

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

181 | 2007

Divination et cognition

Ralph Ellison, critique de LeRoi Jones

Emmanuel Parent



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21846>

DOI : 10.4000/lhomme.21846

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 février 2007

Pagination : 131-150

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Emmanuel Parent, « Ralph Ellison, critique de LeRoi Jones », *L'Homme* [En ligne], 181 | 2007, mis en ligne le 01 janvier 2009, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/21846> ; DOI : 10.4000/lhomme.21846

Ralph Ellison, critique de LeRoi Jones

Emmanuel Parent

SI LE NOM DE LeRoi Jones, *alias* Amiri Imamu Baraka¹, est irrémédiablement associé en France à la critique noire américaine du jazz, celui de Ralph Waldo Ellison l'est beaucoup moins. Pourtant, Ellison a commencé à écrire sur le jazz dès ses débuts en tant qu'écrivain dans les années 1940, et ce jusqu'à la fin de sa vie. Nous ne connaissons de cet écrivain et essayiste que sa production romanesque – son roman *Invisible Man* [1952] ayant été traduit en français à la fin des années 1960². Il semble ainsi qu'un problème de traduction ait infléchi la réception de la musique noire de ce côté-ci de l'Atlantique. Je ne parle qu'en mon nom, mais j'ai longtemps confondu l'interprétation nationaliste de Baraka avec la réception du jazz au sein de la communauté noire américaine. Les essais d'Ellison sur le jazz (2002), que je voudrais ici présenter sous l'angle de la controverse qui l'a opposé à Amiri Baraka, m'ont fait entrevoir le champ de bataille qu'était cette réception.

De manière symptomatique, lorsque Amiri Baraka publie en 1963 son célèbre *Blues People* (*Le Peuple du blues*; cf. LeRoi Jones [1968]), on présente l'ouvrage un peu partout comme le premier livre sur le jazz écrit par un Noir. Cela fait pourtant plus de quinze ans qu'Ellison publie des essais

1. Pour des raisons de clarté et de respect de cet auteur, je choisirai systématiquement dans le corps du texte d'employer le nouveau nom, après sa conversion à l'islam, de celui qui est connu en France comme LeRoi Jones (nom qui signe la traduction de son œuvre en français). Pour aborder la question de fond relative à l'identité chez Baraka, voir Theodore R. Hudson (1973). Voir également l'À Propos que lui a consacré Jean Jamin (1998) au moment de la réédition en format de poche (collection « Folio essais », chez Gallimard) du *Peuple du blues*.

2. Cf. Ellison (1969). On dispose, de plus, d'un recueil de nouvelles (Ellison 1998).

théoriques sur les questions abordées par *Blues People*. En 1968, Baraka enfonce le clou dans un article intitulé « Le jazz et les critiques blancs », en expliquant pourquoi aucun écrivain noir avant lui ne s'est exprimé sur la musique du « peuple du blues ». Fort de sa théorie sociologique de la domination qui répartit soigneusement les rôles des protagonistes de la culture afro-américaine en fonction de leur appartenance de classe (on devra y revenir), il explique que pour être un écrivain lorsqu'on est Noir aux États-Unis, il faut avoir intériorisé tous les codes de la bourgeoisie blanche. À la différence de la musique, le médium de l'écriture reste fortement perçu comme relevant du domaine des Blancs³, et par conséquent :

« On ramasse le jazz parmi les nombreux squelettes que le bourgeois noir gardait enfouis au plus profond du placard de sa "psyché", avec pastèque et gin, et dont les échos provoquèrent en lui une misère et un dégoût sans fin. Comme me l'a dit un professeur de l'université d'Harvard du temps où je préparais ma licence : "C'est fou ce que les blues sont de mauvais goût !" » (LeRoi Jones 1969 : 15).

Dès lors, seul celui qui rompt avec les valeurs de la société blanche – le critique noir militant – est à même de porter le bon jugement sur cette musique et d'articuler les ambitions politiques de la communauté avec l'esthétique de la musique de jazz, d'avant-garde de préférence.

C'est cette opinion qui a apparemment prévalu dans le contexte français des années 1960 et qui explique sans doute l'oubli du corpus ellisonien dans le champ des études sur le jazz. En effet, l'essai de Philippe Carles & Jean-Louis Comolli, *Free Jazz, Black Power* (2000), a emboîté le pas aux écrits de Baraka pour expliquer que quiconque ne comprenait pas le jazz selon le prisme nationaliste noir (*i. e.* l'avant-garde du jazz est la traduction esthétique de l'avant-garde du mouvement politique radical connu sous le nom des Black Panthers) participait inconsciemment ou non à la reproduction d'une idéologie de classe visant à déposséder la musique noire de son potentiel subversif et révolutionnaire⁴. Ainsi, on a souvent reproché aux adversaires de Baraka et de ses thèses nationalistes leur point de vue « idéologiquement centré », leur position de « Blancs ». Baraka passait pour le seul point de vue indigène/noir pertinent et légitime, et on faisait dès lors parler la communauté afro-américaine d'une seule voix.

Parce qu'il déroge avec l'équation affichée dans le titre même de l'essai de Philippe Carles & Jean-Louis Comolli, le propos d'Ellison vient perturber la ligne de front habituellement reconnue entre nationalistes blancs

3. Le roman autobiographique de Richard Wright, *Black Boy* (1947 [1945]), fait écho à cette problématique en mettant notamment en scène l'incompréhension puis la réprimande de ses proches face à son désir de devenir écrivain.

4. Voir notamment le chapitre : « La tâche aveugle de la critique », in Philippe Carles & Jean-Louis Comolli (2000 : 117-124).

et noirs. Ellison est, en ce sens, susceptible de faire évoluer notre représentation de l'histoire du jazz, en produisant un discours endogène qui n'est pas d'emblée militant de la cause noire.

Ralph Ellison (1914-1994) est donc de vingt ans l'aîné de Baraka (né en 1934). Au début de l'année 1964, il publie dans *The New York Review*⁵ une recension mordante de l'essai *Blues People*. En suivant les arguments avancés dans cet article, je vais essayer de revenir sur leur construction respective d'une théorie du blues et du jazz pour dégager des perspectives peut-être peu ou pas assez envisagées dans l'historiographie du jazz. Il faudra ce faisant interroger les concepts d'autonomie, de folklore, de rituel ou encore de téléologie de l'histoire... de l'art.

Une théorie du reflet ?

Ellison est, nous l'avons dit, surtout connu pour son seul roman achevé, *Invisible Man*, qui présente la quête d'identité d'un jeune Noir au travers des États-Unis. Le narrateur, dont on ne connaîtra jamais le nom et qui proclame dès l'*incipit* son invisibilité aux yeux d'une Amérique blanche qui ne parvient pas à percevoir l'humanité du Noir derrière le masque de sa pigmentation, ne maîtrise pas les définitions que différentes figures lui imposent tour à tour. Au terme d'un parcours chaotique qui se termine dans l'apocalypse d'une émeute à Harlem, le narrateur affirme dans l'épilogue son dégoût pour toutes les constructions intellectuelles schématiques, si compréhensives que soient leurs données ou leurs affirmations, qui ne parviennent pas à laisser de la place pour l'individu. C'est en général la leçon qu'on retient d'*Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* Ni le marxisme (représenté par la figure de la confrérie, « The Brotherhood »), ni le libéralisme (Norton, Emerson), ni le nationalisme noir (qui reçoit lui aussi une incarnation archétypique en la personne de Ras l'Exhorteur) ne sont des théories assez complexes pour rendre justice aux réalités de l'expérience noire. Et c'est d'ailleurs avec cette critique que commence la recension de l'essai de Baraka.

En effet, Ellison commence par relever les prémisses théoriques du *Peuple du blues* :

« [Jones] semble être attiré par les blues pour ce qu'il croit qu'ils nous révèlent de la sociologie de l'identité et de l'attitude noires américaines. [Il cite] : "Le Noir en tant qu'esclave est une chose. En tant qu'Américain, il est tout autre chose. Mais ce que je voudrais examiner, c'est le chemin pris par l'esclave pour arriver à la "citoyenneté". Et je fonde mon *analogie* [c'est moi qui souligne] sur la musique de l'esclave citoyen – sur la musique qui lui est le plus étroitement associée : le blues, et une pousse

5. Reprise dans Ellison (2002 : 120-132).

ultérieure mais parallèle, le jazz. Et je pense que si le Noir est représentatif ou symbolique de quelque chose dans le caractère de la culture américaine ou relatif à ce caractère, cela devrait assurément être révélé par la musique qui lui est propre”. [Ellison de conclure] : Le terrible fardeau de la sociologie que Jones veut placer sur ce genre de musique suffirait à donner le blues aux blues » (Ellison 2002 : 122-123)⁶.

Au-delà du bon mot, Ellison rejette sans appel ce qu’il voit comme une « théorie du reflet » qui traiterait la musique noire comme l’expression – « l’analogie » – des réalités sociologiques de la communauté afro-américaine. La culture ne serait considérée dans l’essai de Baraka que comme simple expression de l’infrastructure. C’est l’hypothèse centrale de *Blues People* qui est attaquée, une thèse qui a pourtant fait la fortune du livre : mettre en relation l’évolution de la *psyché* du Noir américain, elle-même déterminée par des éléments sociohistoriques, avec l’évolution de la musique noire. On sait que Baraka ne s’intéresse aux sons que dans la mesure où ceux-ci sont révélateurs de l’état d’esprit des musiciens. Il laisse volontiers le formalisme musicologique aux critiques blancs qu’il a discrédité dans l’article sus cité : « La musique noire est essentiellement l’expression d’une attitude concernant le monde, et seulement ensuite une attitude concernant la technique musicale » (LeRoi Jones 1969 : 17).

En fait, on verra qu’Ellison partage dans une certaine mesure ce point de vue. Dans l’essai *The Charlie Christian Story* par exemple, il affirme qu’une véritable histoire du jazz devra parvenir à relier le jazz à l’expérience des Noirs sur le sol américain. Il parle en effet de « ces sons qui forment une définition musicale de l’expérience du Noir américain » (Ellison 2002 : 41). Mais, en se déplaçant de la production à la réception, le refus de l’adéquation stricte entre goût musical et statut social est manifeste. Il y a en effet un déterminisme implacable chez Baraka qu’Ellison ne peut tolérer. La controverse débute alors sur l’interprétation des blues. Baraka analyse l’écart entre les blues ruraux et les blues classiques comme une différence entre pur *folklore* et pur *divertissement*. Cette distinction serait advenue suite à une modification de l’ordre social chez les Noirs : « La voie que [le blues] allait prendre lui a été dictée par l’Émancipation » (LeRoi Jones 1968 : 86). Pour Baraka, à la fin de l’esclavage, deux grands types d’attitudes se sont offerts aux gens de couleur : l’assimilation ou l’adaptation. La fin de la Guerre civile signifiait en droit la possibilité pour les Noirs de rejoindre enfin la citoyenneté complète et le courant dominant (*mainstream*) de l’Amérique blanche. Il fallait pour cela imiter les codes de conduite de la société blanche et intégrer ses normes dominantes : « La Guerre civile et l’Émancipation eurent pour résultat la création parmi les Noirs d’une métasociété entièrement nouvelle

6. Nous traduisons ici tous les extraits des textes d’Ellison.

s'efforçant d'imiter aussi étroitement que possible la société blanche » (*ibid.* : 91). Dès lors, deux factions découpent le paysage sociologique de la communauté noire : les « citoyens » (*citizens*) qui désiraient se fondre dans le courant dominant en gommant peu à peu tous les traits négroïdes de leur culture, et les « affranchis » (*freedmen*) qui maintenaient vivants les africanismes dans leur mode de vie et, ce qui intéresse Amiri Imamu Baraka au premier plan, dans leur musique.

Dès lors, les blues classiques sont lus par Baraka comme étant le reflet de cette tension. Leur professionnalisme (l'accès de cette musique aux théâtres du music-hall), la perte de spontanéité⁷ qui transparait dans la généralisation des arrangements orchestraux, leur aspect plus châtié sont autant d'éléments qui témoignent de l'effort d'une partie de la communauté noire pour rejoindre le courant dominant. En somme, une frontière sociale vient partager la réception des blues au début du XX^e siècle : des Noirs blanchis (*Whiter Negroes*) préférant les blues classiques, et les Noirs plus noirs (*Blacker Negroes*) préférant les blues ruraux. Le chapitre « Le blues classique » est ainsi clairement articulé autour de la description de rapports sociaux manifestant une pression du haut sur le bas de l'échelle sociale. Ayant sommairement exposé la théorie de Baraka, Ellison (2002 : 126) réplique :

« On finirait par croire qu'il existe une corrélation stricte entre la couleur, l'éducation, le revenu et les préférences musicales du Noir. Mais qui sommes-nous pour juger un Noir à la peau claire et aux taches de rousseur, qui possède seize puits de pétrole forés dans un coin de Texas, un bout de terre qui avait autrefois appartenu à ses parents tout juste sortis de l'esclavage : sa mère, une Noire de Virginie, une rouquine (aux cheveux frisés) à la peau blanche et aux yeux bleus, et son père, un Noir du Mississippi, à la peau foncée, aux cheveux crépus et aux lèvres violacées⁸, et qui non seulement tenait la basse dans une église de Holy Roller, spéculait en bourse et votait Républicain, mais collectionnait les disques de blues et était le dépositaire vivant de la tradition du blues ? La théorie de Jones ne permet pas plus de faire place à une telle personne qu'elle ne lui permet d'y rentrer. »

Pour Ellison, le fait que les blues soient entrés dans les théâtres ne les empêche absolument pas de continuer à fonctionner comme un rituel, lorsque, même sous la forme du disque, ils continuent à transmettre la sagesse traditionnelle contenue dans ses vers. Bessie Smith pouvait bien être une « reine du

7. Il y a là un véritable *topos* de l'expressivité africaine chez Baraka qui lui fait dire notamment que, contrairement à l'apprentissage scolaire en vigueur dans la tradition occidentale, les cultures musicales d'Afrique de l'Ouest ne connaissent pas d'apprentissage formel.

8. Ellison emploie ici l'expression « Blue-gummed Negro », qui se dit d'un Noir au type nettement africain, et par extension du « Noir rancunier, récalcitrant, méchant. Notons ici la pression idéologique voulant que plus un Noir est de couleur foncée, plus il est mauvais. Une croyance vivace parmi les Noirs ruraux du Sud veut d'ailleurs que la morsure d'un tel Noir soit empoisonnée » (Levet 2003 : 85-86).

blues » pour la société au sens large, elle n'en restait pas moins une véritable « prêtresse » qui célébrait les valeurs communes au groupe plus restreint de la communauté noire (*ibid.* : 131). Chez Baraka, dès qu'une forme entretient un commerce avec l'Amérique blanche, elle tend à perdre ce qui faisait sa richesse. Pour Ellison, la participation de la culture noire au courant dominant n'invalide pas sa qualité émotionnelle. (La réponse d'Ellison sera que la culture noire a toujours fait partie du courant dominant de la culture américaine.) Concernant les rapports entre les pôles du folklore et du divertissement, on observe donc une stratégie d'inclusion chez Ellison qui s'oppose à un argumentaire de l'exclusion chez Baraka. Ce dernier ne sauve les blues classiques (c'est la conclusion du chapitre en question) que dans la mesure où certains de ses représentants ont su préserver leur identité noire : « Bessie Smith n'était pas une Américaine, c'était une Noire. Sa musique n'appartient pas au courant dominant de la société américaine, mais elle en est beaucoup plus proche que toute celle qui l'a précédée » (LeRoi Jones 1968 : 146-147). Chez Ellison en revanche, le blues est une musique définitivement américaine. Mais continuons pour l'instant sur la théorie de Baraka.

Philosophie de l'histoire

Baraka adhère donc à une sociologie de la domination. Il y a une peur, une haine du « mainstream » qui transparait dans chaque page du *Peuple du blues*. Ce sentiment s'enracine-t-il dans sa fréquentation de l'avant-garde *Beat* dans les années 1950 ? Toujours est-il que sa thèse consiste à affirmer que chaque dilution de ce qu'il appelle « the African ethos » dans la chambre d'écho de la culture moyenne de l'Amérique blanche a été suivie d'une saine réaction de négation, pour un retour aux racines africaines. Il oppose ainsi un élément noir (émotivité, spontanéité, expressivité collective, improvisation, etc.) à un élément blanc (formalisme, réification, individualisme de la création, perfection de l'artefact, absence de fonctionnalité...). Il lit l'histoire de la musique noire américaine comme celle de l'affrontement entre ces deux pôles en repérant les victoires du premier sur le second comme autant de naissances de nouveaux styles.

La théorie de Baraka repose donc sur un modèle très particulier fait d'une synthèse entre le marxisme et une théorie de la domination d'une part, et un élément idéaliste, l'idée d'un Esprit qui surplombe l'histoire des relations conflictuelles entre Blancs et Noirs d'autre part. *Le Peuple du blues* repose sur une dialectique des différents styles musicaux qui mène à ce que cet Esprit se reconnaisse enfin en soi et pour soi, dégagé du moment négatif – le « Blanc » – pour parvenir à une essence purement africaine qui

s'accomplit dans le free jazz. Aussi, au terme d'une évolution intellectuelle qui a mené Baraka des cafés « hipster » du Village aux salles de théâtre militant du Harlem des années 1960, la valorisation du free jazz ne reposera pas tant sur son aspect avant-gardiste et expérimental que sur son retour aux valeurs essentielles de cet « African ethos » (retour à l'improvisation collective, polyrythmie, « saleté » du timbre, indifférence au tempérament égal, etc.). On perçoit donc un hégélianisme latent sous une apparence matérialiste. Comme l'affirme Kimberly Benston (1976 : 90, notre traduction), commentateur de l'œuvre poétique et dramatique de Baraka dès les années 1970, « la mythification du passé Africain/Noir est au cœur d'un historicisme idéaliste qui dépeint le développement persistant de l'Esprit africain » dans la musique noire⁹. En effet, Baraka recherche, au-delà de l'apparente diversité des genres et la violence des changements dans la courte histoire du jazz, ce qui fait l'unité de la musique noire. L'histoire de la musique noire est celle de la réaffirmation, par-delà la négation que constituent les principes de l'art occidental, d'un *Geist* qui n'est autre que l'Esprit africain. Il faudrait évidemment développer cette conception, qui, à l'instar de son modèle hégélien, épouse assez subtilement les détails de l'histoire (le « particulier »), même si elle répond à un principe général qui lui est extérieur. La force de la théorie de Baraka réside dans sa compréhension dynamique de l'histoire de la musique noire, une compréhension qui fait sans doute défaut chez Ellison.

Mais, l'inconvénient d'une telle téléologie de l'histoire est qu'elle ne prend pas en compte les intentions réelles des acteurs, mais doit absolument présupposer une volonté d'ensemble de la communauté noire. C'est ce que va lui reprocher Ellison, avec le blues et le contre-exemple sociologique mentionné ci-dessus, puis avec l'exemple du be-bop. La stratégie d'Ellison sera de montrer les failles du système mis en place par Baraka, de pointer là où l'Histoire ne semble pas obéir à la rationalité dont on voudrait parfois l'affubler : « Jones essaie d'imposer une idéologie sur cette complexité culturelle ». L'histoire s'apparente davantage pour Ellison à une collection multidirectionnelle et imprévisible d'actions et de réactions individuelles qu'à un processus rationnel prédictible. Comme le narrateur l'affirme dans *Invisible Man*, après s'être dégagé de l'emprise intellectuelle de la confrérie : « What, if history was a gambler ? »¹⁰

9. Mentionnons du même auteur un article retraçant les constructions parallèles, chez Ellison et Baraka, du rapport à la tradition afro-américaine, et les conceptions de l'histoire qui en découlent (Benston 1978).

10. « Et si frère Jack se trompait ? Et si l'histoire était une joueuse, et non pas une force dans une expérience de laboratoire ? Et si l'histoire n'était pas une citoyenne raisonnable, mais une folle ruiselante de ruse paranoïaque ? » (Ellison 1969 : 472).

Esthétique du be-bop

138

Dans l'essai « Harlem is Nowhere » (Ellison 1994 : 320-327) – un texte qui ne parle pas de jazz, mais de psychiatrie –, Ellison aborde le traumatisme psychologique vécu par le Noir à la suite de l'exode rural de la première moitié du XX^e siècle. Il y décrit un choc entre « les conditions de vie dans les taudis urbains et sa sensibilité traditionnelle. Historiquement, les Noirs-Américains sont pris dans un vaste processus de changement qui les a projetés de l'esclavage à l'âge industriel dans un temps si ramassé (à peine 85 ans) qu'il est littéralement possible pour eux de passer du féodalisme au vortex grouillant de l'industrialisme par le simple franchissement de la ligne Mason-Dixon¹¹ » (*Ibid.* : 321). Une double difficulté se présente pour les masses noires récemment arrivées dans des complexes urbains de la « plus civilisée des nations » : a) celle de tout déraciné/migrant découvrant la vie dans les complexes industriels ; b) contrairement à leurs homologues prolétaires blancs, les Noirs peuvent difficilement s'identifier à la puissance des États-Unis (il ne peut « saluer le drapeau sans éprouver une émotion équivoque » [*Ibid.* : 324]). La ségrégation empêche donc non seulement le Noir-Américain de jouir de conditions économiques et politiques décentes, mais elle le prive en plus de la fonction psychologique sécurisante d'institutions sociales dans lesquelles se reconnaître. Dès lors, l'Éden qu'il croyait trouver en fuyant un Sud si irrémédiablement attaché à sa douloureuse expérience d'esclave s'est bientôt transformé en un « vortex grouillant » lui faisant perdre tous ses points de repère.

Aucune institution ? Ce sera le rôle de l'église et du jazz. Mais en 1948 :

« Sa famille se désagrège, son église se fragmente, il renonce à sa sagesse populaire croyant à tort qu'elle ne lui sera plus d'aucun usage dans la vie urbaine, et son éducation formelle ne lui fournit ni de description scientifique ni d'interprétation philosophique valable des forces profondes qui le transforment au plus intime de son être. Et même son art en porte les séquelles ; les éléments lyriques rituels du jazz traditionnel – cette projection artistique de la seule individualité réelle qui soit à sa portée dans le Sud, cette incarnation d'une démocratie supérieure dans laquelle chaque individu cultive son caractère exceptionnel sans rompre pour autant avec le reste du groupe – sont abandonnés au profit de la virtuosité technique lointaine et froide du be-bop, un triomphe de plus de la technologie sur l'humanisme »¹² (*Ibid.* : 325).

11. Ligne symbolique entre le Sud et le Nord qui « devint populaire après son emploi lors des débats du Congrès sur le compromis du Missouri (1819-1820) qui devait maintenir l'équilibre entre les États esclavagistes et États non esclavagistes, puis par extension, de la démarcation raciale » (Levet 2003 : 347).

12. La définition que donne Ellison du jazz dans cet extrait mériterait bien entendu un examen détaillé, puisqu'il donne une explication anthropologique de ce qu'on pourrait appeler, avec Jean Jamin & Patrick Williams (2001), « l'autobiographisation du son dans le jazz ».

Cette référence au be-bop replace dans son contexte le jugement assez sévère qu'Ellison porte en général sur le jazz moderne. Il ne s'agit pas d'une attitude conservatrice qui dénie aux jazzmen le droit de faire évoluer le langage de leur art. Ellison fait tout simplement remarquer que ceux-ci ont oublié dans leur quête de modernité ces « accents lyriques rituels du jazz traditionnel » (le vibrato, les *dirty notes*, tout ce qui apparentait le son du jazz à la voix humaine du chanteur de blues) qui permettaient à la musique de jouer le rôle d'une institution pour ces déracinés du Sud, une musique dans laquelle ils pourraient reconnaître une partie de leur expérience si violemment niée dans la vie quotidienne des grandes villes du Nord. (C'est précisément cette archive sonore de la mémoire noire en Amérique que le narrateur d'*Invisible Man* entend dans la musique de Louis Armstrong, dans le prologue et l'épilogue. C'est pour cela qu'il y trouve tant de réconfort.) Pour Ellison, le be-bop peut être considéré comme une rupture du continuum des musiques afro-américaines.

Dans ce continuum, une importance fondamentale est accordée à la danse. En tant qu'elle répond précisément à ces stimuli de l'orchestre et les encourage même (Ellison mentionne souvent le triptyque Danseur-Chanteur-Orchestre), est le témoin de cet accord entre le public et l'orchestre, la garantie qu'une même expérience est bien partagée. Elle représente dès lors beaucoup plus qu'un simple défouloir et dépasse de loin la sphère du simple divertissement. *Elle indique que le jazz est une musique fonctionnelle au service d'une émotion collective.* (Ellison utilise de manière récurrente des expressions comme « se sentir vivant », « appartenir au groupe » lorsqu'il parle du rôle de la danse.) La propension des Thelonious Monk, Charlie Parker et Dizzy Gillespie à rendre impossible toute danse du fait de l'extrême virtuosité de leurs soli est ainsi à l'origine du regard très sévère qu'Ellison porte sur le be-bop.

Dès lors, plus que le rejet du be-bop et du jazz moderne en général, ce que stigmatise Ellison dans ses diatribes parfois violentes à l'égard du jazz des années 1940, c'est l'idée que le jazz ait à se purifier de l'esprit communautaire et de divertissement pour verser définitivement dans la sphère de l'Art. À rebours de la lecture des critiques « modernistes » qui ont toujours défendu le be-bop contre les partisans du jazz « anémié » des big bands des années 1930, Ralph Ellison entend déconstruire la légende qui aurait vu de jeunes révolutionnaires déposer les canons d'un jazz à l'agonie au nom d'une doctrine de « l'art pour l'art ».

À ce point de la démonstration, Ellison semble prendre ses distances vis-à-vis de deux modèles théoriques distincts : a) le modèle progressiste, défendu en France par ceux qui se regroupent contre Hugues Panassié autour de Charles Delaunay, et qui voient dans le be-bop la sortie du

folklore et l'entrée dans l'art ; b) le modèle nationaliste, celui de Baraka, pour qui le be-bop est avant tout une négation de l'esthétique blanche s'étant emparé de l'esprit du jazz pendant l'ère swing. Ce qu'Ellison refuse, c'est l'idée que le jazz swing des années 1930, parce que populaire, serait une musique aliénée.

Autonomie et fonctionnalité

La question de l'autonomie de la musique afro-américaine a toujours été un point délicat dans les différentes esthétiques du jazz. En effet, désireux d'élever la musique nègre au rang d'art, les critiques étaient naturellement portés à valoriser la dimension progressiste de cette tradition musicale, pour l'extraire de son statut premier de folklore. Les critiques français de l'après-guerre comme Lucien Malson ou André Hodeir n'ont pas manqué de faire remarquer que le jazz avait parcouru en l'espace de cinquante ans le chemin harmonique que la musique occidentale avait mis trois siècles à effectuer. Le free jazz, abolissant les lois de l'harmonie et les injonctions d'une métrique rigide, représentait analogiquement le saut dans l'atonalité franchi par la Seconde École de Vienne au début du XX^e siècle. Le jazz avait connu sa préhistoire à La Nouvelle-Orléans à la charnière du siècle, sa « maturité » (le terme est d'André Hodeir) avec Louis Armstrong et la codification du swing dans les années 1920, son âge classique avec l'orchestre d'Ellington, la rupture moderne avec le be-bop et finalement sa phase expérimentale et nominaliste à partir des années 1960. C'est avec l'arrivée du be-bop que l'idée de modernité commença à introduire des tensions au sein de l'esthétique du jazz. Avec les découvertes formelles du be-bop – la polyrythmie, les progressions harmoniques audacieuses, les mélodies abruptes –, la langue du jazz s'était profondément modifiée et l'Histoire était en marche. En marche vers quoi ?

Dans *La France du jazz*, Denis-Constant Martin et Olivier Roueff (2002) ont bien montré que la nature des débats autour du be-bop dans la France de l'après-guerre tournait autour de la notion de modernité. Le débat était certes esthétique, et Panassié pointe d'ailleurs assez justement les paramètres musicaux abandonnés par le be-bop, mais se déplace rapidement sur le domaine moral et politique. Dans le camp des progressistes, le be-bop signifie essentiellement le droit pour la communauté afro-américaine à s'émanciper d'un cadre traditionnel pour créer librement un art dont les contours abrupts rappellent les dissonances de l'art moderne. La légitimité du be-bop s'appuie sur celle de la libre quête artistique d'individus aptes à se définir eux-mêmes hors des contraintes du marché. Dès lors, toute perspective critique de cette posture est inévitablement réactionnaire :

un masque raciste se cache derrière la nostalgie de la musique du « Noir rigolard » – une nostalgie qui s’exprime dans les colonnes du *Bulletin du Hot Club de France*. Une trame primitiviste est l’envers de la volonté de Panassié et ses amis de sauvegarder le vrai jazz de Louis Armstrong contre la dégénérescence du be-bop :

« Le clivage se produit sur une question essentielle : celle de l’aptitude et du droit des Afro-Américains à évoluer et à créer de manière autonome, à participer pleinement de la modernité. En définitive, le débat soulevé par le be-bop est celui de l’existence d’une culture propre – en tant que système de relation et de création – dans une communauté noire, donc de l’inclusion des Noirs dans l’Humanité au même titre que tous les autres groupes humains. Ce qui est en jeu n’est rien de moins que la reconnaissance des Noirs – des non-Blancs – comme acteurs à part entière de la modernisation des sociétés humaines » (*Ibid.* : 82).

Cette version des choses ne sera en France jamais remise en cause et l’historiographie du jazz tiendra pour acquis que le point de vue de Panassié appartient aux poubelles de l’histoire¹³.

Bien qu’il s’en distingue sur la question de l’autonomie, cette vision de l’histoire du jazz est en partie reconduite par Amiri Baraka. En effet, tout portait à lire l’attitude de la jeune génération dans les termes d’une rupture avec a) les aspects folkloriques qui définissaient encore le style New Orleans, et b) l’héritage des Minstrel Shows qui enfermait le jazz dans les limites strictes du divertissement. On lit par exemple dans *Le Peuple du blues* cette description des musiciens qui forgèrent les codes du be-bop au début des années 1940 :

13. La disqualification du point de vue esthétique de Panassié s’est appuyé sur le rejet – fort compréhensible au demeurant – de son anthropologie « racialisée ». Les propos de Panassié du genre : « L’expérience m’a montré que les Noirs qui ont de fréquents contacts avec les Blancs sont moins purs, moins sincères, moins joyeux que les autres » (cité in Martin & Roueff 2002 : 82), sont en effet légion. Mais en retour, la légitimité « politiquement correcte » acquise par les tenants du be-bop après la Seconde Guerre mondiale a occulté toute remise en question d’un modèle esthétique finalement assez positiviste – l’idée, remise justement en cause par Ellison, que le jazz des années 1940 et *a fortiori* le free jazz est nécessairement « plus de l’art » que le jazz New Orleans ou Swing. On a dès lors fait l’impasse sur la suite de la carrière de Panassié qui, loin d’en rester à la nostalgie de l’Âge d’or du jazz, s’est intéressé dans les années 1950 aux origines rurales du jazz (les blues du Delta) et au Rhythm and Blues, en se penchant de près sur les utilisations nouvelles de l’amplification de la guitare chez des musiciens comme T. Bone Walker ou Lary Dale. Ces formes musicales populaires étaient quelque peu délaissées voire méprisées par les intellectuels de Saint-Germain-des-Prés qui les considéraient comme du « sous jazz ». (On pense alors à la réaction d’Ellison lors d’une interview, qui, à une question sur Ornette Coleman, préféra s’étendre malicieusement sur le projet esthétique de Ray Charles, in Ellison 2002 : 51.) Sur cette question, voir Guibert (2004). (Je remercie Jérôme Guibert d’avoir depuis longtemps attiré mon attention sur ce versant peu connu du panassiéisme et de m’avoir mis en garde contre l’aspect parfois monolithique de l’historiographie française du jazz.)

« Ils se considéraient désormais comme des musiciens *sérieux* et non comme de simples exécutants. Cette attitude dissipa d'un seul coup l'atmosphère protectrice et quelque peu confinée qui avait entouré le jazz tant qu'il était tenu pour "une expression populaire ou folklorique". Charlie Parker, Thelonious Monk et Dizzy Gillespie firent tous des déclarations du genre : "Peu m'importe qu'on écoute ou non ma musique..." » (LeRoi Jones 1968 : 274).

C'était vis-à-vis de la dimension folklorique ou populaire du jazz que réagissaient les boppers. Si l'on arrachait le jazz à toute fonction, il pourrait devenir, sur le modèle de la musique classique occidentale, une affaire sérieuse de laquelle seraient exclus tant les industriels du spectacle de Broadway que les « amis du peuple noir », ces Blancs libéraux champions du « Ain't Negroes wonderfull » (Panassié). En conséquence, les musiciens noirs devaient eux-mêmes lutter contre l'image dévalorisante d'artiste de music-hall qu'on avait toujours voulu leur affubler. Et de fait, la dénonciation par la jeune génération des années 1940 de figures comme Louis Armstrong vient à point nommé pour Baraka. « Satchmo » est en effet coupable selon eux « d'Oncle-Tomisme » caractérisé ; il est précisément ce Noir rigolard qui doit divertir le public blanc, perpétuant avec son large sourire un stéréotype affligeant.

Pourtant, ce décalque de l'esthétique occidentale ne pouvait rester en l'état dans l'analyse qu'en a produit Baraka, lui qui cherche précisément à construire dans son esthétique un modèle nationaliste qui rendrait la culture noire totalement indépendante des concepts des Blancs du Nouveau comme du Vieux Continent. C'est pourquoi il revient rapidement sur cette idée d'absence de fonction de la nouvelle musique noire :

« Le be-bop n'avait pas de "fonction" [...] Pas de fonction, sauf une fonction esthétique ou émotionnelle, ce qui était le cas de toute la musique noire depuis les chants de travail. On ne se serait évidemment pas servi d'*Ornithology*, célèbre morceau de bop des années quarante, pour créer une danse inspirée par la cueillette du coton, mais les Noirs qui l'avaient créé n'auraient jamais songé à cueillir du coton. La musique, comme tout art, est fonctionnelle si elle peut servir à ses auditeurs et à ses créateurs » (*Ibid.* : 289).

Pour Baraka, il est clair que l'idée d'un art complètement détaché de toute émotivité, et qui ne serait l'objet que d'une contemplation désintéressée, est aux antipodes de la sensibilité africaine (*African ethos*) qu'il tente de lire derrière chaque manifestation de la culture noire américaine. Pour lui, le be-bop comme le free jazz sont des musiques entièrement fonctionnelles en ce qu'elles traduisent exactement l'état d'esprit de telle ou telle génération (un état d'esprit de rupture avec les rôles imposés par la société blanche), et que dès lors, celles-ci peuvent concrètement se reconnaître dans celles-là, d'où leur *utilité* première, leur fonction. On voit donc

qu'Ellison et Baraka se rejoignent dans le principe qui veut que la musique soit en premier lieu définie par le *rapport* qu'elle entretient concrètement avec son auditoire et son attitude, en tant qu'elle *fonctionne* comme une expression collective. Et même, pour être plus précis, ils sont d'accord sur le fait que blues et jazz sont l'exacte traduction sonore de l'expérience du Noir sur le sol américain. C'est la danse qui témoigne chez Ellison de la fonctionnalité du jazz ; c'est l'attitude politique qui sous-tend la musique chez Baraka.

Mais alors, que penser du point de vue d'Ellison sur le be-bop, qui le considérait justement comme une rupture avec le continuum de l'expressivité collective noire ? Serait-il resté aveugle sur l'attitude politique de la nouvelle génération que Baraka pointe comme le terreau du be-bop ? C'est qu'il faut en fait retourner la question vers Baraka : la critique du jazz des années 1930 comme complètement coupée de l'expérience noire, et l'apologie du be-bop comme musique totalement en phase avec la sensibilité du Noir nouveau ne sont-elles pas la reconstruction rétrospective d'une réalité beaucoup plus prosaïque ? Ce sera précisément le propos d'Ellison dans sa critique du be-bop.

Résumons-nous. Les deux versions de l'histoire du jazz que nous venons de brosser ont ceci de commun qu'elles dépeignent l'irruption du be-bop comme une libération – émancipation d'un art engoncé dans un cadre folklorique pour les uns, soumis au *diktat* de l'industrie blanche du divertissement pour les autres. Toutes deux considèrent le jazz des années 1930 d'une certaine manière comme étant aliéné, défini de l'extérieur. Toutes deux se persuadent que le jazz doit sortir du cadre de la musique populaire, commerciale, qu'il doit rompre définitivement avec le courant dominant. La première interprétation provient d'un contexte européen qui cherche à construire un modèle unitaire de l'histoire de l'art au XX^e siècle, en faisant rentrer le jazz, pour paraphraser Adorno (1982 : 261), dans une logique autonome « d'extrémisme esthétique, qui est la seule justification de l'art » lorsqu'il est menacé de toute part par la rationalité instrumentale des industriels de la culture. La seconde provient d'un parti pris nationaliste noir qui fleurit dans les années 1960 conjointement avec la montée des luttes pour les droits civiques et d'autres, encore plus radicales. Cette position nationaliste, qui ne peut en tant que telle être reprise à son compte par la critique européenne, sera en fait incorporée à la fin des années 1960 grâce à une lecture marxiste de l'histoire qui fait la synthèse entre les deux¹⁴.

14. Voir l'essai de Carles & Comolli (2000). Un débat opposera alors les tenants de la position marxiste à ceux qui désirent préserver l'autonomie de la musique noire. Voir notamment l'article de Lucien Malson « De LeRoi Jones à Gunther Schuller » (1969), et la réponse de Jean-Louis Comolli, « Loin de Gunter Schuller, près de LeRoi Jones » (1969).

Le sourire d'Armstrong

144

Ellison ne pouvait rester indifférent aux critiques adressées à celui qui resta toujours pour lui le véritable *jazz hero* : Louis Armstrong. On a déjà souligné la place accordée par Ellison à la musique d'Armstrong comme figure archétypique de la mémoire noire dans son roman *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* C'est cet abandon de la mémoire qui interroge Ellison dans les nouveaux sons du be-bop :

« Généralement, la musique sert de catalyseur à la mémoire, mais la musique jouée [au Minton's] à cette époque ne rend pas justice à cette assertion. C'était en elle-même une texture de fragments répétitifs et nerveux qui n'étaient pas tout à fait achevés ; ses lignes mélodiques étaient souterraines, secrètes et sarcastiques ; ses riffs étaient moqueurs – "Salt peanuts! Salt peanuts!" –, ses timbres mornes ou stridents ne privilégiaient plus le vibrato si puissant et communicatif. Ses rythmes sortaient de la mesure et semblaient arbitraires, ses batteurs étaient des introvertis grimaçants qui se vouaient au chaos. Et à son écoute, le flux régulier de la mémoire, du désir et de l'expérience bien définie qu'incarnait le rythme traditionnel du jazz et l'état d'esprit du blues semblait balayé comme une rivière majestueuse chassée de son lit ancien et profond » (« The Golden Age, Time Past », in Ellison 2002 : 55).

C'est bien évidemment la dimension rituelle de la musique qui est ici invoquée. En évoquant l'expérience accumulée des Noirs sur le sol américain, celle-ci permet à ces derniers de ne pas s'identifier au vacuum des villes industrialisées. Ellison reconnaît par la suite que le be-bop n'était pas complètement déconnecté de la mémoire afro-américaine (« Nous en savons plus aujourd'hui, et nous avons appris à reconnaître les vieilles formes dans les nouveaux sons, mais à l'époque, tout cela n'était qu'en devenir », *Ibid.*). Mais il lui semble fallacieux de présenter le « rythme du traditionnel jazz » des années 1930 comme n'étant plus en phase avec la sensibilité de la communauté noire¹⁵. L'histoire du be-bop comme celle d'une avant-garde venue libérer le jazz du joug de la mainmise blanche sur cette musique lui semble être, on l'a dit, une reconstruction *a posteriori* faisant peu de cas de la réalité du terrain. Mais surtout, au niveau politique, la rupture tant célébrée par Baraka et à sa suite par l'historiographie classique du jazz n'est pour lui qu'une instrumentalisation de l'attitude des boppers :

« Jones voit le bop comme un acte conscient de séparatisme, passant sous silence le fait que les créateurs du style cherchaient, quelles que soient leurs intentions musicales – et c'étaient les moins politisés des hommes –, une forme nouvelle de divertissement qui leur taillerait leur juste part dans le marché du divertissement, un marché qui avait été dominé par les Blancs pendant l'époque du Swing » (« Blues People », in *Ibid.* : 126).

15. C'est plutôt l'inverse qui semble se passer selon Ellison. Dans son essai sur Charlie Parker, « On Bird, Bird-Watching, and Jazz », il rapporte cette phrase d'Art Blakey qui, lorsqu'on lui demanda l'importance de Parker dans la communauté noire, répondit : « Ils n'ont jamais entendu parler de lui » (Ellison 2002 : 72).

Ainsi, Ellison commence par relativiser l'attitude politique qui serait censée nourrir la révolution bop. Il est appuyé en cela par de nombreux témoignages des musiciens qui expliquent en quoi la virtuosité du bop était censée établir, dans un dessein assez terre à terre, une ligne de démarcation entre les vrais musiciens et leurs imitateurs. Certes, les déclarations des musiciens font également état d'une préoccupation relativement nouvelle quant à l'indépendance artistique. Il est certain qu'ils désiraient ardemment que la couleur de leur peau ne porte pas préjudice à la musique qu'ils jouaient. La crise économique avait de plus aiguë leur sens de l'inégalité du jeu marchand régnant dans le show business. C'est pourquoi ils affirmaient leur intention d'être pris au sérieux comme de véritables artistes. D'où leur ressentiment déjà mentionné à l'égard de la figure de Louis Armstrong, qui se complaisait selon eux dans l'image que les Blancs attendaient d'un artiste noir. Mais ici, l'analyse d'Ellison se révèle particulièrement intéressante. Il va en effet mobiliser la problématique – typiquement américaine selon lui – du masque pour montrer que Louis Armstrong n'était pas (que) le singe de foire qu'on en a fait.

Pour Ellison, Armstrong incarne l'idéal du *jazz hero* puisqu'il a réussi à s'imposer sur la scène nationale (« to cross the line » disent les musiciens noirs). Il représente d'abord cette figure masculine d'autorité qui manque si cruellement dans une culture noire très souvent matriarcale¹⁶. Et, loin d'être le serviteur docile de ses employeurs blancs, Armstrong est celui qui porte le masque du minstrel pour mieux le subvertir. Ce thème du masque est abondamment traité chez Ellison, car il recoupe selon lui la question de l'identité, qui est *la* question américaine par excellence. Dans le cas des Noirs-Américains, le choix du masque est imposé. Certes ! Mais cela n'empêche pas l'artiste de se créer l'espace de liberté adéquat. Prendre le sourire de Louis Armstrong au premier degré – comme semblent le faire les boppers – nous fait manquer la part de stratégie qui s'y déploie. En effet, la posture de l'artiste de foire était un *horizon d'attente* pour le public blanc, qui ne pouvait imaginer l'artiste noir autrement que comme un *entertainer*. L'homme, derrière le masque, est précisément *invisible*. Mais sa ressource sera justement de jouer de cette invisibilité pour pouvoir déployer son talent : invisible, il pourra paradoxalement se livrer aux expérimentations les plus débridées sur son art. (Et l'invention du solo instrumental dans le jazz qu'on attribue avec raison à Armstrong ressort

16. Voir l'analyse de cette dimension culturelle dans « Richard Wright's Blues » (Ellison 2002 : 101-119), et celle du jazzman comme figure patriarcale dans « Hommage to Duke Ellington on his Birthday » (*Ibid.* : 77-86).

précisément de ce genre d'expérimentation.) Comme l'affirme Robert O'Meally (2003 : 125) : « Le visage de Louis, qui épouse le sourire stéréotypé du moricaud insouciant, lui permit d'exprimer sa vision complexe des choses au travers de sa musique sans éveiller les soupçons de ceux qui préféreraient l'en croire dénué ».

Dès lors, la jeune génération des années 1940 est selon Ellison passée à côté de cette problématique, pourtant inhérente à la condition noire. D'autant plus que les boppers, loin d'en finir avec l'image du jazzman comme *entertainer*, n'ont fait que la reconduire, tant il est vrai que « la pureté du statut est par définition impossible pour le musicien de scène [*the performing artist*] » (Ellison 2002 : 69). Il y a chez Ellison une profonde remise en question de la pseudo-autonomie de la musique à l'époque moderne. Et c'est même la lointaine origine de la musique noire dans des cultures africaines où l'art était hautement fonctionnel qui lui permit d'influencer si durablement la culture américaine au cours des siècles.

Conclusion : "Sound and the mainstream"

Le lien intrinsèque qu'Ellison voit entre cet art de la performance qu'est le jazz et la sphère du divertissement mériterait d'être amplement développé, car il ouvre sur une compréhension nouvelle de l'art au XX^e siècle, en dépassant véritablement la dichotomie entre l'art autonome et populaire qui est l'horizon de la perspective critique occidentale, ainsi que l'opposition (factice) entre l'Amérique blanche et la musique noire.

Sommairement formulée, la thèse d'Ellison est qu'il est impossible de concevoir les expressions culturelles de cette société pluraliste que sont les États-Unis comme hermétiques : « Ma théorie est qu'il serait impossible d'isoler le moment où ils n'influençaient pas ce que Jones appelle le courant dominant de la musique américaine » (*Ibid.* : 129). Avant même la naissance officielle de la nation, la mixité des cultures était devenue la règle plutôt que l'exception¹⁷. Cette assertion a de nombreuses implications, et ressort notamment, dans la polémique qui l'oppose à Baraka, autour de la question de l'esclavage. Ellison rappelle que même si les esclaves étaient juridiquement, politiquement et socialement séparés, ils étaient, sur un plan culturel,

17. Dans un texte autobiographique où Ellison met en scène sa relation intime à la musique, il conclut de la manière suivante : « Aux États-Unis, lorsque les traditions sont juxtaposées, elles tendent irrésistiblement à se rencontrer, et ce quoi qu'on fasse pour les en empêcher. Dès lors, musicalement du moins, chaque gamin de notre ville devenait l'héritier de toutes les époques. On apprend beaucoup à se déplacer du familier à l'inconnu, et bien que cela puisse résulter incongru à première vue, la distance qui sépare la spiritualité des *spirituals* de celle du Beethoven des symphonies ou du Bach des *chorals* n'est pas si vaste qu'elle n'y paraît. Pas plus que le romantisme d'un Brahms ou d'un Chopin n'est absolument sans rapport avec celui de Louis Armstrong » (Ellison 2002 : 14).

beaucoup plus proches du reste de la population qu'on pourrait le croire à la lecture de la théorie de Baraka. Ce dernier présente en effet la culture noire comme n'ayant été « sauvée » que par l'impossibilité d'une communication entre les cultures du fait de la frontière raciale¹⁸. C'est donc en priorité à cette question de l'imperméabilité des cultures qu'Ellison s'attaque pour bâtir sa contre-argumentation :

« Pendant les années 1870, Lafcadio Hearn notait que les meilleurs interprètes de chansons irlandaises en gaélique étaient les dockers noirs de Cincinnati. De même, des réclames datant de l'époque de l'esclavage décrivent des esclaves en fuite parlant le dialecte écossais. Les maîtres artisans du Sud étaient des esclaves, et des Américains blancs ont adopté la démarche des Noirs, ont parlé la langue épicée des Noirs (et l'ont prise lorsqu'elle sortait de la bouche des belles du Sud), ont dansé les danses noires et ont chanté leurs mélodies depuis bien trop longtemps pour pouvoir parler d'un « courant dominant » de la culture américaine vis-à-vis duquel les musiciens noirs seraient aliénés » (*Ibid.* : 130).

« Courant dominant », le mot est lâché. Il servira même de titre à la partie de *Shadow & Act* qui réunit ses essais musicaux (« Sound and the Mainstream »). Ce terme contre lequel se sont bâtis tant le projet esthétique de compréhension de la modernité si influent dans la pensée européenne du ^{xx}e siècle qu'a été l'École de Francfort, que le nationalisme culturel de Baraka, Ralph Ellison semble en faire le pivot théorique de son esthétique. Il pointe en effet dans l'extrait cité ci-dessus les logiques d'horizontalité qui président aux échanges culturels dans les sociétés modernes. (C'est parce qu'il souscrit en partie à un modèle sociologique de la « domination » où la verticalité des échanges est de mise que Baraka en appelle à l'indépendance de la communauté afro-américaine.) Pour Ellison, la culture noire ne subit pas l'influence du courant dominant, pas plus qu'elle ne doit y résister pour préserver son identité. Bien au contraire, elle *informe* un tel courant de multiples manières. C'est la culture américaine dans son ensemble qui est « noire » par bien des aspects – une idée qu'il n'aura de cesse de réaffirmer tout au long de ses écrits critiques. C'est en tout cas ce qui a retenu l'attention de Robert O'Meally (2002 : xxxii) dans son introduction au recueil des écrits d'Ellison sur le jazz : « Il a détecté un élément jazziste, basé sur le blues, au cœur de la culture américaine du ^{xx}e siècle,

18. Dans son ouvrage sur la musique populaire, *File under Popular*, Chris Cutler (1991) prolonge la vision de Baraka, en considérant le racisme et la ségrégation ayant succédé à l'esclavage comme le garant de la survie culturelle des Noirs-Américains : « Quand l'esclavage prit fin [...], ils emportèrent avec eux un mode d'être unique : une culture traditionnelle, capable de construire et d'exprimer une réponse collective aux conditions existentielles capitalistes sans les entraves et les œillères qui empêchaient leurs homologues blancs d'en faire autant. Pourtant, les Noirs étaient toujours exclus. Au regard du statut d'esclave, ils pouvaient bien être libres, mais comme Noirs ils étaient encore niés en tant que personnes. Avec le temps, le racisme devint le garant de leur survie culturelle » (*Ibid.* : 51; nous traduisons).

dans laquelle on peut dire que les manières de danser, de s'habiller, de parler et faire du sport sont, dans un vocabulaire ellisonien, informées par le jazz [*jazz-shaped*]¹⁹».

La polémique opposant Ellison à Baraka entrouvre un espace nouveau pour la compréhension du jazz, au-delà de l'opposition entre le Noir et le Blanc, l'authentique et le réifié, la sphère autonome et le marché du divertissement. Elle réaffirme ainsi l'importance de cette musique comme objet privilégié pour analyser les relations entre les cultures. Et surtout, elle pose une question sans doute difficile à entendre dans un climat esthétique français et européen encore durablement marqué par la sociologie critique de l'École de Francfort, celle de la possibilité d'une compréhension de l'art moderne dégagée de l'obsession de la mort de l'art et de la désesthétisation.

*École des hautes études en sciences sociales, Paris
Laboratoire d'anthropologie et d'institution de la culture
eparent@seteun.net*

MOTS CLÉS/KEYWORDS : historiographie du jazz/*jazz history* – esthétique du jazz/*jazz aesthetics* – blues – be-bop – études afro-américaines/*African-American studies*.

19. Robert O'Meally, par ailleurs directeur du Centre for Jazz Studies, a également dirigé un ouvrage important qui tente d'épouser les nombreuses implications de cette thèse (O'Meally, ed. 1998).

BIBLIOGRAPHIE

Adorno, Theodor W.

1982 [1963] « Un fragment sacré », in *Quasi una fantasia*. Paris, Gallimard : 243-267. [Trad. de l'allemand par J.-L. Leleu.]

Benston, Kimberly

1976 *Baraka : The Renegade and the Mask*. New Haven, Yale University Press.

1978 « Ellison, Baraka, and the Faces of Tradition », *Boundary 2* (6) : 333-354.

Carles, Philippe & Jean-Louis Comolli

2000 [1971] *Free Jazz, Black Power*. Paris, Gallimard.

Comolli, Jean-Louis

1969 « Loin de Gunter Schuller, près de LeRoi Jones », *Jazz Magazine* 163 : 47-49.

Cutler, Chris

1991 [1985] *File under Popular*. Londres-New York, Autonomedia.

Ellison, Ralph Waldo

1969 [1952] *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* Paris, Grasset. [Trad. par Robert et Magali Merle.]

1994 *The Collected Essays of Ralph Ellison*. Ed. by John F. Callahan. New York, Modern Library.

1998 *De retour au pays et autres nouvelles*. Paris, Grasset. [Trad. de Cl. et J. Meunier.]

2002 *Living With Music : Ralph Ellison Jazz Writings*. Ed. by Robert G. O'Meally. New York, Modern Library.

Guibert, G r me

2004 *Scènes locales, scène globale : contribution à une sociologie économique des producteurs de musiques amplifiées en France*. Nantes, Université de Nantes, thèse de doctorat.

Hudson, Theodore R.

1973 *From LeRoi Jones to Amiri Baraka*. Durham, Duke University Press.

Jamin, Jean

1998 « Fausse erreur », *L'Homme* 146 : 249-264.

Jamin, Jean & Patrick Williams

2001 « Jazzanthropologie », *L'Homme* 158-159 : *Jazz et anthropologie* : 7-28.

Jones, LeRoi (Amiri Imamu Baraka)

1968 [1963] *Le Peuple du blues : la musique noire dans l'Amérique blanche*. Paris, Gallimard. [Trad. de Jacqueline Bernard.]

1969 [1968] « Le Jazz et les critiques blancs », in *Musique noire*. Paris, Buchet-Chastel : 15-25. [Trad. de Jacqueline Morini et Yves Hucher.]

Levet, Jean-Paul

2003 « Talkin' that talk »: *le langage du blues et du jazz*. Lille, Kargo / Nîmes, L' clat.

Malson, Lucien

1969 « De LeRoi Jones   Gunther Schuller », *Le Monde* du 3 janvier.

Martin, Denis-Constant & Olivier Roueff

2002 *La France du jazz : musique, modernité et identité dans la première moitié du XX  siècle*. Marseille, Parenthèses.

O'Meally, Robert G.

2002 « Introduction : Jazz-Shaped », in Ralph Ellison, *Living with Music...* : IX-XXXV.

2003 « Checking Our Balances : Ellison on Armstrong Humor », *Boundary 30* (2) : 115-136.

O'Meally, Robert G., ed.

1998 *The Jazz Cadence of American Culture*. New York, Columbia University Press.

Wright, Richard

1947 [1945] *Black Boy*. Paris, Gallimard. [Trad. de Marcel Duhamel.]

Emmanuel Parent, *Ralph Ellison, critique de LeRoi Jones*. — On se propose ici de revenir sur la polémique ayant opposé Ralph Ellison à LeRoi Jones à l'occasion de la publication du *Peuple du blues* (1963). En restituant leur théorie respective du blues et du jazz, on montre comment Ellison essaie de dépasser tant le parti pris nationaliste qu'une histoire du jazz positive et progressiste qui célèbre l'avènement au cours du XX^e siècle d'un véritable jazz dégagé des contraintes du folklore et du divertissement. En articulant d'une manière originale la musique noire au courant dominant de la culture américaine, Ralph Ellison tente de redéfinir les rapports entre toutes les sources du jazz, pour repenser leur conflictualité.

Emmanuel Parent, *Ralph Ellison, a Critique of LeRoi Jones*. — The theories of the blues and jazz are presented that underlaid the debate setting Ralph Ellison and LeRoi Jones at odds when *Blues people* came out in 1963. Ellison tried to move beyond both a nationalistic, partisan approach and a positive, progressive history of jazz, which celebrates the coming, during the 20th century, of a true jazz delivered from folklore and entertainment. By relating in an original way black music to mainstream currents in American culture, he tried to redefine the relations between jazz of all sources so as to shed new light on conflicts among them.