda son Claribel Orchestra, employant un trio d'accordéons en attraction ; ce dernier était composé de George Scott-Wood, Billy Farrell et Jacques Mitchell. Il adopta l'accordéon en 1933, fondant les Fives Accordians Harmonists. Expert en théorie musicale et en orchestration, il publia un grand nombre d'articles. Il mourut en 1936.

Également organiste, Conway Graves, né en 1887, démarra sur cet instrument en 1904. Dès 1920, il se trouvait à la tête d'un *dance band.* En 1927, il adopta l'accordéon et publia une méthode en 1934. Il mourut en 1969.

Pendant les années 1930, on assista à une véritable explosion de popularité de l'accordéon, grâce au Dr O.H. Meyer, directeur de la filiale Hohner en Grande-Bretagne. Une pléiade d'accordéonistes s'exprimant dans tous les styles apparut.

La première génération

Carmino Capaldi, né en 1904, se produisait avec son frère Mario dans les music-halls sous le nom des Capaldi Brothers. Harry Krein, né en 1905, toujours en activité dans le West End de Londres, démarra l'accordéon dans l'orchestre de Yacha, son père, pour la BBC. Dans les années 1950, il dirigea son propre orchestre, le Montmartre Players Quartet.

Primo Scala naquit en 1898. Pianiste, il débuta dans l'orchestre de son père, Thomas Bidgood. En 1925, il se retrouva à la tête de son propre ensemble de musique légère. Bien que ne pratiquant pas l'instrument, il

créa en 1931 un célèbre orchestre d'accordéons sous son nom ; y figureront les grands de l'accordéon de variété de l'époque : Red Manus, Tommy Nicol, Bill Bowness, Warwick Bidgood, Emilio, Reg Hogarh, Syd Hellier, Gerald Crossman, Peter Wise, etc.

La deuxième génération

Maints accordéonistes, quelle que soit l'orientation prise par la suite, commencèrent par diriger des orchestres de danse. Ainsi Ronald Binge (1910-1979) qui, à quatorze ans, est déjà un pianiste confirmé, dirige, à dix-sept ans, son propre orchestre de danse. En 1930, il se met à l'accordéon. Instructeur à la RAF pendant la guerre, il sera aussi l'accordéoniste de l'orchestre Montovani. Un Belge, Émile Charlier Jr., dit « Emilio » lui succédera. Membre de la RAF lui aussi, Max Castelli, d'origine écossaise, débutera par le piano à cinq ans et n'adoptera l'accordéon qu'à seize.

Dès l'âge de douze ans, il joue dans les cinémas. Il fondera en 1936 le Twickenham Accordion Club Centre.

Autre grande figure de l'accordéon anglais, Adrian Dante. Né en 1914, il fonda la British Accordion Association en 1948. Il se tailla une réputation de professeur et de soliste éminent et se distingua tant dans le domaine de la variété que dans celui de la musique de genre. Au fil de sa carrière, il se produisit notamment avec un autre accordéoniste dans les années 1950 : Percy Holland, ainsi qu'au sein d'un quartette où il voisina avec une autre célébrité de l'instrument, Albert Delroy.

Né à Londres en 1913, Delroy est une des figures les plus singulières du monde de l'accordéon britannique, étant le spécialiste du musette français. En effet, professionnel depuis 1933, il interprète de fort belle façon les compositions de Jo Privat, Marcel Azzola, Gus Viseur, etc., et consigne des œuvres avec Charles Vestraete, Émile Carrara et beaucoup d'autres accordéonistes musette belges et français. Venant souvent à Paris, il fréquente tous les grands créateurs du style musette et joue même avec le grand guitariste manouche Matelot Ferret. Également pianiste et bandonéoniste, il enregistre avec plus de cinquante orchestres de divers pays (Lennox-Berckeley, Henry Mancini, Dimitri Tiomkin, Maurice Jarre, etc.). Il travaille de longues années pour la BBC. Il fut pendant trois ans l'accordéoniste du Savoy Hotel dans les années 1950. Compositeur, il écrivit beaucoup de musiques de films et mena parallèlement une carrière de professeur, étant membre honoraire du British College of Accordion. Ainsi qu'on le constate, beaucoup d'accordéonistes ont commencé leur carrière comme pianiste, c'est encore le cas d'Eric Winston (1915-1974) et de Graham Romani. Ce dernier, né en 1917, étudia l'orgue et le piano dès 1927, adoptant l'accordéon en 1934. Il suivit les cours de Conway Graves et fonda bientôt son premier groupe, Romani and His Gypsies. En 1936, il se produisit dans les bals et commença à enseigner. En 1938, il entreprit d'étudier la composition. En 1942, il se retrouva dans la RAF.

Après une carrière de musicien on ne peut plus remplie, il décida en 1975 de devenir musicien free-lance. Omniprésent en temps que membre ou président d'honneur dans de nombreuses associations, organisations et concours du monde de l'accordéon, il en est sûrement la figure la plus éminente. A l'heure actuelle, il écrit beaucoup de chroniques musicales pour des magazines spécialisés.

Un des seuls accordéonistes qui ne pratiqua pas le piano à ses débuts fut Ivor Beynon, né en 1919. Il se mit à l'accordéon au début des années 1930. Il se produisait dans les bals et les orchestres de danse. Polyinstrumentiste, il pratiquait également la clarinette et le saxophone dans l'orchestre de Sidney Lipton après la guerre. Il collabora à des émissions de radio et s'étant mis à la musique classique, il se produisit avec le London Symphonic et fut professeur et directeur du British College of Accordion de 1959 à 1962.

Un des rares Anglais spécialiste du style latino-américain, Francisco Cavese, dit Frank Cava, est d'origine italienne.

Il joua pendant vingt ans au Savoy Hotel avec l'orchestre écossais de Robert Englese. On lui doit une des plus belles œuvres du répertoire de l'accordéon, *Tamboo, guaracha,* jouée par nombre d'accordéonistes dans le monde entier, dont Jo Privat qui en grava probablement la plus belle version au côté de Matelot Ferret.

Les dance bands

Ce sont des orchestres de danse typiquement anglais, offrant un répertoire variété-jazzy et accordant une place aux solistes, notamment aux cuivres. Ce type de formation est très prisé par les Anglais et représente l'équivalent de la cocktail-music américaine dans un style toutefois plus ancien ; on pourrait les qualifier de *big bands* de table. Beaucoup d'accordéonistes anglais se sont produits au sein de ces formations, certains y ont fait carrière.

Citons Dan Destafano, que l'on pouvait entendre dans les années 1930 avec l'orchestre Geraldo and his Tango Gaucho Orchestra ainsi qu'en duo avec son frère Rocco. Dans ce même orchestre se produisit Jimmy Turnbull. Un des plus célèbres *dance bands* fut celui de Roy Fox, dans lequel on pouvait entendre le trompettiste-accordéoniste Andy Hodgkis. Ce dernier avait commencé le métier dans des orchestres de mineurs ; on lui doit une bonne partie des orchestrations du spectacle de Cole Porter et C.B. Cochrane, *La Nymphe errante.*

Les accordéonistes de cette période se sont surtout exprimés dans la variété en tout genre.

Don Scala, né en 1920, débuta l'instrument à l'âge de onze ans et devint professionnel en 1936, se produisant en attraction dans les cinémas. A la fin de la guerre, il travailla pour le théâtre aux armées avec les accordéonistes Jack Emblow et Tony Compton (dont nous reparlerons dans le chapitre sur le jazz), et fit maintes apparitions à la télévision en tant que musicien ou acteur.

Né la même année, Gerald Crossman fit essentiellement carrière à la radio à partir des années 1930 en jouant de la musique légère.

A partir de cette période on dénombre beaucoup d'accordéonistes de variétés. Plus jeune, Charles Camillieri, né en 1931 dans l'île de Malte, se produisit longtemps en soliste, jouant de la musique de genre et de la variété internationale. Il s'orienta ensuite vers la composition et la direction d'orchestre. Citons encore Neil Rowan qui pratique la variété jazzy, Delmondi, spécialiste de la variété dansante européenne (valse, paso doble, etc.), Antonio, David Price, Michèle Merral, etc.

Le chromatique et la musique traditionnelle

Un certain nombre de joueurs d'accordéon chromatique se sont tournés vers la musique traditionnelle. Citons Fintan Stanley, qui pratiqua ce style à ses débuts pour s'orienter ensuite vers la variété internationale à l'accordéon électronique, Ken Dingle, spécialiste du folklore de Cornouailles.

L'Écosse et l'Irlande comptent aujourd'hui un grand nombre d'accordéonistes chromatiques, qui reprennent le répertoire traditionnel. Pour l'Écosse, on peut citer Jim Johnstone, qui se produit souvent en duo avec Neil Barron ou Bobby McLeod.

Un des grands virtuoses actuels du chromatique écossais est Phil Cunningham, polyinstrumentiste, pratiquant aussi la guitare, le synthétiseur et la flûte, qui, selon Philippe Krümm, possède une main droite « foudroyante ».

Pour l'Irlande, on déniche au fil de quelques 78 tours des musiciens tels que les Salvador Brothers, Jerry O'Brien, Joe Derrane, dont nous ne savons d'ailleurs s'ils sont tous originaires de ce pays. Citons également Dermot O'Brien et Barney O'Shamrock, ce dernier étant plus traditionnel (variété, registre musette), Pat Rice (qui joue en duo avec sa sœur jumelle Kay, à la harpe) et Wilcil Mac Donnell au sein des Irish Rovers.

Pour conclure, nous mentionnerons David « Dag » Ingram, des Cambridge Buskers qui, avec son accolyte Michael Copley à la flûte et aux divers instruments à vent, s'exprime sur un petit instrument chromatique Elka (quarante-huit basses). Ils commencèrent par faire la manche dans les rues et devinrent rapidement des vedettes. Ils font des tournées dans le monde entier, ce qui ne les empêche pas de continuer à jouer dans la rue. A l'écoute de leurs disques, on demeure stupéfait par la technique qu'ils développent, jouant des adaptations très fouillées et très élaborées des standards de la musique classique, du baroque au contemporain.

Les infrastructures

Les années 1930 voient apparaître les premières infrastructures accordéonistiques. C'est d'abord la Hohner School of Accordion Playing qui, sous la tutelle de Al Davison et d'Eric Little, dispense des cours par correspondance. Cela servira de base à l'élaboration du British College of Accordionists (BCA) en 1936. De là, se développera tout un cursus examinatoire pour former des musiciens et des professeurs. Un magazine, *Accordion Times*, sera créé en 1935, des championnats régionaux et nationaux organisés. Quelques éminents professeurs, tels E. Pett et Matyas Seiber, vont s'imposer. En 1946, Desmond Hart crée *Accordion Review*, publié par Modern Accordion Publications, maison d'édition dépendant de la toute fraîche émoulue *British Association of Accordionists* fondée la même année. En 1947, Accordion Teachers Guild voit le jour. Elle mènera à la création de la National Accordion Organisation (NAO) en 1949. A partir de la fin des années 1950, le BCA va progressivement disparaître, la NAO restant seule en piste.

Actuellement, les revues concernant l'accordéon sont : *Accordion Times*, *NAO Accordionist*, et *Accordion Monthly News* gérée par le seul Malcolm N. Gee, passionné d'accordéon, et également organisateur du *Autumn Accordion Festival de Caister*, festival se déroulant chaque année en novembre, et pour lequel il fait appel à des accordéonistes britanniques et étrangers.

L'accordéon, c'est pas du lux...

Nous omettrons de parler de l'accordéon dans le grand-duché du Luxembourg, pour la simple raison qu'à ce jour nous n'avons recueilli aucune information sur son éventuelle existence dans ce pays.

Toutefois, les auteurs ne désespèrent pas, à force de persévérance, d'en relever quelques traces, boutons jetés çà et là, qui les mèneront sur les pas d'un hypothétique petit « poussé-tiré » honteusement mis au cachot.

Il est vrai que la noblesse, à quelques exceptions près, n'a jamais réellement participé à la promotion de l'horrible instrument, apparu avec la classe ouvrière au XIX[e] siècle.

L'accordéon en Belgique ou le « Van soufflet » sur le plat pays

La noblesse belge semblerait, elle, s'être intéressée de plus près à l'instrument puisqu'un des pionniers de l'accordéon dans ce pays, Pierre Vanderhaegen, fut convié à se produire au palais royal, au tournant du siècle. Le monarque, dans sa grande mansuétude, ira jusqu'à créer plus tard une récompense pour une anche libre drapée dans les plis du soufflet : le « Prix du Roi des Belges ».

Beaucoup d'accordéonistes de Belgique, mais aussi de France, le remporteront, scellant à jamais l'amitié indéfectible née entre leurs claviers différents, quoique respectifs !...

Préhistoire : l'apparition des ateliers

C'est à Bruxelles que s'est ouvert le premier atelier de fabrication d'accordéon diatonique tenu par François Verhasselt, flûtiste, né en 1813, qui en sera le premier professeur belge et éditera une méthode.

Après sa mort, en 1853, il faudra attendre deux décennies pour qu'un accordéoniste nommé Solari arrive d'Italie via la ville de Reims, pour monter un atelier. Toujours en Wallonie, ce seront Jean-Joseph Vassart ainsi que Joseph Limage qui fabriqueront ces instruments à Auvelais. Du côté des Flamands, c'est en 1880, à Lichtervalde, que les frères Callewaert, Félix, Auguste et Charles, issus d'une famille de joailliers, montent un atelier.

En peu de temps, la Belgique va détenir probablement le record du nombre de fabricants, parmi lesquels Scheerlink, De Waele, De Wyse, Theis, Van Roten, Van Houtte, Meulemans, Ernnotte, Morlet, Moisse, Schram, Ruelle, Gris, Philippe, Leva-Giboreau, Florkin, Devogelaere, Duchêne, Decap, A. Coppée, Van Oudenhove et Van de Velde jusqu'à Boland, dernière fabrique encore ouverte dans les années 1950.

La grande majorité de ces fabricants seront également les importateurs de quantité de marques italiennes comme Scandalli, Dallape, Soprani, Vaccari et Parmelli.

A Namur, un fabricant d'accordéons, Jean Alexandry, dépose en 1894 le brevet d'un « système de table d'harmonie adaptée à un instrument ».

Ce nouvel appareillage, actionné par les pieds des accordéonistes et servant à produire des basses, jouit d'une grande faveur en Belgique et connaîtra un certain succès en France. Il préludera aussi à l'arrivée de ce que l'on appellera les « hommes-orchestres », vogue encore plus populaire qui s'étendra en France, notamment en Bretagne, et dans quelques pays d'Europe. Nous traiterons dans le chapitre des « marginaux » les artistes appartenant à cette catégorie.

Les pionniers

Le diatonique

Si une grande partie des accordéonistes belges de l'ancienne génération ont commencé sur un modèle diatonique, beaucoup se sont tournés par la suite vers le chromatique, fraîchement arrivé. Ce fut le cas d'Albert Van Houtte (1879-1962) ainsi que de Benedetto et d'Émile Charlier (né en 1879), ces deux derniers ayant aussi en commun d'avoir gravé des cylindres dès 1906. Charlier fit une grande partie de sa carrière en Grande-Bretagne où, dès 1919, il enregistrait, souvent en compagnie de son partenaire émigré en même temps que lui, Jean-Baptiste Cuvelier. Dans les années 1930, Charlier tournera avec l'orchestre anglais des Zinganos Accordion Band.

Quelques-uns des vétérans de l'accordéon diatonique lui resteront toutefois fidèles, tels Maurice Roels, Mercier, qui se produisait avec ses deux frères (flûtiste et violoniste), Petrus Christiaens (1887-1958) alias Pei Panne, Louis Doms (1897-1982) et Frans « Suske » Schellens (né en 1894) qui tous deux faisaient partie d'une fanfare et avaient une réputation de redoutables boute-en-train, citons encore Charel Van Den Drukker, alias Karel Jacobs, né en 1913.

Si la Belgique, semble-t-il, accueillit à bras ouverts l'accordéon chromatique, c'est à partir d'un foyer principal que son rayonnement s'étendra aux autres régions :

> « A la suite de Paris, la ville de Liège, en Belgique, semble avoir joué un rôle important quant à la divulgation de l'accordéon "chromatique" dans les régions du nord, particulièrement dans les Flandres. Dans les années qui ont précédé la Première Guerre mondiale eurent lieu, à Liège, sur le quai de la Batte, au bord de la Meuse, d'étranges joutes musicales. Dans un périmètre très restreint, où étaient agglutinés cafés, brasseries, cafés-concerts, les meilleurs accordéonistes du moment venaient, diplômes à l'appui, faire la démonstration de leur talent » [61].

Ces établissements furent les lieux de prédilection de tous ceux qui constituaient l'élite des pionniers belges. C'était des gens comme Ergot, Paulin, Achille Jauniaux ou encore Jules Pitt, dit « Jules le Parapluie », musicien belliqueux qui se disait le meilleur et traînait deux « gardes du corps » à sa suite, prêts à intervenir au cas où un inconscient aurait pu en douter. Rares devaient être les musiciens à avoir recours à ce genre d'arguments musclés pour établir leur supériorité ; en revanche, l'enthousiasme musical était tel que de véritables tournois étaient organisés.

> « Parfois, ces artistes se lançaient de véritables défis – sortes de duels musicaux – organisés par les antagonistes eux-mêmes, ou leurs admirateurs. On louait une salle pour la circonstance ; les entrées étaient payantes. La compétition pouvait durer des heures, comme celle entre Maurice Salto et Michel Haling [62], et si le public donnait momentanément sa préférence à l'un des virtuoses, le vaincu relançait bien souvent le défi dans les mois suivants » [61].

On ne peut bien sûr s'empêcher de penser à d'autres joutes musicales en lisant cela. A celles de La Nouvelle-Orléans au début du siècle entre orchestres de jazz, rivalisant entre eux de puissance, de swing et d'improvisation, et à « King » Oliver défiant le grand Freddy Keppard pour lui arracher sa couronne de roi du jazz. Également aux duels que se livraient les jeunes boppers dans les sessions *after hours* du Minton Playhouse de New York dans les années 1940, et encore aux tournois d'accordéon diatonique de Colombie ou du Pays basque.

Il est intéressant de constater à la lumière de ces exemples qu'indépendamment du moment et du lieu, et quel que soit le domaine musical concerné, chaque époque de changement, *a fortiori* de bouleversement, a vu naître des phénomènes identiques, et pour ce qui est de l'apparition du chromatique il s'agissait bel et bien d'un bouleversement.

On peut supposer que la fougue belge ne se manifesta pas partout avec une même intensité et, en tout cas, l'instrument prit rapidement place dans un nombre impressionnant d'harmonies, fanfares, sociétés et

cercles de toutes sortes. Des accordéonistes montèrent aussi leurs propres sociétés, tel Jules Thon, autodidacte né en 1892, qui dirigeait le Club Mixte Accordéoniste Douvois ou Alfred Henry, né en 1913, et directeur de la Phalange Accordéonist' Club Fontainois. Bien d'autres pionniers ont laissé des souvenirs tels Michel Van Wert, alias Sjelle Van Wannes Wèèt, ou Gaston Monceu, pianiste né en 1893, passé ensuite à l'accordéon.

Les professeurs

A la fin du XIX[e] siècle, les deux côtés de la frontière franco-belge représentaient un des points chauds de l'accordéon en Europe. L'instrument évolue sans cesse, les musiciens sont souvent, eux-mêmes, fabricants, chercheurs et importateurs. Il n'y a pas encore de modèle standard, pas d'infrastructure. L'accordéon n'est pas reconnu dans les conservatoires et chacun crée son propre système. Les accordéonistes sont, pour la plupart, autodidactes. C'est à partir du début du siècle que les premiers professeurs compétents commencent à apparaître, tels Jules Bert et Dupuis, lequel a donné des cours à Charles André qui, né en 1897, commença par la clarinette à l'âge de douze ans pour n'adopter l'accordéon que six ans plus tard. Professeur à son tour, il enseignera l'instrument à Edgar Deridoux, né en 1913 qui, également pianiste, se tournera vers le musette, se produisant souvent en duo avec Féli (ou Fifi) Terrewagne (ou Terwagne), immortel interprète de la *Valse des pédales,* dédiée, évidemment, aux promenades à vélo sensuelles.

Alex Gaudier, né en 1902, grand collectionneur de premiers prix accordéonistiques et directeur de l'Essor monchiennois, fut le professeur d'Omer Lambillotte (1917-1988), talentueux accordéoniste musette non dénué d'humour, qui se produisait en duo avec sa femme, Simonia, virtuose du xylophone.

Autre professeur, Guillaume Van de Velde fut l'élève de Maurice Learemans, né en 1906, polyinstrumentiste (clarinette, piano, saxophone) et accordéoniste de Radio-Bruxelles où il travaillait dans la publicité musicale.

Un des professeurs belges les plus célèbres, Georges Legrand, est né en 1914. Ayant débuté à huit ans avec Auguste Verhulst, il se met à l'étude du piano à seize, et deux années plus tard, entame des études musicales au conservatoire de Charleroi d'où il sortira avec un premier prix d'harmonie, de fugue et de contrepoint. Il travaillera comme arrangeur pour diverses firmes de disques et collaborera, en tant que compositeur, avec d'autres accordéonistes tels que l'autodidacte Alfred Arcq, né en 1902 et Léopold « Pol » Préat. Celui-ci, élève d'Arthur Grégoire professeur au conservatoire d'Auvelais depuis 1964, est né en 1932. A dix ans, il prend sa première leçon d'acordéon ; quatre ans plus tard, il travaille déjà à Radio-Namur où il passera de longues années. Il fera des galas, des tournées, et gravera nombre de disques.

Actuellement, le Conservatoire Royal de Mons possède une classe d'accordéon tenue par Jyossart Cériaque, considéré, selon Roger Eggermont, dont nous reparlerons, comme un des meilleurs professeurs en Belgique. Bien d'autres accordéonistes de ce pays laisseront une réputation de professeur, tels Albert Souvignier, Joseph Van Dijck ou Georges Buscain.

Citons enfin Robert Boutefeu ou Albert de Hollander né en 1915 et lauréat du prix du roi des Belges en 1935. Tous deux tâteront du musette.

Le musette

Comme nous l'avons vu précédemment, les échanges dans le domaine de l'accordéon furent constants entre Belgique et France, séparées par une frontière, certes, mais sans barrière géographique. Le musette parisien, en particulier, fut très largement populaire en Belgique. Il n'est guère d'accordéonistes qui ne l'aient pratiqué à un moment ou à un autre. Citons Roger Laurent, né en 1920, René Ninforge, né en 1921, qui a travaillé, lui aussi, à Radio-Namur, et Odilon Meurée, né en 1920 et autodidacte. Le plus connu, tout du moins en France, semble avoir été Hector Delfosse. Né en 1925, il se met à l'instrument à l'âge de sept ans et se produit à neuf ans dans les fêtes de famille. Il travaillera ensuite dans des caf'conc', des dancings, des music-halls et des radios. Ayant enregistré pour les firmes Decca et Victory, il jouera au sein de l'orchestre symphonique de la RTB, accompagnera des chanteurs, obtiendra un disque d'or en 1965 et fera de nombreux bals et galas. C'est le seul accordéoniste à figurer dans le Larousse musical. Ses disques récents laissant une large place au registre vibration ne donnent malheureusement qu'un témoignage limité de son grand talent. En tendant l'oreille on perçoit toutefois sa sensibilité au travers des entrelacs qu'il effectue en re-recording.

La Belgique comprend évidemment beaucoup d'autres accordéonistes musette. Citons encore Marcel Dumoulin, André Arix, disparu prématurément en 1953, Linda Bonaparte, Joris Verlinde et Camille Blanckaert. Actuellement, beaucoup de plus jeunes accordéonistes perpétuent encore ce style toujours très populaire ; l'un des plus célèbres représentants en est André Loppe.

Le monde de la variété

A l'image des Marcel Azzola, Joss Baselli et autres Freddy Balta, en France, la Belgique compte une lignée d'accordéonistes qui se sont promenés dans tous les secteurs ou presque de la musique, se produisant indifféremment dans les domaines du classique, du musette, du jazz ou

de la chanson. Le précurseur de ce type d'instrumentiste est Marceau Burton, vedette de la radio belge avant et après guerre. Ayant appris le solfège avant l'alphabet dès l'âge de quatre ans, guidé par sa sœur qui suivait déjà les cours du conservatoire, il est aussi le précurseur de l'accordéon de concert, ayant joué sur un modèle à deux claviers identiques. A l'écoute de ses disques, on s'aperçoit qu'il est doté d'une technique « à la Deprince-Marceau », avec une cadence d'acier, un phrasé bien détaché, le tout empreint d'une grande virtuosité.

Il a accompagné des chanteurs tels que Reda Caire, Albert Préjean, Henri Garat et même l'acteur français Aimos, un des princes du second rôle. A l'image de beaucoup d'accordéonistes français de son époque, on le retrouve, un temps, à la tête d'un café à Ixelles. Mort dans les années 1960, il était, avec Jean Steurs (président de l'Association nationale belge des accordéonistes), l'un des deux accordéonistes les plus populaires d'avant guerre.

Grande figure de l'accordéon belge, Willy Staquet est né en 1920. Tenant de son père Alphonse, précurseur de l'accordéon chromatique, son goût pour l'instrument, il jouera également du piano, du concertina et de la batterie. Tâtant du jazz et du swing, il sera également professeur et directeur d'une école de musique. Producteur pendant longtemps de l'émission *Musique à la carte,* sur Radio Hainaut, il sera l'un des membres du Trio Crosio, promotionné par la marque Fratelli Crosio. Il partagera ce privilège avec deux autres accordéonistes : Marcel de Keukeleire, mort en 1987, et Charles Demaele. Ce dernier, président de la Confédération mondiale de l'accordéon (CMA), réside en France depuis la Seconde Guerre mondiale ; il a ouvert un magasin d'instruments et une école d'accordéon.

Ayant commencé par le piano, il apprendra ensuite le xylophone et la batterie. C'est sur ce dernier instrument qu'à l'âge de quatorze ans il fera ses premières armes dans le métier, ne débutant sur l'accordéon que vers 1930. Non content d'avoir tourné des années durant dans l'Europe entière, à la tête de son propre orchestre, il a mené une brillante carrière de soliste, accompagnant, au passage, des chanteurs de renom, comme Lilian Harvey, Albert Préjean, Henri Garat et la grande Damia. Le Trio Crosio fut une formation qui changea assez souvent de personnel ; il fut, un temps, composé du Belge André Verschelde et de deux Français, Léon Fermont et notre Charles Verstraete national.

Autre grande figure de la variété à l'accordéon, Fernand Montreuil est né en 1924. C'est à l'âge de quatre ans, selon le *Journal Indépendant* d'avril 1984, que « suivi de près par un père accordéoniste, il fait la connaissance de l'instrument qui devait donner plus tard à sa vie son sens particulièrement original ».

En 1936, il décroche le premier prix du Roi des Belges, suivi d'un grand nombre de récompenses et distinctions musicales. Il étudie le piano, enregistre chez Pathé et accompagne Gloria Lasso, Henri Genès et Félix Marten. Il enregistre également comme soliste avec l'orchestre de Franck Pourcel, poursuivant une carrière riche en galas, émissions radiophoniques et télévisées. Il tourne dans un film belge sur l'accordéon,

Autour du juke-box et participe, à l'heure actuelle, aux commissions d'examens d'accordéon en compagnie de Georges Legrand.

Al Van Dam naît en 1929.

> « Ses parents, tenanciers d'un bistrot au port d'Anvers, reçurent un jour la visite d'un marin norvégien. Celui-ci avait apporté un accordéon d'Italie. Comme il avait toujours grand soif et peu d'argent, il revendit son instrument au père d'Al Van Dam, qui l'offrit à son fils pour son neuvième anniversaire » [69].

Ainsi commence la biographie d'Al Van Dam qui, ayant pris ensuite des cours privés, jouera dans le bistrot de son père. Il suivra des cours de piano au conservatoire d'Anvers et, à dix-huit ans, est déjà professionnel à la tête de son premier orchestre. Il fera des tournées dans beaucoup de pays d'Europe. Il tâtera un peu du jazz ayant composé, à seize ans, un *Swing Accordéon Swing* qui sera édité. Compositeur inspiré, il affirme avoir écrit des milliers de thèmes parmi lesquels des comédies musicales, des musiques de films, et des génériques d'émissions télévisées. Nommé directeur artistique de la firme Decca où il enregistre des centaines de disques, il sera aussi le producteur des Schtroumpfs de renommée mondiale.

Nous clôturerons ce paragraphe avec un des musiciens les plus représentatifs, Roger Eggermont. Né en 1932, il débute à l'âge de huit ans, tenant de son père son goût pour l'accordéon. Indiscutablement très doué, il mène sa carrière sur tous les fronts, abordant tous les styles musicaux. Il prendra des cours avec Freddy Balta en France, et Rudolf Wuerthner en Allemagne. Il travaillera avec l'orchestre de Michel Legrand au sein duquel il se familiarise avec le jazz. Saxophoniste dans l'orchestre de la RTB, il joue aussi de la contrebasse, du mélodica, compose, arrange et a même animé nombre de bals entre la Belgique et le nord de la France. Il est actuellement professeur au conservatoire d'Anvers.

Les autres

Comme on l'a vu, la Belgique est depuis le début de l'apparition de l'instrument en Europe une véritable pépinière d'accordéonistes de tout poil, et nous sommes encore bien loin de les avoir tous évoqués dans ce chapitre ; nous en citerons encore quelques-uns, tels Gino Demine, né en 1914, qui se produisit dans le domaine de la musique classique et finit réparateur d'instruments, Achille Deschamps, réputé être aussi un très bon jazzman, André Conninck, né en 1919, pratiquant aussi le piano, Marcel Verhoest né en 1912, Van Herve qui se produisait dans les années 1920 et Maurice Van Volsem.

La popularité de l'accordéon ayant décru, en Belgique comme partout ailleurs (mais un peu plus tardivement toutefois, puisque seulement à partir du début des années 1970), il semble que, là aussi, on voit s'amorcer une remontée certaine et que des jeunes manifestent un regain d'intérêt pour l'instrument.

Citons Ludo Wellens, né en 1951, Modest Vercauteren, né en 1952 et, plus récemment, Patrick Janssens, musicien classique né en 1960, ainsi que Patrick Sengers, né en 1966.

N'étant pas restée à l'écart du folk-revival européen, la Belgique compte une fraction de jeunes adeptes de l'accordéon jouant de la musique traditionnelle, tels Bernard Van Lent, pour les chromatiques et pour les diatoniques, Louis Spagna, né en 1949, Wilfried Moonen, né en 1948, Rik Boone, né en 1947, et membre du Brabant Traditionnal Music Band.

Dans le port d'Amsterdam... l'accordéon expire (Jacques Brel)

Bien que les grands ports hollandais aient vu débarquer, avec leurs accordéons, harmonicas et concertinas, des cortèges de marins ayant bourlingué sur tous les océans, il ne semble pas que les Pays-Bas aient développé une véritable identité accordéonistique (pour autant que nous le sachions à ce jour, n'excluant jamais d'être passés à côté d'informations susceptibles de nous faire réviser notre jugement).

L'accordéon diatonique

Ayant retrouvé des témoignages du début du siècle sur l'accordéon diatonique aux Pays-Bas, on peut en conclure que la date d'arrivée de l'instrument y fut sensiblement la même que dans les autres pays d'Europe. Belgique et Pays-Bas ayant une frontière commune avec l'Allemagne il n'est pas interdit de penser que l'accordéon ait pu arriver par ce chemin dans les deux pays.

On trouve d'ailleurs à l'ouest du pays, en particulier dans la province de Achterhoekse, une tradition du diatonique avec des musiciens comme Herman Oudenampsen, Jan Klein-Hesseling, né en 1916, joueur de bandonika, instrument à trois rangées, ou comme Gerrit Klompenhouwer et Hendrick Lievens. Autre foyer d'accordéonistes diatoniques, Terschelling, petite île du nord des Pays-Bas, a produit quelques bons musiciens tels que Willem de Heck, aujourd'hui décédé, qui, plus tard, passera au chromatique pour interpréter un style populaire se rapprochant du musette, et un de ses disciples, Piet De Jong, né en 1915, qui joue surtout pour accompagner des danseurs traditionnels.

Dans le domaine du diatonique traditionnel, citons encore Gérard Voets et Cees Eekels, ex-forgeron qui joue le musette, le trad et un peu de viennois. Facteur d'instrument depuis 1931, c'est un des derniers représentants de la corporation.

L'accordéon chromatique

Sur cet instrument c'est dans le domaine du jazz que les Pays-Bas ont produit les meilleurs de leurs accordéonistes ; nous pensons à Matt Mathews et à Johnny Mejer, notamment. Ces très grands artistes sont traités dans le chapitre concernant le jazz. Bien qu'ayant enregistré quelques disques de swing, Jaap Valkoff est surtout réputé dans les domaines de la musique populaire et folklorique. Compositeur très renommé dans ce style, il est, selon Matt Mathews, un « accordéoniste-né ». Bien que plus éloignés de la France que nos voisins belges, les accordéonistes des Pays-Bas sont assez friands du style musette, probablement parvenu jusqu'à eux par la Belgique. On relève quelques spécialistes comme Frans Van Capelle, né en 1897, pionnier du genre, dont l'orchestre s'appelait les Gars de Paris. Le tango a eu, lui aussi, ses adeptes, en la personne de Ari Maasland, alias Malando, né en 1908 qui, ayant fait ses débuts au piano, a mené, par la suite, une grande carrière dans le monde de la variété. A cheval entre le bal et la musique classique, citons un certain Coen Van Orsouw. Musicien classique également, et pas des moindres, Harry Mooten est sûrement l'accordéoniste le plus virtuose de son pays et ce, dans toutes les catégories. Grand fumeur, on peut affirmer sans exagérer qu'il flambe dans tous les domaines. Ses qualités de jazzman étant dépeintes dans le chapitre idoine, nous insisterons sur celles qu'il manifeste dans le classique et la variété tout-terrain. Jouant de son modèle à basses chromatiques avec une évidente facilité, cet autodidacte se promène du *Mouvement perpétuel* de Paganini aux plus belles valses musette dont une, de sa composition, *De Leuwerick*, est un véritable petit chef-d'œuvre. Doté de grandes mains, il n'applaudit que d'une seule, de peur de les abîmer. Né en 1928, il vit surtout de la variété, passant très souvent dans les émissions de radio et de télévision.

Nous terminerons par un marginal, Teo Van Tol, spécialisé dans le folklore roumain qu'il pratique avec une stupéfiante maestria.

Ces Espagnols aux anches serrées

L'accordéon à ses débuts semble avoir été assez populaire puisque selon Joxan Goikoetxea, accordéoniste sur lequel nous reviendrons, il y aurait jusqu'à onze fabriques d'accordéons dans le pays. Ce sont, bien sûr, les modèles diatoniques qui se répandent en premier, et là aussi dès la fin du XIX[e] siècle.

L'accordéon diatonique

Lames catalanes

Selon Artur Blasco, figure importante à différents titres du renouveau de l'accordéon diatonique en Catalogne, la première trace relevée remonte à 1873, année de la proclamation de la Première République. C'est entre 1880 et 1890 qu'apparaît la première génération d'accordéonistes diatoniques. Ils appartiennent à la population rurale des Pyrénées. Jusqu'en 1936, l'accordéon diatonique sera populaire dans deux régions. Dans celles des montagnes pyrénéennes l'accordéon est ramené au pays par des autochtones allant travailler temporairement en France, notamment dans le Roussillon, comme bergers ou ouvriers agricoles. Dans cette région l'accordéon se pratique en solo ou accompagné par un violon et parfois des percussions ; la seconde région est celle du littoral méditerranéen où l'arrivée de l'instrument serait liée au trafic maritime.

Selon Blasco, si la Catalogne fut le berceau des accordéonistes diatoniques, les fabriques, elles, s'implantèrent en dehors de la région. C'est à Valence et à Barcelone qu'on en trouve au début de ce siècle.

La marque la plus connue est El Cid, avec comme modèle principal le deux-rangs, huit basses de tonalité sol-do.

Bien sûr, les modèles de marques étrangères, Paolo Soprani, Dedenis, Maugein Frères, Hohner, et Solo, furent également très répandues.

A l'image de beaucoup de pays européens, le répertoire traditionnel catalan se compose de mazurkas, valses, scottishes, polkas, mais aussi de paricon, de paso doble et, chose inopinée, de fox-trot, genre rarissime chez les « diatoniciens », si l'on excepte notre Mimile Vacher national.

Avec les années 1940 l'intérêt pour le diatonique faiblira, en raison peut-être de l'arrivée en force sur le marché européen du chromatique et de sa littérature par l'entremise de la radio, premier grand véhicule médiatique. Les instruments s'en iront dormir dans les greniers d'un

long sommeil de près de trente années. Le pionnier de l'instrument serait El Cubano, né en 1878. Suivront les grandes figures nées à la fin du XIX[e] siècle : Josep Bardaji, alias Xoaquim (né en 1883), Antoni Reinoso, dit « El Colom », Ricart Muntaner, dit « El Fiter » (né en 1896) et Climent Julia, dit « El Jaumeto » (né en 1898). La première décennie du siècle voit apparaître Bonaventura Solans, dit « El Solans » (né en 1906), Esteve Tarres, alias Estevet Sastre (né en 1907). La deuxième décennie produira Josep Jordana, dit « El Comara » (né en 1914), Josep-Miquel Elias, dit « El Mestret » (né en 1916), et l'année 1930 verra la naissance de Francesc Sanvicens, dit « El Ferrer ».

Artur Blasco, accordéoniste et collecteur, fait partie des jeunes générations. Ayant dès 1975 entamé des recherches importantes sur l'accordéon diatonique, il est à l'origine du revival de l'instrument en Catalogne. A cette époque, il prit contact avec les vieux accordéonistes, les amena même à ressortir leurs instruments des greniers et à les restaurer, et entreprit un énorme travail de collectage, touchant neuf régions des Pyrénées. Un an plus tard, il fondera l'Association *Arséguel i els acordionistes del Pireneu* qui organise la première rencontre de tous les accordéonistes des Pyrénées : la *Trobada amb els Acordionistes del Pireneu.* Depuis lors ce festival a lieu chaque année sans coup férir. L'Association préside à l'enregistrement de tout le répertoire traditionnel catalan et est à l'origine de la création, en 1988, du musée de l'accordéon diatonique.

A l'heure actuelle, le diatonique suscite à nouveau l'intérêt de jeunes musiciens comme Francesc Marimon, et l'on peut considérer qu'il est en train, si ce n'est même déjà fait, de renaître de ses cendres.

Des anches basques

L'accordéon (trikitixa) au Pays basque est le plus souvent un diatonique à deux rangées, vingt-trois boutons et douze basses à simple effet (ou chromatique). Il y a quatre altérations indispensables à la main droite sur les boutons du haut. Indispensables, car le répertoire traditionnel, joué au *txistu* (flûte) par exemple, utilise tout le chromatisme [64]. Les modèles les plus employés sont les « Larrinaga » nom d'une des fabriques les plus importantes, sise au Pays basque de 1920 à 1970. Selon Goikoetxea, tous les meilleurs instrumentistes les utilisaient ; ils étaient réputés pour leur qualité musicale et leur esthétique exceptionnelles.

Le style de musique diatonique du Pays basque est probablement le plus virtuose du monde. Il se divise en deux genres : le ternaire, avec les Kalejira (passacaille en 6/8) et les fandangos en 3/4 très rapides, et le binaire avec les Arin-arin en 3/4. En dehors de ce répertoire, les accordéonistes jouent aussi la musique des opérettes du XIX[e] siècle et du musette (valses, tangos, pasos).

Dans les provinces les plus attachées à la musique traditionnelle, Biscaye et Gipuzcoa, existent de grands concours. La grande finale, qui se

déroule chaque année à San Sebastian, se nomme l'*Euskadiko trikitixa txapelketa.* (championnat d'accordéon du Pays basque).

Les concours offrent des prix conséquents (de trente à quarante mille francs) et se déroulent devant un fronton de pelote basque dans une arène. Ils peuvent réunir jusqu'à vingt mille spectateurs, assis sur les gradins. Denise Olhagaray, une des rares femmes à jouer du *Trikitixa* détaille la composition du jury [65] : « un danseur (qui juge le mouvement de la danse), *un trikitilari* [66], *un panderoari* [67], un accordéoniste chromatique connu qui juge l'ensemble accordéon pandereta ». Chaque accordéoniste est accompagné d'un joueur de tambourin :

> « Le couple trikitixa arrive sur scène en traversant la foule et en jouant une marche. Ensuite ils font une *Porrusalda,* c'est-à-dire une chanson interprétée par le joueur de tambourin et accompagnée par l'accordéoniste, puis viennent les deux danses typiques du Pays basque qui donnent l'occasion à l'accordéoniste de mettre toute sa virtuosité en valeur » [64].

Les grands vainqueurs sont assurés de décrocher des contrats qui leur permettront de tourner toute l'année. Toutefois, précise Kepa Junquera Urraza :

> « Cela a beaucoup nui à la musique traditionnelle d'une part, mais aussi aux rapports entre musiciens qui sont devenus très tendus.
> Par exemple, lors d'une fête, quand un musicien en voit un autre dans la salle qui l'écoute, il se gardera bien de sortir ses meilleurs morceaux, de peur que ce dernier ne lui copie certains détails techniques. Ce n'est que lors du championnat national qu'il dévoilera tout ce qu'il sait faire. »

Et Kepa Junquera Urraza d'ajouter :

> « Je souhaiterais qu'il y ait une évolution dans la mentalité des jeunes accordéonistes, qui ont un esprit beaucoup trop tourné vers la compétition. Cela les entraîne à rechercher uniquement les prouesses techniques, en oubliant toute la sensibilité de la musique. Je pense qu'il y a bien d'autres choses à exprimer à travers la musique basque » [64].

L'accordéon est arrivé au Pays basque par l'intermédiaire des marins. Les régions côtières offraient la particularité d'avoir une musique plus accueillante, « déjà composée d'un mélange de chansons provenant de régions diverses » [68]. Cela facilita l'adaptation de l'accordéon à la musique traditionnelle basque.

Parmi les grandes personnalités de l'époque héroïque, Angel Berguices [68] cite un marin, Paulo Apraiz (1874-1946), Valentin Rodriguez (1874-1918), un des premiers bons instrumentistes, Gabino Oléaga (1903-1978) et Pédro Bengoa (1892-1979).

La ville de Bilbao occupa une position centrale dans la diffusion de la nouvelle musique :

« catalysant toutes les activités provinciales du début du siècle : marché d'approvisionnement, foires au bétail, commerces divers... De plus les fêtes du carnaval de Bilbao, de renom depuis le début du XIX[e] siècle, constitueront un autre facteur de l'expansion de l'accordéon car on y accourait de tous les coins de la province » [(68)].

La guerre de 1937 joua un rôle important dans la diffusion de l'accordéon, de même les contacts entre Biscaye et Gipuzcoa s'établirent grâce à l'existence de professions comme cantonnier, colporteur, vendeur de semences, muletier, qui par leurs allées et venues contribuèrent à propager l'accordéon. Jacinto Rivas Sanz « Intzuzabal Elgeta » (1906-1960) fut un authentique colporteur du XX[e] siècle qui passait la saison dans certains hameaux à enseigner aux habitants le *trikitixa* en échange de son couvert.

L'accordéon finit ainsi par supplanter certains instruments traditionnels (telle la flûte appelée *dulzainga*) grâce à la stridence et à la vivacité de sa sonorité, trouvant tout naturellement sa place dans les bals de kermesse très répandus en Biscaye, Gipuzcoa et Alava.

La popularisation de l'accordéon favorisa l'expansion de la danse en couple, redoutable fléau qui, à la même époque et sur la quasi-totalité de la planète, envahit le monde de la réputée sage danse traditionnelle. En Euskadi :

« il existe encore quelques octogénaires qui se souviennent des sermons d'un moine qui, dans ses attaques contre ces danses, donnaient à l'humble accordéon le surnom de : *Infernuko auspoa,* le soufflet de l'enfer ! » [(68)] (air connu).

Les accordéonistes gipuzcoans les plus réputés étaient alors Intsuzabal, Arbe, Auntxa et Sakabi.

Ce fut dans les provinces de Biscaye et de Gipuzcoa, chacune possédant son style propre, qu'évolua le plus le *trikitixa,* celui de Biscaye s'étant « moins développé, conservant plus volontiers les airs anciens sans les faire progresser techniquement comme en Gipuzcoa » [(68)].

Dans cette région le style d'accordéon continua à se transformer. Dès 1933, des compétitions furent organisées.

Mais la tradition connue une sérieuse éclipse à partir des années 1970 ; toutefois deux musiciens exercent une influence considérable sur les jeunes : Laja, qui avait été initié à l'instrument par Jacinto Rivas Sanz, et Martin, ce dernier jouant dans un style plus proche de la musique de variétés. Citons encore Joxeba Tapia, Maltzeta parmi de nombreux autres dont les noms n'ont pas toujours dépassé les limites de la région.

Les jeunes musiciens qui s'étaient, dans les années 1970, tournés vers le rock semblent depuis le début des années 1980 s'intéresser au diatonique. Une figure importante de ce mouvement est Kepa Junkera Urraza. Né en 1966, il débute à dix ans par l'apprentissage, chose rare, du chromatique à touches piano. Trois ans plus tard, il choisira le diatonique et s'y tiendra.

Dès 1983, date à laquelle il remporte le fameux tournoi de diatonique

évoqué plus avant, il est sûrement le plus grand technicien de l'instrument. Étant déjà un virtuose dans le répertoire traditionnel, il fait partie de ceux qui sont à l'origine du métissage avec les musiques syncopées américaines (rock, funk, jazz, etc.). On peut l'entendre sur un disque (« Triki » Elkar. Elk 241.LGD 778/90) dans lequel il utilise également un diatonique équipé MIDI jouant ses propres compositions en compagnie du percussionniste Imanol Urkisu et d'un autre brillant accordéoniste, Inaki Zabaleta.

L'accordéon chromatique

Il ne paraît pas bénéficier d'une très grande considération en Espagne et aurait été frappé là aussi d'un certain ostracisme, selon Manuel Torres, en particulier par les pianistes. Il n'est pas surprenant, bien sûr, que ses positions aient été quelque peu difficiles à établir, dans un pays où la musique populaire s'est surtout développée autour de la sacro-sainte guitare, « instrument emblème » de l'Espagne aux yeux des mélomanes du monde entier, représentant à elle seule le flamenco et réduisant à l'état de traces anecdotiques les autres traditions musicales. A quelques exceptions près, qui semblent toutefois devoir s'étendre, le système utilisé est le clavier piano. A la date de rédaction de ce chapitre, nous n'avons trouvé aucune trace d'accordéon chromatique avant les années 1940.

Dès son apparition, l'accordéon chromatique s'est pratiqué dans les bals, dispensant un répertoire musette et variétés.

En 1945, Tomas Rodriguez Marquez fonde la première école de Barcelone. Manuel Torres Gonzales, quant à lui, crée, à Madrid, l'École Espagnole d'Accordéon où ses fils, Mario et Xavier Torres, sont professeurs. Il est également responsable du Concours de la Reine Sophia.

Vers les années 1950 apparaissent des accordéonistes jouant des thèmes empruntés aux divers folklores, incluant également dans leurs prestations des œuvres de la littérature accordéonistique italienne. Dans le genre, citons Pepe Yancy et Pepe Andoain. Par ailleurs, signalons Fermin Gurbindo-Ruiz, figure plus importante, connu pour ses talents de swingman, espèce des plus rares en Espagne, et de compositeur, à qui l'on doit la *Fantaisie pour accordéon,* imposée au Trophée mondial de 1985. Il faut aussi mentionner les compositeurs Enrique Igoa Mateos et Tito Marcos, professeur du Conservatoire Royal de Madrid ; ainsi que José-Louis Muga, dans le circuit de la musique de scène.

C'est au Pays basque, région déjà riche en musique traditionnelle, que l'instrument va établir ses assises actuelles les plus solides. Selon Joxan Goikoetxea, cela serait dû à Mikel Bikondoa.

Adepte du chromatique à touches-boutons, il a été l'instigateur, dans les années 1960, de la création d'une infrastructure solide de l'accordéon, et le sortant du strict domaine du bal, lui a ouvert de nouvelles voies. On lui doit également l'introduction des basses chromatiques.

Ayant bénéficié des cours de son père, il dirige actuellement la classe d'accordéon du conservatoire de San Sebastian, où il a formé les plus importants techniciens de la jeune génération, tel Joxan Goikoetxea. Né en 1967, ce dernier remporte nombre de prix et trophées dans les années 1980. Adepte, lui aussi, du système boutons, Joxan est un musicien multidirectionnel. A ses talents de musicien classique, il joint ceux d'improvisateur. Sur ses enregistrements, on peut autant apprécier les thèmes écrits de sa plume où il fait référence à l'univers du jazz et assimilés, que certaines des plus belles valses modernes du répertoire français (Baselli, Thomain, Astier) et des morceaux du folklore. Il pratique également le synthétiseur à clavier boutons, l'accordina et dirige la classe d'accordéon du conservatoire d'Hernani depuis 1985. Musicien présent dans tous les circuits du métier, il participe à des musiques de scène, joue dans Gambara, un groupe de folk progressif et Anjèduahalde, formation plus orientée vers le rock. Se disant branché dans toutes les directions musicales, Joxan Goikoetxea représente la figure majeure du nouvel accordéon chromatique espagnol.

Le Pays basque compte d'autres professeurs réputés, comme José-Antonio Hontoria et Carlos Iturralde. A l'image des précurseurs des années 1950, Manuel Yaben et Enrike Zelaya, beaucoup d'accordéonistes chromatiques vont se tourner vers la musique traditionnelle, tels Inaki Pena et Jesus M. Esnaola. Celui-ci, né en 1958, a déjà enregistré deux 33 tours. Ayant démarré ses études musicales à huit ans avec le professeur José Tarragona, il suit, peu après, les cours de Bikondoa. Pianiste également, il utilise le modèle à clavier piano. De 1973 à 1976, il participe à maints concours et trophées. S'intéressant, par ailleurs, autant au rock qu'au folk, c'est également un compositeur prolixe, autant pour l'accordéon que pour le piano avec lequel il se produit aussi fréquemment en concert. Professeur, il donne des cours privés, ayant eu, entre autres élèves, sa nièce, Maribi Urruzola Esnaola qui pratique le système à boutons. Née en 1971, elle débute à quatre ans, avec son oncle, pour ensuite être confiée à Mikel Bikondoa et Carlos Iturralde, participant également à des séminaires organisés par l'école française du Thor. Ayant passé nombre de concours, elle a suivi les cours de Max Bonnay au Conservatoire national de Paris.

Pour en terminer, toutes régions confondues, citons, dans le monde de la variété et du bal, Jaime, Jesus Fernandez, Juan Losa. Au contraire de la France et de quelques autres pays d'Europe, l'Espagne ne sécrétant pas de stars dans ces domaines, nous nous en tiendrons à ces trois noms.

Enfin, concernant les associations, il en existe quatre sur l'ensemble du pays :

– l'Association madrilène des Amis de l'Accordéon, fondée par Manuel Torres ;

– la Confédération Gipuzcoana de l'Accordéon, fondée par Mikel Binkondoa ;

– l'Association cantabrique des Accordéonistes ;

– l'Association de Castille et de la Manche de l'Accordéon.

On voit que dans les communautés portugaises résidant en France l'accordéon jouit d'une grande popularité. Il suffit, pour cela, d'assister aux fêtes qui se déroulent au sein des diverses associations ou de consulter les listes d'inscriptions au cours d'accordéon dans les écoles de musique. Paradoxalement, il nous a été, malgré tout, difficile de rassembler des renseignements très précis sur l'instrument dans le pays même, notamment en ce qui concerne le début de son implantation que nous supposons être à la même époque qu'en Espagne.

L'accordéon diatonique

C'est à l'harmonica, déjà populaire au XIX[e] siècle, que l'accordéon diatonique aurait ravi sa place. Si l'on se réfère à la brochure *Portuguese Folk Musical Instruments*[(69)], l'accordéon s'est répandu, dès son apparition, dans tout le pays, ravissant même parfois leur place aux *violas*[(70)]. Selon ce même document, c'est dans la province d'Estrémadure que l'instrument triomphe, rivalisant parfois avec la cornemuse qui reste encore, dans certaines régions, l'instrument pilier de la tradition notamment dans le domaine des processions religieuses où elle tient compagnie aux fidèles se dirigeant en carrioles jusqu'aux sanctuaires. On relève des traces plus solidement implantées dans la région montagneuse de Tras-os-Montes à la limite de l'Espagne, dans celle du Minho près de la Galice, à Porto et dans la région de Viana. L'accordéon y est autant utilisé en solo qu'accompagné. Dans le premier cas, l'accordéoniste est souvent chanteur. Parmi les diverses manifestations de la musique traditionnelle, il n'est pas rare d'assister à des défis au cours desquels les musiciens se provoquent mutuellement dans l'espoir de voir l'adversaire « se planter ». Ce type de duel, souvent impromptu, se déroule devant un public aussi enthousiaste, que pour n'importe quelle manifestation sportive.

Quand il n'est pas joué en solo, l'accordéon peut être accompagné par toutes sortes de flûtes et de pipeaux, violas, cavaquinhos, tambours, triangles et « reque-reque », planche de bois pourvue de dents sculptées sur laquelle on frotte une badine de bambou, et ainsi baptisée en raison du son qu'elle émet.

L'accordéon chromatique

Toujours selon la brochure *Portuguese Folk Musical Instruments,* la région du Ribatejo est celle où le chromatique est si populaire qu'il demeure à peu près le seul instrument utilisé. S'il apparaît dans les

années 1920, il se développe de façon plus intense à partir des années 1930, notamment dans le sud du pays. Tous les groupes de musique vont alors comporter un accordéon. Le succès de l'instrument fut tel que même lorsque l'accordéoniste jouait seul, cela n'empêchait en rien les gens de danser. Apparaissent ensuite dans les années 1950-1960, grande période de gloire pour l'accordéon, des artistes devenus les vedettes de l'instrument tels Vitorino Matono, Fernando Ribeiro, Amarilis Matono, Filipe De Brito, pour les hommes ainsi que les femmes : Eugenia Lima, virtuose au jeu évocateur, et Ilda Maria.

Le Portugal, lui aussi, a ses écoles et ses professeurs.

En 1950, Vitorino Matono fonde une école d'accordéon à Lisbonne, l'Institut Musical Matono. Pourvu d'une solide formation musicale acquise au Conservatoire national de musique de Lisbonne, Matono va en faire l'école la plus célèbre du Portugal et former nombre de concertistes et virtuoses dans tous les genres : classique, jazz, variété internationale, musette et musique populaire portugaise. Citons Anibal Leao Freire, José-Antonio Anselmo de Sousa, Antonia Faca Rosado et Arlinda Morais.

Ces derniers temps, le pionnier Vitorino Matono se consacre de plus en plus à la pédagogie et à la composition d'œuvres pour accordéon. On lui doit une méthode complète en trois volumes, des études et œuvres pour accordéon de concert, des manuels de solfège et de la musique légère. En 1976, il fonde l'OSPA (Orchestre symphonique portugais d'accordéons) et dirige depuis peu la chaire d'accordéon du Conservatoire national de Lisbonne.

Dans le domaine tout particulièrement populaire de la musique de variété portugaise, nous citerons, pour conclure, d'éminents instrumentistes tels que Fernando Pires, du groupe « Os Bambinos », Edmundo Augusto et Isidro Baptista.

La Suisse

A pied par la Suisse

La Suisse est, peut-être, le premier pays d'Europe à accueillir l'accordéon. Né, comme on l'a vu, en 1829, en Autriche, on le retrouve dans le canton de Berne, dès 1830, région qui depuis lors constitue la véritable pépinière des groupes champêtres hélvétiques.

Le « passeur », celui qui l'y amène, est un musicien et tourneur sur bois, Johannes Drollinger, émigré du massif du Vorarlberg, dans les Alpes autrichiennes. Il est arrivé à pied dans le village de Langnau, dans

l'Emmenthal. Il y trouve gîte et travail chez Johann Samuel Hermann, maître tourneur et aubergiste. Jouant pour les clients de l'auberge, il se rend compte que l'instrument est trop limité pour ses besoins musicaux. Il décide, aidé par son patron, d'en construire un mieux adapté. A la fin de l'année 1836, un premier modèle est né ; il sera appelé le *langnauerli* et possédera une seule rangée. Plus tard, Hermann s'associera avec son frère et continuera la fabrication artisanale. Beaucoup d'artisans vont les imiter et toute cette petite industrie sera florissante jusqu'à la Première Guerre mondiale. Dans le canton de Zoug, un jeune apprenti-plombier, Robert Iten, ayant joué un peu d'accordéon étant enfant, va faire le bœuf avec les musiciens du coin, après ses journées d'apprentissage. Se trouvant à son tour limité, il tente d'abord, mais sans grand succès, d'améliorer son instrument. Il décide alors de créer un modèle complètement nouveau plutôt que de bricoler l'ancien, et ayant déménagé entre-temps pour le canton de Schwyz, le baptise Schwizerörgeli. A quelques petites transformations près ce sera « l'accordéon Schwyzois » d'aujourd'hui. Après sa mort, en 1918, la fabrique sera reprise par son cousin, Karl (1883-1959).

A la suite de Robert Iten, beaucoup d'ateliers vont ouvrir. Les trois plus célèbres sont ceux d'Aloïs Eichhorn (1865-1953), de Josef Nussbaumer (1822-1972) et d'Ernest Salvisberg (1890-1959).

Le schwyzois

De nos jours, le style schwyzois se joue sur un modèle à clavier main droite diatonique et un clavier main gauche chromatique. Il est généralement en tonalité de *si* bémol à cause de la clarinette qui fait partie de l'instrumentation type de l'orchestre schwyzois. Bien souvent, le piano et le trombone viennent s'y ajouter.

Bien sûr, le style a eu ses virtuoses, tels Ernst Inglin, vers 1903, Rees Gwerdes vers 1911, Josias Jenny, vers 1920 et Josef Strump (1883-1929).

Un grand nombre d'adeptes suivront leurs traces. Citons Johann Wieland, Jakob Aebi, Arthur Brügger, August Feldman, Hans Fischer, Lorenz Hürlimann, Karl Nauer, Robert Pfister, Hans Schärlig, Max Weilemann, Fredy Zwimpfer, Walter Wild et André Graf.

Le style schwyzois, dont la première grande vogue eut lieu dans la seconde moitié des années 1910 pour atteindre son apogée à partir de 1930, régressera de façon sensible durant les années 1940, en partie en raison de l'arrivée du jazz en Suisse, et resurgira au début de 1970, époque du revival européen de la musique traditionnelle. A l'heure actuelle, nombre de jeunes musiciens se sont intéressés à l'accordéon schwyzois tels Antoine Flück dénommé le « roi Franc-Montagnard » du schwyzois ou Res Margot et Christophe Kuhn, qui jouent sur une réplique du *langnauerli* d'antan, et constituent avec Suzanne Jaberg le groupe Barnertanzmusik. Bien sûr, il ne faut pas oublier l'un des grands spécialistes,

Ernst Roth, accordéoniste et auteur du meilleur livre traitant de l'accordéon schwyzois [71], dans lequel nous avons puisé une grande partie de nos informations.

Le style champêtre

Le schwyzois, bien sûr, ne s'est pas limité à sa seule région et s'est étendu sur les deux autres cantons frères, l'Uri et l'Unterwalde, tous trois à l'origine de la fondation de la Suisse en 1291. Beaucoup d'autres cantons adopteront l'accordéon diatonique. Les orchestrations divergeront, pouvant aller de trois à six musiciens selon les régions, mais la musique sera sensiblement la même. On en trouve dans les cantons de Lucerne, Zoug, Glaris, Argovie, joué à un ou deux accordéons, une ou deux clarinettes (ou saxophones soprano), parfois, un piano ou un trombone. Dans l'est de la Suisse, dans le canton des Grisons, mitoyen du Tyrol, les orchestres comprennent souvent deux accordéons, deux clarinettes, une contrebasse, parfois un violoncelle et un violon. Au sud, dans le canton du Tessin, l'instrumentation a subi l'influence de l'Italie voisine. L'orchestre se compose d'une mandoline, d'une guitare, d'une clarinette (ou d'une trompette), une basse à vent, le tout accompagnant un accordéon chromatique à clavier piano. En général, cette musique s'écoute en dégustant un (ou des) verres de *grappa*. Dans le canton du Valais, l'orchestre champêtre se compose d'un ou deux accordéons, une ou deux clarinettes, un saxophone soprano (ou une trompette), une contrebasse et parfois, un piano. Le style s'apparente au schwyzois et les formations accompagnent souvent des chanteurs. Dans le canton de Vaud, l'instrumentation comporte accordéon, clarinette, contrebasse, quelquefois piano. Pour le canton de Genève, accordéon, clarinette, saxophone soprano et contrebasse.

Nous terminerons le chapitre du diatonique par la région du Jura où est sis le canton de Neuchâtel ; les formations y sont composées de trois accordéons et d'une contrebasse.

L'accordéon chromatique

Ce même canton de Neuchâtel possède une double tradition. Hormis la musique au diatonique, on trouve également une musique, « le style jurassien », élaborée autour de l'accordéon chromatique. Le jurassien résulte du métissage du style champêtre suisse et du musette français, le Jura étant commun, comme chacun sait, aux deux pays. Le pionnier-fondateur de ce style est Gilbert Hofstetter. Né en 1917, il commence à jouer du diatonique dès l'âge de sept ans. Plus tard, à quinze ans, il passe au chromatique. Il se lie très vite d'amitié avec un autre accordéoniste,

Charles Raccordon. Ensemble, ils composeront et enregistreront l'hymne du style jurassien, *Sur les rives du Doubs ;* ils tourneront ensemble pendant près d'une dizaine d'années et leur tube se vendra à vingt-cinq mille exemplaires, ce qui, compte tenu de l'époque, représente un énorme succès pour un 78 tours. Ils écumeront toutes les radios de la Suisse romande. Hofstetter aura de nombreux autres partenaires tels Michel Bouju, en 1944, Maurice Nouveau, Michel Geney, un Français du Jura, toujours en activité et tournant dans le style musette avec son fils Claude, et Gilbert Schwab, né en 1926, autre vedette du jurassien, qui se produira avec l'accordéoniste Cédric Stauffer pendant deux ans. Gilbert Hofstetter totalise d'autre part une bonne trentaine d'années de bals et se consacre, à l'heure actuelle, à l'enseignement. Dans le style jurassien, citons encore Émile Nicolet.

L'accordéon chromatique en Suisse romande

L'accordéon chromatique arrive en Suisse au tournant du siecle. Un des premiers artisans du passage du diatonique au chromatique fut Victor Gibelli, frère du pionnier italien Gibelli, passé en France. Victor, né en 1872 à Turin, avait été auparavant un des propagateurs du diatonique à trois rangs, permettant de jouer avec les cabrettes et les chalumeaux sans avoir à changer d'instrument. Une fois le chromatique adopté, il se produira surtout en concert. Ayant joué dans le domaine de la variété, il montera, en 1919, l'orchestre des Accordéonistes Lausannois. Il sera le professeur de Jacques Rossi. Celui-ci, autre pionnier important, né aux environs de 1905, sera le correspondant suisse de la *Revue de l'Accordéon* française. Il se produira dans le même secteur que son professeur. L'autre vétéran fut Émile Vuagniaux, né à la fin du XIX[e] siècle, décédé à l'âge de quatre-vingt-neuf ans et auteur d'une méthode.

Parmi les pionniers, citons encore Émile Zeltner, de La Chaux-de-Fonds, né au tournant du siècle et toujours vivant à ce jour, Paul Uldry, pionnier du style musette, né dans les années 1910, Roger Rosso, né vers 1915, dont le père était encore constructeur avant-guerre et Raymond Morino, né aussi vers 1915 et fils du célèbre Vincenze Morino dont nous reparlerons à propos de l'Allemagne.

Les professeurs

Avec Vuagnaux, un des plus anciens dans la corporation, citons Maurice Thöni, né en 1897, mort en 1980. Francis Coderay, aujourd'hui décédé, fut en même temps directeur d'une société d'accordéon à Lausanne.

Actuellement, nous trouvons Jean-Yves Sixt, dans le Valais, Thierry

Chatelain, concertiste et enseignant, spécialiste de la musique des pays de l'Est et également directeur d'une ou plusieurs sociétés d'accordéon, Daniel Gaillard, propriétaire d'un magasin de musique, Gisèle Hierholtz, spécialiste de la composition à l'ordinateur, Josiane Tudela, se produisant dans tous les styles.

Les grandes figures actuelles de l'accordéon en Suisse romande

Comme l'explique Marcel Pasquier, dont nous reparlerons :

> « Il y a peu de professionnels chez nous, ce sont plutôt des "semi-pros" ayant la plupart un travail à côté (...). D'autres possèdent des cafés-restaurants où ils se produisent, enfin certains sont plus ou moins attitrés dans des cafés (bas quartiers ou quartiers chauds) où ils jouent au cachet fixe (petit) complété par des quêtes parmi les consommateurs et clients, tandis que des accordéonistes sont engagés dans des cafés-restaurants en fin de semaine surtout, pour agrémenter les repas et faire danser les clients » [72].

Et en effet, la Suisse ne compte pas, à proprement parler, d'accordéonistes ayant un statut de star, ce qui n'empêche que l'on y trouve une quantité non négligeable d'excellents accordéonistes dans tous les styles.

Né en 1931, René Dessibourg est un des plus renommés. Fils d'un cuisinier, il commencera à jouer sur un diatonique dès l'âge de trois ans. Un an plus tard, il recevra en cadeau son premier modèle chromatique. A partir de dix ans, il suit durant trois ans les cours de piano du conservatoire de Neuchâtel, et, dès sa douzième année, se retrouve déjà à faire du bal. Il totalisera une dizaine de disques s'étalant sur une carrière de semi-professionnel au cours de laquelle il sera tour à tour cuisinier, policier, employé de banque, fondé de pouvoir et restaurateur. Il apprendra également le bandonéon, la clarinette et le vibraphone.

Influencé par Gilbert Roussel, Marcel Azzola, Gus Viseur et Tony Murena, son répertoire se compose des grands standards du musette français et du folklore de son pays. Depuis 1988, il mène une carrière de musicien à temps complet, écumant une bonne partie des festivals suisses et français.

Jean-Yves Bader, quant à lui, joue du musette tout en tenant un dancing, « Chez Jeannot », à Carouge-de-Genève. Chanteur à ses heures, il a travaillé durant six mois dans le fameux cabaret montmartrois « Chez Patachou ».

Le style parisien, très populaire en Suisse, compte peut-être un de ses meilleurs représentants en la personne de Georges Tabarini (père de Claude, célèbre batteur de jazz et spécialiste du *sprachgesang*). Né en 1921, excellent bandonéoniste, il interprète avec un rare *feeling* toutes les grandes pièces du répertoire parisien.

« Nono » Müller, aveugle, est spécialisé dans l'accompagnement de revues et enfin, Marcel Pasquier, accordéoniste aux multiples directions, né en 1925, qui touchera à la variété au sens large, au folklore et au jazz, cette dernière facette de sa personnalité étant traitée dans le chapitre consacré à ce style. Le jeune Marcel commencera par le diatonique, comme nombre de ses compatriotes, à l'âge de sept ans. Trois ans plus tard, il passe au chromatique (de marque Hercule). Il suivra les cours du pionnier Vuagnaux pour se retrouver dans le circuit professionnel sept ans plus tard. Sa carrière musicale, qu'il mènera de front avec sa profession de typographe, se déroulera dans les bals, les dancings et les casinos. Chroniqueur, il collabore à la revue française d'accordéon *Artistes & Variétés,* au bulletin de l'ARMA [73] avec un autre accordéoniste, Claude-Alain Antonelli. Enfin, il est l'auteur d'un ouvrage, *Tango et Bandonéon* [74].

Dans le secteur des bars, cafés, restaurants, dancings et soirées privées, citons Gérald Torche. On trouve aussi André Mouron, utilisateur de l'électronique tout comme Richard Clavien, du canton du Valais, également chanteur, de même que Monique Petermann qui tient le dancing La Bricole, dans les environs de Genève. Signalons encore Ernest Gerber, pratiquant aussi le bandonéon, le saxophone et la clarinette, Alain Boullard, qui tient un magasin de musique, Pascal Guillain et Serge Broillet, tous deux concertistes.

Dans la jeune génération on relève les noms d'Yves Pointet, également professeur et membre des jurys de concours, et Tony Russo, ancien élève de Freddy Balta.

Et enfin, après tous ces chromatiques, il nous faut mentionner l'accordéoniste diatonique Patrick Mamie, connu pour participer, en tant que musicien et compositeur, à diverses musiques de scène.

On voit qu'eu égard à la superficie de la Suisse romande, l'accordéon s'y porte plutôt bien et nous laisserons, pour terminer, à nouveau la parole à Marcel Pasquier :

> « Nous évaluons environ à 3 400 le nombre des adeptes de cet instrument : 2 400 dans les 83 sociétés, 500 dans les écoles et environ 500 à 600 en qualité d'indépendants, jouant encore ou ayant joué il y a peu d'années » [72].

Les « autres Suisses »

Il est vraisemblable qu'une tradition d'accordéon existe également en Suisse alémanique et en Suisse italienne, bien que nous n'ayons pu glaner que quelques maigres renseignements à ce sujet. Nous mentionnerons quand même, en Suisse alémanique, Renato Bui, jazzman accompli qui travaille à la radio de Zurich, écrivant des indicatifs et participant à un grand nombre d'émissions. Compositeur prolixe, il a écrit également nombre d'arrangements pour les sociétés d'accordéons. On peut supposer qu'il

n'est pas le seul en son genre, sans exclure, toutefois, la possibilité que l'influence des deux grands voisins de même langue, Allemagne et Italie, ait été telle que les musiques d'accordéon que l'on peut entendre actuellement du côté suisse soient en fait celles de ces deux pays respectifs.

Les pays pionniers de l'accordéon

Nous entendons par là les pays qui ont été, ou demeurent encore pour certains, les centres les plus importants de la fabrication d'accordéons en Europe et dans le monde, à savoir : l'Autriche, l'Allemagne et l'Italie. Autriche exceptée, ces pays n'ont pas été les premiers à fabriquer l'accordéon. Si l'on consulte le livre de Monichon [75], on s'aperçoit que l'instrument a suivi le chemin suivant : Autriche, France, Allemagne, Suisse, Russie puis, de là, rayonné sur la Tchécoslovaquie, la Pologne, l'Italie, l'Angleterre puis l'Amérique. Toutefois, paradoxalement, ces trois pays pionniers ne semblent pas être dotés, à l'heure actuelle, d'une vie accordéonistique comparable à celle de la France, des îles Britanniques ou même de certains pays d'outre-Atlantique comme les États-Unis ou le Brésil.

L'Autriche

L'accordéon dans la musique traditionnelle

Patrie de l'inventeur de l'accordéon, comme on l'a vu dans le chapitre des origines, c'est le domaine du folklore qui, dans ce pays, concentre l'essentiel du public de l'instrument. Selon Claude Manac'h, guitariste vivant à Vienne, le diatonique est présent à toutes les fêtes villageoises et dans presque chaque famille. Il semble que le point d'ancrage de l'accordéon traditionnel se situe dans les Alpes et plus particulièrement en Styrie. Sans connaître au juste la date de son apparition dans le folklore, on sait qu'il y amène une couleur particulière, en raison même de sa tessiture limitée qui « obligera » la musique traditionnelle à le prendre en compte, déterminant par contrecoup un nouveau style. La puissance sonore de ce dernier venu stimulera finalement les danseurs et incitera les spectateurs à entrer encore plus volontiers dans la danse. L'orchestre

type des Alpes autrichiennes est composé de deux violons, une contrebasse et un accordéon diatonique. En revanche, si l'on se tourne du côté de la Carinthie, province voisine de la Styrie, on s'aperçoit, notamment à l'écoute du volume 2 de *Austrian Folk-Music* (Arhoolie 3003), que l'instrumentation est moins chargée. L'accordéoniste Christian Ortner chante seul en s'accompagnant tandis qu'Hermann Kreuzer accompagne une guitariste-chanteuse.

Hubert Sullivan, dont nous reparlerons, pense, sans en être tout à fait sûr, que l'accordéon chromatique à clavier est arrivé il y a à peu près une trentaine d'années dans la musique traditionnelle. Selon lui encore, l'accordéon s'y trouve de toute manière toujours relégué au rôle d'accompagnateur, victime de solides préjugés auxquels, naïvement sans doute, on ne se serait *a priori* pas attendu dans sa mère patrie.

Le blues autrichien

Au XIX[e] siècle, la ville de Vienne, capitale de l'Autriche et métropole mondiale de la musique classique, voit se développer, à la même époque que le blues et le jazz aux États-Unis, une musique traditionnelle urbaine baptisée, bien plus tard, le « blues viennois ».

Dans les tavernes de la périphérie de la capitale de l'ancien empire austro-hongrois, les *heurigers,* on goûte le vin nouveau, comme dans les guinguettes de la banlieue de Paris. On y écoute aussi de la musique. C'est dans ces lieux qu'en 1878, les frères Johan et Josef Schrammel montent un trio qui devient un quatuor célèbre, dont la renommée déborde bientôt le cadre strict de la banlieue viennoise et s'étend à la ville entière. Le grand Johann Strauss lui-même ira jusqu'à leur demander des « tuyaux ». Ils joueront avec l'orchestre philharmonique, et le style nouvellement créé héritera bientôt du nom de la formation des deux frères. Au départ le trio se compose de deux violons et d'une guitare à cordes flottantes. En 1884, s'y ajoutera un clarinettiste qui mourra accidentellement en 1891, lors d'une tournée à Chicago. Au retour, faute d'en retrouver un digne de le remplacer, un accordéoniste diatonique, Anton Ernst, fut embauché à la place. C'est donc par le plus pur des hasards que l'instrumentation « deux violons, guitare et accordéon diatonique » s'imposera comme la formation type de la *schrammelmusik.* Le groupe existera jusqu'en 1893, date à laquelle l'un des deux frères, Johann, s'éteindra. Cette *schrammelmusik,* qui, comme les *lyrics* des blues américains, aura été le support de textes tour à tour ironiques, mélancoliques, nostalgiques, engagés et parsemés de sous-entendus érotiques, n'aura toutefois pas laissé de traces enregistrées, sinon des compositions écrites.

La tradition sera cependant perpétuée au cours des années 1920, 1930 et 1940 par des orchestres qui graveront des disques où l'accordéon tiendra une place importante. Les puristes crieront au scandale et parleront d'abâtardissement. Vaste débat que nous nous gardons ici de faire plus que d'effleurer, convaincus que les puristes de quelque bord qu'ils soient

ont toujours tort. Il est certain que bien souvent les limites techniques des « suiveurs », ou parfois la paresse musicale ou la séduction d'une facilité commerciale purent, comme pour d'autres styles de musique, contribuer à l'appauvrissement de l'original plus qu'à son enrichissement. Roland Neuwirth, revivaliste de cette tradition, signale que faute de savoir jouer du diatonique, certains accordéonistes se mirent au chromatique à clavier piano. La formule guitare accordéon étant, et on le comprend, fort prisée du public populaire, une quantité de duos de ce genre a fleuri au fil des ans dans les guinguettes pour touristes des faubourgs de Vienne. Cependant, certains jouant une musique et des chansons de qualité y ont acquis une grande renommée. Citons le duo du guitariste Kroupa et de l'accordéoniste chromatique Stadlmayr.

Cent ans après la naissance de la *schrammelmusik*, Roland Neuwirth que nous évoquions à l'instant, « le hippy à cheveux longs », va reprendre le flambeau et incorporer des éléments du rock, de la pop-music et plus tard du disco, conservant toutefois le fond d'instrumentation typique du genre, comme les deux violons, la guitare à cordes flottantes et l'accordéon, tenu par Walter Soyka.

La variété et le reste

Si la musique traditionnelle d'accordéon est très en faveur dans tout le pays, la variété fait figure de parent pauvre de l'instrument, à moins évidemment que ce ne soit le contraire ! Il semble que les femmes, davantage qu'ailleurs, soient un peu plus nombreuses dans ce domaine. Outre Vera Auer, traitée dans le chapitre du jazz, nous trouvons Gertrude Kisser, professeur à l'annexe du conservatoire de Vienne, que l'on peut entendre dans le domaine de la musique folklorique yiddish, avec le violoniste Paul Fields ou le duo Geduldig und Thieleman. Compositrice, elle a également étudié le chant. Elle est actuellement mariée à un accordéoniste avec qui elle se produit en duo, Félix Lee, que l'on peut aussi entendre dans les *heurigers* de la périphérie de la capitale.

Parmi les autres femmes, citons Gertrude Winkelbaumer-Zurek, professeur au conservatoire de Vienne, Herni Kaleta, lauréate de la Coupe Mondiale de 1958, et Sylvia Zobek, de Einchgraben.

Parmi les hommes enfin, signalons le tzigane Prinzo Stöger, de formation classique, jouant de la variété tout terrain, se produisant aussi dans les bals et Hubert Deuringer, actuellement professeur chez Hohner Allemagne, qui a travaillé avec l'orchestre de Klaus Wunderlicht. Nous conclurons en citant Hervig Peicher, d'Innsbrück, Walter Brüggemann, professeur au conservatoire Brückner, M. Pillich de Villach, et Johann Kalcher qui joue avec le violoniste Herbert Myttais qui, bien qu'accompagnateur de chanteurs de variété divers, ne semble pas dénué d'un certain sens du swing pour qui sait entendre entre les portées.

En 1833 à Klingenthal, un certain C.W. Meisel apporte un harmonica fabriqué par W. Thie, de Vienne, et trouvé par lui à la foire de Brunswick. Quatre ans plus tard, à Trossingen, Charles Messner fabrique des mundaölines (sorte d'harmonica) présidant ainsi, involontairement, à la vocation et à la fortune de ce village, puisque le « encore à naître » Mathias Hohner, horloger de son état, fera de même trente ans après lui, et qu'une industrie mondiale se développera. Ateliers et fabriques écloreront de toutes parts.

En 1834, Wilhelm Spaethe ouvre un atelier à Gera. En 1836, c'est Julius Schneider et, plus tard, F. Gessner, à Magdebourg. En 1848, c'est Herold, à Klingenthal, en 1853 W.L. Meinel à Untersachsenberg, ainsi que les frères Bufe, en 1858, à Géra. En 1862, la ville de Klingenthal compte vingt fabriques. Le début du siècle voit, en 1903, la création de l'atelier de diatoniques Hohner, la firme passant aux chromatiques en 1910. Deux ans plus tard, l'Allemagne exportera 35 220 accordéons vers la France et comptera trente-cinq fabriques sur l'ensemble de son territoire.

Les principaux centres accordéonistiques se situent au bord de la mer du Nord, dans la Forêt-Noire, à Trossingen et dans la région du Sud. Il existe de très nombreux clubs et académies de musique donnant des cours d'accordéon classique (Trossingen, Hanovre, etc.). Une infrastructure assez conséquente s'est donc mise en place, ce qui ne surprend pas dans un pays où l'instrument bénéficie d'un passé pour le moins chargé d'histoire.

L'accordéon diatonique traditionnel

C'est cependant dans la musique folklorique traditionnelle que l'instrument, sous sa forme diatonique, va conquérir et garder une très grande popularité. Il y est pourtant surtout utilisé comme instrument d'accompagnement, en particulier derrière les chanteurs et dans les groupes de musique de danse. Ce folklore s'appelle la *Tanzlmusik* ; la formation type comprend deux clarinettes, une trompette, un tuba et un accordéon. Comme on le constate, les cuivres sont prédominants et l'accordéon y arrivera sur le tard, étant, auparavant, selon Helmut Hohner [76], davantage utilisé en solo dans les fêtes et réunions de famille.

Du côté de la Bavière, l'accordéon diatonique à deux, trois ou quatre rangées est extrêmement populaire et vivant. Toutefois certains orchestres de danses bavaroises axés sur les cuivres utilisent l'accordéon chromatique.

Aux environs de Munich, capitale de la région, on trouve également des ensembles où les cordes prédominent au travers d'instruments tels que la cithare, le violon, la harpe, la contrebasse et la fameuse guitare à

cordes flottantes ou « contreguitare ». On y retrouve donc le même genre d'instrumentation qu'en Autriche toute proche, et les musiques y ont parfois des similitudes flagrantes. Ceci laisse à penser que cette tradition tient de la région des Alpes (partagée entre Suisse, Allemagne, Autriche et nord de l'Italie) au mépris des frontières toujours arbitrairement tracées.

Chanteur et « contreguitariste » bavarois, Sepp Eibl est souvent accompagné par des accordéonistes tels Markus Unger, Georg et Inge Schwerk, pour les diatoniques, et Peter Sappl, adepte, quant à lui, du chromatique à clavier piano, système prédominant en Allemagne. Aux cordes et aux lames se rajoutent souvent clarinettes et flûtes diverses.

L'accordéon chromatique et la variété

Ainsi que l'Autriche, l'Allemagne, pourtant riche en accordéons, n'aura pas de grande tradition de variété ni par conséquent de grandes stars comme Aimable ou Verchuren.

C'est vers les années 1930 que se développe un style s'apparentant aux *Dance Bands* populaires en Grande-Bretagne au même moment. Le répertoire peut être qualifié de « musique légère syncopée », faisant de larges emprunts au jazz américain mais incluant aussi valses, tangos, polkas, pas-de-deux, bostons, le tout agrémenté de standards viennois. A l'écoute de ces orchestres, on pense également à du Ray Ventura « à la bavaroise ». Citons les formations de Werner Schwartz, Emmanuel Rambur, Einz Sandberg, Barnabas Von Geczy, Bernard Ette ou Oskar Joost, ce dernier ayant compté au sein de son orchestre des accordéonistes tels que Harry Revel, de 1931 à 1933, et Walter Pörschmann, entre 1936 et 1939.

Parmi les plus représentatifs de ce type d'accordéoniste, citons entre autres Kurt Mahr, célèbre dans les années 1940 et, surtout, le grand Will Glahé. Né en 1902, il est découvert par le célèbre chef d'orchestre Dajos Bela en 1929. Dès 1932, il fonde un orchestre qui deviendra célèbre au-delà des frontières, et, en 1934, il est le premier musicien à se produire à la télévision allemande. En 1938, il popularise la célèbre polka d'origine bohémienne, *Rosamunde,* adoptée d'autorité par les Anglais, qui la baptiseront *Beer Barrel Polka.*

On la retrouvera à la frontière du Texas et du Mexique, baptisée *El Barrilito* par « Flaco » Jimenez, devenue l'hymne incontesté des adeptes de la « tartine de houblon » du monde entier. Pendant la Seconde Guerre mondiale, Will Glahé, prisonnier en Écosse, aura le génie et l'à-propos de monter un orchestre avec quatre musiciens locaux et d'arriver à tourner dans les mines de la région. A son retour on pourra l'apprécier à la tête d'un orchestre conséquent, composé de violons, guitares, saxophones, clarinettes, cuivres divers, piano et dobro joué dans le style slide, le tout agrémenté de somptueux organes vocaux allemands du plus bel effet. L'orchestre bavarois-casino swingue avec une certaine souplesse en une sorte de « cocktail-musik » discrètement festive et efficace. Accordéoniste adepte du clavier piano et possédant une technique affirmée doublée

d'un sens réel de la variation syncopée, Will Glahé, dernier représentant du « swing bavarois », s'éteindra en 1988.

En ce qui concerne la variété, citons encore Fritz Dobler, après la fin des années 1940, et Werner Niehues. Pour ce qui est des accordéonistes ayant des carrières un peu marginales, signalons Heinz Worner, émigré au Portugal, où il joue une cocktail-music très swingante, Eric Mundiger, parti vivre au Canada en 1929, qui, abandonnant les concerts à partir de 1939, dirigera un orchestre de cent dix accordéonistes, tous amateurs, accompagnés par deux cymbalums, dans le même temps qu'il se consacrera à l'enseignement et la composition.

Trossingen

Petit village de la Forêt-Noire, Trossingen a été un des premiers lieux de fabrication d'instruments à anches libres, dès la première moitié du XIX[e] siècle.

Comme on l'a vu, c'est en 1857 que s'ébranle la « machine Hohner » avec la production des harmonicas. Son nom s'impose très vite comme celui de la plus grande marque de l'instrument, et la couronne ne lui a toujours pas été ravie à ce jour. Non content de ce succès, la firme se lance en 1903 dans la fabrication des accordéons, exportant ses modèles dans les régions les plus reculées de la planète. La maison Hohner se hissera rapidement au sommet de la production mondiale et sera dès le début des années 1910, le plus grand importateur en France, devant l'Italie.

Toute la vie du village Trossingen est organisée autour de la firme. La plupart des habitants y travaillent, et la maison Hohner est le haut lieu de l'accordéon en Allemagne.

En plus de l'usine, la firme a ouvert un musée de l'accordéon présentant de splendides documents sur l'instrument et son histoire (dont Daniel Jurquet et Jean-Paul Brigel dans leur ouvrage présentent quelques échantillons remarquables) [77].

Enfin une structure pédagogique importante a été mise en place. Le pionnier en est Hermann Schittenhelm. Né en 1893, il commence en autodidacte et devient rapidement un virtuose du diatonique. Il sera professeur de la firme pendant vingt-deux ans et créera l'orchestre maison d'accordéons diatoniques en 1927. Son élève, Rudolf Wuerthner, né en 1920, lui succédera dans ses cours et dans l'orchestre de l'entreprise. Tous les deux écriront des œuvres concertantes et pédagogiques pour l'instrument.

Pays le plus important de nos jours en ce qui concerne la fabrication et l'exportation de l'accordéon sous toutes ses formes, l'Italie a été pourtant le dernier à mettre en place son infrastructure.

Un peu de légende

Julio Giulietti, vétéran de l'histoire de l'accordéon aux États-Unis et, bien sûr, d'origine italienne, raconte une anecdote des plus intéressantes sur l'arrivée de l'instrument à Castelfidardo. Elle lui fut rapportée par son père, Luigi, facteur d'anches qui la tenait, lui-même, du père de sa femme Louise, fabricant de lames en acier et dont les treize enfants furent fabricants à leur tour :

> « Un pèlerin, venant d'Autriche ou de Tchécoslovaquie, qui faisait route vers la ville de Loretto, en Italie, s'arrêta dans une ferme pour passer la nuit. Il avait dans son léger bagage un petit accordéon. Le fils du fermier le supplia de le lui vendre et au matin le pèlerin finit par céder. Cet enfant s'appelait Paolo Soprani : on devine la suite...[78] ».

Un peu d'histoire

A la suite de cet événement que l'on suppose véridique, Paolo Soprani (1844-1918) ouvrira le premier atelier de fabrication en 1863, à Castelfidardo. Deux ans plus tard, à Macerata, Cesare Pancotti fonde le deuxième. En 1871, c'est à Bolzano que Fidele Socin ouvre un atelier, à son tour. En 1872, un autre Soprani, Settimio, monte une fabrique à Castelfidardo. L'épidémie se propage : en 1875, un quatrième « foyer » apparaît à San Giovanni in Croce, créé par les frères Luigi et Giorgio Savoïa. Un an plus tard, c'est Dallapé, à Stradella. Il faudra ensuite attendre l'année 1900 pour assister à la fondation des ateliers Piermaria, à Castelfidardo, Salas, à Stradella, et Scandalli, à Camerano. Enfin, en 1905 les ateliers Bavarone et Oppezo Cavagnolo verront le jour à Vercelli. L'ascension foudroyante du secteur de la fabrication portera ainsi en 1924 le nombre d'ateliers à quatre-vingt-treize, l'Italie détenant ainsi le record mondial.

Un peu de tradition

C'est, semble-t-il, dans le secteur de la musique traditionnelle que l'accordéon demeure le plus présent en Italie, bien qu'entre les deux guerres, il ait subi une période de creux assez sensible, liée probablement

au début de la propagation du chromatique. Si, mis à part ce passage à vide, une tradition diatonique s'est maintenue jusqu'à la fin des années 1950, il est difficile de savoir avec certitude si elle demeurait vraiment vivace et si beaucoup de jeunes musiciens étaient prêts à prendre la relève.

Quoi qu'il en soit, une fois encore, là aussi, la vague de revival des années 1970 sera déterminante, même s'il semble qu'un regain de vie du diatonique se soit manifesté dans la première moitié des années 1960. Comme le dit Ambrogio Sparagna, dont nous reparlerons, en Italie, le revival de la musique populaire a toujours été lié à une démarche politique, surtout dans ses débuts : cela a commencé par la réappropriation par des ouvriers et des agriculteurs des chants révolutionnaires. Giovanna Marini a eu un rôle déterminant : en 1963 elle a monté le spectacle *Bella Ciao* fait de chants antimilitaristes, et puis il y a eu l'expérience du *Canzoniere Popolare,* avec R. Dimone. Tout cela était poussé par Robert Leidi (chef de file de la recherche et ethnomusicologue à qui l'on doit la collection de disques Albatros) [79].

La figure phare de cette nouvelle génération d'accordéonistes diatoniques est le sarde Ricardo Tesi, virtuose de l'instrument et possédant un jeu d'une très intense expressivité. Adepte de la musique traditionnelle, il fait partie des accordéonistes trads ouverts à toutes les influences contemporaines.

La Sardaigne, île de la Méditerranée située dans le prolongement du sud de la Corse, est une des régions les plus riches en folklore accordéonistique de toute l'Italie.

Autre Sarde, Salvatore « Totoredu » Chessa, né en 1959, a commencé, plutôt histoire de s'amuser, à l'âge de quinze ans, en autodidacte. Peu de temps après, il entrait au sein du groupe Irgoli où son cousin et homonyme, Totore Chessa, joue du chromatique à clavier piano.

Parmi ses influences, il cite Tonino Masala, Mondo Vercellino et Francisco Maricosu.

Comme partout ailleurs, le diatonique sarde est de tradition routinière ; cependant, depuis quelques années, quelques maîtres donnent des cours, tels Pino Coco et Francesco Bande, virtuose sur une seule rangée. Leur méthode toutefois repose toujours sur la transmission orale.

La Sardaigne, un peu plus grande que la Corse, compte, malgré sa petitesse, plusieurs styles d'accordéon. Dans la région de Campidano, au sud, le diatonique n'est pas, selon Totore Chessa, très répandu, les musiciens lui préférant le chromatique, plus apte à reproduire la musique des *Launeddas,* qui sont des flûtes à son continu. Notons, malgré cela, la présence d'un adepte du diatonique, Paoletto Zicco. Dans la région montagneuse de la province d'Oristano, on trouve Tonino Masala, dont parle Chessa :

> « La première fois que je l'ai entendu, (...) j'étais très jeune, et je suis resté si impressionné (...). Il semblait qu'un courant électrique traversait son instrument, tant il agitait son soufflet. Je n'arrivais pas à m'imaginer comme on pouvait obtenir de tels effets de trémolo sur l'accordéon » [80].

Ce Masala tenait ses talents de son oncle, Pietro Porcu, qui fut son professeur et qui avait beaucoup d'émules, tel Domenico Medde. Signalons, au nord-est de l'île, à Villanova, Salvatore Lai, unique représentant des danses de cette ville.

Le sud de la péninsule est, lui aussi, riche en tradition d'accordéon diatonique. Originaire de Maranola, où l'on peut encore entendre le vétéran, Carlo Antonio Rizzi ; Ambrogio Sparagna a reçu son premier instrument de ses parents qui l'avaient obtenu en paiement de la dette d'un paysan n'ayant pu leur régler l'achat d'une chèvre. Le soir même, il jouait déjà une ballarella, danse typique de la région. Étant allé à Rome pour suivre des études d'ethnomusicologie, il se retrouve rapidement à jouer au Cercle Bosio où il subira l'influence de Francesco Giannastasio. Il y donne des cours actuellement.

L'accordéon diatonique se joue encore dans certaines autres régions de l'Italie comme le Piémont où l'on trouve le groupe Ciapa Rusa, avec l'accordéoniste Beppe Greppi, un des rares diatonistes dans une région où le chromatique est plutôt favorisé. Dans la région de Venise, c'est Ricardo Tombesi, dans le groupe Callicanto. Dans les Marches, berceau de l'accordéon, c'est Gaetano, de Castelfidardo, et enfin, pour la Lombardie, Vincenzo Caglioti, du groupe Barabàn. Bien sûr nous sommes loin d'avoir passé en revue tout ce que l'Italie compte de diatoniques ; citons encore Giuliano Camelli et une femme, Anna Malservisi, du groupe Carampana, également chanteuse, interprétant les musiques du nord de l'Italie.

Un peu de chromatique

En 1897, Paolo Soprani présente son premier modèle d'accordéon chromatique baptisé « harmonica ». Comme l'explique Pierre Monichon, « ce nouvel instrument doit son existence à deux très habiles ouvriers, alors employés chez Paolo Soprani : Beraldi et Piatanesi » [1].

Le premier, Mattia Beraldi, surnommé « le grand Mattia », avait « un truc » pour disposer les lames dans la caisse du clavier. Jaloux de son secret, il s'enfermait dans une pièce pour que nul ne puisse le lui dérober. Le second, Raimondo Piatanesi (1877-1964), s'occupait de la disposition des touches du clavier piano, sa spécialité. Le modèle sorti de leurs mains va totalement révolutionner le monde de l'accordéon sur toute la planète, et pourtant, bizarrement, l'Italie, première servie, ne développera pas une grande tradition d'accordéon chromatique sur son propre territoire.

On est en droit de se demander pourquoi ; faute d'informations plus précises, nous ne pouvons apporter que des éléments de réflexion en guise de réponse. D'une part, il est possible qu'en dépit de l'infrastructure conséquente mise en place à partir des années 1860, le chromatique n'ait pas eu autant de succès qu'on voulait bien le dire. D'autre part, c'est à partir du tournant du siècle que se produit la grande émigration des Ita-

liens principalement vers la France, la Grande-Bretagne et le continent américain, privant le pays aussi bien de sa main-d'œuvre que de ses fabricants. Avec cet exode massif vidant une partie du monde rural, l'Italie perdit également l'essentiel de son potentiel créateur, riche de la tradition plusieurs fois centenaire du bel canto. On ne peut s'empêcher de rêver à la façon dont cette tradition aurait pu évoluer, en exploitant, au maximum, les possibilités du nouvel instrument au concept révolutionnaire. En France, son métissage avec la tradition auvergnate eut pour aboutissement le style musette ; aux États-Unis, sa rencontre avec les formes syncopées du jazz naissant donna le jour à ce qu'on appellera le fox novelty, musique de genre fort prisée des accordéonistes, ainsi qu'à des pièces de répertoire popularisées par des artistes comme Deiro, Biviano, Frosini et d'autres.

Pour ce qui est des pionniers, outre les Fugazza, Volpi et Gagliardi évoqués dans d'autres chapitres, nous signalerons Sébastian Di Zazzo qui, en duo avec Giuseppe Walente, défia les deux Norvégiens Hartvig Kristoffersen et D.K. Larsen, lors d'un festival en 1912, Giuseppe Pizzuto, pionnier et fondateur de l'association Il Fisarmoniste italiano, Donatello Coppini, vétéran toscan des professeurs italiens, Bio Boccosi, personnalité éminente, encore de nos jours, du monde de l'accordéon italien, et Luigi Oreste Anzaghi. Ce dernier, né en 1903 à Milan, débute le violon à l'âge de huit ans. Admis à seize ans au conservatoire Verdi de cette même ville, il y suit des études de composition. Il se met bientôt à la clarinette, à la guitare et à l'orgue. En 1936, il adoptera l'accordéon et s'y consacrera définitivement, écrivant méthodes et études. On lui doit un traité de théorie musicale, des solfèges parlés et chantés, et un certain nombre d'œuvres pédagogiques. Son fils David sera également un virtuose renommé.

Les grands noms

L'Italie fournira beaucoup de grands techniciens qui se mettront, entre autres, au service du jazz et du swing, tout en conservant leurs activités dans le monde de la variété. Ils sont tous évoqués dans le chapitre du jazz. Parmi eux nous retiendrons surtout les noms de Peppino Principe, né d'un père déjà professeur d'accordéon, et que sa carrière mena sur des chemins allant du Carnegie Hall au Bolchoï de Moscou. Également ceux de Wolmer Beltrami et Kramer Gorni, longtemps associés dans des enregistrements de musiques de variété, de genre ou syncopées. Citons encore Vinicio, spécialiste du musette et de la variété tous azimuts, Barinar, célèbre dans les années 1950, et Gigi Stock. Enfin, le chanteur-accordéoniste Rocco Granata fut compositeur du célèbre tube mondial *Marina,* « twist italien » popularisé dans les années 1950 par Marino Marini (et par les groupes issus de cette filiation et dont, paradoxalement, aucun accordéoniste n'a fait partie).

Il serait d'ailleurs intéressant de mesurer un jour la contribution des accordéonistes à la composition des tubes internationaux, de même qu'à

la diffusion de certaines musiques dont ils sont apparemment demeurés à l'écart. N'omettons pas, pour conclure, Gervasio Marcossignori, né en 1927, spécialiste de la musique de genre et de l'accordéon électronique.

En guise de conclusion, nous nous permettrons d'insister sur le fait que la majorité des grands créateurs italiens ont donné libre cours à leur génie dans des pays d'adoption. En France et aux États-Unis en premier lieu, mais aussi dans une bonne partie des autres pays du globe, de la Belgique à l'Australie en passant par l'Amérique du Sud. Sans doute y ont-ils trouvé, davantage que dans leur pays natal, un terrain propice au bouillonnement de leur talent naissant. Peut-être aussi ce talent ne pouvait-il trouver son aboutissement qu'au travers des multiples possibilités de métissage que leur statut volontaire d'immigré leur offrait.

Juste retour des choses, à une demi-douzaine de noms près (Vacher et Privat – quoique la mère de ce dernier fut italienne – en France, Art Van Damme aux États-Unis, Johnny Mejer et Mat Mathews aux Pays-Bas, et enfin Gus Viseur en Belgique), la quasi-totalité des grands créateurs, stylistes ou improvisateurs de l'accordéon dans le monde entier est d'origine italienne.

3. L'Europe du Nord

Sur les cinq pays dont il est question dans ce chapitre, c'est-à-dire Suède, Norvège, Finlande, Danemark et Islande, les deux premiers, ceux de la péninsule Scandinave, furent, avant tout autre pays européen, saisis par les premières formes du jazz dès la seconde moitié du XIX[e] siècle, à l'époque des grandes tournées des troupes de musique syncopée venant des États-Unis. S'y ajouta l'extrême popularité de l'accordéon chromatique dès son apparition. Il n'est donc pas surprenant qu'une véritable tradition jazzistique, beaucoup plus forte que n'importe où ailleurs en Europe, s'y soit développée (voir pour les musiciens concernés le chapitre du jazz).

L'instrument bourlingueur serait venu de Pologne bravant les flots de la Baltique et abordant traîtreusement au pays des Vikings par les côtes de la Suède.

La Suède

Les accordéonistes diatoniques nous sont assez mal connus ; citons cependant Ale Möller du Simon Simonsten Group, qui joue de la musique traditionnelle du Dalarna, province du centre du pays. Le chromatique sera tellement populaire dès son arrivée, qu'il s'immiscera dans le domaine du folklore avec des accordéonistes comme Rognar Sundquist. Mais l'une des grandes stars de l'accordéon chromatique sera Eric Gylling, né au début du siècle, qui, dès 1925, « quittera le drakkar » pour s'en aller tenter sa chance aux États-Unis. Instrumentiste et compositeur hors pair, il y fondera, en 1945, une fabrique, la Pacific Accordion Manufacturing Company, tout en conservant parallèlement son activité de concertiste. Il s'éteindra en 1954. Dans le monde de la variété tous horizons, Lars Ek est un des meilleurs techniciens actuels. Émule de l'Américain Pietro Frosini, il est influencé par les accordéonistes de style novelty

des années 1930 et 1940. Se produisant dans nombre de genres musicaux, il s'exprime dans le contexte du jazz « vieux style » tel que le pratiquent le jazzman Nisse Lind ou Rognar Sundquist, évoqué précédemment. Né en 1945, Nils Flacke, fils d'accordéoniste, s'exprime dans un domaine allant du classique à la variété.

Hakan Toïdar, grand spécialiste de l'instrument, dirige aussi une revue d'accordéon, tandis que Walter Eriksson's joue de la variété. Pour conclure, n'omettons pas de citer Lars Holm, spécialiste de la musique traditionnelle.

La Norvège

Lames nettes norvégiennes

Apparu vers 1850, l'accordéon y est surtout populaire dans le monde rural. Avant son arrivée, la musique traditionnelle s'élaborait autour du violon. Venant de Pologne, via la Suède, l'accordéon introduira les airs du pays, entre autres les polkas, qui subiront une légère transformation pour devenir des *pols*. Le violon ne se laissera pas déposséder de tous ses privilèges mais, bon enfant, partagera sa popularité avec le nouveau venu et l'on verra les deux instruments voisiner dans tous les bals norvégiens, la plupart se déroulant dehors, devant les maisons des particuliers.

C'est vers les années 1870 que l'instrument va, peu à peu, acquérir sa popularité pour, dès les années 1880, commencer à produire ses virtuoses.

Parmi les pionniers, adeptes du diatonique, citons Gerhard Gulbrandsen (1858-1927), Peder Pedersen (1867-1948) et Severin Jevnaker (ou Jävnager), né en 1869 et mort en 1928. Mais les plus célèbres de ces vétérans seront Edvard Mathisen (1872-1953) et, bien plus encore, son frère, Carl Martin Mathisen, né en 1870, dont on ignore la date de décès. Ce dernier, jouant d'un deux rangs six basses ou d'un trois rangs huit basses, grave des cylindres dès 1904, chez Gramophon. En 1905, il continue chez Pathé et, en 1906, émigre dans le Dakota du Nord, aux États-Unis, et ne reviendra pas dans son pays natal. Plus jeune, son cousin, Christian Mathisen (1892-1947), enregistrera pour la firme Beka.

Le tout début de ce siècle va voir fleurir une multitude d'accordéonistes virtuoses qui, pour la plupart, adopteront le modèle chromatique. Pour certains d'entre eux, il n'existe aucun renseignement à ce jour, tel Reidar Andersen. Pour d'autres, nous ne possédons que des dates. Citons Chr. Halvorsen, né en 1878, Nicolaï Steffensen (1882-1942), Robert Thoresen (1979-1957), Carl M. Iversen (1885-1938), Andreassen Hole (1884-1964), Kristian Roste (1891-1971), Marius Steen (1892-1936), Tor Albertsen (1892-1957), Gotthard Holmkvist (1893-1964), Haavard Wilthil (1898-1973), Fritz Aase (1898-1961) et Karl Gustafson (1899-1959). D'autres

nous ont laissé un peu plus de renseignements, tel Ingel A. Myhrbraten (1883-1958), célèbre virtuose, défié par Thorstein Skarning (1888-1939) lors d'un concours. Les frères Kleven, qui enregistrèrent dans les années 1910-1920, se produisaient en trio : l'aîné, Aasmund (1892-1958), jouait de l'accordéon à clavier boutons, tandis que le clavier piano était tenu par Kolbjorn, qui jouait aussi du piano ; le troisième, Erik, était violoniste. Quant à Johan Elsmo (1890-1971), il jouait en duo avec Jevnaker dans les années 1910-1920.

On trouve encore des traces d'un certain S. Borgstrom, en 1906 ; Politi Dahl et A. Skoger, en 1909 ; D.K. Larsen, en 1912 ; Fra Valdres, en 1915 ; Simon Berg et Almer Oseth, en 1916. Certains, un peu plus connus, enregistraient encore dans les années 1920, tels Einar Groths, Harry Syvertsen (1903-1980), en duo avec le célèbre Hans Erichsen, en 1921, et « Trekkspill-Ola » [1] en 1927-1928.

La vogue de l'accordéon norvégien démarrée au tournant du siècle aura atteint son apogée en 1930. Comme partout ailleurs, il aura été l'instrument roi de la musique de danse. A partir de cette date, sa popularité va décroître. Sans disparaître totalement, il « encombrera » beaucoup moins les sillons de bakélite, concurrencé par la progressive arrivée des autres instruments dans la musique populaire et, un peu plus tard, la floraison des clubs de jazz entre les années 1940 et 1950. Néanmoins, certains accordéonistes continueront d'enregistrer normalement, tels Fred Johnzen, Sven Hylen, ce dernier en duo avec Reinar Sundquist, Svend (ou Svan) Tollefsen, avec le célèbre Hartvig Kristoffesen en 1938, Kâre-Korneliussen avec Arne Holmen, en 1945, et Olle Johnny.

Cependant la figure la plus marquante de l'accordéon chromatique norvégien est, sans conteste, Toralf Tollefsen. Ayant débuté l'accordéon à cinq ans, puis étudié le violon au conservatoire d'Oslo, il est déjà professionnel à seize ans. En 1934, il grave six faces de 78 tours. Deux ans plus tard, on peut l'entendre en Grande-Bretagne, sur les ondes de la BBC, il y enregistrera des fox-trot. En 1947, après la guerre passée dans l'Intelligence Service, on le retrouve avec le London International Symphony Orchestra au Royal Albert Hall. Tollefsen joue dans un style allant de la musique de genre et semi-concertante à la cocktail-music et la variété internationale.

Autre grande célébrité norvégienne des « soufflets de fjord », Arnstein Johansen, né en 1925, tient de son père, accordéoniste, son goût pour l'instrument. Musicien complet, il s'est produit dans tous les secteurs : classique (en duo avec Mogens Ellegaard), variété, jazz, sans oublier une incursion dans le monde du cirque. Compositeur, il dirige également une maison d'édition musicale, *Frost Notes*. Il se produit également en trio d'accordéons avec Arnstein et Konrad Sorumsbrenden, dans un répertoire typiquement accordéonistique, composé de valses, polkas, mazurkas, proche de l'esthétique Deprince, Marceau, Ferrero.

Il ne faut pas, pour autant, oublier qu'en Scandinavie, la musique traditionnelle occupe une place importante. Des festivals s'y déroulent deux ou trois fois par an, rassemblant souvent près de trente mille personnes pendant une durée d'une semaine. L'accordéon diatonique demeure très

utilisé et comprend nombre d'adeptes ; citons, entre autres, Thorleif Stave, qui enregistra, en 1979, des thèmes folkloriques à la métrique difficilement cernable où il fait coïncider du 5/8 sur du 3/4. Il s'accompagne toujours d'un battement de pied, se calant souvent sur le contretemps, ce qui donne une espèce de swing tout à fait délectable. Stave est doté d'un jeu très expressif au charme certain. Il entrecoupe ses coups de soufflet de cris rappelant ceux du bluesman Sonny Terry dans ses enregistrements en solo.

Bien sûr, les chromatiques vont, eux aussi, jouer de la musique traditionnelle, tel Johan Egdetveit, qui se balade entre la variété et un folklore « édulcoré », jouant des valses assez proches de l'ambiance bavaroise et des airs traditionnels rappelant, par certains côtés, l'Europe de l'Est.

On constate que l'accordéon norvégien n'a apparemment pas souffert de l'arrivée de la variété américaine en Europe et que l'instrument n'a pas été victime d'un ostracisme sensible car il demeure, malgré les quelques baisses évoquées plus haut, extrêmement populaire, bien que l'on ne lui connaisse pas de stars à l'image de chez nous. Cette popularité s'exprime surtout à travers le fait que l'instrument est répandu dans la majorité des foyers, les Norvégiens en jouant surtout chez eux.

Pour conclure, nous dirons que la Norvège est un des pays où la tradition de l'accordéon est la plus vivace et où les virtuoses de l'instrument semblent avoir été les plus nombreux. Citons encore Haakon Strom, K. Olsen Odergaard, Thorstein Nielsen, Eng Nielsen, Ludvig Engelbretsen, (Olaf ?) Christiansen et J. B. Fagerthun.

Le Danemark

Coincé entre Allemagne, Suède, Norvège et Pologne, le Danemark curieusement ne paraît pas compter grand nombre de figures marquantes de l'accordéon. Citons quand même deux grands pionniers : Ernst Borgstrom et Heimar Gellin qui se sont très longtemps produits en duo d'accordéons, jouant toutes sortes de musiques, à travers l'Europe du Nord et nombre de pays étrangers. Bénéficiant d'une grande notoriété, ils ont été jusqu'à jouer devant plusieurs têtes couronnées. Sinon, hormis la grande figure de l'accordéon qu'est Mogens Ellegaard, traité dans le chapitre classique, et Kurt Larsen, évoqué dans le jazz, nous citerons Lars Dyremose, accordéoniste le plus réputé du monde danois de la variété.

La Finlande

Faute de renseignements précis sur les chemins empruntés par l'accordéon pour arriver en Finlande, les hypothèses sont nombreuses : péninsule Scandinave, Pologne, Allemagne, Russie, pays plus éloigné par l'entremise de marins, les plus importants propagateurs des instruments à anches libres à travers le monde à partir du XIX[e] siècle. Toutefois son arrivée par la Russie nous paraît extrêmement vraisemblable d'autant que la Suède s'était déjà laissé arracher par les tsars des morceaux du duché de Finlande au XVIII[e]. Celui-ci fut annexé dans sa totalité en 1809.

Dans le domaine de la musique folklorique, très important dans ce pays, citons Maria Kalaniemi. Si la majorité des meilleurs accordéonistes finlandais se situent apparemment dans la musique classique et le jazz, les secteurs de la variété et de la musique de genre ont produit d'excellents accordéonistes tel Paul Norrback. Surnommé par les critiques « le Ségovia de l'accordéon », appartenant à la quatrième génération d'une famille d'accordéonistes, Paul Norrback est né en 1930 (ceci permet de déduire la présence de l'accordéon en Finlande dès la seconde moitié du XIX[e] siècle). Il prend des cours à l'âge de quatre ans, avec son père, Leander. Il étudiera le piano au conservatoire et deviendra une des grandes vedettes du pays. Il se produira en compagnie de l'orchestre symphonique d'Helsinki. En même temps, il effectuera de nombreuses tournées à l'étranger, notamment au Canada et aux États-Unis « coast to coast ». Doté d'une superbe technique, d'une grande sûreté de goût et de mise en place, son répertoire est fait, à l'image de celui de nombre d'accordéonistes de ce style du monde entier, d'ouvertures et de morceaux « de bravoure » célèbres. Sur un de ses nombreux disques [2], on retiendra plus particulièrement un titre *Jalousie,* tango tzigane ; Norrback l'interprète avec beaucoup de cœur et de *feeling.* Précisons au passage que, plus que dans n'importe quel autre pays d'Europe, le tango est un genre on ne peut plus populaire. Bizarrement, il semblerait qu'il ait été et soit encore souvent joué à l'accordéon plutôt qu'au bandonéon. Le phénomène s'était d'ailleurs développé aussi en France après la Seconde Guerre mondiale, le tout n'étant pas, bien sûr, à l'avantage de ladite musique.

Parmi les adeptes du tango finlandais citons un autre accordéoniste de musique de genre, Viljo Vesterinen, et dans un tout autre contexte Taito Vainio qui, au sein de l'orchestre de jazz contemporain d'Edward Vesala, pratique une sorte de « tango éclaté » [3] de facture fort originale.

Le monde de la variété finlandaise compte encore de bons accordéonistes tels que le grand Lasse Pihlajamaa, s'exprimant dans diverses directions musicales englobant le classique, le fox-novelty ou le genre polka-mazurka « à la Deprince-Marceau-Ferrero » dont certaines pièces telles *Paris la nuit* ou *Symphonie des sauterelles* sont jouées par le duo Azzola-Bossati.

Veikko Ahvenainen s'exprime aussi dans la veine fox-novelty issue de la lignée des Deiro ou des Frosini, ce dernier ayant apparemment exercé une grande influence sur l'Europe du Nord. Ahvenainen s'exprime également dans un contexte folklorique. Il a gravé des disques à quatre accordéons

avec Seppo Lankinen, Arto Kivekäs et Jarmo Tinkale. Pour en terminer avec la Finlande, nous citerons encore Viola Turpeinen et Unto Jutila, professeur, compositeur et concertiste classique ayant flirté avec le jazz, notamment en se produisant en duo avec le Californien Frank Marocco.

L'Islande

Dans cette grande île où voisinent les geysers et les champs de glace, située entre l'océan Atlantique et l'océan glacial Arctique, on relève une petite trace de la présence d'un accordéon, remontant à l'année 1874. Un document écrit atteste qu'à cette date un fermier du sud du pays joua de l'accordéon à l'occasion du millième anniversaire de la colonisation de l'Islande [4]. Ensuite, toujours au XIX^e siècle, l'accordéon diatonique ne cessa de prendre de l'importance comme instrument de danse aux côtés du violon. Durant une courte période, il fut en compétition avec l'harmonium, mais le conflit fut probablement vite réglé chacun étant « resté chez soi » : l'accordéon dans les salles de bals et l'harmonium dans les églises.

En l'an 1900, la population islandaise atteignait les 100 000 habitants, disséminés sur une grande partie des 102 846 kilomètres carrés du pays. Il est probable que cet éparpillement ait été un frein considérable au développement d'une véritable tradition sur l'île. On ne trouve donc ni traces écrites, ni plus tard enregistrées, de ce que furent les accordéonistes de musique traditionnelle. On sait, en revanche, que la danse, donc les bals, tenaient une place importante dans la rude vie des fermiers du début du siècle. Les villages ou les hameaux étant souvent séparés par de vastes étendues désolées, ils n'hésitaient pourtant pas à faire des heures de marche pour aller danser de neuf heures du soir jusqu'à l'aube, moment où, toujours à pied, ils repartaient vers la ferme reprendre leur besogne quotidienne.

Les musiciens, eux aussi, se déplaçaient souvent à pied, parfois en carriole tirée par un cheval et, la plupart du temps, recevaient pour toute rétribution quelques coups à boire et l'estime de leurs compatriotes. Selon notre informateur, Högni Jönsson, les choses n'ont guère changé depuis.

Il est difficile de parler à propos de l'Islande d'une musique traditionnelle spécifique. Ce pays, colonisé par les Norvégiens au IX^e siècle et sous tutelle danoise de 1380 à 1903, a reçu de nombreuses visites. Dans la première moitié du XX^e siècle, durant les belles années de la pêche aux harengs *(les herring years)*, de nombreux navires en provenance des autres pays d'Europe du Nord venaient s'abriter dans les fjords de la côte nord qui « résonnaient de la musique de légion d'accordéons par les belles nuits d'été ». C'est bien souvent à bord de ces navires étrangers que les Islandais virent et parfois achetèrent leur premier accordéon chromatique.

La musique islandaise serait donc le fruit d'un savant mélange de tra-

ditions norvégienne, suédoise, finlandaise, danoise, auxquelles se sont rajoutées, au cours de la Seconde Guerre mondiale, les influences des musiques apportées par les soldats britanniques et américains.

Quand, à partir du tournant du siècle bien sûr, s'amorce la disparition du diatonique, les modèles chromatiques qui peu à peu vont le supplanter seront les claviers piano.

En 1930, sort le premier disque 78 tours dans lequel on peut entendre un orchestre composé de violons, accordéons et batterie, avec sur une face une marche de l'Américain Pietro Deiro et, sur l'autre, un pot-pourri de valses lentes chantées. Neuf ans plus tard, un adolescent de quatorze ans, Bragi Hlídberg, qui n'a eu jusqu'alors d'autres cours que ceux donnés par un professeur de violon, donne un récital complet dans la salle de concerts de Reykjavik, jouant des ouvertures, des pièces semi-concertantes et des œuvres du répertoire de genre américain composées par Deiro et Frosini. Il a acquis ensuite une réputation d'excellent musicien. On lui fera graver deux disques mais seulement à la fin des années 1970, après qu'il ait abandonné la pratique de l'instrument depuis quelque temps.

Autre pionnier de l'accordéon chromatique islandais, Lydur Sigtryggsson fut premier aux Championnats d'accordéon de Scandinavie qui se déroulaient en Suède, en 1947. Il émigra en Norvège où il suivit les cours d'un des vétérans de l'accordéon de ce pays, Hartvig Kristoffersen, pour faire ensuite carrière comme directeur de cirque.

A la fin des années 1950, c'est un Islandais, Grettir Björnsson, qui remporte les Championnats du Canada où il a vécu dix ans par la suite. A l'heure actuelle, il est l'un des accordéonistes les plus populaires parmi les originaires de l'île, ayant enregistré plusieurs disques.

Après, comme partout ailleurs, arrive une vague de jeunes instrumentistes virtuoses qui ont bénéficié de cours au sein des grandes infrastructures européennes, tels Hárni Sigurbjarnarson, diplômé du conservatoire d'Oslo en 1983, actuellement directeur d'une école de musique, Emil Adolfson et Hrolfur Vagnsson. Le premier a suivi les cours de l'École de Trossingen et est actuellement directeur d'une école d'accordéon de Reykjavik, tandis que le second a suivi ceux de l'École de Musique de Hanovre sous la direction de la concertiste Elsbeth Moser qui, par la même occasion, est devenue sa femme. Possédant un studio d'enregistrement dans cette même ville, il vient de faire un disque d'accordéon contemporain.

Pour ce qui est des accordéonistes islandais, nous terminerons avec Karl Jonatansson, le seul parmi ceux restés au pays qui ait pu vivre de son accordéon en donnant notamment des cours. Il a monté un orchestre de quarante accordéons et a participé à la fondation, en 1981, de l'IOAE (Icelandic Organization of Accordion Enthusiastics) [5], dont il est le président.

A l'heure actuelle, l'Islande compte douze clubs d'accordéons dont le premier a été fondé en 1978. L'accordéon, jusqu'à il y a peu de temps, très cher en raison de diverses taxes, n'a plus qu'une TVA de vingt-cinq pour cent à supporter, ce qui lui a permis récemment une expansion rapide, et sa popularité n'a jamais été plus florissante. Selon Jönsson, il manque encore une infrastructure subventionnée par l'État car, malgré tout, très peu d'écoles de musique ont ouvert leurs portes à l'accordéon.

4. L'Europe de l'Est

L'Union soviétique

L'accordéon aurait pénétré en Russie vers 1840, par les portes de Saint-Pétersbourg, Riga, Odessa [1] précédant dans ce cas d'une vingtaine d'années la vague déferlante de la musique syncopée qui s'abat sur la Russie tsariste, dès 1860, par l'intermédiaire des troupes de Minstrels shows et autres Coon concerts. Ce dont on est sûr, c'est qu'il existait déjà à Toula, en 1840, trois fabriques de modèles diatoniques à une ou deux rangées appelés *Chromka* : les maisons Timofeï, Vorontzoff et Sizoff. En 1842, Mikhail Ivanovitch Glinka aurait utilisé l'accordéon dans son opéra *Russlan et Ludmilla*. L'Allemand Ernest Kaps ouvre en 1858 des succursales de ses fabriques à Saint-Pétersbourg et Iakoutsk, capitale de la République autonome de Iakoutie, vaste État de l'Union soviétique, décrite dans l'édition de 1960 du Quillet-Flammarion comme « presque inhabitable » ; l'expression assez savoureuse, étant suivie entre parenthèses de la précision suivante : « climat excessif ». Question : pourquoi un Allemand déjà à la tête d'entreprises de fabrication florissantes en Allemagne et en Angleterre décide-t-il tout à coup de monter une « annexe dans un pays où l'on emprisonnerait pas la belle-mère de son pire ennemi » ? Réponse : d'une part cette contrée « presque inhabitable » était de toute évidence habitée, d'autre part, on est obligé de constater qu'une tradition d'accordéon s'est développée sur tout le territoire de ce qui fut l'Union soviétique et que là, comme sur toutes les terres émergées de la surface du globe, il existe des gens prêts à acheter un instrument de musique pour chanter en s'accompagnant. Dès les années 1880, on trouve des orchestres d'accordéons, tel celui de Niz Beloborodoff, composé de onze diatoniques. Par ailleurs, l'accordéon russe est le seul instrument autour duquel s'est développé une écriture spécifique, incorporant l'essence même de la musique traditionnelle à la musique classique issue des grands compositeurs du XIX[e] siècle, tels Borodine, Moussorgski, Tchaïkovski, Rimski-Korsakov, Stravinski, Prokofiev, etc. Tout cela agrémenté d'une pointe de musique tzigane sans laquelle toutes les musiques d'Europe centrale ne seraient pas ce qu'elles sont aujourd'hui. L'accor-

déon bayan (ou bajan) est justement le mélange de la « sophistication » de la musique classique de l'époque, riche de nouvelles harmonies, et de la profondeur et de l'expression du chant traditionnel. Il faut bien admettre que, nulle part ailleurs, cette jonction n'a été faite avec autant de bonheur, de rigueur et, en même temps, d'ouverture. Le bajan russe se promène de la mélodie populaire à la dissonance, sans, un seul instant, devenir « indigeste » pour un profane.

Il paraîtrait que le mot « bajan » provient du nom d'un chanteur russe du XIX[e] siècle. Origine séduisante tant il est vrai que n'importe laquelle des œuvres « bayannes » écrite pour accordéon porte le « chant russe » en elle. Il n'est pas hasardeux d'affirmer qu'avec le musette français, l'accordéon bajan est un des rares exemples de musique spécifique s'étant développé autour de l'accordéon.

L'accordéon bajan relevant malgré tout de la tradition écrite, nous avons choisi de parler de ses principaux créateurs dans le chapitre de la musique dite classique.

La Révolution de 1917 ayant contribué à fixer très précisément les normes de toute production artistique de « l'au-delà des Carpates », les innovations provenant du monde libéral (jazz, rock, musique contemporaine, art abstrait, etc.), symboles d'une certaine décadence occidentale, furent soigneusement filtrées, et la variété et son cortège de « perversions musicales » eurent bien du mal à enfoncer les lignes de défense et, très récemment, à s'installer dans la musique populaire. Citons pourtant un des rarissimes acccordéonistes, Boris Tikhonov qui, dès 1941, en pleine Seconde Guerre mondiale, joue du fox-novelty de la plus belle eau « à l'américaine », dans la lignée des Deiro, Frosini ou Biviano.

Les pays satellites

On suppose que l'accordéon y serait arrivé venant de Russie dès la seconde moitié du XIX[e] siècle.

En Tchécoslovaquie et en Pologne, la vie accordéonistique semble, à première vue, s'être tournée vers le jazz et surtout la musique classique. Nous parlerons donc des musiciens appartenant à ces deux univers dans les chapitres qui y ont trait.

La Tchécoslovaquie

Nous n'avons aucune information sur l'accordéon traditionnel dans ce pays, mais nous supposons qu'une tradition diatonique ou un folklore autour de l'accordéon chromatique a pu voir le jour, en toute logique au

moins, dans la région de la forêt de Bohême, attenante à la Bavière allemande. Cela dit, l'apparition relativement tardive des premières fabriques importantes (Stibitz et Duchon, en 1912) nous amène à penser que la tradition accordéonistique s'est surtout développée autour du chromatique. Une chose est certaine, l'instrument a dû jouir d'une grande popularité, puisqu'en 1924, avec trente-deux ateliers, la Tchécoslovaquie occupait le troisième rang en Europe pour la fabrication.

La Pologne

C'est seulement en 1928, plus tard que partout ailleurs en Europe, que s'ouvre un atelier de fabrication, celui de Joseph Borucki qui créera un premier modèle chromatique à trois rangées et cent vingt basses. Bien sûr, les accordéonistes polonais ne l'avaient pas attendu pour adopter l'instrument. Nous n'avons malheureusement, là non plus, que peu de traces d'accordéon traditionnel, bien que l'accordéon diatonique, que les Polonais appelaient « la dizaine », ait été présent dès le XIX^e^ siècle. Citons pour le chromatique les joueurs de folklore Al Soyka et Tadeusz Wesolovski, tous deux spécialistes, bien évidemment, de la polka.

Ni la Pologne ni la Tchécoslovaquie ne paraissent avoir développé de tradition spécifiquement « variété » d'où émergeraient, sinon des stars du moins de grands noms. Il est probable, malgré tout, que parmi les adeptes du jazz ou du classique, certains sont familiarisés avec le répertoire de variété internationale et travaillent dans les orchestres de danse ou de musique légère. Reste à ne pas oublier comme dans tous les pays d'Europe centrale et de l'Est une très vivante tradition tzigane, où l'accordéon tient une place importante comme dans l'ensemble polonais Terno, du théâtre tzigane du Gorsow, aux côtés, bien sûr, de la guitare et du violon.

La Roumanie et la Hongrie

L'accordéon diatonique y serait apparu dès le début du XIX^e^ siècle. Il faudra toutefois attendre l'avènement du modèle chromatique pour que l'instrument connaisse vraiment sa grande popularité. Elle dépassera bientôt les frontières de ces deux pays, et aux yeux d'une majorité d'étrangers l'accordéon deviendra indissociable du violon bien que ce dernier soit resté, malgré tout, l'instrument roi du folklore d'Europe centrale.

Les accordéonistes roumains et hongrois ont en commun cette façon d'ornementer chaque note jouée qui évoque les sanglots, et dans nulle autre tradition accordéonistique, le son de l'instrument ne se rapproche autant de la voix humaine.

On trouve la plupart d'entre eux dans des orchestres jouant les danses traditionnelles telles que *hora, sirba, invirtita, briu, cintec, ungurica* et autre *doïna.*

Doté d'une excellente technique, alliant vitesse et expressivité, né en 1944, Vasile Pandelescu en est l'un des virtuoses. Bénéficiant d'une réputation s'étendant à l'étranger, il a joué aux côtés de George Zhamfir. Compositeur, il a été autant instrumentiste que soliste ou chef d'orchestre. On lui doit huit disques enregistrés par la seule firme du pays Electrecord. Pédagogue, il a largement contribué à faire évoluer la musique accordéonistique dans son pays.

Ion Stan-Onoriu, quant à lui, agrémente sa non moins grande virtuosité d'un phrasé « jazzy » qui lui confère une certaine originalité. Le folklore roumain réchauffant dans son sein un nombre considérable d'accordéonistes à la technique fulgurante, parler de tous reviendrait à écrire une brochure spécialisée. Citons toutefois Ion-Petre Stoïcan, Nelu Orian, Nicolae Craciunescu, Marcel Budala, Marin Nasturica, Stefan Miriuta de l'orchestre Parachiv Obrea, et Benone Damian, également violoniste, dans la formation de Simion Stanciu.

Enfin, nous avons gardé pour la bonne bouche les tziganes roumains tels que Ghita Strugurel de l'orchestre Perenita et surtout le grand Victor Gore, celui qui, de tous, fait le plus sonner l'instrument comme la voix. Gore, au jeu très fortement expressif, est pourvu d'une technique monstrueuse à tous points de vue, et se double d'un superbe vocaliste chantant à l'unisson les phrases qu'il tire de son instrument. On peut apprécier sa remarquable puissance d'émotion aussi bien sur des enregistrements gravés sous son nom, que sur ceux où il accompagne des chanteuses comme Gabi Luncá ou Romica Puceanu.

Les Hongrois

L'année 1879 voyant naître Ferenc Hetesi, créateur, selon Monichon, du premier accordéon diatonique hongrois dit « Ramajan », on situe l'arrivée de l'instrument vers le début du siècle. Cependant, un certain Paul von Janko « donne en 1882 un clavier à six rangées » [1]. C'est en tout cas au travers du chromatique que la notoriété des accordéonistes hongrois s'établira, et comme en Roumanie, dans des orchestres jouant les danses traditionnelles (*hora, sirba, cintec, etc.*). Parmi les nombreux accordéonistes du folklore, citons Bebe Serban, un des plus connus et, sans doute, celui dont le jeu est le plus ornementé et les harmonies les plus fouillées. Citons également, derrière le virtuose du cymbalum, Oskar Ökros, Gábor Vas et Tibor Pinczés. Peut-être en raison de sa situation géographique, à proximité des pays occidentaux, peut-être parce qu'ayant bénéficié dès 1860, lorsqu'elle faisait encore partie de l'empire austro-hongrois, de la visite des tournées des *minstrel shows,* la Hongrie a produit

plus que les pays satellites voisins des accordéonistes de jazz. Ils sont évoqués dans le chapitre qui y est consacré.

Par ailleurs, il faut citer deux professeurs renommés, le vétéran, Lajos Bobula et Jean Sinko, son élève, seul professeur hongrois en 1949.

A titre anecdotique, signalons l'existence de deux accordéonistes hongrois spécialistes du musette français. Bela Hlaszny et Joseph H. Hamori, qui fut le premier en Hongrie à jouer le musette, découvert lors d'un séjour à Paris en 1937. Après avoir suivi les cours de Paul Saive, il retournera à Budapest en 1939 et y popularisera ce style.

Les pays balkaniques

Comme cela se produisit en Roumanie, les pays balkaniques, Bulgarie, Yougoslavie et Grèce, qui, en raison de leur situation géographique, ont plus que d'autres subi l'influence de la musique orientale, virent l'accordéon arriver vers le tournant du siècle.

La Bulgarie

L'accordéon s'y répand dans la musique folklorique à partir des années 1950. Malgré un relatif déclin ces dernières années, il demeure très populaire, et est intégré dans quantité d'écoles de musique de type conservatoire. Le modèle de prédilection est le clavier piano.

Boris Karlov, premier accordéoniste à avoir enregistré, a bénéficié d'un immense succès à travers sa production discographique. Ce grand artiste, mort il y a plus de vingt-cinq ans, que l'on pourrait qualifier de « Gus Viseur bulgare », a compté parmi ses élèves les plus connus Emil Kolev et Kosta Kolev, qui en dépit de leur patronyme commun n'ont aucun lien de parenté.

Portraits de quelques accordéonistes bulgares

Boris Karlov, né d'un père cornettiste de musique traditionnelle, commence par pratiquer l'ocarina étant enfant. Par la suite, il sera attiré par le luth et les percussions puis finira par se tourner vers l'accordéon. A douze ans, il entre dans l'orchestre de son père dont il prendra plus tard la direction. Spécialiste des *horos* et des *rachenitsas,* danses de l'ouest de la Bulgarie, il est l'un des accordéonistes le plus populaire de ce pays, sa

notoriété s'étendant même au-delà des frontières (l'Allemagne, l'Autriche, la Yougoslavie et la Tchécoslovaquie). Il s'éteindra en 1964.

Hristo Karlov, son frère, se mettra à l'accordéon, sous l'influence de son aîné après avoir commencé l'étude des percussions. Il leur arrivera quelquefois de se produire et d'enregistrer ensemble.

Autre accordéoniste très populaire de son pays, Kosta Kolev, compositeur prolixe, compte à son actif des milliers d'adaptations de vieilles mélodies du folklore bulgare. Il deviendra chef d'orchestre de la radio bulgare.

Traïcho Sinapov est un des accordéonistes les plus intéressants. Doté d'une technique impressionnante, il apparaît comme le plus influencé par la tradition orientale, enregistrant souvent accompagné par des percussions. Son jeu bien que sans rapport avec le jazz, est néanmoins pétri d'un « swing » certain, au sens où l'on parle du balancement des musiques arabes. Le toucher est sensible et l'attaque froudroyante, le *feeling* et l'expression régnent en maîtres. On peut souvent l'entendre au sein de l'orchestre d'Emil Kolev.

Ibro Lolov et Veni Petkov (qui appartiennent à l'orchestre de Christopher Radanov) sont également d'excellents accordéonistes de folklore.

Peter Ralchev représente la jeune génération. S'étant mis à l'instrument à l'écoute de son oncle pratiquant en amateur, il suivra un cursus scolaire conséquent au terme duquel il va acquérir une technique éblouissante sous la tutelle de son professeur, Kostadin Mihailov. Grand virtuose, il possède des qualités certaines autant dans le domaine mélodique et harmonique que dans celui de l'improvisation où il excelle.

Les orchestres de mariage

Phénomène typique de la Hongrie, les orchestres de mariage ont fleuri en dehors des circuits musicaux officiels.

Représentant une véritable force vive culturelle, ces orchestres ont leur festival annuel.

Lors d'un mariage, la musique jouée revêt une importance considérable. L'orchestre qui démarre vers midi, dans l'attente du retour de la cérémonie, ne s'arrêtera qu'aux alentours de minuit, ayant joué des *horos* et des *rachenitsas* « sauvages » sur la place du village. La musique de mariage ou musique *Stambolovo* est une sorte « d'université » pour les musiciens.

Kosta Kolev, évoqué plus haut, avait débuté dans ce genre de formation. L'un des plus virtuoses parmi les jeunes de la musique *Stambolovo* est, sans conteste, l'accordéoniste Nechko Neshev au sein du groupe Ivo Papasov & His Bulgarian Wedding Band [2]. Imprégné des traditions de leur pays ainsi que de musique tzigane, cet orchestre a intégré tous les ingrédients contemporains : rock et, surtout, jazz. L'accordéon, accompagné d'un batteur dans la veine de Bill Cobham, d'une basse et d'une guitare électrique, fait des quatre-quatre endiablés, sur des mesures impaires

avec un saxophone coltranien. Ils réussissent brillamment la jonction du blues, de l'âme slave et de la magie tzigane, nous laissant présager, à leur écoute, l'ardeur que leur musique peut favoriser dans l'accomplissement de la nuit de noces qui s'ensuivra !...

La Yougoslavie

L'accordéon est présent, à l'instar du violon, dans tous les orchestres folkloriques qui accompagnent des chanteurs ou interprètent des danses instrumentales, ce depuis une trentaine d'années. Auparavant il n'existait pas dans la musique traditionnelle.

A l'heure actuelle, la musique folklorique est très populaire, c'est la musique des masses. Plus de la moitié de la production locale a un caractère folklorique (y compris les disques et les cassettes). Chaque orchestre dispose au moins d'un accordéoniste, parfois deux.

A la diversité des régions ethniques de ce pays correspond la diversité des musiques. Dans l'Ouest, en Slovénie, on rencontre la musique typique des Alpes, c'est-à-dire valses et polkas. Au sud, en Macédoine, on perçoit, à travers la richesse des rythmes irréguliers, l'influence de l'Orient. En dehors de la musique folklorique, l'accordéon est presque une exception, de même l'éducation musicale des accordéonistes qui possèdent pourtant une technique impressionnante. Toutefois, il existe un enseignement de l'accordéon dans les écoles, basé sur la tradition classique.

Le jazz à l'accordéon appartient au passé ; dans les années 1950-1960 le style Art Van Damme était fort à l'honneur. Les concerts de musique classique à l'accordéon ont le plus souvent lieu dans les écoles de musique.

Avant la Seconde Guerre mondiale il y eut quand même quelques accordéonistes connus du public qui jouaient du folklore. Ils savaient lire la musique et étaient également capables d'interpréter la danse et la variété.

Parmi les pionniers, le spécialiste de l'accordéon chromatique est Aca Krnjevac. Il devint professionnel dans la seconde moitié des années 1920. Il pratiquait le folklore, la musique de danse et de variétés. Citons, dans le même domaine, Djurica Cirkovic, Ilija Gavrilovic, Voja Frifunovic et Nenad Micovic.

Parmi les plus connus de la génération suivante, celle de l'après-guerre, on relève le nom de Miodrag Todorovic Krnjevac, dit « Mija », fils d'Aca, né en 1924, qui joue dans le même style que son père et est l'auteur d'un livre d'études sur l'accordéon concernant le modèle à six rangées à la main droite. Il pratique le style folklorique et également la musique de variétés proche de ce qu'on connaît en France.

Les folkloristes les plus réputés de la « troisième génération » d'aujourd'hui sont Ljubisa Pavkovic (au jeu de toute beauté), Vitomir Zivotic, Bane Milutinovic, Branimir Djokic et Miroljub Aranjelovic-Kemis (ce dernier jouant également de la musique classique) ; Slavira Grujic, Stevo

Theodosiewsk et Novica Negovanovic, virtuose au style plus oriental mais ce qui n'est pas en soi surprenant si l'on considère la situation géographique du pays, en pleine zone balkanique. Sur certains enregistrements, il utilise abondamment l'appareillage technologique actuel. Un des plus connus dans le domaine de la production commerciale est Moma Jovanovic (qui pratique également le folklore et joue avec beaucoup de hargne, sorte de Gus Viseur actuel dans le domaine du folklore). Citons enfin le duo Zoran Pejkovic-Mihajlo Milovanovic, ainsi que Dragan Matic. Il existe un bon nombre d'accordéonistes tziganes yougoslaves. On connaît le fameux film de Demin Kusturica, *Le Temps des Gitans,* dans lequel l'accordéon est très présent.

Parmi la foule d'accordéonistes de folklore, on relève encore le nom de Narodna Kola. En général dans la musique de variété à caractère folklorique où l'accordéon est évidemment très présent, si la qualité demeure, on constate néanmoins l'apparition des synthétiseurs et des féroces soldats de « l'impérialisme disco ». Le caractère traditionnel de la mélodie, des harmonies et le rôle de l'accordéon ne semblent pas en être affectés, mais la monotonie engendrée par le sempiternel *beat* de la grosse caisse appauvrit sensiblement cette pulsation rythmique de l'Europe centrale sans laquelle cette musique ne serait pas tout à fait ce qu'elle est.

La Grèce

Les accordéonistes

Dès 1913, l'accordéoniste Yangos Pandelonas, alias « Psamatyanós », apparaît sur un 78 tours, accompagné d'une guitare, d'espèces de castagnettes et d'un triangle. Il y joue une *sùsta,* danse des îles grecques appelée *bàlo* dans les îles de la mer Egée et de la mer de Marmara. Originaire de la communauté grecque d'Istanbul, il tient son pseudonyme de Psamatya, du nom d'un des quartiers de cette ville. Son jeu fortement teinté d'orientalisme dispense un charme envoûtant et donne envie d'en écouter davantage.

Malheureusement, les disques spécifiquement d'accordéon étaient, et demeurent toujours, très rares. Même dans les disques instrumentaux, l'accordéon reste cantonné dans un rôle d'accompagnement, ne prenant que de rares soli. Comme il est de mise dans la musique orientale, le nom des instrumentistes, et donc des accordéonistes, n'est que très rarement précisé, ceci explique que, malgré l'omniprésence de l'instrument au sein des orchestres accompagnant les chanteurs, surtout dans les années 1930 et 1940, nous n'ayons pu réunir que quelques noms.

Plus près de nous, signalons Steve Sapaskis, accordéoniste du Golden Bouzoukia Ensemble, responsable des arrangements et assurant une partie des interventions vocales. Makis Soutas, quant à lui, accompagne la clarinette Yorgos Mangas dans son disque paru chez Globe Style (ORB 021). Polyinstrumentiste (guitare, percussions, batterie, luth, oud),

il tisse un accompagnement de toute beauté derrière Mangas, dont le jeu, fortement empreint de musique orientale, n'est pas sans rappeler certains aspects de l'univers coltranien.

Interview de Constantin Deliyannis

(Journaliste indépendant en France, Belgique et Luxembourg, auteur d'ouvrages aux Presses Pocket, dont un à paraître sur l'apprentissage du grec à travers la chanson grecque du XIX^e^ siècle)

Q. – Comment l'accordéon est-il apparu en Grèce ?

Constantin Deliyannis. – Par le retour au pays de musiciens grecs partis faire leurs armes à l'étranger. En même temps, ils ont ramené les nouveaux courants musicaux européens, c'est-à-dire la musique dite légère comme les opérettes, etc.

Q. – A quelle époque cela s'est-il produit ?

C.D. – Entre les deux guerres mondiales. Ceci dit, avant cette période, on trouvait déjà quelques traces d'accordéon en Grèce. En 1922, les Rébètes, chassés de l'Asie Mineure et, plus particulièrement, de Constantinople, sont arrivés massivement en Grèce en apportant l'accordéon dans leurs bagages.

Q. – L'accordéon existait donc en Asie Mineure ; d'où venait-il ?

C.D. – D'Occident je pense, mais j'ignore par quel biais. Ce que je peux affirmer, c'est que les Grecs de Constantinople étaient très ouverts aux musiques provenant d'autres pays.

Q. – Les musiciens grecs s'en allaient vers l'Europe, avaient-ils des pays de prédilection ?

C.D. – Cette « émigration » n'était pas un phénomène de masse, mais correspondait plutôt à des cas isolés. Ils s'en allaient, curieux de découvrir d'autres univers musicaux en espérant gagner de l'argent. Beaucoup sont allés en France et ont pris à leur retour des pseudonymes français.

Q. – Ont-ils rapporté des traces d'accordéon musette ?

C.D. – Certains. Tout ça s'est arrêté vers les années cinquante, quand la musique latino-américaine est arrivée. A partir de ce moment-là, l'accordéon a perdu son autonomie en s'incorporant à la nouvelle musique, en tentant de s'approprier les nouveaux rythmes. Mon professeur, par exemple, me transcrivait immédiatement tout ce qui arrivait de nouveau pour l'accordéon ; il jouait dans des orchestres de croisière, sur des paquebots.

Q. – Quel est le système employé en Grèce pour l'accordéon ?

C.D. – L'accordéon à touches piano.

Chez nous l'instrument à touches boutons, qui n'existe pas, est appelé l'« accordéon français ».

Q. – Après la guerre, l'accordéon est devenu populaire et, dans les années soixante, a bénéficié d'un regain d'intérêt !...

C.D. – Absolument, tout au moins dans son expression d'origine, jusqu'à la période qui se situe entre 1955 et 1960, époque de l'entrée fracassante du bouzouki.

Q. – Je ne comprends pas, le bouzouki est un des plus anciens instruments grecs, à moins que cela n'ait correspondu à une sorte de revival ?

C.D. – C'est à cause de Mikis Theodorakis qui a créé un mélange de musique symphonique et populaire et beaucoup composé pour le bouzouki. L'accordéon en est sorti perdant. Theodorakis a pris la musique des Rébètes et l'a anoblie. Ça s'est donc passé juste au moment où l'accordéon était en train de percer.

D'autre part, avec l'apparition des médias, la musique américaine a commencé à arriver. C'était l'époque du tube, *Brigitte Bardot,* etc. Cependant, dans les films grecs de cette période, il y avait toujours, comme dans les films égyptiens ou turcs, des séquences musicales. On y voyait souvent, devant ou en arrière-plan, jouer des accordéonistes ; souvent des femmes.

Q. – Pourquoi ? Ce serait bien le seul pays où l'on verrait davantage de femmes accordéonistes que d'hommes !...

C.D. – A mon avis, c'est dû au fait que les femmes étaient souvent pianistes. Cet instrument étant lié à la musique classique, elles se mettaient à l'accordéon, pour gagner leur vie, alors que chez les Rébètes, il n'y avait aucune femme musicienne. Dans la musique Rébète d'aujourd'hui, les femmes peuvent chanter mais elles ne jouent pas d'un instrument ; ce sont les hommes qui tiennent l'accordéon.

Q. – Qui sont, et que représentent précisément les Rébètes ?

C.D. – Ce sont des rebelles. Malgré tout, on ne trouve pas chez eux, de volonté de lutte contre l'ordre établi ; ils ne sont pas révolutionnaires, ce sont des marginaux venant du milieu des bas-fonds. Au départ, leurs chansons étaient le reflet de leur vie ; ils s'y identifiaient complètement. Ils ne s'intéressaient pas vraiment à la forme musicale mais plutôt au contenu, au texte. Les mélodies sont très orientales, puisées dans le folklore des pays les plus proches : de ceux où ils vivaient, comme la Turquie par exemple. Les paroles étaient souvent déjà faites, et on les faisait cadrer sur ces musiques « empruntées » aux voisins. Ces chansons étaient d'un réalisme très cru, anti-bourgeois, étranger à tout ordre établi, mais profondément humaines. Elles se rapportaient à tous les aspects de leur vie. On peut dire qu'il y a deux époques de la musique Rébète. D'abord le *rébètika* archaïque, la première période, la meilleure, et ensuite le *rébètika* des immigrés installés à Athènes. Le *rébètika* archaïque était brut, la musique était souvent « fausse » mais correspondait à leur expression propre. Dans la période s'étendant entre 1936 et 1940, la dictature qui régnait à l'époque a fait que le *rébètika* a pris une tournure très sociale. Petit à petit le chant rébète s'est politisé

jusqu'à l'arrivée de Theodorakis. Dans la période des années 1950 et 1960, on a assisté à un grand débat entre les diverses forces de gauche : fallait-il dire oui ou non à la chanson rébète ? Si, d'un côté, on reconnaissait l'expression d'un peuple, on ne pouvait pas de l'autre cautionner des gens faisant partie du « Milieu », des bas-fonds.

Ça a pris des années pour qu'on reconnaisse, enfin, le caractère purement populaire de cette forme d'expression, de cet art. L'introduction d'un esprit social dans le *rébètika* a joué pour beaucoup. Theodorakis y a fortement contribué. Il a créé une forme de détournement, un métissage. Il en a résulté une perte du caractère d'origine et les groupes de *rébètika* ont commencé à disparaître.

Q. – L'accordéon est-il victime d'un certain ostracisme, en Grèce, comme c'est le cas dans nombre d'autres pays ?

C.D. – Ça risque de commencer. Il ne faut pas oublier qu'il y a toujours un décalage entre la Grèce et les pays occidentaux. Jusqu'à maintenant, cela ne s'est pas produit. Il est vrai, cependant, que les parents poussent davantage les enfants à apprendre le piano ou d'autres instruments que l'accordéon ; mais on ne peut vraiment parler d'ostracisme ou de dédain ; l'instrument est très aimé. Souvent, toutes les classes sociales se retrouvent dans une taverne, le samedi soir ou un autre jour, autour d'un orchestre où tous les instruments, y compris l'accordéon, sont également représentés. De plus, beaucoup se disent qu'en apprenant le piano, il est toujours possible de s'orienter, par la suite, vers l'accordéon, puisque c'est le système à touches piano qui est utilisé dans notre pays. Cela dit, le piano reste, quand même, un signe de distinction sociale tandis que l'accordéon représente l'appartenance à une classe sociale populaire.

Q. – Dans le monde de la variété, y a-t-il des vedettes de l'accordéon qui se détachent ?

C.D. – Non, pas à l'accordéon ; pour les autres instruments, oui.

Q. – L'accordéon ne suscite donc pas de vocation de soliste ; il représente plutôt une couleur, un environnement musical...

C.D. – C'est ça. Par contre, comme je le disais précédemment, il est très souvent représenté dans les musiques de films. On y entend plutôt un genre d'accordéon « italien ». Ça se déroule, en particulier dans les films des partisans qui décrivent la période allant de 1940 à 1944 et dans lesquels on peut écouter les chants de la guerre civile qui a eu lieu à ce moment-là.

Ces airs étaient bien sûr chantés mais aussi, très souvent, joués à l'accordéon dans des ambiances de style « Armée Rouge ». A part cela, dans notre pays, l'accordéon est un instrument d'accompagnement ; l'accordéon signifie « nostalgie d'abord ».

Q. – Donc, pas de circuit, d'infrastructure, rien...

C.D. – Non, pas du tout !

Q. – L'accordéon est-il reconnu dans les conservatoires ?

C.D. – Pas tellement. Il n'est, malgré tout, pas considéré comme un instrument « noble ». Les élèves se tourneraient plutôt vers la guitare et le piano

Q. – L'accordéon est-il souvent représenté dans les fêtes populaires traditionnelles ?

C.D. – Absolument, particulièrement dans les milieux paysans. Dès qu'il y a mariage ou baptême, il y a accordéon. Il est également lié à tous les événements de la vie agricole comme le jour où l'on tue le cochon, par exemple. Ma mère, qui est pianiste et accordéoniste, a souvent été contactée pour jouer dans ce genre de fête. On assiste, en ce moment, en Grèce, à un retour de l'accordéon dans les groupes de variétés « rocko-popisante », un peu à l'image de ce que fait Tom Waits actuellement. Ceci dit, tout cela se passe dans le cadre d'une musique moderne qui reste assez mélodique. Il y a des groupes très populaires comme, notamment, *Je me perds parce que je contemple trop* (traduction littérale) ou *Fatima,* qui produit une espèce de « reggae grec ».

Q. – L'accordéon est-il davantage répandu dans certaines régions ?

C.D. – Dans le Nord, c'est-à-dire aux frontières de l'Albanie, la Bulgarie, la Yougoslavie et la Turquie, notamment la région de Thrace. Sur le côté « front de mer », l'accordéon est joué « à l'italienne », soulignant l'aspect opérette et ce genre de choses (on appelle ça « mandinada »), surtout répandu dans la région d'Ithaque et Zante. Ensuite, il y a l'accordéon des îles comme dans les Cyclades où la musique est plus « grecque » ; ça correspond aux régions les plus dures ; l'accordéon y agit comme un baume et reste bien plus répandu que le bouzouki et la guitare.

5. Les Amériques

L'Amérique du Nord

L'arrivée de l'accordéon chromatique aux USA

C'est dans la première décennie du siècle qu'introduit par les émigrants italiens, l'accordéon chromatique fait son apparition aux USA.

Le système à clavier piano était pratiquement le seul employé en Italie ; ce fut donc lui que les Américains adoptèrent, le clavier à boutons n'étant utilisé que par quelques émigrants du nord de l'Europe.

Les Italiens, une fois débarqués, ne s'attardaient pas sur la côte Est, préférant rallier au plus vite la Californie où, avec la légendaire « ruée vers l'or » de 1849, de nombreuses colonies formées de leurs compatriotes venus chercher fortune s'étaient implantées. Quelques-uns, bien sûr, faisaient exception, et on note qu'en 1907, dans le quartier de New York connu sous le nom de « Little Italy [1] », un fabricant italien du nom de Amedio Iorio tenait boutique avec son frère, Auguste, et son neveu, Frank. Tous trois accordéonistes, ils s'étaient auparavant produits en France, aux alentours de 1900. Le premier arrivé, Amedio, fut vite rejoint par les deux autres, et ils montèrent ensemble un atelier de fabrication d'accordéons et d'orgues à pipes.

C'est en tout cas en Californie, et plus précisément à San Francisco, que l'accordéon chromatique va acquérir sa popularité, les autres centres de rayonnements accordéonistiques n'apparaissant que plus tard, à Chicago d'abord, puis à New York.

Bien avant l'arrivée du chromatique, les diatoniques avaient déjà atteint une certaine vogue, puisqu'en feuilletant l'annuaire téléphonique de San Francisco de 1889 [2] on peut y lire : « Zanini, Celsio Giovanni, 424, Montgomery Avenue », à la rubrique : « Instruments de musique, Cigares & Tabacs », le même Zanini figurant à nouveau dans l'édition de

1891, cette fois comme professeur d'accordéon et marchand d'instruments de musique.

Pour en revenir au chromatique, son berceau fut sans nul doute le « Northbeach District » de San Francisco, quartier où, au début du siècle, la majorité des familles italiennes de la ville se trouvait concentrée et où, dans la multitude de restaurants et de cafés, se produisaient des accordéonistes, tels les frères Al et Paul Cheli, aux environs de 1916.

Le chromatique suscite dès son arrivée, un engouement massif que certains décriront même comme une « folie de l'accordéon ». On en entend partout : dans les bars, les cafés, les restaurants, pour les pique-niques, et même sur les ferry-boats. Il est de toutes les fêtes, de tous les événements mondains de la région. Cependant, en l'absence d'infrastructure, l'instrument étant nouveau, il est difficile à un accordéoniste, au moins dans les premiers temps, d'en vivre confortablement. Certains se verront contraints, pour suppléer aux maigres revenus des trop rares cours donnés dans la journée, de jouer le soir dans des bouges. Ainsi Angelo Cagnazzo se produisait dans les bars, clubs ou dancings « à dix cents la danse [3] » et même les bordels, dans le Barbary Coast [4]. Ce quartier, réputé le plus mal famé de la ville, fut fermé en 1917. La rumeur courait, entretenue par les marins, que certains établissements possédaient une trappe par laquelle on précipitait les matelots ivres qui, au matin, se retrouvaient en route pour Shangaï, recrutés de force pour effectuer les travaux les plus pénibles. Angelo échappa au moins à ce triste sort, puisque son nom figure dès 1918 dans l'annuaire téléphonique, et qu'il devint même, peu à peu, un musicien très demandé.

Professeur réputé, il aura des élèves célèbres comme Dick Contino, dont nous reparlerons plus tard, et Henry Sinigiani qui sera, de 1923 à 1936, accordeur attaché à la firme Guerrini. On le retrouve entre-temps, en 1927, accordéoniste de la station de radio KFO de San Francisco et jouant avec le Walter Beban Band de trente-cinq musiciens. Il formera également un trio avec Johnny Toffoli et Louis Allara (professeur et accordéoniste du circuit des vaudevilles), avant d'être victime de deux attaques cardiaques qui mettront fin à sa carrière. Il faut signaler aussi à son actif une malheureuse tentative dans le domaine de la fabrication d'accordéons. Possesseur d'un instrument doté d'un clavier cent soixante basses, il finance en 1933 une fabrique de modèles qui hélas ! n'auront aucun succès, détenant probablement le record de l'impopularité dans ce domaine, avec six modèles vendus, et se retrouve au chômage en 1937.

L'implantation dans les circuits du vaudeville

Il paraît important de définir tout d'abord ce que ce terme recouvre aux États-Unis. Véritable institution de la scène américaine, le vaudeville tient son nom d'un emprunt au français, non au sens moderne de comédie légère et fertile en rebondissements à la Labiche ou à la Feydeau,

mais au sens plus ancien de pièce de théâtre mêlée de chansons et de ballets. En effet, le vaudeville américain est un spectacle de music-hall à part entière, présentant des saynètes comiques ou dramatiques, de nombreuses attractions musicales et numéros divers. Spectacles itinérants, certains de ces vaudevilles, très populaires, étaient joués d'un bout à l'autre du pays. Le noyau de ces troupes était bien souvent familial, la vie des artistes qui s'y produisaient s'apparentant, par la force des choses, à celle des gens du cirque.

L'accordéon chromatique, instrument récent, et jusqu'alors quasi inconnu dans ce pays, revêtait un aspect attractif s'inscrivant totalement dans l'esprit de ce genre de spectacle. Il y fut définitivement intégré et y conquit sa grande popularité.

Les accordéonistes de vaudeville

Pionnier des accordéonistes de vaudeville, John Kimmel fit toute sa carrière sur un accordéon diatonique. C'est lui qui, aux USA, enregistra les deux premiers 78 tours d'accordéon diatonique, après avoir gravé un certain nombre de cylindres. Né en 1866, Irlandais d'origine allemande, il se produisait également dans les cinémas et dans son saloon à Brooklyn. Virtuose et grand ornementiste, il jouait des valses allemandes, des marches, des *novelties* et du traditionnel irlandais dans lequel il excellait. Ayant fait des disques entre 1903 et 1929, il influença grandement les pionniers de l'accordéon québécois et nombre d'entre eux s'en sont inspiré. Il mourut en 1942.

Les grandes figures

Pietro Frosini, de son vrai nom Pietro Giuffrida, est le plus ancien accordéoniste chromatique des USA dont on ait trace. Né en 1885 en Sicile, d'un père mélomane et accordéoniste, il commença à jouer de l'accordéon diatonique à l'âge de six ans. Il passa au système chromatique trois ans plus tard. Dans la foulée, il s'initia au piano et à l'orgue, qu'il tenait à l'église de la ville de Catagne, ainsi qu'au cornet, qui devint son instrument de prédilection. Se produisant bientôt comme premier cornettiste au sein de l'orchestre de la marine britannique cantonnée à Malte, il contracta la malaria et fut contraint d'abandonner l'instrument. Il décida alors de revenir à l'accordéon.

Il émigra aux États-Unis en 1905 et trouva bientôt du travail dans le circuit du vaudeville dont il semblerait avoir été le premier accordéoniste. Vers 1908, il se lança dans la composition, produisant en quelque quarante années de carrière, une abondante littérature : ragtimes, pièces de

genre, œuvres classiques, études, méthodes et transcriptions. L'école du vaudeville lui permettant de s'exprimer dans une grande variété de styles, il y acquit une réputation de virtuose et de showman. Ayant adopté le système des basses chromatiques, il donna également des concerts de musique classique. Menant parallèlement à toutes ses activités une carrière de professeur, il compta parmi ses élèves maints accordéonistes qui par la suite se firent un nom.

Décédé en 1951, Pietro Frosini est l'un des plus grands pionniers de l'accordéon aux États-Unis, à l'instar des frères Deiro.

Pietro Deiro, le cadet, naquit en 1888, à Salto, près de Turin. Sous l'influence de son frère aîné, il se mit à l'accordéon et débuta en jouant des chansons folkloriques italiennes. Sa véritable carrière démarra en Allemagne en 1905. Obligé de subvenir à ses besoins en exerçant des petits métiers dans la journée, il consacrait ses soirées à la musique, pratiquant toutes sortes de styles. En 1907, il se rendit aux États-Unis, s'installa à San Francisco où il fut, paraît-il, le premier accordéoniste à utiliser un modèle chromatique à touches piano. Il fut très rapidement engagé par une troupe de vaudeville et demeura très longtemps dans ce circuit. Il enregistra des ragtimes, des ouvertures et des marches à partir des années 1910, notamment son célèbre *Pietro's Return* (le retour de Pietro), gravé en 1914, qui devint bientôt un classique du répertoire de l'accordéon encore joué, à l'heure actuelle, dans le monde entier. A partir des années 1920, il jouit d'une grande popularité et se retrouva au faîte de la gloire à la fin des années 1930.

Pietro Deiro possédait une forte personnalité et un grand sens scénique acquis au fil des tournées dans tout le pays. Il était possédé par la rage de réussir et avait le don des affaires. Auteur d'un grand nombre de compositions, de méthodes et de transcriptions, il monta sa propre maison d'édition.

Décédé en 1954, ce grand pionnier, surnommé « le père de l'accordéon », est une des figures majeures de l'accordéon en Amérique du Nord. Son fils, Pietro Deiro Jr., perpétue le style créé par son père, jouant des œuvres classiques et concertantes.

Guido Deiro, frère aîné de Pietro Sr. naquit, en 1886, à Salto. Destiné à reprendre l'épicerie familiale, il débuta l'accordéon en autodidacte à l'âge de neuf ans. Comme son frère, il aurait travaillé dans les mines avant d'entamer, à quatorze ans, une carrière de musicien professionnel en Suisse.

Après avoir joué du saxophone baryton dans l'armée italienne pendant son service militaire, il fit des études musicales en Suisse et commença à se produire dans diverses capitales européennes à partir de 1905. Il s'installa aux États-Unis en 1908, peu de temps après son jeune frère et décrocha aussitôt des engagements dans des spectacles de vaudeville.

Il grava ses deux premiers cylindres en 1911, chez Edison : *Starshooter's March* et *Ciribiribin,* suivis d'un grand nombre d'enregistrements de ragtimes, d'ouvertures et de mélodies populaires. Dès 1914, il figurait au catalogue *Edison Blue Amberol.* Vers la même époque, il fit des tournées dans les théâtres des capitales du monde entier, notamment en Grande-

Bretagne, en Australie et au Canada. Dans les années 1920, il enregistra pour la firme Cameo sous le pseudonyme de Carlo Pampini et participa à des musiques de films. Il lui arriva notamment, dans des tournées de vaudeville, de doubler la célèbre Mae West qui, à la fin de son spectacle, faisait semblant de jouer d'un accordéon préalablement vidé de sa « musique ». Il est à noter, pour la petite histoire, qu'ayant été un temps sa maîtresse, elle parle de lui, dans ses Mémoires, comme d'un amant particulièrement brillant. Il est vrai que Guido Deiro aura la réputation d'être un grand amoureux. Il se mariera sur le tard, à cinquante-quatre ans, avec une charmante demoiselle de trente-huit ans sa cadette. Malgré, dit-on, une certaine rivalité avec son frère, il contribua, au moins autant que lui, à la popularité de l'instrument, au point qu'on les surnomma tous deux « les sorciers de l'accordéon ». Il mourut en 1950.

La génération suivante fut représentée par une autre grande figure : Anthony Galla-Rini. Né en 1904, issu d'une famille très musicienne d'émigrants italiens, celui qui fut surnommé plus tard « le Rubinstein de l'accordéon » démarra une carrière d'enfant de la balle.

Son père, musicien médiocre, jouant de l'euphonium et de la guitare, fut d'abord ouvrier dans une usine de soierie. Il abandonna très vite ce métier pour fonder un orchestre familial composé de ses deux filles, d'Anthony et de lui-même. Le Galla-Rini Four devint un spectacle itinérant, la mère restant au foyer. Les enfants s'avérèrent plus doués que leur père. Le jeune Anthony, doté d'une oreille absolue, faisait figure d'enfant prodige. Ayant démarré sa carrière à l'âge de sept ans, il se produisait alors à la fin du spectacle familial, jouant *Casey Jones* sur son cornet, muni d'une lanterne et coiffé d'une casquette de chantier avant de se joindre à ses trois compères pour interpréter *Alexander's Ragtime Band* d'Irving Berlin et *Waiting for Robert E. Lee.* Peu de temps après, il s'initia seul à l'accordéon puis entreprit l'étude d'une dizaine d'instruments (trompette, cor, hautbois, clarinette, saxophone, tuba, basson, flageolet, flûte et piano). C'est en 1912 qu'il rencontra Pietro Frosini.

En 1913, le quatuor familial rallia un spectacle de vaudeville, *The Baby Doll.* Les deux filles abandonnèrent alors le navire. Afin de pouvoir se produire en public, le jeune Anthony dut se faire établir un faux certificat de naissance. Le duo, désormais baptisé Pallo & Pallet, s'orienta vers un spectacle de clowns musicaux. Anthony commença à écouter de la musique classique, appréciant notamment Heifetz, Paderewski et Toscanini.

En 1919, il commença à se produire en solo en jouant des ouvertures, tout son argent de poche passant dans l'achat de partitions. Il entra dans la troupe du Loev Vaudeville Circuit, interprétant à chaque représentation Von Suppé, Verdi, etc.

Il commença à prendre des leçons d'harmonie, continuant à parcourir les États-Unis et le Canada avec son père. Il lui arriva alors d'accompagner des artistes connus, tels les Marx Brothers. En 1922, il entra dans le Schubert Vaudeville Circuit, qu'il quitta l'année suivante pour le Pentages Circuit.

A l'âge de vingt ans, son père refusant toujours de lui allouer le

moindre cachet, il décida de le quitter pour former, avec ses sœurs, un trio qui se transforma en duo, jusqu'en 1932. Ils travaillèrent pour la RKO, une des premières radios américaines.

En 1931, il édita sa première méthode d'accordéon et commença à fréquenter d'autres accordéonistes, signant ses premières compositions. C'est l'année suivante qu'il quitta définitivement les circuits du vaudeville, ouvrit une école d'accordéon avec son ex-beau-frère, et s'intéressa de plus en plus à la composition.

A partir de 1936, l'école connut un tel essor qu'il dut créer des annexes et dirigea des stages instrumentaux. Ses œuvres furent éditées par une trentaine de maisons d'édition et il commença à écrire dans la revue *Accordion News*. En 1938, il participa à la fondation de l'AAA (American Accordion Association) avec Pietro Deiro, Charlie Magnante, Joe Biviano et Pietro Frosini. Il quitta bientôt cette association, à la suite de désaccords portant sur certains principes de notation musicale, et devient, en 1939, professeur d'accordéon au Galanti Accordion Conservatory de New York. En 1941, il fonda l'Accordion Teacher Guild, avec, entre autres, Andy Rizzo, composa son *Concerto en sol mineur* pour accordéon et joua avec l'Orchestre symphonique de l'Oklahoma. En 1942, il monta un orchestre de bal, mais abandonna rapidement la formule.

En 1943, il se produisit dans un night-club, le Sunset-Trip, au sein d'un orchestre de rumba, toutes ses interventions étant totalement improvisées. Introduit dans les circuits cinématographiques par un autre accordéoniste, Dan Borzage, il collaborera à *Laura, Rhapsody 'n Blue, Le train sifflera trois fois, Le Fil du rasoir, The Sting II,* etc.

A partir de 1945, il mena, aux États-Unis et au Canada, une carrière de concertiste, jouant à l'Auditorium du Philharmonique de Los Angeles et au Chicago Civic Opera House, en 1946, au Town Hall de New York, en 1947 et en 1950, à l'Occidental College de Los Angeles, au profit de Pietro Deiro malade. A compter de cette époque, il tournera dans le monde entier : Grande-Bretagne, Norvège, Suède, notamment. De retour aux États-Unis, il reprit ses prestations en soliste, en particulier au Carnegie Hall en 1958 et 1959, puis en 1964, créa un orchestre symphonique d'accordéons, qui se produisit au Shrine Auditorium de Los Angeles. En 1976, il écrivit son *Concerto n° 2 en mi mineur* pour accordéon à basses chromatiques et, en 1983, sa *Sonate en ré mineur.* Anthony Galla-Rini, toujours présent dans le monde musical, est le doyen des accordéonistes américains, et seul témoin vivant de la genèse de la popularité de l'instrument aux États-Unis.

Quatre-vingts années d'expérience musicale dans tous les domaines ont fait de lui un artiste aux idées très larges qui avoue, par exemple, aimer la musique de Thelonious Monk. Maintenant retraité, il continue d'être sollicité pour des présidences de jury ou des parrainages de festivals, et n'hésite pas à se déplacer dans le monde entier.

Avec Galla-Rini, nous terminons le portrait des quatre figures les plus importantes de l'accordéon, dont la carrière fut intimement mêlée à l'histoire du vaudeville américain.

Comme nous l'avons dit plus haut, les troupes de vaudeville étaient pour la plupart familiales et quelques-unes de ces familles se doivent d'être évoquées tels les trois frères Marconi : Victor, Valentino et Ernesto, dit Ernie, qui dans les années vingt se produisent dans le monde entier sous le nom des Marconi Brothers. Le plus jeune, Ernie, qui est aussi le plus connu et qui fera partie plus tard d'une troupe de pantomime, Russel, Marconi & Jerry, n'a que douze ans lors des débuts du trio. Les Marconi Brothers ont laissé quelques disques difficilement trouvables.

Citons encore les Borzage, avec Bill et Dan, tous deux accordéonistes, et Frank, devenu par la suite un cinéaste de renom, ce qui permit à ses frères de participer à nombre de musiques de films. Il y eut aussi la famille Donatelli, Angelo et Gallerini Barso, les frères Menstrati qui se produisaient sous le pseudonyme de Peppino & Perry, les frères Mosconi, Alfred et le plus connu des deux, Adolph. Celui-ci connut des succès proprement fabuleux. Excellent musicien, il avait aussi des dons de comique exceptionnel et chantait bien. Son show était parsemé d'histoires italiennes désopilantes, qu'il racontait entre les morceaux, et parfois au beau milieu. On dit que dans le public, les gens « tombaient par terre de rire », et qu'on se bousculait pour venir l'écouter partout où il passait.

Les « isolés » de quelque renom

Pour ce qui est des individus isolés, se produisant hors d'un contexte familial, le vaudeville compta encore des musiciens qui sans avoir la stature d'un Galla-Rini ou d'un Deiro, furent des artistes confirmés. Ainsi, Santo Santucci, né en Italie qui, après être venu en France à douze ans au sein de la troupe La Belle Napoli, émigra aux USA en 1909, et entra dans le Kith-Orpheum Circuit. Il fut le premier accordéoniste américain à jouer en Australie et en Nouvelle-Zélande. Selon Eddie Chavez, accordéoniste texan, ce fut Santucci qui poussa Andy Rizzo, futur professeur d'Art Van Damme, à apprendre l'accordéon.

Les « inconnus »

Bien d'autres encore de moindre importance participèrent à l'histoire du vaudeville, dont on trouve les noms au détour d'une interview, d'un article de journal de l'époque, sans autre détail le plus souvent. On relève par exemple les noms de Joe Valle, John Albano, John Amedio, Joe Deleir et Luigi Del Oro et aussi, outre celui des sœurs Galla-Rini, les noms de quelques accordéonistes femmes, notamment ceux d'Irene Rubini et des

Brown Sisters. Soulignons l'omniprésence des noms d'artistes d'origine italienne, dans les circuits du vaudeville, car elle met bien en lumière le rôle primordial joué par les accordéonistes italiens dans ce secteur, et au-delà, dans toute l'implantation et le développement de l'accordéon chromatique aux États-Unis.

La mise en place des infrastructures : associations, professeurs, écoles

Création du SFA Club (San Francisco Accordion Club)

Dès le début de la vogue de l'accordéon, comme dans la plupart des autres pays, des associations se créèrent autour d'un atelier de réparation ou d'une fabrique, proposant des cours, organisant des concerts et servant de point de ralliement aux amoureux de l'instrument. Dès 1916 naît le San Francisco Accordion Club qui compte trente-neuf membres, dont une bonne partie d'amateurs habitant le voisinage, tels ces trois cordonniers. Olinto Di Lucca, Giuseppe Frigone et Paolo Mascagni qui, lui, travaillera aussi dans le vaudeville et dont on perdra la trace après 1935. D'un autre, Occhippolini, on ne sait rien, si ce n'est qu'il ne lisait pas la musique. Louis De Martini tenait une boulangerie dont son frère, Philip, conduisait la carriole de livraison. Del Degliantoni était l'imprimeur des affiches annonçant les *Accordion Picnics* où l'on pouvait entendre les six frères Pezzolo. L'un d'eux, Caesar, non content de diriger un orchestre de quarante et un musiciens et de faire partie lui aussi du club, était, de plus, « accordéoniste titulaire » du pique-nique annuel de California Park, privilège partagé avec deux de ses frères : Ralph (mort en 1981) et Theodore. Ce dernier, professeur comme les cinq autres, avait fait construire une école d'accordéon à l'architecture singulière, reproduction à une grande échelle d'un accordéon posé sur la tranche, véritable chef-d'œuvre de l'art kitch, hélas démoli il y a quelques années. Silvio et Eugène eurent une école à San José, mais le plus connu fut John Pezzolo (né à Gênes en 1886 et mort en 1973) qui forma un grand nombre d'accordéonistes professionnels et de professeurs.

Sans être de grandes vedettes, beaucoup de membres de ce club de San Francisco ont, comme Caesar Pezzolo, mené une carrière de professionnels : Silvio Savant, considéré comme un musicien remarquable, fut le comptable de l'usine d'accordéons Guerrini, avant de faire une carrière de trompettiste dans les studios d'Hollywood où il apparut dans quelques films. Eugène Giannerini, autodidacte, se produisait dans les night-clubs, tandis que Joe De Pucci jouait sur les paquebots et était aussi professeur, comme Albert Archivi qui, déjà auteur d'une méthode en 1917, fonda une école. Font également partie du club, les fils des fondateurs de la firme Colombo & Son, Garibaldi « Gary » Piatanesi (fils de Colombo Piatanesi) et Armando Petromilli, ainsi que Camillo Scopesi qui, plus tard, rachètera ladite fabrique. N'oublions pas les frères Damon-

te, Nino (?) et Jérôme. Ce dernier, professeur, arrangeur pour diverses maisons d'édition et passionné d'investissements financiers, relèguera vite, toutefois, l'accordéon au rang de simple passe-temps.

Sur la photo de groupe, prise en 1916 [2], l'année de la fondation du club, figurent neuf obscurs mais on y note en revanche la présence des accordéonistes Dan et Phil Boudini, autres vedettes des circuits de vaudeville, des célèbres frères Deiro, de Louis Allara, des frères Cheli, de Pietro Frosini, Adolph Mosconi et Angelo Cagnazzo, précédemment évoqué.

La plupart de ces musiciens tombèrent dans l'oubli à partir des années trente, avec l'avènement de la radio, quand les circuits du vaudeville commencèrent à décliner. Seuls survécurent les plus connus qui, pour la plupart d'ailleurs, se consacrèrent à l'enseignement. La génération suivante s'orienta vers la radio, les orchestres de variétés, puis les shows télévisés et l'accompagnement d'artistes de renom.

Les professeurs

On l'a vu précédemment, un certain nombre d'accordéonistes s'étaient faits connaître comme professeurs, dès la grande époque du vaudeville. Sans jamais avoir été des vedettes, ces pionniers de l'enseignement qui ont formé de grands instrumentistes, n'en ont pas moins marqué le monde de l'accordéon. Le vétéran serait un certain William Anderson, un des rares de la profession à ne pas être d'origine italienne. Né en 1889, il vient de doubler avec brio le cap des cent ans. Sylvester Priore, alias Syl Prior, à qui sa réputation d'être le meilleur enseignant de la côte Ouest valut d'être parfois appelé « le professeur des professeurs », naquit en 1894 et eut, dès 1917, pignon sur rue à Los Angeles. Grand ami de Pietro Deiro, il compta parmi ses élèves nombre de futurs accordéonistes professionnels comme Vic Colin ou Billy Hobbs (qui, de 1930 à la fin de la guerre, fut l'accordéoniste de Xavier Cugat). Syl travailla beaucoup à Hollywood sur les musiques des films muets, participa à la bande-son d'un film avec Gloria Swanson et se lia d'amitié avec le célèbre Rudolf Valentino. Il mourut en 1955, laissant une fille, Sylvia Prior, devenue à son tour professeur et épouse de Tito Guidotti, lui-même professeur réputé, arrangeur et compositeur dans des styles très divers, qui travailla également à Hollywood une grande partie de sa vie, et mourut en 1984 [5]. Eugène Ettore, lui, fut connu en tant que compositeur du *Manhattan Concerto,* et Frank Umbriacco, instrumentiste célèbre né en 1904, qui se produisait encore récemment en concert, fut d'abord fabricant d'accordéons avant de devenir professeur. Citons parmi ses élèves, Charles Nunzio, Italien de la deuxième génération d'émigrants, né en 1912 à Cattafi, d'un père professeur, venu s'installer à New York en 1920. Charles débuta l'instrument en 1921, et bientôt, tout en dirigeant parallèlement son propre groupe de danse, se produisit au sein d'un orchestre de cinq accordéons, au Théâtre du Capitole de Broadway.

A dix-sept ans, il participait à des spectacles de vaudeville et travaillait aussi dans les studios de Newark. Embauché par la station de radio WOR en 1928, il en fut le premier accordéoniste. A partir de 1932, il commença à tourner en Nouvelle-Angleterre, reprit des cours auprès de Pietro Frosini avec qui il resta cinq ans, et à la même époque, quitta les circuits du vaudeville pour se consacrer essentiellement à la radio (BBC, CBS et WER). Capable de travailler jusqu'à vingt heures d'affilée, il lui arrivait de participer à une trentaine d'émissions par semaine, ce qui ne l'empêchait pas d'accompagner le grand crooner du moment, Rudy Vallee, de jouer dans les bals et les hôtels, et de donner des cours. S'étant bientôt taillé une réputation d'arrangeur et d'improvisateur hors pair, RCA et Columbia l'invitèrent fréquemment à participer à des séances d'enregistrements ; il fit aussi de nombreuses tournées en Italie.

En 1939, il fonda un orchestre de trente accordéonistes choisis parmi ses élèves. Alors principal importateur d'instruments de marque italienne aux États-Unis, il finit par créer sa propre marque, Nunziola, dont le modèle le plus réputé fut le Nunzio Special. En 1946, il importait cent accordéons par jour, et l'année suivante, devint un des principaux actionnaires, avec cinquante pour cent des parts, de la Bell Accordion Factory. Véritablement doté d'une capacité de travail exceptionnelle, il accepta une nomination de professeur au Teacher College de l'université de Columbia, première école à décerner un diplôme d'accordéon. De cette nouvelle activité naquit un orchestre dirigé par un de ses élèves, Dan Desiderio. Charles Nunzio totalise vingt-quatre albums chez RCA et Columbia. Aujourd'hui en semi-retraite, il dirige le Nunzio Music Center, où il accorde, répare, et améliore ses modèles.

Comme Nunzio, John Barsuglia, né en 1915 et futur associé de Guido Deiro, fut d'abord, en 1935, son élève. Dès l'âge de dix-sept ans il vécut de son instrument, faisant la manche dans les cafés et les parcs de la ville, puis travaillant pour les stations de radio KIEM et KFJI en Oregon.

Frank Gaviani, né en 1908, abandonna pendant quatorze ans les États-Unis pour l'Italie. A son retour, il fit à Boston des études musicales (piano, harmonie, composition), devint dans le même temps l'élève de Pietro Deiro, puis six ans durant, son assistant. Il publia une méthode et ne prit sa retraite définitive que tout récemment.

Bill Cosby, ancien élève d'Anthony Galla-Rini, est à compter parmi les nombreux émules du maître, à leur tour devenus professeurs influents dans le monde de l'accordéon américain. Surnommé « le Paganini de l'accordéon », il enseigne à l'Académie de West Point. C'est un des virtuoses américains de la musique classique et contemporaine, comme on peut en juger dans un disque malheureusement difficile à trouver dans lequel il joue les œuvres du pianiste compositeur Gregory Stone, et notamment *Blues For Nat King Cole.* Débutant, elle aussi, chez Galla-Rini, Joan Cochran-Sommers devint enseignante à l'université du Missouri, et fonda un orchestre symphonique d'accordéons considéré comme le *nec plus ultra* dans le genre.

Toutefois, le plus connu des élèves de Galla-Rini reste Willard « Bill » Palmer, né en 1917, qui, après un début d'apprentissage du piano, com-

mença en autodidacte l'accordéon et devint, semble-t-il, dès l'âge de seize ans, le premier accordéoniste professionnel de l'État du Mississippi. Il fut très vite sollicité en tant que professeur sans avoir pris une seule leçon de sa vie. En 1937, il obtint une bourse du conservatoire de Leipzig. L'arrivée de la Seconde Guerre mondiale interrompant ses projets, il entreprit des études de médecine couronnées par l'obtention d'un diplôme. N'ayant toutefois pas abandonné la musique, il prit des cours avec Galla-Rini avant de devenir officier dans l'armée américaine, entre 1941 et 1945, comme pilote de bombardier. Après la guerre il reprit ses activités pédagogiques et publia, en collaboration avec son meilleur élève, Bill Hughes, une série de méthodes qui, vendues à huit millions d'exemplaires, devinrent les plus connues dans le monde entier.

En 1946, il forma un trio avec Lew Manno à la contrebasse, et toujours Bill Hughes à l'accordéon. Avec ce dernier, il commença à créer des modèles d'instruments pour la marque Titano, d'abord un accordéon avec « convertisseurs basses chromatiques », puis le Palmer Emperor Converter, bientôt suivis de onze autres modèles.

Il s'établit comme éditeur, donna des conférences sur l'accordéon à travers les États-Unis et le Canada, et, dans le même temps, devint une autorité dans le domaine de la musique baroque après s'être mis au clavecin, composant des centaines d'études pour cet instrument et pour le piano. Pendant dix-huit ans il fut chef de chœur de l'église luthérienne. En 1954, il fonda aussi, toujours en collaboration avec Hughes, le Palmer-Hughes Symphony of Houston. De Bill Hughes, cet élève de prédilection, nous nous devons de dire quelques mots. Né en 1926, il prit des cours avec Willard « Bill » Palmer à partir de 1938 et, musicien surdoué, commença à jouer pour la radio à l'issue de son premier mois de cours, devenant définitivement musicien professionnel cinq mois plus tard. Il s'éteignit en 1978.

Andy Rizzo, professeur de renom, a formé beaucoup d'accordéonistes de tous styles, dont Robert Davine, natif du Colorado, qui, dans les années quarante, suivait déjà ses cours et ceux de Robert Delaney. Ce fut après avoir assisté à la prestation d'un couple de danseurs de tango, Volas & Yolanda, accompagnés par un joueur de bandonéon, que le jeune Davine décida d'apprendre l'accordéon. Inspiré par Joe Biviano, qu'il écoutait à la radio, il commença à travailler en autodidacte mais se débrouilla bien vite pour faire sa connaissance. Il le suivit alors partout, portant l'instrument de son idole, selon la grande tradition « initiatique » du monde de l'accordéon. Après avoir posé la trompette, pratiquée pendant son service militaire, il devint rapidement un accordéoniste réputé et s'orienta vers la musique classique. Ce fut, en 1954, le premier professeur à enseigner dans le Colorado. Il commença à se produire au sein d'orchestres symphoniques et, fondateur du Loement String Quartet (deux violons, un alto, un violoncelle), fut le premier accordéoniste invité en Chine. Il y fit, avec un succès considérable, de fréquentes tournées.

Autre musicien et professeur des plus actifs, Stanley Darrow fit des études musicales dans nombre d'établissements prestigieux, tels que le New York City College of Music, le Combs College of Pensylvania, le Tros-

singen State Accordion College, etc. Professeur depuis près de trente ans, il est actuellement directeur du Westmont Philharmonica Accordion Orchestra, du Quartet Accord, du ACME Accordion Club et de l'école d'accordéon Westmont & Pitman, dans le New Jersey. Compositeur et chroniqueur musical à ses heures, il se produit et enregistre en duo avec l'accordéoniste Joanne Arnold, qui l'assiste dans ses diverses et nombreuses activités. On peut les entendre régulièrement en France et en Allemagne lors de leurs fréquentes tournées européennes.

Il convient également de citer quelques professeurs des plus renommés, tels que Maddalena Belfiore, élève de Frosini, et Carmen Carrozza, célèbre pour son interprétation de la partie d'accordéon solo du *Rubaiat* d'Alan Hovhanes dirigé par André Kostelanetz avec Douglas Fairbank Junior comme récitant.

Citons, pour conclure, Al Alcaro qui, dans les années 1950, dirigeait à New York le centre d'accordéon du Bronx, et Jimmy Bianco enseignant à Portland, Oregon, qui, dès l'âge de quinze ans, tournait avec une troupe de vaudeville. Élève de Gene Pezzolo, il se mit au chromatique à treize ans, trois ans après ses débuts au diatonique. Ancien assistant de Guido Deiro, dans le Nevada, il s'est produit dans les night-clubs, pour la télévision, la radio, notamment au sein de l'*Ed Sullivan Show.*

La variété : la musique de genre, l'accordéon populaire et la polka

Vers le début du XX^e^ siècle, le circuit du vaudeville devint le creuset de la variété américaine et nombre d'accordéonistes y firent leurs premières armes, certains d'entre eux devenant les pionniers du genre.

A la fin des années 1910, on trouve des enregistrements des frères Valente, Dan et Sol ; dans les années 1920, ceux de Johnny Kiado, spécialiste de l'accompagnement des films muets qui laissa, jusqu'en 1931, des traces discographiques. Cette même année 1931, furent gravées des faces de Lloyd La Voux, Dan Cervo, Carlos Fessia, et Joe Martini, membre de l'Esquire Trio. La fin des années 1930 vit les frères Mecca, Anthony et Dominic, se produirent en duo à Carnegie Hall, en première partie du grand Charlie Magnante dont nous reparlerons dans le chapitre consacré au jazz. Des deux frères Mecca, Anthony, le plus populaire, jouira même d'une certaine notoriété outre-Atlantique, en raison sans doute de son aisance dans tous les styles, du classique au jazz en passant par la variété.

Si, depuis le début du siècle, des artistes, que ce fût dans le domaine du vaudeville ou dans celui de la variété, avaient bénéficié d'une renommée certaine, il fallut attendre le milieu des années 1940 pour voir la naissance de l'ère des grands solistes populaires. Jusqu'alors les musiciens jouaient rarement en solo et étaient, au même titre que les autres instrumentistes, les éléments d'un ensemble. Peu à peu, l'accordéon va passer devant l'orchestre et l'élément devenir star. Des données extramusicales

liées à l'importance grandissante de la publicité, contribueront à l'avènement de ce que l'on peut nommer les premiers « monstres médiatiques ».

Tony Lavelli, né en 1926 d'un père ancien champion de boxe rêvant d'un fils artiste, débuta l'apprentissage du piano à cinq ans, se taillant presque aussitôt une réputation de petit prodige. Cinq ans plus tard, il se mettait au violon, mais adoptait à la même époque, pour des raisons purement pratiques, l'accordéon, plus facile à transporter car moins fragile. Bon sang ne sachant mentir, dit-on, il ne méprisa pas pour autant le sport, s'initiant, parallèlement à toutes ses activités musicales, au basket-ball. Il devint même joueur professionnel, menant les deux carrières de front pendant quatre ans. A treize ans, il débuta à la NBC, puis anima des bals dans le Massachusetts et écuma ensuite les cabarets aux États-Unis et au Canada. Il fut, comme tant d'autres, l'invité du célèbre *Ed Sullivan Show* et se produisit dans maints night-clubs à la mode.

Renonçant finalement à ses activités sportives, il demeura néanmoins l'accordéoniste attitré de l'équipe de basket des Celtics et celui des Harlem Globe Trotters. Il fit quatre fois le tour du monde et se produisit même devant le pape Pie XII, pourtant censé avoir voué l'instrument aux gémonies.

Lavelli est tout à fait représentatif du grand nombre d'artistes américains qui, à la différence des accordéonistes de variété française, André Verchuren excepté, basent une grande partie de leur show sur la performance physique sans pour autant négliger la technique et la virtuosité.

John Molinari, véritable *entertainer* ayant passé quinze ans dans les circuits du vaudeville, illustra également cette approche de l'instrument. Utilisant l'humour, en plus de ses qualités musicales, pour séduire son public, il s'exprima dans différents styles allant du classique à la variété internationale en passant par la musique de genre.

Parmi ses enregistrements, on trouve pêle-mêle *Beerbarrel Polka, Hora Staccato, Saint-Louis Blues, Brazil,* la *Rhapsodie Roumaine* d'Enesco, l'ouverture de *Poète et Paysan* ou ses propres compositions classiques. Il se produisit, tant dans des hôtels comme le Waldorf Astoria que dans les night-clubs, les salles de concerts prestigieuses comme l'Opera House de San Francisco, ou les *US camps show* pendant la dernière guerre. Il accorda toutefois sa préférence aux Variety shows, dont il se fit une spécialité. Inspiré lui aussi, par le célèbre Charles Magnante, il pratiqua l'accordéon à basses chromatiques dont il fut un virtuose et on lui doit, dit-on, l'invention du triple « bellow-shake ». Comme son obscur et cependant talentueux collègue Vincent Geraci, décédé en 1989, il se produisit presque toujours en solo. Après s'être occupé à la fin de sa vie d'une maison de distribution de disques, Accordia, il mourut en 1989.

Toujours dans la catégorie des showmen au jeu spectaculaire, Dick Contino est peut-être, de tous, le plus « musclé ». Né en 1930 à Fresno, d'un père italien pratiquant l'accordéon, il aborda l'instrument à sept ans, prenant successivement des cours avec James Biglione puis Angelo Cagnazzo. D'abord garçon boucher, il se lança rapidement dans le métier de musicien. Sa haute stature, un physique de séducteur, ajoutés à une grande connaissance de l'instrument et une certaine virtuosité, lui permi-

rent d'accéder très vite au rang de grande vedette s'exprimant dans un répertoire de variété internationale. Dans son jeu, il fait montre d'un phrasé ravageur agrémenté de trouvailles personnelles qui donne à l'accordéon un caractère des plus percussifs, évoquant parfois de véritables « coups de fouet ». Certains de ses disques enregistrés en public témoignent de son sens de la scène et de la manière dont il sait soulever l'enthousiasme.

Johnny La Padula, moins connu, débuta comme accordéoniste classique au début des années 1950. Devenu agent immobilier, il a, à présent, quasiment abandonné le métier, bien qu'il lui arrive encore de se produire en soliste. On dit que durant sa carrière dans la variété, il avait coutume d'interpréter des succès de Lawrence Welk, qui est, avec son protégé Myron Floren, un des deux monstres médiatiques de l'accordéon aux USA et l'accordéoniste le plus riche du monde à en croire la rumeur publique.

A sa demande, le père du jeune Lawrence Welk, fermier dans le Dakota du Nord, lui acheta un accordéon à la condition qu'il demeure sur l'exploitation familiale et l'aida jusqu'à sa majorité. Après avoir rempli son contrat, travaillant de jour avec son père et jouant la nuit, il fut engagé dans un spectacle itinérant qui écuma les Montagnes Noires. Bientôt il fonda son premier orchestre, The Biggest Little Band in America (littéralement « le plus grand petit orchestre d'Amérique »), et effectua, en 1951, ses premiers passages télévisés.

A partir de 1956, il consacra l'essentiel de ses activités à la télévision et son show devint, rapidement, un des plus célèbres des États-Unis.

Grande star populaire de l'accordéon, il suscita maintes critiques, ses détracteurs lui reprochant ses compromissions, certains allant jusqu'à affirmer qu'il avait « tué » l'accordéon de qualité.

Selon William Schimmel, il ne faut pas oublier que dans son émission, Welk a l'immense mérite de présenter toutes les facettes de l'accordéon, que lui-même n'y joue à chaque fois pas plus d'une polka et que, de surcroît, il met toujours en vedette un autre accordéoniste à qui il laisse bien souvent la plus grande place.

Il fut fidèlement suivi en cela par Myron Floren quand, entre 1950 et 1981, il lui confia la responsabilité du show.

Celui-ci, né dans les années 1920, se mit à l'accordéon à l'âge de sept ans et commença à se produire dans les foires l'année suivante. Il pratiqua également le piano et entama une véritable carrière professionnelle à dix-neuf ans, jouant pour diverses radios. A la même époque, il se produisait dans d'innombrables bals et fêtes en tous genres. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il travailla dans le cadre des spectacles du théâtre aux armées et participa au débarquement de Normandie. A la fin de la guerre il forma un groupe de hillbilly. L'association dura quatre ans puis il entra chez Lawrence Welk où il mena une brillante carrière de soliste, animant en moyenne quelque cent cinquante concerts par an.

Tout comme Welk, Myron Floren est particulièrement réputé en tant que vedette de la polka, genre éminemment apprécié d'un bout à l'autre du pays. L'extrême succès remporté par ce style peut en partie s'expli-

quer par l'origine allemande, polonaise, ou plus généralement d'Europe centrale de nombre d'Américains, descendants d'immigrants arrivés au XIX[e] siècle.

Parmi la multitude des spécialistes du genre, nous ne parlerons que des plus connus. Surnommé en toute simplicité « le roi de la Polka », Frank Yankovik, né de parents slovènes en 1915, entama sa longue carrière quelque quinze ans plus tard et devint extrêmement populaire dans tout le Middle West. Après avoir appris l'accordéon à boutons avec un pensionnaire de sa famille, il décida rapidement d'adopter le système à touches piano plus commercial aux États-Unis. Aidé par sa mère, il s'entraîna en cachette. Il popularisa la polka en lui adaptant des paroles de langue anglaise, fut, en 1948, un des premiers musiciens à vendre un million d'exemplaires de *singles* et est, depuis cette époque, la star du genre. Il a promené son instrument dans tous les secteurs de la variété, jouant avec des gens aussi divers que Bob Hope, Duke Ellington ou l'inénarrable Spike Jones. Précisons toutefois que ce n'est pas lui mais Lou Prohut, accordéoniste se produisant avec l'orchestre de Horoa Herdt, qui eut la réputation d'être le meilleur joueur de polka. Quoi qu'il en soit, sa version de *Lady of Spain*, célèbre thème fétiche des accordéonistes américains, et qui d'ailleurs n'est pas une polka, a de quoi laisser pantois.

Nous citerons en vrac quelques autres noms de « polkistes patentés » comme Gelso Pellegrini que l'on peut entendre dans son disque *Hoopla* accompagné, entre autres musiciens, par le célèbre guitariste de jazz John Cali ayant sanglé un banjo pour l'occasion. Ceux aussi de Don Lipovak, Marv Herzog, Eddie Blazonkycz, « Whopee » John, Joe Fedorak, Joe Gable, Roger Bright, Vern Meisner et Ray Henry, spécialistes de la polka, aux patronymes fleurant bon l'Europe centrale, ceci expliquant très certainement cela !

Dans un pays aussi vaste que les États-Unis, il est hors de question de parler de tous les accordéonistes de variétés qui depuis le début du siècle ont labouré des stocks de vinyle. Certains artistes méritent néanmoins d'être mentionnés. Luigi Apparetti, par exemple, élève de Frosini, dont on peut dire que s'il joua de l'accordéon à l'instar de ses confrères du monde entier devant des « têtes » [6], celles devant lesquelles il eut l'occasion dans une carrière bien remplie de se produire étaient bien souvent couronnées. Dans les années 1960 Shelly Taylor jouait de la variété sur un instrument à basses chromatiques, se livrant à une relecture expressive, quoique fortement teintée de vibrato, de la musique du film *West Side Story* sur l'unique disque que nous lui connaissons. Relevons aussi, dans le genre « variété violonade », le nom de Mario Kostellani, Aldo Rizzardi, qui demeure un « battant » de la variété internationale, et de Lou Jacklich qui nous laisse un *Who's Sorry Now* à l'accordéon électronique, dont il fut sans doute un des rares à jouer dans le monde de la variété américaine des années cinquante-soixante.

Dans ce domaine de la variété, les femmes sont relativement nombreuses tout en restant minoritaires en regard de leurs homologues masculins. Outre Shirley Deane, élève de Biviano, qui se produisait à New York à la fin des années 1940, citons Jeannie Claire qui dirigeait un trio

d'accordéons très populaire, Christine Chatman qui dans les années 1930 était à la tête d'un orchestre de femmes et enfin, la plus connue dans le monde de la variété, Jo-Ann Castle, qui pour autant que nous le sachions n'a enregistré à ce jour qu'un seul disque d'accordéon. Elle s'attaque aussi bien aux standards de jazz qu'à la variété internationale, faisant montre d'une très belle technique et, dans sa version de *Cherokee*, d'un sens certain du swing sans que l'on puisse pour autant parler de jazz. Plus connue comme pianiste, elle fut d'abord quatre ans danseuse. En tant qu'accordéoniste, elle participa un temps aux prestations du célèbre et délirant Spike Jones et se produisit au sein du *Lawrence Welk Show*. Egalement musicienne classique, elle dirige une école d'accordéon dans le Middle West. On lui doit de nombreuses transcriptions.

La cocktail music

Le terme de cocktail music désigne une forme d'expression toujours fort prisée aux États-Unis, mais qui, née avec l'apparition du disque trente centimètres, connut son apothéose dans les années 1950. C'est de la musique d'ambiance jouée dans les hôtels, les salons ou les soirées privées, de la variété internationale syncopée empruntant assez largement à l'univers des standards de jazz. Il faut toutefois bien souligner que cette musique n'a du jazz que le parfum, et qu'il n'est pas question ici, le moins du monde, d'improvisation. Tout y est écrit et délimité pour une instrumentation comprenant le plus souvent accordéon, vibraphone ou piano, guitare, contrebasse et batterie, parfois clarinette, rarement des cuivres, les oreilles du « Wasp moyen » [7] ne devant en aucun cas courir le risque d'être choquées. Les pochettes de disque enrobant ce produit musical sont souvent attractives et témoignent, pour la plupart, de manière très kitch, de l'avènement du modernisme avec son cortège de plastique, de fer forgé, de pin-up et de Tergal. Elles se montrent en revanche fort avares de renseignements sur les artistes « emmaillotés » de si agréable façon !

Les instrumentistes du monde de la variété que nous venons d'évoquer ont dans leur grande majorité pratiqué ce style à un moment ou à un autre de leur carrrière, et certains en ont même fait l'essentiel de leur activité professionnelle.

Ce ne fut pas le cas de Joseph « Joe » Biviano qui eut de multiples activités dans presque tous les domaines, mais que nous présentons ici parce que son disque en quintette est une sorte d'archétype de la cocktail music. De famille modeste, il commença sa carrière en jouant en trio sur les ferry-boats de Staten Island puis, avec ce même trio, monta un numéro de vaudeville qui leur valut de nombreux engagements. Il fit partie en 1936 du quartette d'accordéons de Charlie Magnante, joua avec l'orchestre du Metropolitan Opera la partie d'accordéon de *Wozzeck*, dirigea nombre d'orchestres symphoniques d'accordéons, participa à des musiques de films et des feuilletons radiophoniques. Il fut douze ans

durant l'accordéoniste de la Fox pour la NBC, accompagna des vedettes comme Maurice Chevalier, Frank Sinatra, Vic Damone ou encore Carlos Gardel dans le film *Questo Abajo.* Il travailla également un temps avec le chef d'orchestre André Kostelanetz. Tout cela ne l'empêchant pas d'exercer le métier de professeur après avoir ouvert, en 1936 à New York, le Biviano Accordion Center dont il assuma aussi la fonction de directeur. Doué d'une grande maîtrise de l'instrument, il peut être considéré, de par le style, comme le précurseur des accordéonistes de jazz qui commenceront à apparaître au début des années 1950.

L'aube des années 1940 vit la naissance d'un trio qui allait devenir très populaire : The Three Suns, composé de Artie Dunn au piano, Al Nevins à la guitare et de son fère Morty Nevins à l'accordéon. Le trio se produisit jusqu'à la fin des années 1950. Il semble qu'entre 1949 et 1957, Nevins ait parfois laissé les parties d'accordéon à Tony Lovello et nous savons, de Joe Vento lui-même, qu'il est passé chez les « Trois Soleils ». Joe, également organiste, batteur et chanteur, né d'un père violoniste, commença la musique dès l'âge de deux ans et demi, et à douze ans dirigeait déjà l'orchestre de jazz de son école. Actuellement il travaille pour les studios hollywoodiens et la télévision.

Bob Creash, écumeur de tous les night-clubs et hôtels de l'Est du pays, est un des grands représentants du genre. Longtemps musicien en titre du New Yorker Hôtel, également habitué de la radio et des shows télévisés, il accompagna nombre de chanteurs de variétés et de crooners tels Eddie Fisher et Jacky Gleason. Parmi ses disques citons *Cocktail Anyone* qui offre un « dixieland de salon » fort bien emballé, et un enregistrement à quatre accordéons, avec Dom Cortese, Angelo Di Pippo et Bill Costa.

« Billy » Costa fit ses débuts au piano dès l'âge de cinq ans, mais, influencé par un grand-père et trois oncles accordéonistes, lui préféra ensuite l'accordéon. Inspiré par son idole, Charles Magnante, il décida très vite de devenir professionnel. Il suivit des études de piano classique à la Julliard School, puis joua dans de nombreux orchestres tels ceux d'André Kostelanetz, Don Costa et Nelson Riddle.

Il accompagna également des chanteurs, notamment le célèbre Paul Anka. Après avoir enseigné dans l'école de Pietro Deiro et gravé quatre disques sous son nom, il délaissa peu à peu l'instrument pour devenir directeur musical du chanteur Tony Bennett.

A l'instar de Bob Creash, Don Lee se produisit au New Yorker Hotel ainsi que dans divers autres grands hôtels de la région du Michigan, tels que le Hilton et le Sheraton de Chicago. Ayant débuté à l'accordéon à l'âge de huit ans, il fut programmé un an plus tard sur une station de radio. A dix-huit ans, il monta sa propre école, à Lansing, et l'année suivante une autre à Mason. Passionné très tôt par l'électronique, il fut un des premiers à l'adapter à l'accordéon. Dans son disque intitulé *Crazy Rhythm,* le son de son instrument ressemble à celui d'un harmonica chromatique. Signalons aussi qu'avant l'arrivée d'un Frank Marocco, Don Lee était l'accordéoniste de toutes les séances d'enregistrements des studios hollywoodiens.

Gene Gart possède également un son proche de l'harmonica et son

jeu de soufflet est fort expressif, relativement à ce genre de musique. Citons encore, parmi tant d'autres, Bob Judd, et une femme, Elma Santa.

Les accordéonistes « jazzy »

Sans être des jazzmen, certains accordéonistes se sont frottés à ce style, soit en qualité d'accompagnateur, soit en soliste dans les contextes les plus divers. Il faut remonter aux années 1920 pour trouver des témoignages de premières tentatives dans ce sens, s'inscrivant à la suite des premiers ragtimers de l'accordéon tels que les frères Deiro, Frosini, etc.

Dès 1925, Tommy Tucker, pianiste à l'origine, se produisait dans un club du Dakota. On le retrouve, en 1932, à la tête de ses Californians, dans le *Lucky Strike Show.* Avec cette même formation, il grava des faces en 1933, dont une rumba à l'accordéon, *Tony's Wife.* On ne peut vraiment parler de jazz et ce genre d'orchestre tient plutôt du « dance band » même si cette musique est assez syncopée. Dans le même genre, on pouvait entendre, aux alentours de 1926, l'accordéoniste Harold Stokes, au sein de la formation d'Art Kahn. Toujours dans les années 1920, citons Johnny Silvestre qui « balance gentiment ». Dans les années 1930, Phil Baker grava des standards en les agrémentant de variations. Né de parents pauvres, il débuta, en autodidacte, dès l'âge de dix ans. Deux ans plus tard, il se produisait déjà devant les gens du voisinage, juché sur l'escalier d'incendie de l'appartement familial de New York, rétribué en gâteaux, soupières fumantes ou tranches de rosbeef. Ayant remporté à quatorze ans le premier prix d'un concours d'amateurs, il décida de faire de la musique son métier.

Il fut engagé dans la troupe de vaudeville Ben Bernie Show, participa ensuite à des comédies musicales en tant que musicien et acteur, accédant alors à la notoriété. Dès 1933 il travaillait pour la radio ; il y resta sept ans. Il prit sa retraite en 1940, et devint l'année suivante l'animateur d'une émission à succès de la station CBS, *Take it or Leave it,* mais mourut à la fin de cette même année. Sur les enregistrements, où le grand guitariste Carl Kress l'accompagne, son jeu, en dépit d'une certaine uniformité dans le tempo, n'est pas dénué de charme et évoque la couleur des accordéonistes (hélas anonymes !) que l'on entend derrière Arthur Tracy, chanteur à la voix de velours dit « le chanteur de rue ». On pourrait dire de Phil Baker qu'il fut, en quelque sorte, le crooner instrumental de l'accordéon des années 1930.

Dans les années 1940, la tradition des dance bands était toujours vivante. Chaque formation du genre possédait son accordéoniste, et le répertoire oscillait entre les polkas, les chansons à la mode et la musique syncopée.

On entendait à cette époque Jo Cozza dans l'orchestre de Les Brown, et Dick La Salle dans celui de Carl Ravazzo.

Les années cinquante et soixante virent apparaître une pléthore

d'accordéonistes jazzy, qui swinguent véritablement sans jamais pourtant, à notre plus grande frustration, prendre de chorus. Ils étaient la plupart du temps *sidemen* derrière des solistes de jazz ou des vocalistes de renom. Ce fut le cas de Milton Delugg qui swinguait allégrement et qui participa à l'exposé des thèmes derrière Al Jolson dans le film *Le Chanteur de jazz* ou derrière Eumir Deodato, Bucky Pizzarelli, Johnny Pacheco, Hank Jones, Milt Hinton, Billy Butterfield, Don Lamond ou Tony Mottola. Il débuta à l'âge de sept ans et, dit-on, mena une vie de bohème. On lui doit beaucoup de chansons populaires et il participa, en tant que musicien mais aussi comme acteur, à de multiples émissions de télévision et de films jusqu'en 1946. Arrangeur et aussi musicien classique, il fut directeur musical d'une foule de shows de variétés.

Dominic « Dom » Cortese est omniprésent dans un nombre impressionnant de séances de tous styles. Dans le domaine du jazz, on peut l'apprécier au sein du quartette de John Plonsky. Sans que l'on entende toutefois un seul chorus de lui, il y fait montre, de véritables qualités jazzistiques. Dom Cortese est une sorte de Marcel Azzola américain, capable de couvrir tout l'éventail de la scène musicale des USA. Sachant tout jouer, ce fut très certainement un des accordéonistes de variétés les plus demandés de New York, à la radio comme à la télévision, ou dans les studios d'enregistrement. Il fut aussi professeur dans l'école de Pietro Deiro ; il mourut en 1988.

Dans cette même veine musicale des accordéonistes jazzy, il faut citer Nick Perito qui a aussi participé à de nombreuses séances et a travaillé pour quantité de chaînes de télévision. On peut l'entendre derrière des jazzmen tels que le guitariste Don Arnone ou la harpiste Betty Glamann, qui, sur son disque, lui concède un magnifique chorus sur *Ragtime Mambo*. Depuis le milieu des années 1970, il est arrangeur, chef d'orchestre et directeur musical du chanteur Perri Como.

Dom Luisiani (ou Luciani), accordéoniste, trompettiste et pianiste, est, parallèlement à sa carrière de musicien derrière le trompettiste et *entertainer* Jack Ross et le saxophoniste Dick Lane, un arrangeur dont le style rappelle celui de Woody Herman.

Plus obscurs, mais tout aussi talentueux, sont Sam Porfirio, Carl Carelli (que l'on peut entendre swinguer derrière le guitariste de jazz Jimmy Wybble) ou encore Jo Anolfi (ou Adinolfi), également pianiste, qui prend quelques chorus au sein de l'orchestre dixieland des Sizzling Syncopators de Gary Lawrence.

Enfin, pour clore le domaine jazzy, il nous reste à parler des accordéonistes classiques qui se sont essayés à la musique syncopée, la considérant toutefois comme simple œuvre à interpréter au même titre que n'importe quelle autre, tous leurs « chorus » étant écrits au préalable de la première à la dernière note. A l'écoute de l'unique disque de Randy Araze [8], brillant élève de Tito Guidotti, et désormais chirurgien au Los Angeles County-USC Médical Center, on reste confondu par la maîtrise de l'accordéon à basses chromatiques dont il fait preuve sur des standards de jazz comme *There Will Never Be Another You*. Beaucoup d'accordéonistes français en frémirent de stupéfaction lorsque ce disque arriva en France,

croyant qu'il improvisait vraiment : « Si t'entends ça, ton accordéon t'en fais un hélico, t'y files le feu d'dans (...). Tu peux plus t'aligner. [9] »

Plus tard, on sut qu'il n'en était rien bien que son jeu soit pétri de swing et de feeling. On peut dire la même chose de l'accordéoniste classique John Torcello, interprétant avec brio et pertinence le relevé du thème et des chorus de l'album de l'accordéoniste de jazz Russ Messina : *Accordion With The Modern Mood* (Accordia Records ALP 106).

Il nous semble important, à ce propos, de rappeler que le jazz demeure un des ingrédients essentiels de la culture américaine, toujours présent dans la vie quotidienne. C'est une musique au son de laquelle ces artistes ont grandi, ce qui explique pourquoi, souvent même sans dispositions particulières dans ce domaine, ils sont capables de l'interpréter mieux que beaucoup de musiciens classiques européens ne le feraient.

Conclusion

On constate que le pourcentage d'inscription dans les classes d'accordéon est passé de dix pour cent, en 1980, à trente-cinq pour cent à l'heure actuelle. La fameuse plaisanterie américaine consistant à dire qu'au paradis les anges jouent de la harpe et qu'en enfer les damnés ont droit à de l'accordéon, semblerait presque périmée alors que depuis le début des années quatre-vingt, l'entrée de l'accordéon dans le monde du rock, grâce notamment à la musique zydeco et tex-mex, l'a fait bénéficier d'un regain de popularité auprès des jeunes Américains. Il n'est pas interdit de penser que, même si l'accordéon n'a pas repris la place prépondérante qu'il occupait à sa grande époque, il a peut-être tout simplement enfin conquis le statut d'authentique instrument de musique.

La musique cajun

En guise d'introduction

Quand dans les années soixante-dix, après la venue sur le « vieux continent » de Clifton Chénier en 1969, la musique cajun fit mouche en Europe et en particulier dans le cœur des Français, on fut en droit de se demander quelle magie avait bien pu soudain opérer. L'attrait culturel « post-soixante-huitard » pour le(s) folklore(s), pour l'expression « rare » sauvée de l'oubli, y était pour beaucoup. S'y ajoutait le plaisir mêlé de surprise de retrouver les flonflons de l'accordéon à huit mille kilomètres de Paris. Tout à coup c'est du français que l'on entend, mais avec tout l'exotisme du langage créole, ça « sonne » et c'est construit comme des textes de blues, ça parle de la vie quotidienne qui en ressort magnifiée. C'est beau, poétique, excitant.

De plus, pour ce qui est du zydéco, c'est quand même du blues et ça swingue ; pour une fois on comprend les « lyrics » : les paroles collent à la musique. En même temps, cela remue en nous quelque chose de profond. On éprouve le sentiment confus (du moins quand on n'est pas né avenue de Neuilly) d'avoir toujours entendu cette musique-là mais, toutefois avec quelque chose en plus... Ça évoque les guinches de campagne mais ça n'est pas « Verchu », ça nous fait penser aux flirts des bals sous tente mais ce ne sont pas les tubes des années cinquante-soixante. On se trouve en présence d'une musique de fête, voire de « foire » (au sens de rigolade). C'est une musique qui prend souvent des libertés avec les harmonies et les mesures, mais où la mélodie et le chant sont constamment présents. On y trouve l'approximation, la fraîcheur et la sincérité des groupes de rock amateurs de province ou de banlieue chers à notre adolescence. Ça rappelle l'odeur de la Kronenbourg, du vin blanc et des frites (pour eux, whisky, *Schlitz*[10] et *gumbo*). Finalement, c'est la même chaude atmosphère faite d'odeurs de sueur, d'espoir de sexe et de désespoir d'amour...

Le génocide cajun

L'exemple de la musique cajun illustre bien la notion de « métissage », entre musique traditionnelle populaire et musique syncopée. Au départ, c'est en effet une musique d'origine française amenée par les premiers émigrants, pour la plupart Bretons, Poitevins ou Picards, venus s'installer au début du XVII[e] siècle en Acadie, presqu'île de la côte Atlantique du Canada.

Le Canada, convoité par les Anglais, appartient alors à la France. La guerre est inévitable ; les Acadiens, vivant en quasi-autarcie au fond de leur presqu'île, ne se sentiront guère concernés par le conflit.

En 1713, le traité d'Utrecht est signé, et l'Acadie cédée à l'Angleterre. Celle-ci se met à harceler les Acadiens qui, acculés, commencent à émigrer, en petit nombre, vers la Louisiane, via New York, Boston et Philadelphie, à partir de 1756. En 1763, l'Angleterre réexpédie la plus grande partie des Acadiens restants vers le continent européen. Beaucoup périront au cours du voyage, victimes d'épidémies et des conditions inhumaines de transport. C'est la période que les Cajuns (« acadiens » contracté par l'accent) nomment le Grand Dérangement.

L'installation

Dans un premier temps la culture de la poignée de Cajuns installés en Louisiane, et en particulier leur culture musicale, va conserver ses caractéristiques d'origine. Toutefois, soumise à diverses influences, elle va peu à peu évoluer. D'une part, un certain nombre des Acadiens rentrés en

France arrivent à leur tour, sachant qu'en dépit d'un environnement hostile (marais, moustiques, forêts, etc.), leurs compatriotes ont réussi à s'installer. Vers le milieu du XIX^e siècle, les descendants des premiers Acadiens accompagnés de nouveaux émigrants, dont certains viennent d'Allemagne, ramènent d'Europe les nouvelles danses (valses, polkas, mazurkas, quadrilles, etc.) qui y sont alors à la mode.

D'autre part, dès leur arrivée, les émigrants de la première heure sont entrés en contact avec les autres groupes ethniques présents en Louisiane. On assiste à un mélange de races, concrétisé par des unions entre Blancs, Noirs, Indiens et Créoles. De tout cela va naître un croisement entre le folklore français des Acadiens, le blues des Noirs, la country music des Blancs américains d'origine anglaise et irlandaise et, dans une moindre mesure, les musiques plus « balancées » des Créoles, voire des Antillais ou des Mexicains qui ne sont pas bien loin.

Aux côtés des deux violons, et plus tard du triangle ('ti fer), accompagnant le chant dans la musique traditionnelle cajun, d'autres instruments feront leur apparition. Ce sera le cas de la guitare du « hillbilly » des Blancs américains, très présente en particulier dans les années trente, ainsi que de l'harmonica, et surtout, de l'instrument d'adoption favori de la musique cajun, l'accordéon diatonique.

Dès la seconde moitié du XIX^e siècle, donc très peu après son invention en Autriche, l'accordéon, né en même temps que la publicité, fille de l'ère industrielle, va être largement vendu grâce aux catalogues vantant ses mérites, expédiés dans le monde entier. Les Cajuns n'étant pas épargnés, c'est la raison principale pour laquelle ils achèteront l'instrument. Ce sont des modèles diatoniques à une seule rangée, très maniable grâce à leur taille réduite, appelés « mélodéons ». Leur avantage est d'être polyphoniques, de jouer l'accord parfait, et donc d'être efficaces et faciles à pratiquer. On peut aussi en jouer sans s'arrêter de chanter, toutes ces qualités expliquant l'engouement des Cajuns pour cet instrument. Le jeu des accordéonistes cajuns se caractérise par une espèce de « bourdon » rythmé à la main gauche (rappelant un peu celui de la vielle de certaines contrées françaises). L'harmonie, quoique simple, demeure approximative en raison des « limites » de l'instrument.

L'accordéon diatonique sera essentiellement utilisé jusqu'aux années cinquante, période où, avec la rencontre du folklore cajun et du blues urbain, le modèle chromatique fait son apparition.

La musique cajun traditionnelle

Les pionniers

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les Cajuns vivent encore dans des endroits reculés d'accès quasi impossibles, loin des grandes villes, au fin fond de la campagne, au milieu des *bayous* et s'aventurent rarement

hors des limites de leur lieu de résidence, se souciant fort peu de faire enregistrer naissances et décès. Les registres d'état civil existants, les autres ayant disparu ou été détruits, sont souvent incomplets et il est difficile, dans la plupart des cas, de reconstituer la biographie des pionniers de l'accordéon cajun. Les quelques renseignements en notre possession ont, en général, été transmis oralement et retranscrits longtemps après.

Un des plus anciens dont nous ayons trace est Armand Thibodeaux (1874-1907), un des premiers réparateurs et accordeurs d'instruments sans doute, qui commence à jouer en amateur et ne devient musicien professionnel que dans les cinq dernières années de sa vie. Il faut attendre ensuite l'avant-dernière décennie pour trouver d'autres accordéonistes, tel Auguste Breaux, né en 1880, mort à une date inconnue, entre 1910 et 1913, considéré comme l'un des meilleurs parmi les pionniers.

Sa *Valse du bayou bleu,* un des premiers standards, sera rebaptisée plus tard, par ceux qui en ont oublié le titre, *La Valse à Auguste Breaux.* Quelques-uns de ces précurseurs n'ont laissé que des traces infimes de leurs activités : Julien Doucet, par exemple, né en 1888 et mort à une date inconnue. On rapporte qu'il se produisait dans les bals, ayant été l'élève de Moïse Cormier, décédé en 1922, donc logiquement son aîné, mais dont on ignore la date de naissance.

Bien évidemment, nombreux sont les obscurs à n'avoir jamais fait parler d'eux. Ce sont tous ceux qui, jouant pour eux-mêmes ou pour leurs proches, ne se sont jamais vraiment produits devant un public ou des danseurs. Il faut noter que, derrière un accordéoniste connu, il y a presque toujours un père, un oncle ou un cousin « tâtant du lampion » en amateur. Certains, tels Nathan Abshire, dont nous parlerons plus loin, et son père, Lennis, pratiquant « pour le plaisir », ont mené des carrières importantes.

De 1890 à 1900

Edmund Thibodeaux, né en 1891 de père violoniste, devient musicien après avoir exercé le métier de barbier. Selon Pierre Vernon Daigle (né en 1923), accordéoniste et auteur de *Tears, Love and Laughter*[11], Edmund Thibodeaux était encore vivant en 1972. On ignore, malgré tout, ce qu'il est devenu. Son cousin, Didier Thibodeaux, né en 1892, fils du vétéran Armand, apprendra l'accordéon, apparemment sans grand enthousiasme, pour obéir à son père et se produire, avec lui, en duo. Ce n'est qu'à la mort de ce dernier (hasard lourd de signification) qu'il se découvrira un véritable intérêt pour l'instrument délaissé entre-temps. On raconte que, préférant la danse à la musique, il se plaisait à dire qu'il « jouait pour les filles », ce dont nul ne songerait à le blâmer. Son frère, Alladin Thibodeaux (1897-1965), se produira, lui, toute sa vie dans les bals. Lee Sonnier, comme Alladin né en 1897, débute aux côtés de son grand-père,

Adval, guitariste. Abandonnant pour un temps l'accordéon, il deviendra soudeur dans une usine d'armement en 1914, se mettant à son compte après la guerre. Sa fille ayant épousé le producteur de disques Jay D. Miller, créateur des labels Feature et Fais Do-Do, il enregistrera à la fin des années quarante, se produisant dans les clubs louisianais. Il connaîtra un regain de popularité durant les années cinquante pour mourir en 1984.

Dans la série des ancêtres, signalons pour l'anecdote l'existence d'une Mme Jules Vanicor (1893-1986), que l'on pouvait encore entendre en 1982, accompagnée par cinq musiciens dont quatre de ses descendants.

De 1900 à 1910

Au début du siècle, la popularité des musiciens cajuns ne dépasse toujours pas le village et la contrée avoisinante. Tous doivent travailler durement pour gagner leur vie. Beaucoup de musiciens sont, bien souvent, contraints d'arrêter de se produire ou, pire encore, de cesser de pratiquer leur instrument. Ce n'est que très tardivement que l'on enregistre une poignée de « survivants » à la faveur du *cajun revival* des années soixante. La chance aidant, quelques-uns purent toutefois accéder à un certain niveau de vedettariat dépassant le cadre de leur région, comme Angelais Le Jeune (1900-1974), qui débute en 1912, devient peu à peu très populaire en jouant dans les fêtes privées. Sa célébrité s'accroît après un concours d'accordéon, en 1936, et après que sa composition *La Fille de la veuve,* est devenue un des tubes du répertoire cajun.

Le même phénomène se produit pour Sydney Brown (1906-1981), qui atteint la notoriété dans les années cinquante avec *La Pistache à Tante Nana,* trente ans après ses débuts, en 1919, à la tête de ses Traveller Play Boys. En 1963, il prend une retraite bien méritée après une grave maladie, tout en conservant ses activités de réparateur.

C'est en 1900 (1896 selon Johnny Allen [12]) que naît le grand virtuose noir de l'accordéon cajun : Amade (Amadie ou Amédée) Ardoin, dont la première trace discographique date de 1928. D'abord ouvrier agricole, il commence à jouer le soir, après le travail, dans des fêtes privées auxquelles son patron le conduit souvent en charrette.

Premier musicien noir à jouer avec des Blancs, il se produisait la plupart du temps en duo avec le violoniste Dennis Mc Gee. Sa musique est faite d'un mélange de folklore français et de *field-hollers,* le tout empreint de tradition africaine. Son répertoire est surtout constitué de chansons d'amour déçu et de blues autobiographiques. Il a créé de nombreux standards de la musique cajun dont beaucoup de musiciens de la génération suivante, fortement influencés par son style, feront des démarquages. On peut aller jusqu'à dire qu'il est l'ancêtre direct du zydéco. Sa vie fut loin d'être toute simple, ses congénères étant jaloux de sa notoriété auprès des Blancs. Il sera même battu et laissé pour mort par quelques-uns d'entre eux pour avoir accepté le mouchoir qu'une maîtresse de maison,

blanche, lui avait prêté pour s'éponger le front. Quelque temps plus tard, il fut, dit-on, victime d'une tentative d'empoisonnement de la part d'un violoniste noir, jaloux de son succès. Il en garda une santé précaire et fut bientôt considéré comme ayant « l'esprit dérangé ». Placé à Pineville, dans « une maison de repos » qui semble avoir bel et bien été un asile d'aliénés, on raconte qu'il s'en serait échappé peu de temps après, au début des années quarante, pour revenir mourir près de chez lui en 1941. Bizarrement, on n'a jamais retrouvé de trace officielle de son décès ni de son séjour dans ladite maison de repos. Amade Ardoin et Adam Fontenot, accordéonistes noirs, ont amené la syncopation et le blues dans l'accordéon. Tous deux, considérés comme faisant partie des meilleurs accordéonistes, partageaient ce privilège avec quelques Blancs dont Moïse Dugas, réputé ne jouer que pour les riches.

Doté du même prénom qu'Ardoin, Amadie Breaux (1900-1975), musicien blanc, fils du pionnier Auguste, enregistre en 1926 un des plus grands standards de la musique cajun : *Jolie Blonde.* Quel musicien de là-bas ne l'a pas joué ou chanté !... Vers la fin de sa vie, malade et se croyant au bord de la tombe, il fait le vœu, s'il en réchappe, de ne plus jouer les « vieux airs » ; guéri, il respectera son serment. Son beau-frère, Joseph Falcon (1900-1965), est le premier cajun à avoir enregistré, devançant de peu Amade, en 1926, avec un autre grand standard : *La Fayette.* Amade Breaux, Joseph Falcon furent, avec Lawrence Walker, les premières grandes stars de l'accordéon en Louisiane. Ce dernier, né en 1907, enregistre dans les années trente des titres célèbres, comme *Reno Waltz* ou *Chéri Alice.* Il meurt en 1968, en tombant d'une échelle, victime d'une crise cardiaque alors qu'il repeignait sa maison.

Okta Clark, né en 1904, est un cas à part, n'étant pas d'origine acadienne mais descendant d'émigrants anglo-américains ayant si bien adopté la culture française qu'il fallut les forcer à apprendre l'anglais. Okta commence le métier dans les années vingt tenant son goût de l'accordéon de son père, mais surtout de ses tantes, qui pratiquaient le violon, la guitare et l'accordéon. Durant les années trente, il abandonne l'instrument ; la country music est à la mode. Hector et Jesse Duhon, ses accompagnateurs, montent les Hackberry Ramblers et enregistrent chez RCA Bluebird mais abandonnent en 1936. Dans les années cinquante, Okta reprend ses activités musicales avec eux ; ils fondent les Dixie Ramblers. A la fin des années soixante-dix, Okta Clark se produit, au moins une fois par semaine, dans un restaurant de Pont-Breaux, faisant un festival de temps en temps.

D'autres accordéonistes, tout aussi expérimentés que ceux que nous venons d'évoquer, n'eurent pas, malgré tout, une carrière florissante. Le légendaire Sydney Babineaux, cajun noir dont on ignore la date de naissance, fut obligé d'attendre l'année 1962 pour pouvoir enregistrer. Plus chanceux, si l'on peut dire, Mayus (ou Mayeuse) Lafleur, accordéoniste blanc né en 1906, put graver deux faces de 78 tours avant d'être tué dans un bar, à vingt-deux ans, en voulant prêter main-forte à un client en difficulté.

Parmi ces obscurs, citons encore Isaac Cormier, fils du pionnier Moïse,

qui, selon les « vieux », était réputé comme un des meilleurs et joua toute sa vie dans les bals sans laisser le moindre enregistrement ; ou encore Jacques Montoucet qui réussit à vaincre les deux caïds, Falcon et Breaux, dans un concours d'accordéon mais partagea sa vie entre les bals, la forge, la mécanique et la charpente.

Comme on a pu le constater, certains, bien qu'ayant des liens de parenté directs avec des musiciens connus, n'ont pas accédé à une aussi grande notoriété. Steven Le Jeune, né en 1903, apprend à jouer sur l'accordéon de son frère Agnus, tout en travaillant comme laboureur, afin de s'offrir l'instrument de ses rêves qu'il achètera, par la suite, à son oncle Angelais. Plus tard, se souvenant probablement de ses difficultés, il offrira un premier accordéon à son neveu Iry. Un autre de ses oncles, Théobert Le Jeune, ne laissera d'autre trace que celle d'avoir été un « bon joueur ». D'Ambrose Thibodeaux, né aussi en 1903, doté d'un nom au passé prestigieux, l'histoire n'aura gardé que peu de chose, si ce n'est qu'il était également batteur et a gravé deux albums pour le label La Louisiane.

A travers ces biographies, même fragmentaires, on constate que les accordéonistes cajuns pratiquent bien souvent un autre instrument, quand ce n'est plusieurs. On peut penser qu'il s'agit d'éviter le chômage dans les périodes creuses de l'accordéon. La carrière de certains changera même parfois totalement d'orientation par l'adoption définitive de l'autre instrument.

C'est le cas de J.B. Fuselier (1901-1976), violoniste des Merry Makers (Les Joyeux Drilles). Quelques-uns sont bien moins connus en dehors des frontières, leur nom n'évoquant, le plus souvent, que l'orchestre qui les accompagne, comme Maurice Berzas (1909-1985) et ses Mamou Play Boys, ou Dewey Segura des Segura Brothers, né en 1902.

Reste ceux qui ont très peu, voire jamais, enregistré tels Thomas Matte, né en 1907, ayant débuté à dix-sept ans, considéré comme un des meilleurs techniciens du genre, ou Moïse Robin qui succède à Lafleur comme accompagnateur du violoniste Léo Soileau, enregistrant avec lui sous le pseudonyme de « Robin & Soileau ». Citons aussi Ernest « Nolan » Carrière (1900-1983), qui a laissé des traces discographiques sur le label Arhoolie, en duo avec son frère Joseph, au violon, Andrew Doucet, né en 1907, neveu de Julian, dont la particularité est de n'avoir fait ses débuts de musicien qu'à l'âge de quarante-sept ans, ne laissant qu'un unique 78 tours. Toujours dans cette catégorie, on notera les deux Noirs, Freeman Fontenot et son frère Bee, qui furent respectivement les élèves d'Adam Fontenot et d'Amadie Ardoin, ainsi qu'Alton et son frère Cyprien Landrenaux (1903-1981), lequel partage ses activités entre l'accordéon, pratiqué dès l'âge de six ans, et la production quasi industrielle d'enfants (onze) ne parvenant pas, toutefois, à battre le record des quatorze, détenu par Lawrence Walker.

Citons encore avant de clore ce paragraphe, ceux dont les noms ne sont connus que de quelques rares spécialistes tels « T. Joe » Brasseaux (1900-1970), Demar Granger (1901-1963), Stanislaw « Papy Te-Tan » Meaux, né en 1905, Perry Smith Jr. né en 1908, Louis Cormier (1908-

1970), Mayance « Black » Alleman, né en 1909, A.B. Dugas (1909-1966) et Milton Molitor (1908-1974).

De 1910 à 1920

Dès 1910, naît un certain Cleveland Mire, de Mire, Louisiana, qui, avant de mourir en 1968, jouait à la radio KLFY, en 1950, à la tête de ses Jolly Boys of Bosco. Les musiciens cajuns n'hésitaient pas devant les noms d'orchestre exaltant le pouvoir de séduction de leurs membres. On trouve ainsi les Veterans Play Boys d'Alphie Bergeron (1912-1980) qui démarre le métier à douze ans. Pendant onze ans, il va se produire régulièrement dans quatre stations de radio, ce qui fait de lui une vedette sans qu'il atteigne toutefois la célébrité d'un autre accordéoniste de sa génération avec lequel il a souvent travaillé : Nathan Abshire. Métis de Blanc et d'Indien, Nathan voit le jour en 1913. La fin des années soixante, époque du cajun revival, verra sa consécration et il deviendra une des plus grandes stars de l'accordéon diatonique cajun. Fidèle à la tradition, il mène une grande partie de sa carrière en semi-professionnel, exerçant un nombre important de métiers : garagiste, cantonnier, ferrailleur puis gardien de la décharge municipale. Il apprend l'accordéon à six ans et fait son premier bal deux ans plus tard. A l'époque de la baisse de popularité de l'instrument, il se met au violon. N'ayant jamais joué en Europe, par peur de prendre l'avion, il est, néanmoins, très connu et apprécié des milieux folk et blues, ayant gravé plus d'une centaine de titres, parmi lesquels son plus grand tube, *Pinegroove Blues.* Il tourne aussi bien sous son nom qu'en accompagnant les frères Balfa. Parmi les Blancs, il est de ceux qui possèdent le plus le sens du blues, car, vivant à Grand Basile, en plein cœur du quartier noir, c'est aussi un des seuls à jouer avec eux. Ayant un net penchant pour la bouteille, il s'adonne de plus en plus à la boisson, et s'éteint en 1981, fidèle à la phrase inscrite de sa main sur la boîte de son instrument : « Le bon temps aura ma peau. »

Nathan Abshire ne fut pas la seule vedette de cette génération. Alphonse « Bois-Sec » Ardoin, de race noire comme son aîné John Semien (1918-1983) des Opelousas Playboys, naît en 1916. Travaillant dans les clos, comme journalier à la récolte du riz, son surnom lui vient des efforts invraisemblables qu'il déploie pour ne pas être mouillé. Cousin du grand Amade Ardoin, il reconnaît avoir été influencé par lui à l'époque où il l'accompagnait dans les bals de la région. Ayant débuté à l'âge de douze ans, il se produit depuis près de cinquante ans, souvent aux côtés de Canray Fontenot (le plus grand violoniste cajun, au dire de Clifton Chénier).

Notons l'existence d'un autre Ardoin, sans aucun lien de parenté avec les précédents, Eli Ardoin, musicien blanc qui, ayant débuté à quatorze ans, s'est produit à travers les États-Unis au sein des tournées *Youngbilee.*

On peut souligner au passage que les musiciens cajuns, en particulier les accordéonistes, sont très souvent, de près ou de loin, apparentés, le fils de l'un épousant la fille ou la nièce de l'autre. Ainsi, parmi tant d'autres, Vinest Matte (1913-1982), beau-frère d'Angelais Le Jeune, qui se produisait, à la tête de ses Branch Play Boys, dans les bals de la région, travaillant, le jour, comme conducteur de bus de ramassage scolaire. En revanche, il apparaît aussi que beaucoup d'entre eux, sans aucune appartenance familiale commune, portent cependant un même patronyme tel Lionel Cormier (1913-1971), mort d'une crise cardiaque pendant qu'il jouait dans un festival, et Narcisse Cormier, né en 1912 et qui, comme tant d'autres accordéonistes, a commencé jeune (huit ans) mais s'est arrêté à vingt pour reprendre à quarante. De sa mère accordéoniste, il tenait son goût pour l'instrument. A ses débuts, il était le spécialiste du quadrille et de la mazurka, ne se produisant que dans les fêtes privées.

De certains autres, seule la mémoire a conservé le nom, ainsi Joe-Eliard Soileau, mort très jeune assassiné, qui, selon les souvenirs de « Bois-Sec » Ardoin, était une « réelle pointure ».

Pendant les années trente, la musique traditionnelle va être reléguée à l'arrière-plan, victime, avec le début de la médiatisation, de la vogue des musiques considérées comme plus modernes, autour d'une seule et unique langue : l'anglais. La Grande Dépression n'arrange rien. Country music et swing l'emportent alors sur tous les autres styles musicaux, et l'accordéon se trouve délaissé, d'abord au profit de la guitare et du violon qui reprennent la place qu'il leur avait ravie, puis un peu plus tard au profit de l'amplification. Beaucoup d'accordéonistes doivent se recycler, tel Austin Pitre, ou Pete (1918-1981), qui gagnera sa vie comme mécanicien automobile après avoir travaillé comme fleuriste étant enfant. Il commence à jouer à six ans et continue jusqu'au jour où, abandonnant l'accordéon, il adopte le violon qu'il pratiquera pendant dix ans. Reprenant ensuite son instrument d'origine, il gravera trente disques pour le label Fours Stars. A l'écoute de son style, on s'aperçoit qu'il semble influencé par Amade Ardoin qui n'en serait pas, avec lui, à son premier émule.

Bien entendu, cette décennie compte, elle aussi, son pourcentage d'obscurs comme Paul Guidry, né en 1919, qui dirige son Creole Band, Wavely (ou Waverly) Le Jeune, né en 1918. Louis Spell (1913-1984) et Maurice « Pete » Perez (1919-1984).

De 1920 à 1930

Cette décennie va voir la naissance d'une grande figure : Ira Le Jeune (ou Iry Le Jeune). Neveu d'Angelais, influencé par Amade Ardoin, il succède à ses deux aînés auprès de Dennis Mc Gee. Né en 1928, atteint d'une maladie des yeux qui le rend pratiquement aveugle, Iry devient célèbre dans les années cinquante. Sa notoriété le fait considérer comme

le plus grand poète de la musique cajun. Il sera le principal artisan du renouveau de la musique traditionnelle de la fin des années quarante avec sa *Valse du Pont d'Amour*. En raison de sa quasi-cécité, il sera un des rares musiciens cajuns professionnels à plein temps. *Calcasieu Waltz* et *Têche Spécial* furent deux des plus grands succès de sa courte carrière, interrompue en 1955 par une automobile qui le fauche au bord d'une route, alors qu'il réparait un pneu crevé.

De quelques années son aîné, Don Montoucet naît en 1925. Il succède à Lawrence Walker dans l'orchestre des Wondering Aces, se partageant entre la musique et ses divers et nombreux métiers de mécanicien, charpentier, électricien, soudeur, plombier, maçon et conducteur d'autocar de ramassage scolaire. Ses parents pratiquaient tous deux l'accordéon et son fils, Virgil, en jouera également. Il est à noter une fois de plus que les Cajuns, semblables en cela à nombre d'accordéonistes du monde entier, tiennent souvent leur passion pour l'instrument de membres proches de la famille.

C'est encore le cas de Chester Isaac « Pee Wee » Broussard, né en 1920. Son père, Sosthène Broussard, pratique l'accordéon, la mandoline et, chose rare chez les Cajuns, la clarinette ; son grand-père, lui aussi accordéoniste, était également violoniste tandis que ses deux frères jouent de la guitare. Artiste assez peu connu hors de la Louisiane, il se produit à la tête de ses Melody Boys après avoir commencé le métier en faisant la manche dès l'âge de douze ans, tout en exerçant la profession de mécanicien automobile à La Fayette. Polyinstrumentiste, on peut l'entendre également au violon, à la steel-guitar, à la guitare et à la contrebasse. Notons un autre Broussard, Leroy, né en 1921.

Enfin, parmi les obscurs on retrouve un Thibodeaux prénommé Gladdie, né en 1922, dont on ignore s'il est apparenté à la prestigieuse famille. Il tient l'accordéon à la tête de son groupe, les Acadian All Stars.

On constate qu'en Louisiane, les mêmes patronymes se rencontrent souvent, ce qui pourrait laisser supposer que certains accordéonistes, dont on ne sait rien, appartiennent à ses grandes « dynasties » familiales. Il est vrai qu'à l'origine, les premiers émigrants acadiens ne représentaient qu'un nombre réduit de familles. Citons, parmi eux, Harold Sonnier, né en 1926, Augustin « Beedo » Bergeron (1921-1983), Phil Menard, né en 1923, Jack Leger, né en 1922, que l'on peut voir dans le film *River Rat* (1984), Lawrence « Shine » Mouton, né en 1926, Clercy Prejean, né en 1923, et Joe Bonsall, né en 1921.

Le zydéco : les Noirs et l'accordéon

La période qui s'étend entre la fin des années quarante et le début des années cinquante voit apparaître le style *zydéco*. Ce nouveau style va, peu à peu, prendre le pas sur la musique traditionnelle. On peut en situer l'origine au moment où les premiers Noirs adoptant l'accordéon continuent à

jouer le répertoire des Blancs en relevant toutefois « un peu la sauce ». Comme l'explique Philippe Krümm [13] :

> « Ce ne sont pas les Noirs qui ont créé le terme "zydéco", ce sont les Blancs qui ont parlé de la "musique zydéco" parce que le premier morceau du genre aurait été *Les z'haricots sont peu salés,* un vieux morceau que les Noirs ont transformé rythmiquement et redécoupé. Cela a donc été qualifié de "musique z'haricot" puis musique "zydéco" par la déformation de l'accent acadien... C'est comme le terme "blues" qui est arrivé plus tard. Cette musique est née partout où il y avait des Noirs qui chantaient des chants de travail. Le blues est né, pour ainsi dire, autant sur les accordéons en Louisiane, dans les bayous, qu'à la guitare en d'autres endroits. Si tu considères quelqu'un comme Freeman Fontenot, tu t'aperçois qu'il n'est jamais allé à La Nouvelle-Orléans qui était à près de 150 kilomètres au nord ; c'était trop loin, les mecs n'y allaient jamais... Le plus bluesy, c'était son frère Bee. Il a vraiment composé des blues. Il ne les appelait pas vraiment comme ça ; il te disait : "Je vais te faire une chanson !" C'était souvent sur la prison et tout ce qui arrivait aux Noirs : "J'ai regardé une petite Blanche et ça m'a coûté dix ans de taule..." ».

On peut considérer Amade Ardoin et les Fontenot comme les premiers à avoir amené la syncopation dans la musique traditionnelle, comme les précurseurs du style zydéco.

La première génération

Ces pionniers du zydéco seront vite suivis par d'autres, tels Sydney Babineaux et « Bois-Sec » Ardoin. Parmi ces artisans souvent méconnus, certains ne représentent que des noms au détour d'une compilation enregistrée de musique acadienne. On note un *Green's Zydéco,* gravé à une époque incertaine par son créateur supposé, Willie Green, et qui ne manque pas de feeling ; le style en est toutefois bien proche de celui des Blancs : c'est encore pratiquement la même musique.

Genèse du zydéco

Afin de trouver du travail, certains Cajuns commencent à se déplacer vers les grandes métropoles industrielles découvrant ainsi le blues urbain et le boogie-woogie. Ceux qui parmi eux sont musiciens vont rapidement les intégrer dans la musique traditionnelle ; c'est la véritable naissance du style zydéco qui va, à l'image du jazz et du Chicago-blues, laisser une gran-

de part de liberté au musicien afin qu'il puisse se livrer à l'improvisation instrumentale. Le chorus succède à la simple variation des prédécesseurs. L'instrumentation s'élargit avec l'adjonction progressive de la guitare électrique, de la batterie et, plus tard, du saxophone.

On ne peut évoquer les « pères » du zydéco sans parler de Clarence « Bon Ton » Garlow (1911-1986). Né d'un père chef d'orchestre, il commence par apprendre le violon dans sa huitième année, tâte ensuite de la guitare dans le style de T. Bone Walker, avant d'adopter enfin l'accordéon. Ayant exercé divers métiers, notamment en 1941 celui de facteur, il devient, un an après, sur le tard il est vrai, musicien professionnel. En 1947, on le retrouve à la tête d'un orchestre de rhythm'n blues. En 1953, il enregistre pour la firme Alladin. A la fin des années cinquante, il occupe les fonctions de disc-jockey à la station de radio KSSET et de directeur artistique de la célèbre firme Goldband, mais opte finalement pour le métier de réparateur de télévisions. Son jeu n'est pas sans rappeler le rôle de l'harmonica dans les orchestres de Chicago blues, tant au niveau des interventions derrière les vocaux que dans sa façon unique d'utiliser l'accordéon. Il peut être considéré, en cela, comme l'un des accordéonistes diatoniques les plus originaux de la zydéco music.

L'un des fondateurs et propagateurs du style zydéco fut Clifton Chénier. Né le 25 juin 1925, quelque part près d'Opelousas, Louisiane, Clifton, métis de Noir et d'Indien, est, quoique plus âgé de quatre ans, le neveu du guitariste « Big » Chénier. Durant une enfance passée à travailler dans les rizières et les champs de coton, il se met à l'accordéon en 1939, apprenant en autodidacte après sa journée de travail. Trois ans plus tard, il se retrouve à Lake Charles, accompagné par son frère, Cleveland, au washboard, jouant en semi-professionnel pour de petits engagements. En 1945, il part aux Texas comme coupeur de canne à sucre, s'y établit en 1947, prend ensuite un emploi dans les raffineries de pétrole *Gulf* et *Texaco* en jouant dans les clubs, pendant les week-ends, à la tête de son orchestre, le Hot Sizzling Band, autrement dit « l'orchestre qui chauffe à pleine friture » (tout un programme !). Il se produit également dans des bals à droite et à gauche, au Texas aussi bien qu'en Louisiane, et se fait très vite un nom en commençant d'enregistrer en 1954. Petit à petit, il devient professionnel et se retrouve à Los Angeles au 5-4 Ballroom. Il grave alors, sous le label Speciality, son premier tube *Hey 'Tite Fille,* dont le succès est instantané. Il entame aussitôt une tournée d'un an à travers le Sud, à l'issue de laquelle, en 1958, il se fixe à Houston, Texas. De là, le tout frais Clifton Chénier Red Hot Louisiana Band va sillonner Texas et Louisiane, faisant de nombreux concerts et bals. Il devient éminemment populaire, grave des faces, entre 1956 et 1961, pour les firmes Argo et Zymm, et est bientôt couronné « Roi du Sud ». Au sommet de sa gloire et de ses activités à la fin des années soixante, possédant même à La Fayette un programme de télévision à son nom, Clifton Chénier commence à écumer les festivals les plus importants des USA (Berckeley, Ann-Arbor, etc.). En 1969, il est invité en France dans le cadre de l'*American Folk Blues Festival* et fait un tel malheur lors de son passage à Paris (France !) qu'il arrive à convaincre les plus rétifs du bien-fondé de la présence de l'accor-

déon dans le blues. Il poursuit ses activités dans les clubs du Texas et de la Californie, et participe à de nombreux autres festivals tels que le *New Orleans Jazz & Heritage* et, en Europe, celui de Montreux. Il apparaît dans le film *Dry Wood And Hot Pepper* de Les Blank et joue de l'accordéon sur la bande sonore du film français d'Alain Corneau : *France, société anonyme.* Dès le début des années soixante, il enregistre une pléthore d'albums pour le label Arhoolie, firme bien connue pour son travail de collectage de musiques folkloriques, ethniques et métissées du monde entier (blues, tex-mex, zydéco, yiddish, etc.) et qui a largement contribué à faire connaître ses enregistrements dans tous les pays.

Clifton Chénier est un des rares et peut-être le premier des accordéonistes cajuns à s'exprimer sur un accordéon chromatique à touches piano, ce qui lui permet d'interpréter les blues et les boogies jusque-là dévolus au piano. Il faut mentionner toutefois Marcel Dugas, né en 1914, se produisant dans les circuits du rhythm'n blues et, pour le monde de la country western cajun, Lester Hoffpauir, dans l'orchestre de Papa Caïro, en 1943. Relevons encore un certain « Bill », chez Léon Soileau & His Boys en 1947. On peut se demander pourquoi, à la différence de la plupart des autres Cajuns, Clifton n'a pas adopté le modèle diatonique. Il est vraisemblable, au dire de Philippe Krümm, qu'ayant rêvé d'être un pianiste de bar, sort des plus enviables à l'époque pour un Noir, et n'ayant pas les moyens d'acheter un piano, il se soit rabattu sur l'instrument qui s'en rapprochait le plus. Clifton est le premier accordéoniste à puiser dans tout le répertoire louisianais. Sur ses enregistrements, on trouve pêle-mêle les œuvres impérissables d'artistes tels que Memphis Slim, « Fats » Domino, Louis Jordan, Ray Charles ou Muddy Waters. Ce sont des blues, des boogies, des standards du rhythm'n blues revisités avec fougue, impétuosité, humour et originalité, sans parler de ses propres compositions ou des relectures des vieux thèmes traditionnels cajuns comme *Tu Peux Cogner* ou *Colinda.* Il est permis d'affirmer que Clifton Chénier, à défaut d'avoir inventé de toutes pièces le zydéco, en a fixé le style. Identifiable dès les premières mesures, c'est le premier à avoir transposé le jeu boogie du piano pour l'accordéon.

Pour une fois, on peut dire que son utilisation abondante du registre vibration de l'instrument apporte une « pêche » et une couleur sans laquelle sa musique n'aurait pas ce côté « dirty » qui en fait le charme et en même temps définit le style de nombre de bluesmen de toutes les tendances, tous instruments confondus. Par ailleurs, le son d'ensemble de son orchestre est si indissociable de celui du washboard de son frère qu'on en viendrait à penser que le washboard et son accordéon ne sont qu'un seul et même instrument. Lors de sa venue à Paris, Clifton Chénier a contribué au regain d'intérêt du public pour le jazz, le blues et même la variété à l'accordéon. Aux alentours des années soixante-dix, il commence à être malade et se réfugie, peu à peu, dans une semi-retraite. Amputé d'un pied, puis successivement des deux jambes, il se produit, néanmoins, de temps en temps, s'étant fait fabriquer un instrument sur mesure afin de pouvoir jouer « assis ». Il s'éteint des suites de sa maladie en 1987, laissant la direction de son orchestre à son frère, confiant l'accordéon à son

fils naturel C. J. Chénier, qui y tenait le saxophone depuis 1978. Clayton Joseph Chénier, polyinstrumentiste, a commencé par apprendre le trombone, tout en pratiquant le sousaphone dans les parades, pour ensuite s'initier au saxophone alto, sur les conseils de sa mère qui ne cesse de lui répéter que « c'est bon pour le blues ». Dès la vogue de la disco music, il se met au Fender-Rhodes piano, s'orientant bientôt vers les claviers. Né au Texas, il ne voyait son père qu'une ou deux fois par an, sans jamais avoir écouté de disque de lui. C'est à son arrivée dans l'orchestre paternel qu'il l'entend, pour la première fois. Il se met à l'accordéon en 1983, afin de relayer Clifton, déjà handicapé par sa maladie, pour bientôt le remplacer dans les derniers temps. Sanglant définitivement l'instrument de son père à la mort de celui-ci, il en adoptera le style au point de s'y méprendre, assumant également la partie vocale, tout en continuant à assurer brillamment les chorus de saxo.

La royauté étant par tradition héréditaire, la couronne de King of the Bayous, détenue pendant des années par Clifton Chénier, passe directement et paradoxalement sur le chef de Buckwheat, Dural. Né en 1947, Stanley Dural est surnommé « Buckwheat » (blé noir) en référence au surnom du petit Noir espiègle des *Petites Canailles*, court métrage à succès de l'époque. Il prend goût à la musique au contact de son père, qui pratique l'accordéon et le washboard en amateur. Précoce, il s'initie au piano auprès de son frère dès l'âge de quatre ans et demi, pour démarrer dans le métier à neuf ans, en jouant également de l'orgue, en attraction dans les clubs, tout en travaillant dans les champs de coton. Dégoûté, selon ses dires, de l'accordéon à force d'entendre son père, et complexé par sa langue maternelle, le français, qu'il considère alors comme un « langage de bouseux », il vagabonde au gré de nombreux groupes de rock. On le retrouve organiste derrière le Prince Savannah, un dresseur de serpents éthiopien, avant de le voir à la tête de son premier groupe : Blé Noir et ses auto-stoppeurs. C'est encore du rock, et il faut attendre 1976 et sa rencontre avec Clifton Chénier, qui l'embauche comme organiste, pour qu'il reprenne goût à l'accordéon. Sur les instances de Clifton, il en commence l'apprentissage, pour en devenir la nouvelle star louisianaise. Dans son jeu, on retrouve toutes les composantes du style du maître ; toutefois, sa musique est davantage imprégnée de rhythm'n blues, de soul music et, bien sûr, de rock'n roll. « Buckwheat » Dural est, actuellement, le seul musicien de zydéco à apparaître régulièrement dans les hit-parades aux USA.

Oscillant entre le blues urbain et la tradition cajun, le polyinstrumentiste Sydney Semien, trop souvent ignoré des spécialistes européens, mérite une place de choix dans ce chapitre. Né en 1938 d'un père dirigeant déjà un orchestre zydéco, il commence par la guitare à treize ans et deux ans après, entre dans la formation de son oncle, dont il deviendra le chef par la suite, en 1955. Il grave son premier disque quatre ans plus tard sous le nom de « Rockin » Sydney. En 1960, il sort un tube *No Good Woman*. En 1965, on le retrouve coiffé d'un turban à la tête des Dukes, sous le pseudonyme de « Count Rockin'Sydney ». A la fin des années 1960, il se met à l'harmonica, s'attaque à la soul music dès le début des années 1970, sor-

tant deux autres tubes : *Soul Christmas* et *My River.* En 1974, sa renommée commence à dépasser les frontières des USA. Chanteur doté d'une belle voix rappelant Slim Harpo ou Jimmy Reed, il joue aussi du synthétiseur, des percussions et, bien sûr, de l'accordéon chromatique.

Clifton Chénier, « Buckwheat » Dural et « Rockin'Sydney » peuvent être considérés comme les trois grandes vedettes du zydéco à l'accordéon chromatique. Bien évidemment, ils ne sont pas les seuls à en jouer. Jouissant d'une moindre notoriété, citons Nathan Williams, qui dirige son Zydéco Cha-Cha et dont le timbre de voix s'apparente à celui des premiers rock'n rollers dans le genre d'Eddie Cochran, contrairement à « Bon Ton » St-Mary qui tend à se rapprocher du Clifton Chénier des débuts.

Pour en terminer avec les chromatiques, nous mentionnerons Russel Gordon, né en 1943, Joseph « Major » Handy, né en 1947, L.C. Donatto, né en 1935, Chuck Martin, né en 1937, Herman Guiee, « T. Lou », et le jeune prodige Léon Sam, né en 1964, membre avec ses quatre frères de l'orchestre familial des Sam Five, issu de deux générations d'accordéonistes. Son père, Herbert Sam, lui a communiqué la passion de l'instrument. Né en 1924, ce dernier n'aura été découvert qu'en 1961 après avoir exercé les métiers d'agriculteur et d'ouvrier, jouant, fidèle à la tradition, dans les bals, les week-ends. Le frère d'Herbert, Ambrose Sam, né en 1919, jouait, lui, du diatonique, ne s'exprimant pas moins dans le contexte zydéco et se chargeant de ne pas nous laisser oublier que les pionniers de ce style se sont, d'abord, « expliqués » sur cet instrument. Ambrose, qui a beaucoup de traits communs avec les chanteurs de country blues du Mississippi, est un continuateur de ce que l'on peut appeler l'« old time zydéco ». Avec lui, on s'aperçoit donc que l'accordéon chromatique n'a pas l'exclusivité de la zydéco music. A partir des années cinquante, on assiste à l'apparition d'un nombre considérable de zydécos diatoniques. Certains ne sont renommés qu'en Louisiane, comme Hiram « Lune » Sampy et ses Bad Habits (mauvaises habitudes), qui est né en 1926, Delton Broussard, né en 1927, ou Thaddus Declouet. D'autres ont acquis une réputation internationale ; c'est le cas de Wilson « Boozoo » Chavis, né en 1930, et dont le surnom viendrait de l'argot américain *booze* signifiant « la picole ». Niant farouchement cette étymologie, Chavis prétend ignorer pourquoi on l'a toujours surnommé ainsi. On sait toutefois, de la bouche même de son producteur, que, pendant l'enregistrement de son tube *Paper In My Shoe,* il était tellement « chargé » qu'il en tomba par terre, sans pour autant arrêter de jouer...

Influencé par des accordéonistes traditionnels tels que Joe Jackson, Henry Martin et « Potato » Sam, Boozoo débute à neuf ans, se rendant acquéreur de son accordéon par une tractation qui ne manque pas de saveur. En effet, heureux propriétaire d'une vache d'un âge canonique, il la vend pour un veau qu'il replace aussitôt afin d'acheter un poney, lui-même troqué contre un cheval, dont il s'empresse de se débarrasser, contre une somme confortable qui va lui permettre d'acheter, enfin, l'instrument de ses rêves. Comme tous les musiciens cajuns, il mène une carrière semi-professionnelle en jouant dans les bals durant le week-end,

étant jockey ou groom pendant la semaine. En 1954, il sort son tube qui se vend à 138 000 exemplaires, faisant enfin de lui un musicien à temps plein. Il se produit actuellement dans les night-clubs entre Houston et La Fayette, les bals et les salles paroissiales (sic). Boozoo Chavis est un des artistes de zydéco le plus pétri de blues avec tout ce que cette musique implique d'humour, de sensualité et d'émotion contenue.

Pas plus que chez les Français, les rangs des accordéonistes cajuns ne comptent véritablement de femmes ; une exception, cependant, Ida Guillory. Née en 1930, d'un père harmoniciste, « Queen » Ida choisit, comme sa mère, de chanter et de jouer de l'accordéon. Grâce à son talent, son physique et sa grande énergie, elle se hisse au niveau de star du zydéco, parcourant surtout la Californie où ses parents avaient dû très vite aller s'installer. Son tube, *Rosa Majeur,* lui confère une renommée internationale, lui permettant d'effectuer de fréquentes tournées en Europe, à la tête de son Bon Temps Band. Son frère, Lewis « Al » Rapone, accordéoniste lui-même, fut, lors de l'une des nombreuses baisses de popularité de l'instrument, obligé de se mettre à la guitare, accompagnant des vedettes du blues comme Lowell Fulson, « Big Mama » Thornton, Jimmy Reed ou Clarence « Gatemouth » Brown. Il fonda par la suite un trio, le Barbary Coast Good Time Band, puis entra dans l'orchestre de sa sœur où il restera sept ans. Il monte ensuite son propre groupe, le Zydéco Express, reprenant l'accordéon pour mener une carrière essentiellement européenne.

« Buckwheat » Dural ne sera pas le seul musicien que « le roi Clifton », tel notre Saint Louis national, ait remis dans le droit chemin parsemé d'anches libres et frémissantes. Fernest Arcenaux, né en 1940, devra, lui aussi, se soumettre au suzerain et reprendra l'accordéon. C'est en 1978, que Clifton Chénier lui en fait rejouer, permettant la naissance de *Fernest & The Thunders.* Armé d'un diatonique trois rangs, Fernest s'exprime avec un redoutable feeling, plus proche de l'optique d'un bluesman de Chicago que du zydéco. Doté, lui aussi, d'un diatonique trois rangées, Alton Rubin, alias « Rockin' Dopsie », est né en 1932. Vedette de la zydéco music après avoir commencé sa carrière assez tard, en 1968, il va connaître un grand regain de notoriété, ayant été appelé par la rock star Paul Simon pour participer à un de ses derniers albums, *Graceland.* Il contribue, de ce fait, au nouvel intérêt des jeunes pour l'accordéon, instrument quasi absent de la scène de la pop music et de l'univers du rock.

On ne doit pas oublier que les musiciens noirs ne sont pas les seuls détenteurs du blues à l'accordéon. A l'instar du vieux Nat Abshire, beaucoup de « zydéco-men » blancs s'y sont essayés avec bonheur.

Tiny Cato, pourvu d'une technique assez rudimentaire, mais non dénuée de feeling, se situe davantage comme chanteur s'accompagnant à l'accordéon, s'exprimant dans un style bizarrement plus proche du blues urbain noir que de la tradition acadienne, tandis que Bill Matte, né en 1917, accordéoniste autant que batteur, fait montre, malgré son grand âge, d'un langage plus près du rock'n roll louisianais tout en chantant en français.

La génération suivante de ces « zydéco-diatoniques » va voir apparaître

quelques figures importantes comme Willis Prud'homme né en 1932, ou Belton Richard, né en 1939, surnommé « le roi du juke-box contemporain » et véritable crooner cajun. Il débute à l'âge de douze ans, encouragé par son accordéoniste de père, Claby. Comme celui-ci, il commence par des bals mais va bientôt devenir une vedette. Premier, en 1959, à diriger une formation de sept musiciens, les Musical Aces, il va écumer tous les night-clubs de la Louisiane et du Texas, allant même jusqu'à faire certaines incursions dans des festivals européens (1983).

Les vieux airs

1930-1940

Si le zydéco a pris une grande importance en Louisiane puis dans tous les États-Unis, les vieux airs de la musique traditionnelle, eux, qui font d'ailleurs partie des ingrédients du zydéco, n'en ont pas moins gardé leurs adeptes, ceux-ci ne dédaignant pas mélanger les genres. Cependant l'instrumentation de nombre d'orchestres demeure assez traditionnelle, à l'exception de la guitare basse électrique apparue avec le rock'n roll. Citons Linus Bertrand, né en 1930, Russel Bearb, né en 1935, avec ses Cajun Country Play Boys, Terry Cormier et Larry Miller, né en 1936, Doris Matte, né en 1937, Walter Mouton Jr., né en 1938, qui joue également du violon dans les Rambling Aces de l'accordéoniste Jackie Cailler, né en 1952, sans oublier Beldon « Bill » Pellerin, né en 1939.

L'influence de la musique country and western se fait sentir au sein de certains groupes, tant d'un point de vue musical qu'au niveau du look. On note souvent la présence d'une pedal-steel guitar, d'un dobro ou d'une guitare hawaïenne comme chez les Iota Ricefield Play Boys de l'accordéoniste Calvin Miller, né en 1930, les Rayne Play Boys de Nathan Ménard, né en 1933, ou dans la formation de Joe Fontenot, né en 1932, où on retrouve le jeune Reggie Matte, né en 1954, qui a troqué son accordéon pour une pedal-steel guitar.

Certaines formations sont apparentées au hillbilly des années quarante soit par l'électrification de toutes les guitares, comme les Bon Temps de la Ville Platte de l'accordéoniste Harrison Fontenot, né en 1934, soit par l'adoption de ce qui resssemble déjà à l'esthétique rock à venir, tel Nelson « Pee Wee » Kershaw qui, posant son accordéon traditionnel, tiendra la batterie au sein du Bowley Gang du chanteur-guitariste Bill Hutto, en 1949.

Les accordéonistes de cette génération n'hésiteront pas, comme leurs aînés le faisaient, à se décerner à tout va le titre de Play Boys, tel Leroy Colligan, né en 1945, avec les Carenco Play Boys, teintés de country & western, ou Jean Savoie, né en 1947, avec ses Lakes Charles Play Boys, plus traditionnels comme les Rayne Play Boys de Jimmy Venable né en 1948. Citons encore Aldus Mouton, né en 1941, Ray Leleux, guitariste et accordéoniste né en 1944, Michaël Lafleur, Carl Thibodeaux et Gérald Lejeune, tous trois dotés d'un patronyme célèbre et nés en 1947, ainsi qu'Isaac Miller, né en 1948, Kermit Venable, né en 1944, se produisant à la tête de ses Conkton Cajun et, enfin, l'altière Sheryl Cornier, née en 1945, qui dirige un orchestre féminin de six membres, les Musician Cajun.

La musique cajun au présent

La musique « from » le sud de la Louisiane

Il est intéressant de constater, encore une fois, que la musique louisianaise dans son ensemble reste au service de la danse et de la fête, et que l'on a affaire à une musique chantée et essentiellement populaire car avant tout « musique d'amalgame ». On peut citer, en guise d'exemple, « Fats » Domino chantant des ballades, des standards de jazz, du twist, du rock'n roll, du traditionnel cajun et du blues. C'est la démarche que l'on retrouve chez Clifton Chénier ou « Professor Longhair », amorcée, auparavant, quoique dans une moindre mesure, par des musiciens comme le bluesman Slim Harpo ou le jazzman « Jelly Roll » Morton.

A partir des années 1970

On distingue deux tendances : d'une part, une certaine continuité de la tradition avec des artistes s'inspirant des grands précurseurs, tels le protégé de Nathan Abshire, Robert Jardell, né en 1957, jouant dans l'orchestre des frères Balfa, et Nolan Cormier, né en 1951. Tous deux ont hérité du style du vétéran Aldus Roger. Ira Le Jeune, autre ancien verra, lui, sa continuité assurée à travers ses deux fils : l'aîné, Erwin, né en 1950, qui joue chez les Calcasieu Cajuns et, surtout, Eddie, né en 1951, se disant influencé à la fois par sa grand-mère, la radio et la télévision, et qui, se produisant au sein de ses Morse Play Boys ou derrière le chanteur-guitariste D.L. Ménard, partage sa vie entre ses différents emplois (métayer, ouvrier d'usine) et ses prestations dans les bars, restaurants et fêtes pri-

vées. Beaucoup de ces jeunes traditionalistes sont blancs ; citons l'accordéoniste Gordon Lalande se posant en farouche et, chose rare chez les Cajuns, parfois violent défenseur de la « blancheur » traditionnelle. On trouvera quand même un Noir, Gustave Ardoin, fils du vieux « Bois-Sec », qui, ayant débuté dans l'orchestre de son père, au violon, puis à la basse, optera finalement pour l'accordéon traditionnel.

D'autre part, continuant le travail de Clifton Chénier et de ses suiveurs, les accordéonistes de la génération d'après, quoique en majorité diatoniques, ont peu à peu incorporé les nouveaux courants musicaux (rock, pop music, soul music, etc.) ainsi que la musique issue du développement technologique (disco, etc.). Beaucoup de musiciens contribuèrent, consciemment ou non, à cette évolution. D'abord, quelques anciens comme John Delafosse (ou Delafose), né en 1939, avec ses Eunice Play Boys et Lawrence « Black » Ardoin, né en 1946, frère de Gustave qui, après avoir tenu la batterie dans l'orchestre familial, sanglera l'accordéon de son père à la mort de celui-ci ; son fils Sean, saxophoniste, se produit en alternance avec l'accordéon, fidèle en cela à l'auguste lignée. On compte encore Mel « Love Bug » Pellerin, né en 1954, dont le style évoque un mélange de zydéco, de rock « type Rolling Stones », et de musique traditionnelle, et Bessyl Duhon, pratiquant aussi le piano, le dobro, le violon, la guitare, la pedal-steel guitar, le saxophone et conciliant divers métiers (cuisinier, agent d'une compagnie de climatisation, etc.) avec la musique, se produisant dans les contextes les plus variés (rock traditionnel, country, etc.).

Cependant, l'un des premiers artisans de cette mutation est Ralph Zacharie Richard. Né en 1950, il se retrouve à vingt ans folksinger à New York, jouant de la guitare et de l'accordéon diatonique, avouant ne pas connaître grand-chose mais rechercher son identité culturelle. Influencé par le jeu d'Aldus Roger dont il avait avidement écouté les disques, il suit les cours de Félix Richard.

Il fonde bientôt son premier groupe avec Michaël Doucet et Kenneth Richard, le Bayou Drifter Band, qui s'appellera ensuite le Bayou des Mystères.

Ayant choisi de chanter en français, il obtient au début des années soixante-dix des concerts au Québec, et y devient une vedette. Sa notoriété s'étend jusqu'en France, où il reçoit en 1980 le Prix de la Jeune Chanson. Zacharie Richard a introduit l'esprit de la pop music, du rock'n roll, de la soul music et de la country music dans le zydéco et la musique traditionnelle, en utilisant les claviers, en réactualisant la pedal-steel guitar et en électrifiant le violon, se posant, de plus, comme un chanteur engagé, en écrivant des textes dépassant les préoccupations de tous les jours chères aux « vieux » Cajuns.

Un de ses suiveurs, Bruce Daigrepont, emprunte un itinéraire musical équivalent bien que n'étant pas né dans les bayous. Il vient au monde en 1958 à la Nouvelle-Orléans, d'une famille de langue française, ayant des amis cajuns. Ainsi que Zacharie Richard et de nombreux accordéonistes de sa génération, il ne commence pas sur l'instrument, étant d'abord marqué par la « pop-folk » music des années soixante. Beaucoup de ces

artistes ont redécouvert leurs racines à l'approche de la trentaine après avoir joué d'autres instruments et une musique plus « branchée ». Bruce a commencé par la guitare dès l'âge de cinq ans, parce que ses parents en jouaient et, adolescent, il accompagnait les « vieux » du coin qui jouaient du *bluegrass*. Peu de temps après, il se met au banjo et part en tournée avec Luke Thompson and the Green Valley Cut-Ups. Il n'aime pas vraiment le rock, mais écoute quand même des groupes comme le Creedance Clearwater Revival. En 1979, il découvre le groupe d'Allen Fontenot à la radio, et s'éprend de l'accordéon. Après avoir assisté au festival de musique cajun de La Fayette, il redécouvre « la fierté du peuple cajun » et se rappelle ses grands-parents fermiers, les fêtes familiales et les veillées où l'on parlait et chantait en français. Il achète un accordéon en 1979 et apprend, en autodidacte, en six mois. En 1980, il entre dans le Cajun Bourré Band avec lequel il tourne pendant cinq ans dans les night-clubs de la Nouvelle-Orléans. Il a maintenant son propre groupe avec lequel il se produit régulièrement dans la région de Tipitina.

A l'écoute de la nouvelle vague de la musique cajun représentée par des gens comme Jay Cormier, des Cajun Kings, né en 1954, John « Maw-Maw » Thériot et Clinton Broussard, nés en 1952, Pat Savant, né en 1955, Charles Thibodeaux, Jamie Berzas et Cédric Benoît, nés en 1958, Terry Cormier né en 1951, on constate qu'elle s'est modernisée tout en réhabilitant l'accordéon diatonique, l'utilisant sans doute davantage pour la couleur que pour ses possibilités techniques, laissant cela aux autres instrumentistes. On peut y voir aussi sa volonté de maintenir et de resserrer le lien direct avec ses racines, bien que dans les disques on constate que si l'accordéon est omniprésent, le chant et les autres instruments sont bien plus en avant.

Beaucoup d'autres musiciens, noirs ou blancs, s'expriment dans cette nouvelle direction. Citons Preston Frank, né en 1947, de l'orchestre du chanteur Classie Ballou. Dong Kershaw, né en 1936, Wayne Toups, né en 1958, avec son Zydécajun, Terrance Simien et ses Mallet Play Boys, que l'on peut voir et entendre dans le film *The Big Easy*. Il y a aussi Patrick « Pat » Breaux, né en 1958, petit-fils du célèbre Amadie, qui se produit en duo, avec son frère Gary né en 1953. On le trouve également au saxophone, dans le groupe Beausoleil du violoniste Michaël Doucet, né en 1951, lui-même accordéoniste que l'on entend dans certains de ses disques, quand ce n'est pas le jeune Erroll Verret (ou Verrette), né en 1958. Mentionnons encore Edward Poullard ou Marc Savoy, personnage important du monde des accordéonistes cajuns, né en 1941 et un des plus importants fabricants et réparateurs d'instruments.

Arrivé au terme de cette revue non exhaustive des as de la « boîte à sanglots » louisianaise, il serait grave de ne pas parler de Joël Sonnier, né en 1946, qui, depuis les années soixante, demeure constamment présent, de la Louisiane à la Californie. Enfant prodige, influencé par Ira Le Jeune, il se produit sur scène et à la radio dès l'âge de sept ans, jouant « treize soirées par semaine ». Il sort quelques disques dans les années soixante, dont une des plus belles versions de *Jolie Blonde*. Toujours « tiré à quatre épingles », son allure de séducteur lui vaut d'être surnommé par

certains le « Rudolph Valentino des bayous ». En 1972, il écume les festivals folk de Californie et décide de s'y installer, donnant des concerts dans les collèges et organisant des séminaires. La popularité de la musique cajun étant en baisse, il se recycle à la contrebasse et à la batterie pour accompagner les orchestres de country. Continuant de composer, il rencontre le célèbre chanteur Johnny Cash, qui l'embauche et commence rapidement à enregistrer ses chansons. Peu à peu, il refait une carrière d'accordéoniste sortant des disques et des compacts, dans lesquels il s'inscrit, bien que plus vieux, dans le courant de la jeune cajun music.

Bien des accordéonistes ont été omis dans ce chapitre. La liste qui suit comporte les noms de ceux sur lesquels nous n'avons pu obtenir des renseignements précis. Certains sont décédés ou oubliés, d'autres encore en activité : Elridge Thibodeaux, chez les Balfa Brothers, Ward Lormand accordéoniste avec Robert Le Blanc du groupe Cush-Cush en 1979, Ray Godeaux du groupe d'Alvin Meaux and his Anything Goes, Willie Roy et Ridley Gayaneaux, tous deux jouent de l'accordéon dans le Big Band traditionnel cajun : Fa-Tras (quatorze musiciens), Tommy Michot des Michot Bros (cinq frères), Elias Badeaux et Whitney Doucet des Louisiana Aces, Julien Giaux accompagnateur du chanteur guitariste D.L. Ménard, Léo Fontenot des Ville Platte Play Boys, en 1954, Elier Touchet, des Touchet Brothers, Jimmy Thibodeaux et Musique, Larry Picard et Jambalaya. Ainsi que Alden Granger, Early Richard, Edwin Duhon, John Oliver, Danny Poullard, Roy Brulé (qui a cependant enregistré pour les disques de la bibliothèque du Congrès), Paul Mc Ziel, Robert Clemon, Albert Chevalier, Colombus Fruge, Bixy Guidry, Rockin'Uncle Potts, Murphy Stelly, etc. *(A suivre.)*

Avant de conclure ce chapitre, nous soulignerons une dernière fois qu'avec cajun et zydéco nous sommes, comme il est apparu tout au long de ce chapitre, en présence d'une musique de classe la plus pauvre et la plus laborieuse. En cela elle rejoint le blues, le musette et nombre de musiques traditionnelles. Si les paroles traitent de préoccupations journalières, il s'agit pourtant de musiques de fête, conservant certaines des fonctions originelles (païennes) de la musique : celle d'exutoire et de maintien de la cohésion du groupe. Le bal « fais-dodo », auquel les couples chargés d'enfants peuvent se rendre comme les célibataires (puisqu'on couche la marmaille dans la pièce attenante), est la ponctuation et l'aboutissement d'une semaine de travail physique souvent très dur. Musique de fête mais certainement pas d'oisiveté, cajun et zydéco mènent la danse, le bal demeure le lieu où l'on rit, danse, boit, se marie et meurt, au son de l'accordéon.

Le tex-mex

L'origine

Le terme de « tex-mex », celui aussi de « border music » (littéralement : musique de la frontière) désigne la musique des Mexicains vivant aux États-Unis dans la partie sud du Texas, produit résultant du métissage entre les deux cultures.

Rappelons au passage que le Texas fut longtemps mexicain et que le Mexique, contraint et forcé, ne le céda aux États-Unis qu'en 1848. Quoi qu'il en fût, cela n'empêcha en rien, de la fin du XIX[e] siècle aux années vingt environ, les Mexicains du nord de traverser le Rio Grande (fleuve qui forme, en cet endroit, la frontière) et de trouver des emplois dans les fermes du sud Texas, souvent aux mains d'émigrants d'Allemagne ou d'Europe centrale.

Comme en Louisiane pour les Cajuns, l'accordéon diatonique à une seule rangée était arrivé là par l'intermédiaire des catalogues ou des émigrés allemands. Les musiciens mexicains reprirent les marches, polkas, valses, scottishes, mazurkas, et autres danses jouées par leurs confrères allemands, polonais, voir yougoslaves. En témoigne par exemple la *Margarita*, ranchera jouée par Flaco Jimenez [14], dans laquelle on reconnaît, pratiquement note pour note, la polka *Jest Sem Si Pa Nekaj Zmislil* [15] de la musique traditionnelle slovène. Les Mexicains ne se firent pas faute de mêler gaillardement ces danses aux leurs, d'origine soit indienne (cumbia, huapango), soit latine (boléro, redova, danzon).

Ce dernier ingrédient, le danzon, contribue à apporter beaucoup de syncopation à l'intérieur du cadre souvent rigide des danses européennes. Les danses d'origine mexicaine garderont leurs caractéristiques spécifiques, si ce n'est qu'elles seront jouées à l'accordéon diatonique plutôt qu'avec les instruments traditionnels ; celles d'origine européenne, elles, subiront une sensible transformation.

La musique

Ranchera et polka

Si le rythme et le tempo en sont quasi identiques, en revanche la couleur de chacune est bien distincte. La polka, surtout instrumentale, est d'une écriture plus virtuose ; la ranchera, elle, presque toujours chantée, beaucoup plus mélodique, demeure bien plus simple, plus dépouillée, seulement agrémentée par l'ornementation amenée par l'accordéoniste. Mais surtout avec sa « cadence improvisée ad lib » [16], la ranchera est la seule à permettre à celui-ci de laisser libre cours à ses talents de variateur et d'improvisateur. Là, le soliste rivalisera d'imagination pour chauffer au maximum les danseurs et le public.

A l'instar de celle des Cajuns, la valse des Tex-Mex est lente et se situe entre le boston et la valse viennoise. Quant à la valse ranchera, l'atmosphère propre à sa mélodie évoque l'univers de la valse conventionnelle (d'où son appellation), mais ce n'est qu'une ranchera lente à deux temps. D'un point de vue général, les mélodies des valses ont un caractère européen ; toutefois, sur le plan mélodique, la redova sonne beaucoup plus latine. Plus rares sont les valses rapides, tel le huapango d'origine indienne dont l'accentuation sur la première et la quatrième croche apporte une très forte syncopation.

Le boléro et le danzon

Comme dans les dancings en France, dans les années 1940, le boléro, d'origine espagnole, est la danse propice à l'amour et à l'échauffement des sens, annonçant ainsi le slow des années 1950. Le danzon, lui, plus typiquement indien, est un boléro fortement teinté de cha-cha : la batterie intervenant à la place des *timbales* entre les couplets. Comme dans la musique cajun, il faut peut-être y voir l'influence des Antilles, pas si éloignées.

Les autres danses

La ranchera, la polka, la valse et le boléro semblent être les danses les plus jouées par les accordéonistes. Signalons toutefois la présence fréquente des scottishes et des mazurkas, surtout dans le répertoire des musiciens de la première génération, ainsi que celle de la cumbia, sorte de salsa résultant du mélange de la culture indo-espagnole avec la culture africaine. Il ne faut pas oublier que la Colombie, d'où vient la cumbia, fut un des grands centres d'arrivage des Noirs en provenance de l'Afrique et il est probable, même si cela reste à vérifier, que la musique afro-cubaine soit venue du continent vers les îles et non l'inverse comme le voudrait la logique.

Les interprètes

Les pionniers de la première génération

Il semble que le plus ancien parmi ceux dont le nom nous est parvenu soit Patricio Jimenez, né au XIX[e] siècle, qui était considéré comme la vedette du sud Texas. Son répertoire puisait encore largement dans celui de la musique européenne. Il se composait de polkas, de mazurkas, de

valses et de scottisches. Il fut le fondateur d'une dynastie d'accordéonistes, parmi les plus importants de la musique de la frontière, qui régna pendant quatre générations, soit presque un siècle.

Autre grande figure, celle de Lolo Cavazos, né en 1906, qui jouait sur un modèle d'accordéon diatonique à deux rangées.

Le début de ce siècle vit naître les premiers artisans du métissage « Mexique Texas ». Parmi ses plus illustres représentants, citons Bruno Villareal. Ce musicien presque aveugle, grand virtuose, qui sur les rancheras, excellait dans les cadences en « coups de couteau », commença à enregistrer dans les années 1930, partageant en particulier ce privilège avec José Rodriguez, vraisemblablement le premier à avoir gravé sur disque la fameuse *Bamba* Rodriguez, et d'autres musiciens, tels que Francisco Guttieres et Alecjandro Aguirre, qui furent des inspirateurs de Narciso Martinez.

Ce dernier, né au Mexique en 1911, émigra peu de temps après avec sa famille au Texas. En 1928, il se mit à l'accordéon, pratiquant l'instrument en autodidacte, après avoir écouté son frère aîné qui en jouait en amateur. Travaillant comme ouvrier éleveur dans des ranchs du Texas dans la région de Corpus Christi, il côtoyait journellement des membres des communautés allemande, tchèque, polonaise et bohémienne, et s'inspira beaucoup de leur musique.

Au début des années 1930, il se produisait dans les bals, les fêtes privées (fiestas) et les repas d'affaires. En 1936, il grava vingt titres en une seule journée pour une firme dirigée par un certain M. Valentine. Il obtint un succès foudroyant, qui lui valut d'être surnommé « l'Ouragan de la Vallée », acquérant même une grande notoriété auprès de la colonie basque californienne.

Il fut un des rares artistes à enregistrer des disques pendant la Grande Dépression, dont un certain nombre sous le nom de Louisiana Peter, gravés en Louisiane sur le label Delfo. Malgré son succès, il resta toute sa vie un semi-professionnel, ne pouvant consacrer que les week-ends à la musique. Pendant les années 1950, il travailla comme ouvrier agricole, ramassant des tomates en Floride, puis dans les années 1960 comme chauffeur de poids lourd. Il enregistra un dernier disque, en 1968, pour le label Oro. En 1973, il fut gardien du zoo de Brownsville ; c'est à cette époque-là que Chris Strachwitz et Les Blank le filmèrent pour leur documentaire *Chulas Fronteras*. Depuis 1977, il a pris sa retraite et consacre ses week-ends à la musique.

De la même génération, Santiago Jimenez (fils de Patricio) est considéré comme l'un des deux principaux artisans de la *Norteña Music* avec Narciso. Né en 1912, Santiago accompagna tout d'abord son père, avant de se faire un nom en gravant des faces à la fin des années 1930. Très vite, grâce à cela, vedette importante de la radio, c'est à la fin des années 1940 une des grandes figures musicales de la région du sud-ouest et l'influence majeure pour toute une génération d'accordéonistes. Il se produisit chaque week-end pendant dix ans au club El Gaucho de San Antonio. Contraint, malgré cela, d'interrompre onze ans durant ses activités de musicien, il dût se résigner à gagner sa pitance comme portier à Dallas. Il

revint à la musique vers la fin de sa vie, se produisant dans une boîte de San Antonio, derrière le restaurant Chez Jimmy, « mettant le public sur les tables » tous les samedis. Il s'éteignit en 1985, laissant plusieurs dizaines de disques et cent cinquante chansons dont beaucoup traitent de problèmes sociaux.

La deuxième génération

Le plus connu est sûrement Valerio Longoria né en 1924. Son père lui offre à sept ans son premier accordéon et très peu de temps après le jeune garçon joue dans les fêtes et, des nuits entières, assis sur une estrade, dans les bals de rue à quatre dollars la nuit. Dans la journée il travaille aux champs aux côtés de son père. En 1946, il enregistre chez Corona et joue dans les bars. Influencé au départ par Narciso Martinez, il s'éloigne peu à peu du répertoire folklorique, jouant des *jitterbugs* ou même des swings. Il fera des tournées dans tous les États-Unis, enregistrera pour les labels Firma, Ideal, Falcon d'abord, puis pour les labels Oro, Hacienda, Joe et Reloj.

Jouant d'un modèle diatonique à quatre rangs, Longoria est le premier à intégrer la batterie au conjunto et à utiliser des accordéons différents pour jouer dans d'autres tonalités. Il introduisit dans la musique tex-mex les cumbias de Colombie qu'il écoutait à la radio sur les petites ondes et enregistrait sur un lecteur-cassette. Selon Chris Strachwitz [17], Valerio Longoria représente le son urbain de la musique norteña. Également le premier à amener le boléro, il a popularisé la *cancion-ranchera* mexicaine. A l'heure actuelle, il se produit accompagné par ses deux fils et son petit-fils.

La troisième génération ou qu'importe le flaco pourvu qu'on ait l'ivresse !

Santiago Jimenez eut deux fils accordéonistes : Santiago Junior, qui s'exprime dans le style de son père, et Leonardo Jimenez, dit « Flaco » (le maigre), qui naquit à San Antonio en 1939. Il commença à travailler l'instrument en écoutant son père donner des cours particuliers à de jeunes élèves tout en l'accompagnant à la guitare dans les bals, le week-end. Entre les danses, Santiago, après avoir présenté son fils au public, lui repassait l'accordéon et le faisait jouer aux tables, lui permettant ainsi de gagner son verre de bière et quelque argent.

Ne goûtant pas les joies de la scolarité, il créa son propre groupe en 1955, jouant, comme ses aînés, en semi-professionnel dans les bals du samedi soir. « Flaco » Jimenez fut le premier accordéoniste à incorporer

des éléments de la musique des Caraïbes (rumbas et boléros) à du country & western. Le développement du syndicat des musiciens, et les droits des auteurs et des interprètes ainsi que les royalties lui permirent d'être le premier musicien tex-mex à vivre de son art. Jusqu'alors, les artistes n'avaient jamais pensé qu'un disque pût leur rapporter de l'argent après qu'ils l'avaient enregistré, abandonnant, sans le savoir, le profit aux compagnies. A partir du début des années 1970, il commença à se produire au sein de divers groupes de rock, dont celui de Doug Sahm, musicien qui pratiquait un rock mâtiné de musique tex-mex, de pop music, de country & western et de folk. En 1977, il fut engagé par Ry Cooder. Il acquit ainsi une renommée internationale, devenant la grande vedette de l'accordéon tex-mex.

Le fait qu'il ait participé à des enregistrements relevant de l'esthétique rock le fit considérer comme un spécialiste de ce style. En réalité, et l'on retrouve le même phénomène ailleurs, il avait été choisi en raison de la force de son expression, toujours profondément enracinée dans la tradition, même s'il y avait ajouté de nouveaux ingrédients, tels que la musique typique et le blues, dont la présence est sensible dans sa manière de jouer les fameuses cadences improvisées des rancheras.

Sa participation à trois albums de Ry Cooder permit de faire découvrir et de populariser cette « musique de la frontière », quasi inconnue en Europe avant les années 1980. On peut notamment l'entendre dans le film *The Border*, dont l'acteur principal est Jack Nicholson.

Découvert plus récemment, Esteban « Steve » Jordan, accordéoniste borgne, né en 1940, est ce qu'on appelle un musicien pour musiciens. Membre d'une famille de seize enfants, il débuta la musique à l'âge de sept ans, à la guitare. Préférant traîner plutôt qu'aller à l'école et ne sachant trop quoi faire, il adopta l'accordéon vers l'âge de dix ans. Il dut bientôt gagner sa vie en tant que travailleur agricole et n'enregistra ses premiers 45 tours que dans les années 1960. Fanatique de Jimmy Smith et de Wes Montgomery, il prétend être influencé à la fois par le jazz, la musique country et la salsa. Avouant ne pas aimer le rock à cause de sa trop grande simplicité musicale, il finit par s'y intéresser lorsqu'il joua le morceau de Jimmy Hendrix *Purple Haze* à l'accordéon.

Il devint bientôt un des plus grands virtuoses de l'accordéon diatonique, faisant preuve d'une époustouflante technique sur un instrument réputé limité. Il utilise beaucoup et avec la plus grande facilité les septièmes majeures, les quartes et les quintes diminuées, ainsi que les *clusters*, le tout agrémenté de parties vocales très « rentre dedans », mêlant allègrement rythmes binaires et ternaires, et produisant ainsi une musique tex-mex parmi les plus excitantes qui soient. Il ne craint pas de rénover la musique traditionnelle en y insufflant l'esprit du blues et de la musique country, mais aussi en y incorporant des éléments empruntés à des musiques apparues plus récemment, telles que le rock, la pop music, le jazz et la salsa.

Steve Jordan demeure un personnage assez mystérieux, menant une vie de nomade, et qu'on ne sait généralement où joindre. On ignore beaucoup de choses de la carrière de cette star de la musique de la fron-

tière. Il apparaît toutefois dans le film *Born East L.A.*, dont il fit la musique en 1986.

Moins connu que tous ces chefs de file et souvent à cheval entre les deux générations, certains autres accordéonistes n'en ont pourtant pas moins apporté leur contribution. Comme l'écrit Robert Santiago, dans la revue *Anche Libre* :

> « Il serait toutefois inexact de ne ramener l'histoire du tex-mex qu'aux seuls noms de Narciso Martinez ou de la famille Jimenez. Sur le versant mexicain du Rio Grande, par exemple, les musiciens célèbres ont pour nom Antonio Tanguma et Los Alegres de Teran. Antonio Tanguma, originaire de Monterey, commence à animer des bals *norteno* dès 1927, mais l'industrie du disque ayant démarré beaucoup plus tardivement au Mexique, il ne pourra faire ses premiers enregistrements que vers la fin des années 1940. Los Alegres de Teran ainsi que l'accordéoniste Eugenio Abrego influenceront beaucoup la musique *conjunto* du nord du Mexique » [18].

Beaucoup d'autres musiciens de moindre réputation laissèrent quand même quelques témoignages discographiques. Tel est le cas de Fred Zimmerle, né en 1931, issu d'une famille d'accordéonistes (grand-père, père et oncle), membre du Trio San Antonio, également harmoniciste, et qui enregistra au début des années 1950.

De la même époque datent des faces de J. Guadalupe Prado, des Hermanos Prado, orchestre de six musiciens ; de Jesus « El Gallito » Casiano, de Pedro Ayala, accordéoniste enregistrant pour Falcon Records en 1949, ainsi que d'Agapito Zuniga qui a enregistré pour le label Folklyrics, distribué par Arhoolie. Pour ce qui est de la décennie suivante, on distingue Juan Torres, du groupe Los Gavilanes, et Mario Montes, de Los Donnenos, également immortalisé grâce à ses disques pour Folklyrics.

La quatrième génération

Elle vit apparaître des accordéonistes marqués davantage par le rock. Ils appartiennent à des groupes vedettes tels, dans Los Lobos, David Hidalgo dont le style mêle le tex-mex, le rock et surtout le zydéco (la Louisiane n'est pas loin). Musicien de toutes les expériences, il participa à l'album de Paul Simon, *Graceland,* et à celui de Tom Waits, *Franks wild years.* On connaît un peu moins le groupe de Joe « King » Carrasco où s'est distingué d'abord l'accordéoniste Kris Cummings, également à l'orgue et au synthétiseur, puis Marcello Gauna qui y joue aussi de la guitare, de la basse, de la batterie et de l'orgue.

Cependant, d'autres jeunes accordéonistes continuent de s'exprimer dans un langage traditionnel, notamment Reuben Vela.

Tout comme la musique cajun, la musique tex-mex comporte nombre de musiciens dont les noms ne sont connus que par les pochettes de disques : Lalo Garcia, Juan Tejeda, Leo Garza, Juan Lopez, Chencho Cardenas (des Cardenas Brothers), qui ont enregistré chez Folklyrics, ou Tony de la Rosa et Reuben Naranjo, pour la firme Rounder.

On ne peut conclure ce chapitre sans parler de la jeune génération où l'on trouve encore un Jimenez, David, fils de « Flaco », qui interprète une polka composée par son grand-père, dans le film de Les Blank *Chulas Fronteras.*

La tradition de l'accordéon tex-mex s'est développée autour du diatonique ; on trouve cependant quelques artistes qui ont utilisé le modèle chromatique, fait beaucoup plus rare que chez les Cajuns. Citons le plus connu, Paulino Bernal, vedette dans les années 1950 à la tête de son Conjunto Bernal, l'orchestre tex-mex le plus important de l'époque.

Comme chez les Cajuns, l'accordéon tex-mex a fait des adeptes chez les Blancs. Linda Birch, californienne, mandoliniste de The Ethnophonic Orchestra, s'éprit de l'accordéon au point de l'adopter définitivement et de se produire avec cet instrument tant aux États-Unis qu'en Europe ; de même, Augie Meyers qui s'exprime sur cet instrument sur l'album *Quintessence* du chanteur Doug Sahm.

Le Canada

C'est dans la province de langue française du Québec que l'accordéon canadien prit, semble-t-il, son essor.

L'accordéon diatonique

La genèse, les pionniers

Au Canada comme partout ailleurs, le premier accordéon à apparaître fut le diatonique à une seule rangée, surnommé mélodéon. Selon Ian Bell [19] :

> « Dès 1850, mention est faite dans la presse de l'instrument, et on peut lire ainsi, dans le compte rendu de la Foire de Mirickville (Ontario) du numéro du *Prescott Telegraph* du 11 septembre de cette année-là : la chanson *Loves Young Dream,* accompagnée à l'accordéon, fut chantée avec un goût exquis. »

Ian Bell précise qu'à sa connaissance les références les plus anciennes à l'instrument sont celles faites dans les archives d'une école religieuse de

la ville de Québec, qui en proposa l'enseignement pendant une dizaine d'années. Nous citerons à ce propos le commentaire de présentation du prospectus de l'école en question, extrait du livret d'une exposition photographique sur l'accordéon au Québec [20] :

> « En novembre 1843, on trouve la note suivante dans le livre de comptes des Ursulines de Québec : "Payé pour 1 Acordia, 3 £". La preuve est ainsi faite que l'accordéon est arrivé au Canada quelques années après son invention (...). C'était à l'époque un instrument fort prisé dans les salons de la bonne société. En 1843 et 1858, le livre des comptes des Ursulines fait régulièrement état de sommes versées pour l'acquisition ou la réparation d'accordéons. Le prospectus (...) indique clairement que l'accordéon faisait alors partie du programme d'enseignement pour les élèves qui le désiraient. Cependant, à partir de 1858, les mentions disparaissent, comme si l'accordéon, moins à la mode, avait cessé d'y être enseigné. Malgré tout, les *Annales des Ursulines* (vol. 3, 1896, p. 69) indiquent que des élèves ont joué du mélodéon lors d'une fête donnée en l'honneur d'une religieuse » [20].

C'est en revanche grâce aux *Sœurs du Bon Pasteur*, à croire que le clergé québécois affectionnait la « boîte du diable » tant haïe par son homologue bas-breton, que Cécile Mercier en acquit les rudiments. Réputée aussi bonne violoniste et bonne organiste, elle épousa un dénommé Elphège, qui jouait de l'harmonica en amateur et poussait fort joliment la chansonnette et, en 1917, donna naissance à Elphègina Morin qui, plus tard, séduite à son tour par l'accordéon, adoptera un modèle Hohner à deux rangées.

Une infrastructure s'établit rapidement autour de l'instrument et nombre de cours privés virent le jour. C'est par ce biais que l'accordéon va amorcer son développement. Comme dans beaucoup de pays occidentaux, l'instrument passionne tout de suite la haute société ; quelque vingt années plus tard, elle s'en sera désintéressée et l'accordéon passera alors aux mains de la classe populaire.

Dès la fin du XIX[e] siècle, des fabricants sont déjà installés, concurrençant les marques allemande Ludwig et anglaise Impérial. Entre 1865 et 1880, un luthier québécois, Roch Lyonnais, tient un atelier. Il sera suivi par Odilon Gagné auquel succéderont ses deux fils Philias et Wilfrid en 1916. Cette fabrique est actuellement dirigée par un de leurs descendants, Paul-André Gagné. On notera que, comme leurs cousins cajuns, un grand nombre de Québécois ont le même nom de famille sans être nécessairement apparentés. Sur la plus ancienne photographie de musiciens québécois répertoriée (1920), on voit un certain Gaston Gagné, accompagné par son frère, Fortunat, aux cuillères. En dépit de son patronyme, Gaston ne joue pas sur un Gagné mais sur un Ludwig Pine Tree appelé plus communément le *Ludwig Sapin*, car la tirette commandant le changement de registre était décorée d'un sapin peint sur une pièce de faïence. Quand l'instrument comportait plusieurs registres, on parlait d'un modèle à deux ou trois sapins.

Le *Ludwig Sapin* le plus célèbre dans le premier tiers du siècle était l'instrument utilisé par Alfred Montmarquette considéré comme le pionnier des accordéonistes diatoniques. Né en 1870, il démarre une carrière précoce, jouant, dès le début des années 1880, reels, polkas, hornpipes et autres jigs. Se produisant souvent accompagné par un piano, des *bones* et quelquefois une guimbarde ; il devra attendre 1927 pour enregistrer son premier disque. Sa façon d'interpréter les marches et les valses lui valut le succès. Mort en 1944, il aura influencé plusieurs générations d'accordéonistes.

En 1919, Marius Barbeau et Édouard-Zotique Massicotte organisent les *Veillées du bon vieux temps* à la bibliothèque Saint-Sulpice. Outre Montmarquette, on peut y écouter Joseph Latour et Arthur Pigeon (1884-1966) qui a gravé une trentaine de 78-tours, et dont deux des petits-fils, Marcel et Phylias Pigeon, sont des accordéonistes importants de la génération actuelle. S'inspirant probablement de cette première initiative, Conrad Gauthier, acteur, chanteur, journaliste et producteur, fondera les *Veillées du bon vieux temps* au Musée national. On y entendra nombre de musiciens traditionnels, dont la célèbre Mary Travers, dite « la Bolduc ». Née en 1894, ce personnage haut en couleur se fera connaître comme chanteuse. Elle tâtera néanmoins de l'harmonica, de la guimbarde et, bien sûr, de l'accordéon dans sa jeunesse. Spécialiste des chansons populaires et parfois grivoises, elle sera la reine incontestée de la *turlute*[21]. Après avoir fait carrière dans les spectacles de vaudeville et laissé des traces enregistrées, elle décédera d'un cancer en 1941.

Son aîné, Donat Lafleur (1892-1973), autre habitué des veillées, partit faire carrière à Montréal. On le retrouve, en 1941, attaché à la station de radio CHLP où se produit également souvent Théodore Duguay. Né en 1904, celui-ci suit les cours d'accordéon de sa mère. Arrivé à Québec pour travailler comme débardeur, il remporte bientôt un concours, en 1937, qui lui permet d'entamer une carrière qui durera treize ans. Il s'éteindra en 1950, laissant peu d'enregistrements. Comme Duguay, et les musiciens traditionnels du monde entier, Henri Bisson gérant d'une fabrique de chaussures, la Vallee Shoes, va mener une carrière de semi-professionnel. Né en 1912, d'un père accordéoniste, il arrêtera de jouer pendant la seconde moitié des années 1940, la musique traditionnelle se faisant de plus en plus rare dans le contexte urbain d'après guerre. Des musiciens de cette génération des années 1910, peu sont encore actuellement en activité ; citons cependant Joseph-Marie Tremblay, né en 1916, que l'on peut écouter sur le volume 2 de *Accordéons diatoniques musiciens du Québec,* enregistré en 1989, édité par le Centre de Valorisation du Patrimoine Vivant. Ayant débuté dès l'âge de huit ans, il se déclare influencé par des accordéonistes tels que Willie Godin, Joseph Dufour et Thomas-Eugène Gagné. A dix-huit ans, il anime déjà une émission de radio (CBJ) ; cela durera trois années consécutives. Sept ans plus tard, il enregistre son premier disque, un 78 tours, et devra attendre 1981 pour graver le deuxième, un 33 tours.

Théodore Duguay, grande figure de l'accordéon québécois, influencera nombre de musiciens comme Marcel Lachance, né en 1928, d'un père accordéoniste. Son aîné, Adelar Thomassin, né en 1924, apprend l'accordéon pendant la guerre, avec un de ses frères ; en 1946, il s'offre son premier instrument. Il fonde les Joyeux Campagnards qui resteront ensemble pendant trois ans. Il jouera dans les mariages, les « enterrements de vie de garçon » et pour les troupes de vaudeville. Il demeurera trois ans au sein de l'orchestre Trudel qui anime soirées de danse, festivités de carnaval, et émissions télévisées, notamment la première des séries introduites à Québec par Télé-Capitale, et réalisée à l'époque par un jeune inconnu : Gilles Vigneault...

Avant la télévision, la radio avait déjà commencé à produire des émissions diffusant essentiellement de la musique traditionnelle. En 1935, Paul Drollet ainsi que Billy & Charlie Harris fondèrent l'ensemble des Montagnards Laurentiens. L'orchestre allait se produire dans une émission de la station CHRC, de Québec, tous les samedis soir pendant vingt ans. Bien évidemment, différents accordéonistes s'y succédèrent. Ce fut d'abord Gérard Lajoie en 1941-1942, puis Lévis Beaulieu, né en 1916, qui y resta jusqu'à la dissolution du groupe en 1955. Lévis, qui joua, pendant vingt ans au Club des Raquetteurs du Parc Victoria de Québec ; il mourut dans un accident de voiture en 1968. Trois ans après le début de l'émission dans laquelle les Montagnards allaient bientôt se produire, Radio-Canada démarrait *Le Réveil rural*, traitant de l'actualité agricole. Diffusée le matin, elle durera de 1930 à 1967 et laissera, bien sûr, une grande part à la musique traditionnelle, confiée à un violoniste, Omer Dumas, à la tête de ses Ménestrels. Au sein de cette formation, on pouvait entendre l'accordéoniste Saturno Gentiletti qui, par ailleurs, possédait un groupe Les Joyeux Troubadours.

Comme dans la majorité des autres pays, l'arrivée du rock a fait perdre, à partir de la fin des années cinquante, une grande part de sa popularité à la musique traditionnelle.

La troisième génération

Au début des années 1970, le folk revival participe au retour de cette musique sur le devant de la scène. Certains accordéonistes, comme Armand Labrecque, qui a organisé maints festivals, ont été les artisans de ce renouveau. D'autres musiciens, non contents de participer à cette repopularisation se mirent à la fabrication, ainsi Gilles Pare, qui ouvre un atelier en 1976, ou l'accordéoniste Robert Boutet, mort en 1987, qui lui succédera. Également grand artisan du revival des seventies, Clément Breton attendra, lui, les années 1980 pour monter une fabrique. Cet accordéoniste qui débuta à l'âge de vingt ans fut un émule de Yves Verret

(1926-1983) qui, avec Olivier Douglas (né en 1918), influença également Keith Corrigan, issu de la communauté irlandaise de Valcartier. Celui-ci, né en 1933 d'un père violoniste, se tournera d'abord vers le style irlandais, avant d'être le chantre de sa synthèse avec la musique de la communauté francophone.

Toutefois, les deux figures les plus importantes de la génération des accordéonistes nés dans les années 1930, sont Marcel Messervier et Philippe Bruneau. Marcel, né en 1934, d'un père accordéoniste et fabricant, Joseph Messervier, se produit dès l'âge de dix ans au sein de l'orchestre familial. Influencé par Lévis Beaulieu, Gérard Lajoie, et un violoniste américain, Don Messer, il affirme qu'il n'y a rien de mieux que de jouer pour la danse :

> « C'est une bonne pratique que de bien suivre le rythme de la danse. Le lendemain, quand tu reprends ton instrument, tu deviens meilleur » [23].

Dès les années 1960, il ouvre un atelier qui produira environ vingt instruments par an. Beaucoup d'autres accordéonistes lui emboîtent le pas, se mettant à leur tour à en fabriquer, tels Jacques Croft, Réjean Simard et Marcel Desgagnés. Cependant, c'est Messervier qui demeurera, avec le Cajun Marc Savoy, l'un des deux plus grands fabricants d'accordéons diatoniques en Amérique du Nord.

Quant au plus grand technicien du diatonique, c'est certainement Philippe Bruneau. Ce personnage haut en couleur, mystique et pittoresque, est né en 1934. Non content d'avoir exploré de fond en comble le répertoire traditionnel québécois, il compose des œuvres personnelles. Ce sont souvent des pièces de virtuosité, difficilement jouables par le commun des accordéonistes diatoniques.

Premier musicien sans doute à écrire des œuvres totalement originales pour cet instrument, il se démarque dans ses compositions du *background* traditionnel tout en s'en inspirant. Sans aller jusqu'à voir en lui le fondateur d'un nouveau style (dont il serait alors le seul et unique représentant), on peut dire que Philippe Bruneau ouvre une nouvelle voie contribuant à sortir l'instrument de l'univers exclusivement traditionnel. Parmi les nombreux accordéonistes nés dans les années 1930, citons aussi André Roy, né en 1930, Marcel Lemay, né en 1931 et une femme, Marie-Blanche Lavoie, née en 1936.

Le style « musette »

La musique traditionnelle québécoise est le produit de trois influences principales : la musique celtique (anglo-irlandaise), la musique américaine (principalement country & western) et, dans une bonne mesure, la musique française, l'importance de cette dernière ayant augmenté depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, avec la venue d'artistes français et

notamment, d'accordéonistes. Émile Prud'homme est passé plusieurs fois. Gus Viseur a séjourné un certain temps à Montréal, ainsi que plus tard Christian Di Maccio. Le style « musette » parisien a donc laissé des traces et influencé certains accordéonistes québécois.

On s'en rend compte à l'écoute des enregistrements de Robin Barriault, Roger Robin ou Guy Rousseau. Précisons cependant que le style musette, à la manière québécoise, tient plus d'une couleur et d'une certaine manière d'utiliser la main gauche, pouvant rappeler la musique parisienne, que du style « musette » proprement dit qui, même s'il a été fixé par Émile Vacher dans les années 1920 sur un diatonique (à main gauche chromatique toutefois), a conquis ses lettres de noblesse au travers d'instruments chromatiques durant les années 1930.

La quatrième génération

Les deux noms les plus importants sont Reynald Ouellet et Francine Desjardins. Fille de l'accordéoniste-violoniste Ovide Marois, cette dernière, née en 1947, commença à dix ans en jouant des airs de Gérard Lajoie que l'on entendait souvent à la radio et qui, avec Marcel Messervier, a fait partie de ses premières influences. Elle fut ensuite inspirée par Armand Labrecque et par l'incontournable Philippe Bruneau. Elle se produit actuellement dans les veillées de danse des clubs paroissiaux et dans quelques hôtels ; elle a enregistré un disque, *Reine de l'accordéon,* chez Bonanza. Reynald Ouellet, lui, est très connu au Québec et au-delà. Héritier du style de John Kimmel, mais aussi influencé par Philippe Bruneau, Marcel Messervier et Yves Verret, il a été l'accordéoniste du groupe Eritage (1977-1984), orchestre attitré de deux séries d'émissions télévisées produites par Télé-Capitale : *Gentille Alouette* en 1979, et *Folklore en fête* en 1980. Enfant prodige ayant débuté à deux ans et demi, Ouellet est considéré comme une des grandes autorités de la musique traditionnelle québécoise.

Les années 1940 ont, bien sûr, produit d'autres excellents accordéonistes tels André Pagé, né en 1948, et Jean-Claude Petit, né en 1941. Ce dernier, ayant débuté à huit ans, se retrouve à la tête de l'orchestre familial, quelque trois ans plus tard. Sa sœur tient le piano et son frère la guitare, le père venant souvent les rejoindre à la batterie. Ils tourneront près de vingt-cinq ans, animant les fêtes de la région. Influencé par René Paris, qui fut longtemps le seul de tout le comté de Portneuf à l'utiliser, Petit pratique le modèle trois rangées. S'étant inspiré également de l'accordéoniste Arthur Tremblay, Jean-Claude Petit va faire, à son tour, des émules, tel Denis Pépin, son neveu.

Né en 1963, Denis Pépin débute au piano à l'âge de sept ans. Bientôt installé à l'orgue de l'église de sa paroisse, il le tiendra pendant quatre années. A quinze ans, il découvre l'accordéon en écoutant son oncle. Il commence sur le deux rangées de sa mère, puis s'achète un trois rangées et décide de continuer. Il déclare être influencé par les violonistes et pratique également le style musette québécois. Plus vieux, Yvan Verret, né en 1950, est le neveu d'Yves Verret. Ayant débuté l'accordéon à huit ans, il se met à la clarinette et au saxophone deux ans après. Pendant quinze ans il restera attaché à ces deux instruments, se produisant dans les fêtes populaires avec son père et son frère, pour redécouvrir à vingt-neuf ans son premier instrument. Trois ans plus jeune, Gilles Veilleux est influencé par son père, accordéoniste mais aussi violoniste et harmoniciste et se met dès l'âge de six ans à apprendre le répertoire paternel. Il s'inspirera beaucoup des accordéonistes qu'il entendra à la radio, comme Gérard Lajoie ou ceux des Montagnards Laurentiens, mais aussi d'un accordéoniste traditionnel français, originaire de Beauce : Marius Gilbert. De 1985 à 1988, il joue au sein du groupe Tradition. Beaucoup d'autres instrumentistes sont à citer tels Carmen Guérard, Susy Lemay, Denis Caron, Stéphane Landry, élève de Lajoie né en 1970, qui s'est souvent produit avec Antonio Couture et Sabin Jacques, né en 1965, gaucher et influencé par Réjean Simard. Il déclare être inspiré aussi par les violonistes et pratique également le style musette québécois. Nous conclurons avec une femme, Danielle Martineau, du groupe Joséphine spécialisé dans la musique cajun de Louisiane.

L'accordéon à Terre-Neuve

Si le Québec demeure le point d'ancrage essentiel de la tradition au Canada, bien d'autres lieux et provinces comptent aussi leurs accordéonistes, et en particulier Terre-Neuve, autre grand bastion du diatonique canadien.

L'accordéon étant plus apte que les autres instruments à résister à l'humidité marine et au grand froid, on trouvait de nombreux accordéonistes amateurs à bord des baleiniers. Ce furent eux qui, entre la fin du XIX[e] siècle et les années 1920 et 1930, introduisirent largement l'instrument sur l'île.

Selon Ian Bell [(1)], le style d'accordéon le plus connu de tout le Canada est celui de Terre-Neuve, ceci en grande partie grâce à deux shows télévisés de langue anglaise qui furent diffusés à travers tout le pays : *Ryan's Fancy* et *At The Caribou*. Ce dernier show est celui d'Harris Hibbs, devenu par contrecoup l'accordéoniste folklorique le plus connu du pays, et qui a enregistré depuis de nombreux disques. L'autre raison de la popularité de ce style étant la présence dans de nombreuses villes du centre et de

l'ouest du Canada de musiciens terre-neuviens expatriés, qui se produisent dans des clubs.

Toujours selon Ian Bell, le style des Terre-Neuviens est identifiable par son extrême rapidité, liée, pense-t-il, aux rythmes des danses traditionnelles de la région, et aussi par la mesure supplémentaire ajoutée à la reprise de chaque motif du morceau interprété.

Citons parmi le nombre d'accordéonistes assez important de Terre-Neuve, quelques-uns des plus connus et qui ont enregistré des disques Ron Felix et Gerry Fromanger, par exemple, dont le style est celui de la région de la péninsule de Port-Au-Port sur la côte de l'île, caractérisé par des mélodies d'origine irlandaise et écossaise mais jouées avec un feeling très « français » (c'est-à-dire très proche du jeu des accordéonistes du Québec). Citons aussi Wilf Doyle qui se produit souvent accompagné par deux guitares et une batterie.

Tout comme celle des Québécois, la musique des terre-neuviens conserve des traces importantes du style irlandais ancien, ravivé d'ailleurs tout récemment, par un renouveau de la musique traditionnelle des îles Britanniques dans une grande partie du Canada. L'accordéoniste Eddie Coffey qui a vécu loin de Terre-Neuve et joué plusieurs années à Toronto (donc à proximité de la frontière des États-Unis et des Appalaches) mêle dans son répertoire les morceaux typiques de l'île à des compositions originales dans la veine country, et se produit accompagné à la guitare par Dusty Bulmer.

Les autres régions

S'il y a moins à dire des autres régions ce n'est pas que l'accordéon en soit absent mais simplement qu'aucun style spécifique ne s'y est développé. Signalons dans la province de l'Ontario l'accordéoniste Richard « Dick » Lepage, originaire du Québec mais installé depuis plus de trente ans à Windsor, petite « poche francophone » de la province ; il se produit avec ses deux fils guitaristes qui jouent dans le style blue grass. En Ontario aussi, les fanfares des Orange Lodges mêlent accordéons diatoniques et petits modèles chromatiques à touches piano. Accompagnées par des grosses caisses et des caisses claires, elles défilent en interprétant les mélodies considérées comme typiquement protestantes et patriotiques du répertoire anglais d'Irlande du Nord (jigs, hornpipes, marches, etc.).

Si nous n'avons évoqué jusqu'à présent que des accordéonistes d'ascendance européenne il ne faut pas croire pour autant que l'instrument soit resté l'apanage des enfants de la vieille Europe. Les régions arctiques comptent bon nombre d'accordéonistes esquimaux (ou inuits). Il est probable que l'accordéon a été introduit dans le Grand Nord canadien par les Terre-Neuviens expatriés, installés un peu partout au Canada y compris sur les côtes arctiques, et, comme à Terre-Neuve dès le XIX[e] siècle, par les équipages des baleiniers. Sur une photo de 1951, on

voit une certaine Annie Johannes, jouant une « danse carrée » à Fort Chimo ; on peut citer aussi Sineonee Keenoinak de Igloosk, qui jouait il y a quelques années dans la région de Yellowknife au nord-ouest du Canada.

Dans d'autres régions aussi, certains Indiens adoptèrent l'accordéon. Il y a quelques années, dans le nord de la province de Manitoba (centre du Canada) autour de Duck Bay, George Delaronde, à présent décédé, s'exprimait dans un style français pimenté du jeu des violoneux indigènes et métis de la région. Selon Anne Lederman citée par Ian Bell, le style de cet accordéoniste était représentatif de celui des autres musiciens de la région, aujourd'hui tous décédés.

Pour conclure, nous citerons encore, toutes régions confondues, quelques musiciens, jeunes ou moins jeunes, pionniers ou non, qui ont contribué à la renommée de l'accordéon traditionnel. Certains ont enregistré, d'autres ne sont que des noms entrevus sous une photographie ou au fil des lectures de revues et d'articles ou encore des noms cités entendus au hasard de conversations avec d'autres musiciens. Citons : Denis Coté, Isidore Lavoie, Geoff Buttler, Delmer Dorey, Dickie Morneau, Léon Boissinotte, Philippe Bolduc, Réjean Lizotte, René Gauthier, Valmont Robichaud, Léon Doiron, François Dionne, Joseph Plante, Yves Lambert, Joseph Guilmette, Norman Miron, André Godin, etc.

L'accordéon chromatique

Variétés, musique de genre et infrastructure

Comme aux USA et en Grande-Bretagne, le modèle d'accordéon chromatique utilisé est celui à clavier piano appelé aussi « accordéon-piano ». Il semblerait que ce soit encore les Italiens, quoiqu'on n'en ait pas la preuve formelle, qui soient à l'origine de la venue du chromatique au Canada.

En 1904, on note l'arrivée d'un adolescent italien, Pascal Marraza, né en 1891, pratiquant l'accordéon, la guitare, la mandoline et la trompette, et qui, dès 1915, fonde une école d'accordéon. Le modèle chromatique fera beaucoup d'adeptes parmi la population d'origine italienne bien sûr, mais aussi allemande et scandinave, venant de pays où l'accordéon est très prisé. Sa popularité verra son apogée dans les années 1950. Les cours seront florissants. Parmi les suiveurs de Marraza, citons un autre professeur influent, Alf Carlson, qui eut pour élève un autre enseignant, Joe Morelli, né en 1929, premier accordéoniste canadien à avoir joué avec un orchestre symphonique.

A partir de la moitié de ce XX^{e} siècle, l'accordéon s'est mis à décroître peu à peu, pour atteindre à l'heure actuelle un nombre assez confidentiel d'adeptes au regard de l'immensité du pays. Boris Borgstrom, fils du célèbre pionnier danois, explique que, professeur d'accordéon depuis près de trente-cinq années, il gagne actuellement sa vie en donnant des cours de piano, son premier instrument appris au Danemark, où il est né

en 1933. Membre officiel des jurys de concours, il a été, avec Tony Mergel et le concertiste Joseph Macerollo, un des artisans de l'entrée de l'accordéon à l'Université. Auteur d'une méthode de basses chromatiques, il enseigne aussi composition et histoire de la musique. Parmi les accordéonistes de musique classique semi-concertante et de variétés, citons Leo Aquino, né en 1930 qui, dès 1952, donnait son premier concert, après avoir débuté l'étude de l'instrument en 1940. Bénéficiant d'une renommée internationale, il a effectué de fréquentes tournées aux États-Unis et a joué en URSS en 1978. Se produisant tantôt avec un quintette à cordes ou avec le Vancouvert Symphonic Orchestra (en 1988), Leo Aquino, nanti d'un accordéon Cordovox joue également de la variété dans des orchestres de danse ou des affaires privées, univers qu'il connaît bien, ayant été, dix-sept ans durant, à la tête d'une formation jouant pour les concours de danse.

Le chromatique dans la musique traditionnelle

Il se situe essentiellement sur la côte Est et les adeptes de ce modèle voisinent avec les diatoniques au sein des mêmes orchestres. Citons Marcel Grondin qui succéda, dans les années 1940, à Edmond Belanger dans l'orchestre des Montagnards Laurentiens, au sein duquel chromatique et diatonique ont toujours cohabité, ainsi d'ailleurs que dans nombre d'orchestres de danse. Né en 1929, Gaétan Girard, influencé par son oncle Alias Girard, commencera sur un diatonique et ne passera au chromatique qu'en 1949. Il en jouera dix ans à la tête de son propre orchestre avant de revenir, à l'écoute de Bruneau, à ses premières amours.

On s'accorde généralement sur la date de 1927 comme étant celle de l'apparition de l'accordéon piano au Québec. Nous pensons qu'il y a été présent bien antérieurement mais c'est seulement à cette époque précise qu'acquérant une popularité considérable il s'impose au détriment du diatonique qui devient alors « parent pauvre ». Ceci fut particulièrement sensible dans la province de l'Ontario, peut-être en raison de la proximité des USA.

Bien que nous n'ayons que peu de renseignements sur l'accordéon piano au Canada, signalons dans le domaine du jazz, Vic Centro et Gordie Fleming [24]. Dans celui de la musique classique, citons Joseph Petric, Léonard Turnevicius et Eugène Laskiewicz [25]. Enfin, certains tel Johnny Merenick, marginal, spécialiste du folklore de l'Ukraine dont il est originaire, à la tête de ses Sting Jesters, ont choisi la variété.

L'Amérique centrale

Peut-être s'y cache-t-il encore une culture bouillonnante de « lamellivorus vulgaris » que nous n'avons su découvrir mais jusqu'à maintenant aucune trace d'une tradition notable d'accordéon n'apparaît dans les pays qui la composent. On pourrait s'étonner de cette absence pour ce qui est du Mexique, au regard de la popularité de la musique tex-mex qui aurait laissé supposer les apports d'une tradition d'accordéon dans le nord du pays. Valerio Longoria, né en 1924, dont nous avons parlé dans le chapitre sur le tex-mex, évoque ce qu'il savait du Mexique durant son enfance texane :

> « Au Mexique, à l'époque, on ne jouait pas d'accordéon. C'est au Texas que l'accordéon est d'abord apparu. Les mariachis ne nous aimaient pas, nous, les accordéonistes... » [26].

Il est probable que l'accordéon ait fait figure de dangereux concurrent, des mariachis et de la musique mexicaine en général dans laquelle guitare et cuivres règnent en maîtres.

On trouve quand même, disséminés çà et là, quelques accordéonistes pratiquant le chromatique à touches piano, parmi lesquels ressort le nom d'une femme, Maria Jésus, qui semble être assez populaire, ayant enregistré plusieurs albums dans lesquels elle joue le répertoire de la musique des mariachis et des standards mexicains comme *Adelita,* avec un son employant le registre à vibration.

De toute manière, le peu de tradition d'accordéon mexicaine existant est localisée au Nord tout près de la frontière américaine, et s'articule autour du diatonique, apparu par retour du « conjunto » texan.

Les Antilles

L'accordéon est présent dans toutes les îles de l'archipel. Toutefois son développement, ou du moins son impact médiatique, varie totalement d'une île à l'autre.

Saint-Domingue

L'accordéon diatonique y fait son apparition au XIX[e] siècle. C'est dans la partie est, aujourd'hui République Dominicaine, que s'est développée une tradition autour de l'instrument et de la musique nationale, le *merengue.*

L'orchestre typique de *merengue* est composé de l'accordéon, joué par le chanteur lui-même, du *guayo* (en raison de sa ressemblance avec la râpe utilisée pour récolter la pulpe d'agave servant à faire la téquila) et du *tambora*, tambour à deux faces, l'une frappée à l'aide d'une baguette, l'autre à la main. Quelquefois on y adjoint un lamellophone, instrument très proche de la Kora et qui sera remplacé, dans les années 1960, par la guitare basse.

Le plus célèbre représentant de ce style est Francisco Ulloa. Sur son disque *Merengue !*[27], il utilise également un saxophone alto qui joue plutôt des phrases de clarinette et, quelquefois un trombone, dont la seule présence suffit à symboliser la section de cuivre des orchestres afro-cubains.

S'exprimant sur des accordéons à deux ou trois rangées, Francisco Ulloa fait preuve d'un style que l'on pourrait qualifier d'« hypervirtuose ». Il utilise une belle technique d'arpèges, héritée, selon Kim Burton, auteur du texte de la pochette, du jeu de la guitare. Les arpèges du saxophone et de l'accordéon s'entrelacent et « s'unissonnent » de la plus excitante des manières.

On s'aperçoit que l'instrumentation primitive de l'accordéon *merengue* est très proche du *vallenato* colombien : un accordéoniste-chanteur, un « grattoir » et une percussion à peau. La seule différence réside dans l'absence d'influence indo-andéenne, ce qui laisse davantage de place à la pulsation africaine. Dans les années 1940, il y eut des orchestres plus importants comprenant un piano, plusieurs cuivres et des chœurs de trois ou quatre éléments.

Dans les années 1950 et 1960, on note l'apparition de l'accordéon chromatique qui prendra place dans le même contexte d'accompagnement que le diatonique. Parmi les musiciens les plus connus, citons Angel Viloria qui a abondamment enregistré dans les années 1960.

Les Antilles françaises

La musique de la Guadeloupe et de la Martinique s'est toujours élaborée autour de la clarinette, du violon, de la guitare et du violoncelle, tout au moins dans les villes. L'accordéon, le plus souvent diatonique, est utilisé dans le milieu rural pour jouer principalement les quadrilles. En Guadeloupe, on le trouve en particulier dans la région de Basse-Terre, sans doute arrivé là au tournant du siècle, avec les catalogues. Jean-Pierre Meunier, spécialiste de la musique antillaise, qui a bien connu le célèbre Ernest Léardée, tient de celui-ci qu'il acheta de cette façon sa clarinette en la commandant à la maison Tibouville. Rien ne nous interdit de penser qu'il en fut de même pour les accordéons. Signalons par ailleurs que, dans les milieux ruraux, les manèges de chevaux de bois étaient très populaires. Dépourvus de moteur, ils étaient actionnés manuellement et tournaient au son d'une musique appelée *musique cheval-bois* qui était le plus souvent jouée par un accordéoniste.

La musique rurale n'étant pas vraiment médiatisée, nous n'avons pas

beaucoup de noms d'accordéonistes antillais, hormis quelques-uns, tels Narcisse Boucard et Claude Kancel, qui jouent souvent ensemble, et Émile Trébeau qui fait partie des accordéonistes les plus connus, car un temps écouté à Paris.

Des quelques accordéonistes jouant dans les zones urbaines, citons Émilien Milon et Angel Léotat, tous deux spécialistes des quadrilles et membres de l'orchestre La Flamme Abymienne, du nom des Abymes, quartier de Pointe-à-Pitre.

Les Bermudes

On ne relève la trace que d'un seul accordéoniste, Randy Talbot, dans la formation des Talbot Brothers dont la musique centrée sur les calypsos les a amenés à tourner sur le continent, notamment aux États-Unis, dans le *Ed Sullivan Show.*

L'Amérique du Sud

L'Argentine

José Santa Cruz, un Noir, fut le premier accordéoniste répertorié en Argentine ; il jouait sur son modèle diatonique des polkas et des mazurkas avant l'apparition du bandonéon. Il adopta ensuite ce dernier instrument. Il est le père de Dominguo Santa Cruz, né en 1884, bandonéoniste fort connu.

Quelques jazzmen mis à part, les accordéonistes dans ce pays se divisent en deux catégories : les musiciens traditionnels et ceux de variété. Dans la seconde catégorie, citons Don Adriano, qui joua dans l'orchestre de Kiki Navarro entre 1930 et 1950, Feliciano Brunelli, surtout connu entre 1930 et 1950. Il avait débuté par le bandonéon et dirigea le Quatuor de la vieille garde (pour les disques Victor). Massobrio est connu pour son duo avec Caldarella (à la scie musicale), dans les années 1930 et 1940. Ildo Patriarca jouait des tangos à l'accordéon piano. Aurelio Wendler, à la tête des Wendler, fut le spécialiste argentin du style bavarois. Toujours dans le domaine de la variété, citons encore Gasparin et Domingo Léoni.

Parmi les traditionnels et les plus grands : Ernesto Montiel, Coquimarola, Isaaco Abitbol, Tarragó Ros, tous des pionniers. Chez les plus jeunes on trouve Sergio Valadez et Raúl Barboza, le plus connu parmi les musiciens de la génération actuelle. Astor Piazzola dit de lui : « C'est un lut-

teur qui suscite mon respect et mon admiration » [28], admiration partagée par de nombreux musiciens appartenant à d'autres domaines.

Surnommé le *roi du chamamé*, il est, à coup sûr, le plus grand spécialiste actuel de cette musique. Le *chamamé*, style fait d'un mélange de polka, de mazurka et de valse (danses arrivées dès la première moitié du XIX[e] siècle), s'est développé dans la région du Litoral qui n'est pourtant pas au bord de la mer mais tient son nom du grand nombre de rivières qui la sillonnent. Le *chamamé* étend sa popularité jusqu'aux provinces de Misiones, Chaco et Formosa ainsi qu'à une partie de celles de Santa Fé et de Entre Rios. Ce style élaboré autour de l'accordéon est arrivé jusqu'à Buenos Aires avec l'émigration des travailleurs du Litoral et même du Paraguay, parlant eux aussi le guarani.

Le *portegne*, mâle des faubourgs de la capitale, le qualifia de « musique du ghetto » ou de « musique de domestiques ». Signalons malgré cela qu'en cette fin des années 1940, période de l'expansion économique de l'Argentine et âge d'or de la danse, les grandes salles de bal possédaient un parquet spécial réservé au *chamamé* et aux danses du Litoral. Pour en savoir plus sur cette musique, nous avons interviewé Raúl Barboza qui mélange la tradition et ses compositions.

Interview de Raúl Barboza

réalisée par Didier Roussin

Q. – Où et quand se situe l'arrivée de l'accordéon en Argentine ?

Raúl Barboza. – Dans la région guarani, l'accordéon est arrivé par l'intermédiaire des Italiens, d'abord le diatonique, qui fut adopté parce qu'il était petit et facilement transportable. Les paysans se déplacent à cheval avec leur épouse en croupe, qui tient l'accordéon. Il existe une tradition de chromatique et de diatonique, notamment le modèle huit basses, dans les régions qui se trouvent au sud du Brésil. La région guarani qui s'étend entre le nord-est de l'Argentine et une partie du Brésil a été visitée par les Jésuites. Dans la région de Yateju, ils ont apporté le premier orgue. C'était un foyer culturel équivalent à celui de Asunción au Paraguay. Les Jésuites disaient que les Guaranis étaient de très grands mystiques et de bons musiciens, et ils appréciaient énormément l'orgue. Mais on ne sait plus grand-chose de la musique de cette époque. Le *chamamé* est une musique guarani née dans la province de Corrientes ; elle est jouée à l'accordéon. Avant son arrivée, elle se jouait déjà sur des instruments européens (violon, mandoline, banduria). L'arrivée de l'accordéon a eu lieu il y a cinquante ans. Selon moi, les Guaranis avaient le son de l'orgue encore gravé en eux et l'ont traduit à l'accordéon.

Q. – Quels furent les pionniers de l'accordéon ?

R.B. – En même temps que l'accordéon arrivèrent dans cette région le bandonéon, la contrebasse et la guitare. Dès lors cette musique tradi-

tionnelle s'est transformée sensiblement. La tradition de l'accordéon en Argentine est orale. En tant qu'instrument, il est joué dans les régions fluviales car c'est là qu'il est arrivé. Dans les régions de la Cordillère des Andes on ne trouve que la guitare.

Les accordéonistes ont subi l'influence des Italiens, des Créoles et des Arabes.

Q. – Pourquoi les Arabes ?

R.B. – Beaucoup d'Arabes sont arrivés en Argentine avec les Espagnols et se sont implantés dans les zones les plus chaudes du pays, dans le nord-est subtropical : la région de Santiago Del Estera, le Corrientes et, plus au sud, la province d'Entre Rios (on y trouve également une immigration juive, arrivée à la fin du XIX[e] siècle et au début du XX[e] siècle). Chaque colonie avait sa propre culture et sa propre musique, et tout cela se mélangeait avec celle des autochtones. Pour une même musique il y a une interprétation différente selon les époques et relativement à l'immigration. Un des pionniers de l'accordéon fut Coquimarola, d'origine italienne. Il jouait beaucoup d'airs en tierces et en sixtes au diatonique, et également du bandonéon. Nommons également Isaaco Abitbol, d'origine syrio-libanaise ; Ernesto Montiel, le meilleur accordéoniste de *chamamé,* celui qui a créé le style définitif. Descendant de Créoles, il naquit près de la frontière brésilienne. Il connaissait toutes les musiques qui ont contribué à créer le *chamamé.* Il inclut, dans sa musique, les effets empruntés à la vie quotidienne de l'homme du Corrientes, célèbre pour sa manière de crier aussi puissante qu'une attaque de violon. Ce cri s'appelle le *sapukay* ; il exprime la joie, la tristesse, le combat ; c'est celui que pousse le montagnard quand, après des heures de coups de hache, il voit tomber l'arbre ; il a vaincu, il crie. Le mélange du cri au rythme musical du *chamamé* est une des caractéristiques du jeu d'accordéon d'Ernesto Montiel. La musique dépeint le ton de la conversation entre les hommes. Montiel, né en 1929, mourut en 1979.

Les trois musiciens dont je viens de parler sont donc les grands créateurs de l'accordéon argentin. Le *chamamé* est l'équivalent du tango, dans la mesure où il est très populaire, musicalement très riche et laisse beaucoup de liberté aux interprètes. Coquimarola était un campagnard, il prétendait décrire en musique ce qu'il voyait de la nature, des animaux, etc. Ma musique est un mélange de la tradition campagnarde et musicale, car j'ai passé une partie de ma vie à Buenos Aires. En général l'accordéoniste joue sans accompagnement.

Q. – De quelle époque date l'arrivée de l'accordéon en Argentine ?

R.B. – Du début du XX[e] siècle. Mon père, qui était péone, né en 1910, me parlait des musiciens dont les accordéonistes, qui jouaient dans les années 1920. Il fut probablement importé par les Italiens ; ils appelaient l'accordéon diatonique à deux rangés *la verdurera,* parce que les Italiens travaillaient la terre et quand ils venaient au marché vendre leurs légumes, ils jouaient de la musique afin d'attirer la clientèle.

Petit à petit l'accordéon diatonique va évoluer à force de bricolage (les musiciens rajoutent des touches, des demi-tons, etc.) ; il devient bientôt l'instrument des paysans et chacun de bricoler son modèle à sa façon.

Q. – A-t-il été frappé d'ostracisme en Argentine ?

R.B. – Il n'est pas considéré, à la différence du bandonéon, comme un instrument vraiment noble. Mais à ses débuts le bandonéon n'était pas, non plus, très considéré.

Il y a eu également une utilisation discutable, de type variétés, de l'accordéon en Argentine.

Q. – Parlez-nous de vous.

R.B. – Je suis né en 1938 à Buenos Aires. Mon père était guitariste, originaire du Corrientes et dirigeait un orchestre de *chamamé.* Dès l'âge de huit ans, j'ai commencé l'accordéon diatonique, mais à ce moment-là j'ai eu la chance de connaître Ernesto Montiel. J'ai débuté ma carrière professionnelle en jouant pour la radio. Je me suis imprégné de tous les styles musicaux. Ayant vécu à Buenos Aires, j'ai subi l'influence de Carlos Gardel, du jazz et de la musique européenne. Mon style est un peu une synthèse de tous ces éléments. D'une certaine manière, je me sens aussi folkloriste puisque j'ai interprété mon époque. Je ne veux pas me contenter de regarder en arrière. Je commence où d'autres se sont arrêtés. Il y a dans ma musique l'opposition ville-campagne. Je joue presque exclusivement de l'argentin ; parfois il m'arrive d'interpréter des airs du folklore d'autres pays. Mais si quelqu'un parle une langue, il doit en connaître la tradition pour mieux s'exprimer. Il existe encore des musiciens, des poètes de quatre-vingts ans ; je les ai rencontrés et écoutés. J'ai vécu chez les Indiens guaranis ; je sais comment ils fabriquent des instruments, ils ne sont pas forcément justes, mais il faut savoir écouter... J'ai beaucoup voyagé dans tout le pays, qui est immense, ne l'oublions pas, et ai rencontré toutes sortes de gens. J'ai joué avec un grand nombre de musiciens argentins, je connais toutes les musiques de toutes les provinces. Je me suis intéressé à la tradition vocale. Je suis à la charnière entre l'ancienne et la nouvelle musique. Ce qui m'intéresse, c'est de disposer d'un riche langage musical, je connais même le lexique le plus pauvre. Je suis un folkloriste qui essaie d'ajouter à l'héritage.

Le « noir destin » des Nordestins

La terre d'élection de l'accordéon brésilien est le *Nordeste*, région parmi les plus pauvres, située au nord-est du pays, bien qu'on trouve aussi un foyer dans le sud. Luiz Gonzaga, dont nous reparlerons, affirme que l'instrument est arrivé par l'intermédiaire des Portugais. On suppose qu'il parle des émigrations portugaises postérieures à la seconde moitié du XIX[e] siècle car, à l'époque des premiers arrivants portugais, l'accordéon était encore loin d'être inventé ! Pour notre part, nous pensons plutôt que c'est par les Italiens qui émigrèrent vers les deux Amériques dès le tournant du siècle, mais d'abord par les catalogues expédiés par les premières fabriques.

Le Nordeste est une région très souvent confrontée au problème de la sécheresse alternant avec des inondations gigantesques et tragiques, que beaucoup de ses habitants sont contraints de quitter pour aller chercher du travail dans le Sud. L'accordéon s'est, peu à peu, répandu à travers tout le Brésil à la faveur de ces mouvements migratoires, notamment à partir du début du siècle, époque de l'installation des multinationales, nécessitant une main-d'œuvre nordestine.

La musique du Nordeste élaborée autour de l'accordéon (et semble-t-il considérée par la bourgeoisie comme « musique pour bonniches et chauffeurs de taxi » [29]) se nomme le *forro*.

Le terme désigne toutes les musiques qui balancent au son d'un accordéon, quel qu'il soit. Le Nordeste est riche en rythmes de toutes sortes, tels que le *baiào* ou le *xote*, et toutes ces musiques se jouent d'abord sur des accordéons diatoniques appelés *sanfonas* et, plus tard, sur des chromatiques.

L'origine du *forro* est attribuée à des fêtes organisées par les patrons des chantiers de construction où l'on buvait de la bière. Le terme viendrait de la contraction *faw-raw*, dont le sens reste obscur.

La rythmique s'affirme plus africaine, alors que le chant demeure totalement indien, le tout sur un instrument européen, à l'image du métissage de toute la musique brésilienne.

Les textes traitent de la vie quotidienne, du travail, de l'émigration et des amours perdues et retrouvées.

Trois instruments sont à l'origine du *forro* : *sanfonas*, triangle (importé du Portugal) et *zabumba*, sorte de caisse-claire se jouant debout. L'accordéon chromatique à clavier piano arrivera dans un second temps.

Les diatoniques

Bien que jeune, Heleno « dos Oito Baixos » joue le *forro* « à la manière du XIX^e^ siècle » c'est-à-dire seulement accompagné par le triangle et le *zabumba*. Son pseudonyme « Heleno des huit basses » vient de l'utilisation du modèle d'accordéon diatonique à deux rangs et huit basses, instrument roi de ce style. On peut souligner au passage que ce type d'appellation, identifiant le musicien à la nature de son instrument, est caractéristique du monde de la musique traditionnelle et populaire. On songe au « Yoyo les basses » évoqué par Jo Privat, ou à un autre de ses amis, « Bébert l'accordéon ».

Toutefois, il s'agit peut-être ici davantage d'une façon de faire connaître « une raison sociale » qu'un surnom, beaucoup d'autres musiciens nordestins se présentant également ainsi. Citons Vava « dos Oito Baixos » et Bau « dos Oito Baixos ». Ce dernier, plus sophistiqué, utilise des percussions diverses et des chœurs. Il interprète sur un de ses disques une composition d'un autre accordéoniste diatonique, Bibio « Do Acordeon » cette fois.

Autre diatonicien du *forro*, Toinho de Alagoas est un semi-professionnel qui ne joue que les week-ends étant, durant la semaine, gardien dans une station de radio de Recife.

Le Nordeste compte beaucoup d'autres adeptes du sanfona, tels Renato Leite et Gerson Filho qui, lui, a élargi l'orchestre à un quartette tenant d'un « brass band miniature » (accordéon, trompette, hélicon et cavaquinho) qui évoquerait un mélange de brésilien et de « bavarois » [30].

Les chromatiques

José Orlando, musicien professionnel, se produit dans tous les coins de la région nordestine au volant d'un camion aménagé en scène mobile.

Duda da Passira a sensiblement modernisé l'instrumentation du forro en électrifiant la guitare, incorporant la guitare basse et étirant le *zabumba* en une batterie complète. Il se produit en faisant la tournée des chantiers de construction.

Là encore, comme avec le diatonique, on trouve une multitude d'excellents musiciens. Citons Luiz Sergio, qui joue des *chorinhos*, accompagné d'un guitarron, Egidio Cardoso, « roi du xote », jouant, quand il est à la tête de son Trio Forro, un folklore louchant vers la variété.

La grande star du *forro* est, sans conteste, Luiz Gonzaga de Nascimento. Né en 1912, d'un père, Januário José Dos Santos, accordéoniste diatonique, il est élevé au son de l'accordéon. Originaire des environs de Pernambuco, capitale du *forro*, il n'échappera pas à la collision entre la tradition et l'accordéon chromatique. Il accompagne son père dans les

fêtes et les bals populaires jusqu'en 1936 où il rejoint les forces armées, seul moyen pour lui, dira-t-il, d'acquérir de l'instruction. Cela l'emmènera dans les grandes villes, où il va commencer à se produire dans les bars avec un répertoire composé de tangos, de blues, de valses et de chansons de Charles Trenet. En 1941, il se met à chanter, toujours en s'accompagnant de son instrument, dans les fêtes populaires, les marchés, les cirques ou les casernes. Sa réputation grandissant peu à peu, il finit par accéder au statut de grande vedette de l'accordéon brésilien et de « pape du Nordeste ». Toujours muni d'un accordéon blanc et coiffé du chapeau de cuir du célèbre bandit nordestin Lampião, idole de son enfance, dont on dit qu'il jouait un peu d'accordéon, Gonzaga est devenu une sorte de patriarche respecté des grands musiciens brésiliens qui lui doivent tous quelque chose. Surnommé, par certains, le « Clifton Chénier du forro », on aurait tout aussi bien pu l'appeler le « Louis Armstrong du Nordeste », tant il est vrai qu'il a participé à l'élaboration du *forro* moderne. Son jeu d'accordéon, très chantant, a inspiré nombre d'accordéonistes de la génération suivante tel Dominguinhos qui se considère comme son fils spirituel.

Dominguinhos a considérablement enrichi la musique du Nordeste en y incorporant des éléments des musiques nouvelles. Il privilégie l'improvisation et enrichit l'harmonie. Attaché à la présence du soufflet dans la section rythmique il se produit toujours sur scène avec un autre accordéoniste. A l'écoute de ses enregistrements, on distingue une très sensible influence du jazz moderne.

Brésil-variété

Professeur de Dominguinhos, Orlando Silveira fit ses débuts en 1944 à la radio de Sao Paulo. Sur ses disques, il s'avère fortement inspiré par la cocktail-music américaine. Son style pourrait être qualifié de « Brazil West Coast ». Le tout est arrangé très agréablement pour accordéon, flûte, saxophone, guitare électrique, contrebasse et batterie. Aujourd'hui, il se consacre essentiellement à la composition.

Relevant d'une esthétique similaire, Mario-Gennari Filho se promène entre le style de Gonzaga, en plus rustique, et une cocktail-music fort bien écrite. Devenu pianiste à part entière, il a complètement abandonné l'accordéon.

Les pionniers de la variété

Grâce aux quelques 78-tours datant des années 1930 et 1940, on s'aperçoit (si ce n'est avec Nardeli, ou José Rielli de l'orchestre Colbaz, en 1931) que, dès cette époque, l'accordéon brésilien était déjà installé dans

le domaine de la variété internationale et de la musique de genre. Cela n'a rien de surprenant en soi, l'expansion de l'accordéon chromatique dans le monde s'étant accompagnée (donc depuis le début du siècle) du développement parallèle d'une littérature faite de pièces essentiellement composées par les Italiens. Ce sera ce que l'on peut appeler les standards de l'instrument : ils formeront le cursus d'apprentissage des accordéonistes chromatiques de toute la planète.

Ainsi, en prêtant l'oreille à certains enregistrements, on découvre des artistes assez peu marqués par la tradition de leur pays.

C'est le cas de George Brass, considéré comme un « maestro » bien au-delà des frontières de son pays, qui joue dans un style très policé des valses d'esprit très musette, des fox-trot et des pièces dans la veine du répertoire *novelty* exécutés avec une belle technique présentant assez peu de rapport avec la musique traditionnelle brésilienne.

C'est aussi le cas, dans une moindre mesure toutefois, d'Antenogenes Silva qui a enregistré, entre les années 1940 et 1960, toutes sortes de variétés dans lesquelles les valses semblent tenir une place importante. Notons cependant qu'il s'exprime d'une façon tout à fait musicale et swinguante dans les sambas. Citons dans le même veine Uccio Gaeta, Alberto Calçada et une élève de Brass, Augusta Ozari, une des très rares femmes brésiliennes à jouer de l'accordéon entre la fin des années 1940 et le début des années 1950.

Les novateurs

Sivuca, polyinstrumentiste pratiquant la guitare, les claviers, l'accordéon et le saxophone, est l'artisan du style actuel d'accordéon chromatique brésilien. Son style est issu d'un mélange des musiques folkloriques du Brésil fait de *forro*, samba, bossa nova, jazz tout terrain et musique typique. Très grand improvisateur, lui décerner l'étiquette de jazzman serait réducteur. A l'égal d'un Toots Thielmans, avec lequel il a d'ailleurs enregistré, Sivuca, qui n'est plus un jeune homme, fait montre d'un éclectisme sans limite doublé d'une intelligence musicale hors du commun et absorbe sans problème apparent les musiques les plus modernes. Il a pour particularité de chanter les notes en même temps qu'il les joue, à l'instar de gens comme George Benson, Slam Stewart ou Boulou Ferré. Homme de toutes les entreprises, on a pu le voir jouer de la guitare aux côtés de Myriam Makeba ou Harry Belafonte.

« Chiquinho do Acordéon », de son vrai nom Romeu Seibel, s'est souvent produit en duo avec Sivuca. Virtuose lui aussi de l'instrument, il est très demandé dans les studios où il enregistre derrière l'harmoniciste Rildo Hora, Dominguinhos, Gonzaga et bien d'autres. Sa sonorité se rapproche davantage que celles des autres de l'harmonica, et son phrasé, très influencé par le jazz, rappelle celui de Kenny Kotwitz, swingman américain dont nous reparlerons. Jouant souvent, comme on l'a vu, derrière

d'autres accordéonistes, il en emploie volontiers, tel Waldoni do Acordéon que l'on trouve également derrière Dominguinhos.

Représentant de la jeune génération, Oswaldinho a commencé à huit ans, influencé par son père, Pedro Sertanejo, qui jouait dans un bal dont il était en même temps le patron. Virtuose incontestable, Oswaldinho tourne beaucoup à l'étranger, ayant même joué au Festival d'Antibes. Il cite volontiers comme ses influences Sivuca, Dominguinhos, Gonzaga, Chiquinho, Orlando Silveira et Dante d'Alonzo. Spécialiste des rythmes nordestins et du *chorinho*, il a également enregistré des disques de variété brésilienne fortement teintés de jazz et de funk, dans lesquels il utilise les techniques de pointe de l'électronique, en témoigne sa superbe version de *Brazil* sur son LP Oswaldinho (3M-7M40035). Grand technicien, il force l'admiration de nombre d'accordéonistes contemporains.

Cas à part, Hermeto Paschoal est totalement inclassable, ne serait-ce même que l'espace d'une seule prestation, échappant et appartenant à la fois à tous les univers de la musique : à celle d'hier, d'aujourd'hui, tout autant qu'à celle de demain qu'il contribue à édifier. C'est assurément un des polyinstrumentistes les plus géniaux qui soit. Avec un égal bonheur et une rare intelligence, il pratique les instruments suivants : piano, synthétiseur, craviola, bombarde, flûte, clarinette, saxophone soprano, percussions, trompette, mandole, guitare, cor, harmonium, guitare basse, tuba et, bien sûr accordéon – diatonique et chromatique, cela va de soi ! S'ajoutent à cette liste impressionnante nombre d'instruments de son invention et d'ustensiles de tous les jours détournés. Aussi à l'aise dans l'interprétation d'un *chorinho* que sur les thèmes de jazz contemporain les plus échevelés, Paschoal se plaît également à théâtraliser sa musique d'une manière qui n'est pas sans évoquer la démarche d'un Bernard Lubat.

Tous deux ont en commun une volonté farouche d'abattre les barrières séparant tradition et modernité. Une prestation d'Hermeto Paschoal est un déferlement de musique bouillonnante où l'accordéon n'est souvent qu'un des multiples éléments, une couleur, un rappel des racines nordestines. On lui doit, malgré tout, quelques compositions originales pour l'instrument, devenues des classiques du genre, tel son *Choro Pra Ele* joué par nombre d'accordéonistes du Brésil et d'ailleurs. Vocaliste, il utilise autant le chant traditionnel que le cri, l'onomatopée ou le « bruitage oral ». Il lui arrive souvent au cours de ses « happenings » de dire des textes sur fonds musicaux, s'exprimant en une sorte de *rap* bien avant la lettre.

Vents du Sud

Les environs de Sao Paulo et même les régions plus au sud ont produit également beaucoup d'accordéonistes de talent. D'une part, comme le rappelle Luiz Gonzaga [51] en parlant des Nordestins :

> « Les gens doivent alors quitter la région pour chercher du travail dans le Sud, où le climat est plus clément et le sol plus riche (...). Sao Paulo abrite six millions de Nordestins. C'est de loin la plus grande ville du Nordeste ! »

Il n'est donc pas rare d'entendre des accordéonistes du Sud s'exprimer dans un style *forro* des plus authentiques. D'autre part, la proximité d'autres pays d'Amérique du Sud, comme l'Argentine, exerce une influence évidente sur le jeu et l'esthétique de certains accordéonistes au style bien plus calqué sur la musique des gauchos.

Citons Renato Borghetti, virtuose du diatonique, Luciano Sampaio, plus près du feeling espagnol, les frères Doné et Noé Teixera qui vont jusqu'à s'habiller en gaucho comme le fait aussi Célio Garcia. Le répertoire de ce dernier est fait d'un mélange d'œuvres composées dans des styles traditionnels de tous les coins d'Amérique du Sud : marche, xote, *ranchera,* valse, *chamamé,* etc.

Quelques lames bien affûtées

Musicien du Nordeste, Clementino Mourra joue du chromatique. Il a un superbe phrasé, et utilise une belle registration. Son jeu fort expressif est des plus intéressants. Dans une optique plus marginale, Rodolfo Mederos s'exprime dans un style alliant la pop music, le jazz et la musique contemporaine avec la tradition. Relevons encore, parmi la multitude d'accordéonistes brésiliens, les noms de Zenilton et de Mario Zan.

La Colombie

Le vallenato

C'est à Valledupar, ville de la péninsule de Guajira, au nord du pays, sur la côte Atlantique, que l'accordéon est apparu et qu'une tradition s'est développée autour du modèle diatonique, d'où son nom.

Selon Antonio Rivas, accordéoniste colombien résidant en France :

> « L'instrument a été apporté par les Allemands, qui l'ont donné aux Espagnols, qui l'ont passé aux Indiens, qui nous l'ont laissé. Traditionnellement, l'accordéon avait, chez nous, le rôle qu'avait le tambour du garde champêtre, c'est-à-dire que, pour faire passer un message, l'accordéoniste jouait pour rassembler le monde et chantait la nouvelle dont il avait fait une chanson en chemin ; et c'est toujours comme ça, les chansons parlent d'histoires vraies souvent vécues par le musicien » [32].

Colporteurs de nouvelles, tenant un peu du bluesman et un peu du griot, les musiciens-chanteurs de *vallenato* ont donc un rôle social particulier. Si on ne peut guère dire qu'ils soient les « fidèles gardiens » de la mémoire collective, ils participent, en revanche, à l'élaboration du mythe et en furent parfois les figures principales. Ainsi, au XIX[e] siècle, Francisco Moscate dit Francisco « El Hombre » (l'Homme), le plus ancien accordéoniste répertorié semble-t-il.

Ricardo Uztarro l'évoque, à propos de la genèse de l'accordéon en Colombie :

> « En fait, le *vallenato* était à son origine, que l'on peut situer au siècle dernier, une sorte de chanson de geste et les chanteurs, des troubadours. Ces vagabonds allaient d'un village à l'autre, l'accordéon d'un côté et la bouteille de rhum blanc de l'autre, colportant les nouvelles qu'ils pouvaient glaner. Francisco L'Homme a réellement existé. Il doit sa gloire historique au fait qu'il a fait connaître le *vallenato* en dehors de sa région d'origine, la ville de Valledupar, qui compte aujourd'hui 150 000 habitants et est la capitale du département de César, situé juste de l'autre côté de la Sierra Nevada. Dans une culture où l'affabulation est monnaie courante, il court sur le *vallenato* un nombre incalculable de légendes parfois complètement délirantes et iconoclastes. García Márquez fait allusion à l'une d'elles sur Francisco L'Homme. Il a acquis sa notoriété, raconte-t-on, en se rendant maître du diable lors d'un de ces défis d'improvisation qu'ont l'habitude de se lancer les joueurs de *vallenato*. Pour venir à bout de son adversaire, il eut le trait de génie, sans doute après avoir bu plus d'une bouteille de rhum, de jouer *Notre Père* à l'envers. Complètement déconcerté, le diable prit ses jambes à son cou et on ne le revit plus »[31].

Le *vallenato* s'est articulé autour d'une orchestration toute simple : le chanteur, qui s'accompagne lui-même à l'accordéon, joue de manière à produire un son semblable à celui de la *gaïta*[34] ou de la *cana de millo*[35] ; il est soutenu par une *guacharaca*, grattoir en bambou qu'on frotte avec un peigne aux dents faites de rayons de vélo, et un *caja*, sorte de petit tambour à main tenu entre les jambes.

A cela s'ajoute parfois une cloche à vache. La musique ainsi produite constitue un mélange de traditions indo-andéenne (Pérou et Bolivie), caribéenne, espagnole et africaine.

Le *vallenato* se compose de quatre rythmes principaux : le *son*, lent, privilégiant les paroles, le *paseo*, qui donne autant d'importance à la musique qu'aux textes, le *merengue*, plus rapide, privilégiant la mélodie, et le *puya*, pièce de virtuosité. Le modèle de diatonique utilisé est le Hohner Corona 3 à trois rangs douze basses, que les accordéonistes eux-mêmes désignent sous le nom de *Accordola*.

Parmi les adeptes de l'orchestration « primitive » du *vallenato*, citons Santiago Salgado, qui joue principalement des *meringues* et des *paseos*.

La guitare basse qui a fait son apparition dans les années 1960 en Amérique du Sud y est devenue extrêmement populaire, et nombre

d'orchestres de *vallenato* l'ont intégrée à leur formation. C'est le cas des Merino Brothers, qui ne reculant devant aucun sacrifice ont aussi rajouté une cloche et une cymbale *crash* actionnée par le joueur de *guacharaca.* Leur musique est déjà un mélange de rural et d'urbain, cette dernière influence se faisant surtout sentir dans la voix plus policée de l'accordéoniste Franco Meriño.

Parmi les grandes vedettes médiatiques du *vallenato,* nous citerons Lisandro Mesa et Nicolas « Colocho » Mendoza, ancien chanteur qui a choisi de n'être qu'accompagnateur, notamment derrière le célèbre Diomedes Diaz, et Julio De La Ossa, nommé le « roi du *vallenato* » en 1975. Beaucoup d'autres virtuoses de l'accordola sont encore à signaler, tels que Isidro Gomez dans les groupes Candelario Peynado et Baranquilla Vallenata, Luis Tobio et Franklin Ariza, respectivement derrière les chanteurs Vincente Iguita et Jimmy Pedrozo, Miguel Duran, originaire des plaines de Cordoba, plus à l'ouest, près des montagnes.

Pour conclure sur le style des petites formations de *vallenato,* ajoutons que la plupart du temps l'accordéon démarre sans accompagnement et n'est rejoint par les autres musiciens qu'au bout de quelques mesures. On retrouve ce procédé chez les anciens accordéonistes de bals musette, tel Jo Privat qui a coutume de débuter seul les valses afin de donner la cadence aux musiciens.

La « charanga vallenata »

Hormis la péninsule de Guajira, le nord de la Colombie retentit depuis longtemps du son des orchestres de cumbia. Les musiciens de ces orchestres ont, jusqu'à très récemment, dédaigné les accordéonistes qu'ils considéraient un peu comme des « paysans ». La première grande star de l'accordéon *vallenato,* Annibal Velasquez, a réussi, par sa célébrité, à supplanter les groupes de cumbia. De plus les petites formations de *vallenato* coûtaient beaucoup moins cher. Les orchestres de cumbia considérèrent donc les accordéonistes d'un autre œil et finirent par les intégrer progressivement.

Par ailleurs, un chanteur cubain exilé, Roberto Torres, a amené la *charanga* cubaine dans ses valises via New York et a été le catalyseur de ce nouveau style dans lequel le chanteur phrase davantage « à la cubaine » qu'« à l'espagnole », avec une articulation plus « cool », plus lymphatique, engendrant un swing certain. L'instrumentation est largement inspirée des formations afro-cubaines.

On y trouve deux trompettes, ou deux trombones, un clarinettiste-flûtiste, plusieurs violons, piano, guitare basse, percussions et accordéon diatonique. Cette mutation aura pour résultat de rallonger la longueur des morceaux : il y aura des chorus, des riffs et des interludes, ingrédients que l'on retrouve dans la musique cubaine et la salsa new-yorkaise. Robert Torres, créateur du terme *charanga vallenata,* se produit avec un orchestre au sein duquel on trouve l'accordéoniste Jésus Hernandez. Le chanteur

George Cabrera, quant à lui, utilise les services d'Alfredo Gutierrez. Le son de l'orchestre y est plus policé, plus proche des groupes de salsa actuels ; il ne faut pas omettre de signaler que l'immigration cubaine s'est pratiquement toujours effectuée via New York.

Bien sûr, les premiers orchestres de *charanga vallenata* ont inspiré plus d'un suiveur. Citons Aniceto Molina. Chez lui, la guitare électrique, plutôt délaissée dans le *vallenato,* est omniprésente et sonne un peu comme celle des groupes de bals antillais. Le tout se tenant dans une esthétique oscillant entre le « bal de campagne de chez nous » et le « conjunto » de musique *norteño* de la frontière mexico-texane.

Parmi la multitude d'accordéonistes colombiens, citons Adolfo Pacheco, Alejandro Duran, et Nafer Duran (dont nous ne savons s'ils possèdent un lien de parenté entre eux ou avec Miguel Duran).

A l'heure actuelle, la musique *vallenata* se porte comme jamais. Dans la capitale du *vallenato,* Valledupar, se déroule chaque année le festival de *Legenda Vallenata* qui réunit jusqu'à cent mille personnes.

A la naissance du *vallenato,* les habitants de cette région étaient pauvres et comme tous les gens vivant sur un littoral, se livraient à la contrebande à petite échelle. L'arrivée du marché de la marijuana et, plus tard, de la cocaïne, destinées à la consommation de l'Amérique du Nord, a considérablement enrichi les trafiquants de la région qui s'en est trouvée subitement plus « prospère ». Ceux-ci n'eurent pas d'objectif plus pressé que de privilégier leur musique adorée et les conditions de vie des musiciens s'en trouvèrent, elles aussi, améliorées.

Une bonne partie d'entre eux ont pu prétendre vivre à peu près décemment de leur musique. Le malheur des uns ferait-il le bonheur des autres ? Le paradoxe de cette situation précise laisse rêveur...

Il est à noter que la tradition colombienne de l'accordéon ne concerne apparemment que l'accordéon diatonique. On relève toutefois la trace d'un joueur de chromatique dans un groupe de musique indo-andéenne, Los Barbudos : Sergio Miquel, qui y emploie le registre de la vibration [36].

Dans les autres pays d'Amérique du Sud, il semble que ce soit l'accordéon chromatique à clavier piano qui tienne le haut du pavé parmi les « bouffeurs de lamelles ».

Les pays andins

Robert Santiago affirme que dans les pays andins, le chromatique est un signe extérieur de richesse, au même titre qu'une machine à laver, une bicyclette ou un transistor, et que « l'accordéon y prend une place de plus en plus importante chez les métis dans les musiques traditionnelles et populaires » [37].

Nos seules informations, là aussi, provenant de Robert Santiago, nous lui laisserons la parole :

> « L'accordéon accompagne souvent des chanteurs, comme dans le groupe de Yaruqui où Pedro Gualoto fait gémir son soufflet. Louis Sevilla accompagne le fameux Trio Fronterizo (...), mais (...) le meilleur accordéoniste est à mon avis Anibal Ulpo Munoz qui joue avec une virtuosité étonnante toutes les formes musicales du pays : *sanjuanito, albazo, pasacalle, capishca...* »[38].

Le Pérou

L'accordéon demeure tout à fait présent dans la plupart des orchestres professionnels et derrière nombre de grandes voix de la chanson ; cependant, peu de noms sont arrivés jusqu'à nous. Citons quand même Dario-Marais Baquerizo et Juan Falcon du Quarteto Folklorice del Peru.

Il semble que, dans ce pays, il y ait un bastion de l'accordéon italien avec deux accordéonistes : Rodolfo Coltrinari et Domingo Rullo, s'exprimant dans le contexte de la musique de genre et de la variété internationale. Ils sont tous deux auteurs de transcriptions.

La Bolivie

Selon Robert Santiago [39], l'accordéon serait arrivé en Bolivie avec l'exploitation des mines d'étain et de cuivre du centre du pays, à Potosi, par exemple.

> « Les propriétaires des mines, qui possédaient quasiment tout, envoyaient jusqu'à Antofagasta, au Chili, des convois de mulets afin de charger les bateaux avec le minerai qui allait être vendu à Liverpool, parce que, Simon Patillo, le grand patron des mines boliviennes, avait des actions là-bas. Les bateaux ramenaient d'Angleterre des produits manufacturés. C'est ainsi que le chapeau melon est arrivé, et probablement le concertina. On prétend parfois que ce sont les évangélistes anglais qui l'auraient introduit, je n'y crois guère... »

Comme pour les précédents pays d'Amérique latine évoqués, nous n'avons pas de noms de musiciens à fournir, et pourtant l'accordéon y est apparemment populaire. De modèle à clavier piano, les instruments sont de fabrication italienne ou chinoise. On les trouve en vente dans les grandes villes (La Paz et Cochabamba) chez tous les bons marchands de... machines à laver. Le répertoire se compose de musique purement

métisse ou bien d'adaptation de thèmes puisés dans l'immense folklore indien. Les danses sont la *cueca*, le *huayno*, le *taquirari*...

L'accordéon est l'instrument soliste de l'orchestre, mais parfois il soutient la voix d'un chanteur. Il joue le même rôle que la *kena*. Il est accompagné par une ou deux guitares, un *charengo* et une basse, quelquefois d'une batterie.

> « Les rares musiciens à posséder un diatonique ne rêvent que de le revendre pour s'acheter un chromatique » [39].

Le Chili

On trouverait, semble-t-il, un peu de diatonique au Chili dans les groupes de *cueca* :

> « A Santiago, surtout. Il y a, par exemple, des accordéonistes dans le groupe des frères Campo » [40].

Les autres pays d'Amérique du Sud

Nous supposons que, sans y être extrêmement répandu, l'accordéon est présent. Rappelons que Raúl Barboza signalait qu'il était arrivé en Argentine par voies fluviales. Certains cours d'eau se partageant entre plusieurs pays ou servant à en délimiter le tracé [41], nous parierions que les Italiens ont dû laisser traîner quelques « boîtes à sanglots » sur les berges uruguayennes et paraguayennes.

6. *Les terres australes*

L'Australie

L'arrivée de l'instrument

Le diatonique fait son apparition en Australie à peu près à la même époque que dans la plupart des autres pays. L'incertitude demeure quant à savoir avec précision si son arrivée s'effectue par l'entremise des émigrants européens ou celle des catalogues envoyés par les fabricants dès 1850.

Rappelons que l'Australie, découverte au XVI^e^ siècle par les Portugais, explorée par les Hollandais au XVII^e^ siècle, se verra annexée par les Anglais après la visite de William Cook au XVIII^e^ siècle. Ne présentant guère d'intérêt aux yeux de la couronne britannique, car apparemment sans richesses exploitables, la première phase de peuplement consistera en des envois de *convicts* (bagnards) qui formeront le premier noyau de population blanche. Outre les *convicts,* et antérieurement à l'immigration consécutive à la découverte des gisements aurifères et au développement de l'élevage, un certain nombre d'Européens viennent s'y installer dès le début du XIX^e^. Dans leurs bagages, ils amènent d'abord le violon et le piano, suivi plus tard de l'harmonica et ses cousins, le concertina et l'accordéon diatonique.

Savoir lequel, du concertina ou de l'accordéon diatonique, eut la primeur de la popularité demeure un sujet de controverse. John Meredith, collecteur, auteur d'articles sur les divers instruments à soufflet qu'il pratique lui-même, arguant du prix moins élevé de l'accordéon, affirme que ce fut celui-ci. Harry Mc Queen, dont nous reparlerons, estime, lui, que dès 1851, date de la ruée vers l'or australienne, le concertina fut, des deux, le plus en faveur, en particulier parmi les prospecteurs car plus petit et aisément transportable, tout comme leurs autres instruments de prédilection, la guimbarde et l'harmonica.

C'est en tout cas dans la partie centre-nord de l'État de Victoria que les deux instruments font leur apparition, et c'est là, ainsi que dans le reste du *bush*[1] australien, que l'accordéon diatonique, pour ne parler que de

lui à présent, va se populariser et développer une tradition encore très vivante aujourd'hui.

Pour ce qui est de son arrivée, l'histoire rapporte qu'en 1850 un émigrant allemand originaire d'Essen, Conrad « Con » Klippel, posa le pied sur le sol australien, un accordéon dans sa besace. C'était un flutina [2] à la facture proche des modèles romantiques européens des années 1830. Après quelques pérégrinations, il s'établit à Nariel dans l'État de Victoria, et pendant une bonne partie de sa vie, se produisit dans les *bals de cuisine* ainsi nommé car se tenant bel et bien dans la cuisine (souvent unique pièce « à vivre » de l'habitation) de celui qui avait loué les services du musicien pour l'occasion. Un soir, alors qu'il se rendait à un bal où il devait jouer, Con Klippel disparut. On retrouva son cheval et son instrument au bord de la rivière Mitta Mitta, mais de lui nulle trace on en conclut qu'il s'était noyé.

Le diatonique dans la bush music

Le flutina légendaire de Con Klippel excepté, les premiers accordéons arrivés en Australie étaient des instruments à une seule rangée que l'on appelle encore « accordéon à genoux » car pouvant être joués assis, sans le recours d'une quelconque sangle. De plus, le genou intervient sur le jeu du soufflet, de la même manière que pour le bandonéon dans le tango. Le choix des tonalités était certes très limité, mais les musiciens n'avaient pas peur à l'époque de ne jouer que dans une seule tonalité, une nuit entière, et les danseurs ne s'en plaignaient nullement.

Au XIX[e] siècle, avant de devenir par excellence l'instrument du bal, l'accordéon a d'abord un usage privé, dans les foyers, lors des fêtes de famille, ou pour le seul plaisir de celui qui sait en jouer et de ses proches. Bien avant son arrivée et la propagation des instruments standards ou manufacturés, la *bush music* était jouée sur des instruments de « fortune » *(sic),* en raison probablement des conditions de vie précaires des utilisateurs. Citons, par exemple, les banjos faits dans des casseroles, les instruments à vent remplacés par des feuilles de gommier que l'on faisait vibrer avec la bouche et la contrebasse confectionnée à partir de caisses d'emballage de thé et dénommées *bushbass.* On peut ajouter à cela que les percussions étaient assurées par les *bones* (sorte de castagnettes en os) et les cuillères. On inventa même certains instruments comme le *stroviol,* fait d'un morceau de bois sur lequel on fixait un petit pavillon de phonographe et tendait une unique corde à piano. On ne peut s'empêcher de songer aux *Jugs Bands* de La Nouvelle-Orléans, de la même époque. Bientôt, ces orchestres insolites allaient adopter en plus harmonicas, guimbardes, et bien sûr accordéons et concertinas.

Les premiers modèles d'accordéons diatoniques étaient fabriqués en Grande-Bretagne, tels les Imperial et les Monarch, mais surtout en Allemagne, comme les Melba et les Ludwig. Les modèles destinés à l'exportation vers l'Australie étaient souvent ornés de signes distinctifs sous forme

de logos représentant des animaux australiens. Appelés les *bush accordions,* ils étaient réputés conçus spécialement pour résister au climat. Ce fut le cas du Mezon Grand Organ, accordéon « haut de gamme » fabriqué en Saxe, au son unique, au volume puissant. Véritable Rolls des accordéons du bush, dont la réputation était de ne jamais tomber en panne, sa fabrication fut arrêtée en 1945.

Ce sont les diatoniques de fabrication allemande qui, jusqu'à nos jours, ont tenu le haut du pavé en Australie. Il n'y eut, en effet, aucun fabricant avant 1986, date à laquelle Peter Hyde ouvrit son atelier et se mit à confectionner de splendides copies d'accordéons anciens, et des modèles réalisés sur commande.

Les musiciens de la bush music

A l'image des Cajuns en Louisiane et des Québécois au Canada, des familles entières vont être associées à l'accordéon du bush. De véritables dynasties vont se développer autour de certains centres devenus les hauts lieux de la popularité de l'instrument ; ainsi, la ville de Nariel où le pionnier Con Klippel, évoqué plus haut, va engendrer plusieurs générations d'accordéonistes. Ils auront pour nom George Conrad II (également concertiniste), mort sur scène en 1976, et Keith, fondateur du Klippel Old Time Band dans lequel jouent d'autres accordéonistes, telle Betty Coulson. Toujours à Nariel, la famille Simpson donnera le jour, elle aussi, à de nombreux accordéonistes, tels Jim Simpson, un des pionniers du genre, jouant dans les années 1910, ou Neville Simpson. Citons encore les Thompson dont trois des membres, Jack, Lester et le plus âgé, Frank, apparaissent sur une photographie prise en 1987, les représentant en train de jouer pour une séance d'enregistrement[3].

Parmi les pionniers, Bill Mc Glashan, né, lui, à Castlemane (région de Bendigo), avait un père et un grand-père concertinistes et était considéré comme le meilleur accordéoniste de sa contrée. Originaire comme lui de Castlemane, le vétéran Harry Mc Queen, né en 1910, s'en inspirera à ses débuts et plus tard se produira en sa compagnie. Bien que réputé avare de ses « plans », Bill Mc Glashan lui prodiguera quelques bons conseils. Harry Mc Queen, lui, demeure une grande figure de l'accordéon du bush. Il se met au diatonique en 1926, après avoir essayé le concertina comme son grand-père qui lui apprendra son premier morceau : *La Marche de Garibaldi,* air que nul autre que lui, dit-il, ne connaîtrait en Australie. Il jouera aussi de la cornemuse et de l'harmonica. Autodidacte, il travaille son instrument durant le temps que lui laisse l'apprentissage du métier de boucher qu'il exercera pendant cinquante ans. Grandement importuné par la puissance de jeu de Harry, son père, dont il est l'apprenti, l'envoie souvent jouer dehors et finit bientôt par le mettre à la porte. Le jeune Harry gagne le bush et commence à se produire, d'abord en solo, de 1926 à 1928, puis en trio, jusqu'en 1940, date à laquelle il met

sur pied son Mc Queen's Old Time Band, quartette qu'il dirigera jusqu'en 1977 gravant, au passage, un disque en 1976. Toute sa vie, il joue dans les bals, dont vingt-huit ans à la salle des fêtes de Fryers. Retraité de la boucherie en 1972, il continuera de se produire jusqu'en 1987 où il décidera d'arrêter ses activités de musicien. Redécouvert dans les années 1970, il est la véritable mémoire vivante de l'époque des danses anciennes et oubliées de la région du bush. Excellent danseur lui-même, il aidera beaucoup de gens comme Peter Ellis dans leurs recherches sur la musique et les danses de la grande époque du *old-time.*

La musique « old-time »

On peut considérer que l'instrumentation type de la *old-time bush music* se résume principalement au *fiddle* (violon à une corde), au *tin-whistle* (flûte irlandaise en métal), au mélodéon (ou concertina) et aux bones. Par la suite, s'y sont rajoutés les violons (joués souvent sur les deux cordes aiguës, pour « briller » et être ainsi entendus par-dessus l'accordéon) et le piano (arrivé entre-temps), le banjo, la contrebasse, et quelquefois une grosse caisse et un tambourin. Il ne faut pas omettre de citer le MC (*Master of Ceremony),* élément le plus important de l'orchestre bien que ne jouant pas d'instrument, dont se rapproche nos actuels animateurs de bals. Omniprésent, et parfois omnipotent, c'est lui qui incite les couples à se former, annonce les danses et les figures.

Il est évident qu'avant de se fixer, la composition des formations de *old-time* pouvait être des plus diverses. On signale, au XIX^e^ siècle, à Lockington, Victoria, un bal avec accordéon, violon et piano. Cela pouvait être aussi un bal de cuisine animé par la seule maîtresse de maison chantant à capella, ou encore un trio clarinette/concertina/violon, comme celui des Coleman Brothers photographiés [3] au tournant du siècle, à Brawlin (Nouvelle-Galles du Sud). On se contentait aussi parfois d'un unique harmonium ou d'un duo concertina/violon, comme celui de ces deux vétérans de la région de Berrinal que l'on entendait arriver de loin, parcourant à pied les kilomètres qui les séparaient du bal en jouant déjà de leur instrument, et repartant de la même manière, sitôt le bal terminé.

Il semble que pendant fort longtemps les musiciens du bush, fidèles en cela à la tradition de semi-professionnalisme souvent de mise par la force des choses dans le monde des musiciens traditionnels (voir les Cajuns, les bluesmen et encore de nos jours, les musiciens de bals), n'aient pas, ou pratiquement pas été rétribués, se contentant en échange de leurs services, de la nourriture et de la boisson, et exerçant parallèlement une profession pour assurer leur subsistance. Il n'était pas rare toutefois que les danseurs eux-mêmes, soucieux de s'assurer les services de l'accordéoniste pour leur prochain bal, contribuent à l'achat d'un nouvel instrument. Ainsi, alors qu'à ses débuts l'instrument était si peu résistant qu'il lui arrivait très fréquemment d'être hors d'usage à l'issue d'une soirée, quand ce

n'était pas avant, on mettait parfois aux enchères sur-le-champ, l'accordéon qui avait tenu le coup jusqu'au bout, pour permettre au musicien d'en acheter un neuf. Quoi qu'il en soit, cette tradition de semi-professionnalisme se maintient certainement de nos jours où l'on voit les accordéonistes de bush music se produirent au sein d'orchestres comprenant jusqu'à dix musiciens, et rétribuer de telles formations impliquerait des budgets considérables. Citons d'ailleurs l'exemple de l'accordéoniste violoniste de *old-time* Norman Gillingham, fermier de surcroît.

Certains des groupes de *old-timers* ont bénéficié d'une longévité que beaucoup de formations musicales traditionnelles actuelles pourraient leur envier, tels les Wedderburn Old-Timers fondés en 1974 et toujours en pleine activité. On y apprécie l'accordéon de son chef Lindsay Holt et, comme c'est souvent le cas dans les formations du bush, celui d'un deuxième accordéoniste, Ian Johnston. Au dire de Lindsay, ce serait la formation la plus célèbre du bush et le seul véritable groupe authentique du genre. Bien sûr, nous parlerons quand même des autres, comme entre 1930 et 1970, le Ern Potter Old-Time Dance Band, où l'on pouvait entendre l'accordéon de J. Martin, le Mc Kinnon's Dance Band fondé en 1979, par John Mc Kinnon, accordéoniste et saxophoniste, ou le St-Arnaud Historical Society Bush Band dans lequel jouent Alf Johns et Jim Pritchard. Cependant, l'orchestre qui semble avoir eu la plus grande longévité est celui des Gay Charmers, fondé en 1950 et qu'on entend encore dans les années 1980. Beaucoup d'accordéonistes s'y sont succédé, tels Garnet Robinson, fermier ayant débuté le métier en 1956, et Morrie Gierisch, né en 1934, qui après avoir débuté en 1953, y entre en 1972, épaulé à partir de 1980 par Mary Curtis née Gillingham.

Le revival

Dès le début des années 1950, on assiste à un sensible regain d'intérêt pour la bush music, qui avait perdu quelque peu de sa popularité après la guerre en raison peut-être de la vogue grandissante de l'accordéon chromatique à touches piano. En 1952, apparaît un groupe de bush-revival, le Bushwhackers Band, auquel succèdent de nombreux autres. L'instrumentation est la même que celle des formations de old-time classiques, à la différence près que la guitare (alors sur le point d'entamer la longue carrière qu'on lui connaît) y figure. Comme dans tout groupe de folk-revival qui se respecte, l'accent est mis sur le « rustique sursignifié » et le retour aux instruments de fortune, de rigueur.

Aux côtés des anciens instruments on voit surgir, entre autres, le dulcimer, confectionné à partir d'un bidon de kérozène, ou les tambours (de « même métal »), tendus de peau de kangourou, et encore le *lagerphone*, instrument de percussion fait d'un manche à balai sur lequel sont collées des capsules de bouteilles de bière. Lager, marque la plus populaire de ce breuvage, est à l'origine de cette appellation. Ces capsules sont frottées

avec une sorte de baguette, à la manière du *guijo* des orchestres typiques. Au vu du nombre de capsules que peut comporter l'instrument, certains esprits moqueurs l'ont dénommé *boozophone* (littéralement « biturophone »), ce qui se passe de commentaire. Selon le musicien et musicologue Peter Ellis, beaucoup de ces groupes n'étaient pas représentatifs de la réalité du bush, axant leur répertoire sur les airs traditionnels d'origine britannique alors que les morceaux typiques de la bush music ont toujours tenu davantage de la tradition européenne du continent (valse, polka, varsoviana, pas-de-deux, quadrille, etc.).

Les groupes que l'on pourrait qualifier de *néo-bush,* de l'après-revival, sont, eux, devenus « plus techniques » et musicalement plus sophistiqués par l'adjonction de violonistes plus « accomplis », d'accordéons-pianos, de concertinas *anglo*[4] et de diatoniques à trois ou quatre rangs. Ils privilégient les mélodies en mineur, et surtout le répertoire traditionnel d'origine celtique d'exécution plus complexe donc moins adapté à la danse de couple (tels que reels et jigs originellement écrits pour le violon) là où les old-timers jouaient « simple mais efficace ». Les diatoniques à trois ou quatre rangées permettent de jouer vite et dans tous les tons, ce qui, on le comprendra aisément, favorise plus une écoute de type « concert » qu'une musique de réjouissances. Certains musiciens vont jusqu'à employer le chromatique à boutons pour les scottishes, jigs, ou reels, exigeant une grande virtuosité.

Soulignons toutefois que ce revival que connut alors l'Australie s'inscrivait dans un contexte plus vaste et touchant l'ensemble des expressions musicales des pays occidentaux, où à partir de 1960, toute une génération avide de retour aux sources puisera dans la tradition anglo-saxonne, que ce soit la country des USA ou les musiques des îles Britanniques avec en particulier la musique irlandaise, vogue qui atteindra son apogée dans les années 1970 et aura d'importantes incidences sur la pop music et la variété dans le monde entier.

Certains des vétérans de la bush-music adopteront à leur tour l'accordéon chromatique sans que cela n'affecte leurs activités de « musiciens diatoniques ». Beaucoup d'ochestres d'old-timers vont embaucher des accordéonistes à touches piano, venant jouer en appoint avec les accordéons diatoniques que l'on y entendait jusqu'alors. On note Leo Harnety, le défunt Frank Luedeck et Glenda Hunter (également chanteuse et guitariste) chez les Wedderburn Old-Timers, Al Knight (également contrebassiste et pianiste), dans le Mc Kinnon's Dance Band et au sein de ses Rhythm'Knight, et Keith Mc Donald, dans le St-Arnaud Historical Society Bush Band.

On est en droit de se demander si quelques-uns des premiers habitants du pays, les aborigènes, de nos jours au nombre réduit de cent quatre-vingt mille se sont eux aussi essayés à « la boîte à frissons ». Harry Mc Queen n'écarte pas cette éventualité[5] :

> « J'attends encore de voir un indigène jouer de l'accordéon, mais je suis sûr qu'il y en a quelque part dans le pays... ».

Si la légende veut que le premier accordéon-piano apparu sur le sol australien ait été celui d'un marin, qui l'aurait d'ailleurs vendu à un boutiquier de Melbourne, Harry Mc Queen confirme la présence dans le pays de l'accordéon chromatique à touches piano dans les dix premières années du siècle. Il se souvient en avoir entendu, en 1916, mais précise que vers 1930, lorsqu'il achète son premier accordéon-piano (dont il ne jouera d'ailleurs pas dans les bals, estimant l'instrument mieux adapté à la musique sacrée ou classique) :

> « c'était le troisième vendu dans cette ville *(sans doute Castlemane ; note des auteurs)* qui comprend quand même sept mille habitants » [5].

En Australie comme dans les autres pays peuplés d'immigrants venus d'Europe de l'Ouest, les accordéonistes chromatiques sont d'abord d'origine italienne et allemande. Et là comme ailleurs, une fois encore, la grande vogue, l'heure de gloire de l'instrument, se situera dans les années 1920, atteignant son apogée dans les années 1930 et 1940.

Après une stagnation sensible entre 1945 et 1950, on assiste ensuite à un certain regain d'intérêt qui va se poursuivre jusqu'aux années 1960, où le déferlement de la vague du rock'n roll arrachera les jeunes à l'instrument à soufflet pour les précipiter vers les instruments électriques (guitares et orgues) puis électroniques (synthétiseurs).

Deux points particuliers à l'Australie sont intéressants à souligner : d'une part, le répertoire des accordéonistes chromatiques, pour autant que nous le sachions, ne puise que peu ou pas, dans le répertoire traditionnel, peut-être en raison de la forte présence des diatoniques dans ce domaine ; d'autre part, il semblerait que l'accordéon chromatique ait moins souffert qu'ailleurs de l'ostracisme auquel le diatonique, lui, en général échappait toujours plus ou moins. Disons en tout cas que sur ce dernier point qui dans les autres pays fait toujours l'unanimité, les avis sont ici partagés. Peter Ellis, par exemple, affirme qu'en Australie l'accordéon n'a jamais été taxé de vulgaire. Harry Mc Queen, d'accord avec lui, explique que la répartition des classes sociales n'étant pas la même qu'en Europe, l'accordéon chromatique n'est pas l'instrument d'une classe déterminée. Toutefois, il émet la réserve que certains pianistes classiques considèrent peut-être parfois l'instrument avec une certaine hauteur. En revanche, Cosimo Cavaiuolo [6] affirme que c'est l'instrument de la classe moyenne, méprisé, ainsi que ceux qui en jouent, car considéré comme « instrument de *pub* ».

Depuis 1970, et après le rejet global et quasi planétaire (avec simplement quelques années de décalage selon les pays) des jeunes pour l'accordéon, l'intérêt à son égard a énormément fluctué. Parfois, il a même fini par disparaître tout à fait de certaines régions dans lesquelles il était auparavant très populaire.

David Krygger, dont on reparlera, affirme que seuls trois accordéonistes, Lem Gluvers, Victor Mestichelli (également propriétaire de l'unique magasin d'accordéons de l'Australie de l'Ouest) et Gordon Broad (qui se produit dans un restaurant huppé et fait des tournées à l'étranger) peuvent prétendre vivre exclusivement de leur instrument.

C'est avec Peter Piccini que commence l'histoire de l'accordéon-piano en Australie. Né en 1900, il débute véritablement sa carrière en 1924, même si avant il joue déjà pour les mineurs dans les camps de la région d'Ingham (Queensland du Nord). Surnommé « le père de l'accordéon australien », il est le premier accordéoniste dans ce pays à se produire comme soliste. Sa longue carrière parsemée de concerts, de musiques pour des films, de disques gravés chez Columbia, s'achève avec son décès, en 1989. Une année auparavant, on l'a vu encore créer douze compositions, sur lesquelles il écrira lui-même des paroles, réunies sous le titre de *Musical Bouquet of Old Memories* enregistrées par son fils, Peter Piccini Jr. à l'accordéon. Ce dernier, né en 1936, apprend avec son père, donne son premier concert à l'âge de sept ans, et commence à étudier sérieusement la musique à quatorze. En 1955, il part en Grande-Bretagne où il remporte un vif succès, passant souvent dans les programmes de la BBC et accompagnant, entre autres, Line Renaud au Club Pigalle de Piccadilly. Suivent alors d'autres tournées en Italie et dans de nombreux autres pays d'Europe, ainsi qu'au Viêt-nam où en 1968, il joue pour les armées américaine et australienne. De retour en Australie, il se produit beaucoup dans les clubs, à la radio et à la télévision où il sera directeur musical de la 9e chaîne.

On le retrouvera également à la tête d'un quartette de jazz dans lequel il s'exprime dans un style inspiré de celui d'Art Van Damme. Il travaille aux USA de 1972 à 1976.

S'étant mis au piano en 1963, il fait face à la crise de l'accordéon, et, depuis ces dix dernières années, en joue essentiellement ainsi que des divers claviers électroniques.

Comme lui, bien d'autres accordéonistes ont été obligés de se recycler, se tournant vers les claviers pour pouvoir continuer leurs activités musicales. C'est le cas de Enzo Toppano, né en 1928, accordéoniste prodige dès l'âge de dix ans et à la tête de sa propre formation en 1948. Un an plus tard, il part pour la Grande-Bretagne et y rencontre un tel succès qu'il va y demeurer trois ans. De retour en Australie, il se produit à la télévision, dans les cabarets, enregistre des musiques de films et de nombreux disques dans lesquels il fait montre d'une très grande virtuosité. Ajoutons à cela de grandes qualités de jazzman, de compositeur et d'arrangeur.

Son frère Lou Toppano, de dix ans son aîné, est un des premiers accordéonistes à travailler régulièrement en Australie. Ayant démarré des cours d'accordéon avec un professeur de piano qui lui fera travailler des transcriptions dès l'âge de neuf ans, il entre au conservatoire de Sydney quatre ans plus tard, afin d'apprendre la théorie musicale. Très rapidement, on le retrouve jouant en quintette dans un restaurant à raison de huit heures par jour, six jours par semaine et ce, pendant deux ans ;

autant dire le bagne ! Il y acquerra néanmoins un solide métier qui lui permettra de se faire un nom et de se produire comme soliste et comme invité de l'orchestre de la station de radio ABC. Après avoir joué pour le contingent pendant la guerre, il crée un orchestre qui va se produire dans les autres stations de radio australiennes. En 1956, il devient directeur musical de la 9e chaîne de télévision puis, pendant six ans, de la 7e. Après avoir fait tous les circuits de télévision et les cabarets dans les années 1950 et 1960, il ouvre une école de musique et, en 1975, se met au piano. A cinquante-neuf ans, il décide d'arrêter les contrats, préférant jouer pour son propre plaisir à l'abri des contraintes commerciales. Il possède actuellement un magasin de musique à Victoria.

Bon nombre d'accordéonistes se sont vus contraints pour subsister de tenir, comme Lou Toppano, des magasins de musique divers.

C'est le cas de Rom Pearce, jazzman accompli, jouant à la télévision derrière le chanteur country Reg Lindsay, ou celui de Kurt Jacob, désormais retraité, qui possédait une compagnie d'importation d'instruments Hohner, et à qui l'on doit un ouvrage intitulé *L'Accordéon australien.*

Également retraité, Lou Campara, autre grande célébrité de l'accordéon, a joui d'une notoriété dépassant largement le territoire australien.

Il a, lui aussi, séjourné en Grande-Bretagne, de 1953 à 1957, se produisant régulièrement dans les émissions de radio et de télévision de la BBC, notamment pour le show de Benny Hill, ainsi que pour l'armée britannique et au sein du show de Mel Tormé. Ayant même joué en France, à Radio-Luxembourg, il est connu des accordéonistes du monde entier, au point que le célèbre Charles Magnante, grande figure de l'accordéon américain, lui a consacré un article dans la revue *Accordion World.* De retour en Australie, il s'est produit dans les cabarets et les restaurants chics de Sydney.

Le circuit des night-clubs, cabarets et restaurants de luxe demeure, à l'heure actuelle, le seul secteur où les accordéonistes australiens peuvent se produire. Y passent, ou y sont passés, tous ceux qui se sont fait un nom, tels Johnny La Piccolo, Severino Guiducci, Egidio Bertoli, Gus Merzi et Herbie Marks, mort sur scène dans les années 1980, lequel avait la réputation d'avoir un jeu extraordinaire et d'assurer dans tous les domaines (classique, jazz, variétés, danse et cocktail-music).

Si, de l'avis de beaucoup d'accordéonistes, le déclin de l'instrument a commencé vers 1970, cette même année voit pourtant la création de l'ASA (Accordion Society of Australia), point de départ d'une infrastructure accordéonistique des plus sérieuses. Else Brandman, accordéoniste et professeur, en sera la fondatrice. Représentant une autorité certaine en la matière, elle participe à de nombreux jurys, comme beaucoup d'autres collègues, tels Mary Carsetti, Anthony Andrios, Catherine Day, Günther Henke ou Ian Southwood. Else Brandman donne également des conférences, suivie en cela par d'autres éminents spécialistes : Geoff Mills ou Ross Lombardo. La désaffection globale que connaissait l'instrument en Australie a amené de nombreux musiciens voulant continuer à vivre à se tourner vers l'enseignement, soit en tant que directeurs d'écoles de musique, tels Zeljko Bedic, d'origine croate, Jim Dimo, dans le Victoria,

ou Harry J. Green, directeur de l'Adelaide College of Music dans les années 1950 et 1960, soit en tant que professeur. Il manque de la place pour tous les énumérer ; citons néanmoins Nino Musto, Ross Maio, directeur du NSW Accordion Orchestra, Reg Smirken aujourd'hui décédé, Harry Bluck et Dom Vickers Sr., tous deux démonstrateurs pour des firmes d'accordéons, Sam Pizzata, arrangeur et directeur de l'orchestre d'accordéons de l'Australie de l'Ouest, et Ross Bolleter, interprète de premier plan dans le domaine de la musique classique et contemporaine. Ossie Mazzei, quant à lui, est un des professeurs les plus importants. Arrivé en 1930 de l'île d'Elbe où il est né, il passe du chromatique à boutons au système piano. Il joue pour l'armée pendant la guerre et, de retour en Australie, ouvre une école à Windsor, importe des accordéons d'Italie, et fonde un orchestre d'accordéons dans lequel joue son fils Leo, en 1949. Cette même année, un des autres grands professeurs, David Krygger, élève de Peter Piccini Sr., entre dans la carrière et se fait un nom, tant comme enseignant que musicien de scène. Menant des activités musicales multiples comme arrangeur, directeur d'un orchestre d'accordéons électroniques (instrument dont il est un des spécialistes australiens), il sera président, en 1968, de l'Accordion Teachers Association et de l'ASA en 1971. Secrétaire de la section ouest-australienne de cette dernière association, on le trouve dans tous les jurys de la région. Il a formé de nombreux élèves devenus des instrumentistes connus et accomplis tels que Mick Pepe, Mario Messimeo, Ezio Caffarelli ou Lou Frisima. Notons au passage que son frère, Alexander Krygger, établi sur le continent européen, à Berlin, comme professeur de piano et d'accordéon, est un grand érudit sur tout ce qui concerne l'instrument en Allemagne.

Citons encore, pour terminer, quelques accordéonistes parmi les nombreux à avoir travaillé sur le territoire australien ou qui y travaillent encore, tels Aurora Muratti, Robertino, John Dickson, Victor Golisano, Colin Lovelady et John Todd.

La Nouvelle-Zélande

Située à quelque mille cinq cents kilomètres de l'Australie, l'archipel formé de deux grandes îles principales (île du Nord et île du Sud) qui constituent la Nouvelle-Zélande a, autant sur le plan des ressources (élevage et mines) que sur celui du peuplement, des traits communs avec sa « voisine ». L'occupation de l'archipel par l'Angleterre, en 1840, est suivie là aussi de l'arrivée de nombreux colons, d'origine britannique d'abord, puis italienne et d'Europe centrale, via l'Australie parfois. Il est donc tout à fait légitime de penser que mineurs et éleveurs y ont tâté des différents instruments à soufflet. Il semblerait pourtant qu'aucune des deux îles n'ait gardé de trace notable d'une tradition d'accordéon diatonique, pas

plus chez les colons blancs que dans la population maori. Nous n'avons pu, en tout cas, nous procurer le moindre document l'attestant.

En revanche, il est fait état de la présence du concertina dès 1839, date à laquelle on raconte qu'un des colons de la toute première heure, Edward Jerningham Wakefield, ayant été victime d'une farce montée contre lui par un chef maori, décida de le ridiculiser en retour. Il aurait ainsi caché sous son manteau un instrument à soufflet, dont la petite histoire assure qu'il ne pouvait s'agir que d'un concertina en raison de la taille réduite de l'instrument, et en aurait joué tout en faisant croire au chef que les sons était émis par sa bouche, lui rendant ainsi la monnaie de sa pièce. On dit que, longtemps abusés, les Maoris, bien après que la supercherie leur eut été dévoilée, continueront d'appeler *bouche de Wakefield* tous les concertinas qu'ils verront [7].

Plus tard, en 1901 et 1921, il est fait mention de concerts donnés par des Maoris accompagnés à l'accordéon lors de visites royales, mais sans autres précisions, et il semble, en effet, à voir les programmes de concerts entre 1914 et 1924, que ce soit bel et bien le concertina qui ait été l'instrument à soufflet à succès dans ce pays.

L'accordéon chromatique à touches piano deviendra, lui, populaire à partir de 1930. La visite de l'accordéoniste américain Arnie Hartmann, prolongée en un séjour d'un an sur les instances d'Allan Jones, pionnier des accordéonistes de l'époque, contribuera largement à ce phénomène. Autre pionnier, Oswald Cheesman est déjà professionnel en 1935. Trente ans plus tard, il dirige le New-Zealand Symphonic Orchestra. Il mourra vers 1985 [7].

On constate qu'au cours des quarante dernières années, l'accordéon chromatique à touches piano a bénéficié d'une vogue certaine et que l'infrastructure qui commençait à s'implanter en 1950 s'est élargie et solidement installée. Signalons la création, dès le début des années 1960, de la première association d'accordéon du pays, la New Zealand Federation of Accordinists, suivie en 1970 par la New Zealand Acccordion Association et de l'indépendante South Island Society of Accordonists.

Que ce soit par choix (à considérer comme un trait spécifique au pays) ou par nécessité, les accordéonistes néo-zélandais semblent, peut-être encore plus que d'autres, avoir pratiquement toujours partagé leur temps entre la pédagogie et leurs activités de musiciens.

De quelques-uns, que nous citerons d'abord, nous ne connaissons toutefois les noms qu'en tant que professeurs. Ce sont parmi les pionniers de la profession, Simon Peel de Wellington, Elaine Moody de Christchurch, Muriel Caddy et, à notre époque, Marcel Reithmann, directeur de la plus grosse école d'accordéon néo-zélandaise, Ken Talbot, émigrant d'origine anglaise, Gerardus Schmit, d'origine néerlandaise, Trevor Taylor, Les Neal, et pour ce qui concerne les femmes, Rebekah Grieg, Stephanie Grey, Heather de Ridder. Frank Vilich, lui, est au nombre de ceux qui feront le double métier d'enseignant et de musicien. Arrivé en 1952 d'Australie où, ayant débuté dès l'âge de cinq ans, il s'était déjà forgé une réputation grâce à ses passages dans les diverses stations de radio, il possède un vaste répertoire dans le domaine de la variété internationale. Il

joue depuis lors dans les clubs et les restaurants du pays. Professeur, il est à la tête d'un orchestre d'accordéons composé de dix-huit de ses élèves. Sylvio De Pra enseigne depuis une quarantaine d'années. Venu d'Italie en 1956, il allie de grandes qualités d'animateur à un talent certain pour la chanson. Chef d'orchestre de l'Intercommunal Hotel d'Auckland pendant deux ans et demi, il se produit régulièrement dans les restaurants, les night-clubs, les stations de radio et les chaînes de télévision. Wallace Liggett, premier accordéoniste à avoir enregistré officiellement à la radio en Nouvelle-Zélande et en Australie, sera également, avec Bill Fidler, le professeur de Peter Sagar. Celui-ci, né en 1963, pratique le piano et se produit souvent dans des concerts de bienfaisance. Dans la jeune génération des enseignants dont il fait partie, on trouve aussi Gary Stretton qui, de surcroît, partage le reste de son temps entre ses activités de facteur d'orgues et de directeur musical du Hutt Valley Orchestra. On l'entend régulièrement sur les stations de radio du pays en duo avec Richard Raizis, qui a été élève de Les Law et qui travaille aussi comme beaucoup d'autres dans les restaurants chics, notamment à Wellington. Meg Fidler est directrice du Christchurch Accordion Orchestra ; Heather Mitchell née en Grande-Bretagne et émigrée définitivement, est professeur de chant et d'accordéon. Elle se produit régulièrement à la télévision, dans les hôtels, les clubs ou les cabarets, et donne de fréquentes conférences sur l'instrument. Fay Shaw est codirectrice du North Shore Senior Accordion Orchestra avec, entre autres, Harley Jones.

Celui-ci, né en 1953, commence à étudier l'instrument à huit ans. Fils du plus important professeur du pays, Allan Jones, il grandit dans des conditions idéales pour un futur accordéoniste. Vainqueur de la coupe mondiale à quatorze ans, il est aussi à l'aise dans le domaine de la musique classique que dans celui des *novelties*, du musette ou du répertoire de genre. On peut l'entendre s'exprimer aussi bien sur un accordéon à basses chromatiques que sur un piano ou un instrument électronique. Omniprésent dans tous les secteurs de la musique en Nouvelle-Zélande, il enseigne en même temps qu'il se produit sur les stations de radio et les chaînes de télévision du pays. Son frère, Maurice Jones, avec lequel il a déjà enregistré un disque, est né en 1955. L'essentiel de ses activités se déroule à la radio et à la télévision. Il fait également beaucoup de séances pour les publicités, il joue comme accompagnateur de diverses formations de variétés, et spécialiste de l'accordéon-MIDI, il travaille beaucoup dans le domaine du rock et de la musique populaire. Réparateur, il est importateur des instruments de marque Titano. Il se produit souvent en duo avec John Statham qui, en 1980, afin de réunir quatre mille dollars de fonds pour la coupe mondiale, a réussi, performance unique au monde, à jouer quatre-vingt-une heures d'affilée !

Parmi les lauréats de nombreux championnats et concours, nous citerons Marie Masefield, Kevin Friedrich et Winnie Tate.

Il apparaît au total que la Nouvelle-Zélande, beaucoup plus petite que l'Australie sa voisine, a développé en ce qui concerne l'accordéon chromatique une activité sensiblement plus intense. Peut-être parce que les points d'ancrage de l'instrument y sont moins diffus, peut-être aussi parce que la

coupe mondiale s'y est déroulée en 1980, c'est-à-dire en plein début de l'accordéon revival touchant un grand nombre de pays occidentaux.

Quoi qu'il en soit, qu'il s'agisse de l'Australie ou de la Nouvelle-Zélande, on constate que cette partie du globe aux antipodes de la rue de Lappe n'aura pas été la dernière à accueillir l'instrument nouveau-né et que celui-ci, relancé à la fin des années 1920 par l'apparition du chromatique, y aura même fait carrière.

Hawaï

La tradition d'accordéon des îles Hawaï ne concerne guère que un pour cent de la population du territoire, à savoir douze mille personnes représentant une population de travailleurs émigrés, en provenance de Puerto Rico, venus travailler dans les plantations de canne à sucre. Il y eut une première vague d'immigrants de cinq mille personnes en 1890, suivie de petits arrivages réguliers de moindre importance. Cette musique se dénomme le *kachi-kachi,* le *scratchy,* le *dry* ou le *crackly.* Au départ, on trouve l'essentiel des formes de musique portoricaine (valse, *guaracha, danza,* polka, mazurka, *seis, plena).* A l'heure actuelle, les trois styles encore populaires sont valses, guaracha et seis. Le boléro est arrivé dans les années 1930, et le *merengue,* dans les années 1940.

C'est une musique de bal et de fête. A l'origine, elle s'articule autour de la guitare espagnole à six cordes accompagnée par un *quatro* et un *guijo.* Ce type de trio est dénommé trio *borinqueno.* Quelquefois, le quatro est remplacé par l'accordéon diatonique à trois rangées appelé *sinfonia.* Dans les années 1970, lors de son apparition dans cette région, la guitare basse sera incorporée, transformant le trio en quartette. Le pionnier de l'accordéon hawaïen est Juan Fiol, spécialiste du *plena,* et qui fut l'inspirateur de l'accordéoniste Claudino Figueroa, père du plus grand représentant actuel du style, Charles Figueroa. Né en 1916, ce chanteur-accordéoniste (semi-professionnel comme tous les musiciens de cette tradition) a exercé le métier de bourrelier et de cow-boy.

Contrairement à ce que l'on trouve dans le *vallenato* colombien ou le *merengue* dominicain, son jeu ne fait pas appel à la virtuosité mais consiste plutôt en une sorte de paraphrase de la mélodie chantée, agrémentée de pêches rythmiques qui font rebondir le swing du couple cordes-percussions de l'accompagnement.

7. L'Afrique

L'Afrique de l'Ouest

L'évocation de l'existence de l'accordéon africain est peut-être celle qui, jusqu'à un temps très récent [1], suscitait, chez l'interlocuteur occidental moyen raisonnablement cultivé, la plus grande incrédulité. Sans doute par paternalisme inconscient, on peut se demander ce que ces « indigènes africains » pourraient bien, si l'on ose dire, en « tirer ». De plus ce que nous avons généralement coutume d'entendre de la musique africaine, élaborée autour des percussions et garantes du « primitivisme authentique », est loin de le laisser entrevoir.

Et pourtant, comme ailleurs, on en relève les premières traces dès la fin du XIX[e] siècle. Entre 1880 et 1940, l'instrument sera très populaire. La Seconde Guerre mondiale introduisant la vogue de la guitare et des autres instruments occidentaux, le vieux style symbolisé par l'accordéon va assez rapidement disparaître.

Sa précoce popularité est vraisemblablement due à sa grande solidité. Comme on l'a constaté pour les autres pays, ce premier instrument manufacturé supporte autant les vents glacés du Labrador que les chaudes moiteurs tropicales. Il semble que ce furent les missionnaires blancs qui introduisirent l'accordéon en Afrique. Dans bien des pays de ce continent, la musique qui s'élabore autour de l'accordéon sera un mélange d'hymnes chrétiens et de chants latins. Beaucoup d'Africains adoptèrent l'accordéon bien que l'Histoire ait retenu fort peu de noms. Phénomène aisé à comprendre : la musique traditionnelle africaine s'accommode mal du « carriérisme » ; son rôle est de « rythmer » la vie quotidienne en accompagnant chacune de ses manifestations, la notoriété du ou des musiciens s'étendant, au plus, aux villages d'alentour. Cependant, dans chaque pays où l'accordéon s'est développé, on trouve des traces récentes d'au moins une célébrité de la « boîte à frissons africains ».

Dès le tournant du siècle, des traces de concertina sont relevées au Ghana et en Sierra Leone. Nul doute que l'accordéon diatonique, apparu à peu près en même temps que lui dans tous les pays du monde, ait été lui aussi utilisé.

Nul accordéoniste particulier n'émerge de l'histoire de l'instrument dans ce pays. Pourtant, on raconte que dans les années 1940, le High Life Band de E.T. Mansah comptait un joueur d'accordéon et que de nombreux disques de musique ghanéenne avec accordéons et concertinas furent enregistrés. Malheureusement, aucun de nos jours n'a refait surface. A l'heure actuelle, il n'y a plus d'accordéon au Ghana.

La Sierra Leone

L'instrument s'est développé principalement autour de la plus importante des quinze peuplades du pays, les Mende, occupant un territoire d'environ deux mille six cents kilomètres carrés sité dans les régions sud-est et sud-ouest, et divisé en soixante-dix chefferies.

Les orchestres mende sont parmi les rares orchestres africains à ne pas avoir utilisé le balafon. En général, la formation est constituée d'instruments occidentaux comme la guitare, l'harmonica, la flûte à bec en plastique et l'accordéon. Ce dernier semble avoir été très répandu et on dit que nombre de Mende l'ont adopté.

Une « star » émerge : Salia Koroma, du clan des Yelibah, réputés pour être des poètes et des troubadours proches des griots. Né en 1903, il est aussi chanteur, comme tous les utilisateurs d'accordéon en Afrique. Les thèmes exaltés sont bien sûr l'amour, la guerre et la mort. Tout jeune, il voulait aller à l'école afin d'y apprendre à lire et à écrire. Fervent adversaire de la culture occidentale blanche, son père, Boboi Kandor (ou Kano), lui-même accordéoniste, le lui interdit. Malgré les pleurs et les supplications du jeune Salia, il lui donne un accordéon en disant : « Si tu n'apprends pas à en jouer, je te jette un sort ! » L'enfant obéit. Il a neuf ans et demi et débute en autodidacte. Son père, qui a de nombreux élèves, se refuse à lui donner des cours : « Si je t'apprends, dit-il, comme tu es mon fils, je risque de m'énerver et de te laisser sur le carreau ! » L'enfant est donc confié aux meilleurs de ses élèves passant successivement de l'un à l'autre, au fur et à mesure que sa technique s'améliore. Salia paye ses cours en faisant de menues besognes pour ses différents maîtres, ainsi que des travaux de charpente. A vingt-cinq ans, son père l'estime prêt à voler de ses propres ailes. Il commence une carrière itinérante, voyage initiatique visant à parfaire son éducation musicale, plus qu'une entrée dans la vie professionnelle au sens occidental. Ses tribulations le mèneront d'un chef de tribu à l'autre. Chez certains, il restera attaché parfois plusieurs années. Quelquefois, ils se résigneront difficilement à son départ, ses qualités remarquables rehaussant le prestige du village et de son chef.

Son périple l'amène à Freetown, grande ville où beaucoup de Mende, dont son propre frère, jouissent de grades élevés dans la police locale. Il décide de s'y engager lui aussi ; il y restera jusqu'à la Seconde Guerre

mondiale et y apprendra les percussions. Mis au courant de la chose, son père se fâche, et Salia s'invente une soudaine et irréversible cécité afin que le commissaire accepte sa démission et le laisse partir. De retour au village natal, son père jugeant que le temps est venu pour Salia de prendre épouse, celui-ci se marie et reçoit une terre sur laquelle il s'installer peu de temps après. A l'heure actuelle, il sillonne les chefferies du pays Mende au volant de sa Land Rover afin d'assurer ses divers et nombreux engagements.

Salia Koroma est le plus important accordéoniste de la Sierra Leone. Il a gravé beaucoup de 78-tours, son autobiographie recueillie par le professeur Herbert Hinzen et un livret de contes Mende, *La Toile d'araignée,* ont été publiés par la très officielle association éducative de Sierra Leone : People Educational Association of Sierra Leone.

Le Gabon

C'est un des pays d'Afrique de l'ouest où l'accordéon a été le plus populaire, introduit dès le début du siècle par les marins, avec leurs autres instruments de prédilection, harmonica et concertina. Dès la fin des années 1920, Kwame Asare, surnommé « Sam », grave des disques d'accordéon et de concertina en Grande-Bretagne. Il affirmait avoir appris le style *dagomba* (technique à deux doigts) d'un marin *Kru.* Par ailleurs, quelques enregistrements des années 1940 témoignent d'un style *Maringa* teinté de musique espagnole, qui désignait les danses jouées principalement à l'accordéon. Pas plus qu'au Ghana, on ne trouve à l'heure actuelle de trace d'accordéon au Gabon.

Le Nigeria

Aux environs de 1932, un nouveau style, la *Juju Music,* apparaît dans les zones urbaines, émanant spécifiquement des peuplades *Yoroubas.* Cette nouvelle musique cristallise le passage du répertoire traditionnel accompagnant les actes quotidiens à une musique de concert élaborée autour d'un chanteur et d'une guitare, le tout augmenté d'une petite percussion, les chœurs étant fournis par le public. Dans les années 1940, apparaît celui qui va adapter l'accordéon à ce nouveau style : I.K. Daïro, le pionnier du *Juju mélodéon.* Né d'un père charpentier, il débute aux percussions et peut se vanter, dès l'âge de six ans, de posséder un bon niveau. Il s'initiera aussi à la guitare et à la clarinette, pour finir par apprendre l'accordéon en autodidacte, affirmant que son talent est un don de Dieu. Son premier engagement s'effectue en 1946, au sein du Igese Juju Band et, en 1950, au Ojoge Daniels. Quatre ans plus tard, il monte enfin son propre groupe, le Morning Star Orchestra, rebaptisé en 1960 le Blue Spot V. Band. En 1963, il reçoit le titre de Membre de l'Ordre de l'Empire bri-

tannique et, l'année suivante, est invité à se produire à Londres. En 1972, on le retrouve au Festival mondial de la Musique populaire qui se déroule au Japon.

Les îles du Cap-Vert

Situées sur l'itinéraire emprunté par les vaisseaux des trafiquants d'esclaves, à cinq cents kilomètres au large des côtes du Sénégal, ces îles ont longtemps constitué un « réservoir naturel de marchandise humaine » jusqu'au XIX[e] siècle. Colonie portugaise jusqu'au milieu des années 1970, à la fin du règne de Salazar, elles seront rattachées à la Guinée-Bissau jusqu'en 1980, date à laquelle elles acquièrent leur indépendance. Ayant développé une culture spécifique, l'archipel capverdien compte trois styles de musique principaux : la *morna,* de l'île de Boa-Vista, centrée sur les cordes (violas ou guitares, violon et cavaquinho), la *coladeira,* jouée avec la même instrumentation augmentée, plus récemment, de guitares électriques et synthétiseurs, et le *funana,* joué à l'accordéon diatonique (appelé *gaïta*) accompagné du *ferrino* ou *reco-reco* (sorte guijo). « Le funana a un rythme extrêmement rapide, saccadé et son chant est souvent improvisé » [(2)].

L'Afrique centrale

L'accordéon ne se popularisera que dans un seul pays : le Zaïre. Il va se développer autour des membres de l'ethnie Bambala, installés dans la capitale. Ethnie originaire de la région de Bandudu, elle y a subi la forte influence des missionnaires américains. Les musiciens ne s'y affirment pas comme professionnels et leur musique n'est jouée que dans le cadre de fêtes de famille précises (baptêmes, mariages, deuils). Les airs célèbrent la terre, source de vie, royaume des esprits et des morts, et l'endroit où les pieds, dans la danse, se frottent à elle. L'accordéon est accompagné par des tambours et des percussions faites de boîtes de lait concentré, en guise de maracas, et de ressorts à boudin tendus sur des boîtes à sardines clouées sur une planche et frottés. Presque tous les Bambalas de Kinshasa, la capitale, sont regroupés dans la zone de Ngaba. En dehors de cette fonction traditionnelle et cérémonielle, on trouve aussi l'accordéon dans ses habituelles fonctions profanes de divertissement. Dès les années 1940, Antoine Wendo, mécanicien sur les bateaux, ramène, de ses nombreux périples à l'étranger, les rythmes typiques. La nouvelle musique se répand dans les bars et les clubs où l'on pourra entendre des guitaristes et des accordéonistes jouer en solo. Ces nouveaux musiciens vont sonner le glas des fanfares dans lesquelles on trouvait parfois un accordéon mais dont le principal inconvénient, au goût des auditeurs, était de ne point avoir de chanteur. Parmi ces musiciens de bar, un accordéoniste, Feruzi, était

accompagné par un guitariste et un clarinettiste, tous deux d'origine guadeloupéenne. Feruzi fut à l'origine de la *Rhumba Craze* (la folie de la rumba). Wando se produisait dans des établissements, tels que le Siluvangi et le Kongo, avec des petites formations où l'on entendait guitares, mandolines, accordéons, percussions. Son orchestre se dénommait Victoria et jouait des rumbas mais aussi des cha-cha. A partir des années 1950, Wendo ouvrira son propre établissement. S'y produiront de nombreux musiciens (dont Feruzi) qui constitueront le noyau de ce qui sera plus tard le OK Jazz. Bientôt les groupes vont se moderniser et, toujours autour des accordéons, viendront se joindre trompettes, violons et chœurs vocaux. A l'heure actuelle, l'accordéon ne semble pas avoir subsisté dans la musique zaïroise qui, comme nombre de musiques de tous les États africains, a subi l'influence de la disco et de la funk music américaine.

Le sud du continent africain

Le Lesotho

C'est à partir du Lesotho que s'est développée la plus forte tradition accordéonistique que ce soit dans les groupes restés au pays ou dans la musique des migrants travaillant dans les mines du riche voisin sud-africain. Le royaume du Lesotho, pays exportateur de laine, de mohair, d'animaux vivants et de diamants, est totalement enclavé dans la République sud-africaine et économiquement dominé par cet État. On ne sait exactement quand l'accordéon y est apparu mais il est actuellement très présent dans les orchestres de Modern Sotho Pop Music, aux côtés des tambours, de la guitare et de la guitare basse. Les musiciens sont des semi-professionnels ne se produisant que durant les week-ends. On peut entendre des accordéonistes dans le groupe Tau La Linare du chanteur Puseletso Seema, sur le disque *Music fron Lesotho* (Globestyle ORB 003) sans que toutefois leurs noms y soient mentionnés.

Tradition du Lesotho en République sud-africaine

La région du Sud Sotho a donné naissance à des groupes de musique traditionnelle du peuple *sheshwe* ayant eux aussi accueilli l'instrument. Travailleurs migrants regroupés dans les mines d'or de la province sud-africaine d'Orange, leur musique est extrêmement populaire. L'instrumentation des *Sheshwe-bands* est composé de l'accordéon, instrument principal, parfois accompagné par une guitare basse et des percussions

composées d'un grand tambour surmonté d'une espèce de cymbale faite de capsules de bouteilles. La musique est entrecoupée de coups de sifflets et d'une sorte de rap énergique fait de textes parlés ou chantés. Les paroles sont improvisées, comme dans les blues ; le public est souvent pris à témoin. Quatre orchestres sortent du lot :

– Manka Le Phalleng (la rivière) : le chanteur, Teboho Ramakhula, joue aussi de l'accordéon, accompagné par Mohau Mosobela à l'accordéon également, et d'un percussionniste. Le style d'accordéon est fait d'intervalles de quintes probablement issues du jeu des cornemuses écossaises.

– Manonvane A Moama : le nom signifie la naissance de Moama, en référence à l'endroit dont les membres de l'orchestre sont originaires. Les paroles et les raps sont manipulateurs, provoquant une partie du public pour faire rire l'autre à ses dépens. L'accordéoniste-chanteur est Matias Molube et le deuxième est Mofu Mofutusi.

– Maiakathatha (lutter) : davantage que les autres, ils font appel à des percussions qu'ils frappent à l'aide de baguettes confectionnées avec des tuyaux d'arrosage.

Peuple guerrier, les Sheshwe sont toujours affublés de leur bâton de combat chamarré qu'ils frappent sur le sol en cadence. L'accordéoniste-chanteur est Petros Mokhosi.

– Sebata-Sebata (les animaux sauvages) : c'est la formation où d'un point de vue occidental, les morceaux ont l'approche la plus moderne. La structure en apparaît plus familière, et plus lyriques les lignes d'accordéon jouées par le chanteur Selomo Lenyanya et le deuxième accordéoniste, Moeti Mosobela.

Si l'on en juge d'après ces différentes formations, l'accordéon chromatique à touches piano serait le seul utilisé (héritage probable de la présence anglaise sur cette partie du continent africain).

Les accordéonistes du Lesotho ne se posent pas en tant que solistes. Leur rôle consiste plutôt à ponctuer les paroles, chants ou invectives prononcés par le vocaliste, à se fondre dans la rythmique.

La musique des mines des orchestres du Lesotho représente une partie vitale de la culture du pays. Le style en est unique, et le chanteur Paul Simon ne s'y est pas trompé en allant y chercher les choristes et les deux accordéonistes africains qui apparaissent sur son album *Graceland* : Jonbjon Mkhalhi et Forere Motlobeloa.

La République d'Afrique du Sud

On peut noter des traces d'accordéon dans les orchestres de rues de Soweto à la périphérie de Johannesburg, notamment dans les formations des chanteurs Kati Elimnyama, Kid Malume et Philip Encobo où l'accordéoniste fait preuve d'une technique plus élaborée que celle des groupes du Lesotho, utilisant plus franchement les single-notes.

C'est la plus originale de ces quatre grandes contrées africaines dans la mesure où, tournée vers l'océan Indien, elle a subi l'influence du monde islamique. La musique est fortement teintée de ce que l'auditeur moyen appelle communément « musique arabe ». Ce style, appelé *Taarab,* est populaire dans toute la Tazmanie (qui englobe les anciens États du Tanganyika, les îles de Zanzibar et le Kenya) tout en étendant son rayonnement à l'ouest sur le Burundi et le Zaïre de l'est, au nord sur les côtes somaliennes, et enfin au sud sur celles du Mozambique. On en trouve même des traces jusqu'aux Comores et dans le golfe d'Oman. Taarab dérive de *Tariba,* verbe arabe signifiant « être remué » ou « agité » ; il désigne à la fois la musique elle-même, la transe qu'elle provoque et, par extension, le groupe de musiciens qui la joue et l'événement-fête que cela recouvre (*cf.* « aller au Taarab »). Le Taarab est quelque peu différent selon sa localisation géographique. Celui du Burundi reflète les sons de guitare et les phrasés vocaux du Zaïre proche ; celui du Mombaza, les rythmes de *Chakacha* de la côte, tandis que celui d'Oman est, bien évidemment, teinté de la musique du golfe arabe. On peut considérer que le Taarab a pour origine les bandes-son des films hindous et égyptiens, auxquelles s'ajouta l'influence de la musique libanaise et de la musique latine.

Le Zanzibar

Le Taarab actuel, c'est le son urbain de la ville de Zanzibar représentant un septième de la population de l'île. Il se joue dans des clubs, sorte de sociétés musicales pouvant, par certains côtés, rappeler nos harmonies municipales ou nos sociétés d'accordéons. Les rencontres et les répétitions se font dans des locaux assez vastes dans lesquels on peut se réunir, travailler et entreposer les instruments. Le plus ancien d'entre eux est le club Ikhwani Safaa (les frères qui s'aiment), fondé en 1905 sous l'égide du sultan Ali Bin Hamoud, éduqué en Angleterre et soucieux d'apporter un peu de vie dans les activités sociales de la ville. Si le club était interdit aux femmes (chose banale dans un club britannique digne de ce nom, et logique dans un pays de culture musulmane), en revanche, la plus parfaite égalité régnait, dit-on, entre les membres quelle que fût, par ailleurs, leur position sociale. Sans vocation musicale particulière au départ, les activités du club se focalisèrent bientôt sur la musique.

Le club comprend actuellement quarante-deux musiciens et deux techniciens ; violons, violoncelle, contrebasse, orgue, oud, naï, percussions, guitare électrique, chant, chœurs et ganoon sont présents. L'accordéon y est tenu par Ally Salim. Un autre club célèbre, le Culture Musical Club, possède aussi son accordéoniste, Saïd Mwinyi, et est dirigé par le joueur de ganoon, Abass Mwachano Juma, adepte lui aussi de l'accordéon.

Le point chaud se trouve à Tanga, ville qui possédait déjà des clubs dans les années 1920. Auparavant, le Taarab n'y était joué qu'à l'occasion des mariages swahili de la côte Est. Cette musique avait peu de succès en dehors de cette communauté précise, car la poésie chantée de la culture islamique était peu comprise par les autres groupes culturels de la région.

Les deux plus anciens clubs, le Black Star, fondé dans les années 1950, et le Lucky Star, un peu plus tard, contribuèrent largement à la popularisation du Taarab. La raison en est simple : la ville de Tanga étant trop petite pour supporter financièrement les clubs, les musiciens durent aller jouer pour la danse afin de réunir les fonds nécessaires au fonctionnement de leurs clubs. Tout cela amena, bien sûr, un métissage musical et une instrumentation nouvelle. La guitare électrique et la guitare basse apparurent, apportant la couleur de la musique zaïroise. On vit se fondre des ingrédients musicaux provenant d'autres ethnies installées dans la région (comme le *ngoma),* ainsi que la rumba et la samba arrivées de l'Occident via le golfe arabe. Les groupes étaient composés de deux guitares, orgue, guitare basse, bongos, *taishokoto, rika, maryanga* et accordéon. Malheureusement, aucun nom n'apparaît sur les pochettes des enregistrements.

En dehors du Taarab

Il semble que l'accordéon ne se soit pas développé hors de la zone Taarab où règne en maître l'accordéon piano. Cependant, on relève, au Kenya, des traces d'accordéon diatonique à un seul rang, tel celui de Muranga Wagatonyie, dont on trouve une cassette enregistrée en 1970. Il joue en s'accompagnant lui-même à l'accordéon, interprétant des thèmes purement africains se rapprochant de ceux que l'on peut entendre plus à l'ouest, ainsi que des valses aux harmonies occidentales où la main gauche marque un bon trois-quatre « à la française », tandis que les percussions battent un six-huit africain de la plus belle eau et que la guitare basse joue les trois temps comme une guitare qui accompagnerait une java (en accentuant le premier de chaque).

8. Les pays arabes du Bassin méditerranéen

Elle déchire ton cœur, cette caisse [1].

Hep ! taxim !...

Présente dans presque tous les pays arabes, « la boîte à sanglots » y mène une vie particulièrement effacée. Aucun ouvrage sur la musique ne la mentionne, aucun disque ne lui rend vraiment hommage. L'anonymat de rigueur dans les orchestres arabes, quel que soit leur style (à l'image de celui qui règne dans les orchestres classiques occidentaux), est tel que sur la multitude de musiciens qui en jouent, nous en connaissons à peine quelques-uns.

Au Soudan, où l'accordéon semble davantage populaire et où il est partie intégrante du patrimoine musical, on trouve des accordéonistes derrière le chanteur Abd El Aziz El Moubarak, un des plus célèbres du pays, ayant déjà vendu des centaines de milliers de disques. Les accordéonistes qui l'accompagnent sur divers enregistrements, tels Azhari Abdel Gadir, Hamid Abdel Rahim ou Ahmed Abdelbagi Mohamed, improvisent constamment sur sa musique de tradition essentiellement urbaine.

Afin de tenter de cerner le rôle, dans cette région du globe, de l'accordéon (instrument tempéré qui apparaît a priori totalement incongru dans un univers où, par l'intermédiaire des instruments à cordes, le quart de ton règne en maître), nous avons eu recours à trois informateurs éminents : le violoniste et musicologue Kamel Sabbagh, Ahmed Hachlaf, et Christian Poché de l'Institut du monde arabe.

Selon Christian Poché [2], l'accordéon est très répandu dans les orchestres de variétés alors qu'on le retrouve beaucoup plus rarement dans les orchestres classiques, à l'exception, peut-être, du Maroc. L'accordéon n'est jamais en solo.

Au Liban, il peut parfois très brièvement prendre un solo. Originaire de ce pays, Alex Menakian est sûrement le meilleur accordéoniste de style arabe. Il demeure le seul dont on puisse entendre des interventions en

solo. Il va jusqu'à pratiquer le taxim, c'est-à-dire l'improvisation, très rare sur cet instrument.

C'est dans les années 1955-1960 que l'accordéon est apparu au sein des orchestres qui l'adoptent pour la particularité de sa couleur sonore, en ne lui laissant que des unissons avec les autres instruments, le rendant ainsi assez indiscernable, noyé dans la masse des cordes[2].

Interview de Kamel Sabbagh
réalisée par Didier Roussin, juin 1989

Q. – A quelle époque l'accordéon est-il arrivé dans les pays arabes ?
Kamel Sabbagh – Vers 1935-1936.

Q. – De quelle manière ?
K.S. – Plutôt par l'Égypte... Mais est-ce l'accordéon oriental ou occidental dont vous me parlez ?

Q. – Quelle différence faites-vous ?
K.S. – L'accordéon, sous sa forme occidentale, est apparu bien avant. Les Arabes ayant toujours été influencés par tout ce qui venait d'Occident, les modes parisiennes ne mettaient pas plus de quelques jours pour arriver en Orient. L'accordéon s'est rapidement installé dans les night-clubs, jouant le répertoire de danse occidentale : valse, tango, etc.

Plus tard, quelques musiciens arabes ont introduit l'accordéon dans leurs compositions. Au début, l'instrument jouait des phrases majeures ou mineures, n'ayant bien sûr pas la possibilité de produire des « quarts de ton », jusqu'à ce que quelqu'un commence à les utiliser mais, de toute façon, pas pour toutes les notes. Jusqu'à maintenant, on ne trouve pas d'accordéoniste possédant toute la gamme altérée sur l'instrument. Le maximum que l'on puisse avoir se monte à six altérations : *si* demi-bémol, *mi* demi-bémol, *la* demi-bémol, *fa* demi-dièse et parfois *do* demi-dièse et *ré* demi-bémol.

Q. – L'accordéoniste est donc obligé de trafiquer les lames ?...
K.S. – C'est cela. Il y a plusieurs manières : certains emploient une sorte de cire pour fixer la lame à une quelconque ouverture. D'autres emploient le soufflet de manière spécifique. Tout cela a démarré après le premier congrès de musique arabe, en 1932.

Q. – On peut donc dire qu'avant cette époque, l'accordéon n'était utilisé que pour jouer la musique occidentale ?...
K.S. – Tout à fait.

Q. – Étaient-ce les Orientaux ou les Occidentaux qui en jouaient ?
K.S. – Les deux. Comme je vous le disais tout à l'heure, l'attrait pour la mode occidentale a joué un grand rôle. Les jeunes écoutaient les disques d'accordéon en vogue à Paris qui avaient été ramenés par les commerçants ou des musiciens.

Q. – A partir de quelle date peut-on situer le début de la popularité de l'instrument ?

K.S. – On ne peut fixer de date de façon précise. Dire quel est le premier qui a commencé ? Je ne sais pas. Ce que l'on peut redire, c'est que tout ce qu'il y avait de nouveau en Occident arrivait très vite en Orient.

Q. – L'accordéon a-t-il été apporté par les Occidentaux ou plutôt par les Orientaux ?

K.S.– Plutôt par les Orientaux. Il y avait déjà beaucoup de musiciens occidentaux dans les pays arabes mais la plupart étaient surtout violonistes ou pianistes et je ne pense pas que ce soient les Occidentaux qui ont adopté l'accordéon mais des gens qui voyageaient... Par ailleurs, les commerçants ont joué un grand rôle. Ils recevaient régulièrement toutes les nouvelles marchandises en provenance d'Europe, certains objets en deux ou trois exemplaires seulement. Bien sûr, c'était exposé en vitrine. Certains musiciens, peut-être faute de ne pas avoir vraiment réussi à jouer correctement du piano, l'ont adopté plus volontiers... D'autre part, il y en avait aussi beaucoup qui, bien que bons lecteurs, travaillaient dans des fanfares et qui ont adopté l'accordéon, plus facile à manipuler qu'un instrument à vent.

Certains compositeurs ont tout de suite aimé son timbre et se sont mis à écrire pour lui, même après qu'il ait adopté la gamme altérée. Dans la danse orientale, il y a toujours une partie *ad libitum*, aussi bien dans la mélodie que dans le rythme, c'est-à-dire une partie improvisée. A l'origine, elle était assurée par un flûtiste qui jouait le *naï*. Dès l'arrivée de l'accordéon, celui-ci a pris sa place.

Q. – La danse est également improvisée, je pense ?...

K.S. – Absolument ; de même que la percussion, cette figure s'appelle *baladi*.

Q. – Dans tous les disques de musique arabe incluant l'accordéon que j'ai écoutés, j'ai constaté à chaque fois que celui-ci avait toujours un rôle d'accompagnateur. Est-il, quelquefois, utilisé comme instrument leader ?

K.S. – L'accordéon, de même que l'orgue ou la guitare, sont des instruments à son fixe. Dans le contexte de la musique orientale, ils ne peuvent pas s'intégrer complètement aux autres instruments, à cause, bien sûr, du problème des intervalles altérés. En Orient, comme vous le savez sûrement, il y a énormément de modes, d'intervalles, etc. Tout cela diffère d'une ville à l'autre, d'un pays à un autre... L'accordéon peut, par ailleurs, faire un solo, oui, mais jamais en même temps que le ou la vocaliste. Ceci dit, l'accordéon est utilisé dans pratiquement tous les orchestres, même ceux de la radio, partout... D'autre part, quand l'électricité est apparue dans la musique, l'accordéon a reculé sensiblement. Jusqu'à cette époque il faut constater que les musiciens avaient des accordéons très lourds, et devaient jouer pendant près de six ou sept heures d'affilée et debout. Quand l'orgue électrique est arrivé sur

le marché, ils l'ont tout de suite adopté, l'instrument étant, bien sûr, plus reposant tout en permettant de mieux dominer l'orchestre, du point de vue puissance sonore. Ça fait vingt ans que l'accordéon a été remplacé par l'orgue. Il y a eu recyclage.

Q. – On peut donc considérer que, dans la musique orientale, l'accordéon est, de plus en plus, en perte de vitesse ?...

K.S. – Oui, mais ça reste toujours un instrument dont le timbre est unique, qui est transportable et peut donc être joué dans n'importe quelle circonstance, quel que soit le lieu, alors que l'orgue est plus malaisé à déplacer.

Q. – L'accordéon a-t-il une place dans la musique folklorique ?

K.S. – Non, il ne peut pas s'adapter au folklore, toujours pour les raisons dont j'ai parlé plus haut. Quand il doit improviser, un chanteur doit également entendre l'improvisation du musicien. Si celui-ci joue d'un instrument à son fixe, ça incommode son oreille.

Q. – De plus, l'accordéon a des registres de sons résultant de la vibration de plusieurs lamelles ; cela provoque du « battement », ce qui peut incommoder d'autant plus le chanteur...

K.S. – C'est pour cette raison que les accordéonistes utilisent, le plus souvent, le registre hautbois ou clarinette ; c'est plus compréhensible pour l'oreille orientale.

Voilà, à peu près, toute l'histoire de l'accordéon arabe. Il a eu un âge d'or mais voilà vingt ans que sa popularité a commencé à baisser. Les Occidentaux, eux, ont créé une musique spécifique, pour l'accordéon...

Q. – Il y a, en effet, tout un répertoire sur mesure.

K.S. – C'est ça, alors qu'aucun compositeur arabe n'a écrit une œuvre originale pour accordéon. Les Orientaux ne sont pas des compositeurs de musique, plutôt de chansons, ce qui fait que le mariage du chant et de l'accordéon reste très difficile.

Cela dit, Oum Kalsoum a accepté de travailler avec des orchestres comprenant un accordéoniste mais celui-ci n'intervient que par moments, en soliste ; il ne faut pas qu'il interfère avec la partie chantée et, dans le cas contraire, qu'il évite d'émettre des intervalles altérés et de jouer très fort. Souvent, il donne la réplique, répondant au vocaliste mais en jouant des phrases courtes, ce qui donne l'impression qu'il a été omniprésent dans toute la chanson.

Q. – Est-ce qu'il y a des vedettes, des stars de l'accordéon ?

K.S. – Il y en a. Certains ont étudié en URSS. Les Arméniens sont très forts ; d'ailleurs, ce sont aussi des Occidentaux ou, plutôt, des Européens, si vous voulez. Il y a des Égyptiens, également...

Mais, de toute manière, jamais un accordéoniste ne fait de récital en soliste ou en leader, accompagné par un orchestre.

Q. – Donc, si j'ai bien compris, l'accordéoniste est un instrumentiste qui est, ou non, réputé mais qui ne fera pas de toute façon, une carrière de soliste ou de chef d'orchestre vedette, contrairement aux accordéonistes en France, où ils sont pratiquement tous chefs d'orchestre ?...

K.S. – Ça n'existe que dans les night-clubs, les cabarets. Comme je l'ai dit tout à l'heure, l'accordéon était plus considéré il y a vingt ans qu'aujourd'hui. Cela est dû au fait que c'était un instrument à la sonorité plus forte que les autres ; il remplissait la scène, le lieu : il était dans son univers, il avait beaucoup plus d'importance que les autres instruments.

Q. – Pourriez-vous me citer des noms d'accordéonistes connus dans les pays arabes ?

K.S. – Il y a un Arménien très connu et très talentueux : Alexis. Il a joué avec Fairouz et beaucoup d'autres. Chez nous, je citerai Sami Chader, d'origine arménienne. En Égypte, Farouk Salaamah a vraiment donné sa place à l'accordéon dans la musique arabe.

Q. – Et dans le domaine du répertoire occidental ?

K.S. – Les Arméniens ont joué un rôle important, tant au Liban qu'en Syrie, etc. Tous les orchestres qui travaillent dans les casinos, les cabarets, etc., avaient un accordéoniste qui jouait de la musique occidentale alternant avec un orchestre de musique arabe. L'orchestre occidental est souvent composé d'Arméniens. Bien sûr, on trouve aussi des Musulmans mais les Arméniens sont majoritaires et plus doués, de par leur appartenance à l'Occident.

Q. – Dans quelles classes sociales l'accordéon est-il le plus populaire car, dans la majorité des autres pays, il touche surtout le prolétariat et le sous-prolétariat ?

K.S. – Ce n'est pas la même chose chez nous. L'accordéon peut se pratiquer dans les plus hautes classes de la société. Là-bas, les oreilles sont « ouvertes ». Quelqu'un aux goûts tout à fait classiques peut inviter un accordéoniste à jouer dans une soirée qu'il va donner.

Q. – Apparemment l'accordéoniste n'est donc pas considéré comme un « sous-musicien » ?...

K.S. – Non, au contraire et, dans les cabarets, au temps de sa popularité, il est toujours resté le « maître », tenant une place prépondérante au sein de l'orchestre.

Q. – Donc, toutes les couches de la population écoutent de l'accordéon ?...

K.S. – Tout à fait.

Q. – Est-ce qu'il y a des écoles de musique où on peut apprendre l'accordéon ? Comment cela se passe-t-il ?

K.S. – Dans les pays arabes, il n'y a, malheureusement, pas d'écoles de musique, sauf de musique classique. Les professeurs y sont Russes, Italiens, etc., et enseignent les instruments à vent, à cordes, etc., mais

jamais l'accordéon. De plus, personne n'a écrit de méthode d'accordéon orientale. De toute façon, la majorité des accordéonistes ne lisent pas la musique. Ils jouent à l'oreille et connaissent très bien les conventions et les codes qui régissent leurs interventions.

Q. – Est-ce qu'il y a des pionniers de l'accordéon oriental ?

K.S. – Ce sont ceux que j'ai nommés précédemment. Je pense également qu'il y en a un très bon, c'est Assaad Khouri, malheureusement il joue de l'orgue maintenant depuis trois ans. Il est vraiment très doué.

Ahmed Hachlaf nous a apporté quelques renseignements complémentaires. L'apparition de l'instrument se situerait dans les années 1930 en Égypte, et dans les années 1940 en Afrique du Nord.

Notons qu'en Egypte, dans les années 1940-1950, de nombreux joueurs d'accordéon occidentaux sont venus s'installer, tels l'Autrichien Anton Schein et le Français Edmond Ricanati, tous deux pratiquant le modèle à clavier piano. Musiciens venus en tournée avec des orchestres occidentaux, ils décidèrent, comme bien d'autres, de ne pas rentrer en Europe, et d'ouvrir des écoles de musique, ce qui a certainement contribué à la popularité de l'accordéon dans les pays orientaux. L'instrument bien sûr dut s'adapter quelque peu : il a été transformé au « quart de ton » dans les années 1950, par un facteur allemand, pour le compte d'une société libanaise. Il est apparu à partir de ce moment-là dans tous les orchestres, car il pouvait jouer tous les modes spécifiquement arabes. Le premier à l'avoir introduit dans son orchestre fut Abdel Wahab. Il était compositeur et ne jouait pas lui-même d'accordéon. L'instrument, adopté en raison de sa sonorité moderne à l'arrivée des rythmes sud-américains, tango, rumba, n'aurait pas pour autant acquis de popularité :

« Il a son rôle dans les orchestres, rien de plus ; ce n'est pas un instrument indépendant, il n'est jamais soliste » [9].

Le Moyen-Orient

Territoires coincés entre les trois continents, Asie, Afrique et Europe, ils ont été sans cesse ballottés entre leurs différentes cultures, ce qui n'a pas empêché l'accordéon de s'y développer.

En 1858, Ernest Kaps installe une fabrique en Turquie, à Constantinople, actuellement Istanbul. Les divers modèles d'accordéon que l'on retrouvera dans l'ensemble des pays orientaux en sortiront sans doute.

Là encore, peu de noms de musiciens sont connus. Citons Hassan Abou Séoud, pour l'Iran, qui joue accompagné d'un orgue et d'une gui-

tare électrique, Nahoum Heiman pour l'État d'Israël, qui enregistre en solo absolu.

L'accordéon est, bien sûr, présent dans la musique folklorique d'Arménie où il voisine avec les instruments traditionnels sans, toutefois, avoir une importance primordiale au sein de l'orchestre. Comme dans la musique arabe, il accompagne et fournit des réponses aux chanteurs.

Aujourd'hui

Depuis le milieu des années 1980, nombre de mélomanes français découvrent l'accordéon dans la musique orientale ; d'abord à l'écoute des cassettes, malheureusement souvent d'assez mauvaise qualité, glanées au hasard des boutiques, des quartiers à forte population d'émigrés. Ces enregistrements laissaient apparaître, de loin en loin, quelques soli noyés dans des morceaux de Belly Dance (danse du ventre). A partir de 1985, le marché voit arriver des disques de bien meilleure facture, produits notamment par les labels Globe Style et World Circuit, qui font, à l'heure actuelle, un énorme travail sur la musique ethnique contemporaine. On peut y apprécier, non seulement les divers accordéonistes du chanteur Abdel Aziz El Mubarak évoqués en début de chapitre, mais aussi les disques du londonien Orchestre Bam du Grand Mustapha International où l'on entend les accordéons de Niaveti et Kemo « Kem Kem » Mustapha, et la formation de Bellemou Messaoud, « père du raï », avec l'accordéon de Messabih Miloud, également aux claviers et aux percussions. Récemment, on a pu assister à des prestations de la danseuse tzigane Maroushka, *Voyage des Ghawaries,* accompagnée par l'accordéoniste Mohamed El Fayoum, reprenant des danses tziganes de l'ancienne Égypte. Bien d'autres enregistrements actuels seraient à citer, et les noms des accordéonistes commencent à y figurer, tout au moins dans le cas de la production occidentale.

9. L'Asie

La Chine

Nul ne pourrait imaginer que l'ensemble des accordéonistes chinois dépasse le nombre total des autres accordéonistes du monde entier réunis. L'arrivée de l'instrument y est un phénomène relativement tardif, il n'en est pas moins populaire et ce, pour des raisons identiques à celles qui l'ont fait adopter dans beaucoup d'autres pays : le fait que ce soit un instrument complet, portable et des moins onéreux. Sa pratique fut encouragée pendant la Révolution culturelle. Il ne faut pas oublier que la Chine est le pays du cheng, le premier instrument à anche libre.

On peut supposer que les premiers accordéons apparurent dans ce pays à la fin des années 1940 ; entre 1949 et 1965 ils restèrent en petit nombre. Ils jouaient de la musique légère (variétés, etc.) dans les night-clubs. La Révolution culturelle survint en 1966 et, à partir de ce moment-là jusqu'en 1975, la musique occidentale et le piano furent considérés comme les symboles d'une bourgeoisie décadente, de même que la guitare. C'est pourquoi beaucoup de pianistes se sentirent forcés de passer à l'accordéon, ce dernier étant très utilisé au sein des troupes culturelles de l'armée (musique patriotique !). Ce fut donc la grande période « populaire » de l'accordéon et les accordéonistes qui entendaient aller un peu plus loin adaptèrent, bien entendu, la musique écrite pour d'autres instruments.

Après 1976, les échanges culturels reprirent. Avant 1978 ils demeuraient régis par les lois officielles ; ils commencèrent ensuite à adopter des circuits non gouvernementaux. A partir de 1979, la politique d'échanges culturels s'accrut considérablement, l'accordéon en bénéficia et le public chinois commença à découvrir les accordéonistes étrangers. Dans les conservatoires, l'accordéon est sur un pied d'égalité avec les autres instruments.

Depuis 1984, il connaît un réel succès car il adapte la musique de variété, le folklore et la musique rythmée. Le modèle à basses chromatiques fut importé à partir de 1984, ce qui conduisit l'instrument à la musique classique. La production locale ne suffit même plus à la deman-

de. Il existe deux fabricants : Baile à Shangaï et Parrot à Tien-Tsin. Ils ont commencé par produire 140 000 instruments par an, ils en exportent 25%. A l'heure actuelle, selon Robert Davine, la production atteindrait 350 000 accordéons par an, ce pour les cinq dernières années, c'est-à-dire plus que la production de l'Allemagne et de l'Italie réunie.

Il existe des émissions régulières sur l'accordéon à la radio, parfois même des cours à la télévision, des sociétés (la China Accordion Society, la China Accordion Teacher's Association et la China Accordion's Lovers Association), des revues spécialisées et même des revues étrangères traduites. Des méthodes sont en vente, notamment celle de Charlie Magnante et de Frank Gaviani. Depuis 1970, il existe des partitions pour accordéon. Quelques musiciens ont ainsi acquis une grande notoriété. Ils pratiquent la musique classique ou semi-concertante et la musique de variété.

Parmi les classiques, on parle beaucoup à l'heure actuelle d'un jeune musicien, Juen Chen. Parmi les plus connus dans le même domaine, citons Yuan Fang. Elle naquit à Shangaï, débuta le piano à l'âge de six ans et adopta l'accordéon en 1966, devenant une grande virtuose de l'instrument. Pendant la Révolution culturelle, elle fut contrainte d'abandonner la musique trois ans durant. Elle accompagna ensuite des troupes culturelles en déplacement. En 1973, elle devint soliste de l'Orchestre philharmonique de Shangaï, puis commença à se produire en solo (télévision, radio, séances d'enregistrement, conférences). Elle participe à des jurys de concours. Outre la musique classique, elle a à son répertoire du folklore chinois. Elle a fait des tournées au Japon, aux États-Unis, en Nouvelle-Zélande, en Angleterre. Elle a enregistré deux disques et deux cassettes.

Autres accordéonistes très connus, les Zang, frère et sœur, dont le père pratique également l'instrument. Zang Liping naquit en 1952 et débuta l'accordéon à l'âge de sept ans. Elle joue également du piano (diplômée du conservatoire de Pékin et soliste dans l'Orchestre philharmonique de la même ville). Pratiquant autant l'accordéon dans le style classique que folklorique, elle vit actuellement aux États-Unis où elle enseigne à l'ACME, l'école d'accordéon de Westmond, et au Glasboro State College.

Son frère Zang Guo Ping né en 1960 à Pékin, et devenu professionnel en 1975, se consacre à la musique classique.

Signalons, pour finir, l'existence (un parmi tant d'autres) d'un accordéoniste de la Chine de Hong Kong s'exprimant dans le domaine de la variété : Pui Yin Chan.

Saga du lampion nippon

La première trace d'accordéon au Japon remonte à 1850, date à laquelle un certain Sensuke Asahi fait don d'un accordéon au temple *shinto* de Miho, dans la région de Simane ; l'instrument présente de fortes similitudes avec celui de Demian. En 1867, Syokichi Mazukichimaru fait de même, les deux accordéons existent toujours. Exemple avec Madagascar de l'entrée de l'instrument dans une tradition religieuse qui laisse à penser que cela a bien dû se produire encore ailleurs.

En 1887, le Japon importe des diatoniques d'Allemagne. Alors, comme en Europe, l'accordéon est fort prisé des femmes de la haute société.

En 1905, les soldats russes faits prisonniers repartent en abandonnant des accordéons. A la même époque, la maison Tanabé commence à en fabriquer. On dit que des colporteurs vendant des médicaments parcouraient villes et villages en jouant de l'accordéon pour mieux vendre leur marchandise.

En 1932, la firme Tombo se lance dans la fabrication d'accordéons diatoniques en série, et trois ans plus tard, la firme Yamaha dans celle d'accordéons chromatiques à clavier piano, qui ne seront plus dorénavant importés qu'en très petite quantité. C'est l'époque du premier âge d'or de l'accordéon japonais. Le second s'étendra de l'immédiate après-guerre à la moitié des années cinquante. Les cabarets, salles de bal et boîtes de nuit en tous genres fleurissent alors dans tout le pays et de nombreux orchestres incluent l'accordéon. La ville de Nagoya, fief de l'accordéon japonais, comptera jusqu'à dix-huit accordéonistes professionnels.

Aujourd'hui, le « soufflet » est de toute évidence bien retombé. Nagoya compte sept chaînes de télévision, six stations de radio, trois orchestres symphoniques et... un seul accordéoniste professionnel, Seizo Sumiya, dont nous tenons ces précisions. Selon lui, il n'y a pratiquement plus de marques japonaises et le monde de l'accordéon serait à l'agonie.

Les musiciens

Les pionniers

Parmi les vétérans décédés, nous retiendrons les noms des grandes vedettes de la première grande période de l'instrument : Tadasi Osanai, Sachio Koizumi, Koïchi Sugiî, Hirosi Watanabé, et Masao Ogure.

Les accordéonistes classiques

Parmi les anciens, citons Zenji Okada et Hajime Yosikawa ; pour les plus jeunes Noburu Emori, virtuose des basses chromatiques, et Mie Miki qui réside actuellement en Allemagne.

Le musette

En 1931, un film français, *Sous les toits de Paris,* remporte un succès monstre au Japon et déclenche un véritable engouement pour le timbre de l'accordéon parisien, découvert sur la bande-son. Un modèle d'accordéon chromatique clavier piano, baptisé « Paris », est lancé sur le marché par Tambo, bientôt suivi, en 1938, de modèles comparables à ceux fabriqués par les Italiens ou les Allemands, et mis en vente par Yamaha. Jusqu'à la guerre, les modèles Tambo porteront les noms évocateurs de *Valse, Opéra, Boléro, Scala.* Ils seront plus tard supplantés par des appellations à consonance plus patriotique comme *Ohyasahima* (île divine) ou *Daitoa* (grande Asie), tandis que de nombreux ateliers d'instruments auront été reconvertis en usines de fabrication d'hélices d'avion, et une grande partie des modèles d'avant-guerre détruits sous les bombardements.

Les Japonais n'en demeurent pas moins friands de nos jours du folklore parisien représenté par le musette et organisent depuis longtemps des tournées d'accordéonistes français dans leur pays. La plupart de nos « toucheurs de boutons » y sont allés à un moment ou à un autre. Ils y ont laissé une trace très forte et beaucoup d'accordéonistes japonais en ont fait leur répertoire de prédilection. Citons parmi eux Sinya Yokouchi, Fumitaka Momosé et le numéro un de la variété au Japon, Motokaka Kaneko.

La variété

Le Japon ayant été le théâtre d'une multitude de tournées musicales de tous les styles avec des musiciens d'origines les plus diverses, on y trouve des accordéonistes capables de tout jouer et spécialisés dans la variété moderne internationale. Ce sont Ryoso Yokomori, vétéran du genre, Yasuhiro Kobayashi, Seizo Sumiya, Chikaîé Yosida et Hisagi Sugimera.

Bien que nous n'ayons jamais entendu de musique traditionnelle japonaise jouée à l'accordéon, on nous a signalé certains accordéonistes comme adeptes du style folk. Cette dénomination englobant toutes sortes des notions possibles, nous ne savons pas ce qu'ici elle est censée recouvrir. Citons Eisai Araî, Tutoma Toriî et Ryoso Yokomori.

Les professeurs

Nous commencerons par l'aîné des vétérans, comme se présente lui-même Takaharu Onoe, né en 1914. Parmi les nombreux autres, citons Ryuji Horibe, directeur de la plus importante école d'accordéon à l'ouest du pays, Fumitaka Momosé, Shosaku Nakajima, Mayumi Kumayama, Takeo Hiyama et Chikaie Yoshida.

La Thaïlande

La Thaïlande est avant tout un des pays où l'on pratique le *cheng,* appelé ici le *kæn,* sur lequel les musiciens jouent des gammes pentatoniques qui, à cause du son si particulier de cet instrument oscillant entre orgue et accordéon, nous évoque, par moment, un univers musical proche de celui du blues. On trouve cependant quelques accordéonistes, tel Saman Karnchanaplin, connu comme compositeur de chansons dans le monde de la musique populaire thaï, mais qui joue également de la variété internationale et de la musique traditionnelle accompagné par un piano. La musique distillée, baignée de poésie, se révèle d'une assez troublante beauté.

Damrong Chatalada, connu comme chroniqueur dans maintes revues d'accordéon du monde entier, est un très bon accordéoniste classique qui a commencé en autodidacte en 1954. Membre des jurys de concours, il a fait des récitals dans nombre de pays tels l'Autriche, la Suisse ou Singapour. Dans les années 1960, il possédait un quintette d'accordéons. Également pianiste et compositeur, on lui doit une œuvre : *King's Rhapsody.*

La Malaisie

Bien que nous n'ayons le nom d'aucun artiste, il faut signaler que l'accordéon s'est apparemment fort bien intégré dans l'univers de la musique de danse traditionnelle. En témoigne une cassette produite par la firme WEA, *Malaysia* (TDC 40 002), un enregistrement publicitaire commandité par le ministère de la Culture et du Tourisme de ce pays. On y entend l'accordéon qui fait de longues interventions, se posant à égalité avec les autres instruments (violon, flûte et percussions). Une partie de l'enregistrement est consacré à une musique de variété non dénuée de charmes, dans laquelle on entend des chanteuses accompagnées par un grand orchestre, style Raymond Lefèvre, où l'instrument est parfaitement intégré.

Les Indes

Dès que l'on parle de l'Inde, on évoque les ragas joués avec les sitars, les tablas et autres tambouras. Il est vrai que la musique traditionnelle n'a pas intégré l'accordéon. Nous pensons que si cela avait été possible, il y a longemps que ce serait fait. Toutefois, il ne faut pas oublier la musique religieuse qui, sans utiliser l'accordéon, emploie un instrument à anches libres, muni d'un soufflet actionné par la main gauche, à mi-chemin entre le guide-chant et l'harmonium. On trouve assez fréquemment de l'accordéon dans la variété, notamment dans les films où il accompagne la plupart des nombreuses chansons. Il est également souvent présent dans les diverses musiques de scène, ainsi que dans le domaine très large de la musique populaire. Le modèle utilisé est le clavier piano.

Le Viêt-Nam

Nous ignorons quelle peut être l'actuelle place occupée par l'accordéon dans ce pays. Il est certain, en revanche, que dès le début des années 1930, l'accordéon chromatique à clavier piano était déjà populaire, amené par les colons français ou venant du Japon. En 1933, Bach-Sac est le premier Indochinois à jouer de l'accordéon et, en 1949, demeure le seul adepte du clavier boutons. Né en 1910, fils de haut fonctionnaire, il sera conquis par l'accordéon musette lors de ses études en France. De

retour au pays en 1932, il contribuera au développement de la popularité de l'instrument. Autodidacte, il se produit pourtant, dès 1933, dans un dancing, le Viêt-Nam. Musicien le soir, il est moniteur de mécanique et d'électricité le jour à l'École des mécaniciens asiatiques de Saigon. Au cours de son service militaire, il jouera pour les diverses festivités de l'armée ainsi qu'après sa mobilisation en 1939. Devenu secrétaire particulier des Usines de Distillerie d'Indochine, il abandonnera l'accordéon en 1941 pour n'en resangler les bretelles qu'en 1946, date à laquelle il recommence à se produire dans les dancings.

10. L'océan Indien : « Aventures dans les îles »

Balayé par la mousson, sillonné par d'audacieux navigateurs, pirates et aventuriers de tout poil à la recherche de fabuleux trésors, l'océan Indien est parsemé d'îles.

Certaines d'entre elles furent des lieux de réclusion ou d'exil forcé où vinrent s'échouer hommes politiques et souverains tombés en défaveur, artistes, truands de haute volée ou voleurs de pommes. « Parking à esclaves », quelques-uns de ces cailloux jaillis des flots furent le théâtre de « croisements » raciaux forcenés. Il arrive d'y rencontrer quelques Noirs aux yeux bridés et aux blonds cheveux crépus. On ne sera pas surpris que la musique, elle aussi, y ait subi les métissages les plus divers. L'accordéon, arrivé dans les cales des bateaux, n'est pas resté à l'écart de tous ces brassages et s'est, dès le XIX[e] siècle, répandu dans la quasi-totalité des terres émergées de la « mer des Indes ». Laissant au valeureux capitaine Troy le soin d'explorer ses îles après celles du Pacifique, nous nous contenterons modestement d'aborder aux principaux rivages où l'accordéon fut laissé.

Madagascar

Vers 1870, des missionnaires anglais signalent la présence d'accordéons diatoniques, probablement amenés par les marins allemands et portugais lors de leurs nombreuses escales.

L'instrument fut d'abord implanté sur la côte Est de l'île, dans la région de Tamatave, là où il est le plus populaire. On y joue la musique *Betsimisaraka* dans laquelle l'accordéon est accompagné d'un hochet tubulaire en bambou ou d'un *kaïamba* (sorte de maracas). Le tout rappelle un peu les premiers groupes traditionnels Nordestins.

Aussitôt adopté, l'accordéon diatonique se vit conférer un caractère religieux, et fut transformé en instrument sacré. De nos jours, il est toujours censé renfermer les esprits des « ancêtres du palais » auquel l'accordéoniste, sorte de « surintendant spirituel », est rattaché. C'est le cas de Martin Rakotoakimanana, musicien aveugle né en 1956, qui a hérité, peu après ses débuts à quatorze ans, de la charge d'accordéoniste de palais transmise de père en fils. Son rôle consiste à jouer le *tromba,* qui est une musique de transe. Accompagné par une flûte, il joue entre autres des danses traditionnelles des hauts plateaux, telle la danse *Afindrafindrao* (qui signifie « remuez-vous les jambes ») présentant certaines similitudes avec le quadrille et qui est pratiquée lors des rites de circoncision ou des cérémonies de possession et de transe. Notons, au passage, que quelques accordéonistes trafiquent les anches pour pouvoir jouer certains airs traditionnels ; ils appellent cette opération *circoncire l'accordéon.*

Également adepte du diatonique, Georges Norbert joue, lui aussi, pour les cérémonies de transe. Chanteur, ses paroles, telles celles desblues, racontent la vie de tous les jours. Il a commencé l'étude de l'instrument vers l'âge de quinze ans au sein d'une famille où tout le monde le pratiquait. Son jeu rappelle tout à la fois le *merengue,* le *vallenato* et le *forro.* Jouant sur un modèle à deux rangs, il est accompagné par un joueur de maracas. Il pratique également l'orgue électrique.

Jean-Louis Roger, quant à lui, se produit sur les marchés, accompagné par onze jeunes musiciens qui sont apparemment ses enfants. Muni d'un diatonique à deux rangées dont il joue avec une redoutable virtuosité dans un style assez rageur, il fait entendre la musique *betsimisaraka.* Cette tradition est théâtrale. Elle revêt la forme de piécettes moralisatrices porteuses de bons conseils, ou de contes traditionnels. Dans ce genre de troupe appelée *Mpilalao,* les musiciens sont revêtus de costumes anglais du XIX^e^ siècle ; ils jouent et dansent en utilisant des tambours militaires et, pour certains, flûtes et trompettes, vestige probable de la présence anglaise aux îles Maurice. La troupe de Jean-Louis Roger, dénommée *Tsimialona Volambita,* est composée de filles en robes victoriennes coiffées de chapeaux de paille décorés de guirlandes de fleurs. L'une joue de l'accordéon chromatique à clavier piano. Les garçons sont vêtus de chemises bleues, de tuniques à rayures ornées de ceintures d'étoffe drapées autour de la taille.

L'île compte plus d'une centaine de troupes de ce genre ; celle de Jean-Louis Roger a été sélectionnée par le président de la République pour tourner au Canada, en URSS, en Roumanie et en Allemagne.

L'accordéon chromatique peut être à touches boutons ou à clavier piano. Le premier modèle est arrivé, comme le diatonique, par la côte Est mais le second, par la côte Sud-Ouest. Le chromatique a conquis sa popularité dans les années 1950 et demeure le modèle le plus prisé des Malgaches.

David Andriamamonjy se produit en solo absolu. Influencé par la musique française du XVIII^e^ et du XIX^e^ siècle, on ne distingue pas, chez lui, de traces vraiment marquantes de « syncopations ». Notons que son jeu ne manque pas de poésie et dégage un charme certain. Citons encore

Emmanuel Randriamainty qui, comme le précédent, a adopté le système piano, dont le jeu de main gauche évoque la pulsation sud-américaine.

Par ailleurs, Madagascar, découverte par les Portugais en 1506 et sous protectorat français de 1895 à 1958, a gardé quelques traces de ces « visiteurs ». Le saxophoniste, pianiste et batteur de jazz malgache Serge Rahoerson rapporte qu'une forte tradition de bal « à la française » existe depuis longtemps sur l'île. Son père, polyinstrumentiste jouant du piano, de la batterie, du saxophone et de l'accordéon, était musicien de bal semi-professionnel, l'île n'étant pas assez grande pour permettre aux musiciens d'y vivre de leur art. La plupart des musiciens de jazz malgaches travaillant à Paris ont fait leurs débuts dans ce type de formation au sein desquelles, comme l'explique Serge, « nous avons tous appris à jouer le jazz en prenant des chorus sur tous les morceaux quand, à une heure avancée de la nuit, on commençait à se faire chier » [1].

La Réunion ou « l'accordéon à Bourbon »

Interview de Jean-Pierre La Selve, musicien, compositeur, musicologue
réalisée par Didier Roussin (1989)

Q. – A quelle époque remonte la tradition d'accordéon à la Réunion ?

J.-P. La Selve. – La tradition ancienne à la Réunion est plutôt celle du diatonique, pratiquement depuis l'époque où l'instrument a été inventé. On retrouve ainsi des témoignages datant des années 1870 où il est question d'accordéon dans les mariages. La tradition est restée assez vivace, en particulier dans ce qu'on appelle ici les « hauts », soit les parties montagneuses de l'île, à l'intérieur.

Q. – Comment l'instrument est-il arrivé en Réunion ?

L.S. – Je ne sais pas exactement car il n'y a pas d'archives mentionnant l'arrivée de l'accordéon. Celles des petites boîtes, Sterling et Monarch, qui diffusaient l'accordéon un peu partout ont été détruites. Les accordéons qui arrivaient en France étaient ensuite réexportés vers la Réunion. Il y en a eu d'abord aux Seychelles, si on se réfère à ce que racontent les gens... C'est assez logique puisqu'il y avait un gros trafic qui passait par le canal de Suez, donc les diatoniques sont arrivés d'abord et ont tout de suite été intégrés à la musique traditionnelle seychelloise : les Seychelles étaient alors administrées par « les Maurice », et, à Madagascar, l'accordéon diatonique est tellement intégré aux traditions que c'est un instrument sacré ; il a même remplacé les instru-

ments malgaches. Il s'est donc répandu partout dans l'océan Indien. Il y avait, à l'époque, une grande unicité des musiques entre les Seychelles, l'île Maurice, la Réunion, Rodriguez : on y jouait les mêmes airs, sur les même instruments. Autour de l'accordéon, on trouvait des instruments plus anciens tels que le violon et le triangle, très caractéristiques de la musique créole et de la musique acadienne. Ici, l'accordéon a une multitude de petits noms, par rapport au beau chromatique plein de boutons et tout brillant on dit *le petit accordéon, l'accordéon de bois, l'accordéon fouët-fouët* ou le plus populaire *le râlé-poussé,* puisque râler c'est « tirer » et comme le diatonique force à « pousser » la note... Il y a aussi le *râle le cœur,* qui est également un titre de morceau, à cause d'un son un peu mélancolique et parce que c'est fatigant d'en jouer. On dit aussi *teint la lampe* parce que ça « éteint la lampe » : il paraît qu'un gars est mort d'avoir trop joué. Comme on est dans un pays de culture orale avec un très fort pourcentage d'illettrés, les gens apprenaient par cœur musiques et paroles. A Rodriguez, tout le monde joue de l'accordéon diatonique. A la Réunion, le diatonique a été progressivement supplanté par le chromatique. Tous les accordéonistes un peu âgés ont commencé par le diatonique avant d'adopter le chromatique. Ce qui explique qu'ici il n'y a pas vraiment de guerre entre les différents instruments. Tout le monde fait la même musique, et on retrouve, sur une scène, un chromatique à côté d'un diatonique.

Q. – La musique réunionnaise... ?

L.S. – Les *segas* joués à l'accordéon chromatique sont un peu l'aboutissement de la fusion entre le rythme qu'on retrouve dans le *maloya,* ce rythme d'origine malgache, plus malgache qu'africain, qui s'est infiltré dans la musique jouée par les gens qui n'étaient pas forcément d'origine africaine et qui interprétaient des contredanses et des quadrilles (c'était alors la mode en Europe) et, petit à petit, cela s'est créolisé et on a introduit ce rythme un peu sauvage dans le quadrille très européen. L'origine du *sega* moderne est là, mais c'est très compliqué car, lorsqu'on trouve une gravure représentant des gens dansant en 1850, ils sont Noirs, à moitié nus et ils jouent des instruments utilisés maintenant dans le *maloya* ; aussi pour nous c'est du *maloya* mais ça s'écrit *sega,* la danse des esclaves, des Noirs. Donc le *sega* actuel est une fusion entre une musique populaire d'origine européenne, avec beaucoup de scottishes, de polkas, de mazurkas, qui s'est mélangée au niveau du quadrille. Certains pensent que c'est parti d'Europe, d'autres des danses africaines qui se seraient un peu blanchies, les deux hypothèses se valent. A notre époque, le terme *sega* qualifie beaucoup de musiques locales d'accordéon. C'est un des instruments du *sega,* pas trop moderne, car maintenant on a des instruments électriques.

Le plus ancien « jouar » [2] d'accordéon diatonique connu est « Ti' Lien », contraction de « Petit Émilien », né à une date inconnue et mort aux alentours des années 1930. Accordéoniste légendaire de Cilaos [3], il avait également la réputation d'être un excellent danseur de scottishes.

Le tournant du siècle a produit un autre vétéran toujours vivant, « Pépé » Émile Poudroux qui, en automne 1990, trimballait encore ses quatre-vingt-dix ans. Citons Maximim La Caille âgé de soixante-douze ans environ, qui joue du diatonique au sein de l'orchestre familial Musique Longtemps et tient de son père, accordéoniste légendaire, son goût pour l'instrument.

Vers les années 1930 apparaît l'accordéon chromatique. Il sera alors difficile de préserver une tradition diatonique, tous les musiciens s'étant pris d'engouement pour le nouvel instrument.

Né en 1923, Jules Arlanda affirme être le premier à avoir possédé un tel modèle sur l'île. Fils du musicien, il débute par l'apprentissage du violon, adopte ensuite l'accordéon, ce qui ne l'empêchera pas de tâter plus tard de la contrebasse. A vingt ans, il est déjà à la tête de sa première formation composée d'un banjo, d'une guitare hawaïenne, d'une batterie, et de lui-même à l'accordéon. En 1943, il entre comme chef d'orchestre à l'Hôtel de l'Europe de Saint-Denis de la Réunion ; il y restera vingt-quatre années consécutives. Dans les années 1960, la fée électricité apparaît ; Arlanda redore ses cadres, rajoutant guitare électrique, sono, trompette, saxophone, piano, bandonéon, violon, contrebasse, percussions et chanteur. Utilisant l'accordéon à boutons, il se définit lui-même comme jouant le style musette-sega. Dans les années 1970, il a travaillé au sein d'une troupe folklorique dans un spectacle intitulé *Bourbon y chante, Bourbon y danse.* Ayant joué du classique comme contrebassiste, il a composé des œuvres pour flûte et piano, *Cascades du voile de la mariée,* pour accordéon solo, *Vivre dans la joie,* pour violon et accordéon, *Câline,* et pour plusieurs clarinettes, *Pol-Clarinettes.* On lui doit la musique d'une comédie musicale, *Le gâteau mal cuit.* Retraité depuis 1983, il se produit encore, donnant quelquefois des cours de musique.

Élie-Gaston « Loulou » Pitou, autre célébrité du chromatique, est né en 1924. Métis très foncé présentant de fortes ressemblances avec les « manouches de par chez nous », il affirme être d'origine bretonne par son grand-père, nommé brigadier à la Réunion. Autodidacte, comme tous les accordéonistes réunionnais de sa génération, il débute dès l'âge de sept ans sur un modèle diatonique. A dix ans, il passe au chromatique à clavier boutons et commence à jouer dans les bals de la région. Se réclamant d'Aimable et surtout de Jo Privat, Loulou s'exprime dans un style effectivement très proche du musette français et dans lequel on discerne une pointe d'âme tzigane. Il est vrai qu'il a fait de fréquentes incursions en métropole, ayant joué à Aix-en-Provence, à Lyon, à Marseille pour le bal des pompiers, et aux Saintes-Maries-de-la-Mer où il signale qu'il a fait « le bœuf avec les gitans ».

Ayant mené une carrière assez remplie, il a enregistré près d'une cin-

quantaine de 78-tours de marque Festival et a longtemps accompagné le chanteur réunionnais Maxime La Hoppe.

Rico Bourhis, d'origine malgache, pratique, quant à lui, l'accordéon à clavier piano. Ayant dirigé son premier groupe dès l'âge de vingt ans (Tropic Jazz), il ouvrira une école d'accordéon en 1968. S'exprimant dans un style mélangeant sega, musette et variété internationale, il est actuellement en semi-retraite et dirige un restaurant.

« Musique maintenant »

Le folk-revival, qui a touché tant de pays, s'est aussi fait sentir à la Réunion, par l'intermédiaire de Jean-Pierre La Selve, accordéoniste diatonique. Né en 1946, à Cannes, il pratique également la banduria, la guitare, le banjo, la mandoline, le violon, l'harmonica, la flûte ténor, le bob [1] (arc musical), les percussions et les divers claviers. Éminent érudit, il est une encyclopédie vivante pour tout ce qui a trait à la musique traditionnelle réunionnaise. Auteur d'un livre reprenant pour l'essentiel le texte de sa maîtrise de Lettres modernes soutenue à l'université de la Réunion (UER de Lettres) en juin 1981 [4], on lui doit également l'enregistrement de plusieurs disques avec un premier groupe, *Compère Gratt Fil* [5], et un second, *Vavangue* [6]. Dans ce dernier groupe on entend une accordéoniste chromatique, Mannick Proux.

Citons encore un accordéoniste diatonique réunionnais vivant actuellement en métropole, Claude Vinh-Sanh, descendant en droite ligne de l'empereur des Annamites exilé, il y a quelque temps déjà, à la Réunion.

Reste à évoquer Paul Biota, accordéoniste chromatique parmi les rares à avoir exercé le métier en professionnel. Il a, entre autres activités l'amenant de l'île à la métropole, accompagné le chanteur réunionnais Luc Donat.

On assiste depuis fort peu de temps à la mise en place d'un début d'infrastructure accordéonistique, le conservatoire municipal de Saint-Denis-de-la-Réunion ayant ouvert ses portes à une classe d'accordéon à l'effectif important.

11. La musique yiddish

Les Juifs, peuple dispersé s'il en fut, se sont scindés au cours des siècles en deux grandes sphères culturelles, les *Séfarades* et les *Ashkénazes,* les premiers disséminés surtout dans les pays méditerranéens, les seconds en Europe centrale. Ces derniers avaient une langue, le yiddish, terme qui en est venu à définir aussi une atmosphère, une âme.

Comme les Tziganes, dont l'histoire d'errance et de persécutions présente des similitudes avec la leur, les Ashkénazes se sont intégrés aux cultures des pays dans lesquels ils avaient décidé de faire souche. De la même manière que l'on peut identifier dans nombre de musiques « l'âme tzigane », le « feeling yiddish » constitue une réalité des plus concrètes : d'une part, par l'intégration aux musiques traditionnelles ou modernes de l'essence même de ce folklore yiddish ; d'autre part, sous forme d'une contribution très large à l'élaboration des nouvelles musiques comme le jazz par exemple et enfin, sans entrer dans les détails musicologiques, comme ayant participé de tous les métissages survenus dans les musiques occidentales.

La culture yiddish est dotée d'un répertoire musical traditionnel des plus importants mais, hormis le violon hérité de l'Europe centrale, première terre d'adoption, les Juifs Ashkénazes ont affectionné les instruments relativement récents : la clarinette, instrument roi de ce répertoire, les cuivres (trompette et tuba principalement, mais aussi saxophone et trombone) et enfin, à partir du XIX[e] siècle, l'accordéon.

Il était normal que l'instrument qui s'était en premier lieu, développé dans toute l'Europe centrale et de l'Est n'ait pas tardé à être intégré à cette musique traditionnelle. Toutefois, il n'y tient pas un rôle prédominant, du moins dans les formations comprenant un nombre important de musiciens.

Signalons par ailleurs que, comme dans les autres musiques traditionnelles, s'est développée une tradition de semi-professionnels exerçant d'autres métiers ou encore des fonctions religieuses. C'est la raison pour laquelle peu de noms d'accordéonistes ressortent du nombre pourtant incalculable de musiciens *klezmères* [1].

Parmi les formations les plus célèbres, citons les Klezmorims, de renom-

mée internationale, qui ont toujours des accordéonistes au sein de l'orchestre, tels David Skuse, également violoniste, et Lew Hanson. Parmi les Américains, citons encore Alan Bern, accordéoniste et musicologue, et Dan Birron. Pour la France, Eddi Schaaf, déjà évoqué dans un autre chapitre, et Rosen Meir, que l'on peut tous deux entendre derrière les chanteurs yiddishs Talilah et Ben Zimet. Enfin, mentionnons un adepte du modèle diatonique, Pierre Cleitman, né en 1948, qui se produit habituellement en duo avec le violoniste-clarinettiste Philippe Briegh. Aujourd'hui comme autrefois, l'essentiel du circuit des musiciens yiddish se situe dans les fêtes privées ou religieuses, tels les mariages [2], bar-mitsva, etc.

12. Le jazz

On connaît le fameux axiome d'André Hodeir : accordéon = anti jazz. Il serait absurde de prétendre, à l'inverse, que l'accordéon est par excellence l'instrument du jazz, mais force est de reconnaître qu'à toutes les époques, dans beaucoup de pays, et dans différents styles de jazz, l'accordéon est toujours présent et ne produit pas nécessairement des solistes au rabais. Il est même étonnant de constater qu'il y a, en tout bon accordéoniste, un jazzman inaccompli qui sommeille. Ce qui pourrait s'expliquer de la manière suivante : aux yeux des accordéonistes, le jazz apparaît souvent comme musique noble du XX[e] siècle. Ils conçoivent ainsi un grand respect pour une musique qui le leur rend bien mal, au travers de certains « critiques » qui n'hésitent pas à les descendre en flèche, tel cet anonyme chroniqueur du *Hot Club de France* (n° 367, mars 1989) [1], parlant du disque de l'accordéoniste cajun Fernest Arceneaux :

> « L'accordéon est décidément un instrument inapte au jazz ici, Fernest Arceneaux joue de bonnes phrases, faites pour être swinguées et de facture blues, mais la sonorité nasillarde de l'instrument et l'impossibilité d'attaquer franchement les notes s'opposent à une exécution vraiment swinguante ; aussi, ce sont les morceaux où l'accordéon s'entend le moins qui sont les meilleurs ! »

Autrement dit, le disque de Fernest Arceneaux est vraiment très bon, dommage qu'il se soit embauché à l'accordéon !...

Fort heureusement, l'ennemi juré des « hot-clubistes », Charlie Parker, rétablira la situation quelques semaines avant sa mort.

> « Il [Charlie Parker] se baladait dans Broadway sans un sou, si ce n'est les dix *cents* qu'il avait en poche. Voyant un accordéoniste, il a jeté cinq *cents* dans la sébile du malheureux et lui a demandé *All the Things you are*. Un moment plus tard, Parker est repassé par là. L'aveugle jouait toujours le même morceau. Charlie s'est mis à rire de bon cœur et a dit à la personne qui l'accompagnait : "Ce mec joue les bonnes harmonies." Il a sorti de la poche de son vieux pantalon ce qui lui restait d'argent, et le lui a donné » [2].

USA : l'accordéon jazz dans tous ses États

Du jazz dans les cylindres !

La plus lointaine trace d'accordéon syncopé se trouve aux États-Unis à la fin du XIX[e] siècle. En effet, Jelly Roll Morton signale dans ses *Mémoires* : « Peyton, avec son orchestre d'accordéons, jouait les blues lorsque j'étais un enfant[3]. » Ben Peyton, batteur de La Nouvelle-Orléans, fut en 1920, l'employeur de Sydney Bechet au sein de ses Jazz Kings. Il tourna en Europe dans les années 1920.

Il est certain qu'existait une tradition du ragtime à l'accordéon : le fameux Pietro Deiro, par exemple, et son frère Guido commencèrent à graver des rags sur cylindre et disques métal dès le début des années 1910. Un certain Fregoli enregistra à l'aube du siècle dans le même style. Cette musique n'est pas, à proprement parler, une musique improvisée, mais une musique syncopée donnant lieu à quelques variations. Anthony Galla-Rini et Pietro Frosini jouèrent du ragtime dans le circuit du music-hall.

Qu'un jazz impur abreuve nos soufflets... (air connu)

Dans le jazz à proprement parler, quelques musiciens adoptèrent l'instrument, comme le chef d'orchestre, trompettiste et saxophoniste Charlie Creath. A partir de 1914, il se produisit régulièrement dans la région de Saint-Louis, Missouri. Il fut un des rares accordéonistes de jazz noir à l'époque, la majorité de ces musiciens, ainsi que nous avons pu le constater, étant d'origine italienne. Ainsi, Tito Guidotti, qui enregistra en 1922 et 1928 quelques faces pour RCA à la tête de son Tito's Swingtet (trois accordéons, une guitare et une contrebasse). Il est l'auteur d'un livre *Suggestions de Tito sur la musique swing,* et l'un des accordéonistes à avoir travaillé dans le grand orchestre de Paul Whiteman. C'est aussi le cas de Mario Perry, également violoniste, qui enregistra au sein de cette formation en 1925, 1928 et 1929. Il s'illustra également en compagnie d'autres sommités du jazz blanc de Chicago avec les Virginians et Frank Signorelli. N'oublions pas qu'il accompagne une des très nombreuses versions du premier tube syncopé, ayant le mot « accordéon » dans son titre : *Sam The Old Accordion Man.* Beaucoup d'autres accordéonistes de cette époque participeront aux gravures des diverses et innombrables versions de ce grand succès, tel Victor de Angeles dans l'orchestre de Tommy Christian. Perry mourut en 1936.

Comme Perry, Vincent Pirro travaillera chez le « Roi du Jazz » entre 1934 et 1937, tant comme pianiste que comme accordéoniste, se contentant d'accompagner et de jouer des *voicings* sans jamais prendre un seul

chorus ! Il en va de même sur les quelques faces de disques où on trouve sa trace derrière Bunny Berigan ou Johnny Mercer, le célèbre et richissime parolier auteur entre autres de la version américaine des *Feuilles mortes.*

Frank Papile s'illustra en tant qu'accordéoniste du Ted Fio-Rito Orchestra avec qui il enregistra entre 1924 et 1926. Il fut également associé au clarinettiste-saxophoniste Mutt Hayes et au guitariste Nick Lucas.

Boyd Senter, beaucoup plus connu comme chef d'orchestre, saxophoniste, clarinettiste et trompettiste, pratiqua également l'accordéon. Il fut très actif dans les années 1920 et 1930, et demeura en activité jusqu'au début des années 1970.

D'un certain « Squirrel » Ashcraft, on connaît quatre titres enregistrés en 1926, en compagnie du Princeton Triangle Club Jazz Band.

Al Carsella grava, quant à lui, cinq titres en 1928, avec l'orchestre de Ray Miller. La même année, Attilio Perri travaillait avec le Harry Reser's Six Jumping Jacks.

Du balloche à Carnegie Hall

Charlie Magnante occupe une position privilégiée dans la hiérarchie des accordéonistes américains qui flirtèrent avec le jazz. Né en 1906, il commence à apprendre l'instrument dès l'âge de neuf ans. Cinq ans plus tard, apprenti à cinq dollars la semaine chez un étameur, il fait déjà les bals le soir et en 1923, enregistre avec le Cotton Pickers Orchestra et l'orchestre de Mike Mosiello. A partir de 1927, il fut de plus en plus souvent présent dans des séances d'enregistrement, côtoyant des musiciens tels que les frères Dorsey, Adrian Rollini, Eddie Lang, Joe Venuti, Benny Goodman, Bunny Berigan, Red Norvo, Gene Krupa, Carl Kress, Miff Mole, Charlie Barnet, Tony Parenti, Dick Mc Donough, etc., jouant aussi au sein de l'orchestre de Paul Whiteman à l'occasion d'un titre, gravé en 1928. Signalons encore la participation de Magnante à des disques du chanteur Ben Selvin entre 1930 et 1931, ou ses activités pour d'autres vocalistes, tels Scrappy Lambert ou les Boswell Sisters. Il est important de préciser que Magnante a mené de front les carrières de jazzman et de musicien de variétés tout terrain. Dans ce dernier domaine, premier accordéoniste américain à jouer dans un orchestre symphonique de cent dix musiciens dirigé par Erno Rapée, il se promène entre la musique classique et les *dance-band* (celui, par exemple, d'Adrian Schubert, où on peut l'entendre chorusser sur quelques séquences de seize mesures) en passant par le répertoire de genre et la cocktail-music. Il accompagnera nombre de chanteurs de variétés comme Chick Bullock, Annette Hanshaw et bien d'autres vedettes de l'époque. On dit qu'il faisait soixante-dix pour cent des séances d'accordéon dans les studios de New York, entre les années 1920 et 1940.

C'était aussi un des musiciens les plus actifs des circuits de radio et de télévision où, pionnier, il passait déjà dès l'âge de seize ans et où, ayant

accédé au statut de vedette, il allait jusqu'à honorer trente et un contrats par semaine.

Musicien classique accompli, il se produira plusieurs fois en soliste, notamment au Carnegie Hall, et éditera méthodes et transcriptions. Compositeur et arrangeur actif, il trouvera encore le temps de donner des cours et de diriger stages et ateliers. Décédé d'une crise cardiaque en 1986, ce « musicien pour musiciens » a laissé énormément de traces enregistrées. A notre grand regret toutefois, ayant essentiellement mené une carrière de « jazzman de studio », assez peu de disques enregistrés sous son nom rendent vraiment hommage à son jeu élégant et à son sens aigu du swing.

Les lames obscures

Aux frontières du jazz et de la musique de variétés, Davy Crocker enregistra quatre morceaux avec l'orchestre de Phil Baxter en 1929. Virginia Wilfrich grava quatre titres la même année avec son orchestre, les Texas Rangers, dont faisaient partie Jack Teagarden et Dick McDonough. Sur un répertoire explicitement jazz, Charlie Melrose enregistra deux blues en 1928 avec le Kansas City Frank and His Footwarmers, et deux autres l'année suivante pour le trompettiste Wingy Manone (entouré de Bud Freeman, Frank Teschemacher et George Wetting).

Jazz à vibrations

C'est pourtant à Buster Ira Moten et Joe « Cornell » Smelser que revient la palme d'accordéonistes de jazz à part entière. Tous deux jouèrent dans des formations de jazz de premier plan, l'un dans celle de son oncle, Bennie Moten, l'autre dans celle de Duke Ellington.

« Bus » Moten est connu pour avoir travaillé plusieurs années en tant que pianiste-accordéoniste chez Bennie Moten. Un grand nombre de faces parues chez RCA, une quarantaine entre 1929 et 1930, permettent de l'entendre prendre des chorus ne dépassant généralement pas seize mesures, et de jouer surtout un rôle de section. Il jouait jazz avec un registre musette, très syncopé, et des coups de soufflet très violents, manifestant un réel sens du blues.

La musique d'Ira Moten demeure associée au style Kansas City. Smelser fut davantage un musicien de studio. L'essentiel de la carrière de ce musicien blanc se déroula à Chicago. Il enregistra trois titres en 1930 sous son nom, dont *Accordion Jo,* en compagnie de Jack Teagarden, Jimmy Dorsey, Adrien Rollini et Dick McDonough. Il enregistra ce même titre, ainsi que deux autres, *Double-Check Stomp* et *Cotton Club Stomp,* au sein du Jungle Band de Duke Ellington, en 1930. Entre 1929 et 1931, il travailla à di-

verses reprises en studio avec des grandes vedettes du jazz chicagoan (les frères Dorsey, Frank Signorelli, Eddie Lang, Billy Butterfied, Bunny Berigan, Benny Goodman, etc.), notamment pour Ben Selvin et Hoagy Carmichael (en 1930). Joe Smesler (ou Schmeilzer) était en tout cas surnommé « Cornell » et fut même prénommé « Jack » sur l'étiquette d'un disque. Il utilisait le registre musette mais avait un son très soigné ; son coup de soufflet était plus sobre que celui de Moten, ses phrases et l'esprit de son jeu s'adaptaient parfaitement au style de l'orchestre (à cet égard sa collaboration avec Duke Ellington fut exemplaire).

Les cumulards

Dans les années 1930 apparurent de nouveaux accordéonistes, musiciens dont ce n'était généralement pas l'instrument principal, tel Jess Stone, pianiste, qui grava trois titres à l'accordéon, en 1937, à la tête de son propre orchestre. Un autre pianiste, Gene Rogers, authentique jazzman, s'illustra notamment à la fin des années 1930 au sein de l'orchestre de Coleman Hawkins et participa d'ailleurs à l'enregistrement historique de *Body and Soul* en 1939. Toutefois, son œuvre d'accordéoniste demeure tout à fait marginale et ce remarquable pianiste n'a, semblerait-il, laissé aucun disque qui permette de juger de son talent d'accordéoniste de jazz. Il mourut en 1987.

« Lady of Pain »

De June Gardner, nous ne disposons d'aucune trace d'enregistrements bien qu'elle ait fait partie à la même époque que Charlie Parker, Dizzy Gillespie et Sarah Vaughan, du grand orchestre de Earl Hines. D'aucuns y verront sans doute la preuve d'une incapacité fondamentale de sa part, puisque, n'étant ni borgne ni Juive, elle ne souffrait d'aucun handicap, se contentant d'être Noire, femme, accordéoniste et qui plus est, accordéoniste de jazz, en 1942, époque du recording-ban [4].

De Benny Goodman à Marguerite Duras

Orlando Di Girolamo, plus connu sous le nom de Lanny Dijay, fait figure d'exception à la fois dans le monde du jazz et dans celui de l'accordéon, après un début de carrière somme toute assez banale.

Il se produisit à l'Opéra de Nice, le dimanche 18 novembre 1945, à

l'occasion d'un grand gala au profit de la Semaine nationale des travailleuses familiales (aide aux mères de familles) avec, en première partie, Nelly et Serge des Folies Bergère, ainsi que Zaina, danseuse orientale de l'Alhambra. Il était alors sous les drapeaux et se produisait avec les Four-Sharps, formation comportant, outre l'accordéoniste, un clarinettiste-saxophoniste, un guitariste et un contrebassiste. L'orchestre resta un an à Nice et enregistra quatre 78-tours à Monte-Carlo. Leur répertoire consistait essentiellement en morceaux de style swing, la plupart empruntés au répertoire de Benny Goodman. Django Reinhardt vint à plusieurs reprises faire le bœuf avec eux.

Au début des années 1950, alors qu'il se produisait dans un club de jazz new-yorkais, l'Hickory House, un musicien lui donne le surnom de Lanny Dijay. Il enregistra ses premiers disques avec Larry Bennett. Il se retrouva bientôt en studio au sein d'une formation réunie par Teo Macero, futur producteur de Miles Davis, grand ponte de la firme Columbia, qui se consacrait alors résolument à un jazz très futuriste, ainsi qu'en témoigne l'album *What's New* (Columbia 842), et notamment sur celui-ci *Sounds of May.* Dijay demeura dans ces cercles avant-gardistes et fut associé à des musiciens tels que Charles Mingus, Art Farmer et Mal Waldron.

Ses conceptions sont celles du Troisième Courant, cher à Gunther Schuller et font de lui un des accordéonistes les plus novateurs de son époque. Mais vers la fin des années 1950, Dijay disparut de la scène du jazz pour se consacrer à l'enseignement.

Néanmoins, il revint un court moment sur le devant de la scène musicale au début des années 1980, invité par le producteur Kip Hanrahan à participer à l'album *Coup de tête* (American Clavé 1007), aux côtés de musiciens fort à la mode dans les milieux branchés de New York et venus de divers horizons musicaux : Daniel Ponce, Jerry Gonzales, Ignacio Berroa, Arto Lindsay, Bill Laswell, Fred Frith, Chico Freeman, David Liebman et Carla Bley. C'est Lanny qui accompagne Carla Bley chantant *India Song* sur des paroles de Marguerite Duras.

Interview de Lanny Dijay
réalisée par François Billard, New York, 1982

Q. – Quel type d'accordéon utilisez-vous ?

Lanny Dijay. – Un La Tosca, modèle Eldorado, il possède les quatre sonorités standard de l'accordéon et des registres que je peux manipuler à ma convenance afin d'obtenir d'autres effets.

Q. – Vous n'avez pas toujours joué sur cet instrument ?

L.D. – J'en ai eu d'autres, mais c'est un de ceux qui répondent le mieux à ce que je désire exprimer au plan de la dynamique.

Q. – C'est une notion très importante pour vous.

L.D. – Oui, car si l'instrument ne vous permet pas d'exprimer ce que vous désirez... Je le fais parfois sonner comme un cuivre, à d'autres moments ce sont les harmoniques qui m'intéressent, mais j'essaie de

vraiment utiliser l'instrument comme un accordéon. L'accordéon n'a pas à s'excuser car il possède toutes les qualités propres au jazz. Il a la couleur, les couleurs harmoniques, les *clusters*. Vous pouvez contrôler la dynamique grâce au soufflet, ce qui permet de travailler une couleur. Cela me paraît très important dans le jazz, que vous jouiez tout seul ou au sein d'un ensemble.

Q. – Il possède aussi les possibilités d'un instrument à vent et d'un clavier.

L.D. – Oui, mais il a également des qualités spécifiques, il peut réunir celles d'un instrument à vent et d'un clavier ou les utiliser séparément. Il y a bien longtemps que je pense en ces termes. Un jour, Barry Ulanov m'a interviewé. Il avait entendu certaines choses que j'avais faites et était très intéressé par mes conceptions, parce qu'à l'époque, beaucoup d'accordéonistes s'efforçaient de sonner comme Benny Goodman, ce qui est très bien ! C'est pourtant une façon de s'excuser pour l'accordéon car si cela revient à dire qu'il doit sonner comme un autre instrument... Chaque musicien doit trouver sa propre manière. Même au plan mélodique et harmonique, tant de gens essaient d'imiter, tout ce que Django Reinhardt a fait de son temps, ou Goodman ou Charlie Parker, peu importe. On peut apprécier et respecter cette optique, mais cela ne signifie pas qu'il faille procéder ainsi quant à l'accordéon. Il est possible d'utiliser de telles idées, mais l'accordéon doit établir ses propres normes.

Q. – Comment êtes-vous venu à jouer du jazz ?

L.D. – Je crois que ça a été ma première musique. J'ai étudié le répertoire classique de l'accordéon, mais j'ai toujours aimé le jazz. Mes premiers professeurs m'ont donné la liberté d'explorer par moi-même. Quand vous êtes accordéoniste, si vous ne vous méfiez pas, vous vous retrouvez piégé par le style commercial, le répertoire typique pour la danse qui n'a pas nécessairement de rapport avec le jazz : des polkas, des valses. Tout cela mérite d'avoir sa place, mais il faut partager sa musique avec d'autres instrumentistes. Pourquoi ne pas travailler avec un clarinettiste qui joue du jazz ou avec un contrebassiste, un batteur ? Je crois qu'à cet égard j'ai eu de la chance de rencontrer des gens qui étaient intéressés par le jazz et j'ai grandi dans un tel univers. J'ai fait des tournées avec différentes sortes de groupes et il m'est arrivé, par exemple, de me lier d'amitié avec un vibraphoniste, et c'est ainsi que chacun apprend quelque chose en écoutant l'autre. On joue avec un contrebassiste et l'on entend jouer une ligne intéressante qu'on ne connaissait pas ou à laquelle on n'avait pas pensé. Je crois qu'une des expériences les plus importantes pour moi est d'avoir rencontré Teo Macero, parce qu'il m'a donné la possibilité de comprendre que je faisais des choses au-delà de mon instrument, au-delà de ce qu'on attend de l'instrument à cause de Teo, de Charles Mingus, de ce qu'ils attendaient de moi. Eux essayaient toujours de repousser les limites de la musique, des structures harmoniques. Et cela m'a beaucoup attiré. Ça m'a été facile de me mettre dans un tel état d'esprit.

Q. – Quand avez-vous rencontré Teo Macero ?

L.D. – A Julliard, en classe de composition et tous deux nous partagions un studio dans le New Jersey pour donner des cours privés, donc avant qu'il monte son orchestre. Nous discutions souvent ensemble et il appréciait certaines possibilités de l'accordéon : le *sustain* propre à l'accordéon, la manière dont on peut produire des *clusters* ; ainsi que les qualités solistes de l'instrument, la couleur jazz, la manière dont on peut attaquer une note. Je crois que c'était vraiment une période très ouverte dans le développement de la musique, on ne ressentait aucune limite. Ce qu'on faisait n'était jamais mal ; bien sûr, en réécoutant, il pouvait nous arriver de trouver ça moins intéressant, mais au moins nous explorions quelque chose. Je crois que c'est important dans le jazz. Ensuite, il est toujours possible de revenir en arrière et de s'attacher à des éléments qui peuvent vous paraître mieux convenir à votre style. Mais je crois que ce doit être un sentiment agréable pour tout jazzman que de sentir qu'il n'y a pas de limites. On sait bien que la musique commerciale est restreinte et qu'elle constitue toujours une limitation pour le musicien. A cette époque, nous ne cessions d'explorer, puis ensuite de réécouter.

Q. – Et du point de vue de la carrière de musicien, était-ce facile à vivre ?

L.D. – Heureusement, nous étions étudiants, nous n'avions pas d'obligations familiales. Aucune limite dans le temps, une répétition pouvait durer douze heures ou davantage. Il nous suffisait d'avoir juste assez d'argent pour survivre. Mais je vois aujourd'hui la différence et je me dis qu'à l'époque j'avais une drôle de chance de pouvoir me le permettre.

Q. – Comment avez-vous rencontré Mingus ?

L.D. – Par l'intermédiaire de Teo ; c'était évidemment un « monstre » comme on dit dans le métier, en tant que musicien mais pas seulement. A l'époque, je ne pensais pas avoir un jour la possibilité de jouer avec lui. Il était capable de se produire en solo dans une boîte, donc tout seul, avec sa contrebasse. Il ne craignait pas de relever ce genre de défi. Ça a été une expérience étrange, je ne pense pas qu'il avait auparavant travaillé avec un accordéoniste. Je ne sais même pas s'il avait déjà vu un accordéon, je ne lui ai jamais posé la question. Je me méfiais. Je me demandais s'il serait intéressé de jouer avec un accordéoniste, s'il aimerait la sonorité de l'instrument. S'il pensait qu'un accordéoniste pouvait ou non jouer du jazz. Des questions qu'on ne peut pas poser. Quand j'ai commencé à jouer avec lui, c'est Teo qui avait organisé la séance, la séance de répétition. Il y avait deux bassistes. Nous avons commencé avec Charlie et je crois qu'il a été intéressé par mes conceptions harmoniques, ma manière d'aborder les standards. Et je me souviens qu'il m'a demandé de jouer quelque chose tout seul, et je l'ai fait. J'ai joué deux standards et il a écouté. Après on a joué, c'était aussi simple que ça. Et je me suis senti assez honoré qu'il m'ait demandé de venir à Boston avec lui, les deux autres musiciens étaient Kenny Clarke et Thad Jones, je crois. Je n'ai pas pu y aller, mais j'ai apprécié.

Q. – Qu'avez-vous ressenti quand quelqu'un comme Kip Hanrahan vous a convoqué pour jouer sur un album fusion avec Carla Bley ?

L.D. – C'est bien agréable, ce n'est pas vraiment le genre de choses auxquelles on puisse s'attendre. Je commence à me rendre compte que ces gens beaucoup plus jeunes ont entendu des choses que nous avons faites il y a presque trente ans. Ils sont curieux de savoir ce qui se passe et encore plus curieux de se retrouver associés avec des gens comme Teo et moi-même. C'est un défi pour moi, j'ai toujours ressenti les choses ainsi, je ne me sens pas vieux dans ma façon de jouer. A aucun moment de ma vie je n'ai senti de limites à ce niveau-là. Je n'ai pas l'impression d'avoir conclu quelque chose. On apprend toujours.

Q. – Il y a quand même tant de barrières entre le jazz et la pop par exemple.

L.D. – Justement c'est bon signe, c'est peut-être en train de changer et c'est très positif de la part des jeunes. Ils ne pensent pas que l'âge puisse constituer une limitation. C'est peut-être vrai pour le jazz en général à notre époque, je crois que les musiciens plus jeunes commencent à apprécier le jazz, parce que c'est quelque chose de profond, une discipline, une forme d'art. Les gens le respectent de plus en plus. Il n'est pas possible de survivre en faisant du jazz, à moins qu'il soit commercial. Et arriver à tenir le coup est très difficile. C'est comparable à ce qu'on demande à un pianiste de concert et en jazz, en plus, il faut créer et être tout le temps son propre juge.

Q. – Vous enseignez ?

L.D. – Oui. J'ai poursuivi mes études de musique, j'ai un doctorat et je suis actuellement à la tête d'un département de musique dans une université. Et je trouve ça très excitant. Et j'ai fait ma thèse sur l'improvisation, pas seulement dans le jazz. L'improvisation m'a toujours intéressé et le fait d'obtenir mon doctorat sur un tel sujet me convenait parfaitement.

Q. – Vous écrivez des arrangements ?

L.D. – Depuis toujours. Je m'intéressais à une époque au genre de travail qui se faisait autour de Kenton, je travaillais en collaboration avec un orchestre de vingt musiciens. Je n'utilisais pas l'accordéon, qui ne me paraissait pas convenir. Après ça, j'ai pu m'intéresser aux petites formations, c'est comme ça que j'ai rencontré Teo. Avec les Four Sharps, nous avions un accordéon, une basse, clarinette, saxophone et guitare. Nous avons fait beaucoup de choses à l'époque et enregistré à Monte-Carlo. Pour l'époque, c'était expérimental, mais commercial en termes de qualité. Nous faisions beaucoup de morceaux de Benny Goodman, de Nat King Cole.

Q. – En tant qu'arrangeur, qui vous a influencé ?

L.D. – J'ai écrit un peu dans la tradition classique au sens large du terme, quatre pièces pour orchestre. Il est toujours agréable de penser que ce qu'on écrit est personnel ; j'ai une maîtrise de composition et ai

forcément étudié différents styles et quand on est arrivé au bout de ces études, on aime bien penser qu'on a acquis son propre style. Mais votre question était tout à fait légitime et je dois dire que j'adore Bartók, sa texture orchestrale et bien sûr Stravinski pour ses conceptions rythmiques. Je me suis intéressé à Schoenberg, j'ai écrit un morceau utilisant les douze tons appliqués à une composition de jazz. J'ai ménagé la possibilité d'interventions improvisées dans ces cycles. En fait, le résultat global ressemble fort à une pièce qui aurait été écrite par Schoenberg. L'aléatoire y joue un grand rôle, les harmonies se développent et se transforment à l'instar du rythme. Ce fut un très bon exercice. Teo a fait des expériences dans ce genre-là, de la fusion, du Troisième Courant.

Q. – Aimez-vous ce qu'a fait Gunther Schuller ?

L.D. – Bien sûr. Je ne sais pas si son idée d'associer ainsi le jazz avec la musique dite sérieuse rencontra un véritable succès, je ne sais pas si ce qu'ont fait Schuller et Macero a un tel intérêt, si on les écoute d'un point de vue strictement jazzistique. Mais il n'y a aucune raison pour que de telles expériences ne soient pas acceptées, c'est de la bonne musique, quel que soit le domaine auquel elle appartient, jazz ou classique. Si quelqu'un commence par le jazz et a la possibilité de recevoir une éducation musicale complète, de type classique, il demeure un homme du jazz, quoi qu'il ait tiré de l'enseignement de la musique « sérieuse ». Ce n'est pas vrai forcément de celui qui suit le cheminement inverse, je ne pense pas qu'il acquière forcément un fond jazz.

Q. – Écoutez-vous des accordéonistes ?

L.D. – Oui, mais c'est bizarre, dans le domaine du jazz, il est traité comme un autre instrument. Je suis né à la grande époque de la *Swing Era* et j'en ai forcément retenu quelque chose, mais je ne me suis jamais senti, en tant qu'accordéoniste, directement inspiré par tel ou tel soliste. A cet égard, l'accordéon est un instrument bizarre car on sait qu'on ne va pas sonner comme d'autres solistes de jazz et c'est perpétuellement un défi. Pour être honnête, je dois avouer que j'ai vraiment essayé d'atteindre un idéal, sans vouloir savoir si j'avais raison ou tort, mais je peux dire que je n'ai jamais cherché à sonner comme un autre accordéoniste car, quand je pense à tous ceux que je connais, je ne suis pas persuadé qu'il y ait une seule manière de jouer du jazz sur cet instrument. Je respecte tous ces musiciens et pourtant quand je fais quelque chose, je ne pense jamais à sonner comme quelqu'un d'autre. Je suppose que les autres pensent comme moi, parce que dans le cas d'un clarinettiste, il peut connaître diverses étapes, commencer par se dire « Je veux sonner comme Benny Goodman, comme Artie Shaw, Buddy de Franco », mais pour l'accordéon c'est un peu différent parce qu'il y a le plan harmonique, mélodique, etc., et chacun constitue un champ de recherche ouvert.

Q. – Qui sont vos favoris dans le domaine de l'accordéon jazz ?

L.D. – Charlie Magnante, Carmen Carrozza, Joe Biviano, je ne peux

pas limiter ça au jazz. Sur le strict plan du jazz, je nommerais Art Van Damme, il possède une formidable maîtrise de l'instrument, un style personnel, très fort au plan mélodique ; Mat Mathews, un pionnier de par sa manière d'associer l'instrument avec d'autres instruments, tels la flûte et le saxophone. Il a apporté une nouvelle couleur à l'instrument et s'est intéressé à son aspect électronique. Son phrasé était très comparable à celui d'un instrument à vent. Leon Sash, aussi, était un excellent musicien et beaucoup d'autres, tel Angelo Di Pipo. L'accordéon est un instrument unique et encore plus original comme instrument de jazz. Je crois qu'il revient toujours davantage sur la sellette à l'heure actuelle. C'est un bon instrument de jazz. L'accordéon n'a pas de limites et on ne cesse d'en découvrir les nouvelles possibilités.

Q. – Travaillez-vous quotidiennement votre instrument ?

L.D. – A certaines époques je travaillais énormément. J'aimerais pouvoir le travailler régulièrement, mais en raison de toutes mes activités ce n'est pas possible.

Q. – Comment travaillez-vous ?

L.D. – Des exercices techniques, le contrôle de l'instrument.

Q. – Vous avez enseigné l'accordéon ?

L.D. – Il y a des années, mais je me consacre à l'éducation musicale en général. Mais j'ai toujours eu la chance de pouvoir jouer. Je n'ai jamais vraiment arrêté, mais les cours privés me plaisaient beaucoup moins que de jouer !

Q. – Voyez-vous apparaître une nouvelle génération de gens qui s'intéressent à l'accordéon ?

L.D. – L'accordéon a atteint le sommet de sa popularité il y a environ vingt-cinq ans, cela correspond à la grande période de gloire de Dick Contino. C'était bon pour l'industrie ! L'instrument était très populaire ; il était enseigné partout, mais souvent avec peu de sérieux ou d'honnêteté. Trop de professeurs étaient bien davantage concernés par l'argent que par l'éducation musicale à proprement parler. Mais je dirais qu'à l'heure actuelle l'accordéon est toujours bien accueilli, à condition que le musicien ait une technique suffisante, qu'il s'agisse de musique commerciale, de jazz ou de n'importe quelle autre musique. Mais on ne peut plus parler de quantité, surtout de qualité, ceux qui gagnent actuellement de l'argent grâce à l'accordéon connaissent leur instrument, quel que soit leur domaine. Je crois que la plupart des fabricants d'instruments, si nombreux à l'époque de sa gloire, ont disparu depuis.

Q. – Vous avez eu des difficultés avec votre nom, Orlando DiGirolamo...

L.D. – Sur les premiers disques j'étais Lanny Dijay et le nom m'est resté, les amis commençaient à m'appeler comme ça. Je jouais dans un club à New York avec mon trio et après l'engagement, un type de Radio

City est venu me trouver, on m'appelait alors Lanny DiGirolamo, et il s'est adressé à moi en m'appelant Lanny Dijay et les autres musiciens ont trouvé ça marrant (il y avait Clyde Lombardi à la basse). J'ai donc gardé ce nom pour les affaires. Je crois que le premier enregistrement que j'ai fait, avec Larry Bennett – de la musique assez commerciale, latine, afro-cubaine – était sous le nom de Lanny Dijay, de même avec Teo Macero et, pour une raison ou une autre, pour le disque *Twentieth Century Music,* toujours avec Macero, mon nom est apparu comme Orlando Girolamo. Dans d'autres occasions, on a remis mon véritable nom DiGirolamo, donc j'avais trois noms.

Un jour je suis allé à Chicago pour un atelier de musique et le batteur Ed Shaughnessy était là ; il m'a dit que la musique que nous avions faite avec Teo, *The Sound of May,* était utilisée dans un film – on ne m'en avait jamais rien dit – et quand Ed Shaughnessy m'a vu, il m'a appelé DiGiorgio. Ça n'a pas simplifié les choses ! Quand je suis allé à New York, je me suis rendu au siège du syndicat et je leur ai dit que je comprenais qu'ils aient utilisé cette musique dans un film, mais que... alors ils m'ont demandé mon nom et j'ai dit Lanny Dijay, ils se sont aperçus que dans le film c'était Orlando DiGirolamo et il m'a fallu les convaincre que c'était bien moi. J'étais inscrit au syndicat sous le nom de Lanny Dijay. Je ne suis pas certain à l'heure actuelle que tout le monde soit convaincu qu'il s'agisse de la même personne.

Q. – Quand Kip Hanrahan a réédité des enregistrements de 1953 avec Teo Macero, votre nom a été oublié.

L.D. – C'est encore une autre histoire ! *(rires).* Un ami qui avait entendu ce disque m'a dit qu'il avait écouté un accordéon dont le nom n'était pas indiqué sur la pochette, et les présentateurs de radio s'excusaient de l'ignorer. Quand Kip a repressé le disque, le nom figurait sur la pochette.

Q. – Comment avez-vous rencontré Kip ?

L.D. – Il avait décidé de rééditer des faces de Macero, il a téléphoné aux musiciens qui avaient fait la séance en 1954 pour recréer *Heart on my sleeve.* Bien sûr, Charles Mingus n'était plus de ce monde et Ed Shaughnessy n'était pas disponible.

Il a donc pris d'autres musiciens. J'ai été ravi de participer à une telle séance et j'aimerais bien avoir d'autres occasions du même genre.

Q. – Vous étiez à l'école avec Teo Macero ?

L.D. – Oui, nous avons fait nos études musicales ensemble, il y avait également Phil Woods.

Q. – Vous avez joué avec Woods ?

L.D. – Rien d'officiel, nous avions un ami commun, Chessie Dean. Mais nous n'avons jamais enregistré de disque ensemble.

Alice Hall, Pays des merveilles

D'origine belge, tout comme Van Damme, Alice Hall débute en 1940 sur la scène du jazz. A l'insolite de sa qualité de femme jouant du jazz sur son drôle d'instrument, elle ajoutait celui de s'exprimer dans l'esthétique be-bop. Elle apparaît comme un des grands accordéonistes de ce style, et on ne peut que s'étonner de ne pas voir son nom davantage cité dans le domaine de l'accordéon jazz. Elle eut l'occasion de se produire sur scène avec John Kirby, Jack Teagarden, Duke Ellington, Dizzy Gillespie et Benny Goodman. Le fameux arrangeur Billy May lui dit un jour que, s'il avait besoin de quelqu'un pour interpréter une version « tatumienne » de *Lady of Spain,* grand morceau de virtuosité des accordéonistes, c'est à elle qu'il s'adresserait. Alice Hall, de son véritable nom Alice-Marie La Quiere, naquit en 1917 en Belgique, dans une famille de musiciens. Son père, fabricant de balais, cordonnier et accordéoniste, part en 1920 aux États-Unis, s'y installe aussitôt comme plâtrier à Detroit où, trois mois plus tard, toute la famille le rejoint. Alice n'a que cinq ans lorsque son père la met à la batterie pour qu'elle puisse l'accompagner. Les rôles ne tarderont pas à être inversés. A onze ans, elle adopte l'accordéon après que les cours de Richard De Loof aient succédé à ceux de son père et, cette fois, c'est lui qui l'accompagne à la batterie. Elle démarre le métier à treize ans, se produisant un an plus tard comme femme-orchestre dans les night-clubs. Son jeune âge lui vaut bientôt d'y être « interdite de prestation » ; son père, qu'à cela ne tienne, ouvre une boîte, le Blue Star, où elle se produit en sa compagnie. Jouant sous responsabilité parentale, la sanction est automatiquement levée et la jeune Alice peut continuer à gagner sa vie. Son père va bientôt céder ses baguettes à la sœur d'Alice, Rachel. Elle monte ensuite son premier groupe important formé, en plus de l'accordéon, d'un orgue, d'un saxophone ténor, d'une contrebasse et d'une batterie. La formation va se réduire à un trio et, pendant la guerre, Alice écume les clubs, trouvant énormément d'engagements. Elle explique modestement que cela était dû au fait qu'une grande majorité des accordéonistes mâles étaient sous les drapeaux. Le trio devient bientôt quartette, avec sa sœur Rachel en second accordéon, une basse et une batterie. Quelque temps après, sa sœur ayant quitté le navire pour cause de mariage, elle engagea l'accordéoniste Jack Cookerly qui deviendra bientôt son mari et à qui l'on devra la musique des *Incorruptibles.*

Le jeu d'Alice Hall, d'une grande virtuosité, possède une stupéfiante énergie. Douée d'un swing tout simplement ravageur, Alice « scatte » et chante toutes les notes qui jaillissent de ce que l'on est tenté d'appeler sa *Devil's Box.* On peut la définir comme une sorte de « Dizzy Gillespie de l'accordéon ».

Depuis quelques années, elle a pris une semi-retraite, s'occupant actuellement de la revue *Fota* (Friends of The Accordion). Son jeu n'a toutefois pas pris la moindre ride.

A la fin des années 1940, Erwin « Roy » Ross, principalement pianiste, se produisit à l'occasion à l'accordéon, dans l'orchestre du trompettiste Bunny Berigan. On peut l'entendre sur cet instrument derrière Louis Armstrong en 1947 *(Ain't Misbehavin* et *Reminiscin' with Louis).* Il fut également associé à un autre grand trompettiste, Henry Red Allen. Trois morceaux captés lors d'une émission de radio la même année témoignent de la grande élégance de son jeu, notamment dans son chorus sur *Indiana.*

Ce sont les faces enregistrées en 1947 par Ernie Felice dans le quintette et le sextette de Benny Goodman, demeurées longtemps inconnues des fans du clarinettiste, qui témoignent le mieux de son grand talent de jazzman. Il n'y prend pas toujours de chorus, mais certains de ses solos, notamment sur *Fine and Dandy,* sont dignes de rester dans les mémoires. Il montre une grande technique, y compris sur les tempos les plus rapides, et sa mise en place est impeccable, son jeu en accords très riche. En outre, en tant qu'accompagnateur, il manifeste une présence que bien des pianistes pourraient lui envier.

En 1950, il dirigea le quartette qui accompagnait la chanteuse June Christy. Il enregistra un 45-tours de jazz, chez Normandy, avec le clarinettiste Ray Gardner. *Cocktail Time,* un trente centimètres paru sous son nom, illustre davantage la veine cocktail-music, soit un style de jazz beaucoup plus proche de la variété, les chorus étant écrits. Mais là encore sa sonorité possède une élégance qu'on ne retrouve pas chez la majorité des accordéonistes de variétés, qu'ils flirtent ou non avec le jazz.

Crooner dans lame...

Joe Mooney naquit en 1911. Encore lycéen, il commença à se produire en tant que chanteur. Au début des années 1930, il commença à travailler pour la radio (CBS, NBC, etc.), écrivant des arrangements pour des chanteurs et pratiquant le piano et l'orgue. En 1935, par défi – on lui avait dit que l'accordéon ne swinguerait jamais –, il se mit donc à pratiquer cet instrument *(Time* lui consacra d'ailleurs des articles et il eut même les honneurs de la couverture de *Downbeat).* En 1936, il quitta la radio pour devenir l'arrangeur de grands orchestres, notamment ceux de Les Brown et de Paul Whiteman dans lequel il jouera, un temps, de l'accordéon.

Il fonda l'année suivante son premier quartette de jazz (clarinette, guitare et contrebasse). Il travailla régulièrement avec cette formation jusqu'en 1949, chantant et s'accompagnant à l'accordéon et au piano. Il dut dissoudre sa formation en 1949, le bassiste étant devenu prêtre. Entre 1946 et 1949, il enregistra une vingtaine de titres avec son orchestre. Ses derniers disques à l'accordéon et au chant datent de 1964 et 1965. On y retrouve des célébrités telles que Mundell Lowe, Kenny Burrell, George Duvivier, Milt Hinton, Ed Saughnessy et Mousie Alexander.

Mooney travailla à partir des années 1940 dans divers night-clubs, à New York et à Miami ; il se produisait régulièrement dans cette ville, ses fans se donnant rendez-vous chaque année pour l'écouter avec dévotion. En 1963, il joua en concert avec Stan Getz.

Son style syncopé, très *hot*, est d'une stupéfiante énergie. Son jeu d'accords est magnifique et ses arrangements très excitants. Sa voix de crooner l'apparente à la fois à Nat King Cole et à Hoagy Carmichael. Mat Mathews en parle avec beaucoup de chaleur :

> « C'est le musicien qui, dans son style, a été ma plus grande source d'inspiration musicale. C'était un phénomène, quelqu'un d'unique. La première fois que je l'ai entendu, je me suis dit : "C'est ça !" Quand je l'ai connu, il vivait à New York avec son épouse. Il était invalide et aveugle. Ils sont allés ensuite s'installer en Floride. Je crois que c'est mon accordéoniste préféré. Il avait un sens musical exceptionnel. Ce que j'aimais chez lui, c'est qu'il savait exactement ce qu'il ne fallait pas jouer à l'accordéon » [5].

« Cocktail rabouin »

Carl Elmer se produisait régulièrement à partir des années 1940 dans l'orchestre d'Art Kay avec qui il travailla jusqu'en 1956. Cette formation pratiquait un style assez incongru pour les États-Unis puisqu'elle jouait un mélange de jazz tzigane et de cocktail-music, en utilisant magnifiquement le soufflet dans des remarquables chorus en accords. Plus tard, dans les années 1950, ce style aura des adeptes au sein de l'orchestre du violoniste virtuose Hal Otis (lui-même ancien accordéoniste) où se succéderont Earl March et Joe Vito.

L'art de Van Damme

C'est en 1938 que celui qui allait devenir l'accordéoniste de jazz le plus célèbre du monde, Art Van Damme, arrive sur la scène américaine. Il a dix-huit ans, il étonne déjà par une technique époustouflante. Il est né à Norway, Michigan, dans la région qui fut le berceau d'une grande partie des accordéonistes descendant d'immigrés d'Europe du Nord ou centrale (Allemands, Polonais, Belges, Slaves). Après des débuts, à l'âge de neuf ans, avec Pines Caviani, il est rapidement considéré comme un petit prodige. Son premier contrat, à treize ans, sera de jouer pour la Compagnie des Chemins de Fer de Santa Fe. Ayant finalement opté pour le jazz, il commence par se produire en solo. Il forme ensuite un duo, puis un trio qui, en 1944, se transformera en quartette et, un an après, en quintette.

Cette formation immuable devenue légendaire est composée, hormis lui-même, de Max Mariash à la batterie, Fred Runquist à la guitare, Lewis « Lou » Skalinder à la contrebasse, et Charles « Chuck » Calzaretta au vibraphone, qui, au début du quintette, doublera souvent au deuxième accordéon. Loué par la revue *Metronome,* aucun accordéoniste n'avait suscité autant d'enthousiasme chez les amateurs de jazz. Il tournera dans tous les USA et le monde entier, totalisant plus de quarante albums. Il va apparaître dans une quantité impressionnante de shows télévisés et radiophoniques, et travailler avec le gratin des vedettes du jazz et de la variété, Joe Pass, Les Singers Unlimited, etc. Dix années de suite, il sera premier au référendum du magazine *Downbeat,* dans la rubrique instruments divers. Il va tourner dans les clubs du continent américain les plus huppés, à Las Vegas, Lake Tahoe, Montréal, Vancouver, Boston, Cleveland, New York. Sa technique ahurissante, totalement novatrice, va servir de modèle à des générations d'accordéonistes rêvant de syncopes dans tous les pays du monde. Se disant dorénavant en semi-retraite, il effectue encore à l'heure actuelle, beaucoup de tournées à l'étranger.

Interview d'Art Van Damme

réalisée par Jean-Claude Legué et Francis Varis, août 1985

Q. – Pourquoi vous êtes-vous tourné vers le jazz ?

Art Van Damme. – Le jazz, le swing m'intéressaient ; j'avais déjà mon propre trio et j'écoutais des gens comme Benny Goodman. Mon premier professeur, qui continuait à s'occuper de moi, répétait qu'il était impossible de gagner sa vie avec le classique et qu'il me fallait jouer moderne si je voulais faire carrière. Les grands orchestres m'intéressaient déjà, ainsi que les formations comme le quintette de Goodman. On était à la fin des années 1930 et je me demandais comment jouer de l'accordéon comme il jouait de la clarinette.

Q. – Était-ce l'époque à laquelle vous avez commencé à enregistrer ?

A.V.D. – Pas tout à fait ; mon premier disque date de 1945. C'était un 78-tours ; sur une face, il y avait *Body and soul,* sur l'autre, une de mes premières compositions, *Honey come back again.* J'ai mis sur bande magnétique tous les enregistrements que j'ai faits depuis le début de ma carrière : cela fait presque vingt-trois heures de musique. J'ai enregistré avec des tas de gens différents et parfois des choses très amusantes, des accompagnements de chanteur, des publicités... J'ai enregistré, chez Capitol, avec un groupe qui s'appelait les Dinning Sisters, un trio... Mon quintette a accompagné Frankie Laine...

Q. – Vous avez commencé à jouer en pleine époque swing ; était-ce, à votre avis, plus difficile d'imposer l'accordéon dans cette période-là ?

A.V.D. – Non, il y avait beaucoup de groupes à Chicago, beaucoup de gens qui jouaient ; il suffisait d'entrer, de s'asseoir... Souvent, quelqu'un me disait : « Alors, jeune homme, tu joues de quoi ? »... C'est vrai qu'on me regardait avec étonnement quand je répondais que je

jouais de l'accordéon *(rires)*. C'était un avantage d'être le seul à faire ça. Quand je suis entré à la NBC, j'ai travaillé avec Dizzy Gillespie, avec des gens très importants ; ça m'a permis de rencontrer beaucoup de monde et d'arriver à être considéré comme un musicien et non catalogué dans la rubrique « accordéoniste ». En temps ordinaire, si vous êtes présenté en tant que tel, on ne vous laisse pas la moindre chance. Des gens comme Kenny Kotwitz, Frank Marocco et beaucoup d'autres ont été obligés de se battre sans arrêt pour mieux vendre leur marchandise.

Q. – Même Marocco ?

A.V.D. – Oh oui ! et il vous le dirait lui-même, le travail de studio que fait Frank n'a rien d'exaltant : c'est vraiment de la variété. Il fait ça pour gagner sa vie mais ça ne l'intéresse pas. Quand il a une date occasionnelle, à moins d'avoir un groupe à lui, il ne peut pas faire de jazz. Il a joué dans les boîtes avec Ray Pizzi et d'autres, mais il a été écœuré. Il a laissé tomber parce qu'il n'y gagnait pas sa vie. Moi, j'ai eu l'avantage extraordinaire de toujours avoir mon propre groupe ; quand on m'engageait, je jouais ce que je voulais.

Q. – Comment avez-vous été engagé à la NBC ?

A.V.D. – Grâce au directeur de la chaîne de programmation, un ex-musicien, saxophoniste. Il cherchait un groupe instrumental ; c'était en 1944. Il était sorti un soir, pour son plaisir et, comme j'ai eu l'occasion de m'en rendre compte après, puisque nous sommes devenus amis, il buvait pas mal. Il avait entendu parler du quartette et était venu écouter. Il avait déjà beaucoup bu en arrivant au club et a trouvé ça très bien mais n'a pas réussi à croire que le son de l'accordéon était tel qu'il l'entendait. Le lendemain, il a raconté ça à son assistant et lui a demandé d'aller nous entendre en lui expliquant que, chose incroyable, il y avait un accordéon dans le groupe et qu'il avait un son inimaginable. L'assistant est venu et reparti conquis. Ils nous ont engagés et nous sommes restés quinze ans. J'ai arrêté de jouer dans les clubs de jazz et n'ai plus fait que de la radio. De plus, on a toujours joué ce qu'on voulait. On a travaillé avec Peggy Lee, Ella Fitzgerald... J'ai un disque d'elle sur lequel l'arrangement de *Lady be good* est celui du quintette. Nous avions une émission de radio très orientée vers le jazz : elle passait à minuit et on jouait avec tous les musiciens qui venaient, comme Buddy De Franco... C'était une expérience incomparable.

Q. – Beaucoup d'accordéonistes de jazz se sont recyclés sur un autre instrument ; beaucoup ont abandonné le premier, tel George Shearing, par exemple ; est-ce parce qu'ils n'auraient pas pu gagner leur vie avec l'accordéon ?

A.V.D. – Je pense que, même s'il n'y avait pas eu la rencontre avec la NBC, mon groupe aurait pu se débrouiller. Le problème c'est la contrainte de tout le temps voyager lorsque l'on est connu. Mais pour les autres, ceux qui ne se sont pas fait un nom, ils n'en vivent pas. La seule solution serait d'être rattaché à un club spécifique mais, là encore, on n'y fait pas fortune. Il est impossible de bien gagner sa vie en res-

tant au même endroit. On est obligé de voyager si l'on veut entretenir sa notoriété. Moi, j'ai eu la chance d'avoir tout ce réseau de relations grâce à la radio et à la télévision.

Q. – Il y a quand même pas mal de musiciens qui, après avoir joué de l'accordéon, ont définitivement renoncé et adopté le piano ou l'orgue. Comment le passage s'est-il fait ? Pensez-vous qu'on puisse en tenir le public pour responsable ?

A.V.D. – Je dirais que cela vient beaucoup de la façon dont l'enseignement de l'accordéon est fait et celle dont l'instrument est utilisé. Des gens comme Lawrence Welk contribuent à maintenir, dans l'esprit de chacun, une image figée de l'accordéon. Vous avez le même phénomène en France où, pour le public, accordéon signifie musette...

Même les bons musiciens en ont souffert, et c'est une des raisons pour laquelle certains d'entre eux sont passés à l'électronique, comme tout le monde. Ils ont adopté un son d'orgue et ils ont découvert, après ça, qu'on pouvait jouer de l'orgue et de l'accordéon en même temps, faire des lignes de baisse à la main gauche et effectuer ainsi le travail de deux ou trois musiciens. Tous sont contraints de faire pareil car les gens qui les engagent ne veulent plus payer un contrebassiste. Il n'y a pas que le son de l'accordéon qui ait changé et soit devenu électronique, toute l'industrie musicale en est là ; il faut bien se rendre à l'évidence.

Léon le Lion

Léon Sash est un des plus grands accordéonistes de jazz américains. Il naquit en 1922 et devint aveugle à l'âge de onze ans. Il apprit le vibraphone, la guitare, le violon avant d'adopter définitivement l'accordéon. Il débuta en professionnel dès l'âge de seize ans. Il fit carrière à la radio (musicien attitré de WLS, station de Chicago). Son premier trio de jazz, The Cosmopolitans, comportait un violoniste et un contrebassiste. Ce n'est qu'en 1957 qu'il établit vraiment sa réputation de jazzman, grâce à un concert au Festival de jazz de Newport, et se produisit dans des boîtes de jazz très cotées, telles que la Cafe Bohemia de New York, le Storyville de Boston et le Blue Note de Chicago. Il dirigea différentes petites formations : un trio avec Charlie Milkus (violon, batterie et chant) et Lee Morgan, épouse de Léon (contrebasse et chant). Il grava quelques faces en 1954 pour Emarcy. Son premier véritable album, pour Storyville, date de 1954. Outre Lee Morgan, les musiciens présents sont Ted Robinson au saxophone ténor et à la flûte, et Max Mariash à la batterie. Le disque suivant fut enregistré au Festival de Newport, en trio cette fois, Ed Uhlig ayant succédé à Mariash. En 1967, il enregistra de nouveau avec les mêmes musiciens pour Delmark, mais il fallut attendre le début des années 1980 pour qu'il réalise un nouvel album jazz, « The Master », avec

un groupe vocal, The Meadowlarks, dirigé par Lee Morgan et soutenu par un quartette piano-guitare-basse-batterie.

Il réalisa au moins un album, *HiFi Holyday For Accordion,* dans un style semi-concertant.

Son jeu, très personnel, très ramassé, utilisant souvent le registre grave de l'instrument, produit une osmose idéale entre accordéon et saxophone ténor, rappelant, par certains moments, l'univers tristanien.

Les idoles du Middle

Johnny Hamlin naquit en 1921 à San Diego, Californie. Enfant, il prit des cours privés d'accordéon et commença à travailler à Los Angeles. Après la guerre, il se lança dans la profession de musicien, pratiquant également le piano, et forma son premier quintette en 1950 sur la côte Ouest. Il fit des tournées dans tous les États-Unis, travaillant beaucoup dans la région de Chicago et au Canada. Plusieurs albums datant des années 1950 présentent un jazz fortement imprégné de style West Coast, parfois un peu pompier, mis à la portée du tout-venant mais qui reste de qualité. Toutefois, le jeu de l'accordéoniste apparaît souvent comme le point fort. Son excellente technique l'apparente à l'école Art Van Damme.

Russ Messina est un grand méconnu. Il commença à se produire à l'âge de sept ans. Il fut l'accordéoniste de grandes stations de radio et pendant la guerre se produisit dans des spectacles organisés pour les soldats. Un album, *Accordion in the Modern Mood,* rend parfaitement compte de son très grand talent : swing, mise en place, grande variété rythmique, main gauche impressionnante, associés à une belle sonorité, sont mis au service d'un langage à mi-chemin entre le middle-jazz et le be-bop, foisonnant d'idées. Actuellement, il mène une carrière d'arrangeur et se produit de temps en temps.

Tony Dannon, d'origine italienne, commença à jouer de l'accordéon à l'âge de trois ans ; plusieurs membres de sa famille pratiquaient cet instrument et son père lui donna ses premières leçons. La famille s'installa bientôt aux États-Unis. Il joua dans toutes sortes de contextes, accompagnant des chanteurs tels Jimmy Durante, Dinah Shore et Smokey Robinson, se produisant avec l'Orchestre symphonique de Detroit. Entre 1957 et 1982, il dirigea une école d'accordéon à Datborn dans le Michigan. Il écrivit même un traité de jazz avec Art Van Damme. Ce musicien virtuose flirta à l'occasion avec le jazz et ses accordéonistes favoris dans ce domaine sont Art Van Damme, Dom Cortese, Tommy Gumina, Ernie Felice et Angelo di Pippo.

Ce dernier naquit à Providence dans le Rhode Island et débuta l'accordéon à l'âge de huit ans. Il dirigea l'orchestre de danse de son lycée et s'installa à New York en 1952, jouant dans les salons, travaillant pour la radio (WOV) et la télévision. Son premier disque, paru chez Appolo en

1957, constitue la meilleure des introductions : *The Jazz Accordion* est à marquer d'une pierre blanche et à ranger parmi les meilleurs disques d'accordéon-jazz parus aux États-Unis. Entourés par quelques musiciens, notamment le contrebassiste Vinnie Burke et le flûtiste et clarinettiste Sam Most, il fait montre d'une esthétique « jazz de chambre », telle qu'elle était pratiquée le plus souvent sur la côte Ouest. Il se révèle un très grand musicien, doté d'une parfaite mise en place, utilisant des harmonies complexes et s'exprimant pourtant avec sobriété. Il fut programmé au Festival de Newport mais se consacra pour l'essentiel aux night-clubs, travaillant un moment avec le chanteur Billy Eckstine. Il participa au *Jackie Glesaon Show* et fut même programmé au Carnegie Hall.

Autre jazzman, Don Burns, enregistre en 1954 au sein du quartette de Vinnie Burke, et avec la même formation, il accompagne la chanteuse Chris Connor. Sa musique relève de la même esthétique que celle de Di Pippo. Il pratique surtout un style d'accompagnateur avec des accords très pianistiques. Son jeu très nuancé témoigne d'une bonne utilisation du soufflet, marqué par l'influence d'Art Van Damme.

Dominic Frontiere paraît, lui aussi, marqué par l'esthétique West Coast. Il naquit dans une famille de musiciens en 1931 à New Heven, dans le Connecticut. Il étudia l'accordéon classique pendant quatorze ans avec Joe Biviano. Doté d'une impressionnante technique, il s'amusait à jouer à l'accordéon toutes les parties des arrangements de Billy May et de Stan Kenton, « pas séparément, mais à la fois », précisait-il. Il s'établit à Hollywood en 1952 et travailla beaucoup dans les studios de cinéma à des musiques de film. Un des deux albums sous son nom dans l'idiome du jazz, *Dom Frontiere Sextet,* gravé pour Liberty en 1955, montre une belle technique de chorus en accords.

Marty Paich est beaucoup plus connu comme chef d'orchestre, arrangeur et pianiste dans le domaine du jazz. Il fit de très sérieuses études classiques. Les premiers disques où on l'entend à l'accordéon remontent à 1954 avec le quintette de Bob Enevoldsen et il joue également du piano. En 1956, il accompagna sur disque le chanteur Jerry Vaughan. L'année suivante, il travailla en tant que pianiste-accordéoniste pour le chanteur Mel Tormé, dirigeant l'orchestre. Les quelques disques enregistrés en public qui témoignent de leur collaboration sont de véritables joyaux ; mais cela ne tient pas vraiment à l'accordéon, dont Marty joue le plus souvent en accords avec une technique limitée dans un style pianistique. En revanche, ses phrases en singles notes sont plus intéressantes.

Biniou be-bop

A bien des égards Tommy Gumina apparaît comme le grand monstre de l'accordéon jazz moderne. Né en 1931, à Milwaukee, il débuta l'instrument très jeune et fit de très sérieuses études musicales. Il se produisit en soliste dès l'âge de treize ans. Entre 1955 et 1956, il fit partie de

l'orchestre de Harry James. Cette dernière année, il monta son premier petit groupe, jouant dans un style évoquant Lennie Tristano, si l'on s'en réfère aux chroniques de l'époque parues dans la revue de jazz *Donwbeat.*

Il jouissait d'une grande réputation hors du monde du jazz. Il participait à de grands shows à la télévision et dans des boîtes de nuit parmi les plus huppées des États-Unis.

En 1954, son premier album *Hi-Fi Accordion* revêt un caractère très jazz, mais les cinq autres qu'il enregistra en compagnie du clarinettiste Buddy de Franco franchissent le mur du son et recèlent des trésors, Gumina faisant preuve d'une virtuosité stupéfiante. Il utilise abondamment la polytonalité dans un style pourtant hérité du be-bop et néanmoins très orchestral (parmi ses arrangeurs favoris, il cite Nelson Riddle, Spud Murphy et Gil Evans).

Il élève d'entrée le débat à un très haut niveau et son approche très électronique anticipe d'un bon nombre d'années les tentatives les plus modernes dans le genre.

Il délaissa quelque peu le monde du jazz, travaillant à l'invention d'un nouvel instrument le *Polychord,* mélange d'orgue et d'accordéon électronique. Il créa également les amplificateurs Polytone.

Celui qui fut classé à différentes reprises premier accordéoniste de jazz américain se produit encore à l'occasion sur scène, avec le saxophoniste Art Pepper par exemple (un album fait en 1975 en témoigne) et enregistra récemment *Sound Project,* en compagnie du guitariste Joe Pass et du batteur Jimmie Smith.

Autre grande figure de la modernité, Frank Marocco naquit en 1931 à Joliet, dans l'Illinois. Il a joué de la manière la plus conventionelle qui soit pendant une dizaine d'années, suivant les cours de Joe Stefani et Andy Rizzo. Vers l'âge de seize ans, ayant été foudroyé à l'écoute d'Art Van Damme, il décide de jouer du jazz. Il commença par se produire dans la région de Chicago où sa famille s'était établie et monta ses premiers groupes (trio et quartette) avec lesquels il partit en tournée dans les night-clubs, les casinos et les hôtels, jouant dans un style quasi jazz.

En 1958, il alla en Californie et décida d'y rester. Il commença alors à travailler dans les studios de cinéma. Il se produisit avec le Philharmonic Orchestra de Los Angeles, accompagna des chanteurs, dont Sinatra, lors d'un concert, et Charles Aznavour pendant une émission de télévision en 1960. Musicien de formation classique, il joue des œuvres de Chostakovitch avec le Philarmonique de Los Angeles et de la musique de chambre.

Il enregistra son premier disque de jazz *Like Frank Marocco* en 1960. Son style évoquait alors assez nettement celui d'Art Van Damme. Mais ses albums plus récents, enregistrés entre 1978 et 1982, les trois premiers en compagnie du saxophoniste Ray Pizzi, montrent à quel point son jeu s'est transformé. Il utilise l'accordéon électronique, produisant des basses aux sonorités d'orgue Hammond de la main gauche. Il aime beaucoup le son basson et son langage très moderne n'est pas très éloigné de celui du pianiste Chick Corea. Il semble qu'à l'heure actuelle, il revienne vers une conception plus acoustique de l'instrument. Il est sûrement un des accordéonistes les plus intéressants de l'« après-Art Van Damme ».

Tony Argo, né à Lodi dans le New Jersey, est surtout pianiste et organiste. Il fit de très sérieuses études musicales et travailla beaucoup dans la musique de variétés. L'album *Jazz Argosy*, qu'il enregistra en 1960 et qui participe largement de l'esthétique West Coast, est totalement abouti. Son jeu d'accordéon s'inscrit parfaitement dans ce cadre, Argo ne s'est pas contenté, à l'instar de la plupart des jazzmen de l'époque, de suivre la tradition Art Van Damme. Sur les tempos rapides, il utilise le son basson et flûte, réservant ce dernier aux tempos lents. Son phrasé apparaît particulièrement recherché dans les ballades, et il joue habilement des notes tenues et des silences. Son jeu échappe aux clichés et allie tour à tour la douceur et la force.

Pete Jolly, alias Peter Ceragioli, naquit en 1932 à New Heaven dans le Connecticut. Son père enseignait l'accordéon et Pete commença à jouer dès l'âge de trois ans. Ce n'est qu'à neuf ans qu'il se mit au piano. A partir du début des années 1950, il commença une carrière de pianiste de jazz. Il ne manque pas de saluer l'instrument de sa jeunesse à la faveur de quelques albums : *Jolly Jumps In*, en 1955 (en compagnie de vedettes du jazz West Coast, dont Shorty Rogers, Jimmy Giuffre et Shelly Manne), *Terry Gibbs Plays the Duke* (sous le nom du vibraphoniste), *Live Date* (enregistré en public au sein du sextette du clarinettiste Buddy de Franco), *Seasons* enfin, album beaucoup plus récent, fort ambitieux où il se partage entre divers claviers et l'accordéon.

Il traite l'accordéon comme un saxophone ou une trompette ; selon lui, un accordéoniste de jazz doit contrôler parfaitement son jeu de soufflet. Il déplore l'absence de technique de la main gauche de beaucoup de jazzmen. Il s'exprime dans le style West Coast de manière très chantante. Son langage harmonique est riche, son phrasé moderne et il échappe aux clichés. Il faut saluer sa distinction naturelle. Parmi les nombreux élèves de Leon Sash, certains ont fait leur chemin dans le monde ingrat, pour les accordéonistes, qu'est le jazz, tel Bob Gray. Peu de temps avant sa mort, Sash avait enregistré dix-huit titres à trois accordéons avec deux de ses disciples : Jerry Brown et Gérald « Jerry » Cigler. Ce dernier, né vers le début des années 1940, dans l'Ohio, arrive à Chicago à vingt ans. Il suit les cours du Master bien que, depuis deux ans, il ait commencé à faire le métier. Se produisant dans les night-clubs, les restaurants, les fêtes privées et la télévision locale, il a enregistré un disque de variétés en 1966, et un très bon disque de jazz en 1975. Faisant partie du peu d'accordéonistes à faire du jazz sur un modèle à basses chromatiques, il fait montre d'un jeu très actuel où l'on perçoit des traces du style de Frank Marocco.

Plus près d'Art Van Damme, dont il a été l'élève, Kenny Kotwitz, né en 1942, appartient, lui aussi, à la nouvelle génération d'accordéonistes s'exprimant dans un style résolument plus moderne, plein d'énergie et d'humour aussi. Il débuta à cinq ans, suivant les cours de différents professeurs, dont Frank Casio. D'origine polonaise, il ne jouait que des polkas, ou peu s'en faut, jusqu'au jour où il découvre le jazz avec Art Van Damme. Il décide de suivre les cours du grand swingman et effectuera, une fois par semaine, pour ce faire, une randonnée de trois cents kilomètres aller-retour jusqu'à Chicago. Ne gardant la polka que pour assurer l'alimen-

taire, il décide de se vouer au jazz. Ses activités dans la variété le feront accompagner les Mills Brothers, en 1963. A l'heure actuelle, il accompagne des chanteurs, fait des séances, arrange et compose pour revues et comédies musicales, et se produit dans le circuit des hôtels, jouant du piano électrique, et quelquefois de l'accordéon, accompagnant sa femme qui chante. Il apparaît dans le disque d'*Art Van Damme & Friends* (1979) [6] et *Road to Morocco* [7], sous la signature de ce dernier, en 1982. Mais c'est dans le CD *Accordion Madness* [5] du groupe français Cordes & Lames [8], sorti en 1988, qu'au côté de l'accordéoniste Francis Varis, on peut l'apprécier au mieux dans la plénitude de son talent. Cet album constitue une réussite majeure dans le domaine de l'accordéon-jazz.

Enfin, pour en terminer avec cette galerie de portraits, citons un artiste original, Eddie Monteiro, élève de Charles Nunzio, qui joint à ses talents d'accordéoniste ceux de vocaliste de jazz. Héritier à la fois d'un Joe Mooney et d'un Bob Dorough, il s'exprime dans le plus pur style bebop, employant un accordéon électronique et se produisant souvent en duo avec la chanteuse Nancy Marano.

Free Jazz et anche libre

Aux USA, il semble que le jazz d'avant-garde n'ait pas produit beaucoup d'adeptes chez les accordéonistes, laissant cela à l'Europe. Citons cependant Birgit Tambhorn qui se produisit, en 1978, au sein du Creative Music Orchestra d'Anthony Braxton.

Pour ne pas finir...

A la lecture du livre *The Golden Age Of The Accordion* [9], on relève également, parmi les noms des accordéonistes de jazz, ceux d'Al Monti, Don Komarski, Don Orlando, Sam Incopero et Reno Tondelli, cités par Manny Quartucci dans le chapitre sur Chicago et ses environs. Il va de soi que, dans un aussi vaste pays, il existe encore, tous styles confondus, de nombreux autres accordéonistes de jazz et que nous sommes bien loin de les avoir tous mentionnés. Citons encore Roy Herbert et Don Donaldson.

Le soleil se lève en Italie

Logiquement, l'Italie aurait dû être une véritable place forte de l'accordéon, au regard de l'importance de ce pays pour la fabrication d'instruments.

En fait, la plupart des grands accordéonistes italiens se trouvent en France et aux États-Unis. Néanmoins, dans le domaine du jazz, les Italiens eurent leurs grands spécialistes. En 1934, à Milan, Kramer Gorni, jeune accordéoniste originaire de Livaro Mentovano, près de Mantoue, monta un quintette avec quatre musiciens dont Romero Alvaro, également accordéoniste, au piano. C'était la première fois en Italie qu'un accordéoniste jouait devant, accompagné par une section rythmique. Ils commencèrent à enregistrer des disques l'année suivante. Il jouait de façon très personnelle car il n'avait pas de modèle parmi les accordéonistes et avait commencé en s'inspirant des trompettistes, saxophonistes et pianistes qu'il avait entendus sur des disques de jazz. Son seul « modèle » dans le domaine du jazz fut son père, qui jouait dans les bals musette et était surnommé *Gallo*, le coq, en raison des ravages qu'il exerçait parmi la gent féminine. Il avait fait beaucoup de disques à partir des années 1930, jouant des polkas, des valses et même des fox-trot, certains d'entre eux enregistrés avec son fils, celui-ci y improvisant quelque peu.

Kramer avait une formation classique, diplômé du conservatoire en tant que contrebassiste. Jusqu'en 1950, il continue à enregistrer des disques de jazz-swing, entouré d'excellents musiciens, l'élite des jazzmen milanais. En 1950, il devint un auteur célèbre de revues, de spectacles de variétés et commença à écrire des chansons. Abandonnant le jazz, il devint une vedette de la musique de variétés, composant également des musiques de film.

Wolmer Beltrami, également originaire du nord de l'Italie, très bon technicien et improvisateur commença sa carrière de jazzman en 1937. Il avait alors seize, dix-sept ans. Beltrami s'orienta ensuite vers la variété, mais il fit du très bon jazz. Kramer et Volmer enregistrèrent d'ailleurs des disques en duo et se produisirent ensemble à Londres, se taillant une réputation internationale.

Dans l'immédiate après-guerre apparurent deux accordéonistes importants sur la scène du jazz Giacomo « Jaco ». Ricci et Peppino Principe. Le premier, originaire de Milan, n'enregistra aucun disque mais avait une excellente réputation auprès des jazzmen. Il mourut très jeune. Le second monta un quartette. Tous étaient originaires de la région de Bari et se produisirent dans le Nord. Ils avaient en effet suivi les troupes américaines.

Installés à Milan, ils connurent un gros succès. Ils s'exprimaient dans un style très goodmanien. Ils gravèrent une cinquantaine de faces très swing pour Parlophone. Principe s'orienta ensuite vers la musique de variétés mais est revenu récemment au jazz.

Après la guerre, la situation de l'accordéon-jazz en Italie changea quelque peu, dans la mesure où les musiciens de la nouvelle génération

pouvaient s'inspirer des disques de leurs homologues américains. Le premier de ces musiciens modernes fut Franco Vallisneri. Citons également le Milanais Elvio Favilla, qui grava des disques à partir de la fin des années 1940. Il a enregistré récemment avec Georgio Gaslini, jazzman de grande notoriété au sein de l'avant-garde européenne, en employant l'accordéon électronique. En 1946, un certain Renato Germonio enregistre quelques faces avec le Hot Club de Turin ; il devint, par la suite, vibraphoniste. Il fallut attendre les années 1960 pour voir apparaître un « Kramer moderne », Gianni Coscia, grand virtuose qui, à l'instar de son glorieux prédécesseur, jouait de l'accordéon à clavier boutons. Coscia est également compositeur dans un style très moderne. Né à Asti, dans le Piémont, il occupa longtemps un poste à haute responsabilité dans une banque et attendit l'âge de la retraite pour se consacrer exclusivement à la musique, enregistrant une grande quantité de disques.

Il convient de nommer quelques accordéonistes de jazz qui auront un rôle moins important : Franco Scarica, dans les années 1950 et 1960, Iller Pattaccini, surtout connu comme clarinettiste, mais fort bon accordéoniste de jazz au demeurant. Ezio Leoni, pianiste, enregistra des disques de jazz à l'accordéon dans les années 1950 et 1960, tandis que Luciano Fancelli a laissé fort peu de traces jazzifiées, étant mort trop jeune. Citons enfin, pour conclure, Edoardo Lucchina qui se promenait entre le jazz et la variété des années 1940 à 1960.

Selon Adriano Mazzoletti, critique de jazz italien et responsable de cette musique à la RAI [10], le seul accordéoniste de jazz à avoir été réellement accepté par ses confrères fut Kramer parce qu'il était également chef d'orchestre et arrangeur.

Tout récemment, le pianiste Antonello Salis, musicien d'origine sarde, revint à ses amours de jeunesse et resangla l'accordéon à l'occasion de deux disques : l'un avec le guitariste Gérard Pansanel, *Cinecitta* (Bleu Citron, 002), enregistré en 1986, et l'autre, en duo avec le percussionniste brésilien Nana Vasconcellos, *Lester* (Soul Note, 121 157-1).

Le swing suisse

Le jazz suisse demeure trop mal connu et c'est regrettable ; ce pays a lui aussi sa tradition d'accordéon. Entre 1936 et 1942, Buddy Bertinat, connu principalement comme pianiste, se produisit au sein des Original Teddies. Son jeu manifestait beaucoup d'abattage, son joli phrasé hargneux s'alliait à une sonorité proche de celle de Tony Murena, jazzman.

Jean-Pierre Blanchet, également trompettiste, naquit en 1918. Il débuta comme accordéoniste dans « Les Loisirs de l'armée, bâtiment 8 du jazz » et dirigea le club des Jeunes Modernistes. Il abandonna la profession de musicien en 1948 afin de se consacrer à l'importation de café.

Alfred Siegrist, pianiste au sein de l'orchestre de Bob Huber, grave deux titres à l'accordéon avec le fameux orchestre de jazz de Willie Lewis en 1941. *Blues Skies* et *Maggie* montrent son sens du jazz, servi par une mise en place irréprochable et un très beau jeu en accords. Il fut un des swingmen les plus intéressants en Europe à cette époque.

Georges Schaller est plus connu comme contrebassiste que comme accordéoniste. Il avait adopté ce dernier instrument après avoir entendu des disques de Gus Viseur à l'âge de dix-sept ans. En 1942, il enregistra quelques faces à l'accordéon au sein du Swingtet de Jerry Thomas avec Marcel Bianchi à la guitare. Il dut bientôt délaisser l'accordéon pour se consacrer à la contrebasse, mais des enregistrements récents témoignent de sa classe ; son jeu, très orchestral, dans un style purement jazz est d'une grande richesse harmonique.

Fernand Lacroix enregistra six morceaux de style swing en 1952 en trio (basse, batterie), sous le nom de « Gaby et Fernand Lacroix Ensemble Swing ».

Marcel Pasquier, également vibraphoniste, pratique le style middle jazz à l'accordéon électronique. Paul Thommen et son Swingtette de jazz moderne jouait essentiellement en « block-chords » dans le style middle jazz.

Curt Prina, multi-instrumentiste – tromboniste, pianiste et vibraphoniste – apparaît, de même que Joe Priner, au sein du Hazy Osterwald Sextet en 1955 sur un album enregistré à Bâle.

On connaît un seul morceau d'Erwin Müller, capté avec son trio en 1964 au Festival de Jazz de Zurich.

La part jazzistique dans l'œuvre de Hansruedi Dänzer et Walter Seewer, tous deux accordéonistes folk, tient à quelques morceaux enregistrés dans un style dixieland par le Wildlife Jazz Band en 1974.

Signalons encore André Koch, Paul Joy, également pianiste et jouant dans les dancings, Daniel Javet, qui se produit en trio, Gérard Duc-Bolleter et M. Gallineri.

Good Shake the Bellow Swing

C'est dans le contexte des *dance bands* que l'on trouve en Grande-Bretagne les premières traces d'accordéon syncopé. Bien des accordéonistes de jazz y feront leurs premiers chorus, et c'est un Ecossais, George Scott Wood, né en 1903, qui ouvrira le feu sur ce terrain. Il avait débuté au piano et commença sa carrière de musicien en 1923. Il fit une tournée aux États-Unis en 1925, enregistrant en 1928 quatre faces avec les Five Omegas Collegians et se joignant occasionnellement à l'orchestre de Paul Whiteman. En 1930, il fonda en Angleterre un groupe d'accordéons pratiquant un style de musique de variétés semi-concertant.

Pendant la guerre, il fit des tournées dans les théâtres, les camps et les hôpitaux militaires. Entre 1923 et 1933, il travailla régulièrement pour le chanteur Al Bowly. Sa carrière fut donc rarement associée au jazz. Il mourut en 1978.

Anglais de pure souche, Billy Munn pratiquait également le piano, le célesta et le chant. Il enregistra à l'accordéon en 1932, au sein du fameux orchestre de Jack Hylton et grava quelques faces de jazz en 1949 à la tête de sa propre formation.

Entre 1934 et 1935, Frank Gregori accompagna le chanteur Brian Lawrence. Parmi les faces enregistrées dans ce contexte, *Somebody Stole My Gal* révèle ses qualités d'authentique jazzman.

Eddie Lisbonna enregistra en 1935 derrière le même Lawrence. Son chorus dans *Darktown's Strutters's Ball* manifeste des idées très intéressantes exprimées avec une sonorité assez moderne et policée pour l'époque. L'Anglais Joe Saye commença à travailler au sein de l'orchestre de Roy Fox entre 1937 et 1939. Il enregistra sous son nom entre 1951 et 1953. Ce musicien aveugle émigra aux États-Unis et adopta le piano en 1958, se produisant avec des jazzmen de premier plan, tels que Herbie Mann, Mundell Lowe, Barry Galbraith, etc. Son grand succès, sans grand rapport avec le jazz, fut *Peanut Polka.* Les documents enregistrés de ses prestations de jazzman à l'accordéon sont malheureusement très rares. S'exprimant à la même époque dans un contexte apparemment plus moderne, « Tito » Burns fut un des accordéonistes jazz les plus cotés en Angleterre. Il dirigea, en 1946, l'Accordion Club de la BBC et enregistra beaucoup entre 1949 et 1959. En 1954, on le retrouve dans le Melody Maker All Star. Musicien issu du middle jazz, il fut un pionnier du be-bop dans son pays.

Brian Dexter, né en 1926, fit essentiellement une carrière de musicien de variété. Il eut l'occasion de se produire dans un style jazzy avec l'orchestre de Don Lusher.

Un des accordéonistes les plus intéressants dans le monde dans le domaine du jazz fut George Shearing, car même si son apport sur le plan accordéonistique fut négligeable, il fut l'un des premiers à s'exprimer dans le style be-bop. Il naquit aveugle en 1919, et s'il fit une grande carrière de pianiste de jazz aux États-Unis, il n'en grava pas moins quelques faces à l'accordéon, son premier instrument, en 1939 et en 1949 dans un style purement be-bop, sacrifiant aux idées les qualités propres à l'instrument telles que le son, faisant toutefois un bel usage du soufflet.

Jack Emblow, né en 1930, apparaît comme le personnage cardinal de l'accordéon jazz en Angleterre. Autodidacte, il devint professionnel à quinze ans, se produisant dans les bals et les fêtes privées. Il ne découvrit le jazz qu'en 1940. Néanmoins sa carrière s'orienta dans diverses directions. En 1950, il se produisit au sein du Melfi Trio, formation de jazz. Il fit plusieurs séjours aux États-Unis, notamment au milieu des années 1960. Il monta diverses formations de jazz. Fanatique d'Art Van Damme, il s'exprime avec une grande aisance dans un style hérité du middle jazz. L'album *Flying High* est tout à fait exemplaire de l'univers de Emblow ; il présente en invité Tony Compton. Ce dernier, né en 1934, est le plus inté-

ressant accordéoniste de la nouvelle génération. Il pratique l'accordéon électronique dans un style très bop.

Citons pour conclure un duo d'accordéonistes : John Nixon et Harry Hussey qui, en 1990, ont enregistré une cassette de standards dans le style middle jazz.

L'accordéon jazz à « teutons »

La première génération d'accordéonistes allemands pratiquant le jazz ne compta pas de musicien transcendants, tout au moins à en juger par ce qui est parvenu jusqu'à nous. Kubi Kretschma, par exemple, qui enregistra entre 1938 et 1943 des faces swing à la tête de son Bar Trio, ne présente pas un intérêt primordial, même si l'entreprise, en ces temps de nazisme anti jazz fut courageuse.

Dans la même veine et guère mieux, signalons Emil Mangelsdorf, né en 1925, qui, en 1941, prendra des chorus, sur un registre vibration des plus redoutables, au sein du Hot Club de Francfort, avant de devenir un clarinettiste dixieland réputé. Cette même année, Willy Berking grave une dizaine de faces à la frontière du jazz et de la variété, au sein de l'orchestre de Friedrich Meyer. Notons toutefois les disques d'Albert Vossen dans les années 1930, homologue de Gus Viseur qui joue dans un style swing des plus excitants.

Après la guerre, la qualité s'améliore. Kurt Drabeck enregistrera une dizaine de morceaux swing entre 1946 et 1947, et Heinz Becker, polyinstrumentiste (violon, accordéon, guitare, clarinette, contrebasse et vocal), gravera du jazz en 1949 avec un sextette pratiquant le style swing version Hot Club de France. Le swing « tendance jump » laissera quelques traces. Fred Oldörp, accordéoniste et vocaliste, enregistra en 1946 et 1947 quelques faces avec Die Drei Travellers dans le style cher à Slim Gaillard. Il phrase en accords, se cantonnant à l'accompagnement.

Continuant ce qu'il avait commencé en 1938, Heinz Munsonius enregistrera dans le style swing jusqu'en 1953. Citons encore quatre disques de Fred Raven gravés en 1937. Il semble bien que le be-bop n'ait pas eu de représentant notoire dans l'univers du soufflet d'outre-Rhin, et qu'excepté un accordéoniste middle jazz, Willi Fruth, preneur de son des disques MPS d'Art Van Damme, qui s'exprime à s'y méprendre dans le même style que le maître et avec la même orchestration, on passe directement au jazz contemporain.

On trouve alors Heiner Goebbels, utilisateur de claviers et synthétiseurs divers qui, en 1979, sangle un accordéon lors d'une prestation en duo avec Alfred Heath, et le polyinstrumentiste Ekkehard Jost dans *Rue De Lappe* (qui n'a d'ailleurs aucun rapport avec celui de Francis Lemarque), dans le disque *Amman Boutz* (Fish Music FM 002).

Pour terminer, nous citerons deux pianistes ; Michaël Naura et Paul Graboswsky. Le premier a gravé six titres à l'accordéon en 1971 et le second se produit derrière le saxophoniste Günther Klatt, jouant aussi bien du mélodica que de l'accordéon.

Jazz à lames au Canada

Un des premiers à s'exprimer dans un style jazzy au Canada fut Vic Centro, en 1947, avec Jimmy Navarro and his Ice Cubes, dont le chef d'orchestre vibraphoniste et chanteur était mexicain. On l'entend s'exprimer au sein de l'orchestre de Phil Nimmons sur deux disques en 1956, formation à l'esthétique très West Coast ; le jeu de Centro évoque nettement celui d'Art Van Damme, en plus dépouillé.

Gordie Fleming fit ses débuts professionnels à l'âge de quatre ans. A partir de douze ans, il se produisit régulièrement dans divers orchestres et découvrit le jazz. Quelques années plus tard, l'écoute de Charlie Parker lui ouvrit de nouveaux horizons musicaux. Peu de temps après, il s'installa à Montréal et eut même l'occasion de côtoyer son idole alors qu'il jouait avec le Canadian All Stars et que Parker était la vedette au programme. Il joua comme soliste avec le Montréal CBS Symphony.

Il enregistra pour Cat Stevens, participa à diverses musiques de film. Il fut fort séduit par le son de Tommy Gumina, et son jeu, dérivé du be-bop, appartient en moins virtuose à cette nouvelle tradition. C'est peut-être pour cela que Buddy de Franco, qui travailla longtemps avec Gumina, fit appel à lui pour enregistrer l'album *Waterbed* en 1977. Fleming a accompagné notamment Nat King Cole, Mel Tormé et même Oscar Peterson.

Ça gaze pour une France swing...

Il ne faudrait pas oublier que, si beaucoup d'accordéonistes, à partir des années 1930, se mirent au swing, n'en faisant pas pour autant leur spécialité, c'est que cette musique, importée d'Amérique, était tout bonnement à la mode. Cela explique le nombre de morceaux jazzy à leur répertoire mais aussi le fait que la qualité d'ensemble est souvent médiocre et qu'il faille distinguer les accordéonistes d'esprit jazz et tous les autres. Ajoutons à cela qu'il n'y avait pas beaucoup d'endroits où des accordéonistes pouvaient donner libre cours à leur flot improvisateur. Le seul bal musette où, quelquefois dit-on, ils pouvaient « donner du swing »

était le Petit Jardin. Sinon, quelques boîtes de nuit les toléraient, tels le Chatam, le Shéhérazade ou le Monseigneur.

Parmi les premiers, les grandes figures ont indiscutablement établi un jazz musette à la française. Louis Richardet, Charley Bazin, Raymond Marquet, Jo Privat, Gus Viseur, Tony Murena ou Jean Salembeni définissaient, chacun à sa manière, une approche spécifique souvent assez éloignée du modèle américain. Modèle entre guillemets car, à l'époque, ces musiciens n'avaient pas eu l'occasion d'entendre leurs homologues d'outre-Atlantique. Richardet et Bazin furent vraisemblablement parmi les tout premiers à écouter du jazz américain, à savoir Earl Hines et Louis Armstrong ; les autres développèrent directement leur style au contact du jazz manouche.

Louis Richardet, né en 1911, pionnier du jazz français à l'accordéon et au piano, fut omniprésent dans le métier entre 1927 et 1939. Il se produisit avec pratiquement tout ce que Paris comptait ou recevait de musiciens de tous styles et de tous horizons. Fils d'une pianiste, il prend des cours de piano dès l'âge de six ans. Brillant élève, il ira jusqu'à suivre les cours d'interprétation du célèbre Alfred Cortot. A quinze ans, le classique ne l'intéressant déjà plus, il commence à pratiquer le jazz et la variété de l'époque. Dès ses seize ans, il joue dans un dancing après avoir, un an auparavant, joué du banjo dans les bals de la région de Vichy, sa ville natale. Apercevant par hasard un accordéon à clavier piano qui traînait, lors d'une soirée dansante, il décide de s'y initier en autodidacte, s'inspirant des disques de Vacher, Gardoni et Alexander. Il gravera des disques pour Polydor, Brunswick, Swing. L'arrivée en France des rythmes antillais et cubains ne le laissera pas indifférent. Il se prend de passion pour cette musique au point d'être adopté comme pianiste cubain par des musiciens du cru, tels Castillanos, Eugène Delouche ou Don Baretto. Il écumera tous les lieux typiques, comme la Cabane Bambou (qui deviendra la Cabane Cubaine) et le Melody's Bar sous le nom de Louis de Riquez ; il composera beaucoup de mélodies dans le style cubain dont certaines deviendront des standards, telle *Cuban Melody* en 1932.

En tant que pianiste, il remplaça Herman Chittison auprès de Louis Armstrong, lors d'une tournée en France. Il sera, un moment, accompagnateur d'Édith Piaf et le premier employeur de certains guitaristes devenus célèbres par la suite, tels les trois frères Ferret et Marcel Bianchi. Enfin, il jouera aussi au sein de l'orchestre de Jo Bouillon, y passant en attraction à l'accordéon.

Premier accordéoniste à créer un quintette de jazz dès 1932, il faut attendre 1935 pour qu'il grave, sur cet instrument, trois morceaux en compagnie de Michel Warlop réédités assez récemment par les soins de Daniel Nevers : *Strance Harmony, Ça me tracasse* et *Sénénade* (composé par Richardet, et non par Warlop, comme indiqué sur la réédition). A l'écoute de ces faces, Richardet fait la preuve que son jeu jazz se situe au même niveau de modernité que celui du violoniste.

En 1939, il est retenu pour tourner aux USA, pour la NBC, parrainé par la maison Selmer. Benny Goodman et son orchestre sont saisis pour l'accompagner. La déclaration de guerre mettra fin à ce projet de rêve.

Louis Richardet continuera à se produire dans les boîtes de Vichy. Il fera des séances clandestines et des publicités pour Radio-Toulouse. La fin de la guerre le verra, peu à peu, quitter l'univers musical pour se tourner vers d'autres activités.

Ayant été rédacteur en chef adjoint de Louis Péguri à la *Revue de l'Accordéon,* il deviendra journaliste sportif cynégétique et halieutique, s'étant passionné pour la pêche et la chasse. Quelques années plus tard, il sera éditorialiste au *Chasseur français* et y restera plus de vingt ans. Étant par ailleurs un des grands promoteurs du ball-trap, il devint premier arbitre international dans cette spécialité sportive. Il fonda par la suite la *Revue du Ball-Trap.* Décidé, en 1987, à se remettre à la musique, il s'éteindra un an plus tard.

Charley (René pour l'état civil) Bazin, naquit en 1912. Il suivit la filière habituelle des bals, débutant très jeune à l'accordéon diatonique, mais passa rapidement au chromatique. Il apprit également la guitare et la trompette et entra à l'âge de douze ans au conservatoire de Nice. Homme Prothée, il excellait sur tous les instruments, menant longtemps une double carrière d'accordéoniste et de guitariste (à la guitare il accompagna même Django Reinhardt et jouait souvent avec les Tziganes, « très bien, souligna Jo Privat, il prenait même des chorus »[11]).

Sa carrière illustre bien la multiplicité de ses talents puisqu'il commença par animer des dancings tels que La Grande Roue, Le Florence, Le Pigalle et Le Théâtre de Belleville (un dancing malgré son nom) où il était chef d'orchestre. Il fut le premier accordéoniste de sa génération à enregistrer un disque, dès 1929, chez Parlophone. Il a joué jusqu'en 1934 dans presque tous les bals musette de Paris (avec sans doute une préférence pour Chez Marteau, place des Alpes à Paris, probablement le seul établissement de ce genre dont la clientèle préférait la musique de jazz).

Il se fit ensuite une sorte de spécialité en travaillant principalement pour des grands orchestres, la liste est prestigieuse puisqu'elle comporte les noms de Ray Ventura, Raymond Legrand, Alain Romans, Bernard Hilda, Willie Lewis et, bien sûr, Jacques Hélian (pour qui il écrivit également des arrangements et qui l'employa avant et après la guerre, Bazin ayant été fait prisonnier). Il joua même avec Duke Ellington (à Paris, au Hot-Club). Premier, semble-t-il, à avoir dans ce domaine emboîté le pas à Louis Richardet, il monta son propre quartette swing dès 1935, directement inspiré par l'écoute des Américains (avec Marcel Bianchi à la guitare et au chant, Léo Detample au piano et Robert Bermoser à la batterie et au violon), avec lequel il se produisit dans divers cabarets et night-clubs. En 1950, il sortit vainqueur du concours radiophonique swing contre musette, ce qui, curieusement, lui permit d'acquérir une nouvelle audience et de se lancer bientôt dans une tournée de bals musette en province. Il participa à plusieurs films, dont *Victor* (avec Jean Gabin) et *Le Garçon sauvage* (avec Franck Vilar). Il est l'auteur de quelque quatre cents compositions. L'insaisissable Charley Bazin, « canard boiteux », comme il se qualifia lui-même, dans la basse-cour de l'accordéon populaire, n'a jamais connu une réputation égale à ses pairs grands amoureux du swing tels Gus Viseur, surtout, et Tony Murena.

Charley Bazin eut une carrière d'accordéoniste beaucoup plus longue que celle de Louis Richardet et elle se situa d'emblée dans une indéfectible marginalité. Le style de Bazin est assez proche de celui de Viseur, son phrasé est plus ramassé, plus économique et plus rageur, et ses traits moins ostensiblement empreints de virtuosité.

Chez Gus Viseur, Tony Murena et Jo Privat, il s'agit indiscutablement d'un jazz à la française, totalement imprégné de swing manouche et empruntant maints traits aux grands guitaristes du genre. Ces trois as du musette étaient également de grands spécialistes du jazz.

C'est surtout à partir de juin 1938 que Gus entame sa carrière de jazzman sous le label Swing dirigé par Charles Delaunay. Les premières faces syncopées de « Tatave » Viseur remontent à 1937 et furent éditées alors sous le label Pagode. Elles présentent l'accordéoniste en compagnie des guitaristes Matelot, Baro et Challain Ferret et du contrebassiste Maurice Speilleux, formule instrumentale exemplaire qui donne à la guitare un rôle déterminant.

Dès cette première séance, le style de Viseur se livre dans toute sa splendeur et le répertoire lui-même est tout à fait révélateur de son esthétique. Ces faces ont été rééditées dans leur quasi-totalité par Daniel Nevers *Swing Accordéon, 1926-1942* (EMI 251 1281-2).

Gus Viseur était le plus virtuose des accordéonistes swing. Improvisateur des plus inspirés, toujours bourré d'idées, il savait aligner sans sourciller les phrases les plus dingues, ne jouant jamais deux fois la même chose. A l'heure actuelle, il représente toujours, aux yeux de ses collègues accordéonistes, une sorte de modèle hors du temps, la classe !

Chez Viseur, les idées se bousculent au portillon, exprimées avec une grande diversité rythmique et un nonchaloir insolent. A cet égard, le jeu de Tony Murena paraît plus « en place », plus économe, et ce qu'il perd en diversité, il le gagne en respiration, en légèreté.

Tony Murena laissa moins de disques de jazz à la postérité que Gus Viseur, mais c'est peut-être lui qui écrivit le plus de swings originaux : *Pacific, Pré Catelan, Etude Swing, Swing Serenade, Kiwi, Ciro's*, etc. En outre, il adoptait plus volontiers la formule de type « goodmanien », soit un pianiste s'exprimant dans un style proche de Teddy Wilson. Assurément la carrière de Murena jazzman fut des plus brillantes au dire de ses contemporains, mais ses disques, en quantité du moins, ne traduisent qu'imparfaitement cet impact. Qui plus est, son orientation ultérieure, le fait qu'il se résigna à abandonner le jazz et à signer des disques des plus commerciaux, contribua à faire oublier l'importance de son apport dans le domaine du jazz.

Jo Privat, quant à lui, eut les mêmes guitaristes que Gus Viseur et Tony Murena, mais son swing manouche a une âme plus tzigane que celle de ses deux compères. C'est pourquoi son monumental *Manouche Partie* – ultime témoignage en guise d'au revoir à une époque où l'accordéon jazz en France avait pris un tel « coup dans l'aile » que l'on pouvait estimer qu'il ne s'en relèverait jamais – offre la quintessence de cette musique de fusion avant la lettre.

Salembeni fut un improvisateur hors pair et il est fort regrettable qu'il n'existe pas de disques traduisant son génie.

Dès le début des années 1930, selon Jo Privat, le pionnier du style hot en France aurait été un certain Raymond Marquet, qui se serait inspiré des Américains. A notre connaissance, il n'existe nulle trace de son art. Signalons, enfin, un certain Pierre Thiébat qui dirigeait un bon orchestre swing en 1941.

Après la bataille...

L'après-guerre fit découvrir le jazz américain au Français moyen. Paradoxalement, ce phénomène s'accompagna d'un progressif désintérêt pour le swing à l'accordéon, les amateurs de musique syncopée semblaient préférer « les vrais disques des vrais jazzmen américains ». Au début des années 1950, le « label qualité France » du jazz à l'accordéon avait régressé, l'instrument se voyant relégué aux bals sous tente, d'où il allait amorcer sa lente descente vers la popularité qu'on lui connaît de nos jours. Bien des accordéonistes qui vont suivre seront obligés, pour vivre, de pratiquer un second instrument. C'est en principe celui qu'ils se sont vus contraints de choisir dans les conservatoires quand, désirant poursuivre des études musicales plus approfondies, ils s'y sont inscrits alors que l'accordéon n'y avait toujours pas droit de cité. Beaucoup de ceux qui ont eu vingt ans après la guerre ont donc « doublé » soit aux cuivres (surtout trompette et trombone), soit aux claviers (piano et vibraphone), voire même « triplé » à la contrebasse et, plus tard, à la guitare basse électrique.

Si les cuivres sont de loin les plus représentés, c'est très certainement, avant toute autre raison, parce que ce sont les instruments de fanfare et de sociétés musicales, composées pour la plupart de gens issus des classes défavorisées.

Les accordéonistes entraient bien évidemment dans cette catégorie, et emprunter ces cuivres, ou au pire les louer pour une somme modique, leur était facile. Ayant souvent déjà une bonne pratique et une solide connaissance de l'accordéon, maîtriser un instrument monophonique ne présentait pas pour eux de grande difficulté.

Les claviers, outre le fait qu'ils permettaient aussi d'étudier au conservatoire, augmentaient sérieusement les chances d'obtenir du travail dans les dancings où contrairement aux bals musette, l'accordéon n'occupait guère une position prédominante. Quant aux basses, leur rôle plus « accessoire » au sein des formations de l'époque rendait relativement facile leur pratique pour un recyclage ou leur utilisation comme « instrument d'appoint ». Ces trois catégories d'instruments ayant pour point commun d'être parmi les plus employés dans les formations de jazz, bon nombre de ces accordéonistes devinrent, par ce biais, des jazzmen accomplis.

Charles Verstraete naquit en 1924 à Wattrelos d'un père accordéoniste, professeur entre autres d'Édouard Duleu. Il commença à étudier l'accordéon à l'âge de huit ans avant de se consacrer au trombone (il obtint un Premier prix de trombone du conservatoire de Roubaix en 1943).

Les premiers accordéonistes qui l'influencèrent furent Marceau et Deprince, puis Médard Ferrero. Il débuta dans les brasseries et découvrit l'accordéon jazz à l'écoute de Louis Richardet et de Jean Salembeni. Il monta bientôt, en 1945, un quartette de jazz à la Gus Viseur, son jeu témoignant d'une classe exceptionnelle, digne de son modèle. Une version de *Honeysuckle Rose*, diffusée alors sur Radio-Lille témoigne admirablement de son talent.

Mais c'est au trombone qu'il consacra l'essentiel de sa carrière. D'abord chez Jo Bouillon, puis chez Ray Ventura entre 1945 et 1946. Il y interprétait *Le Vol du bourdon* et *Boogie-Woogie* à l'accordéon en attraction. Il joua ainsi au fil des années avec tout le gratin des grands orchestres français, doublant à l'occasion à l'accordéon. Il dirigea même sa propre formation de bal, ce jusqu'à l'arrivée de la vague yéyé. Son style d'accordéon est très *hot*, très pimenté, et la dynamique de sa main gauche est remarquable.

A l'heure actuelle ses accordéonistes favoris sont, chez les Américains, Leon Sash mais aussi Frank Marocco. Ses préférences, pour les Français, vont à Richard Galliano, Marcel Azzola, Francis Varis, Fernand Verstraete et Jacques Bolognesi.

Ce dernier, surtout connu comme tromboniste, nous a rarement permis d'apprécier son grand talent de jazzman de l'instrument. Il semble que pour ce fils d'accordéoniste ayant débuté lui-même son apprentissage à quatre ans pour aborder le piano deux ans plus tard, les occasions de nous faire entendre les « syncopations » de son accordéon soient ces derniers temps un peu plus fréquentes. C'est d'abord au sein de l'ONJ d'Antoine Hervé, puis dans le quintette d'Alex Grillot et avec le Caravanserail qu'il dirige. On peut l'apprécier au piano et à l'accordéon dans le CD *Paris Musette.*

Fernand Vestraete n'est pas apparenté à Charles, mais naquit également dans le Nord. Il débuta l'accordéon à l'âge de cinq ans et prit des cours, quelques années plus tard, avec Simone Bultiauw. Il découvrit le jazz en 1938.

> « Quand les Anglais sont arrivés pour la fausse mobilisation (...), ils avaient apporté avec eux des succès de l'époque que l'on entendait souvent sur la BBC. A ce moment-là, je passais le plus clair de mon temps à relever ces thèmes, tous ces standards, sur un bout de papier » [12].

Il se lança bientôt dans le jazz : « C'était du faux jazz et pas du musette non plus... Disons de la musique rythmée. C'était déjà intéressant [12]. » Il fut donc obligé de se forger son propre style.

Fernand Verstraete est un musicien omniprésent. S'il est un accordéoniste des plus remarquables, il est surtout connu comme un des meilleurs

trompettistes français. En tant qu'accordéoniste, trompettiste ou arrangeur, il a travaillé dans tous les contextes : avec Jacques Hélian, Raymond Legrand, Franck Pourcel. Il participa à bon nombre d'émissions de télévision et musiques de films. Il accompagna un nombre impressionnant de grands musiciens, de Django Reinhardt à Nat King Cole, et joua même avec Clifford Brown. Fort réputé pour les arrangements, il en écrivit des centaines :

> « Regardez mon plafond, la couleur qu'il a pris, il était blanc, maintenant il est jaune citron : c'est de la nicotine, ça veut dire que j'ai passé des milliers d'heures dans ce bureau, des centaines de nuits à écrire » [12].

Les saxophonistes jouant aussi de l'accordéon jazz ont été beaucoup plus rares. Citons un certain Georges Rigolle qui, aux dires de Charles Verstraete, était, dans le Nord, un des meilleurs du genre.

Anches, lames et touches

On ne peut manquer de citer, en premier lieu, deux grandes figures de l'instrument : Joe Rossi et Joss Baselli. Le premier, également pianiste, n'a pratiquement pas enregistré de faces jazz bien qu'on lui reconnaisse un immense talent dans ce domaine. Signalons qu'il a gravé récemment, dans le CD *Paris Musette* quelques splendides chorus dans sa valse be-bop *Poker d'As*. Joss Baselli, quant à lui, a pratiqué le vibraphone. On peut même l'entendre en jouer sur certains titres déjà assez anciens de Jo Privat. On déplore qu'il n'ait laissé que fort peu de traces de jazz enregistrées, si ce n'est certaines faces américaines sous le nom de Jo Basile, notamment un magnifique LP de standards brésiliens [13] où ses chorus sont de véritables petits joyaux.

Baselli mis à part, il convient de signaler que les accordéonistes de jazz pratiquant les claviers et, plus particulièrement le vibraphone, ont, contrairement à la majorité des cuivres, conquis leur célébrité sur leur deuxième instrument et ce au point que, bien souvent, le public a oublié qu'ils swinguaient sur le premier. Georges Dalibon, dit Géo Daly, naquit en 1923 à Bois-Colombes. Il débuta comme accordéoniste « mais rêvait, dit-il, de jouer du jazz au vibraphone » et s'y consacra à partir de 1946. S'il fut un des premiers accordéonistes à avoir joué du jazz en France, on ne possède aucun enregistrement en témoignant. Nul doute que ce grand vibraphoniste devait posséder de solides qualités de swingman.

Seul accordéoniste dont ce ne soit pas le premier instrument, Michel Hausser naquit en 1927, en Alsace. Il commença par jouer du piano et adopta l'accordéon piano en 1942. En 1946, il devint professeur d'accordéon à l'école Hohner de Trossingen. Il découvrit l'accordéon jazz en écoutant Gus Viseur et Tony Murena, et joua alors dans ce style. Il apprit même le bandonéon. Son seul disque de jazz à l'accordéon fut enregistré en Hollande avec une petite formation, le Concert Hall Society, et fut

même distribué aux États-Unis. Mais en 1948, il adopta le vibraphone et devint bientôt un des meilleurs spécialistes du jazz français, enregistrant et jouant avec des vedettes tels que Lucky Thompson, Sarah Vaughan, John Lewis et Quincy Jones.

Il finit par revenir à l'accordéon. Il dirige deux écoles en Alsace, enregistrant également des disques consacrés au folklore local. Il écrit des morceaux pour les concours de l'APF et de l'UNAF. Il revint récemment à l'accordéon jazz, jouant des séries de standards, alors qu'il était programmé au Bilboquet ou dans un grand hôtel de Colmar, pour le plus grand plaisir des auditeurs, ce à son très grand étonnement. Il se produisit tout récemment avec Jimmy Gourley à la guitare, au Festival de jazz de Calvi en 1990.

Moins connu, René Giner est un personnage haut en couleur et réputé parmi les musiciens « de terrain ». Toujours en activité, il a fait toute sa carrière dans le jazz, surtout comme vibraphoniste s'exprimant dans un style très « hamptonien », et « triplant » à la batterie. Il lui arriva plusieurs fois de voir son entourage le bouder alors qu'il voulait sortir son cher accordéon. Toujours accompagné d'un chien nommé « Clodo », il continue de mener une carrière de musicien itinérant, principalement dans le sud de la France.

Serge Delorme, pour sa part, mène une carrière discrète, jouant du vibraphone derrière le clarinettiste Philippe de Preyssac. On l'entend prendre un chorus d'accordéon derrière le « washboardiste » Gilbert Leroux dans deux morceaux de sa composition sur le disque *Gilbert Leroux et ses Amis* (Soleil Masqué, SMA 33010) où il s'exprime dans un style dixieland. Dans des contextes plus modernes, son jeu s'approcherait davantage de celui de Leon Sash. A découvrir ! Pour revenir aux pianistes, il ne faut pas omettre Emmanuel Bex, que l'on peut entendre relire [14] *Indifférence* de Colombo dans son disque avec Xavier Jouvelet et dans *Caravanserail* [15], ainsi que André-Jean Lafaurie, pianiste-accordéoniste du Bide Band Blues.

Des anches basses

Ce sont souvent les plus obscurs. Excepté Jo Courtin, qui a accompagné Édith Piaf à la contrebasse et est malgré tout devenu une vedette de l'accordéon, beaucoup de jazzmen du soufflet, peut-être trop « radicaux » ou trop honnêtes avec eux-mêmes, ont préféré ne faire aucune concession et mener une carrière d'accompagnateurs anonymes.

Jean-Pierre Coustillas, connu actuellement comme bandonéoniste doué d'un jeu des plus expressifs et émouvants, est autodidacte. Il monta à Paris et découvrit avec émerveillement Gus Viseur et fut immédiatement fasciné par son style. Engagé comme bassiste chez Tony Murena, il fut assez souvent amené à le remplacer dans certains galas. Il y resta de 1947 à 1951. En 1949, toujours à la contrebasse, il accompagera Django Reinhardt, André Ekyan, Jean Bouchety et Christian Garros, le temps

d'une saison au casino du Touquet. Il sera pendant dix ans le bassiste de Marcel Azzola dans son orchestre de gala et accompagnera pendant cinq ans Marc Taynor au cabaret Monseigneur. Enfin, il fera quelques galas avec Stéphane Grappelli et se produira en duo avec le guitariste « Didi » Duprat dans un répertoire de tangos argentins finement ciselés d'humour, d'expressivité et de virtuosité, avant de prendre une semi-retraite dans le Massif central. Sa participation à un seul disque, *Paris Musette,* témoigne de son grand talent dans le domaine du tango. Il se produit actuellement en trio avec Albert Hamman, à l'orgue, qui est aussi un remarquable accordéoniste et bandonéoniste, et Pierre Reboussin, dit « La Gondole », à la batterie.

Jazzistiquement inclassable, Daniel Colin s'exprime dans un style « free bop rageur » que nous qualifierons de dévastateur. Né en 1941, il commença par étudier le solfège et le piano. Il prit ses premiers cours d'accordéon vers l'âge de neuf ans mais il avait déjà commencé, près d'un an auparavant, à se produire en attraction. Il décrocha sa véritable première affaire le 15 août 1954, en duo avec un batteur. Il se retrouva bientôt à la tête d'un orchestre de semi-professionnels qui se produisait dans des bals de la région de Besançon. S'il étudia les morceaux de virtuosité du répertoire dit classique de l'accordéon et donna même des récitals à l'âge de quatorze ans, il était davantage intéressé par la musique syncopée, influencé par Gus Viseur et Tony Murena. S'il travailla la musique classique, il ne s'y intéressa vraiment que tardivement et adore aujourd'hui Jean-Sébastien Bach, Brahms, Debussy et Ravel.

Il avait découvert très tôt, grâce à d'excellents programmes diffusés par la radio suisse, les meilleurs accordéonistes de jazz américain ; tout d'abord Art Van Damme, qu'il admira aussitôt, mais également Dom Frontiere, Dick Contino puis, plus tard, Tommy Gumina et Leon Sash.

C'est toutefois en tant que spécialiste des claviers que s'effectua une partie de sa carrière. Il en joua chez Aimable pendant un mois, et pendant plus de deux ans chez Raymond Lefèvre au *Palmarès des chansons* et avec Trumpet Boy. Pendant des années, il a travaillé dans des hôtels pour les Anglais et les Américains. « Les claviers m'ont fait gagner ma vie, davantage que l'accordéon. J'ai dû suivre la mode » [16].

Il se produisit à l'accordéon pour France Culture et participa aux émissions animées par Joss Baselli. Il travailla notamment au Petit Jardin, au dancing de La Grande Roue et au Mikado. Excellent spécialiste du bandonéon, il découvrit Astor Piazzola vers 1958 et avoue aimer également Quintin Verdu et Marcel Feijoo. Daniel Colin est un amoureux inlassable de musique, il est ouvert à toutes sortes de styles musicaux. Improvisateur né, il confie, avec sa modestie coutumière, avoir « toujours brodé des variations ».

Marcel Truquet, qui a mené une carrière en tant que contrebassiste (il a été celui du trio de François Charpin et d'Elek Bacsik), commença à jouer de l'accordéon dans les bals dès l'âge de douze ans. Fanatique de Tony Murena, élève de Raymond Gazave, il a découvert et aimé Charlie Parker dès 1947. Il joua trois ans au Mirliton et dans nombre de cabarets, notamment au Monseigneur où il remplaçait le piano, accompagnant des

 standards brésiliens à l'accordéon. Il déclare avoir toujours rêvé de ne faire carrière qu'en jouant du jazz à l'accordéon.

La face jazz cachée de l'accordéon

Hormis Lewis Corson, alias Louis Corchia, gravant dans les années 1960 un 45-tours de jazz de fort belle facture, accompagné par une clarinette et une section rythmique guitare-contrebasse-batterie, ces accordéonistes de talent, jazzmen accomplis, n'ont pour la plupart malheureusement pas laissé de traces jazzistiques enregistrées. Bien des amateurs de jazz seraient étonnés de les entendre aligner les chorus, lors de certaines occasions bénies où ils ont eu le loisir de laisser libre cours à ce que l'on pourrait appeler leur penchant naturel.

Soulignons que si l'accordéon a participé à la naissance du musette, rien dans sa configuration n'obligeait à le cantonner dans ce style spécifique. Certains, parce qu'à leurs yeux ce genre faisait partie intégrante du « cursus obligatoire » propre à l'instrument et qu'ils refusaient de se le voir imposer, délaissèrent l'accordéon. D'autres, virtuoses – ayant pourtant débuté dans le métier à « l'époque maudite » – et de l'instrument et du musette, se sont distingués dans ce genre, ce qui nous a, en revanche, bien souvent valu d'être privés de leurs talents d'improvisateurs. Ce sont Jean Corti, Raymond Siozade, Tony Jacques et Armand Lassagne (fanatique du genre qui ne cache pas pour autant son admiration à l'égard d'Ernie Felice, Art Van Damme, Russ Messina et surtout Tommy Gumina).

Pour en terminer avec les « jazzmen obscurs du soufflet », nous n'omettrons pas de citer Freddy Vander qui fit partie d'une famille de musiciens. Alfred, de son véritable prénom, naquit à Paris en 1921 (Vander est la forme abrégée de Vanderschueren, nom originaire du nord de la France). Son père lui apprit l'accordéon et il débuta dans les bals et les guinguettes de la Marne vers l'âge de treize ans. Il avait appris aussi le bandonéon et le piano.

> « De chez Victor, où il débute à quatorze ans en compagnie de son père, aux disques Versailles, nous le rencontrons avec Henri Salvador, Chez Carrère, où il fait danser la reine d'Angleterre, alors Princesse Elizabeth, lors de son premier voyage à Paris. Puis, tour à tour, avec les orchestres de Fred Addison, Ray Ventura, Bernard Hilda. »

Ainsi fut-il présenté au dos de la pochette d'un de ses disques publiés chez Versailles. Il travailla également pour les grands du tango parisien : Quintin Verdu, Ramon Mendizabal et Bachicha. Freddy avait, très tôt, été attiré par le jazz. C'est lui qui avait initié son frère Maurice à l'écoute de cette musique, lui faisant découvrir son idole, le pianiste Art Tatum ; il adorait également Duke Ellington. Maurice embrassa, quant à lui, la carrière de pianiste, devenant l'un des plus grands du jazz français et un des musiciens les plus recherchés pour les séances de variétés. Pendant

l'Occupation, Freddy joua souvent avec les frères Ferret, se produisant dans les boîtes de Pigalle. Il éprouva également un grand intérêt pour le be-bop, Charlie Parker en tête, lorsqu'il découvrit cette musique au sortir de la guerre. A la même époque, il accompagna Jean Sablon et Jacques Pills, puis Bourvil, Juliette Gréco, Félix Marten, Frehel et Marie Dubas, se produisant aussi à la tête de son propre orchestre dans les cabarets et les boîtes des Champs-Élysées, notamment Le Grand Jeu, La Boule Noire, et Le Bœuf sur le Toit, ainsi que des dancings comme La Coupole et L'Olympia. Dans les années 1960, il accompagna Régine. Freddy Vander pratiquait également l'accordéon électronique. Il mourut en 1973.

Pour conclure citons encore Jacques Bratti qui, l'espace d'un 45-tours, enregistré dans le début des années 1960, nous gratifie d'un *Stompin At the Savoy* baigné de swing, ainsi que de trois morceaux dans la veine « typique », dans lesquels il chorusse dans un style qui pourrait nous faire penser à quelque chose comme du « pré-Galliano ».

Vingt ans après : le retour

Depuis le milieu des années 1980, la situation s'est quelque peu modifiée et sous l'impulsion de quelques illuminés, de l'association Jazz Musette et des productions Patrice Caratini, quelques disques surgirent contre vents et marées. C'est ainsi que Richard Galliano enregistra un album totalement consacré au jazz en compagnie de Jean-Charles Capon au violoncelle et de Gilles Perrin au vibraphone et aux percussions (Cara 002), en 1982. Marcel Azzola, quant à lui, signa *3 temps pour bien faire* (Cara 001) la même année, partageant la vedette avec le guitariste Marc Fosset et le contrebassiste Patrice Caratini (le violoniste Dominique Pifarely se joignant au groupe pour un morceau). Le trio récidiva quatre ans plus tard avec *Fleur de banlieue* (Cara 013), tous ces albums étant sortis sur la marque Cara Productions.

Le label Jazz Musette fut le premier à enregistrer Francis Varis, musicien beaucoup plus jeune. Le groupe Cordes et Lames, composé outre de Francis Varis, du guitariste Dominique Cravic (co-leader), du contrebassiste Yves Torchinsky, du batteur Jean-Claude Jouy (Pifarely étant également leur invité pour un morceau), enregistra en studio en 1983 (Jamuz 131602). Mais le premier disque de ce label avait été consacré à Jo Privat *Deux guitares et un violon* (Jamuz 131601), réalisé quelques mois auparavant, où Jo retrouvait avec bonheur les vertus du jazz manouche, en compagnie de deux guitaristes, Didier Roussin et Patrick Saussois, du violoniste Michel Hanne, du contrebassiste Yves Torchinsky, de Jo Privat Jr. à la guitare basse et à la batterie, et de Willy Anchet à la batterie.

Mais Cordes et Lames et Francis Varis n'allaient pas en rester là. Ils accompagnèrent en tournée le guitariste américain Tal Farlow, puis le saxophoniste Lee Konitz ; un disque en témoigne, *Medium Rare* (Label Bleu C 6501) de 1986, Hélène Labarrière ayant succédé à Torchinsky. Quant à Francis Varis, il fut l'invité de Patrick Saussois pour l'album

« Golden Coast Blues » en 1982, et dont la vedette était le saxophoniste Jean-Claude Forenbach. Tout récemment Cordes et Lames ressurgit, enregistrant en compagnie de l'accordéoniste de jazz américain Kenny Kowitz.

Accordéon-jazz : la relève

Richard Galliano, né à Cannes en 1950, avait commencé à se produire dans une optique résolument jazz avec Claude Nougaro, mettant au service du chanteur sa panoplie sonore ; il fut associé assez récemment avec Eddy Louiss, participant au groupe Multicolor Feeling animé par l'organiste (en témoigne le disque *Multicolor Feeling-Fanfare,* Nocturnes NTCD 105). D'abord fervent utilisateur de l'accordéon électronique avec lequel il sera un novateur, il reviendra de plus en plus souvent au son acoustique. Et ce lors de multiples expériences jazzistiques allant de sa collaboration avec le groupe brésilien Nuevos Tempos et le trompettiste Chet Baker jusqu'à sa participation active et riche en couleur au quartette de Steve Potts, en passant par le sien (composé d'abord de Sylvain Bœuf, Yves Torchinsky et Thierry Arpino, puis de Philippe Catherine, Pierre Michelot et Aldo Romano). Soulignons récemment son duo avec Ron Carter et ses prestations avec des musiciens de jazz issus d'univers les plus variés tels François Jeanneau, Jimmy Gourley, Claude Alvarez-Pereire, Jean-Marc Jaffet, Daniel Goyone et dans le CD *Paris-Musette* Marcel Azzola, Didi Duprat, Yves Torschinsky et Jean-Luc Cedaha. Depuis peu, on peut même l'apprécier dans d'époustouflantes prestations en solo dans lesquelles il donne un panorama complet de son éclectisme musical.

Interview de Richard Galliano
réalisée par Didier Roussin (1987)

Q. – As-tu des antécédents musicaux dans ta famille ?

R.G. – Oui, mon père est professeur d'accordéon dans la région Cannes-Grasse ; il joue sur le modèle à clavier piano. Quand j'ai commencé, vers l'âge de trois ou quatre ans, j'en avais un aussi. Je jouais des petits morceaux qui, à l'époque, étaient à la mode : *Gondolier, Bambino,* des choses comme ça... Je jouais « de routine ». J'ai commencé à étudier sérieusement la musique à dix ans. Mon père, pensant que c'était mieux pour moi, m'a acheté un accordéon à clavier-boutons.

Q. – T'a-t-il poussé à apprendre l'accordéon ?

R.G. – Oui, un jour il a pris l'accordéon et m'a joué le *Vol du bourdon.* Pour moi, ça a été le premier choc, le déclic. Par la suite, il ne m'a plus lâché la grappe et surveillait tout mon travail.

Q. – As-tu volontairement décidé de prendre des cours ?

R.G. – Ça s'est fait naturellement ; j'en ai eu envie. J'ai d'abord tra-

vaillé avec mon père et, ensuite, j'ai suivi les cours d'un de ses collègues à Nice. Il était un peu branché sur le jazz et c'est lui qui m'a fait écouter le premier disque enregistré par Art Van Damme ; c'est d'ailleurs celui que je préfère.

On écoutait tous aussi beaucoup Marcel Azzola. Mon père m'avait dit : « C'est lui qu'il faut écouter ! » Et je le faisais, bien avant de démarrer sérieusement. Quelques années après, chez Marcel, j'ai trouvé un disque de Sivuca. Au départ, c'est un peu ça qui m'a aiguillé vers le jazz brésilien. Disons que mon intérêt s'est situé entre Van Damme et le jazz brésilien.

Q. – Tu as suivi le cursus normal des études d'accordéon, ce qui sous-entend un travail assez dur, étais-tu travailleur ?

R.G. – Assez, oui. J'ai passé les concours en commençant parallèlement à faire des petits bals.

Q. – Dans le métier, tu ne t'es pas distingué dans le circuit des bals, as-tu refusé ça ?

R.G. – Au début, non. Dans le midi, jusqu'à l'âge de vingt ans, j'ai fait pas mal de « balettis » dans l'arrière-pays. Je jouais aussi du trombone dans un orchestre de Toulon, les Méditerranéens ; il y avait des galères *(rires)*, on partait également dans le Sud-Ouest... Parallèlement, je continuais les concours et le conservatoire.

Q. – A quel âge as-tu eu ta première affaire ?

R.G. – J'avais treize ans, environ, je faisais des bals tout seul avec un batteur.

Q. – A tes débuts, tu n'as jamais décidé de fonder un orchestre de bal sous ton nom, comme l'ont fait pratiquement tous les accordéonistes français ?...

R.G. – Non, je jouais au hasard des orchestres qui m'embauchaient. Le choix que j'ai fait en ce qui concerne le jazz a sûrement un rapport avec l'époque à laquelle j'ai commencé l'accordéon. A ce moment-là, c'était mal vu, ça coïncidait avec l'arrivée de la musique « yéyé », du rock... Mon père, qui jouait aussi de l'orgue, se faisait siffler quand il sortait l'accordéon ; les jeunes ne voulaient pas en entendre parler. Je me suis demandé, plus tard, si ce n'était pas le phénomène qui m'avait incité à essayer de faire autre chose. La pilule a été dure à passer. Ça a commencé à s'arranger dix ans après, dans la variété, avec des gens comme Joss Baselli ou Marcel Azzola derrière Jacques Brel.

Q. – As-tu démarré tôt, avec l'électronique ?

R.G. – Oui, je m'étais fait fabriquer un modèle spécial. Avec Roland Romanelli, j'étais le premier à l'utiliser. Roland a joué vraiment différemment ; il jouait très bien, c'était quelque chose : ça correspondait à une autre attitude, à une autre dégaine. Avant, tu avais le look classique du mec droit comme un piquet ou le look variétés où le mec avait « l'accordéon sur les pieds ». Roland avait un truc spécial, un peu

comme s'il jouait de la basse, une gestuelle particulière, mais naturelle ; c'était une autre façon d'appréhender l'instrument.

Q. – Ayant suivi le processus classique de l'accordéon, je suppose que tu as pratiqué le système des basses chromatiques ?

R.G. – Énormément. J'ai joué les préludes et fugues de Bach, *La Rhapsody in Blue,* en jouant la partie de piano. Je voulais vraiment prouver qu'on pouvait le faire. J'en ai joué longtemps et j'ai enregistré un 45-tours avec une œuvre de Ravel. Pour moi, ça a été le point final. C'est le premier et le dernier disque que j'ai fait dans le domaine du classique. J'ai écrit des morceaux, j'en ai travaillé mais, en fin de compte, le son ne me convenait pas. Par contre, j'ai découvert le bandonéon. S'il faut jouer avec des notes libres des deux côtés, je me réalise davantage sur un bando, c'est plus intéressant. Jusqu'à présent, je jouais le bandonéon chromatique et je viens de commencer le diatonique sur un modèle que m'a vendu Astor Piazzola. La première fois que j'ai entendu ce son, j'ai su qu'il fallait tout de suite que j'apprenne à en jouer. Le diatonique, il faut se le mettre dans la tête mais, quand tu joues une note, elle est d'une grande richesse. Je n'ai jamais trouvé ça dans un accordéon. Je trouve que plus l'instrument est gros, moins il sonne. On peut mettre plus de « physique » sur un petit accordéon.

Q. – Après tes débuts dans les bals, as-tu vraiment voulu faire le métier ou était-ce le hasard ?

R.G. – Ça a été un choix. A vingt ans, là-bas, dans le Midi, je ne tenais plus. La première fois que je suis monté à Paris, c'est Romanelli qui m'a fait venir. On jouait ensemble dans des orchestres d'accordéon, à Nice. C'était mon idole. Comme il avait six ou sept ans de plus que moi, il est venu plus tôt à Paris. Quand je suis arrivé, j'ai d'abord fait des démonstrations pour Cavagnolo. Ensuite, je l'ai remplacé dans des affaires à droite et à gauche. Au bout de six mois, je suis redescendu pendant près d'un an et demi et en 1973, sur un appel de Joss Baselli, pour une affaire au trombone avec Nicoletta, je suis revenu. Plus tard, je l'ai remplacé chez Serge Reggiani et j'ai continué jusqu'au jour où j'ai été embauché chez Claude Nougaro. Eddy Louiss s'en allait, c'était l'époque de sa chanson *L'Ile de Ré,* Joe Rossi avait fait la séance. J'avais remplacé Romanelli au Casino de Paris ; il y avait Charles Bellonzi qui tenait la batterie chez Nougaro. On avait sympathisé et « Lolo » Bellonzi m'avait recommandé auprès de Claude Nougaro. Il fallait jouer de l'accordéon électronique car il voulait à la fois le son acoustique et le son d'orgue Leslie pour pallier l'absence d'Eddy Louiss. Le fait d'être dans cet orchestre m'a bien ouvert les oreilles. Il y avait Luiggi Trussardi, Maurice Vander et Yvan Jullien.

Q. – Tu es entré, d'abord, comme musicien ; comment es-tu passé aux arrangements et à la direction d'orchestre ?

R.G. – J'ai commencé à composer une chanson *Les Voiliers.* Il a fallu que je m'arme de courage pour la proposer à Claude, ça lui a plu. Peu

de temps après, il m'a appelé pour reformer une équipe car il avait un gala trois semaine plus tard. C'est là que j'ai commencé à avoir la direction d'orchestre. Ça a duré, à peu près, trois ou quatre ans ; au total, je suis resté sept ans avec Claude.

Q. – Chez lui, tu étais également tromboniste ; quelles sont les raisons qui t'ont fait apprendre le trombone ?

R.G. – J'avais un copain tromboniste, dans le Midi, Alex Perdigon. Il jouait aussi de l'accordéon. D'autre part, mon père m'avait conseillé d'apprendre un deuxième instrument. Pour le trombone, contrairement à l'accordéon, je n'avais pas de références. Sur cet instrument, je n'ai eu de choc musical que bien après, en écoutant Frank Rosolino. J'ai donc travaillé tranquillement le trombone au conservatoire jusqu'au prix, mais je ne me sentais pas véritablement motivé. Après le Prix de Nice, j'aurais pu faire la classe à Paris, mais j'étais vraiment branché sur l'accordéon. A l'époque où j'étais avec Nougaro, j'ai fait pas mal de séances au trombone. Au bout d'un moment, j'avais tellement de boulots différents qu'il m'a fallu élaguer ; j'en avais assez des ambiances de studio, j'ai donc un peu coupé les ponts, ce qui ne m'empêche pas d'y rejouer toujours.

Q. – Quels sont les gens importants que tu as accompagnés ?

R.G. – Il y a donc eu Franck Pourcel au Japon, en 1975, puis Georges Moustaki, Serge Reggiani, Barbara pendant deux ans ; j'ai également joué dans un disque de Dick Annegarn où j'ai fait les arrangements, et ceux d'une chanson pour Charles Aznavour.

Q. – Dans le milieu de l'accordéon, tu as l'étiquette de jazzman. As-tu décidé, à un moment donné, d'en faire ton activité principale ?

R.G. – Depuis le début, j'y avais toujours pensé. J'écoutais Tommy Gumina et tous ces gens-là. Je crois qu'une de mes premières expériences dans cette musique s'est produite avec José Boto, qui était aussi chez Georges Moustaki et qui voulait monter son Novos Tempos. Il cherchait plutôt un saxe mais il n'a pas trouvé de mec avec qui il s'entendait bien. Comme il avait déjà la référence de l'accordéon brésilien, il a pensé, en fin de compte, à prendre un accordéoniste ; c'était en 1979/1980. Depuis les années soixante-dix, j'aimais bien les sons de synthés, mini-Moog, etc. J'écoutais Chick Corea et des gens comme ça. Mon rêve était de brancher un accordéon sur un mini-Moog, pour « avoir la patate ».

Finalement, l'ingénieur de chez Cavagnolo m'a conçu ce système-là. Il a eu un certain impact car ça donnait une dynamique pas possible à l'accordéon. Ça a quand même contribué à faire passer la pilule. Je pense qu'il est difficile de casser les idées préconçues sur un instrument acoustique. C'est seulement après cette période-là que j'ai rejoué de l'accordéon acoustique avec Jean-Charles Capon et je pense qu'il fallait que j'en passe par là, par rapport à l'instrument, à moi et à mon propre complexe. Maintenant, très souvent, les synthés et tous ces trucs

« m'emmerdent » *(rires)*. La plupart du temps j'essaie de jouer acoustique ou alors les deux à la fois.

Q. – Tu as employé le mot « complexe » ; est-ce un problème d'être accordéoniste ?

R.G. – Oui, parce que j'ai commencé en 1960, à l'époque où les gens détestaient ça ; j'avais donc ce complexe. Mes parents même disaient : « Il joue de l'accordéon, mais du classique ! » D'ailleurs, je le disais moi aussi. J'aimais bien les valses musette sans toutefois les apprécier comme je le fais maintenant, tous ces morceaux de Louis Ferrari, de Jo Privat ou Gus Viseur. Je trouve, maintenant, que c'est ce qui colle le plus à l'accordéon ; les compositions sont fabuleuses. Il m'a fallu des années pour m'en rendre compte, pour casser cette barrière que je mettais, comme les autres. Les gens m'ont souvent dit : « Tu ne joues pas comme un accordéoniste ! »

C'était une sorte de compliment mais tu ne peux pas, toute ta vie, faire les choses à l'envers !

Q. – Quand tu as commencé à t'intéresser au jazz, quels sont les musiciens qui t'ont branché, en dehors des accordéonistes ?

R.G. – Clifford Brown, dont j'ai trouvé un album, par hasard, dans un magasin, en cherchant des disques de jazz. C'était un enregistrement dans lequel il jouait *Jordu,* avec Max Roach. En fin de compte, c'est ce que je cherchais. A la maison, il n'y avait pas de disques de bebop ou de choses de ce genre. Après, j'ai été branché sur les trucs « funky » de Herbie Hancock, Bill Cobham, etc.

Q. – Ton premier groupe de jazz était Novos Tempos, et après ?

R.G. – J'ai formé ce groupe avec Jean-Charles Capon. On a commencé à se produire en duo, au Caveau de la Montagne. Peu de temps après, Gilles Perrin, qui était lui aussi chez Nougaro, nous a rejoints.

Q. – Quand tu as commencé à jouer du jazz à l'accordéon, as-tu travaillé l'improvisation, t'es-tu penché sérieusement sur le problème ?

R.G. – Je m'y suis penché après. Au début, je travaillais à la feuille, même quand je composais. J'écrivais des trucs inspirés de Bill Evans ou des choses de ce genre. Je retrouvais les accords sans me les expliquer ni savoir les chiffrer. J'ai appris par la suite, en analysant et en essayant de m'expliquer ce que j'avais trouvé. Après, je me suis efforcé de vite oublier tout ça, parce que ça me faisait un genre de blocage. C'est bien de savoir tout ça quand on en a envie mais on peut très bien l'ignorer et jouer quand même. Si on analyse trop, j'ai l'impression que ça casse les choses. Le risque est de ne jouer que sur le chiffrage et non plus par rapport au thème. Je ne parle pas des paroles. Si on peut jouer en tenant compte de tout ça, c'est super.

Q. – Aurais-tu envie de ne vivre que du jazz ?

R.G. – Il n'y a pas que le jazz qui m'intéresse : mon but est, aussi et

surtout, de jouer avec des gens. Quand je travaillais chez Eddy Louiss, le deuxième jour de répétition, il m'a dit : « La musique, je m'en fous ; ce qui m'intéresse, ce sont les bonnes vibrations. » Je suis totalement d'accord avec lui. Quel que soit le style, ce qui m'importe est d'avoir de bonnes conditions de communication entre les musiciens.

Ça me m'intéresse pas de faire du jazz avec des gens que je n'aime pas, même s'ils ont des noms. En ce moment, je remplace Marcel Azzola chez Juliette Gréco ; j'éprouve énormément de plaisir à l'accompagner ; elle a de belles chansons, les arrangements sont bien faits, la musique est super, tout le monde s'applique et essaie de jouer au maximum de ses possibilités ; ça enrichit mon expérience personnelle.

Q. – Tu fais preuve d'une grande pluralité de goûts dans le domaine de la musique !

R.G. – Oui, je crois ; je n'arrive pas à placer un style au-dessus d'un autre. Je peux écouter Gus Viseur puis une œuvre de Bartok et enchaîner sur de la musique roumaine. J'adore la chanson ; il y a des mélodies très simples qui sont magnifiques. Nougaro dit : « Ce qui m'intéresse, c'est la musique qui véhicule des émotions. » Quand il m'arrive d'écrire un thème sans qu'il se soit rien passé, ça ne marche pas. Une émotion, heureuse ou malheureuse, est un moteur pour moi.

Q. – Tu as sûrement davantage écouté les accordéonistes de jazz américains que les français ?...

R.G. – Oui, bien sûr, on a tous des références américaines. Le premier disque de Van Damme, j'adore ; tout ce qui vient après me plaît beaucoup moins. Tommy Gumina est une bête ; harmoniquement, c'est très bien, au niveau émotionnel, ça l'est moins. Chez lui, le côté technique prédomine. Pete Jolly et Ernie Felice jouent très bien également, mais, quand je fais le tri des gens qui, au niveau du phrasé et de la manière de jouer, m'ont vraiment plu, j'en reste à Sivuca ou à Viseur, qui, à mon sens, vient peut-être le premier, en tête de liste, surtout au niveau de l'invention, c'est la classe, « ça dégage ». Je le situe au-dessus des Américains et j'en ai pourtant écouté beaucoup : Dominic Frontiere, etc. Souvent, les Américains jouent avec le registre basson ; j'aime bien ce son-là mais c'est un peu aseptisé ; ils osent pas employer le reste. Sivuca, lui, emploie le *plein* jeu ou le registre *flûte.* Viseur a utilisé le registre musette en étant même, quelquefois, un peu « crade », mais je préfère ça. Joss Baselli, qui a fait une carrière davantage centrée sur la variété, a enregistré, aux USA, un disque de bossa. En l'écoutant, tu t'aperçois que son phrasé, c'est quelque chose. Il n'avait pas l'image d'un accordéoniste de jazz et pourtant il connaissait tous les standards. Après Viseur, je crois que Joss est, pour moi, le meilleur ; je préfère ses chorus de jazz à ceux de beaucoup d'Américains.

Q. – Quel est ton sentiment par rapport à l'accordéon MIDI et à l'appareillage électronique en général ?

R.G. – Il y a quelques années, j'étais seul à utiliser ça. Autant, à

l'époque, c'était pour moi d'un grand intérêt et correspondait à un besoin, autant, actuellement, je lève le pied, parce que ça devient trop uniforme. Tout le monde a le même son ; il n'y a plus que ça dans la musique. C'est fini, je me remets à l'acoustique. Je voulais un accordéon synthé parce que je désirais un instrument qui puisse sonner comme une bombe. Si mon fabricant m'avait dit : « Il te faut des lames spéciales, on va te calculer ça, tu auras un son comme les accordéons d'il y a cinquante ans », peut-être que cela m'aurait suffi. Si j'avais découvert le bando à cette époque-là, je m'y serais plongé... La sonorité de cet instrument me remplit ; même monter la gamme de do me ravit. Dans l'accouplement de l'accordéon et du synthé, c'est le mélange des deux sons qui m'a toujours plu ; à part ça, aucun intérêt sinon pour prouver que le clavier boutons est génial, qu'on peut construire des phrases originales, transposer, etc. L'intérêt c'est de mettre du sentiment, que ça vibre. La raison d'être de cet instrument, c'est le son acoustique à l'intérieur du son synthétique. Je ne joue jamais sans tirer le soufflet.

Q. – As-tu davantage demandé à l'accordéon synthé qu'à l'accordéon acoustique ?

R.G. - A l'acoustique, car maintenant, le synthé ne surprend plus personne.

Francis Varis, quant à lui, est un adepte du clavier piano. Né en 1957, il suivra un cursus des plus marginal qui le fera se promener dans les univers musicaux les plus divers.

Interview de Francis Varis
réalisée par Didier Roussin (1987)

Q. – Raconte-moi tes débuts.

Francis Varis. – J'écoutais mon frère aîné jouer des polkas et des airs folkloriques polonais ; ma mère était originaire de là-bas. J'avais sept ans. Je suis entré dans la classe d'accordéon du conservatoire de Clamart. On apprenait des marches, des ouvertures, des transcriptions. Je suis allé jusqu'en supérieur puis j'ai abandonné l'instrument.

Q. – Pourquoi ?

F.V. – Quand je suis entré au lycée, je m'étais aperçu qu'être accordéoniste était inassumable et le dire était le meilleur moyen de « rater des coups » avec les filles. Je me souviens qu'au début de mon année de seconde, j'avais dragué une fille de la classe qui était belle comme tout. Après une semaine de flirt, j'ai pris mille précautions pour lui annoncer que je jouais de l'accordéon ; elle n'a pas compris. Je n'assumais plus ça, ça faisait rire tout le monde. D'autre part, il faut dire que c'était un instrument difficile pour des gens d'une quinzaine d'années à cause du répertoire. Je n'avais pas du tout envie de jouer cette

musique-là ; pour moi, c'était une « musique de vieux ». Je n'avais pas encore découvert Viseur, Privat et tous ces gens-là.

Q. – Qu'as-tu fait après avoir quitté le conservatoire ?

F.V. – J'ai acheté un *Farfisa* et, avec des potes, on a monté un groupe qui s'appelait Lesbian's Son, dans lequel on faisait du rock et de la musique planante. Ce groupe a duré deux ans environ. Parallèlement, j'avais entamé des cours de piano et je bossais sérieusement tout en militant pour la Ligue communiste en tant que sympathisant.

Q. – A ce moment-là, le jazz évoquait-il quelque chose pour toi ?

F.V. – Je connaissais le mot, je savais en reconnaître quand j'en entendais. Je me souviens d'avoir, avec des potes, écouté une émission de radio sur Chick Corea. A l'époque, il avait un groupe, Return to Forever, qui jouait une sorte de jazz-rock à laquelle on était très sensibles. Il y avait aussi, pour moitié, des trucs vraiment « jazz » et acoustiques qui, par contre, nous faisaient chier ; on se disait : « Mais merde, c'est le même mec qui joue ça ?... » Maintenant, je n'écoute plus Corea qu'en acoustique.

Q. – Après le groupe ?

F.V. – Je me suis inscrit aux IPES (Institut de Préparation à l'Enseignement Secondaire), ce qui m'a permis d'avoir des études payées et de toucher le salaire d'un instituteur en poursuivant des études. Je suis entré à l'université Paris VIII, en musicologie. A la même époque, je suis entré au conservatoire national de Montreuil pour suivre les cours de piano, solfège, harmonie, écriture et percussion.

Q. – Quels étaient les changement musicaux qui t'étaient advenus ?

F.V. – Le professeur d'harmonie et d'écriture était Philippe Drogoz. C'est un compositeur de musique contemporaine qui avait monté un atelier avec les grands élèves : l'ARMUCOM (Atelier de Recherche Musicale du Conservatoire de Montreuil). Là, j'ai rencontré des gens comme Dominique Pifarely, Yves Torchinsky, Manuel Galvin et quelques autres. Tous ces gens ont bien sûr fait carrière depuis. Dans cet atelier, j'ai fonctionné en tant que percussionniste et c'est dans ce cadre qu'il m'est venu l'envie de ressortir l'accordéon... Je me suis rappelé que j'étais accordéoniste. On faisait un travail sur le son, les bruits ; non seulement le timbre de l'instrument mais les bruits accessoires et parasites. Dans ce contexte précis, le soufflet et la percussion des notes de l'instrument donnaient des choses très riches. Dans cette classe, c'était une couleur que personne d'autre que moi ne pouvait apporter. Un jour, après avoir bossé pendant deux heures, on a fait le bœuf sur le blues pour se défouler ; Torchinsky a dit : « C'est géant, avec l'accordéon, est-ce que tu connais Clifton Chénier ? » Clifton est passé peu de temps après au Palace, j'ai été l'écouter, je suis tombé sur le cul. Il jouait de l'accordéon-piano, un Hohner du même modèle que le mien et il jouait du blues. On a donc décidé, avec la base des gens de

l'atelier, auxquels sont venus se joindre quelques autres, de monter un groupe cajun dans le genre de Clifton : ça a été le début du Chicot à Bois-Sec.

Q. – Est-ce le fait de travailler avec des amis qui jouaient du jazz qui t'a donné envie d'en faire ?

F.V. – Oui, c'est à ce moment-là que j'ai commencé à écouter Charlie Parker et compagnie.

Q. – En dehors du Chicot, avais-tu d'autres gigs ?

F.V. – A la même époque, j'étais dans un groupe régulier qui s'appelait Lefebvre et son Jazz-Musette ; on faisait un travail sur la chanson française. Le spectacle s'appelait *De Fréhel à Ferré.* Dans ce groupe, il y avait une bonne part d'improvisation. Autrement, je travaillais sérieusement le vibraphone en prenant des cours avec Claude Guilhot, au CIM. J'ai fait des gigs avec Marie-Ange Martin, Évelyne Voileaume, Denis Badault et quelques autres... Mais la fois où j'ai vraiment joué du jazz, ça a été avec le quartet. Dominique Cravic et moi l'avons monté en 1980. Au début, ça s'est appelé le Varis-Cravic Quartet. Par la suite, c'est devenu Cordes & Lames, du titre de notre premier album, qui était une bossa que nous avait écrit Pifarely. On avait envie de jouer les standards, mais pas ceux de tout le monde. A l'arrivée du *real-book* en France, tout le monde jouait la même chose. On voulait plutôt jouer des démarquages ou des thèmes moins connus.

Q. – Pourquoi avoir choisi le jazz pour rejouer de l'accordéon ?

F.V. – J'ai eu vraiment un truc passionnel avec le jazz ; il fallait que j'en fasse, c'était, pour moi, une musique aussi actuelle et vivante que le blues et le rock... Elle avait cette richesse après laquelle je courais tellement dans les autres musiques, cette humanité, cette technique. Je l'ai fait à l'accordéon parce que c'est l'instrument que j'avais appris et je me suis rendu compte immédiatement, je dirais physiquement, sensuellement, que c'était ça qui me faisait le plus d'effet. Aucun autre instrument ne m'a refilé ces sensations. Dès que j'ai repris l'accordéon, je me suis senti accordéoniste ; j'ai réappris l'instrument à travers le jazz.

Q. – Tu fais aussi de la variété et toutes sortes d'autres choses ; ça te plaît aussi ?

F.V. – Oui, bien sûr. Avec Guy Lefebvre, j'ai fait des choses qui sont au départ « rétro », ou tout au moins dans une tradition française mâtinée de jazz. J'ai eu pas mal d'expériences assez variées qui m'ont amené à travailler, d'une façon brève, toutefois, avec Dick Annegarn. Jeanne Dubois est une chanteuse lyrique avec laquelle je vais de l'opérette à la musique contemporaine en passant par la plaisanterie musicale. Je travaille avec Nazaré Pereira dans un contexte de musique brésilienne, ce qui me laisse une part d'improvisation non négligeable proche du jazz ; j'y prends énormément de plaisir.

Azzola, Galliano, Varis, noms phares du jazz à l'accordéon des années 1980, ont été la partie émergée du « Soufflet bouillonnant dans une mer de lames incandescentes ». Dès 1978, le jeune François Parisi jouait du jazz dans un style évoquant un mélange de Gus Viseur et des accordéonistes de middle jazz américain, employant souvent une technique de jeu en accords des plus excitants, prouvant sa passion pour certains arrangeurs de la West Coast et de la variété jazz hollywoodienne. Roland Romanelli a choisi le monde de la variété et la pratique des claviers, ce qui ne fait pas oublier à certains fanas qu'il demeure un fantastique jazzman, de même que Jean-Louis Roques, dans le domaine du jazz.

Né en 1945, Bernard Lubat représente un cas à part. Connu comme percussionniste de toutes les expériences (classique, jazz tous azimuts, variétés, musique contemporaine), on sait beaucoup moins que l'accordéon a été son premier instrument. L'ayant délaissé pendant fort longtemps, il le resangle de plus en plus souvent, prouvant qu'il fait partie des accordéonistes de jazz les plus originaux du moment, réalisant une espèce de jonction entre Charlie Parker, Jo Privat, Hermeto Paschoal et les « soufflets ethniques » du monde entier.

Interview de Bernard Lubat

réalisée par Didier Roussin (1989)

Q. – Ton premier souvenir musical marquant ?

Bernard Lubat. – Je suis né dedans : pendant le bal du 14 Juillet chez moi... Un bal du 14 juillet qui avait lieu trois fois par semaine...

Q. – Ton père avait installé un dancing ?

B.L. – *Café l'Estaminet* : dancing, bistrot, quincaillerie, épicerie, hôtel, resto, tout, quoi ! Le drugstore avant la lettre.

Q. – D'autres gens jouaient dans ta famille ?

B.L. – Mon grand-père jouait du fifre et du tambour pour les conscrits. Je suis donc issu d'une famille musicienne. Tout ça était très « sauvage » ; ils n'avaient pas la culture, mais la cadence et le swing avant la lettre. Tout était avant la lettre...

Q. – Tu as donc touché un instrument très tôt, l'accordéon, peut-être ?

B.L. – Je crois que mon premier instrument était la batterie puis, tout de suite après, l'accordéon. J'ai fait les concours APH. J'avais deux profs, deux p'tits pères : un accordéoniste de Bordeaux, Lucien Petrini, un émigré italien, et un autre, toujours vivant, qui a fait un gros travail sur moi : Lauris Capelli, encore un Italien, un mec qui a plein d'élèves et qui fait un travail pédagogique important. C'était marrant, il avait davantage le style « jazzy » que le style musette sans le savoir.

Q. – Il y en avait un paquet, à l'époque !

B.L. – Plus qu'on le croit, oui.

Q. – En fin de compte, tu as quand même choisi la batterie, c'est l'instrument qui t'a fait connaître.

B.L. – Au début, j'avais aussi fait de l'accordéon et du piano au conservatoire ; je suis devenu batteur plus tard. J'ai d'abord été connu comme vibraphoniste. A Paris, le premier disque que j'ai fait, avec Jef Gilson et Jean-Luc Ponty, c'était au vibraphone. J'étais devenu dingue du vibraphone, je vomissais l'accordéon que j'avais complètement abandonné ; même chose pour le piano classique. Je m'étais lancé à fond dans le jazz et les séances de variétés.

Q. – Pourquoi as-tu fait du jazz ? Quel a été le déclic ?

B.L. – Je n'en ai pas beaucoup écouté avant d'en faire. J'ai choisi le jazz parce que c'était une musique vivante, en mutation, en mouvement, elle n'avait pas de finalité..., de fin quoi ! C'était un marche-pied vers la créativité. Et puis, il y avait un genre de swing sensoriel, sensuel qui me plaisait beaucoup plus que la fonction que j'avais dans la musique symphonique à l'époque, en tant que timbalier par exemple, ou xylophoniste... Enfin, c'était assez emmerdant de jouer *le Boléro* de Ravel à la caisse claire ; bon, c'était sympa, je l'ai joué une fois aux concerts Lamoureux, avec Munch, mais ce n'était pas exaltant. La musique était magnifique mais ma participation était limitée, alors que le jazz, c'était un « plein-truc ». C'était une espèce de plongeon dans soi-même à tenter. Je suis donc devenu vibraphoniste puis batteur. La batterie, j'en avais toujours un peu joué. C'est avec Ponty que j'ai commencé. Un jour il m'a demandé d'arrêter le vibra et de me mettre à la batterie à la suite du départ de Daniel Humair, il y a vingt ans.

Ensuite, j'ai continué avec Eddy Louiss, Stan Getz, un peu avec tout le monde, j'ai fait du rock, un peu de tout, quoi ! J'ai aussi écrit des arrangements, ce qui m'a permis de me remettre sérieusement au piano pour accompagner des gens, Yvan Dautin, par exemple...

Q. – Tu as joué du bandonéon avec lui...

B.L. – Ouais, on avait fait un tango, le *Tango de l'Argentin désargenté* et petit à petit je me suis remis, comme ça, à l'accordéon. Mais c'est surtout avec Michel Portal que ça s'est fait, il jouait du bando d'une façon qui était complètement « destroy » pour l'époque.

Cette sonorité ! J'ai découvert, à ce moment-là, qu'un instrument n'est jamais « fini » et que ce sont les modes qui imposent les instruments dits nouveaux. Quand on fait de la musique, on peut en faire avec tous les instruments. J'ai vraiment retrouvé l'accordéon il y a peu de temps ; depuis que je fais le festival d'Uzeste... 1978.

Q. – Pourquoi avais-tu laissé tomber l'accordéon, avais-tu un sentiment de honte, comme beaucoup de musiciens de ta génération ?

B.L. – Oui, bien sûr, comme les copains, le climat était un peu pollué : c'était « accordéon cliché français ». A cette époque de l'accordéon, il ne restait plus que le son. Le simple son avait pris le pas sur la musique et les mecs ne faisaient plus de musique avec cet instrument.

On a fini par s'en débecter un peu. Il fallait faire le con, d'abord sourire ; moi, je ne supportais pas tous ces mecs, à la télé, qui souriaient, d'abord.

Q. – Tu as eu une période « free »...
B.L. – Ouais, « destroy » total !

Q. – Elle a duré pas mal de temps...
B.L. – Une dizaine d'années... et c'est toujours là. Je faisais le ménage, j'essayais de tout détruire, c'était mon problème personnel ; j'essayais de détruire tout ce qui me détruisait. J'ai fait le ménage un peu avec tout : toutes les influences, toutes les musiques. C'est d'ailleurs dans cette période « destroy » que j'ai ressorti l'accordéon. D'abord d'une façon complètement sauvage, parce que je n'avais plus de technique, je ne savais plus trop en jouer. Surtout parce que j'avais commencé par l'accordéon boutons. J'avais beaucoup oublié, alors j'ai pris l'accordéon-piano. C'est dans cette période complètement déglinguée que j'ai retrouvé l'accordéon grâce, justement, à cette liberté, cette « furiosité ». Mais je ne savais pas ce que je jouais : j'entendais des musiques... Je me disais : « Putain, aujourd'hui j'ai joué un truc, là, c'est superbe, quoi, c'est de la musique ! » Du coup, l'accordéon est revenu à mon ordre du jour ; petit à petit, j'ai réappris à m'en servir, je l'ai retravaillé un peu et j'ai commencé à m'écrire des chansons, des thèmes ou des rythmiques.

Q. – C'était vers quelle époque ?
B.L. – 1975. Après, j'ai commencé à jouer beaucoup avec Portal et on a fait quelques concerts somptueux : duo bando-accordéon. Ça a été des grands moments de joie, de musique fraîche et de complicité formidable entre nous. Maintenant, l'accordéon fait partie de mes nécessités comme le piano, le synthétiseur, la voix, le chant, les mots, les chansons, les onomatopées, etc.

Q. – Paradoxalement, la batterie moins ?
B.L. – Un peu moins, mais c'est un passage, ça va revenir parce que j'aime toujours ça ; je mène tellement de choses de front. Je crois maintenant que l'accordéon va tenir davantage de place parce que j'ai des comptes à régler avec, et des musiques à trouver. Je découvre plein de nouveautés dans cet instrument... Je vais jusqu'à rejouer les standards du jazz.

Q. – Quelles sont, pour toi, les qualités de l'accordéon ? Qu'est-ce qui t'excite dans l'instrument ?
B.L. – C'est le cousin germain du piano car il y a deux mains et tout le spectre sonore des basses aux aiguës. Ce qui est intéressant, dans l'accordéon, c'est cette potentialité, pour le batteur que je suis, de faire des rythmiques avec le soufflet, sans parler de son expression. Il a une capacité de nuances très intéressante ; j'ai l'impression de me sentir un

peu « saxophone ». Il y a la dimension du souffle et cette utilisation du soufflet ; on peut user du souffle rythmiquement.

Q. – Comme un poumon...

B.L. – Un poumon, oui ! C'est une dialectique intéressante entre la gauche et la droite, entre tirer, pousser. Pour chanter, chorusser, c'est un bel instrument ; pour s'accompagner, chanter le blues, chanter je-ne-sais-quoi, moi ? Du blues, des bruits, des sons. C'est à nous de savoir nous en servir, que ce soit un accordéon normal ou trafiqué, là n'est pas le problème ; c'est à l'artiste de faire quelque chose qui soit de la créativité. Pour le moment, je me retrouve ; je pense que, dans les années qui vont suivre, j'écrirai des pièces pour accordéon et ça sera assez « déglingué » parce que je le sens comme ça ! Cet instrument est moderne, comme toujours quand on refout l'archaïsme à la surface, car l'art n'a pas d'âge et l'accordéon non plus.

Q. – L'accordéon est-il un instrument de classe ?

B.L. – Ah oui, bien sûr ! Il a été typé comme un instrument de la classe ouvrière et c'est pour ça qu'il a été « vomi ». Il était caricaturé. C'est un instrument « de 36 » qui défrise les bourgeois et ça n'est pas étranger au fait que j'ai eu envie de m'en servir ; c'est l'orgue du pauvre. Quand je pense à toutes les « merdes » que j'entends jouer par les mauvais musiciens, qu'ils aient ou non « deux mille » synthétiseurs derrière, je trouve que l'accordéon est un pied-de-nez intéressant et donc politique, c'est faire de l'art avec un soufflet et des boutons, sans électricité ; ce qui ne veut pas dire que l'on ne puisse pas en faire avec de l'électricité.

Q. – Quand t'as bossé l'accordéon, avais-tu des influences ? Je pense aux célèbres accordéonistes de la grande époque des années 1930 ?

B.L. – Je ne sais pas si j'en avais mais ce qui est sûr, c'est que mon père venait m'engueuler, dans les bals, quand je jouais des valses trop modernes. Par exemple, il voulait que je joue des trucs de Duleu et moi, je voulais jouer *Flamblée Montalbanaise.* Il y avait des musiques, des valses qui s'imposaient à moi, et c'était toujours du côté de Viseur, Murena, Privat, de tous ces mecs qui avaient une espèce de feeling. Ça n'était pas que du clinquant. C'est une musique qui trimballait aussi du drame, pas que du « coup d'rouge ». J'étais attiré par ça.

Q. – Tu es monté très tôt à Paris...

B.L. – J'avais seize ans, je suis tout de suite entré au Conservatoire de Paris et j'en suis ressorti à dix-sept avec mon prix. J'étais vraiment le meilleur dans une bande de mauvais et je n'ai rien vu. J'allais à Pigalle chercher des affaires. Au conservatoire, les trois quarts étaient des fils de bourgeois, les autres étaient comme moi, des fils de prolos. J'allais donc chercher du boulot à Pigalle – c'était pas le même conservatoire – et j'ai travaillé avec des accordéonistes car j'avais un peu de métier ; j'allais remplacer le pianiste dans les tangos. C'est comme ça que j'ai

fait tout le métier, parce que j'étais tout seul, il fallait que je bouffe ; mais j'aimais ça, je n'arrêtais pas : les baloches, tout... D'ailleurs, je continue à faire des bals. On a monté un orchestre de « bal dédramatisé », comme on en a envie : cha-cha, chorus, jazz à fond la caisse, mambos, des tangos de Piazzola dans lesquels j'improvise et je me déglingue ; les mecs dansent. J'ai envie de sortir le bal de son image pourrie, de son image de sous-culture.

Q. – Tu es une espèce de militant de la musique ?

B.L. – Ouais, je suis un militant de mon art.

Q. – Est-ce un choix, au départ ? Étais-tu politisé étant môme ?

B.L. – Forcément, comme j'appartenais à la base, j'étais politisé et je le suis toujours. Tout le monde est politisé, même ceux qui ne s'en rendent pas compte. J'étais un « militant du nez »..., de la musique vivante, de l'expression, du vent, du temps qui passe, du temps en action, de celui en mouvement au sens où il y a plein de sens et de contresens. Je me suis trouvé dans l'improvisation, l'oralité, je suis militant de ma liberté, et donc, de la contrainte qu'elle engendre. A partir de cela, si mon exemple est militant pour les autres, c'est à eux de voir.

Q. – Le choix de l'accordéon, pour toi, a-t-il un rapport avec ce « truc militant » ?

B.L. – Oui... Et le plaisir de jouer de ce putain d'instrument chargé de ma trivialité sociale. Si je bouge, si je grandis, je veux que ce soit avec lui. C'est un instrument pourri que j'aime.

Q. – Quand tu as organisé ta journée sur l'accordéon, au New Morning, c'était peut-être plus clair, plus marqué, que ce que tu avais commencé à Uzeste ?...

B.L. – Ça fait quelques années que je cherche le contact. Par les vieux de chez moi, je connaissais l'accordéon diatonique ; après, j'ai rencontré Marc Perrone et, petit à petit, je me suis rencardé pour savoir où en étaient les musiciens de la grande époque, de ce qui avait été un moment tonique et fort de l'accordéon. J'ai toujours eu cette idée mais je n'avais jamais pu la réaliser à cause des ronds, etc. Le New Morning, c'était une première et on pourrait aller bien plus loin et plus fort.

Q. – Jo Privat est prêt à refaire ce genre de chose ?

B.L. – Quand je joue de la batterie avec lui, j'ai l'impression de jouer un concerto... et non du musette à la con. Tu écoutes ça, tu joues et tu t'aperçois que tout est possible.

Dans quelques années, je pourrai « taper le chorus » à l'accordéon sur des valses de Jo, je le sens monter ; des mecs comme Jo me filent « le jus » du style, de cette manière de faire ; ce sont des « zoulous », c'est le swing. Les gens se font baiser parce qu'ils croient que ce qu'ils écoutent, c'est de la musique ; ils ne se rendent pas compte qu'ils

écoutent toujours la même chose ; ils ne savent pas qu'il y a plusieurs visages, ils ne voient que les masques.

Q. – Comment expliques-tu la chute de popularité de l'accordéon au début des années 1960 ?

B.L. – C'était un signe précurseur de l'envie d'être américain ; on a été libéré par le chewing-gum. Les Américains nous vendaient leur musique « révolutionnaire » parce que ça ne marchait pas là-bas. C'est ici que le jazz a fait la révolution. Les accordéonistes ont eu un peu honte. Je connaissais bien Freddy Vander qui était un de ces mecs ; il aurait pu tenir la dragée haute à beaucoup, mais il avait l'atavisme prolo. Les accordéonistes n'osaient pas, ils pensaient qu'ils n'étaient pas bons, ils laissaient tomber. Pendant l'âge d'or de l'accordéon, ça marchait un peu et puis aussitôt que tu es reconnu, il y a danger, tu n'as plus envie de te casser le cul, de prendre des risques, tu veux assumer ta fortune, tu capitalises, c'est difficile d'éviter ça *(rires)*.

Une toute nouvelle vague de jeunes musiciens ayant baigné dans le renouveau du jazz à l'accordéon, amorcé depuis le début des années 1980, font leur apparition. Dans le style jazz-fusion, il faut nommer Daniel Mille, professeur au CIM, Jean-Louis Matinier (accordéoniste de l'ONJ, sous la tutelle de Claude Barthélemy) et Marc Bertoumieux, apparaissant sur l'album *Camino,* du guitariste Louis Winsbert (Bleu Citron BLC D009).

Parmi les moins connus, nous citerons également Patrick Revelli, du Bric-à-Brac Jazz, Dominique Moisan du Cool and Cool quartet et Denis Forget du groupe Swing Gomme.

Le nouveau jazz européen nous a donné Claude Parle, qui s'exprime dans le contexte du solo absolu jusqu'à des prestations avec d'autres musiciens tels que Don Cherry, Okay Temiz, Johnny Dyani ou le Soft Machine, participant également à des manifestations de peinture ou de plasticiens. Du côté des Français, il travaille avec Jacques Berrocal et Bernard Vitet.

On retrouve ce dernier musicien au côté d'une accordéoniste, Michèle Buirette, jouant tout à la fois la carte du free, du théâtre, de la musique contemporaine, en compagnie de gens aussi divers que Jean-Jacques Birgé, Bruno Girard, Bruno Tocanne, Philippe Sellam, la pianiste Lito Voyatzoglou ou le groupe Pied de Poule, avec Geneviève Cabannes (contrebasse) et Dominique Fonfrede (vocal).

Autriche : « lames jazz », que les valses deviennent...

Peut-être du fait de sa grande tradition viennoise, l'Autriche ne semble pas avoir donné beaucoup d'accordéonistes de jazz. Citons Rudolf Wilczek et Hannes Thanheiser. Celui-ci surtout connu comme excellent comédien est réputé être excellent technicien. Se tournant de plus en plus vers le théâtre, ses apparitions sur la scène se font rares.

Né en 1924, il joua du jazz au sein du Quartet Café Schmalz, formation qui avait un répertoire de morceaux de variétés et de swing. Bill Grah, pianiste né en 1928 en Allemagne et qui pratiquait également le vibraphone, jouait à l'occasion du jazz à l'accordéon.

Né en 1935, Karl Hodina est la grande vedette de l'accordéon dans son pays ; musicien de variétés (guinguettes, cabarets, etc.), également peintre se rattachant à l'école du réalisme fantastique de Vienne et pianiste, il a composé un grand nombre de chansons. Il enregistra toutefois un album consacré au jazz qui manifeste, dans la tradition be-bop mâtinée middle jazz, beaucoup de swing. Il s'exprime avec un style très chantant, sautillant, parfois assez proche de la manière du jazz tzigane.

Dans le même style, notons qu'une femme, vibraphoniste de son état, Vera Auer, a enregistré un *Apple Honey* à l'accordéon, en 1951, accompagnée, entre autres, par Attila Zoller à la guitare. Signalons pour l'anecdote que, cinq ans plus tard, elle se produisit, au vibraphone cette fois, rien moins qu'avec notre Jean-Louis Chautemps national. Dans le domaine du jazz contemporain, on relève le nom de Hans Hassler qui travailla avec le Vienna Art Orchestra, et se produit actuellement au sein du groupe de jazz contemporain Habarigani, ainsi que Alfred Melichar, spécialiste du jazz d'avant-garde à l'accordéon diatonique.

Lamelles de Cadix ou l'accordéon jazz ibère au son latin

L'accordéon n'étant pas spécialement l'instrument prédominant de la Péninsule, on comprendra que les jazzmen y soient des plus rares. On note néanmoins qu'en 1936, un certain Juli Sandaran, pianiste de son état, accompagne la chanteuse Katia Morland à l'accordéon, au sein de son Emil Hot Five, formation pratiquant le style Hot Club de France. Plus tard, Fermin Gurbindo Ruiz, accordéoniste apprécié dans le milieu classique et de la variété, s'est forgé une bonne réputation de swingman. A l'heure actuelle certains jeunes accordéonistes du Pays basque espagnol,

tels Joxan Goikotxea, pour le chromatique, et Kepa Junkera, pour le diatonique semblent fortement lorgner vers la musique syncopée ; le premier dans une optique plus jazz, le second, davantage dans un concept world music. Tous deux sont évoqués dans le chapitre général sur l'Espagne.

Benelux swing squeeze box

Quand l'accordéon jazz souffle dans les polders

Les Pays-Bas bénéficient d'une très solide tradition accordéonistique. C.-J. Visser fut probablement le premier à enregistrer, dès 1925, en duo avec un « ocarina », dans le style ragtime. Mais la grande vedette nationale est incontestablement Johnny Meyer (ou Mejer), du moins en ce qui concerne l'idiome swing puisque le be-bop eut également sa star, Mat Mathews.

On peut considérer Johnny Meyer comme un des plus grands accordéonistes de swing au monde. Il naquit en 1912 dans le Jordaan, province hollandaise dont sont issus maints accordéonistes. Il commença par jouer du piano à l'âge de six ans mais sa mère ne supportant plus de l'entendre coupa les cordes de l'instrument. Il adopta l'accordéon parce que son père lui en avait offert un. Il fit ses débuts professionnels à l'âge de treize ans. Deux ans plus tard, il se joignit au Four Serenaders, groupe très connu à l'époque ; aujourd'hui, dit-il, « je suis la dernière sérénade ».

Lors de tournées en Hollande, il accompagna Maurice Chevalier et Joséphine Baker.

En 1939, il dirigea un groupe de jazz De Ramblers. Entre 1940 et 1950, il dirigea divers groupes de swing. En 1952 et 1953, il fit des tournées triomphales au Danemark, en Angleterre, où il enregistra en duo avec l'accordéoniste anglais Tito Burns, en Suisse et en France où il se produisit à la salle Pleyel.

Il enregistra maints disques de jazz sous son nom entre 1956 et 1957, et obtint même un disque d'or avec le Dutch Swing College. Ses enregistrements plus anciens, ses 78-tours, furent réédités en 1987 par la marque Panarchord.

Cet authentique jazzman fit pourtant une grande partie de sa carrière dans les bals, les mariages et les fêtes privées. Il joua pendant dix-huit ans au cabaret San Remo à Amsterdam. Il fut associé pendant quarante et un ans à son beau-frère, « contrebassiste nul », selon ses dires, mais qui avait un réel talent de chanteur-animateur. Il joua aussi beaucoup dans les pubs où il ne lui était guère possible d'interpréter du swing. Il fut même invité à se produire aux États-Unis au programme du *Ed Sullivan Show*, malheureusement Sullivan mourut avant que le contrat ne soit signé.

Meyer, formidable swingman, ne mena pourtant pas une véritable carrière de jazzman et connut même une sérieuse éclipse dans les années 1960. Néanmoins, à cette époque-là, il travailla un moment avec le grand violoniste de jazz américain Joe Venuti et fut même l'invité du Wilhem Breuker Kollektif. En 1981, il joua avec Archie Shepp au *Northsea Jazz Festival.* Il jugea le saxophoniste « arrogant. Il joue toujours un quart de ton en dessous et n'en touche pas une au piano. Il est fort prétentieux ». Johnny Meyer se produit, encore à l'heure actuelle, dans des bars du port d'Amsterdam.

Jacques Gerlagh, quant à lui, fit des disques en duo avec un contrebassiste, en 1939, et avec son propre quartette la même année. En solo à la radio, il devint une sorte de spécialiste des pots-pourris de mélodies swing.

En laissant traîner une oreille au fil des inestimables rééditions du label Harlequin, on entend sur le volume 13 de la série *Jazz Hot Dance* consacré aux Pays-Bas John de Mol utiliser le registre musette. Né en 1912, il passa l'essentiel de sa carrière avec des orchestres de style swing, notamment le Frank Wouters Orkester en 1941, et à la tête de son propre groupe, le Swing's Special. Il mourut en 1970. Citons enfin Coen Van Nassau, qui enregistra lui aussi dans les années 1940, en particulier une demi-douzaine de morceaux de jazz en 1942.

Mat Mathews demeure un des plus grands accordéonistes de jazz, il est le premier à avoir joué au Festival de Newport en 1957.

Son style est très original car il met toujours en avant l'expression sans jamais céder à la virtuosité gratuite. Son jeu d'accompagnateur, d'une belle rondeur, est également exemplaire. Avant de partir aux États-Unis, il se produisit en Europe en 1946 à la tête de son quartette. Il avait gravé son premier disque aux Pays-Bas en 1944 et beaucoup, à la fin des années 1940, avec l'orchestre De Millers.

Né en 1924 à La Haye, il débute à neuf ans. A l'arrivée de la guerre, il est déjà professionnel. Embarqué par le STO, il réussit à s'en échapper. Revenu au pays par la Belgique, il attend la fin de la guerre caché un an et demi dans un grenier. Mat Mathews est venu au jazz en écoutant les disques de Dizzy Gillespie, Miles Davis et Charlie Parker, mais aussi ceux des accordéonistes de jazz américains, comme Joe Mooney et Art Van Damme.

A notre connaissance, il est le seul accordéoniste parmi ceux interrogés qui affirme avoir joué au Luxembourg. Cela se déroulait dans un bar et des accordéonistes du nord de la France, tel Teddy Pfeiffer, venaient l'écouter. Travaillant, par la même occasion, pour Radio-Luxembourg, il a pu connaître et apprécier la musique de Viseur et Murena. Lors d'une tournée en Afrique du Nord pour les Américains, son employeur lui a suggéré de partir travailler aux USA. Mat décide d'y tenter sa chance et obtient son premier contrat au fameux Birdland. Il se retrouve bientôt à jouer avec tout le gratin du jazz new-yorkais : John Lewis, Kenny Clarke, Charlie Parker, Lucky Thompson, Charlie Mingus, Quincy Jones, Billy Eckstine, Milt Hinton et bien d'autres. Il participe à une quantité impressionnante de radios et de télévisions autant comme jazzman que comme

musicien de variétés. Il grave une quantité énorme de disques, ne pouvant lui-même les dénombrer.

Signalons ceux avec le New York Quartet, composé d'Herbie Mann, de Joe Puma et Whitey Mitchell ; ceux qu'il a fait sous son nom, en compagnie d'Art Farmer ou d'Oscar Pettiford ; ses disques de cocktail-music, d'excellente facture. Compositeur, il écrira pour John Coltrane un *Not So Sleepy* que ce dernier gravera. Il écrit et enregistre pour Carmen Mc Rae ; c'est là qu'il rencontrera sa femme, l'actrice Paulette Girard, parolière et manager de la chanteuse. A trois reprises, il accompagnera Charles Aznavour lors de ses tournées aux USA. Curieux de toutes les aventures musicales, il sortira des sentiers battus en enregistrant un disque de jazz avec quatre cornistes [17] et une section rythmique. A l'heure actuelle, il se produit en concert ou dans des hôtels entre les États-Unis et son pays d'origine.

Johnny Holshuysen, moins connu dans nos contrées, enregistra son premier 78-tours en 1953, au sein d'un quintette de jazz. Dès 1949, il se produisait avec le groupe de Sam Nijveen ; la même année, il grave quatre faces pour Decca, sous son nom. Entre 1952 et 1958, il enregistra une dizaine de morceaux pour divers labels (Philips et Omega). Il devint ensuite un accordéoniste très commercial sous le nom de John Woodhouse, enregistrant souvent sur un des premiers modèles d'accordéon électronique sonnant comme un « farfisa » ; toute une époque...

Harry Mooten, grand virtuose devant l'éternel, nanti d'une redoutable main gauche et fortement influencé par Erroll Garner, pratiqua à l'occasion le jazz sur un accordéon à basses chromatiques.

En 1957, il participa à une séance sous la houlette du violoniste Sam Nijveen, et au sein de l'orchestre de l'organiste Eddy Young. Entre 1955 et 1971, il signa quelques disques de jazz sous son nom. Son jeu polyrythmique, sa grande technique du soufflet, sa manière de jouer du retard harmonique à la limite du possible en font évidemment un redoutable jazzman.

Signalons également qu'un certain Jan Gorissen, né en 1917, joua lui aussi du jazz. Dans le domaine contemporain, mentionnons Léo Borgart qui joua avec Han Bennink, Misha Menlgenberg et Willem Breuker.

Swingue c'est du Belge !...

Les accordéonistes de jazz belges furent encore plus nombreux, même s'il ne s'en dégage aucune vedette de la stature des Hollandais Johnny Meyer ou Mat Mathews. Dès 1924, Clément Delpierre grava quelques faces de ragtime. Dans ce même style, signalons les 78-tours de Roger Verschelde et, en 1931, les quelques faces enregistrées par Joseph Fiers et Frans Lebrun. Ce dernier est surtout connu pour avoir été un des premiers véritables spécialistes du jazz dans son pays. Mais il était avant tout saxophoniste et dirigea son orchestre, les Beachcombers dans les années 1930, travaillant aussi à la même époque pour Raymond Legrand.

Lou Logist, né en 1914, fut un des grands précurseurs du style swing dans son pays. Il fit ses débuts professionnels en 1932. Il se produisit en

1940 au sein du Swingtette de Chas Dolne et enregistra ses premiers disques sous son nom en 1942, travaillant la même année avec une formation jazz très réputée, celle de Fud Candrix. Polyinstrumentiste, il jouait également du saxophone, de la clarinette, du hautbois et du basson.

L'orchestre de jazz de Chas Dolne accueillit quelque temps plus tard Fud Leclercq, réputé être un des premiers accordéonistes en Belgique à avoir joué jazz. Également saxophoniste, ce fut le premier employeur de Toots Thielmans alors guitariste. Il signa ses premiers disques en 1947.

Hubert Simplisse enregistra entre 1942 et 1945. Un des rares accordéonistes à utiliser, en accompagnement, un deuxième accordéon (celui d'une femme, Marcelle Burton) ; il fut aussi accompagné par le grand guitariste René Thomas qui, à l'époque, s'exprimait dans un style apparenté à celui de Django. Simplisse, quant à lui, pratiquait un jeu assez proche de celui de Viseur, en moins virtuose. Curieusement, cet excellent jazzman est inconnu de la plupart des accordéonistes belges.

Rud Wharton, de son véritable nom Rudy Van Eyken, est toujours en activité et vit à Los Angeles où il travaille essentiellement dans les studios de cinéma. Ses premiers disques remontent à 1944 et le présentent au sein du sextette du guitariste Eddy Christiani. Il lui arriva d'accompagner Édith Piaf et Yves Montand. Il travailla dix ans au Brésil avant d'émigrer aux États-Unis. Roger dit « Charlie » Reed fut essentiellement un accordéoniste musette. Il enregistra du jazz en 1944 pour John Blarney and his Swing Band. La même année, Al Van Dam grava un *Swing Accordéon Swing* de sa composition, mais cet excellent technicien ne fit pas carrière dans le jazz.

La ville de Liège compte, aux alentours de 1945, deux swingmen : Pol Neuville et Paul Spadin réputé, selon le précédent, être le meilleur accordéoniste de jazz que la ville ait jamais eu. Tandis qu'un certain Haemenijck jouait, lui aussi, du swing dans les années 1940.

Oscar Denayer enregistra quelques faces en 1953, à la tête de ses Rhythm Boys, dans le même style.

Jack Van Camp grava trois morceaux dans le même esprit l'année suivante. Ce musicien jouait également du piano et de l'orgue. Oscar Saintal sacrifia lui aussi au jazz deux faces avec ses Jolly Jokers, en 1952. Ce saxophoniste s'illustra davantage comme arrangeur (pour Adamo à ses débuts) et comme accordéoniste musette, même s'il fit partie, lui aussi, des premiers à jouer jazz.

Roger Eggermont occupe une position importante dans le monde de l'accordéon jazz en Belgique. Il s'est produit à plusieurs reprises aux États-Unis avec des jazzmen fort réputés. Il a enregistré deux albums en duo avec le tromboniste Frankie Dake. Influencé par Harry Mooten et Johnny Meyer, tous deux accordéonistes de jazz hollandais, il adore jouer en accords à la manière de George Shearing et son style dérivé du jazz de sa jeunesse, le middle jazz, reflète son excellente technique. Au fil des années, il s'est efforcé d'intégrer à son jeu des éléments plus modernes, avouant son admiration pour George Benson et Stevie Wonder. Il est également saxophoniste, notamment au sein de l'orchestre de jazz de la radio bruxelloise aux côtés d'Alex Scorier, autre saxophoniste pratiquant aussi la flûte et l'accordéon.

Ayant débuté sur ce premier instrument dès l'âge de dix ans, Alex, né en 1931, découvre le jazz aux alentours de sa quinzième année et commence alors à étudier un instrument plus adapté à ce style. A vingt ans, il décide de garder ce second instrument pour le métier, ne sanglant l'accordéon que de rares fois, quand il faut jouer de la variété. Inspiré par des musiciens tels Charlie Parker et Dizzy Gillespie, il aura quand même l'occasion de faire swinguer le soufflet. Avouant avoir aussi beaucoup aimé les jazzmen français de l'instrument, tels Viseur ou Murena, il s'exprime, en 1974, dans un contexte plus moderne, au sein du groupe Placebo, aux côtés de Philippe Catherine.

Beaucoup d'accordéonistes belges réputés dans le monde de la variété ont touché de près ou de loin au jazz, tel Mathieu Raemaeckers derrière le chanteur Didian, à l'occasion d'une séance de studio, en 1957, sur des morceaux empruntés au répertoire du middle jazz. Citons encore Achille Deschamps, Maurice Michiels et Willy Staquet.

Les soufflets qui venaient du froid

Quand les Vikings jouent du biniou

En Scandinavie, c'est en Norvège que l'on peut trouver, dès 1908, des traces d'un style d'accordéon syncopé : un certain Jens Larsen jouait des cake-walks et des two-steps, enregistrant jusqu'en 1910. En 1909, Christian Liebak (1892-1980) grava des cylindres de ragtime.

La tradition de la musique syncopée d'origine américaine s'y était développée dès la fin des années 1880. A cette époque, quelques troupes de minstrels noirs visitèrent le pays, dont The Ten Coloured Minstrels en 1897.

La vogue des danses rythmées (two-step, fox-trot, cake-walk, fish-walk, one-step, etc.) était portée par bon nombre de musiciens. En outre, les fabricants européens d'accordéons avaient largement exporté dans les pays scandinaves et plus généralement dans tout le nord de l'Europe. Beaucoup de musiciens norvégiens émigrèrent aux États-Unis. Une part d'entre eux en revinrent entre 1880 et 1900, riches du répertoire syncopé acquis à l'écoute des frères Deiro et autres Frosini.

Les plus connus sont les trois frères Erichsen : Gotthard (1882-1964) aurait été le premier à graver des cake-walks, entre 1911 et 1913, suivi, entre 1914 et 1919, par Hans (1890-1973) et Henry (1895-1977). Citons encore, en 1913, le duo de Nils Lind (1892-1967) et Bernhard Bentzen et en 1919, celui de Olav Enerud (1896-1974) et Alf Hansen (1902-1973).

Dans les années 1920, l'Orpheum Duo, Christian Lieback et Hartvig Kristoffersen (1894-1976), enregistra des rouleaux comportant des rags, des two-steps et des cake-walks, de même Ottar E. Akre.

Dès 1923, tous ces musiciens commencèrent à se lancer dans l'improvisation de style New-Orleans et dixieland, tel fut le cas du duo Lieback-Vilgot Malmkvist (1898-1980) et, un peu plus tard en 1926, celui d'Ulf Arnesen (environ 1905-1965) dans le Six Pence Orchestra, pianiste ayant joué par nécessité de l'accordéon.

On sait fort peu de choses sur Sverre Samuelsen, sinon qu'il était un véritable jazzman et fut associé, à la fin des années 1920, au début de la carrière du guitariste Robert Normann. Samuelsen menait une vie de vagabond et jouait surtout dans les cours et les rues. Willy Eriksen, qui accompagna un peu plus tard Robert Normann, menait le même genre d'existence. En 1929, un autre parmi les pionniers, Einar Fagstad (1899-1961) qui avait déjà enregistré des polkas au début du siècle grava des faces au sein du Chats Noirs Orkester puis du Rolf's Specialorkester.

Remarquable musicien, Rolf Syversen enregistra à partir de 1943, notamment avec Robert Normann, pratiquant un style proche de celui du Hot Club de France avec une mise en place à l'américaine. En 1954, Olav Wernersen grave deux faces, dont une version de *Whispering*, à la tête de son quartette. Arnstein Johansen, né en 1925, est un grand personnage de l'accordéon jazz dans son pays. Il débuta en 1948, travaillant pour la radio norvégienne. A la tête de son trio et de son quartette il fit des tournées en Union soviétique et aux États-Unis. Influencé par le style be-bop, mais aussi par Ernie Felice et Art Van Damme il sut mettre son éblouissante technique au service du jazz, enregistrant un album pour RCA en 1957.

Asmund Hallvar Bjørken naquit en 1933 et fit une carrière de saxophoniste alto à partir des années 1950. S'exprimant dans un style inspiré de Charlie Parker, « Cannonball » Adderley, Phil Woods et Stan Getz, il est considéré comme un des meilleurs jazzmen de son pays. En tant qu'accordéoniste, il joue surtout dans le style folklorique, mais il lui arrive de jouer du jazz sur cet instrument, notamment sur deux LP où il s'exprime avec beaucoup de feeling et d'expressivité dans une veine middle-be bop très originale.

Reidar Aarstand est avant tout accordéoniste classique, mais il se produit à l'occasion avec le Hot Club de Norvège dans la tradition jazz manouche, ainsi que derrière la chanteuse tzigane Rayat depuis plus de vingt ans.

Les multiples facettes du jazz actuel sont représentées par Sven-Ake Johansson qui, principalement batteur souvent associé à Alexander Von Schlippenbach, ne dédaigne pas d'utiliser l'accordéon dans le contexte du jazz contemporain et de la musique de scène d'avant-garde. Alfred Johannson s'exprime d'une manière assez similaire, utilisant l'accordéon électronique actionné par une embouchure, le tout produisant un son qui oscille entre l'accordéon, l'harmonica, le mélodica et l'accordina. Eivin One Pedersen, doté d'un beau son et d'une belle technique instrumentale, s'exprime au sein du groupe qu'il dirige et pour lequel il compose Extended Play, où il joue aussi du piano et du célesta.

Au Danemark, on ne peut citer que Kurt Larsen, qui revendique sa qualité d'accordéoniste de jazz tout en déplorant de ne pas avoir trop d'affaires dans ce secteur. Il s'exprime dans un style post-bop et possède une sonorité chaude et ronde. Il est évoqué plus longuement dans le chapitre sur le Danemark.

Bellow suede show

Pays voisin, la Suède est également nantie d'une solide tradition de jazz accordéonistique, laquelle semblerait plus récente qu'en Norvège.

En 1934, à la tête de son trio, Nisse Lind enregistra quelques faces indiscutablement jazz, dans la veine dixieland. Eberhardt Jularbo en grava quelques-unes dès 1936, en duo avec l'accordéoniste Erik Frank. Il enregistra à la tête de son quintette, dans un style très goodmanien, entre 1946 et 1951. Il s'exprimait avec aisance dans un style comparable à celui de l'Américain Ernie Felice, donnant une part plus importante à l'improvisation.

Citons également Sten Westman qui enregistra du jazz en 1937 ainsi que Kewe Wickman dont les faces en duo avec Per Edberg à l'accordéon datent de 1939.

Figure beaucoup plus connue, Walter Larsson se produisit à la tête du Swing Trio en 1940. Toujours dans un contexte jazzy, il fit partie de l'orchestre de Putte Wickmann en 1956.

On connaît quelques faces swing, datant de 1942, signées par Calle Jærdes, à la tête de son trio.

Walle Soderlund enregistra des morceaux swing, en 1945, au sein d'une formation très goodmanienne. Il s'exprime avec fougue et son jeu est d'une grande netteté, même si sa sonorité est parfois rugueuse.

Plus connu comme trompettiste, Lil-Arne Söderberg fit une véritable carrière de jazzman entre 1944 et 1980 ; son jeu issu de la tradition du middle-jazz s'orienta vers le be-bop. Il enregistra bon nombre de disques à l'accordéon, dont un album avec le batteur Sonny Payne en 1976. Jazzman de grande classe, improvisateur très inspiré, il a une très belle sonorité. Son fils, Roffe, pratique également le jazz dans un style rageur, plus proche du blues.

On ne connaît de Totty Wallen que quelques faces datant de 1949 (quatre titres) et de 1950 (deux titres) consacrées à des standards du middle-jazz et du be-bop.

Göte Wilhelmsson eut une activité de jazzman pendant les années 1960, enregistrant chez Philips des standards du jazz. En 1950 il faisait partie du quartette de Christensen.

Leppe Thörnquist se produisit à la tête d'un quartette de jazz bopisant en 1951. *Strike Up the Band*, enregistré cette année-là, le voit s'exprimer dans un style middle-jazz fluide teinté de modernisme.

C'est à l'esthétique Hot Club de France qu'appartiennent les faces enregistrées par Hasse Wallin, en 1951, dans le style Viseur mais bien assagi comme c'est souvent le cas.

Solve Strand enregistra des standards en 1952 ; il travaillait avec l'élite des jazzmen suédois : le trompettiste Rof Ericson, le saxophoniste Arne Domnerus et le baryton Lars Gullin. Les faces de la même année signées par Arne Axelsson appartiennent à l'esthétique middle-jazz.

Willy Lundin dirigea le Swing Kwartett de 1952 à 1956. On ne sait pas grand-chose non plus de Roy Hansens, sinon qu'il joua du jazz à l'accordéon vers la même époque et pratiquait un bon jeu en accords.

Sans qu'il y ait eu de stars en Suède, on constate que c'est peut-être le pays d'Europe à avoir produit le plus d'accordéonistes de jazz. Il est vrai que cette musique a toujours suscité l'intérêt d'une frange importante du public. L'attachement que les Suédois portent apparemment à leur folklore, dans lequel l'accordéon est souvent présent, peut expliquer que « la mayonnaise » ait pu « prendre » sans réels problèmes. Et même en ces temps d'« accordéon revival », trouver huit accordéonistes de jazz réunis pour prendre tous les chorus sur le *C Jam Blues* de Duke Ellington demeure une rareté. En plus des deux Söderberg et de Leppe Thörnquist, on y entend Conny Sahm, Sturre Synnefors, Lennart Wärmell, Olle Karlsson, Lill-Bengt Erixon, tous s'exprimant dans un style allant du middle-jazz au be-bop. Sans oublier de mentionner Roland Cedermark qui s'exprime dans le contexte du jazz vieux style, et Hans Reinholds dans celui du swing. L'accordéon jazz actuel compte quelques bons musiciens tels Sören Rydgren. Celui-ci, après avoir commencé l'étude de l'instrument à dix ans, fit des études classiques fort poussées pour ensuite jouer de la variété et du jazz dans les orchestres militaires. Une attitude « trop décontractée », au dire du jury, lui valut de n'être classé que second au championnat du monde, genre de manifestation où stress et cérémonial semblent souvent de mise.

Lill Magnus, que l'on peut entendre entre autres au sein de la formation de Bert Dahlender, s'exprime dans un langage « Cocktail be-bop » teinté d'ambiance West Coast.

Bengt Hallberg, un des meilleurs jazzmen suédois, fit carrière comme pianiste, mais pratique l'accordéon jazz avec beaucoup d'élégance. L'album qu'il grava en 1981, *Hallberg's Hot Accordion,* le situe dans un contexte swing, ce qui peut paraître étonnant de la part d'un musicien qui s'exprime d'ordinaire dans un style be-bop très moderne. Ce « retour au passé » n'a pas seulement valeur d'anecdote car le jeu d'accordéon d'Hallberg est tout à fait remarquable.

Citons encore des plages de Johan Adolfsson gravées en 1951, de Sone Banger, en 1958 (dont certaines faces avec Olle Karlsson), ainsi que Börge Wizell, Ove Lind et Hasse Tellemar, à des dates indéterminées.

Les fines lames du swing finnois

La Finlande eut également très tôt une riche tradition accordéonistique. Mais ce n'est qu'en 1937 qu'on y trouve des premières traces d'accordéon jazz : Toïvo Kàrki s'illustra alors au sein du Ramblers Orkester. Mais il était avant tout pianiste et fut le chef d'orchestre des Rhytmin Swing Yhtye.

Le jeu d'Onni Laihanen paraît beaucoup plus intéressant. Il enregistra deux morceaux avec l'Odeon Orkestri en 1942, évoquant quelque peu le style de l'Américain Bus Moten. Kanko Viitamaki enregistra des morceaux be-bop en 1948, *Groovin' High* net *Northwest Passage.*

Il semble que la Finlande ait produit nombre d'accordéonistes s'exprimant dans un style middle-jazz. Outre Jouko Kuusela et Jarl Lund qui enregistra des standards de jazz au sein de l'orcherstre de Per Erik Foran en 1951, on trouve Matti Viljanen qui commença par enregistrer du jazz dans les années 1950 dans un style influencé par Joe Mooney. Il est devenu une sorte de figure de légende de l'accordéon scandinave. Un disque récent, *Jazz Matti Viljanen*, de 1977, ne rend peut-être pas tout à fait compte de l'originalité de ses conceptions et, dans certains morceaux, il sacrifie au goût du jour en enregistrant en re-recording avec deux accordéons.

Héritier aussi du middle-jazz, style de prédilection des Finlandais, Erkki Friman, qui pratique à la fois le jazz et la musique de danse, naquit en 1950.

Pietro Hietanen, quant à lui, est l'inclassable du genre. Il représente, à lui seul, l'anthologie de la musique syncopée. On peut tout aussi bien l'entendre dans le style novelty, jouer des thèmes appartenant à l'univers du ragtime, des cake-walks et autres two-steps, que dans le domaine du blues où il joue dans le plus pur style de Chicago en compagnie du pianiste noir américain Eddie Boyd, celui du country-blues du Delta ou encore dans l'esprit des joueurs de zydéco cajuns. Ne dédaignant pas jouer des rock'n roll empruntés au répertoire de Chuck Berry, on peut, au fil de ses enregistrements, l'entendre flirter avec la musique typique, le swing manouche, la variété internationale et le folklore de son pays, le tout avec un égal bonheur et une ardeur communicative.

Citons, pour conclure, un pianiste, Ronnie Krank, qui a gravé des faces jazz en 1960.

Le jazz-lame-swing slave à l'Est

Les chorus russes de l'accordéon du Don

Parler de jazz à propos des pays de l'Est pourra surprendre tant il est rare d'imaginer qu'il ait pu s'y implanter d'une quelconque façon. Évoquer l'existence de jazz à l'accordéon paraîtra certainement encore plus incongru. L'image d'Épinal à laquelle se bornent le plus souvent nos connaissances en matière d'accordéon dans ces pays étant de ne voir en lui que l'instrument phrare d'un folklore pur et dur s'étendant des Carpates à la Sibérie. Et pourtant, dès la seconde moitié du XIX[e] siècle, le jazz faisait déjà des incursions dans l'empire de Russie :

« A ce moment-là, quelques "entertainers" américains effectuaient des tournées et faisaient les théâtres, de Saint-Petersbourg à Nijni-Novgorod. A partir de 1900, des vagues de "Blacks" fondirent sur la patrie des "p'tits pères" (...) et des labels aussi divers que Columbia, Phonogram, Pathé, Imperial, étaient légion dans la Russie prérévolutionnaire » [18].

L'accordéon, arrivé à peu près à la même époque, ne put tout à fait éviter la collision, même si, en raison du peu de circulation elle ne se produisit que rarement. Après la révolution toutefois, toute trace culturelle rattachée aux USA fut proscrite, et un certain nombre de musiciens durent émigrer s'ils voulaient continuer à laisser libre cours à leurs penchants musicaux naturels. Ce fut le cas du pianiste et accordéoniste Monia Liter qui partit aux États-Unis effectuer une carrière de pianiste de studio, ayant également fait quelques séances à l'accordéon pour Nat Gonella en 1934 et 1936, en Angleterre.

En 1940, Ilya Jacques, lui aussi plus connu comme pianiste et arrangeur, se produisit à l'accordéon au sein de l'Estradni Orkester, ensemble militaire de jazz ; il n'y prend malheureusement pas de chorus, tout au moins sur la seule face de lui que l'on ait pu retrouver.

C'est finalement dans les pays satellites de l'URSS, Pologne et Yougoslavie exceptées où il occupe une place très modeste, que l'accordéon-jazz semble s'être le plus développé.

La polka du lampion

Pour trouver, en Pologne, des traces de jazz sur un accordéon, il faut attendre jusqu'en 1948, date à laquelle Janicz Mieczylaw enregistre *Harlem* à Varsovie, à la tête de son Jazz Ensemble. L'esthétique très swing du groupe évoque directement celle du Hot Club de France. L'accordéoniste y joue des variations sans que l'on puisse vraiment parler d'improvisation.

Théo Rosner, né en 1907, émigra en Belgique. Dans le domaine du jazz, il s'exprimait dans un style swing. Casimir Tourevicz, né en 1916, « roi de l'accordéon polonais » et grand virtuose classique, joue de l'accordéon au sein de l'orchestre de jazz de Radio Varsovie. Quant à Stanislas « Drazek » Kalvinsky, il figure dans un disque de jazz du Andrzej Funjlewicz Organ Sextet, datant de 1955, consacré à l'interprétation de standards. Pour ce qui est du jazz actuel, signalons Lukian Kaplisky, au sein du groupe finlandais Tajoo, qui s'exprime dans une esthétique plutôt « free-jazz-rock », autant au saxophone qu'à l'accordéon.

L'accordéon jazz en Yougoslavie : deux anches passent

Ce pays n'a révélé, à ce jour, que deux accordéonistes jazz : Joze Kampic, au sein de l'orchestre de Joze Privsek, et Mirko Souc. Ce dernier, également pianiste, né en 1933, se produisit dès l'âge de quatre ans sur scène. Dans le domaine du jazz, il subit, dit-il, l'influence de Charlie Parker, Oscar Peterson et Buddy de Franco. Il signa des disques à la tête d'une formation du type Art Van Damme, s'exprimant en soliste avec beaucoup d'élégance et une manière originale de construire ses phrases, traitant, dit-il, l'accordéon comme un instrument à vent. Il se produit régulièrement, pour la télévision et la radio, à Belgrade.

L'accordéon jazz hongrois : rêvez...

Le premier Hongrois à avoir enregistré du jazz, en 1929, au sein de l'orchestre d'Eddie von Coska, fut N. Mikulash, plus connu comme batteur.

Ottò Kállay fut, en 1942, l'accordéoniste de l'orchestre de Lajos Martiny.

Entre 1942 et 1959, Pàl Herrer s'exprima au sein du Radics Gabor Jazz, dans un style assez proche de celui de Gus Viseur. Tous ses musiciens, à l'instar du violoniste Gabor Radics, pratiquaient un jazz de très haut niveau.

A un degré comparable, Mihaly Tabanyi utilisait le jeu en accords avec virtuosité. Il naquit dans les années 1920, et apprit successivement le violon, la trompette, le vibraphone, le piano, la batterie, l'orgue, la contrebasse, la guitare et la guitare hawaïenne. En 1942, il apparut dans l'orchestre de Györgi Cziffra. A partir de 1943, jusqu'en 1963, il enregistra bon nombre de disques. En 1945, il monta son premier trio jazz, travaillant beaucoup pour la radio, dont fit partie le guitariste Elek Bacsik entre 1946 et 1949. Puis il dirigea un sextette avec Aladar Pege (père et fils) entre 1945 et 1952. Dans le même temps, il joua à l'hôtel Emke, aussi bien du Liszt, du Brahms que du swing ou du musette. Il fit même des tournées en Union soviétique et aux États-Unis. Il fut une grande vedette de la scène musicale hongroise.

Istvan Ungar joua, lui aussi, au sein du quartette d'Aladar Pege, en 1967. Peter Hajdu (ou Haydu) fit du jazz à l'accordéon entre 1949 et 1963, mais tourna très souvent en Autriche. Pendant cette période, il enregistra sept faces. Il est également connu comme chanteur.

« Le bellow » tchèque

La Tchécoslovaquie peut s'enorgueillir d'une remarquable tradition jazz, notamment dans le domaine de l'accordéon. Entre 1930 et 1940, Jiri Vachevic fit partie de l'orchestre de Karel Slavik. Mais la plus grande figure dans ce domaine demeure le prodigieux Kamil Behounek, né à Baltny,

pionnier du jazz dans son pays. Non content d'être accordéoniste, il était également saxophoniste, arrangeur, compositeur et chef d'orchestre.

Il commença à étudier l'accordéon, son principal instrument, en autodidacte, en jouant des danses folkloriques. Écoutant la radio anglaise, il découvrit avec émerveillement les orchestres de danse de l'époque (Roy Fox, Harry Roy, Ray Noble et Jack Hylton).

Adolescent, il fit ses études à Prague et découvrit le jazz américain par l'intermédiaire de disques de jazzmen comme Duke Ellington, Jimmie Lunceford et Henry « Red » Allen.

Il commença alors à s'initier au jazz à l'accordéon, soliste dans l'orchestre Gramoclub à Prague, formation dirigée par Jan Sima, participant avec lui à diverses séances d'enregistrement. Lors de la première, le 16 janvier 1936, il grava *Choo-Choo* et *Bugle Call Rag*. Lorsque l'orchestre fut dissous, il commença à se produire dans une boîte, le Blue Music.

Dès le début de la Seconde Guerre mondiale, il rejoignit l'orchestre de Karel Dvorsky, puis celui de Karel Vlach, le meilleur du pays à l'époque, en tant que saxophoniste et arrangeur.

En 1943, il échappa au travail obligatoire grâce à une grave maladie. A sa guérison, il dut partir en Allemagne, employé comme arrangeur, sa tâche consistant à recopier les titres des morceaux diffusés sur les radios alliées afin de les réutiliser pour des émissions de propagande. Il en profita pour relever les arrangements qu'il utilisa ultérieurement à son propre compte.

Parallèlement, il dirigea des petites formations dans l'une desquelles on retrouve la contrebasse de Jan Hammer Sr. (le père de Jan Hammer, connu dans le domaine du jazz contemporain, notamment pour avoir travaillé avec le guitariste John McLaughlin dans les années 1970).

Behounek enregistra quelques plages pour Parlophone et à la fin de la guerre fonda son propre orchestre, le premier en Tchécoslovaquie à posséder une section de cinq saxophones.

Il devint un des plus réputés du pays, se produisit notamment dans des clubs américains et même à Nuremberg, devant les membres de la Cour internationale de justice. C'est là qu'il rencontra le fameux arrangeur américain Don Redman et décida de travailler un moment avec lui.

En 1946 il dut dissoudre son grand orchestre et monta diverses petites formations, puis devint arrangeur pour des orchestres de la radio, dont ceux de l'accordéoniste Willy Berking, d'Aldabert Luskowski et, plus récemment, de Ferdinand Havlik. Il mourut à Bonn le 22 novembre 1983. Un disque Parlophone réunit les séances enregistrées entre 1936 et 1946. *Choo-Choo* par exemple, en solo absolu, révèle un grand virtuose, swingman « de première bourre » doté, pour l'époque, d'un jeu de main gauche étonnant et utilisant le soufflet avec une grande maestria.

Figure éphémère, Peter Leden se produisit en 1940 au sein du Hot Kvintet Emilia Ludvika.

Le swing des anches sauvages des continents du même nom

En examinant la répartition des jazzmen à la surface du globe et en particulier, celle des jazzmen à l'accordéon, on constate, qu'en dehors des USA et de l'Europe, ils ne sont pas légion. Essentiellement cantonnés aux sociétés industrielles, ils n'ont guère éclos dans les pays aux modes de vie encore agraires. Rappelons à ce propos que le jazz a toujours été un phénomène avant tout urbain, lié aux sociétés dans lesquelles culture, réjouissances et plaisir constituent un secteur de l'économie, et où existe une infrastructure propice à son développement. Si on trouve en Amérique du Sud, en Australie ou aux Antilles quelques rares jazzmen, c'est dans les zones d'activités des capitales ou des grandes villes cosmopolites.

Là où la musique traditionnelle a gardé une fonction sociale prépondérante, l'arrivée de l'accordéon n'a fait qu'ajouter un instrument supplémentaire au folklore. Il s'est retrouvé ainsi intégré à des formes d'expression musicale inchangées depuis des millénaires, dans lesquelles l'improvisation tient parfois une place privilégiée (quand elle n'en constitue pas l'essence même) mais n'est en rien comparable à celle du jazz. Pour ce qui est de l'Asie, de l'Afrique, de la Polynésie et du Moyen-Orient, musiques traditionnelles et rituelles y demeurent si fortes qu'en regard de celles-ci, le jazz paraît une forme musicale « étriquée » et n'a pu y trouver place. Les lieux où il existe (hôtels, bars, restaurants, clubs, etc.) sont ceux du transit touristique et, qu'il s'agisse ou non d'accordéon, il n'est pratiquement joué que par des musiciens d'origine occidentale.

Du jazz à l'accordéon, des Andes aux « lames à zone libre »

L'Argentine, patrie d'élection du bandonéon, connut tout de même quelques accordéonistes de jazz. A l'origine, selon Raúl Barboza, le jazz à l'accordéon est né dans les *cantinas*, c'est-à-dire les bistrots ouvriers où il y avait toujours de la musique. Les musiciens qui s'y produisaient étaient réputés pour la qualité de leur jeu. Savoir interpréter du jazz était une condition pour accéder au statut de bon musicien. Ces accordéonistes n'étaient connus que dans ce milieu et n'enregistraient pratiquement pas de disques.

A la Bocca, par exemple, se produisait un certain Biarengo, entre 1956 et 1975. Par ailleurs, on trouve, chose rarissime, des ensembles jazz d'accordéon, tels The Four Accordions, entre les années 1920 et 1940, et Los Magos Del Accordéon, dans les années 1940 avec, entre autres instruments, deux accordéons.

Il semblerait que l'Argentine ait précédé la France dans le domaine du jazz à l'accordéon... Le premier à avoir laissé une trace fut Emilio Brame-

ri qui faisait partie des Santa Paula Serenaders (six faces en 1931 chez Odéon).

Dans ses courts solos sur Tiger Rag et Santa Paula Stomp, il utilise le registre musette ; Brameri ne manque pas d'idées, mais elles sont desservies par un phrasé plutôt haché.

Bertolin, authentique jazzman, est aujourd'hui presque totalement oublié dans son pays et on ne sait pratiquement rien de lui, preuve *a contrario* qu'il ne fit pas non plus carrière hors du jazz. Il enregistra en 1942 et 1943 à la tête d'un quintette et d'un sextette codirigé par le guitariste Washington. Son style relevant de l'esthétique Hot Club de France autorise la comparaison avec celui de Gus Viseur, ce qui pour l'époque le situe donc au plus haut niveau.

Citons également Oswaldo Norton qui, chez Odéon en 1941, grava un jazz de la même veine que la cocktail-music.

Le Brésil ne compte pas à proprement parler d'accordéoniste de jazz. Se demander s'il en existe serait même, à vrai dire, ce qu'il convient d'appeler un faux problème, dans un pays baignant depuis des lustres dans l'improvisation musicale que ce soit dans la musique traditionnelle (*forro, frevo,* etc.) ou la musique urbaine (*samba, bossa nova*).

Lieu de brassage culturel par excellence, on a vu, depuis plus d'un siècle, s'y mélanger musique africaine, portugaise, française, voire même bavaroise, et surtout nord-américaine. L'improvisation jazz n'a donc fait qu'apporter une couleur supplémentaire à une palette déjà richement garnie et les grandes stars brésiliennes de l'accordéon ne manquent pas de s'y livrer avec une aisance déconcertante, quand le besoin ou l'envie s'en fait sentir. Citons Sivuca, Chiquinho, Dominguinhos, Oswaldinho, auxquels s'ajoutent bien d'autres que nous évoquons à loisir dans le chapitre consacré à l'accordéon brésilien.

L'accordéon jazz chez les kangourous, c'est pas dans la poche !

Dès 1876, les villes de Sydney et Melbourne accueillirent les tournées de *minstrels* et de vaudeville, et ce jusqu'en 1925, date à laquelle, via la Grande-Bretagne, le jazz arriva des États-Unis. Beaucoup de jazzmen américains et anglais passèrent où séjournèrent en Australie. En dépit de cette ouverture vers l'extérieur le pays ne possède apparemment pas d'insfrastructure jazzistique importante (boîtes, festivals, etc.). C'est peut-être la raison pour laquelle très peu d'accordéonistes australiens se sont consacrés à ce style, si ce n'est les plus connus, qui ont eu la chance de tourner en Angleterre et aux États-Unis et qui, au retour, ont monté des petites formations et se sont produits dans les hôtels ou les restaurants chics.

Citons Peter Piccini Jr., qui possède un quartette de jazz (accordéon, piano, guitare basse et batterie) dans le style Art Van Damme, ainsi que Lou Campara, Herbie Marks et Rom Pearce.

Comme on peut le lire dans le chapitre consacré à l'Australie, l'accordéon dans les autres styles a déjà beaucoup de mal à subsister et à nourrir son joueur, alors, l'accordéon jazz... !

Jazz in the « yellow bellow »

De tous les pays d'Asie, le Japon est le seul où l'on relève quelques traces de jazz à l'accordéon. On le conçoit d'autant plus aisément que c'est aussi le seul pays dont tous les efforts tendent vers une volonté de vie « à l'occidentale » tout en conservant de solides attaches avec la culture traditionnelle.

Vers la fin des années 1950, une poignée d'accordéonistes pratiquait le style Van Damme. A l'heure actuelle, parmi les rares jazzmen à l'accordéon, deux sortent du lot : Yasuhiro Kobayashi et Ryo Fukui. Le premier s'exprime dans le contexte du jazz moderne (be-bop et dérivés).

Ryo Fukui, quant à lui, est né en 1948 et a fait, à Paris en 1989, une furtive apparition d'une semaine au Petit Opportun où il était embauché comme pianiste et accordéoniste. Sur ce dernier instrument, selon son propre aveu, il a eu rarement l'occasion de jouer du jazz Musicien autodidacte, il fut à ses débuts émerveillé par Art Van Damme , découvrant Toots Thielmans, il s'efforça d'incorporer des éléments de sa musique dans son style d'accordéon.

Citons encore, bien que se consacrant également à d'autres musiques, Michio Wada et Hajimé Yosikawa.

Quand la bouine [19] rabouine...

Ce que l'on serait tenté d'appeler le « phénomène Django » a eu des incidences très importantes sur le jazz français d'abord, mais aussi, et, très rapidement, sur celui du monde entier. C'est à travers Django Reinhardt, première star du monde tzigane, que s'est opéré le métissage historique de la musique des gens du voyage et du jazz. A l'origine d'un style de jazz bien particulier, véritable « swing à la française », il sera reconnu comme un authentique créateur par les jazzmen du monde entier et on peut affirmer qu'on lui doit plus qu'une ébauche de ce que l'on nommera plus tard le jazz européen. Ses émules tziganes seront bien sûr très vite innombrables, Django représentant le symbole de la réussite par excellence aux yeux des siens, gens accoutumés jusqu'alors à être ignorés par les *gadjé*, si ce n'est pour être pourchassés ou traités de voleurs de poules. L'« après Django » verra naître une pléthore de guitaristes qui tenteront d'imiter le maître, et le nouveau style musical comptera de plus en plus

d'adeptes dans toute l'Europe, tant parmi les musiciens que dans le public. La composition de ces groupes sera, à peu d'exceptions près, la même que celle du célèbre quintette d'origine (trois guitares, un violon, une contrebasse). Au début des années 1930, époque à laquelle Django popularise ce jazz manouche, celui-ci va très vite lui-même se métisser avec le musette parisien d'origine italo-auvergnate et contribuer à développer un nouveau style d'accordéon qui sera popularisé par Viseur, Murena, Privat, Bazin et leurs suiveurs. Bizarrement, les Tziganes accordéonistes de jazz, eux, ne seront à cette époque pas légion. Il y aura Guérino et un peu plus tard les Fallone, dont Tieno, autodidacte, qui a enregistré, en compagnie du guitariste Tchan Tchou, dans les années 1960, un disque de swing rare ; mais c'est surtout son cousin, Tony Fallone, qui a laissé les traces les plus marquantes. Né en 1924, d'un père accordéoniste qui lui transmet sa connaissance de l'instrument, il tient la batterie dès l'âge de six ans dans l'orchestre familial, qui joue un peu partout sur les marchés et dans les fêtes foraines. En 1936 et en 1937, il remporte le Prix du Roi des Belges. Il se produit dans des brasseries et on le retrouve, en 1945, dans l'orchestre de Raymond Jackson, avec lequel il va sillonner la France. En 1947, il entame des études musicales et, un peu plus tard, monte une école. Pratiquant non seulement le jazz, mais aussi la variété, il a composé des études pour l'instrument et collaboré avec des gens tels qu'André Astier et Louis Corchia ; on lui doit plusieurs ouvrages d'enseignement pour l'accordéon.

Depuis une quinzaine d'années on voit apparaître en Europe des accordéonistes de jazz tziganes, manouches ou non.

Beaucoup demeurent pratiquement inconnus, si ce n'est des fouineurs ou flâneurs, collectionneurs « fétichistes » de toute forme de « rabouineries », qui les débusquent au hasard d'une convention ou d'un bœuf dans un bar des Puces de Saint-Ouen. Nous ne tenterons pas d'en dresser la liste qui, encore moins que pour d'autres catégories d'accordéonistes, ne pourrait prétendre à l'exhaustivité.

Citons des artistes comme Iaté Adel ou Georges « Pipy » Adel, jazzmen convaincus s'exprimant dans un style original se situant quelque part entre Gus Viseur et Art Van Damme et, au nombre des *gadjé* qui se produisent depuis déjà longtemps dans ce type de circuit, Marc Favot, farouche chorusman entraperçu au détour d'un festival Django Reinhardt en 1983.

En revanche, certains, assez peu nombreux, sont connus médiatiquement parce qu'ils tournent régulièrement et ont gravé des disques, c'est eux que nous évoquerons à présent.

A la fin des années 1960 dans un festival, à Liverchies, ville natale de Django, se fait entendre un groupe à l'instrumentation des plus bizarres puisque s'y trouvent réunis une harpe, trois guitares, un violon, une contrebasse, et un accordéon tenu par Wilhem « Nanu » Krause. L'orchestre s'appelle La Romanderie, ce sont des Tziganes allemands. Krause y joue avec un enthousiasme des plus communicatifs et un phrasé rageur qui font sûrement de lui le plus fou dans le genre. L'originalité de cette formation, toujours en activité, ne réside toutefois pas tant dans

l'instrumentation que dans le choix très éclectique du répertoire, allant de la *djangologie* à la bossa-nova, en passant par un be-bop mâtiné de folklore tzigane.

En 1975, un jeune manouche français aveugle, Marcel Loeffler, né en 1957 de père guitariste, monte un quartette de jazz. Ayant débuté à quatre ans, il fera des bals entre sept et dix-sept ans. Il se produit régulièrement dans l'est de la France (d'où il est originaire), en Allemagne et quelquefois dans la région parisienne. Loeffler, qui a joué dans sa jeunesse avec le guitariste Bireli Lagrene, natif de la même région, possède un jeu très fin, teinté d'esthétique West Coast. Il se déclare influencé à la fois par Gus Viseur et Art Van Damme. On a pu le retrouver régulièrement aux côtés du groupe Sweet Chorus. Ces derniers temps, il semble adopter une approche plus moderne et se produit également au synthétiseur. En 1979, les guitaristes Lulu Reinhardt et Ziroli Winterstein embauchent un Tzigane, Enzo Biordi, qui jouera les valses de Jo Privat et Tony Murena avec une belle âme manouche et une grande poésie. Plus tard on le retrouve avec le groupe Puro Sinto, tissant de fort jolis chorus.

En 1981, c'est Walter Buri, dont on ne sait s'il appartient à l'ethnie tzigane ou non, qui joue dans le groupe du célèbre guitariste Hans'che Weiss, faisant preuve, lui aussi, de beaucoup d'expression et de poésie, notamment dans *Valse la danse.*

C'est dans le quintette d'un autre Weiss, Chela, qu'on peut entendre en 1983, un accordéoniste *gadjo,* Gaston Michel, né en 1948 qui, ayant démarré à six ans, a fait ses débuts comme tout le monde dans les bals. A dix-huit ans, il se met au piano et l'utilise en alternance avec l'accordéon.

En 1985, en Allemagne, un autre *gadjo,* Klaus Brüder, apparaît sur les disques du violoniste Titi Winterstein. Il s'y exprime autant dans le swing manouche que dans les morceaux traditionnels tziganes. Né en 1958, il se met à l'instrument en 1966, en autodidacte. Entre 1980 et 1986 il obtient des diplômes à l'issue d'études musicales. En 1982, il entre dans l'orchestre de Titi ; en 1984, il fonde un duo, Violacord, avec le violoniste Antonin Ukleja. Ensemble, ils jouent une musique de genre allant vers de multiples directions : jazz, swing, musette, tango, classique, folklore, etc. Plus récemment, en 1989, on lui doit deux disques en duo avec un contrebassiste, Florian Henschel, et deux en trio avec le même augmenté de Volker Biesenbender au violon sous le nom d'« Avodah », où ils jouent des standards du jazz, de la musique de genre, du tzigane et du classique.

Quel que soit le contexte, le jeu de Klaus Brüder est d'une grande virtuosité, dans laquelle on capte les multiples origines de son inspiration.

Autre *gadjo,* Guy Raimbault s'est d'abord longtemps produit comme violoniste derrière des chanteurs marginaux « post-soixante-huitards », tels Chantal Grimm et Evariste. Venu sur le tard à l'accordéon, on le retrouve en 1986, au sein du groupe français Annouman où il s'exprime dans un univers original allant du folk au swing manouche, en passant par la musique traditionnelle orientale.

Cette même année 1986, Kniké Lagrene, manouche hollandais, se produit soit en solo, soit avec le guitariste Stochelo Rosenberg. Son répertoire est celui commun à tous les Tziganes, quel que soit leur pays

d'ancrage : jazz, swing, valses, folklore, voire même variétés (les Tziganes, comme les jazzmen, ont toujours su transcender les mélodies les plus insipides et les transformer en chefs-d'œuvre). Kniké Lagrene peut jouer *Night And Day*, *Les Feuilles Mortes*, *Tico Tico* ou l'*Adagio* d'Albinoni, que nos oreilles sont pourtant fatiguées d'entendre, tant il nous les relit avec le talent, la poésie et le dépouillement dont seuls les musiciens tziganes sont capables.

En 1987, Ricki Adler, autre manouche, allemand cette fois, joue dans le swingtette du guitariste Rigo Winterstein ; la même année, en France, on entend Dominique Liénard dans le Hot Swing du guitariste Michel Delacroix ; en 1989, c'est l'accordéoniste André Bombélian au sein d'un Annouman, belge celui-ci et, la même année aux Pays-Bas, un Tzigane yougoslave, Rôse Moreno, au sein de son Gipsy Swing Quartett, interprète des swings mâtinés de tangos et de retsinas.

13. L'accordéon et le rock

On ne peut parler de la récente histoire du rock sans faire un bref historique de ce courant musical apparu au début des années 1950. On le sait, l'un des ingrédients principaux en fut le blues, idiome au départ non encore figé dans une structure rythmique et harmonique précise.

Le processus fut lent, et les formes de blues telles que nous les connaissons à l'heure actuelle s'élaborèrent progressivement, notamment au contact de diverses musiques déjà structurées du folklore blanc et, en particulier, des airs traditionnels d'origine irlandaise.

Les deux cultures s'enrichissant mutuellement, la musique « old-time » des descendants d'émigrés anglo-saxons, se mit à swinguer d'une autre manière et les *moans* noirs devinrent peu à peu des chansons. Il semble qu'au début du siècle, le blues ait acquis sa structure quasi définitive. Une des conséquences fut l'apparition, dans les années 1920, des premières vedettes noires enregistrant du country-blues sur les *Race Records*.

La guitare, unique instrument présent sur lequel s'accompagne souvent le chanteur, devint l'instrument roi. Quand on écoute certains bluesmen comme Charley Jordan chantant son *Keep It Clean*, on reconnaît déjà l'amorce de ce qui deviendra quelque vingt-cinq ans plus tard le rockn'roll. Dès la fin des années 1940, ces blues seront joués sur des tempos plus rapides par des artistes noirs comme Louis Jordan, Joe Turner ou le quatuor vocal The Four Hamp-Tones, de Lionel Hampton. Le travail de « peaufinage » de ce qu'on appellera désormais le rock'n roll sera encore effectué par des Noirs, grands créateurs du genre, tels Chuck Berry et surtout Little Richard.

Très vite, la country music blanche fera de larges emprunts à cette nouvelle forme d'expression, et dès le début des années 1950, ces blues, mâtinés de musique country & western, vont devenir des rock'n roll. Les musiciens blancs « tireront alors les marrons du feu » et on ira même parfois jusqu'à oublier la part importante prise par la musique country et le blues dans l'élaboration du rock tel que nous le connaissons de nos jours.

Les enregistrements de Bill Haley, première star du rock'n roll, témoignent bien, dans ses débuts, de cette filiation. Ses groupes ont pour nom The Saddlemen et The Four Aces of Western-Swing et il joue des ballades, des blues, des airs « yoddlisants » et des valses. Il est accompagné de deux

accordéonistes : Al Constantine et Johnny Grande qui, lui, restera ensuite son pianiste au sein des célèbres Comets.

Avant d'en arriver au rock'n roll lui-même, nous parlerons donc tout d'abord des accordéonistes de blues et de country music, qui, à notre sens, peuvent être considérés comme ayant préfiguré ce style musical.

Le blues

Si on excepte le zydéco des Cajuns qui, il est vrai, représente de nombreux artistes, les musiciens noirs sembleraient, si on regarde du côté du blues et du boogie-woogie, avoir, en ce qui concerne les instruments à anche libre, préféré à l'accordéon son cousin l'harmonica. Celui-ci, moins coûteux mais également moins fragile et bien moins encombrant, étant mieux adapté à une vie itinérante, cela peut, en partie du moins, expliquer ce choix. Certains Noirs toutefois, n'ont pas manqué de s'intéresser à l'instrument. Claude Vue, spécialiste de la country music, cite l'exemple [1] de John Jackson, bluesman né en Virginie en 1924 et possédant, nous dit-il, un répertoire aussi bien d'origine blanche que noire, qui, dans une interview, explique : « Ma mère chantait des cantiques et jouait de l'harmonica et de l'accordéon. »

On possède aussi quelques photographies de « Blind » Willie Mc Tell (1901-1970) et de Son House (1902-1988), bluesmen connus comme chanteurs-guitaristes de country blues, posant en train de jouer de l'accordéon diatonique. Pour autant que nous le sachions, il n'existe toutefois, à ce jour, nulle trace enregistrée de leurs éventuelles performances sur cet instrument.

Pour l'anecdote, nous nous devons de mentionner une plage du fameux bluesman et folk-singer noir, Huddie Leadbetter, dit Leadbelly (1889-1949), *Cornbread Rough,* sur laquelle il chante en s'accompagnant à l'accordéon diatonique avec beaucoup de feeling et d'assurance et en s'exprimant dans un *mood* fortement cajun. Notons que cette grande figure mondiale du blues et de la musique folklorique américaine, plus connue comme guitariste, a, sur la fin de sa vie, entre 1946 et 1948, gravé plusieurs titres à l'accordéon dont *Suckey Jump* et *Laura* [2]. Beaucoup plus tard, un certain Louis Bashell joue sur un 45-tours un *Uklahoma Boogie* bien envoyé, enchâssé entre un ragtime, une polka et une valse.

Signalons également la chanteuse de blues noire Jean Orleans s'accompagnant elle-même à l'accordéon.

La country music

Dès la moitié des années 1920, l'accordéon apparaît dans ce qu'il convient d'appeler alors la country music. Auparavant, les musiques traditionnelles blanches, pour la plupart d'origine irlandaise, étaient regroupées sous le vocable *old time* et *hillbilly*. Signalons, au passage, l'existence de groupes de old-time noirs qui, en plus des instruments traditionnels (guitare, violon, mandoline, banjo, etc.), utilisaient des accordéons diatoniques et même des concertinas. Néanmoins, ce furent les Blancs qui popularisèrent cette musique. Ils utilisaient, eux, l'accordéon chromatique, souvent relégué toutefois dans un rôle d'accompagnement ; les chorus sont rares, et peu de disques en recèlent. L'accordéon country n'est pas présent dans toutes les régions : très répandu dans le Missouri, l'Ohio, et plus généralement dans les États du Nord, on ne le trouve pas dans les groupes de la région des Appalaches.

Dès la fin des années 1920, les accordéonistes de country commencent à apparaître sur les disques. Ainsi en 1929, on entend l'accordéon de Fran Trappe dans le *Old Lonesome Blue* des Bowman Sisters. D'origine allemande, Fran était encore en activité dans les années 1970. Des deux sœurs Bowman, l'une, Jennie, jouait de l'accordéon ainsi que du violon. Leur père, Charlie Bowman fut, avec son groupe les Hillbillies, un pionnier de la musique old-time. Selon Claude Vue, c'est de ce groupe que viendrait le nom donné au style musical.

Le milieu des années 1930 correspond à la naissance de la *Swing Era* ; les artistes de la country and western n'y sont pas insensibles ; c'est la genèse du style *western swing* où l'accordéon va tenir un rôle important, assurant les parties rythmiques et prenant parfois des chorus. Sur bien des disques de cette période, le nom de l'accordéoniste ne figure pas, noyé dans la masse orchestrale comportant quelquefois jusqu'à huit ou neuf éléments.

Entre 1934 et 1938, on entend l'accordéon de Kenneth Pitts au sein de l'orchestre de Bill Boyd and His Cow-Boy Rambers, celui de Bundy Bratcher chez Le O'Daniel and His Hillbilly Boys, ou de Cal Callison dans les Oklahoma Play-Boys de Jimmie Revard. On note aussi un beau chorus de Harry Sorenson dans *The Devil With The Devil* de l'orchestre de Roy Newman And His Boys.

A la fin des années 1930, certains enterrent déjà l'accordéon, disant qu'il est en passe d'être détrôné par le banjo. Earl Scrugg, banjoïste virtuose de l'orchestre de Bill Monroe and His Bluegrass Boys, met au point une technique d'accompagnement en arpèges visant à remplacer, de façon à la fois plus spectaculaire et plus « traditionnelle », ce que faisait l'accordéon jusqu'alors.

Ce dernier, au cours de la décennie qui va suivre, restera encore bien présent au sein des orchestres de western-swing.

Il faudra attendre le début des années 1950 pour que cette musique étant peu à peu supplantée par le rock'n roll, l'accordéon disparaisse progressivement avec elle.

Durant les années 1940, les orchestres vedettes de Western-Swing sont nombreux. Parmi eux, celui du violoniste Spade Cooley au sein duquel se sont succédé beaucoup d'accordéonistes dont le célèbre Milton Delugg, Susy Chandler, Pedro De Paul ou George Bamby ; celui des trois frères Willis, les Oklahoma Wranglers, un des groupes pionniers de la country music. C'est Vic, le plus jeune des frères et fondateur du groupe, qui y tenait l'accordéon. Né en 1922, il commença sa carrière très jeune pendant la Grande Dépression des années 1930. Jusqu'au début des années 1940, il participa à des shows radiophoniques dans l'Oklahoma, le Missouri, le Nouveau-Mexique et l'Illinois. En 1946, il devint musicien régulier de la station de radio du Grand Ole Opry, temple de la country music. Cette même année, il enregistra derrière le chanteur Hank Williams qui sortit son premier single sous le label Sterling, le groupe prenant pour l'occasion le nom des Drifting Cow-Boys.

En 1949, l'orchestre quitta le Grand Ole Opry et tourna pendant huit ans avec Eddy Arnold ; il y retourna en 1960 et se rebaptisa les Willis Brothers, gravant une douzaine de disques entre la fin 1940 et le début 1950. Vic Willis mourut en 1981.

Au cours de cette même période, certains musiciens de country restèrent plus fidèles à la tradition old-time ; ce fut le cas de Bill Monroe qui, pendant deux ans, employa une accordéoniste, Sally-Ann Forester au sein de ses Bluegrass Boys puis, après avoir essayé diverses formules orchestrales, s'en sépara afin de conserver une formation moins importante, réduite à ce qui est devenu l'archétype de la formation bluegrass actuelle : violon, mandoline, banjo, guitare, contrebasse. Citons encore la présence de l'accordéoniste Sis Cunningham dans le groupe qui accompagne Woody Guthrie et Pete Seeger : les Almanac Singers. Signalons que celle-ci fonda avec son compagnon Gordon Friesen la première et célèbre revue de Folk, *Broadside*, en 1962.

Pour ce qui est des années 1950, signalons l'accordéon de A. Tracey derrière l'orchestre du chanteur Tex Williams, et plus spécialement celui du très populaire Frank « Pee Wee » King. Né en 1914, dans le Wisconsin, au sein d'une communauté polonaise, Frank commença à étudier le violon, l'harmonie, puis l'accordéon, et, dès l'âge de quatorze ans, se produisit à la radio locale (WBY). Au début des années 1930, il travaille à la station de radio WLS de Chicago. On le retrouva bientôt à l'accordéon et au violon, dans l'orchestre de Gene Autrey. Il se joignit quelque temps plus tard à l'orchestre des Log Cabin Boys, originaire du Kentucky et y demeura jusqu'en 1934. Il joua ensuite jusqu'en 1937 au Grand Ole Opry. En 1938, il retourna chez Gene Autrey pour travailler à Hollywood, apparaissant dans un certain nombre de films. Le début des années 1940 le vit tourner dans le show *Camel Caravan* et, en 1946, il fonda ses Golden West Cow-Boys, commençant à enregistrer pour le label Bluebird et assurant deux émissions de radio par jour. Au début des années 1950, il se retrouva balayé par la vague du rock'n roll et, en 1959, ne renouvela pas son contrat avec la firme RCA, vendant ses éditions musicales à Gene Autrey. Sur ses disques, on constate que « Pee Wee » King est un spécialiste du boogie qui ne dédaigne pas jouer des rocks, comme *Blue Suede Shoes*

par exemple ; l'ensemble de son orchestre swingue redoutablement ; ses rocks, boogies et autres jumps sont de loin aussi écoutables, si ce n'est plus, que ceux de beaucoup de jeunes vedettes du rock'n roll.

Bien plus jeune, Jimmy Dean, né en 1928, est surtout connu comme chanteur. Il débuta la musique par l'étude du piano. Lors de son service militaire, il se mit à l'accordéon et à la guitare. Pendant ses permissions, il forma avec ses camarades de régiment les Tenesses Haymakers, avec lesquels il partit se produire dans les clubs de Washington. Libéré de ses obligations militaires, il s'installa dans cette ville et passa dans divers shows radiophoniques et télévisés. En 1957, il créa le *Jimmy Dean Show* à la télévision et acquit rapidement une renommée internationale.

Beaucoup d'autres accordéonistes moins connus ont joué au sein de formations diverses de country music. Citons au passage Harley Luce et Billy Léopold chez Rudy Soofer, Bud Siebert chez Foy Willing and the Riders of The Purple Sage, Darnell Kirkspatrick et les Hiflyers, entre 1937 et 1941, ou encore, dans les années 1950, Helen Carter avec Maybelle Carter and the Carter Sisters de la célèbre Carter Family.

A l'écoute des divers disques de western-swing, on se rend compte que le jeu des accordéonistes y est très proche de celui des accordéonistes de jazz de l'époque et on peut même, au détour de certaines faces, y découvrir des chorus dévastateurs. Précisons aussi que le style western-swing emprunte largement au jazz à cordes du type des formations du violoniste Joe Venuti, aux quintettes du genre Hot Club de France, voire même au boogie-woogie orchestral et au dixieland, comme c'est le cas du chanteur-guitariste Don Gibson, derrière lequel on entend l'accordéon de Milton Scarborough, et qui emploie parfois un trompettiste.

Le début des années 1950 sonnera le glas de la grande popularité de cette musique. Elle aura pourtant, malgré elle, contribué à la naissance du rock'n roll et de ses jeunes stars. Rappelons que si pendant près d'une vingtaine d'années les successeurs d'Elvis Presley allaient bouder l'instrument, lui-même avait débuté son apprentissage musical avec l'accordéon.

Le rock

Mal aimé du jazz, l'accordéon, symbole à double titre du vieux monde (des « anciennes » générations et du « Vieux Continent ») aux yeux de la jeunesse, fut probablement l'instrument le plus détesté du rock.

Longtemps banni, son retour récent sous les feux de la rampe a de quoi surprendre. Dans son numéro de décembre 1987, la revue américaine *Keyboard* consacrait un long article à l'accordéon dans le rock, signalant son apparition derrière maintes stars du genre et dans nombre de groupes célèbres. Sans aller jusqu'à prétendre qu'il fera bientôt partie de la panoplie de tout rocker, notons qu'en effet, il est de plus en plus sou-

vent présent, et sur disque, et sur scène. De là à lui prédire un avenir d'« instrument branché », il n'y a qu'un pas que nous nous garderons toutefois prudemment de franchir !

Au tout début du rock'n roll, on trouve encore, en cherchant bien, quelques traces d'accordéon, notamment dans les Starlighters du chanteur Joey Dee et chez la chanteuse Connie Francis, s'accompagnant elle-même jusqu'au jour où il lui fut vivement conseillé, si elle voulait faire carrière, de le jeter aux orties.

Alors que dans la tradition cajun et tex-mex, l'accordéon occupa toujours une place privilégiée, le rock, dans son ensemble, lui tourna le dos. De façon logique, c'est dans le rock texan, le plus proche de ces traditions, que l'accordéon survécut tant bien que mal jusqu'au milieu des années 1960 ; le Sir Douglas Quintet comportait un accordéoniste, Augie Myers, que l'on entend dans l'album *Quintessence* de Doug Sahm, ce dernier accueillant à l'occasion Flaco Jimenez qui fut aussi l'invité de Ry Cooder. Steve Doerr se partage entre la guitare, l'harmonica, l'accordéon et le chant dans les Leroy Brothers. Carl Finch et Ponty Bone, grandes figures du rock texan, jouent de l'accordéon, le premier dans Brave Combo, le second dans son groupe, les Squeezebones, et derrière Joe Ely. Ils apparaissent tous deux dans le film de David Byrne *True Stories* et sont de farouches militants du retour de l'accordéon dans la musique populaire. Carl Finch ayant commencé par la trompette au collège, fait ses débuts dans des formations de rock'n roll. Influencé par l'accordéon scandinave et saturé de pop-music, il joue du folk. Au milieu des années 1960, il découvre l'accordéon cajun et son jeu s'en inspire largement.

A partir du milieu des sixties, grande époque de la pop music, l'accordéon demeura dans l'ombre.

En 1968, les Beatles font appel à une femme, Shirley Evans, pour tenir l'accordéon dans leur album, *Magical Mystery Tour.*

Parmi les grands représentants de la vague anglaise des sixties il faut nommer l'organiste Keith Emerson qui joue de l'accordéon dans deux de ses albums *Brain Salad Surgery* et *Works.* Quant à Jethro Thull, son claviériste John Evan utilise parfois l'accordéon sur scène. Un album en témoigne : *Jethro Thull live.*

Les seventies ne furent pas beaucoup plus favorables à l'accordéon ; toutefois, dès 1974, Bruce Springsteen eut recours à celui de Roy Bittan, habituellement aux claviers.

On constate que, dans le monde du rock et de la pop music en général, une grande partie des accordéonistes ne font pas carrière en tant que tels. Ce sont très souvent des claviéristes « recyclés », comme Rob Hyman, des Hooters, qui reconnaît être un peu faiblard côté main gauche, et John Linnel, du duo They Might Be Giants qui, lui, ne s'en sert pas. Il affirme que c'est une solution au problème des claviers avec lesquels on ne peut pas remuer sur scène et avoue enregistrer, sur les disques, les basses en re-recording...

D'autres renouent avec l'accordéon de leur jeunesse qu'ils avaient délaissé, comme John Cascella, du John Cougar Mellencamp, qui s'est souvenu des quelques leçons prises étant enfant...

La seconde moitié des années 1970 voit s'amorcer un certain « retour » à l'accordéon, si l'on peut dire, l'instrument n'ayant jamais beaucoup été employé dans l'univers de la musique populaire américaine.

Nombre de chanteurs ou de groupes, célèbres ou non, l'utilisèrent fréquemment pour sa couleur, pour sa touche populaire, nostalgique, voire « parisienne ». Signalons les Beach Boys dans leur album *Five Big Ones,* qui eurent recours aux services de Ron Altbach et Carl Fortina. Ce dernier, élève de John Pezzolo et habitué des séances de la Paramount, sera sur l'album *Blue Moves* d'Elton John qui emploiera également Jack Emblow dans un de ses titres *Razor Face.* Le chanteur Neil Diamond, quant à lui, a fait appel à Nick de Caro pour l'album *Beautiful Noise.* Billy Joel embaucha Michael O'Martian dans son disque *Piano Man.* Steve Goodman emploiera les deux accordéonistes Bobbi Rossi et Jack Mc Gann sur certains de ses titres. Citons également l'accordéon de Frank Porto derrière Harry Chapin et Lori Lieberman. En Grande-Bretagne, le Groupe Sailor utilise l'accordéon de Henry Marsch et, au Pays-Bas, le groupe Focus celui de Thijs Van Lier.

A l'image de nos Jacques Higelin et Gérard Blanchard nationaux, on trouve également, aux USA, des chanteurs-auteurs-compositeurs jouant eux-mêmes de l'accordéon sur certains de leurs albums, comme Jimmy Webb, auteur du célèbre tube *By The Time I Get To Phoenix,* qui s'accompagne sur son propre album *Words and Music.*

Il faut souligner que parmi les accordéonistes jouant sur des disques de rock ou de pop music, tous, bien loin de là, ne sont pas nécessairement issus de cet univers musical. Ainsi Marcel Azzola a fait une séance pour les Sex Pistols dans les années 1970 et beaucoup de stars du rock américaines ont eu recours à des accordéonistes venus d'univers musicaux différents. C'est le cas de Paul Simon faisant jouer dans son album *Graceland* le Cajun Rockin' Dopsie.

Le tex-mex David Hidalgo, lui, figure également sur un album de Tom Waits où il voisine avec le « pluridisciplinaire » William Schimmel, aussi connu dans le milieu classique que dans celui de la variété. Musicien de séance très demandé, ce dernier est capable de jouer également du piano, du guide-chant, de la « leslie-bass pedal » et de cumuler les postes de directeur musical de l'American Place Theatre et de chef d'orchestre assistant du New York Shakespeare Festival. Il mène de surcroît et parallèlement une carrière de compositeur, participant fréquemment à des musiques de scène. Enfin, nous avons gardé pour la bonne bouche Dominic « Dom » Cortese, qui, omniprésent dans les studios, eut une longue carrière d'accompagnateur de vedettes rock.

Il apparut d'abord au sein du Count's Rock Band codirigé par le saxophoniste Steve Marcus et le guitariste Larry Coryell qui, vers la fin des années 1960, fut un grand pionnier du « free rock ». On peut entendre Cortese sur des albums de Bob Dylan, de Young Rascals, de Billy Joël, Leon Redbone (qui emploie, ces derniers temps, Brian Nalepka), Judy Collins, Ian Hunter, Michael Franks, Bette Midler, Barbra Streisand, Johnny Mathis, etc.

Si on considère globalement le rôle de l'accordéon dans le rock et ses

dérivés, il apparaît qu'il n'existe pas vraiment d'accordéonistes pouvant se réclamer de cette esthétique musicale en tant que style original. On peut parler de guitare-rock, de batterie-rock, mais très rarement d'« accordéon-rock », « faire du rock » à l'accordéon signifie surtout amener, en tant que collage, l'univers qui lui est attaché, la musique qui lui est propre ; il s'agit davantage d'une démarche artistique ou culturelle que d'un style défini.

Roy Bittan s'étant mis récemment à l'accordéon, affirme que son emploi dans le monde du rock correspond à une réaction de lassitude envers les claviers électroniques. On s'aperçoit, en effet, que le soufflet de l'accordéon donne une certaine « fraîcheur » à l'univers « speedé » de la rock music. A l'écoute des groupes des années 1980, on constate que pas mal d'entre eux emploient des accordéons diatoniques pour obtenir un son à mi-chemin entre les univers tex-mex et cajuns, apportant un peu de « brise campagnarde » dans l'atmosphère « chargée » du rock urbain, tel Kenny Margolis Mink Deville et Lucky Seven.

Les groupes d'esthétique punk eux-mêmes participent au mouvement, les Dead Milkmen par exemple où sévissent deux accordéonistes : Jasper Thread et Brian Beattie. Le punk français n'est pas en reste avec François Hadji-Lazaro dans Los Carayos, les Garçons Bouchers et le groupe Pigalle où il emploie aussi banjo, basse, claviers, cornemuse, dobro, flûte traversière, guimbarde, guitares, harmonica, violon, mandoline, piccolo, violoncelle et vielle à roue.

En Angleterre, le maître du genre est John Maloney, « l'accordéoniste en colère ». Quant aux Pogues, ils s'enorgueillissent depuis longtemps de la présence d'un accordéoniste tout à fait dans la veine folk-punk [3].

Gallois, Geraint Watkins, également pianiste et organiste, est surtout connu en France pour sa participation au CD de Benoît Blue Boy, *Parlez-vous français* [3]. Ayant déjà beaucoup de route derrière lui, on a eu l'occasion de l'entendre derrière les Shaking Pyramids et les Balham Alligators. Évoquant un Clifton Chénier au jeu débarrassé de ses « scories », Watkins fait montre d'une technique éblouissante et d'un rare feeling *(cf.* sur *Luisiana* son duo avec l'harmonica de Benoît Blue Boy [3]).

Signalons encore la présence de Gus Cordovox au sein du Ben Vaughn Combo qui symbolise le renouveau du folk-rock aux États-Unis.

Bien d'autres groupes de rock utilisent régulièrement ou sporadiquement l'accordéon. Aux USA encore on trouve Jim Mc Donnel dans les Talking Heads de David Byrne (ce dernier ne dédaignant pas tripoter lui-même l'accordéon en amateur), Bruce Hornsby, un des rares accordéonistes chef d'orchestre d'un groupe rock, et Jay Spell des O'Keanes.

En Angleterre, dans les seventies, les duettistes Graham Lyle et Benny Gallagher, étaient à la fois accordéonistes, guitaristes, mandolinistes, banjoïstes et chanteurs. Plus récemment, les guitaristes de rock, Joe Walsh des Eagles, né en 1947, et Nils Lofgren, leader de Green (né en 1952, ayant commencé par l'accordéon à l'âge de cinq ans), se sont tous deux produits au Greek Theater avec le Ringo Starr All Stars.

En France, l'accordéon est, depuis quelques années, de plus en plus intégré à des orchestres difficiles à classer, tournant autour de la musique

syncopée et des musiques populaires : mélange de blues, musette, rythm'n blues, rock'n roll, jazz.

Un des groupes pionniers du genre fut le Chicot A Bois Sec, où le jeune Francis Varis, à l'accordéon, voisinait avec des gens issus de milieux musicaux aussi divers que Dominique Pifarely, Daniel Huck, ou Yves Tesslar. Quelques années plus tard, on vit apparaître le Music Hall Musette avec l'accordéon diatonique de Minelle Guy et, tout récemment, les jeunes groupes comme le Poï Dog Pondering, la Mano Negra où l'on entend Oscar Tramor également chanteur, guitariste, et clavier, le groupe V.R.P. et celui des Négresses Vertes qui s'est hissé au *Top 50.* De très jeunes chanteurs actuels embauchent des accordéonistes, ainsi Kent, faisant appel aux services de Jean Blaute, également pianiste et organiste.

En remontant à nouveau dans le temps et en retournant du côté de la musique country and western, nous avons dit plus haut que le rock'n roll lui avait porté un rude coup. Toutefois, elle reçut un apport de sang neuf dans les années 1970, avec la nouvelle génération du folk traditionnel blanc, ce que l'on pourrait appeler « l'après Pete Seeger », amenant des artistes tels que Bob Dylan, Joan Baez, et nombre de leurs suiveurs de la « hippy generation ».

De plus, cette country music s'est enrichie de l'apport de la pop et du rock. De nouvelles stars et de nouveaux groupes sont nés de ce métissage, et l'accordéon s'y est refait une place. The Band, groupe fétiche de Bob Dylan, possède son accordéoniste, Garth Hudson, que l'on entend aussi derrière la chanteuse country Emilou Harris. Celle-ci affectionne d'ailleurs, semble-t-il, les accordéonistes, puisque Barry Tashian figure dans l'album *Thirteen,* Lincoln « Link » Davis Jr dans *Blue Kentucky Girl,* le Cajun Bessyl Duhon dans *Ballad Of Sally Rose,* et Kate Mc Garrigle dans l'album *Bluebird.* Précisons que cette dernière chante et joue de l'accordéon, ainsi que des claviers, de la guitare et du banjo dans son dernier CD, enregistré avec sa sœur Anna, *Heartbeak Accelerating*[1]. On y entend également l'accordéoniste Pierre Marchand. Citons enfin le groupe Nitty Gritty Dirt Band qui, depuis 1970, emploie des accordéonistes : d'abord le batteur Jimmy Fadden, puis Jim Ibbotson, et, le dernier en date arrivé vers 1987, Bob Carpenter.

14. Classique et enseignement

Le classique

La relation de l'accordéon à la musique classique a toujours été empreinte d'une certaine ambiguïté. D'une part, l'instrument se devait d'acquérir ses lettres de noblesse et gagner ses galons de concertiste ; d'autre part, les grands musiciens classiques ne manifestèrent qu'exceptionnellement leur intérêt pour l'instrument. L'exemple de Chopin est souvent cité :

> « Lady... est une des plus grandes dames de Londres et on la dit très musicienne. Je suis allé passer quelques jours dans son château et un soir que j'avais joué, et que cette grande dame écossaise avait chanté ensuite une foule de mélodies, on lui apporta une sorte d'accordéon et elle se mit le plus sérieusement du monde à exécuter des airs horribles, sur cette espèce d'instrument. »

Précisons, au passage que nombre d'accordéonistes, classiques ou non, le lui rendent bien, disant, pour beaucoup, que la musique de Chopin n'est pas accordéonistique. Néanmoins certains, comme Jo Privat, avouent certaines fois s'en être inspirés pour avoir des « départs » ou des trames harmoniques. La relation des accordéonistes concertistes au public n'eut jamais un caractère d'évidence, mais l'expérience a montré qu'il existait un véritable public potentiel :

> « Tout dépend, nous dit Frédéric Guérouet, de la forme du concert. Parfois le public est un petit peu surpris, d'autres fois il ne faut pas hésiter à franchement démontrer toutes les possibilités de l'instrument. Dans des conservatoires ou des centres culturels on peut vraiment jouer un programme contemporain ou classique (...). Entre les gens qui disent : "Oh oui ! c'est intéressant" et ceux qui vont vraiment au

concert, il y a une marge. Il est certain que pour l'accordéon il y a plus à faire que pour la plupart des autres instruments »[1].

Néanmoins, certaines célébrités du monde des arts se firent très tôt les défenseurs de la cause de l'accordéon « noble ». L'écrivain Mac Orlan, qui n'hésite pas à le faire entendre plus souvent qu'à son tour à travers ses écrits déclara, au dire de Louis Péguri :

> « Pour quiconque a suivi avec un peu d'attention les progrès réalisés dans la fabrication des accordéons chromatiques et, surtout, pour ceux qui ont pu constater la réelle culture musicale des accordéonistes, l'accès au conservatoire est un droit et une sécurité. Ceci ne peut se discuter car sa place est aussi importante que celle de certains instruments de cuivre, qui sont enseignés dans cette illustre maison. L'accordéon est un créateur de climat sentimental par la personnalité de son timbre. Il pourrait trouver sa place dans certaines œuvres de Gustave Charpentier, d'Auric, de Stravinski et de beaucoup d'autres parmi celles des jeunes maîtres de ce temps. Je dois ajouter que c'est la culture musicale des jeunes artistes qui utilisent cet instrument qui permettra à l'accordéon d'être admis au conservatoire. Ainsi le titre de virtuose prendra sa qualité authentique. C'est mon souhait, et je ne doute pas qu'il soit réalisable dans un très proche avenir. »

Le grand compositeur Vincent Scotto n'était pas moins enthousiaste, toujours selon Péguri :

> « L'accordéon doit-il entrer au conservatoire ? Je vous réponds oui, cent fois oui. Pourquoi ? Parce que l'accordéon sort du peuple ? *Vox populi vox dei*, et tôt ou tard il doit s'imposer. Parce que l'accordéon est un instrument complet par lui-même, puisqu'il donne la mélodie et l'harmonie, c'est-à-dire l'accompagnement avec toutes les nuances du *forte* au *pianissimo*.
> Parce qu'on ne trouvera jamais trop de sonorités nouvelles (...). Des sonorités qui donnent du relief aux orchestrations et je pense qu'il y aura plus tard des concertos pour accordéon, accompagnés par de grands orchestres (...) »[2].

En fait, à l'origine, la littérature proprement accordéonistique était quasi inexistante, l'essentiel consistait en adaptations d'œuvres de « virtuosité » conçues pour le piano. Mais Louis Péguri exposa un vaste programme axé précisément sur les transcriptions :

> « De grands musiciens du passé n'ont pas hésité à transcrire de la musique écrite pour grands ensembles symphoniques et à l'exécuter au piano. Nous pensons à Liszt, à Paderewski, à Rubinstein et à d'autres encore. Or le piano est monocorde, tandis que l'accordéon... Aussi lorsqu'on transcrira techniquement, de façon parfaite, pour l'accordéon, ce travail sera très utile et servira à répandre le patrimoine artis-

tique, classique, romantique, contemporain de la musique française, surtout dans les milieux d'où l'accordéon est sorti et où il reste si populaire. Personne n'en doit douter » [2].

Un tel monde idéal de la transposition ne connut jamais de véritable réalisation et, en fait, certains instruments sont plus aptes à être transposés pour l'accordéon, comme nous l'expliqua Frédéric Guérouet :

« Pour moi l'accordéon est le cousin de l'harmonium. Les gens préfèrent choisir entre l'orgue et l'harmonium, ça leur fait moins peur qu'entre l'orgue et l'accordéon. Si l'on réfléchit bien, on part de l'orgue, de l'orgue à l'harmonium pas de problème, et comme l'accordéon a exactement le même système d'anches libres que l'harmonium, la corrélation paraît nette, évidente, claire. Si vous opposez directement l'orgue à l'accordéon il y a la différence de systèmes d'anches, et c'est ça qui fait peur. Les gens connaissent l'harmonium et ça les rassure » [1].

Selon Max Bonnay :

« Il y a quelques pièces pour piano qui passent, mais tout le répertoire romantique, impressionniste, ne colle pas. Trop d'utilisation de pédales, d'effets spécifiques, ce serait plutôt du dérangement que de l'arrangement. Quelques pièces baroques arrivent à passer ; du Couperin, des pièces pour clavecin. Exceptionnellement quelques pièces orchestrales comme du Stravinski, mais elles demandent un gros travail » [3].

Frédéric Guérouet estime, à l'instar de Max Bonnay, que beaucoup de transcriptions n'offrent pas d'intérêt, Chopin notamment, pas plus que les romantiques, l'école impressionniste française, etc.

« On n'apporte rien de vraiment révélateur et surtout rien de convaincant quant aux possibilités de l'accordéon. L'auditeur imagine l'instrument original, donc son esprit sera critique et c'est vraiment très prétentieux de s'attaquer à du Chopin » [1].

Quant à l'école sérielle, elle offrirait a priori maintes possibilités :

« Schoenberg a écrit pour l'harmonium, ce qui laisse penser qu'on peut très bien jouer cette œuvre à l'accordéon » [1].

Néanmoins, aux yeux de certains concertistes, des compositeurs contemporains offriraient un nouvel horizon au répertoire de l'accordéon : Cage, Bério et Ligeti (selon Guérouet). Citons enfin Messiaen.

Par ailleurs, Guérouet donne d'intéressantes précisions sur les limites techniques inhérentes à l'instrument :

« La difficulté avec l'accordéon, surtout pour des œuvres polyphoniques, tient essentiellement au soufflet. On est obligé de "respirer"

dans les phrases musicales, problèmes qui n'existe pas pour l'orgue. Le seul grand problème dans les œuvres pour orgue, par exemple, c'est qu'il dispose de trois claviers (deux pour les mains et un pour les pieds) et nous n'avons que deux mains pour l'accordéon »[1].

Le livre de Louis Péguri et Jean Mag, *Du bouge au Conservatoire*, constitue le premier plaidoyer d'importance visant à démontrer que l'accordéon *doit* devenir un instrument classique à part entière. Pierre Monichon, à notre époque, s'est fait l'inlassable avocat de ladite cause. Ses ouvrages constituent, à ce titre, un éloquent dossier. Il est vrai que les compositeurs classiques écrivirent fort peu pour l'accordéon, sa réputation « douteuse » les détournant de l'instrument (le saxophone, instrument guère plus récent que l'accordéon, connut un sort identique). Il faut évidemment citer les rares compositeurs de grande notoriété qui consentirent à s'intéresser au piano du pauvre. Dans son opéra *Wozzek*, Alban Berg l'utilisa ; néanmoins il n'en garda que la couleur « populaire » et ce grand compositeur, en marge de l'école sérielle, n'ouvrit donc pas de véritable perspective à l'instrument. Ce palmarès, au demeurant peu reluisant, aurait pu connaître un premier lauréat des plus brillants, puisque Paul Hindemith se vit commander une œuvre pour accordéon solo. Las, Hindemith préféra déléguer cet honneur à son collègue compositeur, accordéoniste classique, Hugo Hermann qui écrivit les *Sieben Neue Spielmusik* en 1927.

Assurément, Tchaïkovski utilisa, dès 1883, *l'accordéon suite n° 2 en ut majeur* mais ce, à des fins quasi anecdotiques, pour faire « couleur locale ». On pourrait dire la même chose d'Alban Berg (*Wozzek*, 1917), de Kurt Weill (*L'Opéra de quat'sous*, 1928) et de Dimitri Chostakovitch (*l'Age d'or*, 1929). Parmi les compositeurs plus récents, dont le nom est rarement associé à l'accordéon, citons Mauricio Kagel (Pandoras-box, 1962, *Mare Nostrum*, 1975 et *Tango Aleman*, 1982) ; Giorgio Gaslini (*Totale* I,1966) ; Karl-Heinz Stockhausen (*Frasco*, 1968) ; Jean Wiener (*Concerto*, 1968) ; Luciano Berio (*El Mar, la mar*, 1969, *La vera storia*, 1972) ; Richard Rodney Bennett, (*Victory*, 1969) ; Yvonne Desportes (*Chanson baladée*, 1971, *Complainte du mal aimé*, 1971) ; Pierre-Max Dubois (*Deux pièces*, 1973, *Concerto n° 5*, 1974) ; Martial Solal (*Piécette pour duo*, 1982).

Citons enfin quelques auteurs illustres dont les compositions pour accordéon n'ont guère ajouté à leur gloire, selon Francis Pinguet : Georges Auric, Henri Sauguet. Signalons enfin que Jean-Jacques Werner et Terje Rypdal ont composé des œuvres associant l'accordéon et qui demeurent fort peu connues.

C'est sans doute à l'Allemagne que revient l'honneur d'avoir créé, avant tout le monde, une véritable « école » d'accordéon classique, l'école de Trossingen, ce dès le milieu des années 1930. Outre Hugo Hermann, que nous avons déjà cité, d'autres compositeurs tels Kurt Mahr, Kaspar Roeseling et Eberhardt Ludwig Wittner, pour la première génération, puis Hermann Ambrosius, Willy Frolich et Hermann Zilcher.

L'ancienne Allemagne de l'Ouest ne connut un second souffle que vers le milieu des années 1970. Le *Divertissement*, œuvre pour accordéon solo de

Wolfgang Jacobi, inaugura la nouvelle époque. Elle était à la fois tributaire du brillant passé de l'école de Trossingen et annonciatrice d'une avant-garde si bien représentée par Hugo Noth, de nationalité suisse au demeurant, et qui avait auparavant travaillé avec Jacobi. La nouvelle génération de compositeurs allemands, ou vivant en Allemagne, comporte entre autres Albrecht Gursching, Jan Kaps et Bernard Rovenstruck.

Parmi les interprètes, citons un des plus vieux, Helmut Reinbothe, né en 1929. Suivent Werner Glutsch, né en 1955, Stéphan Hussong, né en 1962, qui s'est souvent produit en duo avec Paul-Ernst Knötzle. Citons encore Elsbeth Moser, Birgit Niebel, Werner Richter, Ly Braun, Jurgen Gänzer, Gisela Walther, Lennart Bäckmann, Edwin Bucholz, Annette Löffler, Hans Rauch et Heinz Huber qui a souvent joué en duo avec Klaus Brüder [1].

Ainsi que nous le vérifierons par la suite, le sort de l'accordéon dans la musique classique paraît lié à une certaine implantation géographique au regard du développement spécifique qu'il connut en Union soviétique, dans les pays de l'Est, en Scandinavie et aux Pays-Bas.

Le développement « classique » de l'accordéon fut plus tardif dans les pays scandinaves qu'en Allemagne. Au Danemark, Ole Schmidt, composant en 1958 la *Fantaisie Symphonique et Allegro*, dont il confia la partie soliste à Mogens Ellegaard, fut non seulement un grand précurseur mais un véritable chef de file. Mogens Ellegaard, quant à lui, est un des plus célèbres concertistes au monde, en particulier dans le cadre de la musique contemporaine. Né en 1935, il va non seulement étudier l'accordéon, mais toutes les disciplines musicales. Beaucoup de compositeurs non accordéonistes vont écrire pour lui : Niels Viggo Bentzen, Per Norgard, Paul Rovsing Olsen ou Arne Nordheim. Théodore Lundquist est une des figures majeures de ce mouvement, sa *Sonatine Piccola* (1965) constitue une œuvre maîtresse du genre ; elle fut suivie d'autres pièces également remarquables. Une autre période particulièrement fertile fut marquée par *Anatomic Safari* (1967) de Per Norgard.

La richesse de cet apport fut exploitée par un grand nombre de compositeurs, notamment Miklos Maros, Karl-Age Rasmussen et Svend-Erik Wern.

En 1968, Ellegaard créa le Trio Mobile, réunissant, outre l'accordéon, le guitariste Ingolf Olsen et le percussionniste Bent Lyllof. Cette formation inspira le compositeur norvégien Arne Nordheim qui écrivit pour elle *Signals*.

En 1970, fut créée une classe d'accordéon au Conservatoire Royal de Copenhague. Elle se donna bientôt son propre répertoire et suscita bien des vocations. Citons *Aufschwung* (1977) de Jukka Tiensuu, œuvre particulièrement importante, issue de ce mouvement. Parmi d'autres concertistes danois, on relève les noms de Jeanette Dyremose et Marta Bene.

En Scandinavie, l'accordéon connut encore de belles heures de gloire. Arne Nordheim compose *Spur* en 1975. Ce concerto donnait la part belle à l'accordéon. Parmi les autres littérateurs d'envergure, citons les noms d'Antonio Bibalo, Bjorn Fongaard, Vagn Holmboe et de Finn Mortensen.

Pour la Suède, citons Jörgen Sundqvist. En Norvège, l'ouverture d'une

classe d'accordéon à l'Académie Royale de Musique d'Oslo, en 1975, constitua une étape importante pour l'histoire de l'instrument. Citons, parmi les nombreux concertistes, Jon Faukstad, Ingvei Eikaas et Jostein Stalheim. La Finlande n'était pas non plus restée à l'écart : Lasse Pihlajamaa, grand virtuose de l'accordéon, fut une véritable figure de proue.

Dès 1949, il avait composé *La danse du vent.* Matti Rantanen prit en quelque sorte le relais, composant plusieurs œuvres d'importance. Ce pays compte nombre de virtuoses tel Timo Juhani Kyllönen, né en 1955, qui comme beaucoup d'Européens, a suivi les cours de l'école de Moscou et s'exprime dans le style Bayan. Citons encore Sirkka Kelopuro, Helka Kymalainen, Heidi Velamo, Marjut Tynkkynen, Pekka Loponen.

L'Union soviétique constitue à elle seule un véritable continent accordéonistique. Au conservatoire, l'accordéon y occupe le même rang que les autres instruments. Dès 1935, le *Concerto pour accordéon et orchestre à cordes* de A.F. Rubcow inaugurait une littérature destinée à mettre en valeur la virtuosité de ses interprètes. Ainsi que le souligna Pierre Gervasoni :

> « La *Suite* de Kolminov (1950), le *Concerto en si bémol* de Tsaikin (1959), la *Sonate n° 1* de Kussiakov (1971) et la *Partita n° 1* de Zolotarev (1969) illustrent les grandes étapes de cette évolution florissante » [4].

La tradition soviétique se développa selon deux axes, dont celui privilégiant la spécificité de l'instrument tout en faisant appel à des éléments directement issus du folklore local. Alexandre Juan porta à cet égard un jugement assez sévère :

> « A mon sens, c'est une littérature qui en met plein la vue, avec beaucoup d'effets qui ne sont pas forcément très difficiles : la grande mode consiste à remuer le soufflet. A part ça, il n'y a pas grand-chose de nouveau. Il est évident que tout ce qui nous vient d'Union soviétique, comme de tous les autres pays de l'Est, nous attire parce qu'ils ont un folklore très agréable » [5].

L'autre axe privilégie la musique scandinave ; Ladislav Zolotarev en est le principal représentant. Auteur de la *Sonate n° 3* (1973), Zolotarev utilise l'apport de Schoenberg tout en se référant à des compositeurs plus anciens (Bach, par exemple).

Sofia Goubaidoulina est la principale figure d'une nouvelle lignée de compositeurs soviétiques apparue dans les années 1980, tels Banchikov, W. Gourbin, Z. Hodosch, A. Nagayef, Prigoschin et K. Volkoff.

Il est certain que la supériorité des Soviétiques s'exerce au niveau technique, leur permettant de jouer des œuvres extrêmement complexes, mais que cela ne signifie pas qu'ils soient à l'avant-garde de la recherche dans le domaine de la composition.

Parmi ces virtuoses, citons l'un des plus anciens Nikolaï Tschaïkin, né en 1915. Ensuite, nous trouvons Ladislav Zolotarev (1942-1975), Oleg Scharov, né en 1946, qui flirte aussi avec la variété et la musique légère ou

Friedrich Lips. L'école Bayan a engendré un nombre considérable de grands techniciens et interprètes et la place manque ici pour tous les citer. La biographie du plus grand nombre d'entre eux fait déjà l'objet d'un ouvrage de référence russe de plusieurs centaines de pages[2]. Citons cependant les plus connus : Wladimir Dolgopolow, Alexandr Dmitryew, Yuri Vostrelov, Albin Repnikov, Naïsmikin, Egerow, Schedrin, Schalayew, Vjatscheslav Galkin, Anatoli Belyayev, Wjatscheslaw Semjonov, Yuri Kazakov, Wladimir Biesfamilnow, Waleri Somorow, Vasyl Moros, Janko Zheljazkov, Michaïl Reinhardt, G. Tschernitschka, Juri Sidorov, Eduard Mitschenko, W. Kuznezow, I. Tichonov, Yuri Fjodorow, E. Gabnys, G. Saivkowas, Juri Dranga, N. Krylow, F. Pichuev, Fedoseyev.

La Tchécoslovaquie figure au premier rang des pays « satellites ». E.F. Burian créa, dès 1949, son *Concerto*. Vaclav Trojan (*Contes de fées*, 1959, *La Cathédrale détruite*, 1963), Jindrich Feld, Juraj Pspijil (*Récitatif et air*, 1975) et Petr Fiala (*Capriccio*) sont autant d'auteurs majeurs, probablement les plus représentatifs de la littérature accordéonistique propre à ce pays, même si elle comporte des références à l'école de Trossingen, par exemple. Les concertistes y sont nombreux : Jan Prucha, Monika Klein-Travnicek, Ivan Koval, qui se produisent souvent en trio, les duettistes Petr et Pavel Dreser, Vladimir Cuchran, Milan Blaha, Frantisek Broz, Jaroslav Hurt, Emil Hlobil, Jan Condrus, Juraj Hatrick, Jiri Matys, Jan Bartos, Jaroslav Vlach, Tibor Racz, P. Paluch.

L'essor de la littérature pour l'accordéon fut plus tardif en Pologne. Au milieu des années 1960, Bronislaw-Kasimierz Przybylski composa *Trois Pièces*, mais c'est le travail d'Andrzej Krzanowski qui inaugura une approche réellement nouvelle des techniques de l'instrument au service de musique originale. Il convient de citer le Quintette de Varsovie qui, depuis 1965 sous la direction de Lech Puchnowski (jazzman à ses heures), présentait sa conception très particulière de la musique de chambre.

Tout récemment apparut une vague de compositeurs d'avant-garde, notamment Zbigniew Kozlik, Krzysztof Olczak et Jerzy Szerniewicz. Parmi les concertistes, citons Robert Opiola, J. Zywuszczak, Andrej Dobrowolski, Zibgniew Bargielski, Andrzej Krzanowski et Ladislaw Knize.

L'ancienne Allemagne de l'Est occupe une position de pays carrefour et produisit à ce titre un bon nombre de virtuoses au service de compositeurs de différentes nationalités. Toutefois, elle compte quelques compositeurs intéressants, dont Gerd Domhardt (*Mutatie*), Georg Katzer (*Toccata*) et Herbert Kirmesse (*Fantaisie récente*).

Aux Pays-Bas, c'est grâce à une femme, Miny Dekkers, que l'accordéon connut un intense développement. Elle commença par s'associer avec le compositeur Bernard Van Beurden, qui écrivit de nombreuses œuvres pour accordéon (citons *Mini-Muziek II*, 1974), caractéristiques d'une volonté de renouvellement de la littérature du genre. Miny Dekkers sut convertir à l'instrument de jeunes compositeurs qui auparavant n'avaient jamais écrit pour lui, dont Walter Hekster, Guus Jansen ; Tom de Leeuw et Badewyn Tarenskeers. Parmi les concertistes, citons Coen Van Orsouw, Gerrie Danner et Astrid In't Veld.

L'Amérique du Nord occupe une position particulière. Aux États-Unis

et au Canada, se développa indépendamment des autres pays, une littérature spécifique, insuffisamment connue, et qui mérite que nous nous y attardions.

Ainsi, au Canada, la création d'une classe d'accordéon au Royal Conservatory of Music Summer School de Toronto suscita un renouvellement du répertoire destiné à l'instrument. Les compositeurs actuels offrent un large panorama stylistique, illustré par les œuvres de Walter Buczinski (*Sonata Belsize*, 1977), James Hiscott (*The Curtain's Graceful Fall*, 1978), Michael Horwood (*Talos IV*, 1981), Robert Murray-Schafer (*La Testa d'Adriane*, 1980), Barbara Pentland (*Interplay*, 1952), etc. Mentionnons également quelques tentatives destinées à intégrer l'accordéon à la musique de chambre. Parmi les concertistes citons Joseph Petric, Eugène Laskiewicz et Léonard Turnevicius.

Aux États-Unis, l'AAA (American Accordion Association) et l'ATG (Accordion Teachers Guild) décidèrent, en 1953, de promouvoir l'accordéon de concert, ce qui donna lieu à bon nombre de commandes.

Le plus important des compositeurs sollicités fut William Schimmel, concertiste, ayant été chef assistant au New York Shakespeare Festival et directeur musical de l'American Place Theater. On lui doit, entre autres, *Parousia* et *Fables* pour accordéon solo, *Concerto for three*, pour accordéon, contrebasse et percussions, et *Tithanous*, pour cor, violoncelle, percussions accordéon et contrebasse.

James Nightingale permit de faire connaître l'école scandinave et produisit lui-même des œuvres intéressantes, associant l'accordéon à la harpe, aux cuivres, etc. Dans son sillage, Richard Grayson, Joseph Natoli, Richard Romiti et John Sorenson, entre autres, apportèrent des œuvres nouvelles. Tito Guidotti, enfin, auteur de *Hollywood Fantasia*, *Sonata di Bravura* ou *An American in Japan* occupe une position très particulière ; en effet, sa production est plus nettement marquée par le jazz.

D'autres accordéonistes de ce pays apportèrent leur contribution dans le domaine du classique, citons Johnny La Padula, évoqué dans le chapitre sur les USA, qui remporta la Coupe du Monde en 1956, Nick Ariondo, élève du virtuose Anthony Galla-Rini, qui a composé une œuvre pour viole et accordéon, *Kalaxationa*, et pour accordéon, flûte et basson, *Trio*. Il est également pianiste et claviériste. Andy Arcari, quant à lui, a joué à la tête du symphonique de Pennsylvanie et de l'Orchestre de Philadelphie, tout en faisant du jazz et en accompagnant des chanteurs ou chanteuses comme Jeannette Davis.

Parmi les plus jeunes on remarque John Torcello, né en 1955 et Peter Soave, né en 1964, fortement influencé par le répertoire bayan et qui pratique le clavier à boutons.

Pour conclure sur le chapitre classique aux USA, nous nommerons Steve Dominko, Mario Moschino, Barbara Beish, Donald Bilastrieri, Carmen Carrozza, Joseph Papandrea et Robert Davine.

D'autres pays ont un rôle nettement plus marginal. En Italie, n'émergent que quelques compositeurs : Felice Fugazza d'abord, qui fait figure d'ancêtre (son *Preludio e fuga* remonte à 1948) ; citons pour mémoire Adamo Volpi (le *Preludio* op. 31, de 1949).

Parmi les modernes, seul le nom de Salvatore Di Gesualdo (*Huit Imitations*, de 1978) s'est imposé. Lui-même concertiste, citons aussi Sergio Scappini né en 1956, Théodoro Anzelotti, un moment partenaire de l'Allemand pluridisciplinaire Klaus Brüder, Flacco Fiori, Mario Tacca et, leur aîné, Attilio Maghenzani, vainqueur de la Coupe Mondiale en 1955.

La situation de la Grande-Bretagne n'est pas plus brillante ; retenons cependant les noms de Graham Whettam et de Robert Brucci. Quant à la Yougoslavie, un seul nom s'impose, celui de Paul Karolyi, compositeur hongrois ! De même, nous citerons seulement le nom de Carlos Surinach pour le domaine ibérique.

Nous avons gardé la France pour la bonne bouche. L'importance de l'accordéon y est indiscutable. Sa cause eut de nombreux défenseurs dans le passé, nombre d'entre eux provenaient du milieu du musette et s'efforçaient de promouvoir l'instrument parmi les inconditionnels de la musique « sérieuse » (la musique dite classique). Parmi les pionniers, Giovanni Gagliardi, Italien né au XIX^e^ siècle. Il arrive à Paris en 1907. Il donna divers récitals, un des plus fameux eut lieu dans un cinéma de la rue de Lyon en 1909. Son répertoire comportait en majorité des classiques de la musique italienne. Il se produisait régulièrement dans un café rue des Martyrs. Autrement, il ne jouait que sur rendez-vous, à condition qu'on lui fournisse un fiacre. Il repartit en Italie en 1914, après avoir sombré dans le mysticisme. C'était un fanatique de Jean-Sébastien Bach. Il était surnommé « le poète de l'accordéon » et écrivit *Le petit manuel de l'accordéoniste.* Il déposa un brevet pour un instrument qu'il avait baptisé le *chromo-harmonica.*

Narcisse Decornoy, dit « Narcisse l'aveugle », né en 1890, mourut en 1928 alors qu'il faisait la manche. Il apprit à jouer de l'accordéon à l'Institut des aveugles. La légende veut qu'il ait été le premier accordéoniste à connaître le solfège. Toute sa carrière s'est déroulée dans les rues de Paris où il faisait la manche en jouant des œuvres classiques (sa mère tenait la corbeille). Selon Jo Privat :

> « Il jouait dans le métro. Je l'ai vu, il jouait terrible, il jouait des ouvertures : *Poète et paysan*, etc. Je ne peux pas vous garantir que c'était l'original, il y avait peut-être un peu de triche, mais il avait une oreille formidable, il paraît qu'il reconnaissait au son la pièce qu'on lui jetait dans sa timbale ; si on lui mettait un jeton à la place, il le redonnait » [6].

Il interprétait également des adaptations de Beethoven, Mozart, Verdi, Wagner et Weber.

Mis à part ces quelques pionniers, on constate, comme partout ailleurs, que les accordéonistes essentiellement classiques ne furent pas légion. Il est vrai que l'infrastructure scolaire a été longtemps inexistante. La majorité des accordéonistes étaient autodidactes, avaient suivi des cours « de fortune » au sein de sociétés d'accordéon ou, au mieux, avec des professeurs particuliers plus ou moins compétents. Vers la fin des années 1920, on assiste à la naissance progressive d'écoles privées et de cours particuliers dirigés par des professeurs plus qualifiés. Pour beau-

coup les études classiques se cantonnaient néanmoins aux ouvertures ou aux œuvres transcrites de « grande musique » (comme on désigne la musique classique dans le « petit peuple »). Par la suite, l'accordéoniste abandonnait bien souvent ce type de répertoire pour se diriger vers la variété ou le bal, secteurs plus gratifiants et surtout, plus rémunérateurs. Au début des années 1930, cela a été le cas de ces grands virtuoses et musiciens prodiges qu'étaient Freddy Balta, André Beauvois et Joe Rossi.

> « En 1934, écrit Freddy Balta, à force de privations, j'ai pu acheter mon premier Crosio à basses chromatiques (...), en 1942 j'avais déjà transcrit la *Toccata en ré mineur*, inventions, divers préludes et études de Chopin, Vierne, etc., il faut rappeler que, dès 1935, Joe Rossi et André Beauvois étaient déjà des virtuoses (...), c'était la lutte entre nous trois, et comme disait le regretté André Dauchy, quand il y avait ces trois-là, inutile de se déranger, qu'est-ce qu'ils ont pu nous em... ces accordéonistes-là ! » [7].

Il est vrai qu'à la lecture des palmarès de l'époque, on voyait souvent ces trois noms classés « hors concours » plusieurs années de suite.

Au mieux, beaucoup de ces accordéonistes classiques participèrent à des créations, accompagnés par des orchestres symphoniques, tel Gilbert Roussel, en 1968, créant le *Concerto pour accordéon et orchestre* de Jean Wiener, ou se produisaient dans un répertoire semi-concertant plus proche de la musique de genre, voire de kiosque, que de la musique classique. L'absence de littérature appropriée ne facilitait pas les choses et on a déjà constaté que les rares compositeurs à se rappeler l'existence de l'accordéon ne l'ont utilisé que dans une sorte de parodie à peine plus maquillée que la façon dont il était habituellement joué, évoquant plutôt un collage des deux univers qu'une écriture vraiment appropriée à l'instrument.

Il faut attendre la fin des années 1940 pour que s'amorce un début d'installation d'infrastructure sérieuse.

En 1948, l'harmonéon fait son apparition sous forme d'un modèle fabriqué par Buzzato. Les deux claviers sont identiques en tous points et plusieurs concertistes vont l'utiliser, tels Monique Lecoq et Charles Taupin qui, en 1950, interprètent en duo *Les Noces de Figaro* et la *Symphonie en sol mineur* de Mozart.

En 1959, Alain Abbott donne le premier récital mondial sur harmonéon au Conservatoire de Paris [8].

Cette même année, à la salle Pleyel, le jeune Christian Di Maccio donne un concert d'accordéon classique dans lequel il se distingue notamment en interprétant le *Vol du bourdon* entièrement à la main gauche [9]. Né en 1941, à Alger, d'un père chalutier et accordéoniste amateur, il débute en autodidacte vers l'âge de trois-quatre ans. Il continuera comme cela tout en suivant des cours de solfège et de théorie musicale jusqu'à sept ans. Sa famille ayant émigré à Paris, il entre, en 1954, à l'École du Spectacle afin d'y travailler la comédie. Un an après, il y enseignera la musique. Parallèlement à ces activités il va animer des bals

jusqu'en 1962. En 1971, il devient professeur à la *Schola Cantorum* ainsi qu'au conservatoire inter-arrondissement de l'Hôtel de Ville de Paris. Christian Di Maccio a enregistré Stravinski, Bach, Ibert, Ravel, Messiaen et s'est produit dans toutes les capitales du monde entier. Un an auparavant, en 1970, la jeune UPAC (Promotion de l'Accordéon de Concert) voit le jour sous la tutelle d'Alain Abbott et Pierre Monichon. Elle est à l'origine d'œuvres importantes : parmi les plus connues, celles d'Alain Abbott, de Patrice Sciortino (*Phonescence),* de Roger Tessier (*Trièdes* et *Point de rencontre),* de Jean-Jacques Werner (*Sonatine).*

En 1976, l'accordéon pénètre au Conservatoire de Paris ; la classe en est confiée à Charles Taupin.

C'est un an plus tard que le jeune Frédéric Guérouet, né en 1959, remporte la Coupe mondiale. Admiré par les accordéonistes quels que soient leurs univers musicaux, il fait preuve d'un éclectisme certain. Il se produit autant en soliste qu'en trio avec Valérie Guérouet, sa femme, et Didier Roussin, dans une formule allant du classique à une certaine relecture de la valse musette et de la variété internationale.

Interview de Frédéric Guérouet

réalisée par Didier Roussin (1987)

Q. – Quand t'es-tu mis pour la première fois à l'accordéon ?

Frédéric Guérouet. – Vers quatre ans et demi. Je suis fils d'accordéoniste. Je suivais les conseils de mon père, il m'a appris les rudiments du solfège. Mais en ce qui concerne la discipline, le travail, ça ne marchait pas. Lorsqu'on est en face d'un étranger, c'est plus facile, on écoute mieux, on est plus réceptif. Comme je stagnais, à l'âge de huit ans, mes parents ont décidé de m'envoyer suivre les cours de Médard Ferrero. J'avais donc commencé à apprendre d'oreille et pour bien pratiquer le solfège il faut une bonne discipline intellectuelle ; moi je retombais toujours sur mes pieds, mais c'était toujours approximatif, je faisais dans la facilité. Quand je suis arrivé chez Médard, je jouais déjà de petites pièces que j'avais apprises, comme *La Valse des as.*

Q. – Est-ce la mort de Médard Ferrero qui a mis fin à ton travail avec lui ?

F.G. – Oui, il est mort en 1972. Une semaine avant sa mort, j'avais enregistré à la télévision, ça devait être ma seconde émission, *Scherzo Polka.* Il était content. J'étais son dernier élève. Il donnait de moins en moins de cours à cause de son état de santé. J'étais trop jeune pour apprécier vraiment ce contact extra-humain, purement musical. Lors de ma première télé, j'avais interprété *Mazurka fantaisie,* j'avais onze ans. Une œuvre de Médard. Médard avait voulu que ce soit parfait. Deux jours avant l'émission, il avait tenu à ce que je vienne enregistrer ce morceau chez lui pour voir ce dont j'étais capable et il avait invité Adolphe Deprince pour écouter. Il y avait les notes mais, lui, exigeait davantage !

Après la mort de Médard Ferrero, je suis devenu l'élève de Joe Rossi, grand ami de Médard, son premier disciple, même s'il a un style complètement différent. Ils avaient l'un pour l'autre une admiration mutuelle et, pour moi, c'était parfaitement naturel de continuer avec Joe Rossi. J'ai suivi ses cours pendant un peu plus de deux ans.

Ensuite, j'ai eu l'occasion d'entendre des accordéonistes soviétiques dans ma ville natale, Chalette, et cela m'a incité à partir dans leurs pays poursuivre mes études, à Kiev.

Q. – Quel type de répertoire as-tu étudié au conservatoire de Kiev ?

F.G. – Avec Joe Rossi j'avais commencé à travailler des pièces à caractères polyphoniques, telles que les *Inventions* de Bach. Là-bas, j'ai poursuivi dans cette direction. J'y suis resté trois ans. C'était un conservatoire supérieur, c'est-à-dire au-dessus des écoles nationales. J'étais dans une classe d'accordéon qui faisait partie d'une section dans laquelle était regroupés divers instruments populaires, dont la balalaïka, la banduria, etc.

Q. – Tes souvenirs, en dehors de l'étude ?

F.G – Ce qui fait du bien, c'est d'aller dans un pays où il y a un public pour l'accordéon. On joue devant des salles combles. Beaucoup de gens pratiquent la musique classique et il y a une formidable ambiance de travail.

J'ai eu la chance d'avoir un maître exceptionnel, Wladimir Biesfalminof, trois ans durant, six heures de cours avec lui par semaine. On travaillait vraiment chaque note, chaque phrasé.

Q. – As-tu connu là-bas d'autres fortes personnalités musicales ?

F.G. – Mon professeur de violoncelle, Rostropovitch ; il y avait également un professeur d'orchestration, personnage extraordinaire, digne de Tchekhov : un homme assez âgé, plutôt grand, de longues mains très aristocratiques. En Russie, avant la révolution, le français était la langue la plus distinguée. Il le parlait fort bien et connaissait à fond la musique française.

Q. – Quand, et pourquoi, as-tu décidé d'apprendre le violoncelle ?

F.G. – J'avais à peu près onze ans. C'est à cause de mes parents. Ils avaient constaté que le bal et toute la culture accordéonistique étaient morte ; c'était dans les années 1970. Ils ont donc pensé que si je voulais vivre de la musique, il fallait que je choisisse un autre instrument.

Q. – En tant qu'accordéoniste classique, quel est ton répertoire de prédilection ?

F.G. – Disons que je joue un répertoire russe. J'aime bien interpréter des transcriptions telles que celles de Rachmaninov, Tchaïkovski, mais je joue des musiques plus contemporaines, ainsi que des morceaux plus populaires assez abordables du domaine russe. En moyenne, je fais une dizaine de concerts par an.

Q. – Peut-on vivre de cette manière ?
F.G. – Il faut donner des cours.

Q. – Aimes-tu le jazz ?
F.G. – Ah oui ! J'ai plaisir à entendre des jazzmen parce que le côté improvisation, c'est la vie qui passe, qui tourne. Quand une improvisation est finie, on ne la recommencera plus jamais. Cela revêt, par ailleurs, un caractère assez dramatique : le temps qui s'écoule... Quelque chose qui s'enfuit, comme une conversation qui s'éteint. Je crois que c'est surtout cela qui fait la richesse du jazz : tous ces messages qui passent...

Q. – Crois-tu qu'il y ait un avenir pour ceux qui se consacrent à l'accordéon classique ?
F.G. – Je leur conseille en tout cas de travailler, pas forcément de passer des diplômes, mais d'acquérir une expérience. Je leur conseille aussi de pratiquer les basses chromatiques, du moins d'en avoir les notions. Et je leur dis de faire comme moi, de voir dans leur région, de créer une petite école, de se lancer. D'aller voir des municipalités et des centres culturels pour savoir s'il y aurait des possibilités de création.

Peu de musiciens peuvent se consacrer exclusivement à la carrière de concertiste, ils savent donc qu'il faut également enseigner. Il y a également la possibilité de travailler avec d'autres musiciens.

Ce qu'il faut aussi, c'est s'intégrer davantage dans la musique classique et se faire programmer plus souvent dans les festivals. L'année dernière, j'ai fait celui de Bordeaux, de Toulouse et d'Angers. Il y a beaucoup de festivals de musique où il n'y a jamais eu d'accordéon.

Beaucoup d'écoles où était enseigné l'accordéon se sont reconverties partiellement à la musique électronique, à l'orgue. Ils n'avaient plus assez d'élèves accordéonistes. Cela leur a permis un moment de gagner davantage d'argent mais ils ont perdu une partie de leur clientèle d'accordéonistes. Je connais des professeurs qui s'en sont tenus à l'accordéon. Ils ont moins d'élèves, mais la qualité est meilleure. Ceux qui restent jouent de l'accordéon parce qu'ils aiment l'instrument et non parce que c'est populaire. Il est certain que l'accordéon concerne moins de gens, mais je trouve que les gosses sont plus motivés.

Q. – Tu prépares certains élèves à des concours internationaux ?
F.G. – Oui, et les gens qui viennent, c'est pour me voir, moi, Guérouet. C'est différent de ceux qui vont dans un conservatoire pour obtenir un diplôme. J'en suis fier, j'ai mon petit orgueil !...

La seconde moitié des années 1970 voit fleurir un nombre toujours croissant d'accordéonistes ayant choisi la voie classique. Autre grande figure dans ce domaine, Max Bonnay, de deux ans plus âgé que Frédéric Guérouet, a lui aussi suivi des cours en Union soviétique, et en particulier, pendant une année, ceux de Friedrich Lips. Ayant commencé l'instru-

ment dès l'âge de six ans à la demande de son père, il passe, comme bien d'autres, par le cursus traditionnel, l'apprentissage du musette. Agé de quatorze-quinze ans, il décide de s'orienter vers le classique, dégoûté par le sempiternel répertoire imposé à l'instrument. Il s'est produit à Carnegie Hall et partage actuellement son temps entre les concerts et l'enseignement. Il est professeur au conservatoire de Paris. Christiane Bonnay, sa sœur, elle aussi accordéoniste classique, se produit en duo avec un guitariste, Philippe Loli.

De nombreux autres accordéonistes apparaissent en même temps, ou à leur suite, tel Serge Clamens, né en 1952, ayant suivi les cours de Joe Rossi et Christian Di Maccio et qui joue au sein de son Trio d'Art Contemporain composé de son frère Gilbert, à la guitare, et d'Auguste Dauriac au violon. Il se produit également en duo avec un autre accordéoniste Octave Agobert, plus marginal celui-là, car autodidacte, ce qui est très rare dans la discipline du classique. Agobert, compositeur, a flirté avec le jazz contemporain, ayant également travaillé avec les guitaristes Gérard Marais et Raymond Boni, spécialistes du genre.

Né en 1959, Pierre Gervasoni, auteur de l'important ouvrage *L'Accordéon, instrument du XX^e siècle*[4], est concertiste et musicologue, diplômé de l'université Paris IV Sorbonne et du Conservatoire supérieur de musique de Paris.

A l'image de Clamens et Agobert, un certain nombre d'accordéonistes classiques ont choisi la formule du duo, tels Philippe Dardy et Daniel Di Manno, Guy Ferla et Pascal Le Pennec ou Jocelyne Flores et Claudine Parriès. Bien d'autres excellents accordéonistes classiques vont emprunter la voie ingrate de l'accordéon classique ou contemporain, tels Myriam Bonnin, née en 1954, Jean-Marc Marroni, né en 1964, Jean-Luc Manca, né en 1961, et Ariane Laurenz, plus jeune, née en 1974. Citons encore Philippe Borecek, lauréat de la Coupe du Monde, Yves Apparailly et Casilda Rodriguez.

Dans le domaine des associations, l'UNAF (Union Nationale des Accordéonistes de France) avait, dès 1946, polarisé l'attention, accueillant en son sein les plus grands noms de l'accordéon. Ses efforts, concrétisés par des commandes d'œuvres à des compositeurs dont le nom n'était en rien associé à l'accordéon, notamment Désiré Dondeyne, Charles Chaynes et Arthur Hoérée, n'avaient pas suffi à créer un véritable répertoire. Ainsi que Gervasoni ne manque pas de le souligner :

> « Pourquoi la jonction de la musique savante avec le monde de l'accordéon ne s'est-elle pas opérée en France, pays de virtuoses ? »[4].

En effet, selon Guérouet, il existe actuellement une véritable pépinière de concertistes :

> « Max Bonnay, Patricia Hivert, Clamens, Abbott, Philippe Dardy et bien d'autres encore. Nous sommes passés du rarissime au rare ! Il y a autant de concertistes prêts à travailler que d'organisateurs prêts pour les engager »[1].

Abbott, quant à lui, mentionna, en plus, Claude Ramponi et Jean Pascalet [10].

Il n'y a pas si longtemps, explique Alain Abbott,

> « ce répertoire était inexistant. Ensuite, il y a eu quelques compositeurs qui ont écrit, très peu, pour l'accordéon. C'était souvent des fonds de tiroir, des œuvres que, manifestement, ils avaient d'abord pensé pour le piano, et qui n'étaient pas excellentes. Mais il y avait un tel retard pour l'accordéon qu'elles prenaient ensuite une autre dimension » [10].

Les seules tentatives, au demeurant des plus estimables, témoignent davantage d'un isolement réel de l'instrument que d'un potentiel qui aurait été inexploité.

Toutefois, Richard Galliano et Marcel Azzola, instrumentistes d'excellence, ont préféré baser leur approche du renouvellement de la littérature accordéonistique à la fois sur leur profonde connaissance de l'univers du musette (dans le cas d'Azzola), de la musique électronique (pour Galliano), du jazz ainsi que du répertoire dit « classique » (dans les deux cas). Le groupe Intervalles (issu du GERM, Groupe d'étude et de réalisation musicale), animé par Jean-Yves Bosseur et comptant deux accordéonistes, François Nowak et Gérard Salignat, tous deux trombonistes et bandonéonistes, s'efforce d'associer musique écrite et improvisation, en faisant appel à des compositeurs contemporains venus de tous les horizons musicaux. Gérard Salignat illustre bien la situation de la littérature proprement accordéonistique lorsqu'il déclare :

> « Les compositeurs contemporains ne prennent pas beaucoup la peine d'écrire pour l'accordéon. Pour eux, ça reste un instrument mineur, davantage conçu pour la variété et le flonflon. Ils ne veulent pas connaître le système, la tessiture, car bien souvent ils ne savent pas comment ça marche. Le fait qu'il y ait les accords préparés à la main gauche ne les motive pas beaucoup. Bien souvent, ils n'ont pas envie visuellement d'avoir un accordéon dans le groupe » [11].

La question des systèmes n'arrange pas les choses, ainsi que le souligna Francis Pinguet en citant Étienne Lorin, directeur de l'École de Musique Paul Beuscher et de l'École d'Accordéons de Paris :

> « Pierre Monichon, de toute façon, n'est pas anti musette, considérant celui-ci comme du folklore. C'est sur le plan de l'accordéon concertant que le problème (surtout avec Alain Abbott) devient plus difficile... Il est dommage qu'ils défendent un système d'accordéon (déposé sous le nom d'harmonéon et qu'ils ont dénommé ensuite accordéon de concert) transformant notre instrument en harmonium portatif n'ayant plus de rapport avec le véritable accordéon de concert joué dans le monde entier qui réunit à la fois les possibilités de l'accordéon "traditionnel" et de l'accordéon "concertant". Il est évident que s'ils avaient seuls des responsabilités, leur sectarisme empêcherait la

participation de nombreux accordéonistes qui ne sont pas d'accord avec leur système »[12].

Afin de conclure sur une note plus optimiste, rappelons que Martial Solal, jazzman d'envergure internationale, a créé en 1983 une *Piécette pour duo*, à l'intention de la pianiste Lina Bossatti et de Marcel Azzola (« Pièces pour claviers », disques MAZO 10001 MA 254).

Dans le domaine des raretés, enfin, Robert Bogolali composa en 1956 une messe avec accordéon pour les célébrations du cinquième centenaire du procès de Jeanne d'Arc ; détail significatif, l'évêque de la région refusa cet instrument, sans doute trop vulgaire.

L'enseignement

A l'heure actuelle, plus encore pour les accordéonistes que pour d'autres musiciens, l'enseignement tend à supplanter toute autre activité musicale. Les accordéonistes ayant de moins en moins de lieux où se produire, ceux qui ont acquis une formation musicale auprès d'un professeur sont, à leur tour, condamnés à devenir enseignants afin de pouvoir vivre de leur enseignement. Résultat, il y a de plus en plus de professeurs, donc beaucoup d'élèves brillants et de moins en moins de débouchés dans le métier :

> « La musique ne s'étudie pas seulement, mais se joue, se dépense, se pense. En ce moment, c'est terrifiant, il y a des mecs qui étudient pour devenir prof à leur tour, mais prof de quoi ? Ils ne jouent pas. On forme des futurs musiciens avec l'idée qu'ils vont être profs, qu'il vont accéder à un certain savoir, qu'à un moment donné, ils "savent" et que le mois tombera ; c'est pas de la musique, c'est de la garderie !... »[13].

Nous sommes bien loin des premières générations d'accordéonistes qui comptaient nombre d'autodidactes. Jo Privat parle de la situation actuelle avec un grand pessimisme :

> « J'ai peur pour les jeunes qui démarrent l'accordéon. Nous, on a eu notre époque. Il y en a qui apprennent à jouer pendant dix ans, ils feraient mieux d'apprendre un autre instrument »[14].

D'ailleurs, ainsi que l'explique Gérard Salignat,

> « les enfants qui aujourd'hui se mettent à l'étude de l'accordéon font partie d'une population d'immigrés et ont une autre attitude mentale ; ce sont souvent des étrangers : Portugais, Espagnols et quelques Ita-

liens. Il faut préciser que souvent, chez eux, on n'a pas ce qu'on veut tout de suite. Chez nous maintenant, la plupart des gosses ont la chaîne hi-fi, l'appareil photos, la mobylette, etc., ce qui pousse moins au travail, à l'investissement » [11].

Un gouffre sépare les premières générations d'accordéonistes de nos représentants modernes. La notion même d'autodidacte tendant à se perdre. Il est vrai que la musique apprise sur le tas, avec les moyens du bord, avait un tout autre caractère :

« Autrefois, dit Jo Privat, les accordéonistes apprenaient les nouveaux morceaux par cœur en allant écouter les autres. Il n'y avait pas de partition, d'ailleurs ils ne savaient pas lire la musique. Quand j'étais gosse, j'allais dans les petites kermesses et je mettais des pièces dans un appareil avec des écouteurs pour écouter les nouveaux disques de Fredo Gardoni ou d'Emile Vacher, qui étaient les plus grosses vedettes de l'époque, et je remettais des pièces jusqu'à ce que je sache les morceaux par cœur. Vers 1932, je venais Chez Bousca écouter Fernando » [15].

Autrefois, certains des plus grands accordéonistes étaient considérés comme des maîtres qui ne dispensaient pas leur enseignement comme on l'imaginerait aujourd'hui.

Philippe Krümm évoque ainsi le rituel en question :

« Vacher n'a pas vraiment été un professeur. Il avait des petits jeunes qu'il aimait bien mais c'est tout. Même chose pour Charles Péguri. L'élève venait, restait deux heures, si le professeur l'aimait bien, et il pouvait ainsi s'asseoir pour l'écouter tout ce temps. Après il n'avait plus qu'à se débrouiller tout seul. Le maître jouait, l'émule regardait. A la limite, l'élève avait le droit de poser quelques petites questions » [16].

Néanmoins, l'enseignement au sens où on l'entend aujourd'hui avait commencé à se structurer dès 1830, soit dès les premiers temps de l'instrument. Les cours de Louise Reisner, qu'on pouvait aller entendre aux Concerts Musard, au Jardin Turc, au conservatoire ou à l'Hôtel de Ville, étaient très courus sur Paris. Elle donnait des cours à domicile et vendait la méthode d'accordéon de son père A. Reisner, premier professeur français répertorié.

Il n'existait pourtant pas de méthode adaptée à l'accordéon chromatique, chacun y allait de ses recettes personnelles, utilisant en général les exercices et la littérature pour piano. Jo Privat, par exemple, avait commencé en autodidacte, il alla trouver un professeur, étudia le solfège pendant un mois avant de commencer l'instrument :

« Au début j'avais quelques petits exercices sur la méthode Carpentier pour piano, ensuite, il m'a fait travailler des morceaux. Pour me les faire apprendre, il me faisait recopier la partition. J'avais donc les notes en tête. A mon avis, c'est une bonne manière d'enseigner. J'ai suivi ces

cours pendant un an et demi, ensuite mon père a estimé que j'en savais suffisamment pour gagner ma vie. Faut dire que ça coûtait quinze francs le cours, une fois par semaine. Quelquefois, il m'arrivait de ne pas savoir ma leçon ; il fallait donc payer quinze francs au cours suivant pour refaire la même chose ; mon père renaudait, je me faisais "taper sur les doigts". Du coup, je me suis mis à apprendre plus vite, mais je me suis fait encore "engueuler" parce que je savais mon morceau au bout de deux jours ; je voulais donc tout de suite y retourner pour en apprendre un autre, ce qui mettait la semaine à trente balles pour mon père et ça n'allait encore pas. Quand j'ai commencé à jouer des morceaux différents de ceux qu'il me donnait, mon professeur a été un peu déçu : il me voyait déjà faire du classique, avec les basses chromatiques et tout ça... A l'époque, j'avais déjà rencontré Émile Vacher et commencé à jouer dans les bals musette avec lui » [6].

Le fameux professeur se nommait Paul Saive. Né en 1897, il était un des grands pionniers de l'accordéon chromatique et le premier à avoir joué *Perles de cristal*.

Il eut un autre élève prestigieux, Marcel Azzola, qui connut au début de son apprentissage, une fâcheuse expérience avec lui :

« Je suis resté chez Paul Saive pendant six mois et ça a été un échec total. Quand on arrivait chez lui, il fallait connaître sa leçon. Si par malheur tu bafouillais ta première mesure, il te disait : "Bon, tu ne la sais pas, tu reviendras la semaine prochaine" ; ça durait trente secondes. Or, à l'époque, mon père était ouvrier maçon et était quand même obligé de payer pour une heure. Je trouve ça très grave. Paix à son âme, mais c'est une escroquerie. Si je vois se produire de telles choses, je m'y oppose. Je ne peux pas encourager ce genre de pratique (...). Tout le monde avait l'air d'avoir une certaine estime pour lui, qui avait une réputation d'excellent musicien et c'était peut-être vrai. En tout cas, je sais que je n'en ai pas tiré de gros avantages. Je me souviens qu'un jour je l'ai rencontré chez Crosio et il m'a dit : "Ah, c'est toi le fameux Marcel Azzola !" Je lui ai répondu : "Fameux ou pas, en tout cas, ce n'est pas grâce à vous". Je devais avoir une gueule qui ne lui plaisait pas ; ça n'est pas impossible. Il faut qu'il y ait une espèce de communion entre le professeur et l'élève. Quand le fluide passe, c'est merveilleux, parce que le professeur t'apprend tout ce qu'il sait, en tout cas il essaie, et c'est ça le truc ! » [17].

Aimable nous donne sa version de ses débuts d'instrumentiste :

« J'ai appris en collant des timbres-poste de différentes couleurs sur les notes ; l'accordéon que m'avait acheté mon père m'arrivant sous le nez, je ne pouvais pas me baisser pour regarder les notes, je me servais donc de la glace. Sept timbres, sept couleurs pour sept notes, c'est pas compliqué. Avec sept notes tu peux faire beaucoup de musique, des choses merveilleuses. Le gars qui m'apprenait l'accordéon, il n'en avait

jamais joué de sa vie. Il connaissait un peu les doigtés et il me donnait des coups de baguette sur les doigts – les baguettes de jazz-band de l'époque, c'était pas comme celles des batteries modernes, c'était des tuyaux, dcs grosses baguettes de tambour ! Quand il te foutait un coup, ça faisait mal. Je le voyais arriver, je retirais les doigts et il cassait un bouton de note » [18].

A l'heure actuelle, la situation n'est pas forcément plus claire ni plus simple qu'elle l'était jadis.

« Ce qui ne va pas, dit Max Bonnay, c'est que n'importe qui peut se déclarer professeur d'accordéon sans diplôme. Ça abîme des élèves, des enfants » [5].

Bonnay ne se montre pas très optimiste quant à l'avenir de l'enseignement :

« Quatre-vingt-dix-huit pour cent des problèmes partent de là. Sur cinquante professeurs au moins, dans une ville comme Lyon, il y en a un ou deux de valables » [5].

Jo Privat de même n'y va pas de main-morte :

« Tout le monde aujourd'hui a un premier prix, les professeurs, ils en croquent. Avec mon prof, si je n'apprenais plus, dehors ! Il se foutait des quinze balles de leçon. Le prof, maintenant, dit aux parents que leur rejeton est un futur virtuose. Les minables cassent le boulot » [19].

Le chapitre concours est particulièrement épais.

« Pour ce qui est de l'enseignement en France, nous dit Frédéric Guérouet, je suis un peu déçu parce que l'éducation des accordéonistes est surtout axée sur les examens et les concours. C'est nécessaire mais peut-être incomplet. Il devrait y avoir davantage de concerts et moins de concours, pas seulement des concerts de haut niveau, mais aussi des concerts donnés par des élèves moyens de la musique de chambre avec d'autres instruments, c'est très envisageable. La musique de chambre devrait avoir une place plus importante. J'insiste. L'accordéon appartient trop à un système de soliste, de la vedette. Personnellement, je n'aime pas les concours, je suis bien obligé d'en faire... » [1].

Le malaise est très profond mais porte non seulement sur la fabrication de « virtuoses », mais aussi sur la qualité de toute musique jouée à l'accordéon, ainsi que l'expliqua Max Bonnay

« Les concours bidon, le fait que n'importe qui fait du baloche, n'importe quoi, tout est lié. Pour faire du bal, il faut quand même un minimum de technique, faire ça proprement, ne serait-ce que par res-

pect pour le public. Bien sûr, personne ne s'en rend compte. Les musiciens nous tapent dessus et ils ont raison. Imaginez quelqu'un comme Messiaen qui écoute de l'accordéon ; comment voulez-vous qu'il compose pour l'instrument ? Si l'instrument avait été bien servi, il se serait sûrement passé quelque chose » [3].

Alain Abbott continue :

« Je n'aime pas le terme "Coupe du monde" (de l'accordéon), qui se rapproche plus de la boxe que de la musique, mais enfin, c'est valable. Bien sûr cela n'offre pas à proprement parler de débouchés. A côté de cette "Coupe du monde", il y a une foule de petits concours qui portent toutes sortes de noms, alors là-dessus mon avis, qui est sans doute partagé par des gens qui ne sont pas d'accord avec moi sur d'autres points, c'est de la vaste fumisterie, et c'est même assez scandaleux : vous voyez des gamins de neuf ou dix ans à qui on remet un ruban tricolore et une coupe, que l'on fait monter sur un podium en leur disant : "Tu es champion du monde...". J'ai reçu des dépliants de ce genre ; il y avait une trentaine de degrés, à partir de "bambino", "poupard", etc. Avec bien sûr un titre de "champion" par catégorie... Et il était dit dans le règlement que "afin d'encourager tous les élèves, il y avait un magnifique diplôme de luxe offert à tous les candidats". Dans le fond, en payant son droit d'inscription, on paie son diplôme, sa coupe, etc.
Ce qui est grave c'est que cela fait pas mal de "bruit" ; il y a beaucoup de candidats qui s'y présentent, et c'est souvent sous les auspices de municipalités qui ne voient évidemment pas la chose comme un musicien peut la voir ; pour elles, cela fait partie des "activités culturelles", comme le défilé des majorettes, etc. » [10].

Il existe toutefois des concours sérieux, précise Max Bonnay :

« [Ils] fixent un but, c'est peut-être la carotte, mais elle est nécessaire et vous travaillez en conséquence (...), ils vous permettent de vous mesurer aux autres et à vous-même, de voir où vous en êtes. Un bon prix peut vous aider à être connu » [3].

Alexandre Juan reprend le problème à la base :

« L'accordéon n'ayant pas été enseigné au conservatoire depuis son origine, il a fallu créer une filière et, pour récompenser les élèves, des tas de concours sont nés. Le problème, c'est que la très grande majorité est d'un très mauvais niveau. On fait plaisir à tout le monde, on ramasse beaucoup d'argent, on fait payer des droits d'inscription très chers, on donne un petit diplôme, une petite breloque. Certains concours ont jusqu'à quatre-vingt-dix pour cent de récompensés ! Ça fait plaisir aux professeurs d'école privée qui ont cent ou deux cents élèves. Comment un professeur peut-il donner des cours à autant d'élèves ? » [5].

Dans la jeunesse de Jo Privat, il existait déjà de tels concours et comme il le dit avec humour :

> « J'avais gagné un petit concours et on m'avait dit que l'argent allait venir à la pelle, mais c'est pas l'argent qui est venu, c'est la pelle, parce que je me suis retrouvé garçon maçon avec mon père, à ramasser des gravats » [6].

La question de l'accordéon au conservatoire demeure des plus importantes. Alain Abbott, né en 1938 d'un milieu modeste, ancien professeur d'accordéon à l'École normale de musique de Paris, grand prix de Rome, compositeur, concertiste, pianiste, est un des rares accordéonistes à s'être introduit dans le temple. Il décrit ainsi son expérience :

> « Entré au Conservatoire, je n'ai pas abandonné l'accordéon, mais enfin je l'ai laissé un peu de côté, et j'ai fait du piano. J'ai suivi la "filière" des classes d'harmonie, de contrepoint et de fugue ; et quelques années après, je suis entré dans la classe de composition d'Olivier Messiaen. C'est dans cette classe où, il faut bien l'avouer, aucun accordéoniste n'était parvenu, que je me suis penché sur le problème : essayer de donner un répertoire à l'instrument, de l'"élever" aussi (même si le terme est déplaisant), enfin, de faire autre chose » [10].

En outre, vis-à-vis des autres élèves, Abbott entretenait le complexe de l'accordéoniste :

> « Les rapports étaient très amicaux... Mais il faut avouer que, au début, je n'osais pas dire que je jouais de l'accordéon. Et puis peu à peu, ils l'ont su et je ne m'en suis pas caché ; mais je pense – et c'est très personnel – qu'il est né un complexe de cette situation. Vous comprenez, lorsque vous faites de l'accordéon, vous n'êtes pas considéré comme un musicien, et vous traînez cela pendant presque toute votre vie » [10].

Alain Abbott parlait du Conservatoire national supérieur de Paris, le plus prestigieux, mais il faut évidemment considérer la situation de tous les conservatoires :

> « L'accordéon, nous dit Alexandre Juan, est dans certains conservatoires, mais le problème est que la plus grande partie de l'enseignement est axée sur le classique. Il se trouve aussi que tous ces professeurs qui ont pignon sur rue, des grandes affiches avec un grand sourire, ont commencé à attaquer en disant : l'accordéon, ça n'est pas fait pour la musique classique. Or ce qu'on recherche dans les conservatoires, c'est d'abord une technique à toute épreuve, qui permet d'aborder n'importe quel style. On ferait croire aux accordéonistes qu'en passant dans un conservatoire, ils ne vont jouer que du Bach, du Messiaen et des choses affreusement casse-pieds. Polnareff est premier prix de piano de Paris, Michel Legrand ne fait pas que de la musique classique,

dans le jazz, je crois que Bill Evans avait une technique classique à toute épreuve. Et dans l'accordéon on s'obstine. Il faut absolument apprendre : *Sous les ponts de Paris* et *Perles de cristal*, sinon on n'est pas un accordéoniste » [5].

Mais Gérard Salignat, né en 1948, professeur aux conservatoires de Romainville, Arpajon et Garges-lès-Gonesse, membre du groupe Intervalles, spécialisé dans le répertoire contemporain et les musiques de scène, voit encore plus loin :

« Le but de beaucoup d'accordéonistes est de faire entrer l'accordéon au Conservatoire de Paris. Si cela arrive, ce ne sera plus de l'accordéon, ce sera autre chose ; il n'y entrera pas sous sa forme première, il sera dévié. On formera peut-être des accordéonistes transcendants, qui joueront des morceaux extraordinaires, mais il faut aussi penser à la demande qu'il y aura après ; pourront-ils devenir musiciens professionnels ? Si on questionne cinquante accordéonistes de métier en leur demandant avec quel accordéon ils gagnent leur vie, ils répondront tous qu'ils jouent sur un instrument traditionnel ; que ce soit dans les bals, les galas ou les accompagnements de vedettes. Pour la plupart d'entre eux, le besoin d'avoir un instrument plus élaboré ne se fait pas sentir, surtout pour ceux qui font du bal ou de la variété. Il faut bien se mettre dans l'idée que les concertistes classiques représentent une "mini-minorité" et, de toutes manières, n'en vivent pas » [11].

Quant aux rapports entre le jazz, l'accordéon et l'enseignement, le tableau est moins impressionnant, un tel enseignement étant né depuis peu dans notre pays. Richard Galliano parle ainsi de son avenir :

« Du côté de l'enseignement jazz, comme il s'est passé pas mal de choses ces dernières années, ça commence à donner des résultats. Il y a des jeunes qui désirent travailler dans ce sens et sortir du système des concours, etc. Ils n'ont pas de problèmes, ils vivent leur époque, ils ont envie de s'intégrer dans toutes les situations, sans complexe » [20].

Francis Varis, qui ouvrit la première classe d'accordéon jazz au CIM (Centre d'information musicale), donne maints détails sur la nature de son travail :

« Nous ne prenons pas de débutants, mais des élèves qui connaissent déjà bien l'instrument. Parmi eux, il y en a dont c'est le métier ; d'autres sont musiciens de rue (dans des fanfares, des groupes un peu folk, où il y a une part de musique improvisée). Ils ont le désir d'une véritable approche jazzistique ou bien ils cherchent à travers le répertoire du jazz, ce qui est à mon avis une excellente démarche, des clés pour l'improvisation. C'est-à-dire : comment se sortir d'une grille d'accords, comment faire vivre un chorus, le construire, comment phraser, etc., autant d'éléments qui touchent à l'improvisation. On

peut travailler tout ça à partir des standards du jazz qui fonctionnent beaucoup sur l'harmonie classique, la même que celle de la musique dite de variétés, telle qu'on la trouve dans la musique populaire américaine. Certains ne sont pas totalement motivés par le jazz. C'est utile, ne serait-ce que pour ornementer la ligne mélodique d'un chanteur qu'on accompagne. Ils ont besoin de clés, même quand ils ont une bonne technique de l'instrument (acquise auprès d'un professeur), mais à partir du moment où les notes ne sont plus inscrites sur une partition, ils sont paumés. Ils n'ont pas fait d'harmonie classique, un biais qui leur pemettrait de s'en sortir, ils voient un nom d'accord et ils se sentent perdus : quand le contre-chant n'est pas écrit, ils ne le jouent pas. C'est à ce blocage-là qu'ils doivent s'attaquer » [21].

En effet, le problème du matériau musical pour enseigner se pose trop souvent. Ainsi que le fit remarquer Alexandre Juan :

« En littérature, l'accordéon manque de musique pour l'enseignement. Écrire une musique pour un concertiste de haut niveau, c'est très bien. Mais il faut aussi des choses de base » [5].

De telles préoccupations ne sont pas étrangères à Art Van Damme qui insiste, en outre, sur la spécificité de l'instrument :

« On continue à enseigner l'instrument comme il y a cinquante ans et quelqu'un qui veut faire autre chose est obligé de se débrouiller tout seul. Tout le secret de l'instrument est dans le soufflet et presque aucun professeur ne l'enseigne. Tout ce que l'on vous apprend est purement mécanique, c'est ce qui fait le son que l'on connaît. Les morceaux sont toujours les mêmes, rien ne bouge. L'instrument se porterait mieux s'il était admis dans le cursus d'étude traditionnel, mais bien entendu, les responsables des cours privés font tout pour empêcher cela. Un enfant qui veut jouer d'un autre instrument peut le faire dans l'enseignement public. Moi, pendant mes études secondaires, j'ai fait quatre ans de clarinette ; je savais lire une partition, donc je m'y suis mis très facilement. Je jouais de l'accordéon dans tous les spectacles de l'école, dans toutes les fêtes, mais, au sein de l'orchestre de l'école, ce n'était pas possible. Pourtant, je voulais être dans un orchestre. Je me suis donc mis à la clarinette. Si l'accordéon faisait partie des orchestres, ce serait un avantage considérable, des gens écriraient pour cet instrument » [21].

Ainsi que nous l'avons vu à travers différents témoignages émanant d'hommes dont les points de vue divergent, l'accordéon est à la fois prisonnier de son image par rapport aux autres instruments, et de sa réussite à l'intérieur de son propre monde. Les enjeux corporatistes cachent souvent le véritable malaise et contribuent à renforcer sa mauvaise réputation. A l'inverse, existerait aujourd'hui une nouvelle approche du problè-

 me tendant, à la fois, à mettre en avant la spécificité de l'instrument et ses qualités propres et le besoin de l'adapter aux exigences des musiques actuelles, contradiction qu'il apparaît déjà possible de dépasser.

Portraits de l'ombre

Si l'enseignement de l'accordéon est sujet à polémiques, d'entre la foule des professeurs se détachent de superbes individualités. Certains appartiennent à la préhistoire de l'instrument ; tel est le cas de Cecchi, qui enseigna à Pierre Mac Orlan et dont la silhouette se perd dans des brumes poétiques. Bonnal-Sabatier, né en 1883, commença sa carrière de musicien au début du siècle. Il fut le premier à jouer avec le pouce et fut le professeur d'un autre éminent pédagogue, Paul Saive. Ce fut, selon l'expression de Pierre Monichon, « un véritable apôtre de l'accordéon » ; il se paya même le luxe de jouer de l'accordéon à basses chromatiques dans un bal de la rue d'Argout, l'expérience était d'autant plus remarquable que

> « la grande difficulté résidait surtout dans le continuel déplacement de la main gauche pour aller chercher la basse en octave avec deux doigts, et retomber sur les accords écrits dans un intervalle plus éloigné. Ce véritable exploit demandait un travail inouï de précision et d'assurance. Il fut probablement le seul à l'accomplir » [2].

Il se convertit à l'enseignement, se consacrant entièrement au professorat. Sabatier mourut en 1945. Citons également un représentant important de cette génération, Giovanni Bortoli, né en 1878, et qui fonda aux États-Unis une école d'accordéon, à Chicago, en 1906. Il y mourut en 1948. Autre célébrité parmi les professeurs nés au XIX[e] siècle, Jean-Baptiste Plathey, accordéoniste mais aussi violoniste et joueur de piston dans les fanfares. Ayant débuté en 1905, il fut le professeur du père de Claude Thomain.

Le professeur le plus célèbre de la génération du début du siècle fut Médard Ferrero. Il vit le jour en 1906, à Marseille. Son père jouait de l'accordéon et l'enfant se mit au diatonique sous sa direction dès l'âge de cinq ans. Ses progrès étant beaucoup trop rapides, Médard prit bientôt des cours avec un véritable professeur, un certain Ruggero. Dès six ans, il débuta en attraction au Palais de Crystal et au Grand Variété de Marseille. Il passa ensuite au Kursall de Lyon. Pendant la guerre, il travailla dans une usine de chaussures. Monté à Paris en 1923, il commença par se produire les samedis et dimanches dans un café de Pantin, Les Quatre chemins. Puis dans divers établissements de Pigalle : le bal Édouard, rue des Vertus, La Lanterne et le Savoie.

En 1931, il remportat le Championnat international de Bruxelles, jouant le *Prélude* de Rachmaninov. En tant que soliste, il se produisit ensuite en attraction à l'Opéra, au Bal des Petits Lits Blancs, et au Paramount, puis fit une grande tournée de concerts en Europe. Il devint une vedette du Poste Parisien et de Radio Tour-Eiffel. Hohner l'engagea comme professeur et, vers la même époque, il monta un orchestre de galas. Il continua toutefois à enseigner, préférant ne conserver que quelques élèves qu'il recevait à son domicile.

A partir de 1959, il se consacra uniquement à l'enseignement et écrivit des méthodes, quatre en tout. Selon André Guérouet :

> « Les exercices de ses méthodes ne sont pas rébarbatifs, chacun possède un caractère agréable. Des morceaux destinés à la danse avaient un indéniable caractère pédagogique » [23].

Gérard Salignat raconte sa première rencontre, en 1956, avec Ferrero :

> « Il m'a demandé combien j'avais d'années de musique derrière moi et si je connaissais le solfège, la clef de sol, la clef de fa. Il a considéré la longueur de mes doigts et a vérifié si j'avais un instrument correct. Il a accepté de me prendre pour quatre leçons. Il m'a dit : "Ceux qui n'avancent pas ou qui ne sont pas doués, ils dégagent." J'étais prévenu, je suis resté dix ans. Il était très dur, beaucoup d'élèves ont abandonné. Moi, j'ai tenu le coup. Quand mes parents voyaient Médard, ils lui demandaient toujours : "Ça va bien ?" Et il répondait : "Ça va, c'est pas transcendant, ça suit son cours !"
> Il ne disait jamais que c'était bien. Mon père possédait un lot de "petits formats", des morceaux comme *Pigalle, Marjolaine*, etc. Ferrero n'était pas partisan de tels exercices, arguant du fait qu'on risquait d'utiliser de mauvais doigtés, de jouer ça à notre façon, etc. Il voulait toujours tout superviser. Son souci était que tout soit parfait ; il avait peur que l'on prenne de mauvaises habitudes dont il ne pourrait plus nous débarrasser. C'était un puriste » [11].

André Guérouet, le père de Frédéric, né en 1933, lui-même professeur, dirige une école à Montargis ; il a été l'élève de Médard Ferrero, son témoignage nous éclaire sur la personnalité du maître :

> « Il était très droit, très honnête et avait beaucoup de cœur. Il ne donnait pas son amitié à tout le monde et paraissait même froid au premier abord. Mais c'était un bon vivant qui aimait raconter des histoires et des anecdotes » [23].

Ferrero, ajoute Joe Rossi, « était très méridional de tempérament » [24]. Rossi fut un des élèves favoris de Médard, de même Marcel Azzola.

> « Il est devenu un ami, dit Marcel, il excusait mes "faiblesses". J'arrivais chez lui et lui expliquais que je n'avais pas eu le temps de travailler car

je pratiquais déjà le métier dans une brasserie, en matinée et en soirée J'avais à peine eu le temps de dormir un peu. Il me répondait : "Bon ben on va travailler !" » (17).

Le témoignage de Frédéric Guérouet, musicien beaucoup plus jeune, est également fort précieux :

« Il était sévère un peu comme tous ceux de sa génération, des hommes qui avaient appris par leur travail, un perpétuel défi, et qui avaient connu la guerre, la privation. Il avait ainsi acquis une solidité impressionnante, une grande force de volonté. Il appréciait de telles qualités chez ses élèves. Il ne supportait pas ceux qui ne travaillaient pas, jugeant qu'ils ne méritaient pas de faire de la musique. Et quand un élève n'était pas à la hauteur, il lui conseillait sans ambages d'arrêter. Il tenait à ce qu'on réussisse parfaitement à exécuter les exercices qu'il nous donnait à étudier. Il voulait que ce soit parfait avant de passer au suivant » (25).

Médard Ferrero est l'auteur de quelque trois cents morceaux, dont de grands classiques, tels *Mazurka fantaisie, Fugitive, L'Etincelle, Accordéon-fox.* Sa renommée de compositeur est grande et il signa maints disques chez Polydor et Monde-Melody. Ce fut un grand mélodiste, et son lyrisme paraît traduire ses origines italiennes. Aux yeux de Freddy Balta, il représente :

« un sommet dans la technique de l'accordéon et personne, à mon sens, n'a surpassé sa virtuosité dans le style propre de l'instrument : mazurkas de virtuosité, polkas, etc. Je l'ai bien écouté et... Bien imité ! » (26).

Le jugement de Marcel Azzola va dans le même sens :

« Médard Ferrero était non seulement un pédagogue fantastique, mais un grand concertiste. S'il était encore vivant, ce serait peut-être encore le meilleur, même dans le domaine de la musique contemporaine » (17).

Dans la famille des as, il fut souvent associé à ses deux grands amis, Marceau et Deprince, « les Trois Mousquetaires ». Il est possible de le voir à l'écran dans *Le Roi des resquilleurs* (avec Georges Milton), *Les Frères Karamazov, La Maternelle* (avec Madeleine Renaud). Il mourut en 1972.

Né, lui aussi au tournant du siècle, Raymond Gazave demeure un des professeurs les plus réputés en France, bien qu'il n'ait pas toujours fait l'unanimité.

En effet, Marcel Truquet, qui a suivi ses cours, avoue y avoir pris grand plaisir et apprit énormément, allant jusqu'à affirmer que son enseignement a été déterminant pour lui. Bien au contraire, Yvette Horner nous confie :

« Je suis arrivée un après-midi chez ce professeur et j'ai étalé, confiante, ma technique. Gazave a écouté poliment puis il s'est tourné, condes-

cendant, vers mes parents : "Votre enfant pourra certainement faire quelque chose. Il suffit qu'elle reprenne tout à zéro." J'étais liquéfiée (...). Je n'ai pris que cinq leçons avec ce monsieur »[27].

Musicien professionnel dès 1917, Raymond Gazave devint professeur en 1936. En 1945, il crée le Conservatoire d'accordéon de Paris et tient une rubrique dans la *Revue de l'accordéon*. Parmi une foule d'élèves dont beaucoup sont devenus célèbres, citons Claude Chevalier, Christian Di Maccio, Raymond Jouart, Louis Ledrich, Gilbert Roussel. Il est décédé en 1981.

Né au début du siècle, Louis Baghe a débuté en 1925. En 1931, il fait l'ouverture de la Boule Noire d'Alger où il joue également du bandonéon. Il deviendra un des professeurs les plus réputés d'Afrique du Nord, partageant cette qualité avec Janvier Jiordano qui eut pour élève Roland Romanelli et fut le premier professeur du jeune Christian Di Maccio. Simone Bultiauw, nièce de Deprince, enseigna, quant à elle, dès 1949 en Afrique équatoriale française. Elle trouva la mort très jeune sans laisser beaucoup de traces. L'année 1914 voit, en Belgique la naissance de Jules Prez, créateur, en 1956, d'un autre type d'accordéon de concert, le *Clavilame*.

Également hautboïste et pianiste, il dirige encore aujourd'hui la classe d'accordéon symphonique qu'on lui a confiée au conservatoire de Roubaix en 1963.

Né en 1924, Denis Tuveri est originaire du Nord. A neuf ans, après avoir entendu son mineur de père jouer de l'accordéon diatonique, il se met à l'étude de l'instrument en autodidacte. A quatorze ans, c'est le conservatoire de Valenciennes où il étudie le piano et le cornet à piston.

Dès l'âge de dix ans, il eut plusieurs professeurs : Fred Alban et Enrico Basile, frère de Joss Baselli. A quinze ans, précoce, il enseigne à son tour. Après avoir joué dans le circuit des brasseries et des dancings (Mimi Pinson, Eldorado, Croix de Malte, Balthazar), il entre, en 1961, dans l'orchestre de Marcel Azzola, comme trompette-bandonéon et même accordéon. Ayant été professeur aux conservatoires d'Orsay et d'Arpajon, il donne actuellement des cours privés et se produit souvent avec Marc Perrone et le guitariste Didi Duprat. Parmi ses élèves devenus professionnels, citons Albert Hamann-Kerjouan.

Pierre Monichon, né en 1925, est une des grandes personnalités du monde de l'accordéon. Professeur réputé, il enseigne actuellement au Conservatoire national de région d'Aubervilliers. Ardent défenseur de l'harmonéon ou accordéon de concert, il est à l'origine de sa création, en 1948. On lui doit les ouvrages français les plus sérieux et les plus documentés sur l'accordéon : *L'Accordéon*, Éditions Van De Velde/Payot Lausanne (1985), *L'Accordéon*, collection « Que sais-je ? », aux Presses Universitaires de France (1971), et *Petite Histoire de l'accordéon*, éditions E.G.F.P. (1958).

Célino Bratti, né en 1928 est, quant à lui, le descendant d'une illustre famille du monde de l'accordéon. En effet son grand-père est un pionnier parmi les fabricants et les musiciens. Né en 1871, il inventera, en 1912, le modèle dénommé *Semitonato*, comprenant quatre rangées. Son fils, Gaëtan (1897-1977), sera lui aussi un fabricant et musicien réputé. Le

petit-fils, Célino, démarre l'étude de l'instrument à six ans, travaillant conjointement le piano. Dès 1946, il devient musicien professionnel et dirige sa première formation au Palais d'Hiver de Lyon, en 1947. Un an plus tard, il entreprend l'étude du bandonéon et crée un quintette de tango en 1951. A partir de 1954, il travaille pour de nombreux chefs d'orchestre, grave des disques et participe à beaucoup d'émissions de radio. Il tiendra l'accordéon dans le *Wozzeck* d'Alban Berg à l'Opéra de Lyon, en 1961.

A la suite de la crise qui affecte le métier d'accordéoniste dans les années 1960, il se tourne vers l'enseignement et écrit des œuvres concertantes, didactiques et récréatives pour l'accordéon en essayant, dit-il, « d'être original et de sortir des schémas éculés qui enferment l'accordéon depuis de longues années ». Ses compositions sont éditées dans de nombreux pays et imposées dans les concours. Depuis 1963, il est secrétaire du Syndicat des Artistes Musiciens de Lyon et Région. En 1983, il accède au poste de vice-président de l'Accordéon-Club de France et à celui de secrétaire adjoint de l'Ordre national des musiciens. Ses compositions sont des œuvres originales, attrayantes et pleines de charme, mélangeant adroitement l'acquis des grands standards du répertoire musette de qualité, tel que l'ont créé Viseur, Privat, Murena, etc, avec l'univers harmonique et mélodique du jazz. Citons, parmi d'autres, son splendide *Manhattan Valse.*

Plus marginal, Claude Chevalier pourrait figurer dans nombre de chapitres de ce présent ouvrage. Né à Vierzon en 1932, il commence à apprendre l'accordéon à sept ans et fait son premier bal (clandestin) dès l'âge de douze ans, en 1944. Quelque temps après, il suit les cours de Raymond Gazave tout en s'initiant à des instruments aussi divers que le saxophone, la clarinette ou la guitare. Ayant monté son orchestre de bal au retour de l'armée, il enregistre son premier disque en 1957. Professeur, il va créer une école d'accordéon. Plus tard, il montera un quatuor classique avec Luiggi Piazzon, Pierre Delavaux et Raymond Chabot, tous professeurs de la région. La particularité de cette formation sera d'être composée de quatre « accordéons expressifs » dotés d'un seul clavier main droite.

S'étant bientôt consacré totalement à cette nouvelle formation, Claude Chevalier a donné de nombreux concerts et enregistré deux disques. Il décédera malheureusement trop tôt, en 1987.

Beaucoup plus jeune, Guy Vivier, né en 1942, a débuté à onze ans et demi. Élève de Louis Lunazzi (1901-1989), il a étudié et s'est vite intéressé à tous les styles de musique, pratiquant le musette, le folklore et le classique, s'étant mis aux basses chromatiques en autodidacte vers l'âge de vingt-cinq ans. Très intéressé par le jazz, qu'il découvre à quinze ans par l'intermédiaire d'un ami accordéoniste, il se déclare influencé par Raymond Siozade qui, il ne faut pas l'oublier, fut un excellent jazzman, et apprécie beaucoup le travail de Mat Mathews. Ayant commencé, comme beaucoup, avec un orchestre de bal, il donne actuellement des concerts où il joue tous les styles avec un égal bonheur.

Polyinstrumentiste (orgue, accordéon, piano, bandonéon), il enseigne au Centre Fédéral et Pédagogique de l'Orgue et de l'Accordéon de Fran-

ce, dont il est le président et le directeur. Président du Mélomane-Club Argenteuillais, il est aussi membre et professeur diplômé de l'A.A.A. (Association des Accordéonistes Américains), de l'A.T.G. (Accordéon Teacher's Guild) et de l'Accordion Society of Australie.

D'autres éminents professeurs sont à signaler ayant formé, et pour certains formant encore, nombre d'accordéonistes émérites, tels Castellano, professeur de Roger Damin et Lino Léonardi, Umberto Sanzi, professeur de Maurice Sachet, Lydie Kottala, actuelle présidente de l'A.C.F. (Accordéon-Club de France), Paul Marchetti, président, quant à lui, de l'A.P.H. (Association des Professeurs Hohner), Jacques Mornet, professeur à la prestigieuse École du Thor, et Mme Sécheresse, successeur d'Alain Abbott au poste de professeur d'accordéon à l'Ecole Normale de Musique de Paris. Citons encore, pour mémoire, Frédéric Guérouet, Joe Rossi, André Astier, Christian Di Maccio, Claude Thomain, Étienne Lorin, Armand Lassagne et Max Bonnay dont la biographie et les activités ont été traitées plus en détail dans d'autres chapitres.

15. Les marginaux

Dès son invention, et malgré les difficultés qu'on lui connaît, l'accordéon s'est intégré tant bien que mal aux musiques des diverses époques qu'il traversait.

Parti de la « musiquette » de salon du XIX[e] siècle, il s'est adapté au répertoire des chanteurs populaires et aux divers folklores régionaux. Les améliorations techniques qu'il a subies l'ont fait se frotter à la musique classique dès la fin du siècle dernier. Au tournant du nouveau, il deviendra véhicule d'une musique qui, née et ayant grandi entre les plis de son soufflet, le musette, s'intégrera à toutes les expressions musicales répertoriées, existantes ou à venir : classique, folklore, jazz, variétés, rock, etc.

Cependant, dès le début de sa popularité, apparaissent déjà des marginaux qui n'entrent dans aucune catégorie, soit par l'originalité de leur démarche musicale ou la pluralité de leurs activités, soit par l'utilisation qu'ils font de l'instrument ou la transformation qu'ils lui font subir. Ces « bêtes curieuses », que l'on serait tenté de qualifier « d'accordéonistes de traverse », nous ont inspiré un classement, fantaisiste il est vrai, en plusieurs rubriques où l'étrangeté le dispute à la fantaisie.

Les bricoleurs ou « Moi, j'préfère la basse-à-pieds »

Qui, mieux que les Belges, pouvaient nous aider à démarrer ce chapitre sur les marginaux de ce que l'on pourrait, pour l'occasion, rebaptiser la « boîte à malices » ?...

Comme l'a écrit Louis Péguri [1], « la Belgique a longtemps été l'avant-garde de l'accordéon ». C'est en effet à Charleroi qu'un accordéoniste aveugle, un certain Auguste Piette, présente un modèle d'instrument à double clavier piano ; mais c'est à Namur, ville berceau de l'accordéon

outre-quiévrain, qu'à partir de 1894, se popularise ce que l'on appellera la « basse-à-pieds ». Beaucoup d'accordéonistes vont adopter et perfectionner ce système. A le considérer, l'objet ressemble à un accordéon renversé sur le côté. Composé d'un soufflet fixé à un clavier, les touches sont actionnées à l'aide des deux pieds. Les adeptes de cette technique révolutionnaire en son temps seront surnommés les « bi-accordéonistes ». Bien sûr, les pionniers en furent belges, tels Léopold Devos (1873-1929), accompagné au violon par une femme, Marie Mouton, le célèbre Georges Goffin qui, au tournant du siècle, en jouait dans les cafés et les brasseries, Florent Doumont (1903-1982), jeune prodige qui, dès l'âge de treize ans, se produisait avec cet attirail, ainsi que Paul Vandeputte et Edmond Croibien (né en 1910), sûrement les derniers représentants de l'honorable corporation.

Bien sûr, la France, pays du système « D », n'est pas restée à l'écart de cette haute technicité et notre basse-à-pieds a eu ses virtuoses, tel Désiré Blaise, pionnier de l'accordéon chromatique et, plus tard en 1932, du basses chromatiques, s'étant fait fabriquer un modèle par Piermaria.

Mais le personnage le plus pittoresque en est Castio Arenas. La magie du disque nous restitue quelque peu sa saveur : *Hallelujah,* classique du jazz, constitue un exemple pertinent de son art. Il l'enregistra pour La Voix de son Maître et l'orchestration maison est aussi savoureuse que sautillante.

Ce petit monument parodique, ô combien involontaire, de swing, révèle son ignorance quasi parfaite des harmonies ; reste un allant indiscutable et un véritable sens mélodique. *Troublante,* valse de sa composition, sur l'autre face, présente les mêmes qualités. Belle main droite, pas de main gauche. Arenas ne mesurait pas moins d'un mètre quatre-vingt-quinze et était d'origine espagnole. Il se produisait dans les brasseries, notamment aux Cascades, et les cafés, comme Chez Durand, place de la République.

Le « piano du pauvre » et « l'orchestre à bretelles »

Au XIX[e] siècle déjà, l'accordéon à peine sorti des chaudes et douces mains blanches des demoiselles de bonne famille se retrouvait sur le pavé, entre les pognes calleuses de l'ouvrier ou celles, souvent engourdies de froid, des hommes-orchestres ou autres musiciens des rues. La plupart de ces « instrumentistes-phénomènes », en fait de « jouer de l'orchestre à eux seuls », se contentaient souvent d'actionner une grosse caisse fixée dans le dos et reliée à leur accordéon par un système de poulies et de transmissions. Cependant, des gens tels que Vandeputte, déjà virtuose de

la basse-à-pied, et son compatriote, Émile Luyten (1909-1949), utilisaient un appareillage des plus sophistiqués fonctionnant à l'aide de pédales diverses, ce qui sous-entend une diabolique indépendance des quatre membres. A la même époque et de l'autre côté de la frontière, à Lille, Demoor, dit « Le Photographe » (son ancien métier), avait « inventé et fabriqué » un tabouret-jazz portatif dont la caisse était encastrée entre les quatre pieds du tabouret. Les cymbales, dépassant légèrement, pouvaient être actionnées par les genoux. Le temps de s'asseoir et l'orchestre démarrait instantanément[1].

Plus près de nous chronologiquement, mais encore bien plus loin au-delà des sommets alpins, dans la grande ville de Vienne, un dénommé Pepi Rottensteiner, aveugle et fabricant de paniers, jouait aussi « de l'orchestre ». Ce personnage cocasse autant que pittoresque vivait dans une cave à charbon et faisait la manche en jouant de l'accordéon ou du violon. Cependant, le clou de ses prestations était quand il revêtait sa « panoplie » d'instruments. En effet, il pinçait les cordes d'un banjo en soufflant dans son harmonica et en chantant dans son mégaphone, faisant tinter les cymbales fixées sous chacun de ses bras tout en agitant un jeu de clochettes attachées à un poignet tandis qu'il jouait d'un tambourin arrimé à l'autre, son pied actionnant la pédale de sa grosse caisse. A l'instar de Sonny Rollins, Pepi avait son pont de prédilection au-dessous duquel il se produisait régulièrement jusqu'à ce que les flics l'en chassent, ce qui ne l'empêchait pas de réapparaître autre part et de continuer vaillamment à charmer les tympans de ses auditeurs. Un disque témoignant de son talent a été gravé dans une salle du Hot Club de Vienne, en 1963. Deux ans plus tard, il trouva la mort durant le rude hiver autrichien, s'étant endormi dans la neige après une nuit de beuverie.

Le *Jazz-Band,* nom donné dans les années 1920 à ce type de « formation », composée d'un accordéon plus divers accessoires, a fait des émules chez nombre de bateleurs, clowns ou artistes d'attractions qui rivalisaient d'ingéniosité pour le plus grand plaisir des yeux, davantage, il est vrai, que celui des oreilles. Cependant, la palme du génie créateur revient aux Vermendel, « Léo de pères en fils ». Aux environs de 1922, le fondateur de la dynastie se déplaçait sur une bicyclette à quatre places qu'il avait lui-même bricolée. Surnommé le « roi du jazz-band », coiffé de son chapeau à grelots et jouant de ce qu'il appelait son *American Jazz-Band,* constitué de trente-deux instruments, il se produisit à la salle Wagram où on raconte qu'il a fait danser pas moins de mille cinq cents couples. Actuellement, Léo, troisième du nom, se déplace pour jouer de son « Jazz-Band Orguamon », qui avoisine les deux cent cinquante kilogrammes ; à ce poids-là, mieux ne vaut pas « arrêter le progrès » et réinventer l'automobile.

Trop « poly » pour être instrumentiste...

On dit souvent que les musiciens qui jouent de trop d'instruments ne jouent vraiment correctement d'aucun. Mais affirmer que la seule différence qu'ils ont avec les hommes-orchestres est que les polyinstrumentistes ne jouent pas de tous leurs instruments en même temps serait, en regard de la technique souvent limitée des premiers, exagéré. On doit quand même noter que l'accordéon reste, encore maintenant, confiné à la rubrique « Miscelleanous instruments » [2], le synthétiseur ayant eu à cet égard plus de chance que son lointain ancêtre. Cependant, un certain nombre de musiciens l'ont utilisé comme tel, parfois par dérision et, plus souvent, pour la palette de timbres qu'il présente.

En 1965 et 1968, le Suédois Jan Johanssen enregistre cinq titres dans le contexte du nouveau jazz contemporain dans lequel, outre l'accordéon et le piano, qui est son premier instrument, il joue du clavecin, du célesta, du xylophone, du vibraphone, de l'orgue, de la guitare, de l'harmonica, de la contrebasse, des percussions, du violoncelle, de la flûte à bec et du puccolo [3].

Près de vingt ans plus tard, Pascal Commelade, ancien musicien du Nu Creative Methods, enregistre un disque *El Primitivismo* dans lequel il joue de la batterie, du trombone, de l'harmonica, du violon, de la harpe, du clavecin, des percussions diverses, du mélodica, du luth, de l'orgue, toutes sortes de pianos et une foule d'objets hétéroclites et d'instruments « améliorés », de son invention ou non, utilisant des accordéons dans une bonne partie des titres de l'album. Tout cela pour nous livrer une musique inclassable au charme discret et incomparable où la poésie voisine avec l'humour, l'irrespect et le dépouillement.

Autre curiosité, le percussionniste et polyinstrumentiste Lloyd Miller participe en 1961 à deux titres d'un enregistrement du septette de Jef Gilson : *Le Grand Bidou* et *Fables Of Gutenberg*. L'instrument dont il se sert qui a le son, la couleur et le parfum de l'accordéon n'en est pas un, mais un *Micro-organ* fabriqué par la maison Hohner (bien avant l'invention du synthétiseur), un instrument sur pieds, à clavier de piano, fonctionnant grâce à des anches libres actionnées par un soufflet électrique. Le son oscille entre celui d'un harmonica et d'un accordéon amplifié. En l'écoutant on pense au jeu de Lanny Dijay, en plus musclé.

Il est à noter que la plupart des accordéonistes polyinstrumentistes ou des polyinstrumentistes qui utilisent l'accordéon s'expriment dans le contexte d'un jazz « éclaté » résolument contemporain flirtant avec une sorte de free-rock « théâtralo-dévastateur ». Citons le Britannique Zeena Parkins, qui joue de l'accordéon mais aussi de la clarinette et de la harpe en compagnie de Tom Cora, lui-même accordéoniste, guitare basse, batteur, violoncelliste, vocaliste et programmateur de machines. Colin Smith, quant à lui, joue de la basse électrique, du saxophone, du synthétiseur, se produisant souvent à l'accordéon avec Mike Westbrook. Il ne faut pas oublier Bratko Bibic-Faninger qui joue de l'accordéon diatonique dans le groupe Nimal, produisant une musique mélangeant allègrement les ins-

truments modernes et anciens (des divers claviers à la vielle à roue) la plus inclassable qui soit.

Une exception cependant, Albert Hamann-Kerjouan, accordéoniste, bandonéoniste, flûtiste, tromboniste et guitariste classique. Né en 1939, il commence le métier en 1955, comme accordéoniste. Il adoptera progressivement les autres instruments et se produira dans les brasseries, les restaurants et au fil des saisons dans divers casinos. S'étant de plus en plus tourné vers le bandonéon, qu'il pratique en virtuose inspiré par l'univers d'Astor Piazzola, il tient une des rares classes de cet instrument au conservatoire de Tulle, avec celle de flûte.

Musique métissée : quand l'accordéon « sang-mêle »...

Polyinstrumentistes comme les précédents et transfuges du même univers musical, l'équipe de « fous furieux » du groupe Accordions Go Crazy, mené par l'accordéoniste-chanteur, guitariste, pianiste Mike Adcock, vaut bien qu'on lui consacre un paragraphe. Né en 1950, à Buckingham (Grande-Bretagne), Mike Adcock, musicien versatile, étudie l'histoire de l'art à l'université pour l'enseigner dans une école idoine jusqu'en 1986. Ses goûts musicaux vont de la mélodie à l'atonal et des airs de danse traditionnelle norvégienne à Erik Satie, en passant par la musique du Zimbabwe. Il fera partie de multiples expériences musicales : de 1978 à 1980, il collabore au Fabulous Random Band (le fabuleux orchestre aléatoire) en même temps qu'il fonde le Lemon Pop Band (orchestre pop du citron). Entre 1982 et 1984, il joue dans *One Man Mixed-Media Show,* savant « adcocktail » de musique vivante, de disques, de films et de bandes. En 1986, le Arts Council For Eye Music exhibition [1] lui commande une œuvre, *Air On A Shoe-String* (mélodie sur un lacet de soulier), pièce pour quatre-vingt-dix-neuf flûtes en bambou et cent soixante-quatorze ballons de couleur. Par ailleurs, on peut l'entendre dialoguer à l'accordéon avec Lol Coxhill au Festival de Chantenay-Villedieu en 1985. Mais c'est surtout à cette même date qu'il fonde Accordions Go Crazy qui va adopter un répertoire des plus cosmopolites au travers de standards du monde entier et surtout de leurs propres compositions empreintes de ce folklore planétaire. On y entend, en vrac, un excitant mélange de jazz, rock, tango, folk, country, pop, tzigane, reggae avec des musiques traditionnelles orientales, africaines, celtiques, latines et klezmères, le tout ciselant une musique dansante où se mélangent, finement dosés, humour, poésie, énergie, virtuosité, émotion et jubilation. Comme le dit Adcock lui-même : « Le désir de plaire à presque tout le monde pratiquement tout le temps... » Dans les CD enregistrés en 1988 et 1989 pour le label Trikont, tous les musiciens du groupe jouent de l'accordéon à un

moment ou à un autre, excepté Ann Day (batterie & percussions) qui, dans le second CD, remplace Nicola Hadley. Celle-ci, pianiste de formation classique, est aussi chanteuse. Travaillant comme percussionniste dans le English Gamelan Orchestra, elle est de plus membre d'un Big Band socialiste, le Happy End [5], ainsi qu'accordéoniste du Tabley Bellows (duo de musique de rue). Autre femme du groupe, Sylvia Hallett y joue du concertina et du *mbira* du Zimbabwe. Elle joue également du piano, du trombone, du violon et chante.

Clive Bell représente une autorité concernant la musique japonaise et thaïlandaise. Il a étudié, sur place, le *shakuachi* (flûte japonaise en bambou) et le *khène* (instrument thaï à vent et à anches libres, cousin du cheng). Ayant participé à beaucoup de musiques de scène et de films pour des troupes et compagnies diverses, il joue de la flûte, du cromorne, chante et pratique les percussions. Directeur musical de l'Optik Theatre Company, il est membre de Kaondo Style, avec Stuart Jones. Accordéoniste aussi, ce dernier a travaillé avec d'éminentes personnalités du monde de l'art moderne tels Stockhausen, John Cage et la compagnie de danse de Merce Cunningham. Ayant été membre de plusieurs groupes de jazz et de rock, il a fait des musiques de films. Il joue de la trompette, du violoncelle, de la guitare basse et d'une collection de jouets mécaniques des plus pittoresques. Troisième membre masculin de cette formation hétéroclite d'accordéonistes, Dean « Speedwell » Brodrick est cofondateur de pas moins de sept formations touchant les univers musicaux les plus divers : jazz, musique contemporaine et répétitive, musique de scène, etc. Et ça n'est pas fini, il joua naguère avec des groupes de rock trop nombreux pour être énumérés.

Ayant été siffleur dans la troupe de l'Extemporary Dance Theatre, il étudie la peinture, l'improvisation et la composition au Royal College Of Art. Jazzman, il joue aussi du basson, des claviers et de la batterie.

Les expérimentateurs : pour qui dissonne le « Gola »...

La frontière qui sépare le nouveau jazz et la musique contemporaine est facile à sauter. Oscillant entre les deux mondes, Guy Klucevsek, né en 1947 en Pennsylvanie de parents musiciens d'origine slovaque, débuta l'accordéon à l'âge de six ans pour en avoir aperçu un à la télévision et avoir été totalement séduit. Autodidacte, il joua bientôt des polkas dans les clubs, les mariages, les fêtes diverses. En 1965, le rock'n roll et la pop music battent leur plein ; la polka fut jetée aux oubliettes. Guy monta alors un groupe, The Fascinations, composé d'un accordéon, d'un saxophone ténor, d'une batterie, et entreprit d'explorer les possibilités de la

polka à travers le filtre du rock'n roll. Il ne tarda pas à s'intéresser à la musique contemporaine et à être introduit dans ses circuits les plus divers. Se définissant comme improvisateur, il ne dédaigne pas les invitations d'orchestres de jazz, comme celui du saxophoniste John Zorn, qui l'embaucha pour l'enregistrement de son album *Cobra*[6]. Affirmant être influencé par la musique tex-mex, cajun et latino-américaine, Guy Klucevsek est un des rares accordéonistes à se dire heureux de ne pas avoir suivi de cursus traditionnel dans son apprentissage de l'instrument. Il collabora à des musiques sur des chorégraphies de Merce Cunningham et à la Zero Morning Dance Compagny du danseur Marc Taylor, se produisit au sein du groupe de musique contemporaine Relache, joua en solo, tourna avec le Kronos Quartet et travailla avec Pauline Oliveros.

Après avoir étudié l'accordéon avec Bill Palmer et le cor avec Bernard Valkenier, celle-ci, née en 1932, au Texas, fille et petite-fille de musiciens professionnels, commence à exercer le métier à dix-sept ans, jouant comme beaucoup d'autres des polkas. Assez rapidement, elle s'orienta vers la composition et ses premières œuvres furent jouées en 1951. Attirée par l'univers de la musique contemporaine et celui de la musique répétitive, elle travailla, dès 1957, avec Terry Riley. En 1961, elle faisait partie du groupe de musique improvisée Sonics, noyau fondateur de ce qui allait bientôt être le San Francisco Tape Music Center, dont elle devient directrice. Un des premiers compositeurs, aux États-Unis, à utiliser la musique électronique, elle travailla aussi, dès le début des années 1960, dans le domaine de la danse, du théâtre et de la littérature, collaborant avec des artistes et créateurs tels que Robert Duncan et Merce Cunningham. Vers la fin des sixties, elle appliqua, à la musique les techniques de méditation et d'éveil de la conscience, comme en témoignent ses *Sonic Meditations*. Pauline Oliveros s'exprime dans un langage résolument contemporain, écrit ou improvisé. Se produisant autant en solo qu'avec des ensembles d'accordéons, des chorales ou quatuors divers, elle pratique aussi le bandonéon, enseigne, écrit des articles, publie des ouvrages théoriques et donne des conférences. Elle apparaît également sur des vidéos telle que *Sounding Way Series*, publiée en 1986 par la Pauline Oliveros Fundation, où elle interprète *Farther Along The Unbeaten Path*, aux côtés de Guy Klucevsek.

Médecine de l'âme

Julia Haines démontre, si besoin est, que la musique contemporaine mène à tout, à moins que ce ne soit le contraire. Apparaissant sur l'album de Pauline Oliveros, *The Wanderer,* elle joint ses talents d'accordéoniste, harpiste, pianiste et joueuse de Kora, à une pratique de thérapiste musicale.

Les anches du paradis ou « du bouge au purgatoire »

Au sortir de la thérapie musicale, le corps guéri peut laisser l'âme désormais purifiée s'élever vers la félicité ; pourquoi pas au son d'un accordéon ? De confession catholique, le père Stanley Kloskowski, qui joue du jazz sur un accordéon à basses chromatiques, affirme : « La musique est une autre dimension de la magnificence de Dieu. » Si l'accordéon jazz en ressort grandi, et magnifié lui aussi, nous ne sommes pas forcément contre. Né en 1928, de parents chanteurs à la chorale paroissiale de South River (New Jersey), le jeune Stanley suivra les cours de musique d'au moins trois professeurs différents. Pendant dix ans, il va se produire ensuite dans les night-clubs de la côte Est et du Canada, en trio ou quartette, passant même en solo à la radio ou à la télévision. A l'issue de cette courte carrière, il décide d'embrasser celle d'homme d'église. Dorénavant « Father Stan » est prêtre de l'Église Saint-Luc de Statford (New Jersey). Le disque dans lequel il apparaît, sponsorisé par l'American Accordion Musical Society, association à but non lucratif défendant la légitime liberté des anches, nous laisse entendre et apprécier un authentique jazzman qui « met ses tripes dans le biniou », le tout baignant dans un swing des plus généreux.

Cinq cents accordéons : des anches comme s'il en pleuvait

Après l'ambassadeur de Dieu sur la terre, nous parlerons de celui de l'accordéon aux « quatre coins de l'Hexagone ». Jean Perret, dit « Jeannot », collectionne les accordéons de 1830 à nos jours.

Personnage haut en couleur, il présente ses quelque cinq cents pièces avec humour, passion et une chaleur communicative. Ayant commencé, en autodidacte, vers l'âge de dix ans, il devient professionnel en 1945 et côtoie très rapidement les grandes vedettes de l'accordéon du moment. Si ses débuts sont empreints de l'influence de Tony Murena et de Gus Viseur, il cite également volontiers Médard Ferrero, Marceau et Freddy

Balta comme sources d'inspiration. Ayant monté une entreprise de transport, en 1958, il se produira néanmoins à droite et à gauche, notamment dans la région de la Haute-Savoie, d'où il est originaire. En 1968, Jeannot achète, par le plus pur des hasards, un accordéon à un clochard parisien ; peu de temps après, un ami lui fait cadeau de deux accordéons anciens oubliés dans un grenier. Ce sera le début d'une redoutable collection qui ne cessera, jusqu'à maintenant dit-il, de « ruiner son portefeuille ». Doué d'une « cadence parfaite » pour la danse, aux dires de Jo Privat, Jeannot Perret a joué et fait le bœuf avec la majeure partie des accordéonistes connus du monde occidental : de Marcel Azzola, son ami de toujours, à Art Van Damme, en passant par Frédéric Guérouet. Du petit accordéon romantique, qui ressemble à une bible en bois, au modèle chromatique des années 1950 carrossé comme une Chrysler, les accordéons de Jeannot Perret sont des œuvres d'art et sont là pour prouver que l'esthétique de l'objet peut égaler la beauté de la musique qui naît de l'instrument.

Ô Suyana !... (air connu)

En 1990, Jean Perret est allé promener son exposition au Japon. Nul doute qu'il y a apprécié le frais minois de Suyana Kumiko, autochtone des plus charmantes dont les mélopées, pour ceux qui savent entendre, ne sont pas sans évoquer une « Joan Baez folko-nippone » aux intonations country qui nous pousserait des calypso-rocks à trois temps dans un pub irlandais fréquenté par des gens du cirque en goguette fraîchement arrivés de Bavière dans un car de pompiers, le tout sur fond d'euphonium, saxophones, trombone, clarinettes, flûtes et percussions, mandoline, vibraphone, piano, claquettes, violes et violoncelle, violons et contrebasses. La balade vaut le détour.

Les anches de Krishna ou sur un « hare » d'accordéon...

Qui pourrait croire que l'accordéon, symbole, tout au moins en France, d'une musique profane liée à tous les péchés, puisse nous emporter des sortilèges asiates vers les sommets des religions hindoues via Kansas City. En effet, dans cette ville, Hrishikesh Das est professeur d'accordéon, mais aussi de piano, d'orgue et de chant de la *Vrindabam Community* dévouée au culte de Krishna. Pour nous, mécréants, force nous est de constater que l'accordéon est aisé, mais l'hare est difficile !...

De Kansas City, il suffit de redescendre le Missouri, de changer à Saint-Louis pour emprunter un temps le Mississipi et, à Caïro, remonter un poil l'Ohio puis le Tennessee à partir de Paducae et finalement s'arrêter à Chatanooga, puis continuer à pied en traversant les contreforts sud des Appalaches pour enfin pouvoir se recueillir sur la tombe de Graham W. Jackson, accordéoniste noir, décédé en 1983. Aimé des présidents américains, il joua aux funérailles de Franklin D. Roosevelt et fut promu « musicien officiel de l'État de Georgie » par Jimmy Carter, qui en était le gouverneur.

Les inclassables ou « les anars anachroniques du chromatique »

On peut citer un certain Peter Veitch, jouant dans un style « africano-cajun », sur deux titres du CD d'un groupe anglais de « folk planant », le Pingouin Café Orchestra. Toujours « for collectors only », Rudy Zapf, né en 1959, est un virtuose du cymbalum, sur lequel il interprète de façon éblouissante les compositeurs baroques, romantiques et contemporains. Non content de cette qualité qui pourrait être suffisante, il joue de l'accordéon à basses chromatiques sur lequel on peut l'entendre aussi bien interpréter Jean-Sébastien Bach que le répertoire de Bavario, groupe allemand jouant la partie de la musique brésilienne issue du folklore bavarois. Ajoutons à cela qu'il joue aussi de la harpe, du cromorne, de la trompette et qu'il chante.

Voguant au gré des vents qui sillonnent les plis de leur soufflet, certains « laborieux du dépliant » ne se laissent pas facilement coller une étiquette sur le clavier. Ces « Sans Domicile Fixe » de l'instrument se retrouvent dans les univers les plus variés.

Eddi Schaaf, né en Pologne, pianiste et accordéoniste, est un spécialiste de la musique yiddish qu'il joue aussi bien à la tête de son propre trio, composé de Teddy Lasry à la clarinette et de Pierre Mortarelli à la contrebasse, que derrière les chanteurs Talilah ou Ben Zimet. Accompagnateur sur l'un ou l'autre des deux instruments de nombre de chanteurs aux expressions les plus diverses, on peut l'apprécier derrière des gens tels que Gérard Pierron (depuis plus de douze ans), Jean-Piero et Allain Leprest. Musicien de toutes les expériences, pouvant tout jouer, c'est lui qui choisira le contrebassiste Didier Levallet pour jouer sa création *Innocence* au deuxième festival mondial d'accordéon d'Aulnay-sous-Bois, le *Mai de l'Accordéon* en 1984.

Ayant choisi l'accordéon parce qu'il en entendait sur les boulevards

étant enfant, Gérard Barreaux, né en 1948, se promène lui aussi, dans le répertoire yiddish, notamment avec le chanteur-guitariste Moshe Leisher. On le retrouve également, dans un contexte différent toutefois, derrière des chanteurs comme France Léa ou Michel Hermon [7]. Habitué des musiques de scène, ayant travaillé pour Jacques Jouanneau et Georges Aperghis, on peut l'entendre dans des contextes plus avant-gardistes : derrière la vocaliste Annick Nozati avec Didier Levallet dans le domaine du jazz contemporain, et à Beaubourg, avec des plasticiens. On l'entend aussi au sein d'un trio avec Friedrich Stohl à la contrebasse et Ami Flammer au violon, duquel jaillit, alliant humour et virtuosité, un mélange insolite et torrentiel de musique de genre, valses musette et de Vienne, folklores d'Europe centrale, ouvertures, grands airs classiques et bien d'autres choses encore. Comme l'a écrit Patrick Hatchvel, dans le texte de pochette du disque *Chanson yiddish, tendresses et rages* (Occora-Radio France 558 652) : « Il défend avec intelligence une certaine idée de la musique populaire de nos villes, musique qu'il aime à définir lui-même comme argotique. »

Autre vagabond, François Castielo est né en 1959. Autodidacte, il débute dès l'âge de sept ans, probablement inspiré par son père, maçon immigré napolitain et accordéoniste amateur. Il se construit une technique à l'écoute des disques divers et, vers quatorze-quinze ans, se produit déjà professionnellement, jouant des chansons napolitaines. Il commençe à jouer dans les bals et les mariages, puis se sont les cabarets comme La Taverne du Vieux Montmartre où, pendant un temps, il officiera tous les soirs. Il finit par apprendre la musique afin de pouvoir suivre les partitions des chanteurs qu'on lui propose d'accompagner. Il travaille énormément dans le circuit des soirées privées où le répertoire est en majorité tzigane, yiddish, etc. Il a vingt-quatre ans quand il découvre qu'il aime vraiment son instrument ; il se met à travailler d'arrache-pied, écoutant tout ce qui lui tombe sous l'oreille, notamment du jazz. Depuis 1985, succédant à Norbert Aboudharam, il se produit au sein du groupe Bratsch dans un répertoire axé sur la musique d'Europe centrale.

Les monteurs de numéro ou « l'attraction à vent »

« Polka, rock and moonbeams »

Weird (« bizarre ») Al Yankovik insiste davantage sur le concubinage rock/polka, amorcé par Klucevsek. C'est un fantaisiste satiriste pratiquant l'accordéon depuis son plus jeune âge. Son vieil instrument fait partie intégrante des sketches dans lesquels il feint constamment de s'en

moquer afin, comme on l'aura compris, de mieux le mettre en valeur. Al Yankovik est un comique important de la scène américaine et une espèce de militant fervent de la musique d'accordéon, que ce soit au travers de ses prestations scéniques ou de ses interviews, au point d'être considéré comme le moteur de l'*Accordéon Revival,* amorcé, en 1985, aux États-Unis.

Les frères ou les « claviers identiques »

Il est fort possible, de l'avis des auteurs, qu'il n'y ait eu, à l'accordéon, que des frères jumeaux ou presque, présentant des numéros de duettistes, comiques ou non. On peut y voir comme un avatar supplémentaire, s'ajoutant à tous ceux que l'instrument collectionne et qui pourrait signifier que c'est à cette condition que tel ou tel autre employeur est susceptible d'engager des accordéonistes. Quel que soit le bien-fondé de cette réflection, on constate que la France à fourni trois célèbres « duos de frères ».

Les frères Carley, excellents accordéonistes, originaires de la région de Lyon, s'accompagnaient également et mutuellement à la guitare. Plus réputés, les frères Dommergue, André et Louis, nés en 1920, faisaient partie, avec d'autres petits prodiges (Beauvois, Rossi et Pruvot Sr.) du *Baby Jazz Masspacher.* Ils montèrent, plus tard, un numéro de télépathie musicale, avec lequel ils écumèrent cabarets et music-halls, en France et à l'étranger.

Les plus connus, les frères Médinger, se sont fait un nom dans tous les secteurs de la musique. Tous deux sont polyinstrumentistes et avaient monté, dès 1935, un numéro de cabaret, utilisant leurs multiples ressources, passant également dans les salles de cinéma, en attraction. En 1950, ils sont les premiers accordéonistes à apparaître à l'Opéra dans *Septuor,* ballet de Jean Lutèce. L'aîné, Jean, joue de la clarinette (dont il a édité une méthode), du violon, du piano et du saxophone (alto et ténor). Professeur de musique diplômé d'État, on lui doit quatre ouvrages pédagogiques sur l'accordéon, des transcriptions et un traité d'harmonie. Compositeur, il fut aussi vice-président de l'UNAF. Jacques, quant à lui, joue du cornet à pistons, du violon et du piano et occupe un poste important au syndicat des chefs d'orchestre. Tous deux jouent du bandonéon à moins que tout cela ne soit le contraire...

Les allumés du lampion

Une nouvelle orientation à trois cent soixante degrés des musiciens issus du traditionnel semble s'étendre sur toute la vieille Europe.

Sans prétendre, loin s'en faut, dénombrer tous les accordéonistes du

milieu trad qui sont dans ce cas, citons, en Allemagne, Wolfi Waldmann, accordéoniste du groupe Guglhupfa, qu'on pourrait qualifier de « Bavarois satirique ».

Succédant à Rudi Zapf, déjà évoqué, Waldmann joue d'un petit modèle chromatique à touches piano. Le groupe Biermösl Blosn, non dénué d'humour plutôt noir, utilise une quantité d'instruments des plus divers, tels le banjo, la flûte, le tuba, la guitare, la harpe et l'accordéon diatonique et chromatique. Ces deux derniers instruments y sont tenus, par Hans Well, qui pratique indifféremment les deux systèmes, tandis que son frère, Michaël, ne joue que le diatonique.

En Autriche, Hubert Sullivan, des Alpinkatzen, joue d'un diatonique électrique. Marginal, il part de la musique traditionnelle des Alpes autrichiennes pour s'enrichir de l'apport d'autres musiques plus modernes, telle la musique du groupe de rock Little Feat. Né en 1962, il raconte que doté d'un grand-père accordéoniste qui désirait qu'il perpétue la tradition, il s'y est longtemps opposé n'aimant pas particulièrement cet instrument. Une nuit où il rentra saoul, il s'est saisi de l'accordéon qui traînait dans la maison et affirme qu'il a eu subitement l'impression d'avoir toujours su en jouer. Ayant auparavant tâté de la trompette et de la guitare, Sullivan a, malgré tout, débuté assez tard, son père lui ayant toujours dit que la musique n'était pas un métier. A l'heure actuelle, il déclare essayer de hisser l'accordéon au rang d'instrument soliste dans les circuits de la musique moderne, affirmant que l'instrument y est seulement toléré en fond sonore, étant encore, par beaucoup, considéré comme démodé.

La Grande-Bretagne n'est pas la dernière dans cette nouvelle tendance, ayant, depuis quelques années déjà, un précurseur en la personne de John Kirkpatrick, dont nous parlons amplement dans le chapitre sur les îles Britanniques. Émule de ce dernier, comme de Marc Perrone et Ricardo Tesi, Andy Cuttings joue du diatonique dans le groupe Blowzabella. Roger Watson, quant à lui, est polyinstrumentiste. D'abord guitariste, comme beaucoup de sa génération – il est né en 1946 –, il débute en jouant du jazz Nouvelle-Orléans au banjo, se met au folk en 1963 puis étudie le concertina et le mélodéon. Par ailleurs, il joue aussi des cuivres à trois pistons et du dulcimer.

Travaillant dans l'enseignement, il mène une carrière de semi-professionnel. Ayant fait des méthodes de concertinas et de mélodéon pour la firme Hohner, il se produit, entre autres, au sein de la formation Checkered Roots et affirme se diriger vers une voie plus métissée. C'est aussi la démarche de John Jones, du groupe Oyster Band, qui joue du diatonique électrifié, accompagné par violon, violoncelle, guitares, synthétiseur, batterie et qui dispense une énergie stupéfiante à l'intérieur d'une musique faisant référence au blues, au jazz, au rock, et au traditionnel tous azimuts.

Les pays du Nord n'étant pas en reste, nous terminerons ce chapitre avec le Hollandais Servain Haanen, du groupe « Appellation Contrôlée », créé en 1985, dont l'un des buts est l'adaptation des musiques du XX^{e} siècle (Darius Milhaud, Meredith Monk, Tom Waits, Léonard Bernstein, Carl Orff et Eric Montbel) sur des instruments anciens.

16. L'accordéon, ou l'amour caché

(Drame musical insensé)

Du soufflet sous les couronnes

Au fil des chapitres, nous avons vu que l'accordéon fut et demeure l'instrument par excellence des classes dites laborieuses. Si les premiers diatoniques firent un temps fureur dans les salons de la grande bourgeoisie, l'engouement fut de courte durée, et ce fut davantage le « gadget » que l'instrument de musique lui-même qui séduisit ; en témoigne l'achat par le roi Louis-Philippe d'un accordéon qu'il offrit à Mathilde Bonaparte, fille de Jérôme. Ensuite, il fallut attendre près de cent cinquante ans pour qu'un autre homme politique français manifestât publiquement son intérêt pour l'instrument. De « joujou » pour filles de princes, il devint alors « instrument-alibi » destiné à caresser dans le sens du poil la classe ouvrière, aux mains d'un Valéry Giscard d'Estaing. On l'entendit ainsi, comble de l'ironie, étant alors ministre des Finances, régaler d'un *Je cherche fortune,* ô combien laborieux, le bon peuple de France. Que celui-ci ait mordu à l'hameçon ou qu'écœuré de tant de démagogie, il ait vu rouge, hélas ! l'histoire ne le dit pas.

Il faut sortir de France et remonter un peu dans le temps pour trouver un souverain « lamellophile » en la personne de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge. Mélomane tâtant de la clarinette et du piano, il tirait et poussait volontiers sur un petit diatonique, et ne ratait pas une occasion de convier Aimable ou Tony Murena à venir jouer pour lui.

Quant au roi Hassan II du Maroc, qui ne pratiquait pas l'instrument, ayant été « initié à la valse mineure et à ses mystères » [1] lors d'une visite en France, il invita, en 1963, Jo Privat, à séjourner dans son palais.

Plus récemment, en novembre 1987, Antoine Waechter, candidat des « Verts » à la Présidence de la République, posait pour les photographes,

un accordéon diatonique à la main, censé symboliser le « renouveau des régions et s'opposer au chromatique de Giscard, instrument de la bourgeoisie du XIX[e] siècle » [2]. Mieux vaut ne pas s'attarder sur l'énormité de la déclaration, ni trop chercher à savoir en quelle estime nos hommes politiques, qu'ils soient de droite ou de gauche, tiennent véritablement l'instrument, « bouton blanc, ou blanc bouton » sans doute !

Pour en finir avec le chapitre « pouvoir et accordéon », n'oublions pas l'ancien président de la République Centrafricaine, Idi Amin Dada, qui ne dédaignait pas « tirer le soufflet », avant de pousser quelques-uns de ses sujets dans ses « piscines à crocodiles ».

Artistes dans lames

Quand l'accordéon inspire

Pierre Mac Orlan taquinait le soufflet en amateur, et comme lui, nombre d'artistes furent intrigués, voire intéressés par l'instrument sans en jouer pour autant, à commencer par les musiciens eux-mêmes. Ainsi le pianiste Léo Daniderff composa *Le Dénicheur*, Serge Gainsbourg, le chef-d'œuvre que demeure *Accordéon* et Michel Emer, autre pianiste, *L'Accordéoniste...*

Quand le barde joue des anches

Qui aurait pu supposer que le père d'Astérix et Obelix, Albert Uderzo, soit un mordu de l'instrument, au dire d'Armand Lassagne, au point d'en jouer fort honorablement. D'origine italienne, élevé dans une ambiance musette par un père guitariste jouant dans les bals et guinguettes de la région parisienne, Albert avait sept ans quand, en 1934, le « père Uderzo » décida que son fils serait accordéoniste. Sa mère troqua à des Gitans de passage une couverture contre un accordéon diatonique. Les débuts d'Albert ne furent pas très convaincants et il passa au chromatique en suivant les cours du grand Médard Ferrero. Après la Libération il fit partie d'un petit orchestre musette d'amateurs puis finit par se consacrer à ses activités de dessinateur tout en continuant à jouer pour le plaisir.

Des battements d'anches aux ailes de poulets

Il est d'usage chez les musiciens de ne pas porter vraiment les flics dans leur cœur. Combien parmi les premiers, faisant leurs débuts dans la rue, ne se se sont-ils pas fait, en effet, vider ou embarquer par les seconds. Et pourtant, que de « cœurs de baladins » ont dû battre, ignorés, sous l'uniforme. L'écrivain Roger Borniche, ex-flic de « haute volaille » et camarade de régiment de Jo Privat, fit des débuts de chanteur-imitateur dans les cabarets, sous le nom de Roger Bor. S'étant, dans ses jeunes années, essayé au diatonique, il passa plus tard, sans jamais aller très loin, au chromatique. Devenu flic, il y eut recours pour se « mettre en planque » et, grimé en aveugle, « serrer » un malfaiteur.

Non, je ne me souviens plus du petit bal perdu... (Robert Nyel)

Comment, parlant « tactique du gendarme », ne pas songer à André Raimbourg, dit « Bourvil ». Très honnête joueur de cornet à piston, maniant plaisamment le soufflet, il s'en servit à ses débuts de chanteur-fantaisiste pour arrondir ses maigres cachets. Partageant des *services*[1] avec Étienne Lorin qui restera à jamais son accordéoniste, on l'entendra à l'ABC ou au Gaumont, derrière le chanteur Bordas.

Quand le métèque joue du biniou

George Moustaki a non seulement toujours eu avec lui des accordéonistes, notamment Richard Galliano et Joe Rossi, mais éprouve un réel penchant pour l'instrument et, de l'avis de tous ceux qui ont eu l'occasion de l'entendre en privé, en joue fort bien.

Gueule d'anche !...

Surtout connu, à l'instar de Moustaki, en tant que chanteur-compositeur s'accompagnant à la guitare, le blond Dick Annegarn, qui fit appel à des accordéonistes (Francis Varis, Richard Galliano), joue lui-même de l'instrument. Dans son dernier CD[4], il n'hésita pas sur *L'Éclusier* de Brel, à sortir la « boîte à sanglots ».

Chez les chanteurs toujours, le Brésilien Milton Nascimento, grand admirateur de l'accordéoniste argentin Raúl Barboza, dit avoir commencé sa carrière musicale sur cet instrument.

Lame, quand tu nous tiens !...

Passant d'anches en anches, Jean-Baptiste « Toots » Thielmans, le génial harmoniciste belge, joua de l'accordéon jusqu'à l'âge de dix-sept ans. On ne s'en étonnera pas trop, la Belgique ayant constitué en son temps, à l'égal de la France, une vraie pépinière de jazzmen de la lamelle.

Quand papa pousse dans son trombone... (Bourvil)

Nous avons vu, dans le chapitre sur le jazz, que toute une génération d'accordéonistes s'était vue obligée, pour acquérir un savoir musical (les écoles de musique leur claquant la porte au nez), d'adopter un second instrument. Nous l'avons dit aussi, la plupart des musiciens n'étant pas des « laborieux du fusil », beaucoup, appelés sous les drapeaux, cherchèrent à toutes les époques la « planque dans la musique ». L'accordéon malheureusement n'étant guère présent dans les défilés, il leur fallut passer aux cuivres. Ceux qui comme les Verstraete menèrent de front les deux carrières ont déjà été évoqués ; des autres, ceux qui durent choisir et oublièrent ensuite l'accordéon de leur jeunesse, nous parlerons ici.

Alex Perdigon, par exemple, débuta l'accordéon à sept ans avec Claude Noël, professeur de Galliano et de Romanelli, et collectionna très vite les trophées. Pour échapper aux aléas du crapahutage il se mit au trombone et, ayant été réformé, sortit de moins en moins l'accordéon de sa caisse. Il le resanglera cependant lors de séances pour Michel Berger ou pour accompagner Carole Laure, Gérard Depardieu ou Nicole Croisille. Dans la multitude des « trombones à boutons » citons au passage Jacky Descamps.

L'anche libre, à la baguette !

Roberto Benzi, chef d'orchestre classique de renommée mondiale et enfant prodige dans ce domaine, aurait dû, lui aussi, être accordéoniste. Né en 1937, il reçut quatre ans plus tard un accordéon en cadeau de Noël. Fabriqué spécialement à sa taille par la maison Stradella, ce petit modèle comportait des touches piano. Passé par la suite au clavier boutons, il suivit les cours de son père, Joseph Benzi, professeur et virtuose de

l'instrument. Ses qualités musicales s'étant affirmées très rapidement, son père guida sa carrière d'une main ferme et le présenta bien vite à tous les concours. Le jeune garçon remporta coupes et trophées, jouant des transcriptions d'ouvertures célèbres, des pièces populaires à variations, telle la fameuse *Migliavacca*, et des airs de variétés à succès (fox-trot, one-step, chansonnette, etc.). Parallèlement aux cours d'accordéon, son père lui faisait travailler le piano et le violon, puis l'harmonie et la direction d'orchestre. S'étant avéré remarquablement doué, il démarra à l'âge de onze ans une carrière de chef d'orchestre, qui sonna le glas de ses activités d'accordéoniste.

Il dit avoir joué pour la dernière fois de l'accordéon au cours de l'été 1949, lors du tournage du film *Prélude à la gloire.*

Docteur Jazz & M. Squeeze

Bien des musiciens de jazz, des plus grands aux plus obscurs, commencèrent leur carrière comme accordéoniste.

Les soufflants du soufflet ou « Soufflet n'est plus joué »

Derrière les rois des cuivres se dissimulent parfois des accordéonistes de l'ombre. Stéphane Belmondo, jeune loup de la trompette né en 1967, fut, entre huit et seize ans, un brillant élève de la classe d'accordéon du conservatoire d'Aix-en-Provence. Il se produisit parfois dans des bals privés puis abandonna petit à petit son premier instrument pour se consacrer à la trompette.

Gilbert Dias, né en 1921 à Mascara, au sud d'Oran, apprit en autodidacte l'accordéon-piano. Lorsqu'il arriva à Paris, on lui conseilla, pour trouver plus facilement du travail, de jouer d'un second instrument. Comme il appréciait le jazz et particulièrement Clifford Brown et Dizzy Gillespie, il choisit la trompette. Il passa la plus grande partie de sa carrière au Lido où il lui arriva parfois de jouer de l'accordéon, interprétant des classiques du répertoire parisien pour les touristes affamés de folklore.

Du sax des anches

Les accordéonistes, instrumentistes à anches libres, ont toujours eu davantage de difficultés, semblerait-il, à passer à l'anche battante. Outre Christian Hillion et Bob Garcia, mentionnons Adrien Marès, décédé en

1990, saxophoniste ténor chez Ray Ventura et compositeur de *Un gamin de Paris*, chef-d'œuvre de la chanson française. Chez les Américains, Warne Marsh fit tout jeune ses débuts à l'accordéon. On pourrait être surpris que cet adepte d'un jazz cool et sophistiqué ait pu choisir, même enfant, un instrument à la connotation si populaire. Il est vrai que son mentor, Lennie Tristano, avait, comme Art Tatum, débuté en jouant avec un accordéoniste.

Noir... comme la nacre

Les Cajuns exceptés, on a vu que l'accordéon jazz était, par excellence, le domaine des musiciens blancs. Certains Noirs furent pourtant eux aussi coupables de s'être laissé aller à caresser les anches. Tel fut le cas de Freddy Keppard, un des premiers grands trompettistes de jazz qui débuta à l'accordéon ; et de Louis de Lisle, alias « Big Eye » Louis Nelson, fils d'accordéoniste et célèbre clarinettiste de La Nouvelle-Orléans qui joua de l'accordéon au sein du Ninth Ward Band.

Les claviers à anches libres : de l'anche libre à la corde frappée

Bien que Richard Clayderman ne soit pas un jazzman, nous savons qu'il débuta à l'accordéon. La taille de l'instrument ne permettant pas d'y placer un chandelier, il dût l'abandonner pour un support plus généreux.

Smoke Gets in Your Eyes

C'est dans un bar de Rouen, La Pipe, que feu Raymond Le Sénéchal, un des meilleurs pianistes de jazz de la génération d'après-guerre, aurait fait ses débuts professionnels à l'accordéon.

Brise sablaise

Quant à Maurice Vander, c'est sur l'accordéon de son père qu'il se lança dans la musique. Maurice, frère du regretté Freddy, se plaît à raconter que ce dernier était destiné à faire du piano et lui-même de l'accordéon. Les circonstances en ayant décidé autrement, ils furent tous deux de grands musiciens sur leurs instruments respectifs.

Nous recommandons à nos lecteurs friands de pittoresque de se reporter au numéro 73 de la revue *Jazz Hot* (janvier 1953) ; ils y découvriront en

page 19 Maurice Vander à Tahiti, vêtu d'un paréo, en train de jouer de l'accordéon à clavier piano devant de ravissantes naïades.

Blood, Squeeze and Tears

Jean-Luc Parodi, né en 1939, est l'un des meilleurs « pilotes de B3 » (modèle d'orgue Hammond) en activité. Vers l'âge de quatre ans, il commença l'étude de l'accordéon diatonique et du piano, optant six ans plus tard pour le chromatique à clavier boutons. Inscrit au cours de la maison Masspacher où, bien avant lui, des virtuoses tels que André Beauvois et Joe Rossi avaient fait leurs débuts, il terrassa, lors d'un concours organisé trois mois plus tard, les membres du jury en jouant « à mille à l'heure » la *Valse du petit chien* de Chopin.

Menant de front des études pianistiques, sous la direction de Lazare Lévy, et des études de théorie musicale et de chant à la *Schola Cantorum*, il ne renonça pas pour autant à l'accordéon. Cela lui permit, entre 1968 et 1972, à la tête d'un orchestre de bal basé dans la région de Montpellier, d'écumer une quarantaine de départements français. Le répertoire allait de *Blood Sweet and Tears* aux valses musette. Jean-Luc Parodi jouait de l'orgue ou de son Hohner quatre-vingts basses et chantait. Parmi ses accompagnateurs, le guitariste Gérard Pansanel fit des débuts prometteurs.

Un chemin tout « Tracey »

Parmi les Anglais, citons Stanley William « Stan » Tracey, né en 1926 et connu comme spécialiste des claviers horizontaux. Dans les années 1950, il avait commencé par s'attaquer aux verticaux, Eddie Thompson tenant le piano.

Black Buttons

Les États-Unis ont leur lot de pianistes ex-accordéonistes. Parmi les vétérans, Teddy Weatherford, musicien noir, excellent pianiste de jazz et de blues, aurait commencé sa carrière à l'accordéon. Il fut le professeur de Lionel Hampton. Né en 1903, il mourut en 1945.

Joseph Albani alias Joe Albany, pianiste blanc né en 1924, commença par prendre des cours d'accordéon avec son père avant de se diriger vers le jazz et le piano. Il mourut en 1988.

Porto-Bellow

D'origine portoricaine, Hilton Ruiz, né en 1955, démarra l'accordéon à l'âge de cinq ans. Le petit prodige se produisit en concert à l'âge de dix ans et, un an plus tard, au sein d'un orchestre d'accordéons. Il s'essaya ensuite à l'orgue d'église et finit par orienter sa carrière vers le jazz, adoptant le piano avec le succès que l'on sait.

Les « grand-mères » [5] à boutons

Louis Vola, né en 1902, fut, à l'époque où il jouait de l'accordéon (son premier instrument), le chef d'orchestre de Django Reinhardt, dont il deviendra ensuite le fidèle contrebassiste.

Pierre Boussaguet, né en 1962, confie que dès ses premiers pas, il ouvrit le placard de la cuisine pour taper sur des casseroles.

Ses parents, succombant à une logique implacable, lui firent donner des cours d'accordéon. Avant de connaître l'alphabet, le jeune Pierre sut lire les notes. Furieux d'avoir dû lâcher ses chères casseroles, il lâcha le soufflet, dont la charge échut aussitôt à sa sœur. Le rusé Pierre ne manqua pas de suivre, note à note, les cours dispensés par un professeur à sa sœur ; un jour, n'y tenant plus, il s'empara de l'instrument et ressortit au maître éberlué tout ce que sa sœur venait de jouer. Axé sur le travail de la main gauche, ce qui est relativement rare chez les accordéonistes, il développa son goût pour le registre grave, ce qui l'amena finalement à se tourner vers la basse puis la contrebasse.

De treize à dix-huit ans, il écuma les bals de sa région du centre de la France. Optant définitivement pour le jazz et la contrebasse, il avoua avoir éprouvé un moment quelque honte à l'égard de son passé d'accordéoniste

Les gamelles, la râpe et le plumier

Quelques instruments semblent ne pas avoir inspiré les accordéonistes recyclés, notamment la batterie, la guitare et le violon. Citons toutefois Charles « Lolo » Bellonzi pour le premier, et le Norvégien Robert Norman pour le deuxième. Ce dernier naquit en 1916 dans une famille d'ouvriers ; fidèle à ses origines sociales, il joua d'abord de l'accordéon dans les rues et les cours.

En ce qui concerne le violon, le grand ex-accordéoniste se nomme Stéphane Grappelli. Né en 1908, il fut également pianiste, mais se produisit aussi à l'accordéon, notamment à La Croix du Sud, club de Montparnasse, en 1930.

Les tard-venus : « L'accordéon, c'est lourd dans le sac » (air connu)

Ella Fitzgerald, à ses débuts chez Chick Webb, s'essaya à la « boîte ». La légèreté de son organe vocal la poussa à abandonner bientôt son lourd instrument : « Les copains de l'orchestre en avaient marre de le trimbaler, alors j'ai laissé tomber... »

Qui va piano va tango

Georges Arvanitas déclara, quant à lui, que vers l'âge de dix-huit ans, alors qu'il jouait déjà du piano en professionnel, il s'était mis à l'accordéon afin de jouer quelques tangos pour son plaisir et celui des copains.

Lame Sud-am

Le saxophoniste Antoine Larcher, fanatique de musique brésilienne, finit un jour par adopter l'instrument roi du forro.

Michel Marre, né en 1946, trompettiste mais également tubiste et saxophoniste bien que pianiste d'origine, adopta vers l'âge de vingt ans l'accordéon. Il avait été attiré par le côté « sud-américain » de l'instrument...

Quelques récentes surprises

The Golden Reeds of Gil Goldstein

Tous les musiciens ci-évoqués ne pratiquent plus, ou si peu, l'accordéon. Il en existe quelques autres, appartenant au monde du jazz moderne, dont on ignorait l'amour des lames et dont on n'aurait jamais pensé qu'ils le montreraient. Tel est le cas de Gil Goldstein, né en 1950. Il dévoila son secret sur un morceau, *Memories of Paris*, dans l'album « Music » de Michel Petrucciani (Blue Note 7925631) et sur le sien, « City of Dreams » (EMI, TOCJ 5516) où il prend un beau chorus sur *Loro*, thème de Egberto Gismondi.

De l'électronique à la « pompe à bras »

Lyle Mays, fidèle compagnon du guitariste Pat Metheny, délaissa un moment son clavier pour sangler un accordéon dans *Better Day Ahead.* Quand à Joe Zawinul, pianiste et claviériste des plus réputés, il nous gratifie dans son dernier album d'un *Black Water*, très zydéco-jazz, qui nous rappelle opportunément que c'est dans son pays d'origine, l'Autriche, que naquit l'accordéon.

17. Accordéonistes et fabricants

Dans l'univers de l'accordéon, le monde des fabricants occupe une position centrale. Ils ne se contentent pas de lancer des produits neutres, telles des savonnettes sur le marché, mais organisent leur réseau au sein des différents territoires, chacun choisissant de déterminer sa propre politique en mettant l'accent sur tel ou tel secteur (fabrication, recherche, promotion de musiciens vedettes, accords avec les professeurs, les écoles et les associations d'accordéon, ainsi qu'organisation de manifestations accordéonistiques. Piermaria, par exemple, présentait le 17 septembre 1987 un *grand concert gratuit d'accordéon* pour les « amis de l'accordéon ». A vrai dire, la compartimentation n'est pas aussi nette et nécessairement, leurs domaines d'action tendent à empiéter les uns sur les autres.

Certaines marques constituent de véritables écuries. Jean-Pierre Crosio explique ainsi l'évolution du sponsoring :

> « On n'a pas décidé, cela s'est fait tout seul à partir du moment où le produit plaisait et était performant. C'était différent d'aujourd'hui. A l'époque on jouait sur une marque, parce qu'on se disait : "Je veux avoir celui-ci parce que c'est le meilleur." C'est encore vrai aujourd'hui, du fait de la publicité, des possibilités qu'offre une marque. C'est un petit peu le côté sponsoring. Malheureusement, certains accordéonistes ont cru que les fabricants étaient des sponsors du genre Ricard. Actuellement, malheureusement, certains recrutent. J'ai vu récemment deux ou trois marques qui ont fait miroiter des montagnes auprès des jeunes de chez nous et les gars se sont aperçus qu'il s'agissait plutôt de vallées ! On a besoin quand même d'être entourés par une "écurie", comme vous dites. Le mot n'est peut-être pas approprié mais enfin je pense qu'il faudrait dire "une équipe de gens qui représentent la marque et la promotionnent". C'est important d'avoir des musiciens de qualité pour défendre une marque, mais cela ne suffit pas » [1].

Par ailleurs, ainsi que le rappela Joss Baselli, il est bien naturel que les musiciens entretiennent des rapports suivis avec les fabricants :

> « Oui, il existe des liens entre l'accordéoniste et la marque de son instrument, ne serait-ce que pour sa mise au point et son entretien, mais il existe aussi des liens entre le pianiste et son accordeur, qui lui-même travaille pour une marque » [2].

En outre, la collaboration entre musiciens et fabricants participe d'une recherche et d'un travail d'amélioration de l'instrument.

Parlant du début du XX[e] siècle, Louis Péguri précise :

> « Chacun recherchait pour son propre compte une amélioration. Moi-même, j'avais demandé à mon frère Charles de me monter un instrument avec bassettes indépendantes sur le premier rang pour être joué avec le pouce comme contre-chant. Les idées ne manquaient pas ; beaucoup d'initiatives personnelles mais pas de recherche généralisée en vue d'un système standard » [3].

Ainsi que l'explique Jean-Pierre Crosio :

> « Armand Lassagne, par exemple, est un garçon qui aime toujours donner son avis. Nous sommes en train de lui construire un accordéon en essayant de l'alléger au maximum, de réduire sa taille et de trouver de nouvelles possibilités sonores. Nous nous efforçons toujours d'avoir l'avis des professionnels. C'est notre façon d'envisager le travail » [1].

L'Américain Art Van Damme brosse un tableau de ses pérégrinations dans le monde des fabricants :

> « Êtes-vous aidé par les fabricants d'instruments ?
> – Ils en vendent assez grâce à moi. Excelsior, avec qui je suis demeuré très longtemps, m'a fabriqué un Van Damme Model, selon mes spécifications. J'étais sous contrat pendant vingt ans avec eux. Puis j'ai été chez Sano, pendant trois ou quatre ans. Eux aussi ont fait un modèle Van Damme. Je suis ensuite passé chez Cordovox. Pendant longtemps Excelsior a insisté pour que je m'électrifie, mais je n'ai pas cédé. Mes accordéons m'ont toujours été fournis par les fabricants.
> Giulietti m'a fait essayer ses instruments, mais je préfère le mien, celui que j'utilise pour mes enregistrements. Les modèles *Art Van Damme* sont assez répandus aux États-Unis parce que beaucoup de bons musiciens les ont adoptés. Je les préconise à mes élèves. Je n'ai jamais gardé un instrument plus de deux ans, un modèle neuf m'étant fourni par le fabricant. L'accordéon de Kenny Kotwitz est un modèle qui avait été conçu pour moi » [4].

La relation entre marques et professeurs constitue une pratique souvent controversée, ainsi qu'il est expliqué dans la revue *Claviers Magazine* :

« La rémunération du professeur, lors de l'achat d'un instrument par un élève est une habitude largement répandue. Cette pratique peut se justifier si l'on considère le "service" rendu, indépendamment du cours, par l'enseignant se déplaçant pour essayer plusieurs instruments et défendre véritablement l'intérêt de son élève en le guidant dans son achat. Cependant l'usage veut que ce ne soit pas le bénéficiaire du service qui en paie les honoraires au prestataire, mais que ce soit le marchand qui "ristourne" au professeur-conseiller un pourcentage sur le montant de l'achat effectué par l'élève. Nous ne sommes donc pas en présence d'un service rémunéré mais bien d'un acte commercial » (5).

Le même article dénonce une autre pratique :

« Ce qui est appelé pudiquement "remise au professeur" sur le livre de comptabilité du revendeur (...) est systématique, généralisé, voire obligatoire (...) faisant parfois l'objet de "chantages".
C'est le professeur qui crée le marché avec son école, ses élèves, ses concours, et il traite naturellement avec le plus offrant » (5).

Beaucoup plus sévère et délibérément provocante est la déclaration d'Alexandre Juan, professeur d'accordéon dans divers conservatoires, à l'époque organisateur du IVe Stage international et du IIe Concours international de Tulle :

« La véritable promotion de l'accordéon n'est pas faite. Tout ce qui existe à l'heure actuelle, c'est de l'autosatisfaction et de l'autopromotion. Batailles de marques, guerre pour avoir le marché, etc. Même le marketing est complètement figé » (6).

Néanmoins, à cette « guéguerre » entre fabricants correspond une dynamique sans laquelle l'instrument n'aurait pas survécu au grand boum des yéyés, puis à la révolution électronique. Rappelons qu'à l'heure actuelle quelque cent mille accordéons sont vendus en France chaque année.

En outre, l'instrument n'a cessé d'évoluer, même si certains aspects de cette adaptation sont parfois critiqués. L'impact de la mode, par exemple, s'exerce également sur l'accordéon :

« [Il] devient un objet de luxe, une sorte de "must", sans rapport avec la clientèle habituelle (...). Si une réelle unité existe dans l'aspect physique de la plupart des instruments, il faut constater, hélas, qu'il n'en est pas de même dans l'accordéon, tributaire des particularités géographiques et régionales : la France aime les boutons de petite taille, l'Italie préfère des claviers, tandis que l'Europe du Nord demeure fidèle aux grands boutons, etc.
Difficile dans cette situation de promouvoir une production de masse pour minimiser les coûts de fabrication – comme dans le domaine des orgues et des guitares » (7).

L'apparition de l'accordéon électronique est un bon exemple de la volonté de coller à l'actualité, et de ne pas rester à la traîne au regard des techniques de pointe. Un accordéon vaut au moins un million de centimes et il sort chaque année de nouveaux modèles, qui concurrencent forcément les précédents, dynamique commerciale bien connue. A cet égard, le rôle des médias a un poids déterminant :

> « Quand Francis Lai se produit avec un accordéon électronique, l'impact est énorme ; les clients m'en parlent. Quand André Verchuren passe à la télévision, certains me demandent le même modèle que celui qu'il utilise. C'est important » [1].

La dimension « recherche de pointe » n'est pas à négliger. Frédéric Guérouet soulève une question intéressante, témoignant à la fois des préoccupations d'un musicien et d'exigences techniques :

> « Il y a le problème des "basses chromatiques", nous dit Frédéric Guérouet, vaste champ de recherche : les fabricants d'accordéons sont incapables de me dire pourquoi il existe une différence de son entre la main droite et la main gauche. Ce sont pourtant les mêmes lames ; les mêmes pauses, les mêmes sommiers.
> La disposition n'explique pas tout. Je conçois que le son soit différent, mais pourquoi la main droite a-t-elle un son plus puissant que la main gauche à nombre de voix égales. Lorsque l'on met, par exemple, le registre bandonéon à la main droite et que l'on joue les basses chromatiques à la main gauche, on s'aperçoit que la main droite est plus nette, plus claire et plus perçante ; la main gauche est toujours plus floue. On n'a jamais su me dire pourquoi, c'est étonnant » [8].

Certains fabricants, nous l'avons dit, conçoivent à la demande des prototypes pour certains musiciens, par exemple, celui que Cavagnolo fit fabriquer pour Max Bonnay. Louis Péguri rapporte :

> « En 1900, mon père fabriqua, pour celui d'Émile Carrara (...), un instrument possédant un clavier d'accompagnement avec deux rangs de basses, mais dans le sens des basses belges » [3].

Néanmoins, malgré l'existence de modèles expérimentaux, certains accordéonistes ne manquent pas de dénoncer un retard évident dans la recherche, aux États-Unis du moins, si l'on en croit Kenny Kotwitz :

> « Je ne veux pas démolir les fabricants d'accordéons, mais il faut reconnaître qu'ils ont vingt ans de retard. Ils vivent dans le passé et continuent de fabriquer les mêmes choses de la même façon » [9].

En fait, les plus récents modèles d'accordéon semblent orientés vers une alternative électronique, bénéficiant sans doute des progrès réalisés dans le domaine des synthétiseurs.

Louis Péguri rappela que, vers 1875, étaient vendus en France et en Allemagne des accordéons d'origine allemande qui existaient déjà en 1875 :

> « des petits accordéons tout rutilants de couleur voyante, possédant deux ou quatre basses dites *à la cuiller*, avec une ou deux rangées main droite (premier modèle Hohner) »[9].

Il s'agit de petits diatoniques bon marché, ces modèles étaient importés en France par les maisons Fissore et Masspacher.

Soulignons toutefois que parallèlement aux grosses écuries, existe toujours, en France par exemple, un secteur particulier réservé à la fabrication des seuls diatoniques. Il compte cinq fabricants : Bertrand Gaillard, près de Grenoble ; Prince Qui Vole dans la région niçoise ; Imaginaire en Ardèche et Eric Martin en Bretagne.

Chaque fabricant représente une famille, à l'italienne diront certains, mais ce serait oublier l'importance de certains fabricants français de souche, notamment Maugein, également fabricant de diatoniques. Ainsi, à l'époque héroïque, la plupart des grands accordéonistes auvergnats, Ségurel en tête, jouaient sur des instruments fabriqués par Maugein, qui représente à sa manière une tradition d'ordre familial, auvergnate si l'on préfère. Pendant la Seconde Guerre mondiale, se souvient Jo Privat, qui se trouvait à Clermont-Ferrand, en zone libre, sous les ordres de De Lattre de Tassigny :

> « Je jouais sur un vieux biniou et comme j'étais en zone libre, je ne pouvais remonter à Paris chercher mon accordéon ; ils m'ont donc envoyé à Tulle, chez Maugein pour m'en procurer un correct (...). Maugein qui était un garçon compréhensif m'avait donné une petite commission. En résumé, c'était sur le budget de l'armée »[10].

Dès les années 1830, chaque fabrique constituait un petit monde en soi. Les professeurs venaient y enseigner, des méthodes y étaient vendues. Leur clientèle était alors constituée de bourgeois, le plus souvent de nouveaux riches. L'instrument coûtait très cher :

> « Un accordéon haut de gamme de chez Fourneaux, aux touches ciselées et avec une belle marqueterie valait le prix d'une calèche à cheval, sans les chevaux »[11].

Mais cet instrument frivole, bien français, ne sut s'adapter à l'évolution musicale et lorsque les Italiens arrivèrent en France, vers la fin du XIX[e] siècle, afin de monter leurs propres ateliers, ils apportèrent avec eux de nouvelles techniques et de nouvelles formes. Ces instruments, tels qu'ils étaient conçus jusqu'alors

> « ne répondaient pas aux lois de l'acoustique de par leurs formes exiguës. Leur sonorité (...) s'apparentait à celle du bandonéon, mais en

> moins musicale.(...) Vers 1900, les maisons italiennes comme Soprani, Rogledi, Maga Ercole, Dallape et Saint Giovanni-in-Croce, des firmes belges et françaises sortirent des accordéons aux sonorités plus claires et plus musicales. Entre autres, les maisons Schenardi (...). Après 1910, ce fut l'ère des instruments à grande puissance, par la qualité des lames faites à la main, mais malheureusement trop souvent mal accordées et qui devaient fixer par la suite le genre "canaille" par la crudité de leur timbre. C'est ainsi que naquit (...) le timbre dit "musette", dû probablement à une faute professionnelle. (...)
> Mais vers la même époque, grâce à quelques artistes (Charles Péguri, Jean Gagliardi, Casimir Coïa, Bonnal-Sabatier, etc.), en France, mais également en Belgique, s'opérait une évolution sensible (...) en faveur du chromatique (...) » [3].

Il s'agissait en général de bons instruments avec des systèmes parfois compliqués mais tous dotés de grandes qualités. Dans le monde de la fabrication, le chromatique finit par s'imposer. A partir de 1930, on assiste à

> « des perfectionnements auxquels contribuent de nouvelles maisons comme Crosio, Cavagnolo, Maugein, Marzella en France, sans oublier les fabriques anciennes en Allemagne et en Italie qui suivent le mouvement : Hohner, Scandalli, Frontallini, Soprani, Cruccianelli, etc. » [3].

La fabrication d'origine européenne s'étendit jusqu'aux États-Unis. Comme le rappelle Art Van Damme :

> « Presque tous les musiciens américains jouent sur des accordéons de fabrication italienne. Le mien, un Excelsior, a été fabriqué en Italie et assemblé à New York » [4].

L'accordéon avait fini par toucher une clientèle aux revenus plus modestes. Mais aux États-Unis en particulier, certaines pratiques de « vente forcée » à une grande échelle firent des ravages. Art Van Damme les évoquent :

> « La méthode de vente consistait à proposer des cours à des élèves en leur louant des accordéons à douze basses. Comme on ne peut faire que quelques sons avec ça, on les convainquait d'acheter un très bon instrument, ce genre de pratique a fait beaucoup de tort à l'accordéon. (...) Beaucoup de gens se sont enrichis, certains cas spécifiques ont fait les gros titres des journaux, (...) l'instrument était vendu très cher au porte-à-porte en proposant en même temps une série de six leçons ; une fois l'instrument placé, le vendeur disparaissait dans la nature. Vous ne pouvez imaginer le nombre d'accordéons à quatre cents, cinq cents, six cents dollars qui dorment au fond des placards » [4].

De toute façon, au fil des années le prix de l'instrument symbole du peuple devint de plus en plus hors de portée d'une paie d'ouvrier. « Tu

vois, le piano du pauvre, ça vaut deux briques maintenant [12] », aime à le souligner Jo Privat.

> « L'accordéon, explique Jean-Pierre Crosio, est devenu un produit cher parce que extrêmement complexe à fabriquer. Le coût de la main-d'œuvre correspond déjà à quatre-vingts pour cent de celui de la fabrication. En outre, il faut ajouter des charges, telles que les commissions ainsi que la marge des revendeurs, ce qui est logique » [1].

Il n'empêche que, affaire de gros sous ou non, l'achat d'un instrument représente encore pour beaucoup une sorte de « must », la concrétisation d'un rêve auquel préludent des rites fort complexes même s'ils passent par les secrets du marketing.

Les textes des publicités donnent une idée assez précise, non seulement du public visé mais évidemment de l'image que les fabricants veulent donner d'eux-mêmes.

Si l'accordéon est l'instrument symbole de la France, du moins à l'étranger, les fabricants français ne manquent pas de le souligner : Accordiola « une fabrication française », *Impossible n'est pas français, la preuve !* Français mais moderne ; nouveau surtout : *un nouveau look, de nouvelles sonorités, de nouveaux coloris* (sons et lumière en quelque sorte). *Le studio, le bal, le gala, l'accordéon léger qui fait le poids,* instrument tout terrain, mais bien français, on l'aura compris.

Mais la palme de la modernité revient néanmoins à Piermaria, présentant à droite un accordéon, « à l'ancienne » si l'on préfère, et à gauche, soit près d'un quart de la photographie, quatre modèles d'instruments électroniques (un synthétiseur digital, des expandeurs polyphoniques, un synthétiseur polyphonique et une unité d'accompagnement digitale), le tout agrémenté de la formule *Piermaria à l'heure du MIDI* (une phrase assez ésotérique, qui vise la clientèle des amoureux du synthétiseur et non des habitants des Bouches-du-Rhône ou de la Corse, amateurs d'apéritifs anisés). Regardant vers l'avenir, mais n'oubliant pas qu'il s'agit avant tout de musique, Cruccianelli, lança la formule suivante, à caractère universel : *L'accordéon : toutes les musiques en liberté !*

Plus réservé, Hohner, dont la maison mère se trouve en Allemagne, annonce ses *Cent trente ans d'expérience* et marie le progrès avec la tradition : *La qualité d'une évolution technique fondée sur la tradition.* Fratelli Crosio, quant à lui, affichait plus modestement : *1932-1982 : un demi-siècle d'instruments prestigieux.*

Quoi qu'il en soit, les relations entre marques et musiciens restent une constante des préoccupations et tentatives de stratégie du monde de l'accordéon, dans l'espoir de mieux vivre de l'instrument. Cela ne manque pas d'engendrer quelques situations piquantes, à savoir tel musicien, momentanément « brouillé » avec son fabricant, proclamant à qui veut l'entendre qu'il va « maquiller » son instrument en y apposant le nom d'une marque concurrente.

On sait aussi que quelques-uns des « grands », en France ou aux USA, par exemple, plus à l'aise sur un modèle pour certains styles de musique,

n'hésitent pas à poser sur la photo de pochette, l'instrument « aux couleurs » de la maison avec laquelle ils sont sous contrat serré contre leur cœur, tout en ayant enregistré avec un autre.

Epiphénomènes engendrés par une situation bien spécifique au monde de l'accordéon : l'accordéoniste est le seul musicien de la galaxie rattaché à une « marque-écurie », proche en cela du coureur cycliste brandissant des bannières apéritives, avec lequel d'ailleurs il partage bien souvent sa destinée (Six Jours, Tour de France, etc.).

Et pour conclure d'entonner, en tout bien tout honneur, avec l'accordéoniste belge « Fifi » Terrewagne : *La Valse des pédales* !...

Conclusion : socio à soufflets

Dans sa bouche en cul de vieux corbeau plumé, le plantureux cigare est aussi à sa place qu'une tiare pontificale sur la tête d'un accordéoniste de bal musette.

(San Antonio, *Bravo docteur Béru.*)

L'accordéon revient de loin. Parti de plus loin encore, il a fini sa traversée du désert pour revenir en pleine lumière nous susurrer d'une voix qu'on n'aurait jamais imaginé si feutrée : « Moi, je n'avais pas disparu, c'est vous qui dormiez. »

Le triomphalisme associé à ce retour n'est pourtant pas de mise : il en est comme du jazz, combien de fois n'a-t-on pas annoncé sa mort pour déclarer, un peu plus tard, qu'il était toujours là, bien vivant et insaisissable comme toujours ?

Quoi qu'il en soit, à défaut de dresser un bilan, bientôt caduc, mieux vaut évoquer l'équivoque, tout ce qui suscite les passions.

L'accordéon enchante, l'accordéon dégoûte, deux attitudes extrêmes mais également révélatrices. Ses amoureux sont nombreux, des millions rien qu'en France, mais le mépris définitif de ses détracteurs se donne rarement pour ce qu'il est. L'accordéon fait « peuple », vulgaire et il suffit !

Mieux vaut aller au plus court : ceux qui rejettent l'accordéon l'excluent en bloc. C'est à se demander s'ils en ont jamais entendu ou, du moins, à quel accordéon ils se réfèrent.

Certains confus n'hésitent d'ailleurs pas à dire qu'ils adorent « ça », lorsque c'est joué par Astor Piazzola, gag somptueux et tout involontaire puisque le musicien argentin ne joue pas de l'accordéon mais du bandonéon.

Ce mépris, donc, que vise-t-il ? L'instrument ? Non. « Tout un monde » serait la réponse appropriée ; un morceau qui ne passe pas, des êtres, une communauté humaine pourtant fort composite. Il n'est pas l'apanage de l'homme de la rue, d'une majorité silencieuse ou de quelque entité socio-

logique prétendument explicative, mais émane trop souvent de ceux qui font profession de s'intéresser à la musique ou d'étudier les cultures.

Non seulement l'accordéon est ressenti comme vulgaire mais indigne d'être analysé. C'est évidemment un privilège fort douteux que d'accéder au statut d'objet de culture ou de science, mais en passant sous silence l'existence d'un monde « à part », on aboutit à l'occultation involontaire d'un phénomène dont la compréhension permettrait d'accéder à celle de grands mouvements en profondeur propres à nos sociétés.

L'analyse qui passe au crible les phénomènes de la culture dépend le plus souvent de l'optique de la « grande culture », celle des professeurs, au regard du monde des loisirs, qui établit « une hiérarchie entre les loisirs nobles et les "sous-loisirs" » [1]. Ses normes culturelles sont celles des « travailleurs intellectuels » (enseignants, techno-bureaucrates, chercheurs, précise Yonnet) et le football, l'accordéon et autres loisirs « majeurs » (au regard de la quantité d'adeptes) sont tenus pour qualité négligeable. L'actualité impose parfois aux médias de renverser la tendance (une finale de coupe d'Europe de football, par exemple), mais ils obéissent plus souvent au phénomène inverse qui consiste à faire d'un sport ou d'une musique « élitaires », c'est-à-dire d'un produit initialement aux mains d'un petit nombre, un phénomène de mode (le tennis).

Yvette Horner exprima à sa manière l'existence d'un monde sensible, extérieur aux normes de la culture officielle et enraciné dans le quotidien, entre le travail et le rêve, tels que l'expriment les cadeaux que lui offrent ses admirateurs :

> « Des poupées. Beaucoup de poupées. Je vais vous raconter une histoire. Ils s'étaient rencontrés à un bal où je jouais. Ils se sont mariés, ils ont eu un bébé. Eh bien ! ils m'ont envoyé le bonnet du baptême et les petits chaussons (...). Un jour on m'a offert une jardinière en cuivre remplie de fleurs, et tenez-vous bien ! le tout était posé sur une table et à côté des fleurs se trouvait un gant noir. C'est pas extraordinaire, ça. Il y a aussi un mineur qui m'a fait un tableau qui lui a demandé cent heures de travail. Ça me représente dans le ciel avec les anges » [2].

Loisirs et culture, écrit il y a plus de vingt ans par Joffre Dumadezier et Aline Ripert est un ouvrage qui marque une étape, en ce qui concerne notre pays, dans l'appréhension des phénomènes dits de culture de masse. Il présente une enquête portant sur l'agglomération d'Annecy, axée sur la période comprise entre 1957 et 1967, témoignage d'autant plus précieux qu'il correspond à un grand tournant de société, symbolisé par l'avènement du rock, au milieu des années 1950, et correspondant aussi au déclin de l'accordéon. Certains genres musicaux, constatent-ils, « distancent nettement les autres. Il s'agit de la musique classique, de l'opéra, de *la musique jouée à l'accordéon* (c'est nous qui soulignons) et des valses viennoises » [3].

Il peut paraître étonnant qu'un instrument, et non un genre musical particulier, puisse devenir synonyme de musique. On écoute de l'accordéon, inutile d'en dire davantage.

> « On constate la même distance, celle qui sépare les amateurs de musique classique des autres, entre les ouvriers et les autres catégories lorsqu'il s'agit de l'accordéon dont on peut dire qu'il constitue l'image inverse de la musique classique : cinquante pour cent des ouvriers le préfèrent, en effet, à toute autre musique alors que c'est le cas pour dix-sept pour cent seulement du reste de la population. On ne distingue pas de différence notable selon les catégories socioprofessionnelles pour les valses viennoises et la musique de danse, mais uniquement pour l'accordéon. C'est donc bien lui qui est en cause, non pas tellement en tant qu'objet concret, mais plutôt en tant que représentation collective. Les ouvriers s'expliquent : "La grande musique est réservée à une classe privilégiée". "Je préfère la musique populaire plus de notre milieu". "J'aime le musette". "J'aime mieux l'accordéon, c'est plus populaire" »[3].

« L'entrée dans la société des loisirs », que Yonnet situa en 1955-1956, correspondit précisément à l'avènement du rock aux États-Unis et, avec un léger décalage, à l'amorce évidente du déclin de l'accordéon. Il va sans dire que l'univers même de l'accordéon, la société qui y correspondait, ne disparut pas pour autant et que ses attitudes mentales, son mode de vie et ses valeurs subsistèrent pour l'essentiel. Un mode de vie lié au travail (au labeur, au chagrin !) ne se souffle pas comme une bougie.

Or la société du soufflet, justement, naquit dans le monde d'avant le loisir et se développa selon son rythme. Ses « loisirs » mêmes avaient une tout autre substance.

Ils n'existaient pas en tant que sphère séparée, propre à l'analyse, mais s'enracinaient dans la vie de tous les jours, à l'instar des lieux où vivait la musique. Dans les grandes villes, par exemple, les musiciens disposaient d'un grand nombre d'endroits où jouer : brasseries, restaurants, cafés, dancings, etc., qui se trouvaient ancrés dans un environnement banal et prosaïque, jouxtant le monde du travail. Il existait néanmoins de réelles différences, une subtile hiérarchie entre ces différents lieux : les brasseries, par exemple, étaient dévolues à la musique de genre, les « bals », proprement dits, correspondaient aux véritables antres du musette (des boîtes comme le Balajo). Dans les dancings, l'orchestre comportait rarement un accordéon. Les guinguettes accueillaient, quant à elles, un public plutôt bon enfant. Quant aux bals sous tente, ils appartiennent à une autre époque et s'adressent plus généralement aux provinciaux. Ils triomphèrent en fait dans les années 1950, à un moment où l'accordéon était déjà sérieusement menacé.

De ce bref panorama, il faut retenir une donnée majeure, à savoir que la danse était autrefois un loisir privilégié. Évoquant son Auvergne natale, Georges Soule rappela :

> « Les gens dansaient pour la moindre des choses, même avec un gars qui savait à peine jouer. Ils n'avaient que cela comme distraction : il n'y avait pas la radio, il n'y avait pas le cinéma, il n'y avait rien »[4].

L'époque est loin où les « immigrés de l'intérieur », pour reprendre l'expression de Francis Pinguet, déferlèrent sur Paris et y recréèrent leurs fêtes. De même ceux qui venaient du centre de l'Europe (Polonais, entre autres) ou d'Italie, apportèrent aussi leur poésie à eux et grossirent bientôt les rangs des accordéonistes.

La fête conservait un goût de terroir et on était loin de l'asepsie sociale symbolisée par le disco.

> « Pourquoi le disco a-t-il un succès fou aujourd'hui ? s'interrogeait Jo Privat. Parce que la rythmique fait "boum, boum, boum". Les mômes ne risquent plus de se tromper, d'ailleurs ils ne dansent pas : ils marchent. Le disco n'est pas américain à la base, c'est bavarois (...). Au bal musette il y avait les meilleurs danseurs (...). Les gens écoutaient, il n'y avait pas de bruit, il n'y avait pas de micro, pas de sono. Et les danseurs suivaient la cadence de l'accordéoniste. Certains préféraient tel accordéoniste parce qu'il jouait plus doux, d'autres préféraient un accordéoniste qui jouait plus rythmé (...) »[4].

L'accordéon n'échappa pas aux ultimes raffinements « techniques » du disco et mit tant d'eau dans son vin que les bals dit « champêtres » tentèrent de réaliser une pitoyable synthèse entre le répertoire d'antan et les enzymes du hit-parade (sono à l'appui).

Francis Pinguet prononça un verdict sans appel, évoquant au passage une certaine poésie des bas-fonds à qui était forcément liée une certaine pègre, celle des « seigneurs » diraient les nostalgiques :

> « On est loin... de l'atmosphère des "vrais enfers parisiens" du début. Fini tout ce romantisme, l'accordéon est allé rejoindre ces jeunes filles au lendemain de leur mariage dont parlait Marcelle Auclair : il n'est plus question que d'autocuiseurs et de machines à laver, c'est-à-dire de "métier", de dizaines de millions de disques vendus, de centaines de galas chaque année, de dizaines de milliers de kilomètres parcourus, d'accordéons de quinze kilos qu'il faut porter toute la nuit... (Si l'on insiste trop sur l'intendance, c'est peut-être parce qu'il n'y a plus grand-chose à dire de la musique...) »[4].

Avant l'arrivée du rock'n roll, l'accordéon avait vécu à un tout autre rythme, celui d'hommes qui n'étaient pas encore soumis au temps du loisir, à une vacance sociale exempte de tout labeur. Le monde conservait ses attaches paysannes et les communautés déracinées préservaient leur lien ombilical au terroir.

Malgré le passage obligé à la modernité, vers le milieu des années 1950, un tiers société subsista, qui ne céda jamais totalement à la pression novatrice. Sa dynamique se perpétua, résistance en creux aux assauts de l'irréversible, et on la retrouve, selon des modalités différentes, dans de nouvelles couches de la population . les immigrés plus récents, qui entrent à leur tour dans la valse peu swinguante de l'assimilation problématique.

Le Front populaire avait mis en avant les revendications d'une part alors importante de la société, son moteur productif, la classe ouvrière, celle qui précisément reconnaissait dans l'accordéon son symbole musical et, au-delà, son être poétique.

L'ample mutation industrielle qui conduisit à une autre époque, celle concrétisée par la domination du secteur tertiaire, porta un grand coup au monde de l'accordéon.

Cette mutation, dont l'effet commença à se manifester clairement vers le milieu des années 1950, signifia à la longue la marginalisation de toute une portion de la société : les paysans, certes, population déjà saignée par les migrations antérieures, mais aussi les ouvriers.

La fin des années 1960 signifia un nouveau seuil de modernité, et logiquement aux yeux des jeunes l'accordéon représenta le comble de la ringardise (Antoine chantant l'opposition guitare électrique-accordéon). Un grand changement était en train de se produire :

> « La pop, écrit Paul Yonnet, ne sera pas une culture prolétarienne, mais, au contraire, le signe le plus évident que la musique populaire, et par conséquent la définition normative de certaines pratiques de masse, échappe dorénavant au prolétariat » [1].

Le déclin de l'accordéon correspondait donc à l'émergence de la jeunesse, des adolescents plus exactement, en tant que catégorie distincte, rangée sous la bannière de la consommation *pro domo*. Le mouvement, ainsi que le rappela Paul Yonnet, s'était amorcé en Europe occidentale après la Seconde Guerre mondiale :

> « En quinze ans, à des rythmes variés et selon des modalités diverses, l'Europe rejoint le courant de modernisation à l'œuvre en Amérique, elle adhère à ses procédés, à ses objectifs, et joue son rôle dans le déploiement de formes particulières. L'un des moyens – et le plus visible indice – de cette solidarisation à l'échelle occidentale réside en effet dans la constitution d'un peuple adolescent cosmopolite autour de la culture rock (...) » [1].

Notons aussi qu'à l'apparition de ce « peuple adolescent » correspond un clivage nouveau, soulignant le découpage en termes de classes d'âge et signifiant une nouvelle coupure au sein du tissu social.

Ce schéma peut paraître banal : chaque génération accomplit sa révolution et la jeunesse impériale tient le haut du pavé (bientôt le pavé tout court !). Cette histoire qui semblerait se répéter n'est pas si ancienne car jamais, au grand jamais, ne s'établit si nettement l'équivalence entre classe d'âge et « classe de consommation ». *Salut les consommateurs !* Tel fut le chant entonné par les médias.

Les générations plus anciennes, les plus de quarante ans au moins, se virent exclus des nouveaux marchés de la consommation, ou plutôt se retrouvèrent en marge de cette nouvelle dynamique.

Détentrices des valeurs d'un monde où le fait de posséder de l'argent

n'était pas synonyme de consommation et où, surtout, les habitudes économiques et la nature du marché étaient radicalement différentes, les générations antérieures au « baby boom » (donc ceux nés avant 1945) avaient des valeurs tout autres.

La cassure ne fut jamais aussi nette et il fallut longtemps, le temps du vieillissement pourrait-on dire, pour que ces générations se trouvent marginalisées et finissent par occuper une position à l'écart. Si un redressement s'opère, il répond seulement à un état de fait, à savoir que *La France ridée*, pour reprendre le beau titre du livre de Gérard-François Dumont, compte un nombre impressionnant de retraités (le Conseil économique et social en décomptait... 12 millions en 1986, selon cet ouvrage) [1].

Les bistrots, églises naturelles et dotées d'un grand pouvoir de résistance passive, finirent même par disparaître dans certaines zones urbaines (volonté manifeste des urbanistes de lutter contre le fléau social...) ou par être noyés au sein d'un environnement radicalement nouveau (car jamais le paysage architectural ne fut à ce point, et surtout si vite, bouleversé).

Les bastions de la classe ouvrière – et pas seulement les bistrots ! – tombèrent les uns après les autres, et les populations concernées ressemblèrent de plus en plus aux dernières hordes de bisons sur lesquelles il n'était même plus nécessaire de tirer car elles allaient s'éteindre faute d'espace.

Ce mouvement dont on ne voulut jamais apprécier les conséquences a pourtant une ampleur stupéfiante, lorsqu'on réalise qu'il touche les générations nées après la Seconde Guerre mondiale ; et lorsque l'on songe au vieillissement global de la population française, on peut considérer que les gens de plus de quarante-cinq ans appartiennent à la vague d'exclus, du moins en ce qui concerne l'anathème porté par la génération « pop » sur leur ringardise.

L'avènement du Front national, par exemple, n'est pas seulement lisible en termes de jeu politique, il correspond à la concrétion visible des idéaux d'une classe de déracinés, inapte à lutter à la fois sur le terrain du travail (résidus de la classe ouvrière, chômeurs, etc.) et de l'éthique (entre guillemets, certes, mais on imaginait sans doute enterrer définitivement les idéaux pétainistes qui avaient bercé la population française bien au-delà de l'Occupation). Ces exclus, aigris et nostalgiques, trouvent paradoxalement leur équivalent dans le rock franchouillard, version actuelle, postpunkisé, qui ne veut plus exister à l'ombre du monde anglo-saxon. Et si la fameuse deuxième vague punk, celle des Négresses vertes (groupe comportant un accordéoniste), a pu faire figure de perturbatrice au sein du show-business, elle représentait à sa manière les idéaux renversés du Front national, son propre mode de vie étant soumis à la lèpre sociale (chômage, non-qualification, etc.).

Le « troisième âge » qui représente une part importante de la population, a fini par capter l'attention des marchands et des circuits de consommation. Mais cela demeure bien superficiel, y compris en termes mercantiles, et reflète très particulièrement les goûts et les passions de la catégorie visée, même si de savantes études de marché entendent rattraper le temps perdu...

Tout semble concourir, partant d'une attitude de mépris, à dissimuler un des plus puissants ressorts de nos sociétés. Rien ne permet de saisir le mouvement subtil qui à l'origine se confond avec celui d'une bonne part de la population et finit par être vécu, les générations se succédant, par les acteurs vieillissants comme une marginalisation profonde (statut et concept en moins).

En résumé, par rapport à l'évolution culturelle, celle de l'accordéon occupe une position exemplaire. Il évoque non seulement le passé et la vulgarité, nous l'avons maintes fois répété, mais aussi l'obscénité de ce qui n'est plus « jeune ». Il représente un monde condamné, une image insupportable, dont on ne saurait pourtant totalement se débarrasser tant elle est riche de valeurs « impossibles ».

Si l'accordéon peut apparaître comme l'instrument symbole de la classe ouvrière, il est, au-delà, la représentation d'un mode d'existence. Ses valeurs sont celles d'une communauté à l'échelle humaine. Cela n'implique pas automatiquement qu'elles soient admirables, mais d'abord qu'elles véhiculent toute l'ambiguïté d'un monde fortement enraciné dans l'histoire. Valeurs du vieux monde, liées à une société paysanne encore présente ou aux derniers feux de la vieille société industrielle.

Nous n'avons évoqué jusqu'ici que le monde de l'accordéon en France et accordé l'universalité à la seule pop music. La perspective est trompeuse car l'instrument est présent partout dans le monde, jusqu'en Laponie ! et dans tous les styles de musique. Sa galerie de portraits est à l'image de cette diversité, et les hommes qui la composent n'ont pas fini d'écrire en contrebande la poésie de notre temps. Celle qui s'inscrit dans la chair au rythme des souvenirs et qui porte avec elle l'irréductible altérité de l'humain : son non-alignement sur les mœurs d'une société sans âme et sans vécu. Cet accordéon qui revient en force dans toutes les musiques est la voix de tous ceux qui ne renonceront jamais à conjuguer danse et amour, rythme et poésie.

Notes

Origines

(1) Tony Charuhas. *The accordéon.* 1955. Accordeon Music Publishing.

(2) Pierre Monichon. *L'accordéon.* Van de Velde/Payot. 1985.

(3) Marie-Odile Simendiger. *Accordéon Swing en France, des origines jusqu'au début des années cinquante.* Mémoire de maîtrise. Université des Sciences Humaines U.F.R. des Arts. Département Musique. 1986-1987.

L'Europe de l'Ouest

(1) *L'accordéon. op. cit.*

(2) Interview de Marcel Azzola, réalisés par Jacqueline Sorano, *Claviers Magazine* n° 7, janvier 1982.

(3) Interview de Jo Privat, réalisée par François Billard et Didier Roussin, *Claviers Magazine* n° 17, décembre 1982.

(4) Interview de Louis Ledrich, réalisée par François Billard, *Claviers Magazine* n° 19, février 1983.

(5) Interview de Jo Privat, réalisée par Didier Roussin, 1986.

(6) Interview de Jean-Pierre Crosio, réalisée par François Billard et Didier Roussin, 30 avril 1987.

(7) Interview de Jo Privat, réalisée par François Billard et Didier Roussin. *Claviers Magazine* n° 18, janvier 1983.

(8) Interview de Max Bonnay, réalisée par François Billard, *Claviers Magazine* n° 11, mai 1982.

(9) Interview de Philippe Krümm, réalisée par François Billard et Didier Roussin, 1987.

(10) Instruments de musique, en argot de musiciens.

(11) Interview de Georges Soule, in *Un monde musical métissé.* Francis Pinguet, *La Revue musicale,* 1984.

(12) Interview de Jo Privat, in *Un monde musical métissé, op. cit.*

(13) Louis Péguri et Jean Mag, *Du bouge au Conservatoire,* World Press, 1950.

(14) Interview de Charley Bazin, réalisée par François Billard et Didier Roussin, juillet 1987.

(15) Aubier, 1986.

(16) Interview de Marcel Azzola, réalisée par Didier Roussin, juin 1989.

(17) Interview d'Alexandre Juan, réalisée par François Billard. *Claviers Magazine* n° 20, mars 1983.

(18) Interview de Jo Privat, réalisée par Didier Roussin, 1987.

(19) Auguste Le Breton, *Les Pégriots*, Robert Laffont/Plon, 1973.

(20) Selon certains, il est possible qu'en réalité, Guerino ait été argentin, arrivé en France avec un orchestre de tango, et se soit appelé Felipacchi Guerino.

(21) Interview téléphonique de Jo Maurage, réalisée par François Billard et Didier Roussin, décembre 1989.

(22) Interview de Jo Privat, réalisée par Didier Roussin, 1988.

(23) *Paris Musette, de la 52e Rue à la rue de Lappe.* Auto-interview de Franck Bergerot et Didier Roussin, *Jazz Magazine* n° 399, décembre 1990.

(24) Interview de Joe Rossi, réalisée par Didier Roussin et Dominique Cravic, 1986.

(25) CD *Paris Musette*, Label La Lichère, LLL 137.

(26) Chiner, en argot, signifie *fouiller, fouiner.*

(27) Interview d'Aimable, réalisée par François Billard, *Claviers Magazine* n° 13, juillet-août 1982.

(28) Aimable, *La Boîte à punaises*, Ramsay, 1978.

(29) *Accordéon Stars*, n° 21, juillet 1990.

(30) Édouard Duleu, *Ma vie sur un air d'accordéon*, IGE, 1981.

(31) Partitions souvent vendues dans la rue. Musique et paroles y étaient écrites et permettaient au public de reprendre en chœur.

(32) Interview de Deprince, réalisée par Didier Roussin, 1987.

(33) André Turri est mort lors d'un bombardement pendant la Seconde Guerre mondiale.

(34) Lettre de Jacques Bourgeois à Alain Antonietto, 1989.

(35) Interview de Fernand Faidherbe, réalisée par Didier Roussin, 13 juillet 1989.

(36) Interview de François Parisi, réalisée par François Billard, *Claviers Magazine* n° 13, juillet/août 1982.

(37) Clément Lépidis, *Monsieur Jo*, Le Pré aux Clercs, 1986.

(38) Kazoo, mirliton.

(39) A l'heure actuelle, le nombre s'est accru et dépasse les 600.

(40) Diminutif donné à Jo Privat par beaucoup d'accordéonistes de sa génération.

(41) France Vernillat et Jacques Charpentreau, *La Chanson française*, Que sais-je ? Presses Universitaires de France, Paris 1977.

(42) Interview de Jo Privat, réalisée par Didier Roussin, 1990.

(43) Texte de livret de Marc Robine, *Anthologie de la chanson française enregistrée*, volume 2, EPM.

(44) Interview de Francis Lai, réalisée par Benoît Gouddeau, *Claviers Magazine* n° 10, avril 1982.

(45) *Monique Morelli chante Mac Orlan*, EPM FDC 1088. Ce CD, enregistré en 1988, est très représentatif de son œuvre.

(46) Voir chapitre Classique et Enseignement.

(47) Ed. Filipacchi, Paris, 1987.

(48) Bio Boccosi et Attilio Pancioni, Farfisa, 1964.

(49) Jean Brun, *Ils font danser la France*, Éditions de l'auteur, 1983.

(50) Interview de Michèle Boudet, réalisée par Didier Roussin, juillet 1987.

(51) *Anche Libre* n° 13, mars 1987.

(52) *Boest an Diaoul, L'accordéon en pays de Gavotte*, Anche Libre/Dastum, 1987.

(50) Interview de Bernard Lasbleiz, réalisée par François Billard et Didier Roussin, 1988.

(54) Voir le chapitre Les Marginaux.

(55) Voir, à ce sujet, le superbe article d'Yvon Guilcher : *Stivell, le folk et l'exotisme*, dans la défunte revue *Gigue.*

(56) Association pour la Recherche d'un Folklore Imaginaire.

(57) L'actuel accordéoniste du groupe Lo Jaï est Philippe Eidel, qui joue du chromatique.

(58) Terme de métier désignant des musiciens ayant appris à jouer d'oreille, en écoutant les autres.

(59) *Anche Libre* n° 6, septembre 1985..

(60) *Anche Libre* n° 5, mai 1985

(61) *L'accordéon, op. cit.*

(62) Dit « Boulouf » (NdA).

(63) Lettre d'Al Van Dam à Didier Roussin, 1987.

(64) Interview de Kepa Junquera Urrasa, réalisée par Bernard Lasbleiz, *Anche Libre* n° 6, septembre 1985.

(65) Témoignage de Denise Olhagaray, *Anche libre* n° 6, *op. cit.*

(66) Accordéoniste diatonique.

(67) Joueur de tambourin *(panderata)* qui accompagne le diatonique.

(68) Extrait de la thèse d'Angel Berguices, traduit par Bernard Lasbleiz, *Anche Libre* n° 6, *op. cit.*

(70) Sorte de guitare à six cordes doublées.

(71) Ernst Roth, *L'accordéon schwyzois, un instrument suisse de musique populaire*, 1979, AT Verlag Aaran (Suisse).

(72) Lettre de Marcel Pasquier à Didier Roussin, 20 août 1990.

(73) Association romande des musiciens d'accordéon.

(74) Édition de l'auteur, Chemin de Saule 103, Berne 1233, Suisse.

(75) *L'accordéon, op. cit.*

(76) Interview d'Helmut Hohner, réalisée par Didier Roussin, 1987.

(77) Daniel Jurquet et Jean-Paul Brigel, *L'accordéon du XVIII^e au XX^e siècle*, Hohner, France, 1986.

(78) Rapportée par Jack Kenley in *The Golden Age of the Accordion*, Ronald Flynn, Edwin Davison, Edward Chavez, Flynn Publications, 1990.

(79) Interview d'Ambrogio Sparagna, réalisée par Christian Oller, *Anche Libre* n° 15, juillet 1987.

(80) Interview de Totore Chessa, réalisée par Ricardo Tesi et traduit par Bernard Lasbleiz. *Anche Libre* n° 11, octobre 1986.

L'Europe du Nord

(1) Littéralement « Accordéon-Ola » ; sans doute un surnom ou un pseudonyme.

(2) Paul Norrback, *Accordion Artistry*, The Viking, TV 201.

(3) *Ode to the Death of Jazz*, ECM 1413, *Lumi*, ECM 1339.

(4) Selon M. Dorsteinsson, cité par Högni Jonsson, lettre à Didier Roussin, 1991.

(5) Organisation Islandaise des Enthousiastes de l'Accordéon.

L'Europe de l'Est

(1) *L'Accordéon, op. cit.*

(2) *Orpheus Ascending*, Hannibal HNCD 1346.

(1) « Petite Italie ».

(2) *The Golden Age of the Accordion, op. cit.*

(3) On ne peut s'empêcher de songer aux « jetons de danse » des bals musette parisiens des années 1930.

(4) Littéralement « côte barbaresque ».

(5) Grande figure de l'accordéon américain ; nous en parlons aussi dans le chapitre du jazz.

(7) Pléonasme délibéré, le WASP (White Anglo-Saxon Protestant) étant censé être, par définition, l'Américain moyen statistique blanc, anglo-saxon, protestant, norme et mesure de toutes choses dans la culture des USA, du moins jusqu'à un temps très récent.

(8) *Hollywood Fantasia,* Randy Araze, Néophonic Music, NEO 102-A.

(9) Interview de Jo Privat, réalisée par François Billard et Didier Roussin, Op. Cit..

(10) Bière américaine de consommation courante.

(11) *Tears, Love and Laughter, Histoire des Cajuns et de leur musique,* Acadian Publishing Enterprise, 1972.

(13) Interview de Philippe Krümm, *op. cit.*

(14) Flaco Jimenez, *Av Te Dejo En San Antonio,* Arhoolie 3021.

(15) *Klic Z Gora,* Kvintet Avsenic, Jugoton LP X 78.

(16) Ad libitum, terme musical signifiant « au gré de l'éxécutant ».

(17) Producteur du label Arhoodie.

(18) *Anche Libre* n° 17, décembre 1987.

(19) *The Big Squeeze, Button Accordions in Canada,* Canadian Folk Music, Bulletin de musique folklorique canadienne, volume 21, n° 3, septembre 1987.

(20) *L'art de l'accordéon traditionnel dans la grande région de Québec, hier, aujourd'hui et demain, une exposition photographique,* Centre de Valorisation du Patrimoine Vivant.

(21) Façon de chanter dérivée du *diddlin* irlandais, la *turlute* est une sorte de *scat* (onomatopées) chanté de façon très rythmique. C'est une tradition encore très vivante chez les Québécois, perpétuée, entre autres, par le chanteur Gilles Vigneault.

(22) Cassette éditée par le Centre de Valorisation du Patrimoine Vivant, 1989.

(23) *Anche Libre et Québec.* Interview de Marcel Messervier, réalisée par Carmen Guérad in *Trad Mag* n° 1, novembre/décembre 1988.

(24) Voir le chapitre sur le jazz.

(25) Voir le chapitre sur le classique et l'enseignement.

(26) Texte de pochette de Chris Strachwitz, CD *Caballero Viejo,* Valério Longoria, Arhoolie CD 336.

(27) Globe Style ORB 020.

(28) Texte de pochette de l'album *Red Hot Hamame – Polkas from Argentina and More !* Erde Records RD 1001.

(29) CD *Brasil Forro – Music for Maids and Taxi Drivers,* Globe Style, CD ORB 048.

(30) Rappelons que le Brésil a accueilli beaucoup d'émigrés en provenance de l'Allemagne.

(31) *Luiz Gonzaga, l'extraordinaire patriache d'un nouveau Brésil.* Interview réalisée par Dominique Dreyfus, *Claviers Magazine,* n° 13, juillet/août 1982.

(32) *Antonio Rivas, joueur de vallenatos – Musique de Colombie.* Interview réalisée par Emmanuel Parisette, *Anche Libre* n° 10, mai 1986.

(33) *Libération,* 19 janvier 1979.

(34) Flûte faite dans une canne à sucre.

(35) Sorte de tuyau avec une anche pincée.

(36) *L'accordéon sud-américain,* Los Barbudos, Arion 30T 125.

(37) *El fuelle pasa, Trad Magazine* n° 3, mars/avril 1989.

(38) *Musique du Milieu du Monde, Trad Magazine* n° 14, janvier/février 1991.

(39) Entretien téléphonique, mars 1991.

(40) *Anche Libre* n° 17, décembre 1987, rubrique *Courrier* par Robert Santiago.

(41) Le Rio Parava prend sa source au Brésil, longe le Paraguay et poursuit son cours en Argentine, où il rencontre la rivière Paraguay qui vient aussi du Brésil. La ville de Corrientes est à leur confluent. La province argentine d'Entre Rios est longée par le fleuve Uruguay qui traverse l'État du même nom.

Les terres australes

(1) Région s'étendant en une sorte d'arc de cercle sur les quatre États du Queensland, de la Nouvelle-Galles-du-Sud, du Victoria et de l'Australie du Sud. Elle tire son nom du type de végétation sèche qui la caractérise, faite de buissons (en anglais : bush) serrés et d'arbres isolés. C'est une zone d'élevage et de culture à faible rendement, mais aussi minière, avec ses gisements de plomb, de zinc et de houille.

(2) Petit accordéon diatonique à soufflet inversé. Pour produire une note donnée, le musicien tirait le soufflet là où, sur les modèles courants en usage, ensuite on le poussait, et inversement.

(3) Peter Ellis, *Collector's Choice*, vol. 3, The Victorian Folk Music Club Incorporated.

(4) Concertinas chromatiques.

(5) Lettre à Didier Roussin, 28 octobre 1990.

(5) Lettre à Didier Roussin, octobre 1990.

(6) Lettre de Wallace Liggett à Didier Roussin, 28 décembre 1990.

L'Afrique

(1) La parution du disque *Graceland* de Paul Simon.

(2) Iles du Cap Vert – Lumières et Saudade de la musique capverdienne, Frank Tenaille, *Trad Mag* n° 15, mars/avril 1991.

Les pays arabes du Bassin méditerranéen

(1) *Gat'at qalbak-il fâttiâ* : appellation donnée à l'accordéon par les Tziganes irakiens du Moyen-Euphrate, évoquant la position de l'instrument entre les bras du musicien.

(2) Entretien téléphonique avec Didier Roussin, décembre 1990.

(3) Entretien téléphonique avec Didier Roussin, 1988.

(4) Danse du ventre.

(1) Entretien téléphonique avec Didier Roussin, juillet 1990.

(2) Joueur ; désigne les musiciens semi-professionnels réunionnais.

(3) La plus haute ville de l'île, située sur le volcan.

(4) *Musiques traditionnelles de la Réunion.* Documents & Recherches 12, Fondation pour la Recherche et le Développement dans l'océan Indien, Institut de Linguistique et d'Anthropologie de la Réunion, 1984.

(5) *Ralé-Poussé* et *Mon coco.*

(6) *Musique folk de l'océan Indien,* Playa Sound PS 65040.

La musique yiddish

(1) Formations itinérantes de musiciens de fêtes privées.

(2) Les *wedding bands* (orchestres de mariage) klezmères sont à rapprocher des *stambolovo bands* bulgares.

Le jazz

(1) *Zydeco Stomp,* CD JSP 22.

(2) Robert Reisner, *Bird, la légende de Charlie Parker,* Belfond, 1989.

(3) *Mister Jelly Roll,* Alan Lomax, Flammarion, Paris, 1964.

(4) Grèves de l'enregistrement imposées aux grandes compagnies de disques par le Syndicat des musiciens.

(5) Interview réalisée par Dominique Cravic et Didier Roussin, automne 1986.

(6) Neofonic Music NLP 107.

(7) Discovery Records DS 854.

(8) EPM FDC 5516.

(9) *The Golden Age of the Accordion, op. cit.*

(10) Interview réalisée par Didier Roussin, 14 juillet 1989.

(11) Interview de Jo Privat réalisée par François Billard et Didier Roussin, *op. cit.*

(12) Interview réalisée par Didier Roussin, *Jazz Swing Journal* n° 5, juillet/août 1987.

(13) *Basile Swingin' Latin,* Jo Basile & His Orchestra, Audio-Fidelity, AFLP 1989.

(14) *En public,* Qui c'est qu'a le son, CA 94128 CEX 01.

(15) Grand Orchestre CD 028, Open.

(16) Interview de Daniel Colin réalisée par Didier Roussin, 1987.

(17) *4 French Horns,* Elektra 134.

(18) Didier Roussin in *Le jazz de danse autour du Monde, Jazz Swing Journal* n° 10 novembre/décembre 1988.

(19) Terme de l'argot des musiciens désignant un accordéon.

(1) Lettre adressée à Didier Roussin, 18 septembre 1990.

(2) Aucun rapport avec le standard de jazz composé par David Raskin.

(3) Benoît Blue Boy et les Tortilleurs, LL L87.

(4) Private Inc. (1990) 261 142.

Classique et enseignement

(1) Interview de Frédéric Guérouet réalisée par François Billard, *Claviers Magazine* n° 14, septembre 1982.

(2) *Du Bouge au Conservatoire, op. cit.*

(3) Interview de Max Bonnay, *op. cit.*

(3) Interview réalisée par François Billard, *Claviers Magazine* n° 11, mai 1982.

(4) *L'accordéon, instrument du XX^e siècle,* Pierre Gervasoni, Mazo 1986.

(5) Interview d'Alexandre Juan, *op. cit.*

(6) Interview de Jo Privat, *op. cit.*

(7) Lettre à Didier Roussin, juin 1987.

(8) *L'Accordéon,* Pierre Monichon, Que sais-je ? PUF n° 1432, 1971.

(9) *L'Accordéon joue et gagne,* Charly Plaineau, Idahan, 1972.

(10) Interview d'Alain Abbott réalisée par Francis Pinguet, *Un Monde Musical Métissé, op. cit.*

(11) Interview de Gérard Salignat réalisée par Didier Roussin, 1987.

(12) *Un Monde Musical Métissé, op. cit.*

(13) Interview, *op. cit.*

(14) Interview de Jo Privat réalisée par François Billard et Didier Roussin, *op. cit.*

(15) *Un Monde Musical Métissé, op. cit.*

(16) Interview de Philippe Krümm, *op. cit.*

(17) Interview de Marcel Azzola, *op. cit.*

(18) Interview d'Aimable, *op. cit.*

(19) Interview de Jo Privat réalisée par François Billard et Didier Roussin, *op. cit.*

(20) Interview de Richard Galliano, *op. cit.*

(21) Interview de Francis Varis, *op. cit.*

(22) Interview d'Art Van Damme, *op. cit.*

(23) Interview de Frédéric Guérouet réalisée par Didier Roussin, 30 mai 1987.

(24) Interview de Joe Rossi, *op. cit.*

(25) Interview de Frédéric Guérouet, *op. cit.*

(26) Lettre de Freddy Balta, *op. cit.*

(27) *Du Tour de France à l'Opéra musette, op. cit.*

(1) *Du Bouge au Conservatoire, op. cit.*

(2) Instruments divers. Rubrique sous laquelle sont classés les instruments échappant aux grandes catégories, dans les référendums effectués par les revue de jazz de langue anglaise.

(3) Terme musical désignant le sifflement produit par les lèvres.

(4) Que l'on pourrait approximativement traduire par « Centre d'exposition de musique pour l'œil ».

(5) « Puissent-ils dire vrai !... » (N.d.A.)

(6) Hat Hut Records LTD. Hat Att CD2 60401 et 60402.

(7) En 1984 : *Michel Hermon chante Piaf.* En 1990 : *Berlin.*

L'accordéon ou l'amour caché

(1) *Monsieur Jo, op. cit.*

(2) *Le Monde,* 29 novembre 1987.Cité in *Anche Libre* n° 17, décembre 1987.

(3) Prestation d'un musicien accompagnateur, en jargon de métier.

(4) *Chansons fleuve,* Dick Annegarn, Nocturne, NTCD 302.

(5) Un des termes désignant la contrebasse, en argot de musiciens.

Accordéonistes et fabricants

(1) Interview de Jean-Pierre Crosio réalisée par François Billard et Didier Roussin, 1987.

(2) Interview de Joss Baselli réalisée par Benoit Gousseau, *Claviers Magazine* n° 9, mars 1982.

(3) *Du bouge au Conservatoire, op. cit.*

(4) Interview d'Art Van Damme, *op. cit.*

(5) *Comment certains professeur alourdissent la note, Claviers Magazine* n° 7, janvier 1982.

(6) Interview d'Alexandre Juan, *op. cit.*

(7) *Mauvais temps sur Francfort,* Bandoni, *Claviers Magazine* n° 9, mars 1982.

(8) Interview de Frédéric Guérouet, *op. cit.*

(9) Interview réalisée par Jean-Claude Legué et Francis Varis, 17 août 1985.

(10) Interview de Jo Privat, 1986, *op. cit.*

(11) Interview de Philippe Krümm, *op. cit.*

(12) Interview de Jo privat réalisée par François Billard et Didier Roussin, *op. cit.*

Conclusion

(1) Paul Yonnet, *Jeux, modes et masses,* Paris, Gallimard, 1985.

(2) Interview réalisée par Jacqueline Sorano, *Claviers Magazine* n° 12, juin 1982.

(3) Editions du Seuil, Paris, 1966.

(4) *Un monde musical métissé, op. cit.*

(5) *La France ridée*, G.F. Dumont avec la collaboration de Pierre Chaunu, Jean Legrand, Alfred Sauvy, Hachette, Paris, 1986.

Remerciements

La réalisation de cet ouvrage a nécessité, on s'en doutera, un long temps de travail. Rassembler et ordonner les éléments qui nous étaient nécessaires (renseignements, interviews, livres, revues, disques, documents divers) aurait été impossible sans l'aide précieuse et la participation d'un nombre considérable de gens que nous tenons à remercier vivement.

D'abord ceux qui, véritables chevilles ouvrières, ont été présents tout au long de l'élaboration de ce livre et nous ont permis d'établir une multitude de circuits grâce auxquels ont pu s'orienter nos recherches :

– Alain Antonietto, notre « documentaliste en chef », qui nous a fait bénéficier des résultats de son immense travail d'archiviste (documents, anecdotes, discographies, contacts) et, sous forme d'innombrables copies sur cassettes, des trésors enregistrés qu'il aurait été en droit de garder jalousement.

– Philippe Baudoin pour nous avoir donné accès à tous les ouvrages de musique, musicologie, et à la discographie.

– Dominique Cravic, qui nous a fait profiter de l'étendue de son érudition en matière de discographie et, véritable « Sherlock Holmes du vinyle », a trouvé la majorité des perles rares que nous ne possédions pas.

– Madeleine Juteau, pour son travail de traduction des interviews et documents de langue anglaise, son travail de relectrice et de conseillère, le tout doublé d'une besogne de secrétariat qu'aucune bête n'aurait voulu effectuer !

– Philippe Krümm, pour la somme de renseignements et d'adresses qu'il nous a communiqués, les ouvrages prêtés, ainsi que pour les portes qu'il a eu la gentillesse de nous faire ouvrir.

– Jean-Claude Legué, notre « antenne » aux États-Unis, pour les contacts qu'il a noués avec de nombreuses personnalités du monde de l'accordéon américain difficilement accessibles en raison de la distance, et son travail de collectage discographique sans lequel nous n'aurions pas obtenu des raretés parmi les plus intéressantes pour la rédaction de notre ouvrage.

Ensuite :

– Tous les spécialistes de l'instrument, musicologues, musiciens et passionnés divers, qui nous ont généreusement fourni une partie, voire même parfois la totalité, du corpus nécessaire à l'historique de l'accordéon pour certains chapitres :

Zoltan Bassanyi, Raúl Barboza, Marc Benoît, Artur Blasco, Jose Cunha,

Roland Delassus, Constantin Deliyannis, Peter Ellis, Yuan Fang, Joxan Goikoetxea, Ahmed Hachlef, Högni Jônsson, Constantin Kasansky, David Krygger, Bernard Lasbleiz, Jean-Pierre La Selve, Wallace Ligett, Claude Manac'h, Vitorino Matono, Adriano Mazzoletti, Jean-Pierre Meunier, Tokahara Onoe, Marcel Pasquier, Peter Piccini Junior, Christian Poché, Jo Privat, Serge Rahoerson, Graham Romani, Kamel Sabbagh, Robert Santiago, Seizo Sumyia, Jared Snyder, Claude Vue, Vidar Vanberg.

– La grande quantité de personnes, collectionneurs, écrivains, journalistes, témoins, musiciens, producteurs, accordéonistes, ou membres de leur famille, et artistes ayant travaillé avec eux, qui nous ont livré les précieuses informations en leur possession :

Benat Achiary, Mike Adcock, Leo Aquino, Marcel Azzola, Franck Bergerot, Joss Bertram, Boris Borgstrom, Alain Bouchaux, Madame Buatois, Freddy Carrara, Cosimo Cavaiuolo, Damrong Chattalada, Eddie Chavez, Madame Claude Chevalier, Elton B. Cormier, Pierre Vernon Daigle, Ed Davis, Pierre Delavaux, Charles Demaele, Eric Duquesnoy, Richard Galliano, Victor Gazzoli, Malcolm N. Gee, Jeff Gilson, Julio Giulietti, André Guérouet, Alice Hall, Jean-Patrick Hélard, Sara Hervé, Philippe Hirigoyen, Helmut Hohner, Arnstein Johanson, Roger Jones, Kenny Kotwitz, Omer Lambillotte, Jon Larsen, Luise Lavoix, Jacques Lubin, Harry Mc Queen, Mat Mathews, Jo Maurage, Matteo Maximoff, Jean-Pierre Meunier, Jean-Jacques Milteau, Joe Morelli, Lee Morgan-Sash, Denis Pantis, Jeannot Perret, Michèle Roubault, Tom Rowlson, Gérard Salignat, Marie-Odile Simendiger, Augusto Thornberry, Lou Toppano, Maurice Vander, Patrick Williams, Gabriel Zeldin.

– Les amis divers, qui nous ont traduit de précieux renseignements : en particulier Dominique Palmé pour ses traductions du japonais.

Egalement Jean-Pierre Chaty, Uta Heinzbuch, Vanja Larbrisseau, Marie Lacalmontie, Karsten Nielsen, Sonia Queiroz, Carmen Torrijos.

– Ceux qui nous ont fait parvenir toutes sortes de documentation telle que photographies, extraits de presse, livres, tracts, programmes, biographies, etc., et qui se sont souvent déplacés pour nous :

Jean-Jacques Barey, Bio Boccosi, Alain Boulanger, Jacques Bratti, Daniel Colin, Stanley Darrow, Frédéric Guérouet, Valérie Guérouet, Alexander Krygger, John Leeder, Normand Legault, Annick Lucchetti, Sigfried Maecker, Andrée Mc Gutty, Robert Pernet, Lola San-Cloud, Manuel Torres, Francis Varis, Christoph Wagner, Michaël Well.

– Les artistes, collectionneurs ou amis qui nous ont généreusement prêté ou donné des enregistrements, parfois rarissimes, sous forme de disques, CD, cassettes ou bandes magnétiques :

François Aede, Émile Alexandre, John Bajo, Michèle Boudet, Klaus Brüder, Pierre Colleony, Luc Cottineau, Francis Couvreux, Jean-Michel Davis, Maurice Desramé, Patrick Diaz, Jesus-Mari Esnaola, Richard Galliano, Horst Herling, Lindsay Holt, Didier Lamothe, Manfred Lappe, Armand Lassagne, Guy Lefebvre, Freddy Legendre, Claude Le Mire, Jo Milgram, Luc Moissef, Patrick Munon,

Nelly Parent, Christian Philippe, Michel « Bos » Quéraud, Daniel Richard, Françoise Rolland, Gérard Rouy, Patrick Saussois, Georges Schaller, Patrick Tandin, Enzo Toppano, Raymond Wermelinger.

Et, enfin, toutes les personnes issues des circuits les plus divers, connues et inconnues, qui nous ont donné les mille et une informations de toutes sortes, ou le moindre petit renseignement susceptibles de faire avancer notre travail. Celles aussi dont la générosité, l'hospitalité, l'empressement, la compréhension et l'infinie gentillesse nous ont permis de découvrir des domaines que nous ignorions :

Leif Anderson, Johs Bergh, Marie-Ange Berto, Heidi Boulton, Jacques Bourgeois, Pierre Boussaguet, Dany Bricogn, Patrick Bullier, Pierre Cleitman, André Clergeat, Claude Clot, Ian Cruickshank, Robert Crumb, Maurice Cullaz, Valentim de Carvalho, Jean Degeorge, Charles Delaunay, Muriel Demarchi, Daniel Denéchau, Florence Dionneau, Mr. Dornsteinsson, Christiane Ducharme, Roger Eggermont, Kenneth Farran, Marie-Berthe Ferrer, Joao Ferreira, Peter Hyde, Tony Jacques, Robert Juteau, Rachel Kamelgarn, Paul Kasper, Karl-Emil Knudsen, George Lankester, Jean-Paul Le Canu, M. Lissen, Jos Linsen, Dr. Reiner E. Lotz, Gunnar Lundquist, Richard Mc Allister, Françoise Mandelbaum-Reiner, Roland Manoury, Dany Maurice, Marie-Thé Morin, Martine Palmé, Jacques Perrin, Evelyne Pommerat, Bernard Rabaud, Sony Reinhardt, Marc Richard, Lucienne Richardet, Bill Schmaltz, Alexander Schmitz, Ed Schuler, Edgardo H. Silvestri, Claudia-Susana Tessei, Rudy Van Hoydonk, Dick Van Male, Jean Vastra, Charles Verstraete, Guy Vivier, Alain Weber, Christoph Weil, Ferdy Zipci.

Sans oublier les sociétés et organismes suivants : Accordeon Society of Australia, Ambassade du Pérou, Ambassade du Portugal, Bibliothèque de la Fondation Gulbenkian, Canadian Society for Musical Traditions, Centre Belge de Documentation Musicale, Centre Culturel du Portugal, Centre didactique de Musique Lacroix, Centre de Valorisation du Patrimoine Vivant de Haute Ville (Québec), Fédération des associations portugaises d'Orléans, les firmes de disques Ace Records Ltd, Goldband, Warner Music Austria, Hot Club de Hollande, Hot Club de Norvège, National Accordion Organisation of the United Kingdom, Radio Libertaire, Société Belge des Auteurs et Compositeurs de Musique.

Remerciements particuliers à Noël Hervé et à la société de distribution Média 7 pour le service de presse et les facilités d'accès à toute information concernant les disques où figure de l'accordéon et la documentation s'y rapportant.

Enfin « special thanks » de Didier Roussin à Pierre Laffargue pour lui avoir ouvert des horizons insoupçonnés à l'époque, déjà lointaine, où il débutait son travail d'archive et de prospection.

Table des matières

Préludes d'amours, préface de Gérard H. Rabinovitch 7

1. Les origines 11

2. L'Europe de l'Ouest 19

La France 19
Les îles Britanniques 135
Le Benelux 143
La péninsule Ibérique 152
La Suisse 159
L'Autriche 165
L'Allemagne 168
L'Italie 171

3. L'Europe du Nord 177

La Suède 177
La Norvège 178
Le Danemark 180
La Finlande 180
L'Islande 182

4. L'Europe de l'Est 185

L'Union soviétique 185
La Tchécoslovaquie 187
La Pologne 187
La Roumanie et la Hongrie 188
Les accordéonistes roumains 188
Les Hongrois 189
Les pays balkaniques 189
La Bulgarie 189
La Yougoslavie 191
La Grèce 192

L'Amérique du Nord 197
L'arrivée de l'accordéon chromatique aux USA 197
La musique cajun 216
Le tex-mex 237
Le Canada 243
L'Amérique centrale 253
Les Antilles 253
Saint-Domingue 253
Les Antilles françaises 254
Les Bermudes 255
L'Amérique du Sud 255
L'Argentine 255
Le Brésil 259
La Colombie 264
Les pays andins 267
L'Équateur 268
Le Pérou 268
La Bolivie 268
Le Chili 269
Les autres pays d'Amérique du Sud 269

6. Les terres australes 271

L'Australie 271
La Nouvelle-Zélande 280
Hawaï 283

7. L'Afrique 285

L'Afrique de l'Ouest 285
Le Ghana 286
La Sierra Leone 286
Le Gabon 287
Le Nigeria 287
Les îles du Cap-Vert 288
L'Afrique centrale 288
Le sud du continent africain 289
L'Afrique de l'Est 291
Le Zanzibar 291

8. Les pays arabes du Bassin méditerranéen 293

Hep ! taxim !... 293
Le Moyen-Orient 298
Aujourd'hui 299

9. L'Asie 301

La Chine 301
Le Japon 303
La Thaïlande 305
La Malaisie 306
Les Indes 306
Le Viêt-Nam 306

10. L'Océan Indien : « Aventures dans les îles » 309

Madagascar 309
La Réunion ou « l'accordéon à Bourbon » 311

11. La musique yiddish 315

12. Le jazz 317

USA : l'accordéon jazz dans tous ses États 318
Le soleil se lève en Italie 340
Le swing suisse 341
Good Shake the Bellow Swing 342
L'accordéon jazz à « teutons » 344
Jazz à lames au Canada 345
Ça gaze pour une France swing 345
Autriche : « lames jazz », que les valses deviennent... 371
Lamelles de Cadix ou l'accordéon jazz ibère au son latin 371
Benelux swing squeeze box 372
Les soufflets qui venaient du froid 376
Le jazz-lame-swing slave à l'Est 380
Le swing des anches sauvages du continent du même nom 384
Quand la bouine rabouine... 386

13. L'accordéon et le rock 391

Le blues 392
La country music 393
Le rock 395

14. Classique et enseignement 401

Le classique 401
L'enseignement 416
Portraits de l'ombre 424

15. Les marginaux 431

Les bricoleurs ou « Moi, je préfère la basse-à-pieds » 431
Le « piano du pauvre » et l'« orchestre à bretelles » 432
Trop « poly » pour être instrumentiste... 434
Musique métissée : quand l'accordéon « sang-mêle »... 435
Les expérimentateurs : pour qui dissonne le « Gola »... 436
Le bazar de l'accordéon bizarre 438
Les inclassables ou « les anars anachroniques du chromatique » 440
Les monteurs de numéro ou « l'attraction avant » 441
Les allumés du lampion 442

16. L'accordéon ou l'amour caché (drame musical insensé) 445

Du soufflet sous les couronnes 445
Artistes dans lames 446
Docteur Jazz & M. Squeeze 449
Les « grand-mères » à boutons 452
Les gamelles, la râpe et le plumier 453
Les tard-venus : « l'accordéon, c'est lourd dans le sac » (air connu) 453
Quelques récentes surprises 454

488 *17. Accordéonistes et fabricants* 455

Conclusion : socio à soufflets 463

Notes 471

Remerciements 481

Table des interviews

Interview de Jo Privat sur sa carrière et l'époque des bals musette des années 1930 et 1940, réalisée par Didier Roussin en 1986 41

Interview de Marcel Azzola, réalisée par Didier Roussin le 29 juin 1989 au Petit Journal Montparnasse 68

Interview de Philippe Krümm, réalisée par François Billard et Didier Roussin en avril 1982 112

Interview de Philippe Krümm *(suite)* 121

Interview de Marc Perrone, réalisée par François Billard et Didier Roussin 123

Interview de Constantin Deliyannis 193

Interview de Raúl Barboza, réalisée par Didier Roussin 256

Interview de Kamel Sabbagh, réalisée par Didier Roussin en juin 1989 294

Interview de Jean-Pierre La Selve, réalisée par Didier Roussin 311

Interview de Lanny Dijay, réalisée par François Billard, New York, 1982 322

Interview d'Art Van Damme, réalisée par Jean-Claude Legué et Francis Varis, août 1985 332

Interview de Richard Galliano, réalisée par Didier Roussin (1987) 356

Interview de Francis Varis, réalisée par Didier Roussin (1987) 362

Interview de Bernard Lubat, réalisée par Didier Roussin (1989) 365

Interview de Frédéric Guérouet, réalisée par Didier Roussin (1987) 411

Achevé d'imprimer en octobre 1991
sur presse CAMERON
dans les ateliers de la S.E.P.C.
à Saint-Amand-Montrond (Cher)

N° d'impression : 2423.
Dépôt légal : octobre 1991.

Imprimé en France



Accordéoniste du groupe cajun « Zydéco Force » jouant au « Papa Paul's » à Mamou, Louisiane. Squeezin the blues!... Photo Patrick Bard. 1990.



Leonardo « Flaco » Jimenez sur scène. Le sourire norteño. Photo Austin City Limits. Productions Arhoolie Records.



Chorus de Bernard Lubat. Photo Michel Lionnet.



Francis Varis dans le vieux Montmartre, en compagnie du guitariste Dominique Cravic et du saxophoniste de jazz américain Lee Konitz (1988). Photo Bernard Ailloud.



Jean Corti, Didier Roussin, Didi Duprat lors du tournage du film Jo Privat ou le blues du musette. Photo Bernard Ailloud. © I.N.A. 1991.



Marcel Azolla, Jo Privat Jr, Alain Bouchau, Jean Corti, Didier Roussin, Didi Duprat. Extrait du film Jo Privat ou le blues du musette. Photo Bernard Ailloud. © I.N.A. 1991.





Jo Privat. Extrait de Jo Privat ou le blues du musuette. Photo Bernard Ailloud. © I.N.A. 1991.



Art van Damme, Number One *des accordéonistes américains*. Photo Franck Bergerot.



Le colombien Antonio Rivas lors du Festival de Musiques vivantes à Ris-Orangis en 1991. Photo Madeleine Juteau.



Le célèbre accordéoniste de jazz hollandais, Mat Mathews. Photo Ton van Zetten.

ÉTUDES MUSICALES, — par H. Daumier (suite).



22716

L'ACCORDÉON, DIT SOUFFLET A MUSIQUE.

— On n'a pas encore le droit de tuer les gens qui jouent de cet instrument, mais il faut espérer que cela viendra.

Lithographie de Daumier. Déjà !... Collection Robert Santiago.



Souvenir du Passage de la petite Troupe FALLONE
Plus petit Jazz de l'époque accompagné du plus petit accordéoniste âgé de 7 ans



SOUVENIR DU PASSAGE DE LA TROUPE FALLONE
FALLONE Charles, Artiste-Accordéoniste, le Roi du Diatonique
1er prix du Concours de Mons (Belgique), 20 Mars 1904
et sa petite famille avec le plus jeune Jazz du jour âgé de 6 ans.

Deux cartes postales représentant le célèbre orchestre de la famille Fallone. Collection Robert Santiago.



Émile Vacher. Collection Philippe Krümm.



Bœuf dans la cour d'une usine en grève en 1936. Photo Edimedia. Collection Robert Santiago.



La fête au village en 1907 ; *carte postale de la série* Il était une fois l'Auverge et les Cévennes. *On y voit un joueur de diatonique et un cabrettaire.* Cliché Margerit Brémond. Collection Philippe Krümm.



Le très jeune virtuose André Beauvois. Photo X... Droits réservés. Collection Philippe Krümm.



Marcel Boniface dit Marc Bonel, accordéoniste d'Edith Piaf de 1946 jusqu'au décès de la chanteuse. Photo Harcourt.



Napachie Pootoogook, graphiste inuit, jouant d'un accordéon diatonique. Photo extraite de « Cape Dorset Annual Graphics Collection » (1989). Collection Robert Santiago.



Fanfare des lépreux de Gotemba, Japon. Carte postale des Missions étrangères de Paris. On y voit une femme jouer du diatonique. Collection Philippe Krümm.



Orchestre musette traditionnel : le « Cécel-Bébert Jazz ». Toute une époque... Collection Philippe Krümm.



Femmes du Congo à Brazzaville, à l'époque coloniale. La femme de droite joue d'un accordéon diatonique. Carte postale. Cliché Vialle. Collection Philippe Krümm.



Orchestre de l'accordéoniste japonais Takaharu Onoe en concert (1981). Photo X. Droits réservés. Collection Didier Roussin.



Nathan Abshire, un des grands accordéonistes de la musique cajun, vers la fin de sa vie. Photo D. Rouillé. Collection Philippe Krümm.



Clifton Chénier, King of the Bayou, *coiffé de sa couronne : un peu de « sang bleu » dans le soufflet !...*
Photo Craig Street. Productions Arhoolie Records.



Fac-similé de l'affiche publicitaire d'une marque d'accordéon allemande. Collection Philippe Krümm.



Jo Privat à l'époque de la sortie de son célèbre disque Manouche Partie, *photographié dans un camp manouche. On distingue les guitaristes Jacques Montagne, Matelot Ferret et le célèbre « violoniste inconnu », 1960.* Photo X. Droits réservés.



Orchestre de danse de l'île de la Réunion « La jeunesse Ouvrière de Bagatelle » (date inconnue) : Guy Gerbandier et Roland Simataue (accordéons) Roland Gerbandier (banjo). Photo X. Droits réservés. Collection Jean-Pierre La Selve.



Orchestre de musique alpine, probablement allemand ou autrichien ; on y voit deux accordéonistes jouant sur des modèles diatoniques. Carte postale. Collection Philippe Krümm.



Marlène Dietrich jouant de l'accordéon dans Témoin à charge de *Billy Wilder*. Photo de la série « Star 163 ». Collection Didier Roussin.



La toute jeune Yvette, déjà vedette des disques Pathé. Photo Teddy Piaz. Collection Guy Lefebvre.



Fac-similé du numéro 1 d'Accordéon Magazine *de novembre 1936. La photo de couverture représente une accordéoniste inconnue jouant d'un modèle à double clavier piano.* Collection Robert Santiago.







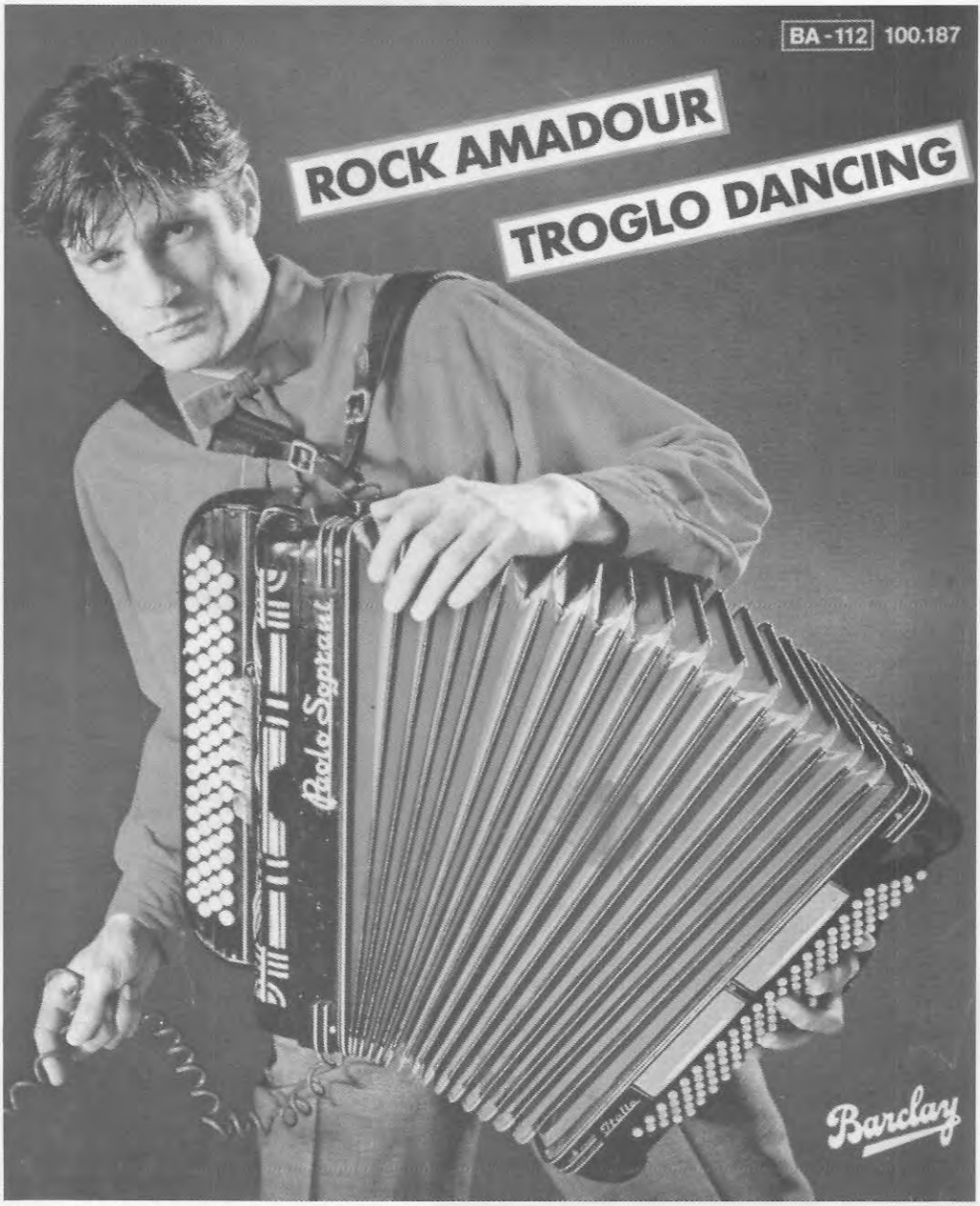
Fac-similé de « réclames » pour différentes marques d'accordéons.
Collection Robert Santiago.



Disque 78 tours de l'orchestre « Ferroe », de la « boîte à Matelots » de Montparnasse. Les accordéonistes sont inconnus des auteurs mais le guitariste de droite est très probablement le jeune Jean « Matelot » Ferret. Collection Robert Santiago.



Joueur d'accordéon. Carte postale. Collection Philippe Krümm.



Gérard Blanchard, accordéoniste rock. Photo J.-B. Mondino.



Armand Lassagne en répétition au Festival de Montchavin-les-Coches. Photo Franck Bergerot.



Le groupe « Accordions Go Crazy ». De gauche à droite, debout : Mike Adcock, Ann Day, Stuart Jones, Sylvia Hallett ; assis : Clive Bell, Dean « Speedwell » Brodrick ; une belle brochette ! Photo Walkerprint, London.



Jo Privat. Extrait de Jo Privat ou le blues du musette. Photo Bernard Ailloud. © I.N.A. 1991.



Jo Privat, Didier Roussin, Didi Duprat. Extrait de Jo Privat ou le blues du musette. Photo Bernard Ailloud. © I.N.A. 1991.



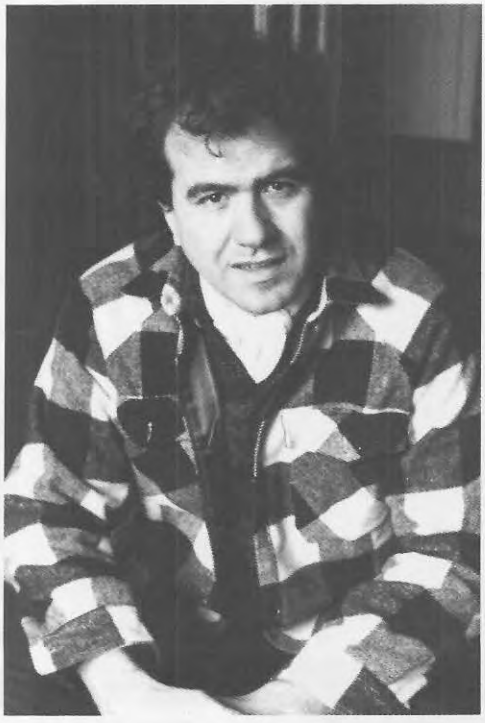
Didier Roussin, Jean Corti. Extrait de Jo Privat ou le blues du musette. Photo Bernard Ailloud. © I.N.A. 1991.



Jo Privat. Extrait du film Jo Privat ou le blues du musette. Photo Bernard Ailloud. © I.N.A. 1991.



Francis Varis. Photo Bernard Ailloud.



Richard Galliano. Photo X. Droits réservés.



Pauline Oliveros. Photo Becky Cohen.



Alice Hall. Photo X.
Droits réservés.



Décembre 1987 : Kenny Kotwitz atteignant le nirvana lors d'un chorus au New Morning, fameux club de jazz parisien, Photo Bernard Ailloud.

L'histoire de l'accordéon, instrument souvent honni, parfois tenu pour mort et renaissant toujours plus vivant de ses cendres, est fertile en rebondissements.

Né en Autriche dans la première moitié du XIX^e siècle, précédant de peu l'avènement de l'ère industrielle, son rayonnement, aussi bien géographique que musical sera intense. Du banquiste flamand au chef de tribu Mende, du mineur australien aux esquimaux du Labrador, nul ne résistera à ses charmes. Son ascension foudroyante au tournant du siècle l'amènera parfois à détrôner certains instruments traditionnels, et préludera à la naissance de nouveaux styles musicaux, tels le musette ou le bayan.

Au terme de plusieurs années de recherches et d'interviews, François Billard et Didier Roussin content avec passion la saga de cet instrument aux multiples visages. De l'Antiquité et des lointains ancêtres de l'instrument à son retour récent sur la scène « branchée », les deux auteurs n'omettent rien : les luttes pour forcer les portes des conservatoires et des salles de concert, la ténacité des fabricants, ses lieux d'élection et sa littérature. Livre d'histoires souvent imprévues, parfois cocasses, cet ouvrage présente l'instrument dans tous les styles de musiques qui ne surent lui résister : classique, éthnique, traditionnelle, contemporaine, mais aussi variété, jazz, rock, et bien entendu la chanson.

Les auteurs nous présentent les moindres soupirs du soufflet infernal, faisant de cette histoire de l'accordéon une sorte d'encyclopédie — la première en son genre — qui sans prétendre à l'exhaustivité, ne peut être, pour le moins, qu'un ouvrage de référence.

François Billard, né en 1948, chroniqueur à Jazz Magazine, producteur à France Musique, auteur de nombreux essais sur le Jazz.

Didier Roussin, né en 1949, guitariste professionnel, il joue notamment dans l'orchestre de Jo Privat. Conseiller éditorial dans plusieurs maisons de disques.

920139.2

9 782907 563406

ISBN 2.907563.40.8

INA INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL

220 FF