

BRÛLURE ET AUTORÉÉDUCATION. LE CAS DE DJANGO REINHARDT (1910-1953)

Pierre COUGOUL
médecin, Toulouse



© H. A.

AUTOMNE 1928, Django Reinhardt entre dans sa roulotte et c'est l'accident : un violent incendie. Une bougie tombée sur le plancher en est probablement la cause, une bougie qui enflamme les nombreuses fleurs en celluloïd qui se trouvaient là. C'est une véritable explosion. Si sa femme réussit à s'extraire du brasier, Django lui, reste étendu au sol, inanimé et ne doit sa survie qu'à une force qui relève de l'instinct. De la roulotte, il ne restera rien.

La légende raconte que c'est un Django encore fumant que l'on transporte à l'Hôpital Lariboisière (Delaunay, 1961). Le bilan lésionnel initial est alarmant. Tout d'abord, une importante lésion de la face antérieure de la cuisse droite s'étendant jusqu'au flanc, et puis ce dos de la main gauche où « on voyait jusqu'à l'os ». « Il évoquait l'image d'une momie passive, lourde, brûlée aux paupières, aux flancs, aux chevilles et, surtout, à la main gauche : cette main gauche dont les internes, en la pansant, avaient aperçu les os. [...] Or malgré les apparences, cette brûlure au troisième degré était pourtant minime, aux dires des chirurgiens et comparativement à la plaie de la jambe qui, partie du genou, s'étendait jusqu'aux côtes. Brûlure si grave que le chef de la clinique chirurgicale, après un minutieux examen radioscopique, ordonna l'amputation. » (Salgues, 1958). Bien sûr, Django refuse et il est ramené au campement par sa famille, « les Tsiganes n'ayant d'ordinaire guère confiance en la médecine » (Antonietto & Billard, 2004, p. 37), avant qu'on ne le conduise finalement à l'Hôpital Saint-Louis.

Alité, Django le serait resté dix-huit mois et c'est la main bandée qu'il aurait recommencé à jouer de la musique. Plus de banjo cette fois-ci, mais une guitare et « c'est avec une ténacité peu commune que le manouche s'efforça, jour après jour, au prix de grandes souffrances, de recouvrer l'usage de ses doigts. » (Antonietto & Billard, 2004, p. 81-82).

LES CIRCONSTANCES DE L'ACCIDENT

Les circonstances de l'accident sont souvent imprécises et fluctuantes d'un auteur à l'autre et nous nous sommes efforcés de n'en retenir que les faits avérés.

Alors qu'il entre dans sa roulotte, Django est habillé. De fait, on imagine aisément deux types de lésions comme le suggère le Docteur Marty : « — l'une par contact direct des flammes qui ont léché le dos de la main gauche — l'autre par rayonnement de la chaleur intense à travers deux couches de tissu : [...], et donc deux degrés de dommages qui évolueront de manières différentes » (Marty, 2005, p. 29).

Et de la connaissance de la nature des fleurs artificielles en celluloïd, on imagine cet incendie explosif, intense.

Les archives de l'Assistance Publique - Hôpitaux de Paris se révèlent peu loquaces (Marty, 2005, p. 29). En effet, il n'a pas été retrouvé de dossier médical au nom de Jean Reinhardt. Les aléas du temps font que, finalement, seules sont restées les données administratives. On apprend ainsi qu'il a été hospitalisé dans la salle Nélaton de l'Hôpital Lariboisière du 26 octobre au 22 novembre

1928, soit 27 jours (Marty, 2005, p. 8). Si Django est par la suite conduit à Saint-Louis, ce n'est pas par hasard, cet hôpital étant historiquement spécialisé dans les affections dermatologiques (Tille, 1992).

Au cours de ses recherches, le Docteur Marty retrouve une deuxième trace de Django dans les archives des armées qui ne manquent pas de rappeler ses obligations au citoyen Reinhardt. Le formulaire n°1001 de la Nomenclature des Armées renseigné au printemps 1930 exempté de service le manouche pour « cicatrices très étendues de brûlures jambe et main gauches », contredisant la version de lésions du membre inférieur droit d'une part, au niveau de la cuisse d'autre part.

Il semble acquis que Django a bénéficié d'une reprise chirurgicale dans une clinique privée parisienne, rue d'Alésia. Les auteurs avancent la date du 23 janvier 1929. Cette clinique n'ayant pas survécu au système du conventionnement et malgré les recherches acharnées du Docteur Marty, on ne saura jamais par qui et comment fut réalisée cette intervention (Marty, 2005, p. 74).

Un alitement d'une durée de dix-huit mois paraît peu vraisemblable. Les complications du décubitus étant bien connues, on peut raisonnablement avancer qu'une immobilisation d'une telle durée, a fortiori associée à une lésion du membre inférieur, aurait rendu impossible toute reversionnalisation. Le plus probable est que les soins ont été effectués en ambulatoire, à la consultation de l'Hôpital Saint-Louis.

Dans les suites immédiates de l'accident, Django est particulièrement abattu. Il est décrit comme mutique, en dehors de cette réponse invariable qu'il fait à sa mère lorsque celle-ci lui demande à quoi il pense : « à ma main » (Salgues, 1958).

Dans un deuxième temps, il se remet à jouer de la musique, encouragé par ses médecins et par les siens. Et même si nous prenons le parti de penser que la lésion de la jambe a été moins importante que celle de la main, on peut, avec le Docteur Marty, poursuivre le raisonnement suivant : c'est en constatant les progrès de cette jambe que Django a eu l'idée salvatrice d'appliquer cette autorééducation qui lui permit une telle virtuosité, « oui, la jambe avait sauvé la main » (Marty, 2005, p. 49).

On peut souligner la difficulté particulière que constitue pour le musicien la perte de cet organe qu'est la main. « La main du musicien n'est pas un cas particulier par rapport aux autres mains mutilées. En effet, c'est la personne elle-même qui est un cas particulier dans le rapport privilégié qu'elle entretient avec son art. Certains ne peuvent concevoir de renoncer à la musique mais par contre leur discours signifie une modification de leur rapport avec l'instrument lui-même. L'accident les oblige à s'interroger sur l'évolution de leur rapport au corps et à l'instrument. » (Pillet, 1996).

Plusieurs raisons, sans doute, concourent au flou entourant les circonstances de cet accident. Tout d'abord, les premières biographies de Django n'ont été écrites qu'après sa mort, soit

plus d'une vingtaine d'années après l'accident... Ensuite, à l'heure où ces biographies sont écrites, Django est déjà suffisamment célèbre et singulier pour que légendes et mythes collent à son personnage. Une autre de ces raisons est le silence de Django : jamais il n'en parle, jamais il ne se plaint¹. D'ailleurs, il s'applique pour que cette fameuse main apparaisse la plus normale, la plus naturelle possible. Il s'ingénie à faire preuve de dextérité avec cette main gauche².

Et toujours cette discrétion : « [Il] refusa bien des fois, par une sorte de gêne et de pudeur, d'exhiber sa main mutilée, lors des contrôles d'identification de nomades par exemple » (Antonietto & Billard, 2004, p. 373). On se rappelle à travers l'étude de différentes biographies que Django est souvent décrit comme cachant sa main gauche, y compris par Stéphane Grappelli lorsque celui-ci raconte leur premier échange : « la main gauche enfouie au plus profond de la poche de son pantalon trop large, et la main droite tenant un mégot » (Smith, 1988). Le Docteur Marty fait par ailleurs remarquer que les quelques minutes du film dont nous disposons sont cadrées de telle manière qu'on ne voit que très peu sa main³. D'autres soulignent que chez le peintre Django « les mains sont rarement représentées en ces compositions » (Antonietto & Billard, 2004, p. 359).

De cette période, nous tenons pour avéré un certain nombre de faits : la date exacte de l'accident, la durée d'hospitalisation qui en soi constitue un indice de gravité surtout si l'on observe que son épouse, réputée indemne, sera tout de même hospitalisée vingt-et-un jours.

Quant à la probable reprise chirurgicale de sa main en clinique, les photographies dont nous disposons ne nous permettent pas d'en percevoir la moindre trace ni d'en apprécier le bénéfice éventuel (voir photos ci-contre).

Reste que l'importance du psychisme nous est apparue dans ce cas fondamentale. Les biographes s'accordent sans surprise sur un cheminement en deux phases :

- la première d'abattement ;
- la seconde de dépassement du traumatisme.

Cette seconde phase évolue en deux étapes : la reprise de la marche et, fort de cet élan, la rééducation de la main. Dans cette volonté de dépasser la blessure, on constate que nulle part il n'est fait mention de complications infectieuses alors que les antibiotiques n'existent pas encore et que la vaccination n'est pas systématique. Nulle part il n'est question d'algodystrophie, complication pourtant fréquente de ce type de lésion. On a le sentiment qu'à force de volonté, Django échappe à toutes ces complications, déjouant ainsi le pronostic de ses médecins.

Nous ne disposons que de peu d'éléments sur la lésion du membre inférieur. Pour autant quelques remarques s'imposent à son propos. On se rappelle l'importance de la brûlure « du genou jusqu'au flanc », justifiant une amputation au bilan lésionnel initial. S'agit-il alors d'une possibilité thérapeutique évoquée ou des conclusions d'un chirurgien interventionniste ? Nul le saura. On peut également passer sur le débat entre côté gauche et côté droit...

Alité, Django le serait resté dix-huit mois et c'est la main bandée qu'il aurait recommencé à jouer de la musique. Plus de banjo cette fois-ci, mais une guitare et « c'est avec une ténacité peu commune que le manouche s'efforça, jour après jour, au prix de grandes souffrances, de recouvrer l'usage de ses doigts. »



© Michel Descamps, 1950 (détail).



© H. Derrien (détail).

Deux photos représentant la main de Django Reinhardt après l'accident.

1. D'après Jean Osmont (témoignage personnel) et Bernard Baraillé (correspondance personnelle).

2. Tantôt il s'intéresse à la serrurerie, tantôt il construit des roulettes miniatures et souvent il excelle au billard comme à différents jeux d'adresse.

3. D'après Pierre Marty (correspondance personnelle).



L'histoire du jazz a bien voulu retenir la droite. Sur un plan fonctionnel, personne (y compris les témoins interrogés à ce sujet) n'a rapporté la moindre boiterie, la moindre douleur, bref, la moindre plainte fonctionnelle de Django quant à sa jambe⁴. Notons qu'après cet accident il a été à nouveau père, ce qui indirectement indique la limite de l'atteinte fonctionnelle de la région périnéale.

L'ATTEINTE DE LA MAIN GAUCHE

Concernant cette fameuse main gauche, brûlée « jusqu'à l'os », il s'agit là d'une atteinte très fréquemment observée. C'est une lésion de défense : la main, instinctivement, vient protéger l'extrémité céphalique. Or, nul ne fait mention de lésions séquellaires du visage et du cou. Ce qui autorise à penser que la surface d'irradiation de l'incendie, au moins à hauteur de visage, était limitée et que l'état de vigilance de Django à ce moment-là était suffisant pour lui permettre de s'extraire rapidement du brasier.

Si l'on s'en tient à une approche purement descriptive, l'analyse des photographies de la main gauche de Django montre une cicatrice pathologique à type de rétraction au niveau du dos de la main. Celle-ci débordé vers la face dorsale des doigts et semble gagner la face dorsale du poignet. On ne retrouve pas de lésion d'allure circulaire et a fortiori, pas d'atteinte de la face antérieure du poignet. L'avant-bras également semble indemne.

On ne retrouve pas d'anomalie de la colonne du pouce, de l'index et du majeur. L'analyse de ces deux derniers doigts montre une hyperlaxité dans le plan frontal (écartement important), probablement secondaire et compensatrice, quoique certains aient pu avancer la possibilité d'une intervention chirurgicale, ce dont nous n'avons pas de preuve.

L'examen des doigts montre que la première phalange de l'annulaire est en hyperextension

avec cependant un degré de flexion/extension conservé au niveau de la métacarpo-phalangienne ; l'interphalangienne proximale est bloquée à 90° ; l'interphalangienne distale est en flexion « tombante ». On remarque la persistance d'un degré d'hyperextension contrainte. Ce tableau est assez évocateur d'une rupture de la bandelette médiane de l'extenseur (« *mallet finger* »). L'axe digital est conservé.

La première phalange de l'auriculaire est en hyperextension à environ 120° ; la mobilité de l'articulation métacarpo-phalangienne est douteuse ; l'interphalangienne proximale est bloquée à environ 70° ; un degré de mobilité passive semble persister au niveau de l'interphalangienne distale. L'axe de ce V^e doigt est anormal avec une attitude en adduction/rotation externe. Nous notons que cette orientation a priori vicieuse permet la convergence physiologique de l'axe des doigts vers le scaphoïde.

Si l'on se penche sur le versant anatomique du dossier, il existe une cicatrice pathologique, rétractile, large, débordant vers le poignet et c'est finalement la seule certitude que l'on ait... Concernant l'avant-bras, il semble qu'il ait été épargné. Avant de poursuivre, on note l'importance fonctionnelle de cette zone cutanée du dos de la main qui, outre son rôle propre de barrière cutanée assure également celui de zone de glissement (zone particulièrement « sensible » chez les brûlés).

La face dorsale de la main correspond à la région de passage des tendons des muscles de la loge externe de l'avant-bras qui se divise en deux plans : un superficiel avec les extenseurs communs des quatre derniers doigts et un profond intéressant les deux premiers doigts. L'analyse des photographies nous autorise à conclure que seuls les tendons de la loge superficielle ont potentiellement été touchés.

La région concernée est sous la dépendance du nerf radial dont le faisceau moteur circule entre loge superficielle et loge profonde au niveau de l'avant-bras. Il est nécessaire à l'extension du poignet et des doigts. Cette simple assertion permet d'en écarter la lésion. L'atteinte fonctionnelle de celui-ci aurait provoqué la perte de fonction d'extension de tous les doigts, dont le pouce, rendant impossible l'utilisation de cette fameuse main.

Nous passons sur l'atteinte du plan ostéo-articulaire, qui nous semble exclue. La douleur et la déformation auraient induit une impotence fonctionnelle incompatible avec la pratique d'un instrument à cordes.

Au total, nous retenons le diagnostic de cicatrice rétractile pathologique du dos de la main gauche avec retentissement sur les IV^e et V^e doigts.

VERS UNE NOUVELLE TECHNIQUE GUITARISTIQUE

Enfin, si « *l'anatomie des mains de musiciens n'a rien de particulier ; ce sont des mains en tous points semblables à celles des autres hommes* » (Kapandji, 1995), sur un plan fonctionnel, il s'agit d'un organe fort complexe. Si l'on comprend que le moindre traumatisme peut en perturber le fonctionnement, il faut garder à l'esprit sa capacité d'apprentissage, d'adapta-

4. D'après Bernard Baraillé (correspondance personnelle).

tion. On distingue « main-objet » et « main-image ». La main-objet est identique pour chaque individu, elle correspond à la main anatomique. A l'inverse, la main-image dépend de l'importance fonctionnelle donnée à celle-ci, à son niveau d'éducation. Autrement dit, cette main-image correspond à la représentation au niveau cortical de la main anatomique. La rééducation va donc s'attacher à remettre en adéquation main-objet et main-image (Levame, 2004) et c'est ce travail qu'entreprend Django. Le fait que, lors de son accident, il soit déjà un musicien reconnu implique que pour cette autorééducation, Django ait su définir des objectifs par rapport à un état antérieur. Il n'est donc pas parti de rien et sans doute cela a-t-il compté parmi les points positifs.

On sait qu'il a entrepris assez rapidement de rejouer de la musique sur une guitare. Cet instrument présente deux avantages : celui d'être moins lourd que le banjo et ainsi plus facilement maniable pour un convalescent et également moins puissant et plus facilement acceptable pour l'environnement hospitalier.

Plusieurs témoins rapportent avoir vu Django effectuer des manœuvres répétitives d'enroulement autour d'objets arrondis comme une queue de billard, manœuvres qu'il répètera sa vie durant. On note qu'il apparaît très fréquemment que cette autorééducation a été placée sous le signe de la douleur et d'un travail répétitif et fastidieux. « *Le génie est fait de un pour cent d'inspiration et de quatre-vingt-dix-neuf pour cent de transpiration* », disait Edison...

Pour le guitariste, on ne peut raisonnablement dire qu'une main est plus importante que l'autre... Elles sont complémentaires, quelle que soit la latéralisation du musicien. La main droite sert à faire sonner la corde. Plusieurs techniques existent, allant du pincement de la corde avec la pulpe ou avec l'ongle au jeu « médié » par un plectre (ou médiator) ou par un ongle comme dans le *finger picking*. Les doigts de la main gauche servent à définir la note sur le manche de l'instrument.

La lésion d'une des mains détruit le résultat de cet équilibre acquis au prix d'un apprentissage long et laborieux, tout est alors à redéfinir. Il nous semble important de préciser que le sens à donner à cette réadaptation, ou mieux rééducation, est bien un moyen et non une fin. Même si la main est l'exécutante de la musique, elle n'en est que l'outil.

Afin de faciliter la compréhension de la technique de jeu de Django, nous avons disséqué celle-ci tout d'abord sur son plan mélodique, avant de nous pencher sur l'approche harmonique⁵ (Romane & Sebastian, 2000 ; Cruickshank, 1989 ; Gelly & Fogg, 2005).

Sur un plan mélodique, Django a usé de plusieurs procédés afin de contourner les limites que lui imposait sa main gauche.

Ne disposant que de l'index et du médium, il ne pouvait plus jouer plus de deux notes sur une même corde selon une technique orthodoxe (un doigt = une note). Django compense la difficulté en utilisant plus fréquemment toutes les cordes du manche. Cette technique utilisant le manche sur toute sa longueur est dite « horizontale » (ou en démanché) en opposition avec une tech-

BRÛLURE ET AUTORÉÉDUCATION. LE CAS DE DJANGO REINHARDT (1910-1953)

nique « verticale » (ou en position) qui utilise le manche sans changer de position. Il utilisera donc peu de gammes au profit d'arpèges (les triades) plus ou moins enrichis. Cette technique très visuelle, en « escalier », a été baptisée « technique du crabe » par Alain Antonietto.

« *Lorsqu'il devait jouer trois notes successives sur une même corde, l'index appuyait sur la plus basse, glissait ensuite à la suivante tandis que le médium jouait la troisième.* » (Disley, 1983). Diz Disley nous apprend que pour majorer le nombre de notes Django utilisait, couplée à la précédente, la technique de glissando. Celle-ci consiste non pas à utiliser un doigt pour une note, mais le même doigt pour toutes les notes en le faisant glisser sur le manche.

Dans la technique de jeu de Django, on retrouve l'utilisation permanente d'une attaque en butée à chaque changement de corde (la note est jouée par un puissant coup de médiator du haut vers le bas), technique permettant une grande puissance sonore, héritée de l'époque à laquelle il jouait du banjo. Le guitariste Romane nous fait remarquer que du fait des fréquents changements de corde, les temps les plus marqués (les temps forts) se répartissent de manière très particulière, ce qui contribue à la rythmique du discours musical en lui donnant son caractère swing.

Pour un musicien, la lésion d'une des mains détruit le résultat d'un équilibre acquis au prix d'un apprentissage long et laborieux, tout est alors à redéfinir. Il nous semble important de préciser que le sens à donner à cette réadaptation, ou mieux rééducation, est bien un moyen et non une fin. Même si la main est l'exécutante de la musique, elle n'en est que l'outil.

Django utilise largement des gammes par demi-tons ou, autrement dit, utilise fréquemment des chromatismes* y intégrant volontiers des cordes à vide*, ce qui constitue incontestablement une de ses signatures.

Ces deux dernières techniques, outre l'importante virtuosité qu'elles requièrent (coordination parfaite entre main droite et main gauche) permettent des déplacements très rapides sur le manche de l'instrument, augmentant considérablement l'éventail de notes à disposition du musicien (ambitus). Django pour s'exprimer sur son manche était donc contraint à une certaine forme de nomadisme...

GLOSSAIRE

Chromatisme : succession de demi-tons (définition non exclusive).

Corde à vide : corde jouée sans l'utilisation des doigts de la main gauche. Sur la guitare, de la plus aiguë à la plus grave, on trouve : *mi, si, sol, ré, la, mi*.

5. D'après Romane (témoignage personnel).
* Voir glossaire.

BRÛLURE ET AUTORÉÉDUCATION. LE CAS DE DJANGO REINHARDT (1910-1953)

On remarque également chez Django l'utilisation de notes ciblées. Cette technique consiste à faire précéder chaque note par son demi-ton inférieur. Cela permet de densifier le discours musical soit sur un plan vertical soit sur un plan horizontal. L'introduction d'*Appel Indirect* en est un exemple particulièrement éloquent. Comme on l'a décrit précédemment, on note chez Django un important écartement entre les II^e et III^e doigts. Cette particularité, probablement

On ne peut bien entendu pas résumer le jeu de Django Reinhardt à quelques descriptions techniques. Son œuvre est un foisonnement permanent d'idées pour lequel l'analyse éclaire éventuellement sur le « comment » mais jamais sur le « pourquoi ».

compensatrice, est largement mise à profit par le guitariste dans son jeu courant. Tout d'abord, elle lui permet de jouer des intervalles importants (jusqu'à la tierce mineure habituellement jouée avec les doigts II et V), ce qui lui permet d'user de la gamme demi-diminuée selon à nouveau la technique du crabe. S'il s'agit là encore d'une de ses signatures, elle n'en est pas moins largement utilisée depuis Jean-Sébastien Bach, compositeur comptant parmi les préférés de Django (d'ailleurs, Bach n'est-il pas le premier des jazzmen?)

On note par ailleurs l'utilisation large du jeu en octave chez Django, préfigurant celui de Wes Montgomery.

On a vu de nombreux exemples de la grande mobilité de Django, on sait qu'il utilisait aussi une technique dite « d'attaque en butée » ou « *sweep* » permettant de jouer rapidement et successivement les différentes notes d'un accord d'un seul coup de médiator.

Enfin, on ne peut traiter du discours mélodique de Django Reinhardt sans aborder l'importance de la qualité des notes jouées. Vibrato, legato, notes mortes*, banding*, harmoniques*, la palette du musicien en était d'autant augmentée. Grappelli apporte une part d'explication : « *Les sillons sur le manche étaient très creusés par l'érosion, tant il appuyait fortement. A mon avis, voilà le secret de sa superbe sonorité.* » (Grappelli et al., 1992).

Sur un plan harmonique, Django a donc dû également « reconstruire » les accords qu'il utilisait avant sa blessure.

Ainsi, à l'opposé de toute technique conventionnelle, il utilise largement le pouce sur la sixième corde (la plus grave) ; cette technique lui sert à augmenter l'étendue de son accord mais possède un important rôle fonctionnel à ses yeux, celui de marquer les notes de basse auxquelles il était très sensible.

Il utilise, malgré la blessure, ses deux derniers doigts essentiellement en flexion contrainte, coincés entre le manche et le troisième doigt. Il est une variante à cette technique dans laquelle il n'utilise que l'annulaire qui presse deux ou trois cordes. Cette utilisation conjointe des deux derniers doigts a été décrite comme un mouvement de balancier ou d'un fléau (Marty, 2005, p. 40). Deux explications à cela. Tout d'abord, on peut penser que, du fait de leur contrainte en hyper-extension, ces deux derniers doigts possèdent tout de même un certain degré de flexion autonome, majorée par la synergie des deux doigts. Probablement, cette capacité de flexion explique l'importance de la masse musculaire retrouvée au niveau de la loge thénar, ce qui sous-entend une participation non négligeable des muscles intrinsèques.

Pour en rester sur un plan purement musical, on considère que l'intervalle compris entre les deux premières cordes peut être entendu comme une quinte juste. Or cet intervalle est retrouvé dans tous les accords parfaits, il peut donc très facilement l'utiliser pour sa neutralité.

Bien sûr, il utilisait dans la construction de ses accords son index et son médium qui étaient en fait non pas les pivots mais les éléments modulants de ceux-ci. Schématiquement, on peut donc concevoir des accords « ancrés » sur les bords du manche par le pouce et les IV^e et V^e doigts ; donc les subtilités harmoniques naissent sur les cordes centrales.

On note également chez lui l'utilisation d'accords assez courts, à trois sons. C'est dans les années trente un concept assez moderne pour ne pas dire novateur que d'utiliser les notes les plus significatives sur le plan harmonique. Cette économie de moyens sera largement utilisée quinze ans plus tard avec l'apparition du be-bop.

Enfin, on note la rareté de l'utilisation de la technique conventionnelle du barré.

De l'utilisation de ses accords si particuliers, on peut mettre en évidence deux conséquences.

Les accords les plus larges ont introduit des « colorations » très particulières à la musique de Django avec l'apparition d'intervalles* de sixte et neuvième. Certains auteurs y ont vu un impératif, ce en quoi nous ne sommes que partiellement d'accord (Tordjmann, cité par Antonietto & Billard, 2004, p. 228). Django en effet peut difficilement être qualifié de musicien du compromis, il a souvent démontré qu'on ne lui imposait rien qu'il ne souhaitât ; ainsi, on peut penser que jamais il n'aurait utilisé des sonorités qui ne lui paraissaient pas appropriées.

Ainsi, ces accords, ces couleurs correspondent à un choix artistique et non à une nécessité. D'autre part, l'utilisation d'accords plus restreints, à trois notes, l'a contraint à utiliser plus d'accords. Pour briser la « monotonie », il crée des enchaînements d'accords les uns à la suite des autres (progressions harmoniques ou voicing*) qui enrichissent considérablement

GLOSSAIRE

Banding : sur un instrument à cordes, augmentation de la hauteur d'une note par mise en tension latérale de la corde.

Harmonique : sur un instrument à cordes, l'émission du son fondamental s'accompagne naturellement de sons concomitants selon les lois de la physique. L'harmonique peut être produite artificiellement en effleurant la corde en un point particulier.

Intervalle : distance séparant deux sons entre eux. Dans notre système musical occidental, on divise la gamme en 12 demi-tons, permettant de définir les intervalles d'unisson, seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième et octave.

Notes mortes : notes non jouées mais suggérées dans une ligne mélodique.

Voicing : organisation des accords les uns par rapport aux autres afin de faire apparaître des lignes mélodiques.

Le génial Django est souvent qualifié de handicapé. A regarder de plus près l'étymologie de ce terme, on s'aperçoit qu'il est issu du vocabulaire du jeu, et, plus précisément de celui des bookmakers anglais. Il signifie la valeur que le parieur attribue à un cheval, valeur tenue secrète, au creux de la main, main cachée dans un chapeau. Django le joueur aurait probablement aimé cette définition, elle fait la part belle au secret, jusqu'à ce que la partie soit jouée. Qui peut dire ce que cachait cette hand in cap en l'écouter jouer ?

son accompagnement. Par exemple, on voit apparaître chez lui l'utilisation de substitutions* tritoniques* quinze ans avant sa généralisation chez les boppers. Et pour clore la boucle, on imagine aisément que ces avancées harmoniques nourrissent le discours mélodique du soliste Django ; la trame harmonique passe d'un accord par mesure à un accord par temps ; c'est donc à chaque instant une idée nouvelle qui surgit.

On ne peut bien entendu pas résumer le jeu de Django Reinhardt à quelques descriptions techniques. Son œuvre est un foisonnement permanent d'idées pour lequel l'analyse éclaire éventuellement sur le « comment » mais jamais sur le « pourquoi » (Hodeir, 1984, p. 149-150). Il faut garder à l'esprit que l'ensemble de ces techniques reste un moyen et certainement pas une fin, « partie "matérielle" de l'expression ne faisant qu'une avec la partie "spirituelle". » (Guitard, 1976). D'ailleurs, il a été dit qu'une des caractéristiques des solos de Django est qu'ils peuvent quasiment tous être chantés, preuve s'il en fallait que sa musique est avant tout l'expression de cet esprit, non limité par cette part matérielle.

Nous avons pu lire (et expérimenter nous-même) que les solos de Django sont plus faciles à jouer à deux doigts (Cruickshank, 1989). Cela peut paraître évident sur le plan technique ; pour autant, on ne peut pas dire qu'il jouait ainsi sa musique parce qu'elle était facile.

Il faut en convenir, l'œuvre de Django est un continuel questionnement. Plusieurs périodes ont marqué sa carrière sur la forme (différentes formations) comme sur le fond. Son discours est en perpétuel renouvellement jusqu'à assimiler le langage des boppers dans les années cinquante, même si on s'accorde à dire qu'il n'en était pas un (Fargeton, 2005).

En conclusion, laissons la parole à l'intéressé : « Tu comprends, avec mes trois doigts, j'ai été obligé de réinventer tous mes accords et je ne supporte pas qu'on vienne me piquer mes petits trucs. Ils n'ont qu'à faire comme moi et chercher. Eux, ils ont cinq doigts, c'est plus facile. Si j'avais gardé toute ma main, je jouerais dix fois mieux. J'ai plein d'accords dans ma tête que plus jamais je ne pourrai faire. Mais finalement, je me console en me disant que ce pépin m'a obligé à être plus mélodique et à jouer plus en soliste qu'en accompagnateur ».

On connaît le Django guitariste, mais on le sait aussi violoniste⁷ (Williams, 2001), contrebassiste à l'occasion⁸, pianiste à Samoï et on le voit poser avec une trompette, confirmant le propos du guitariste Barney Kessel qui voit en lui un guitariste un peu à part plus qu'un jazzman. En fait, Django est musique⁹. Il évolue parmi les génies, les novateurs, pour lesquels il y a un avant et un après. « Le guitariste Django Reinhardt est le premier musicien européen à avoir fasciné ses confrères américains et à bénéficier encore aujourd'hui de leur admiration. » (Legrand, 2003).

L'étude de sa vie montre un individu épanoui, une vie entière et pleinement vécue. Et c'est sans doute une des dimensions du miracle Django. Ainsi, Nabe écrit : « Django Reinhardt n'est pas un artiste maudit. Ça arrive à des génies très bien » (Nabe, 2003) ; sentiment partagé par Williams (2001) et par Boris Vian (1998) : « Django était un si chic type, si peu prétentieux, si bon copain et si excellent musicien de surcroît, qu'il est impossible de ne pas se sentir lésé par sa disparition. [...] Django n'a pas été souvent cité dans cette page ; c'est que, comme les gens heureux, il n'avait jamais d'histoires et sa totale modestie ajoutée à son immense talent le mettait inévitablement à l'écart de toutes les "salades" du métier. »

En fait Django est tout sauf un bluesman, c'est un optimiste forcené¹⁰ et « ce que peu de djangophiles ont compris, [c'est que] le jazz s'écrivait toujours pour lui au futur » (Antonietto & Billard, 2004, p. 379). Cet optimisme, c'est sans doute la clé du mystère, le secret de sa ressource lui permettant de dépasser l'accident. Il est vrai que son intimité nous échappe, mais comme il aimait à le dire, « ma musique, c'est mon langage ». Tout le reste n'est finalement que détails.

UN MUSICIEN HANDICAPÉ ?

Le génial Django est souvent qualifié de handicapé. A regarder de plus près l'étymologie de ce terme, on s'aperçoit qu'il est issu du vocabulaire du jeu, et, plus précisément de celui des bookmakers anglais. Il signifie la valeur que le parieur attribue à un cheval, valeur tenue secrète, au creux de la main, main cachée dans un chapeau. Django le joueur aurait probablement

GLOSSAIRE

Substitution : remplacement d'un accord de quatre sons par un autre du fait de notes communes. Exemples : do majeur 6 (do - mi - sol - la) et la mineur 7 (la - do - mi - sol).

Substitution tritonique : substitution s'appuyant sur un intervalle de trois tons (triton). Jusqu'à la Renaissance, l'intervalle de triton a été banni de l'harmonie (*diabolus in musica*) sous peine d'excommunication. Il est largement employé par les boppers sur les V^e degrés.

Il faut en convenir, l'œuvre de Django est un continuel questionnement. Plusieurs périodes ont marqué sa carrière sur la forme (différentes formations) comme sur le fond. Son discours est en perpétuel renouvellement.

6. Bernard Baraillé (témoignage personnel).

7. *Vous et moi*, Intégrale Django Reinhardt, volume 11 (1940-0942) « Swing 42 » - Frémeaux & Associés - sous la direction de Daniel Nevers, 1999.

8. *Première idée d'Eddie*, Intégrale Django Reinhardt, volume 11 (1940-0942) « Swing 42 » - Frémeaux & Associés - sous la direction de Daniel Nevers, 1999.

9. D'après Pierre-Luc Puig (témoignage personnel).

10. Et pourtant Django a enregistré un nombre important de blues, toujours avec une touche très personnelle, loin des influences noires (Williams, 2001).

BRÛLURE ET AUTORÉÉDUCATION. LE CAS DE DJANGO REINHARDT (1910-1953)

« Django aurait eu vingt doigts, ou quatre bras à la Vishnou, il n'aurait pas joué mieux, il aurait seulement joué de plusieurs guitares en même temps. » (Nabe, 2003).

aimé cette définition, qui fait la part belle au secret, jusqu'à ce que la partie soit jouée. Qui peut dire ce que cachait cette *hand in cap* en l'écoutant jouer ?

Si l'on reprend la définition de l'OMS, le handicap se conçoit par son retentissement social. Stricto sensu, l'accomplissement de Django n'a en rien été altéré, tout au plus a-t-il été différé. Et pourtant, à y regarder de plus près, on a le sentiment que la blessure est plus profonde qu'il n'y paraît. Outre une phobie du feu aisément compréhensible, on a décrit un individu qui cache, qui dissimule cette fameuse main. Étonnant paradoxe d'un personnage qui se

RÉSUMÉ

Quelles ont été les séquelles de la brûlure accidentelle dont a souffert le musicien Django Reinhardt ? Les lésions de sa main gauche ont eu des incidences directes sur son jeu instrumental. Elles sont étudiées à partir des documents photographiques ou bibliographiques et des témoignages recueillis par l'auteur. La cicatrice rétractile pathologique sur le dos de sa main gauche ayant entraîné un dysfonctionnement des IV^e et V^e doigts, le musicien a dû découvrir un nouveau fonctionnement à l'instrument pour pouvoir s'exprimer musicalement et développer une technique guitaristique particulière. Autorééducation et désir d'expression musicale sont indissociables : Django Reinhardt apparaît comme un musicien inventif dont l'œuvre foisonnante était en perpétuel renouvellement.
MOTS-CLÉS : musicien ; guitare ; Django Reinhardt ; main ; autorééducation.

BIBLIOGRAPHIE

- ANTONIETTO (A.), BILLARD (F.), *Django Reinhardt, Rythmes Futurs*, Editions Fayard, 2004.
COUGOUL (P.), *Main brûlée et auto-rééducation : Le cas de Django Reinhardt (1910-1953)*, thèse médecine, Toulouse III, 2008.
CRUICKSHANK (I.), *Django Reinhardt and the gypsies*, Wise Publications, 1989, 48 pages.
DELAUNAY (C.), *Django Reinhardt*, Da Capo Press, 1961, 247 pages, p. 43.
DISLEY (D.) cité par SPAUTZ (R.), *Django Reinhardt. Mythe et réalité*, RTL Edition, 1983, p. 165-166.
FARGETON (P.), *La modernité chez Django - L'influence du be-bop sur le langage de Django Reinhardt, entre 1947 et 1953*, Mémoires d'Oc Editions, 2005, 142 pages.
GELLY (D.), FOGG (R.), *Django Reinhardt. Know the man, play the music*, Backbeat book, San Francisco, 2005, 144 pages.
GRAPPPELLI (S.), OLDENHOVE (J.), BRAMY (J.-M.), *Mon violon pour tout bagage*, Edition Calmann-Lévy, 1992, p. 93-94.
GUITARD (J.-L.), *La marque de Django*, *Jazz Magazine*, 1976.
HODEIR (A.), *Le solo de Django Reinhardt dans Solid*

savait exceptionnel et qui n'en voulait pas moins ressembler à tout le monde.

La mise en perspective avec les thérapeutiques actuelles permet de penser que Django aurait sans doute pu bénéficier de soins adaptés, amenant la question naïve de ce qu'il aurait été sans la survenue de cet accident. Nabe répond : « Django aurait eu vingt doigts, ou quatre bras à la Vishnou, il n'aurait pas joué mieux, il aurait seulement joué de plusieurs guitares en même temps. » (Nabe, 2003). Romane¹¹ précise, avec cette formule : « L'accident a créé l'accent ». En fait, Django n'aurait probablement pas été meilleur, il aurait été différent. Autre trajectoire de vie, autre discours tout simplement.

Du rôle du génie ou de celui du travail dans l'aboutissement de ce parcours du musicien, chacun a son idée. Sans doute d'ailleurs la réponse n'est-elle pas univoque, l'histoire de la musique et des arts étant jalonnée de parcours singuliers, uniques, chaotiques parfois.

Ne serait-ce que pour porter une attention à toute situation analogue qu'aucun médecin ne peut ignorer, certain d'y être un jour confronté auprès de l'un de ceux qui lui accorderont sa confiance, le « cas » de Django Reinhardt méritait que l'on s'y arrêât.

P. C.

11. Romane (témoignage personnel).

Self-Rehabilitation Following a Burn: The Case of Django Reinhardt

What were the after-effects of the musician Django Reinhardt's accidental burn? The injuries to his left hand had a direct impact on his guitar playing. They are studied by the author using photographs, bibliographies, and testimonies. The abnormal retractile scar on the top of his left hand brought about the dysfunction of his fourth and fifth fingers, which resulted in the discovery by the musician of a new way of operating the instrument to express himself musically. This led him to develop a special guitar-playing technique.

Self-rehabilitation and the desire to express oneself musically are indissociable. Django Reinhardt is perceived as an inventive musician whose abundant works were being perpetually renewed.

KEY WORDS: musician; guitar; Django Reinhardt; hand; self-rehabilitation.

- Old Man*, in *Jazzistiques*, Editions Parenthèse, 1984, 208 pages, p. 149-150.
KAPANDJI (A.-I.), *La main des musiciens*, *Médecine des Arts*, 1995, 12-13, p. 12-18.
LEGRAND (A.), *Musique, Etudes 2003/7-8*, Tome 399, p. 114-117.
LEVAME (J.-H.), *Traumatismes de la main*, *Encyclopédie médico-chirurgicale Kinésithérapie - Rééducation fonctionnelle*, 4/02/2004, 26220 B-10, p. 1-10.
MARTY (P.), *Django ressuscité*, Edition Copedit, 2005, 94 pages.
NABE (M.-E.), *Nuages*, Edition Le Dilettante, 2003, 69 pages.
PILLET (F.), *Main mutilée et musique*, *Médecine des Arts*, 1996, 17, p. 7-11.
ROMANE, SEBASTIAN (D.), *L'esprit manouche, périple au pays de la guitare jazz*, Carish Musicom, Paris, 2000, 334 pages.
SALGUES (Y.), *Jazz Magazine*, 1958, n° 33 à 41.
SMITH (G.), *Stéphane Grappelli*, Edition Filipacchi, 1988, p. 71.
TILLE (G.), *Histoire de la dermatologie française. L'Hôpital Saint-Louis*, Privat, Toulouse, 1992, p. 384.
VIAN (B.), *Chroniques de jazz*, texte établi et présenté par Lucien Malson, Le Livre de Poche, 1998, 416 pages, p. 143.
WILLIAMS (P.), *Django : Vous et moi*, *Jazz Magazine*, 2001, 511, p. 44-47.

