

Le jazz à la lumière de Jean-Jacques Rousseau

Anne-Marie Mercier-Faivre & Yannick Seité

“Rousseau ne s’est pas borné à prévoir l’ethnologie : il l’a fondée. »¹ On pourrait, prolongeant la remarque fameuse de Claude Lévi-Strauss, poser que Rousseau ne s’est pas contenté d’avoir l’intuition de l’ethnomusicologie mais qu’il l’a créée. Par exemple, lorsqu’il signale, dans l’article « Musique » de son *Dictionnaire de musique* (1768), à propos de l’air chinois, de l’air persan et des « deux chansons des sauvages de l’Amérique » qu’il a transcrits à l’intention de son lecteur pour le mettre « à portée de juger des divers Accens musicaux des Peuples » :

« On trouvera dans tous ces morceaux une conformité de Modulation avec notre Musique, qui pourra faire admirer aux uns la bonté et l’universalité de nos règles, et peut-être rendre suspecte à d’autres l’intelligence ou la fidélité de ceux qui nous ont transmis ces Airs. »²

Exactement deux cents ans plus tard, préfaçant son *Early Jazz* (1968), Gunther Schuller souligne :

« Les explications et les exemples musicaux ne peuvent évidemment pas remplacer la musique elle-même. Si cela est vrai pour le classique, à plus forte raison pour le jazz, qui repose sur l’improvisation, défie toute notation, et dans lequel le recours au sol-fège s’avère sinon impossible, tout au moins inadéquat. »³

Pas question de prendre ce point de convergence minuscule – repérage d’un fait musical comme rebelle à la transcription, soupçon jeté sur l’universalité d’un

1. Claude Lévi-Strauss, « Jean-Jacques Rousseau fondateur des sciences de l’homme » (1973), repris dans *Anthropologie structurale deux*, Paris, Pocket, 1996 : 45.

2. Jean-Jacques Rousseau, *Œuvres complètes*. V. *Dictionnaire de musique*, Paris, Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1995 : 924. Les références aux *Œuvres complètes* seront citées *infra OC*, plus le numéro du volume.

3. Gunther Schuller, *L’Histoire du jazz*. I. *Le premier jazz, des origines à 1930*, Paris, PUF/Marseille, Parenthèses, 1997 : 9.

————— Les auteurs remercient Patrick Hochart pour la lecture qu’il a bien voulu faire de ce texte.

code ; au-delà, reconnaissance d'une altérité dont la spécificité musicale n'est qu'un symptôme – comme autre chose que comme un indice, l'indice de parallèles plus vastes dont il va s'agir dans la suite d'explorer les formes et de tirer les conséquences. De même Rousseau vaudra-t-il ici parfois moins pour lui-même que comme symbole et porte-parole d'un siècle qui a donné au relativisme culturel sa formulation la plus convaincante et la plus efficace. Nous nous proposons donc de mettre en parallèle les réactions de ceux qui, à l'Âge classique, furent confrontés aux musiques extra-européennes (africaines en particulier) avec celles des premiers Européens qui firent la découverte des « jazz nègres ». Il ne s'agira pas de comparer des musiques mais de contraster des discours, dont on soulignera en outre qu'ils sont suscités par des temps et des espaces absolument distincts. D'un côté, la parole de voyageurs qui, aux XVII^e et XVIII^e siècles, explorèrent, en même temps que le continent africain, ses peuples et leurs pratiques musicales. De l'autre, la parole des Européens (journalistes, écrivains) qui, entre les deux guerres, confrontés à la nouveauté du jazz, s'efforcèrent d'en dire les formes et d'en cerner les effets.

À l'horizon de ce dispositif, sans doute une question aux ambitions si évidemment sidérantes qu'il doit être possible, tant sa réponse apparaît d'emblée inaccessible, de la poser sereinement à l'orée de ce travail : pour pasticher la manière de Jean de Léry, l'un des premiers voyageurs européens à s'être confronté à des formes musicales non occidentales : *qu'est-ce qu'on peut appeler musique?*⁴ – qu'est-ce que la musique, si l'on préfère ?

La convergence des discours

Une fois rappelé, cet éloignement des objets, des lieux et des temps ne rend que plus sensible et curieuse ce qu'il faut reconnaître d'emblée comme une grande proximité des discours. Dans l'incompréhension ou le mépris comme dans la reconnaissance, voire l'admiration. Commençons donc par l'effroi et la surdité. Pour nombre des voyageurs de l'Ancien régime, la musique des Africains est d'abord bruit, cacophonie. C'est ainsi que l'article « Nègre »⁵ de l'*Encyclopédie* précise que les danses de ces derniers sont accompagnées de « chants bryants [*sic*] ». Mais de semblables mentions sont légion dans l'*Histoire générale des voyages*⁶ que l'abbé Prévost compile entre 1746 et 1759. Guinée : « Devant

4. Si l'on suit l'édition que Franck Lestringant a procurée (Paris, Livre de poche, 1994) de l'*Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil* (1578), deux chapitres du sommaire du récit de Léry recourent à une telle formulation : le XVI, « Ce qu'on peut appeler religion entre les sauvages Américains » ; et le XVIII, « Ce qu'on peut appeler lois et police civile entre les sauvages ». Significativement, ils portent sur des institutions éminemment sociales, comme en atteste la reprise de la préposition « entre » : le sens de ces institutions et leur valeur sociale ne fonctionnent qu'à l'intérieur d'une communauté ; leur inscription dans le vocabulaire de l'auteur et de ses lecteurs, qui suppose des jugements axiologiques, doit passer par un examen préalable permettant de décider si ces activités et coutumes peuvent prendre les noms, marqués positivement ici, de « lois » ou de « religion ». D'où cette prudence – qui néanmoins prend déjà parti.

5. *Encyclopédie* dite « de Diderot et d'Alembert », tome XI : 82. Le XVIII^e siècle réserve volontiers le nom de « Sauvages » aux Américains et parle de « Nègres » pour les Africains.

6. L'abbé Prévost est l'auteur des seize premiers volumes de l'*Histoire générale des voyages, ou nouvelle collection de toutes les relations de voyage par mer et par terre qui ont été publiées jusqu'à présent dans les ...*

[le roi] marchoient un grand nombre d'instrumens plus bruyans qu'harmonieux, tels que des cloches, des trompettes de corne, & d'autres puérités inconnues des Portugais » (*HGV*, I : 14). Pays Mandingue, à propos des trompettes de ses habitants : « Ils en ont de différentes grandeurs, qui produisent différents sons. Cependant ils n'en sortent qu'une sorte de bruit confus, qui a fort peu d'agrément » (*HGV*, III : 174). Et citons encore la mention, à propos du Sénégal, de « ces bals fréquents [durant lesquels] une calebasse ou un chaudron sert [aux femmes] d'instrument, car elles aiment beaucoup le bruit » (*ibid.* : 178). D'où l'effrayant spectacle de ces concerts qui sont autant de sabbats :

« Les tambours des Mandingos sont longs d'une aune, sur environ vingt pouces de diamètre au sommet. [...] Le nègre accompagne le son de cet instrument de celui de sa voix, ou plutôt de ses hurlements. La figure du musicien, relevée par quantité de grimaces, et le bruit d'une si étrange musique, forment ensemble un horrible amusement. » (*ibid.* : 174)

Deux siècles plus tard, on trouve chez certains des témoins de l'arrivée du jazz en Europe des jugements qui consonnent avec ceux-ci. Répondant à l'« Enquête sur le jazz-band » qu'avaient lancée, dans le journal *Paris-Midi* au printemps de 1925, André Cœuroy et André Schaeffner, l'écrivain Camille Mauclair signalant que le jazz-band n'était, au gré de ses oreilles, pas « autre chose qu'un vacarme trivial » poursuivait en ces termes :

« ... qu'il puisse se créer une musique de jazz-band originale, indépendante, obéissant à ses lois propres, je ne crois pas, mon cher confrère, qu'elle soit autre chose que le "barritus" des mercenaires barbares qui mugissaient dans leurs boucliers et en frappaient le bord de leurs épées en hurlant, quand ils réclamaient leur solde aux prêteurs romains de la décadence. Les Huns, en conseil, devaient faire aussi un assez joli tapage ; on dit grand bien des Sioux et des Pawnies pour le même motif ; on nous a fait un éloge motivé de la cour de feu Behanzin ; enfin vous savez comme moi, qu'à la Chambre, avec les pupitres, la cloche et les coupe-papier, il se fait en ce genre d'excellent travail »⁷.

On n'aura pas de mal à repérer, dans la réponse de Mauclair, un style violemment polémique qui distingue sa prose de celle, non passionnée, des voyageurs du XVIII^e siècle. Sur cette différence de ton, fondamentale, nous reviendrons. Reste que l'assimilation du premier jazz à du bruit trouve parfois à se dire sur un mode moins agressif, moins politique si l'on veut. Sollicité par Schaeffner et Cœuroy de donner son avis sur cette musique nouvelle, Jean Perrier, le « merveilleux inter-

différentes langues, compilation qui paraît à Paris entre 1746 et 1759. Après un volume de *Tables* (1761), les tomes XVII à XX parurent entre 1761 et l'an X, rédigés par E. M. Chompré, A. Deleyre, Meusnier de Querlon et Rousselot de Surgy. Cette référence sera citée *infra* *HGV*.

7. Ce texte, comme beaucoup de ceux qui servent de base à la présente étude, fait partie du recueil d'articles réuni par Olivier Roueff dans le volume d'annexe de son mémoire *Le Jazz des années folles : des combattants de l'enfer aux fervents du hot* (Institut d'études politique de Grenoble, année universitaire 1995-1996). Un essai d'Olivier Roueff et Denis-Constant Martin est à paraître dans la collection « Eupalinos » des éditions Parenthèses. Un large choix de ces textes y figurera, dont l'intégralité de l'enquête *Paris-Midi*.

prête de Pelléas », bat en retraite horrifié : « Il m'est impossible de vous donner mon opinion sur une chose que je ne connais pas, et que je fuis éperdument, détestant le bruit et la cacophonie. » Cacophonie encore chez Jean-Marc Py, mais cacophonie acceptée, magnifiée à travers une série d'oxymores :

« On voudrait haïr cette cacophonie organisée mais elle vous prend, actionne vos nerfs, vous force à suivre du pied, des doigts, des épaules et de la tête le mouvement de sa barbare harmonie. »⁸

Une autre des caractéristiques que les voyageurs occidentaux se plaisent (se déplaisent serait mieux dire) à consigner est la monotonie qui caractériserait bien souvent la musique africaine. Chez Prévost toujours, on lit, à propos d'Issini :

« Les trompettes sont des dens d'Eléphant, creusées presque d'un bout à l'autre, avec une petite ouverture au côté, par laquelle le trompette, qui est un enfant de 12 ou 15 ans, souffle et tire un son fort aigu, mais sans aucune variété, tel que celui de nos cornets à bouquins. » (*HGV*, III : 433)

Et le chapitre « Mœurs et coutumes des Jalofs » de l'*Histoire générale des voyages* note :

« Les flutes et les flageolets des nègres ne sont que des roseaux percés. Ils s'en servent comme les sauvages de l'Amérique, c'est-à-dire fort mal, et toujours sur les mêmes tons. Ils n'en tiroient pas d'autres de nos flutes d'Europe. » (*ibid.* : 175)

La monotonie n'est pas seulement causée par la rusticité d'instruments qui seraient mal joués mais a partie liée à la tristesse qui émane des airs des Africains :

« La longueur et le diamètre des tambours sont [...] différens, pour mettre de la variété dans les tons. [...] Mais en général le son en est mort, et moins propre à réjouir les oreilles ou à réveiller le courage, qu'à causer de la tristesse et de la langueur. Cependant, c'est leur instrument favori, et comme l'âme de toutes leurs fêtes. » [En note : À Bissao, cet instrument s'appelle *Bontalon*.] (*ibid.* : 174)

Et la tristesse, comme les hommes, a traversé l'Atlantique sur les bateaux négriers. À propos des esclaves, on lit en effet dans l'*Histoire des deux Indes*⁹ – autre compilation, composée près de vingt ans après celle de Prévost par un abbé Raynal auquel Diderot, on le sait, a prêté la main :

« Leurs airs sont presque toujours à deux tems. Aucun n'excite la fierté. Ceux qui sont faits pour la tendresse, inspirent plutôt une sorte de langueur. Ceux même qui sont les plus gais, portent une certaine empreinte de mélancolie. C'est la manière la plus profonde de jouir pour les âmes sensibles. » (*H2I*, Livre XI : chap. 23)¹⁰

8. Jean-Marc Py, *Paris Midi*, 12 mai 1925 : 3.

9. Les sept volumes de l'*Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* paraissent à La Haye en 1770. Une édition augmentée sera publiée en 1774, toujours sans nom d'auteur. L'édition de 1780, signée par l'abbé Raynal, compte dix volumes. Les rééditions de ce texte seront constantes dans l'Europe des XVIII^e et XIX^e siècles. À partir de 1770 selon Michèle Duchet, plus tôt même, selon Gianluigi Goggi, Diderot collabore activement à l'ouvrage de son ami. On emploiera *infra* l'abréviation *H2I*, en donnant la référence du livre ou chapitre utilisée par M. Duchet et en renvoyant en note à l'édition de Londres de 1792 (17 vol.).

10. Édition de 1792, t. 9 : 280-281.

Si, délaissant la musique instrumentale, on considère un instant les chansons africaines, on les trouvera elles aussi décrites comme lassantes, répétitives (« Trois ou quatre paroles qui se répètent alternativement entre le chanteur et les assistants en chœur, forment quelquefois tout le poème. Cinq ou six mesures font toute l'étendue de la chanson » (*ibid.*), quand elles ne sont pas dénoncées comme absurdes, car vides de sens. Towtson, Guinée :

« [Les femmes] entreprirent d'amuser leurs Hôtes par des chansons et des danses qui ne flattèrent pas beaucoup les Anglois. Leurs chansons consistoient dans les mêmes mots qu'ils répétoient sans cesse. L'Auteur nous les a conservés. Sakere, sakere, ho, ho, sakere, sakere ho, ho. » (*HGV*, I : 232)

Aussi bien Jaucourt précise-t-il, à propos des Hottentots, dans l'*Encyclopédie* (VIII : 321) que « le nom de *Hottentot* a été donné par les Européens à ces peuples sauvages, parce que c'est un mot qu'ils se répètent sans cesse les uns aux autres lorsqu'ils dansent »¹¹. La remarque trouve, dans l'*Histoire générale des voyages*, ses prolongements sur le terrain musical :

« La musique vocale des Hottentots consiste dans le monosyllabe *Ho*, et dans deux ou trois chansons barbares. Celle qui est particulière aux cérémonies religieuses consiste dans un petit cercle de notes. Mais en général toute leur musique est fort désagréable aux oreilles d'un Européen. » (*HGV*, V : 155)

De même la condamnation du jazz pour sa monotonie est repérable chez des musiciens ou des critiques des années 20 et 30. Le compositeur Albert Roussel confie à Schaeffner et Cœuroy que, « malgré la virtuosité prodigieuse de quelques instrumentistes, une audition prolongée de jazz finit par [lui] paraître monotone et agaçante »¹². Quant à Lucien Rebatet, il rend compte, dans *L'Action française*, des concerts européens qu'Armstrong donna en 1933-1934 dans les termes suivants :

« Il faut l'écouter et le voir : pendant deux heures durant. C'est très vite d'une monotonie puérilité. La fameuse improvisation hot consiste à faire tourner indéfiniment dans une trompette ou un saxophone un tronçon d'air de trois ou quatre notes au plus. Cet exercice demande simplement du souffle et la connaissance de quelques procédés rudimentaires d'harmonie. »¹³

Comment ne pas rapprocher la « puérilité » perçue par Rebatet de celle dont, à propos de la Guinée, nous nous faisons, au début de notre texte, l'écho ?

11. Signalons que Prévost, se fondant sur un texte de Kolbe, motive ce nom, dix pages avant l'extrait cité *supra*, d'une tout autre façon : « Tachard et d'autres écrivains donnent le nom de *Hottentot* comme un sobriquet, pris de l'usage que les Habitans naturels du Cap font souvent de ce terme, à la rencontre des Étrangers, ou de celui qu'ils ont, dans leurs danses, de répéter souvent *Hottentottum brokana*. » (*HGV*, V : 145) Quelques pages encore et Prévost donne une autre explication à cette dernière expression. Cette formule servirait de refrain dans une danse, et signifierait « donnez ses gages à l'Hottentot », rappel de la malhonnêteté d'un Hollandais mauvais payeur. Comme on le voit, le sens existe, il est connu depuis la première moitié du siècle, mais on préfère l'ignorer pour lui substituer des « glossements sans raison » (le terme est de Daniel Droixhe, paraphrasant ici Voltaire) qui agissent comme des signaux et non comme des signes (au sens saussurien) : le sauvage est déclaré intraduisible – et *impayable*. L'absence d'échange est de l'ordre du réel comme du symbolique.

12. Albert Roussel, *Paris Midi*, 8 mai 1925 : 3.

13. Lucien Rebatet, *L'Action française*, 16 janvier 1934, cité par Michel Boujut dans *Pour Armstrong*, Paris, Éditions Filipacchi, 1976 : 59.

Constatons donc, pour finir cette esquisse d'un parallèle, que non susceptible d'être enregistrée, difficilement transcribable, la musique des Africains est saisie par les voyageurs de l'Âge classique à travers ses effets, à travers la manière dont elle impressionne l'oreille et la sensibilité. Soit, souvent, en aval, *via* le déplaisir qu'occasionne son écoute : « leurs tymbales sont de larges bassins, d'un métal qu'ils appellent *tombago*, et rendent un son fort désagréable » (*HGV*, I : 439)¹⁴ ; « les instrumens du pays sont d'yvoire & de différentes grandeurs, mais ils rendent un son fort désagréable » (*HGV*, II : 509), etc. De telles notations donnent tout leur prix à des témoignages de plaisir point si rares que cela en définitive : « Cette musique n'a rien de désagréable » (*ibid.* : 492, à propos de l'expression musicale du royaume de Kayor). Évoquant les instruments des Foulis, l'*Histoire générale des voyages* remarque : « ils en ont de plusieurs sortes & leur symphonie n'est pas sans agrément » (*ibid.* : 512). Tout en conservant l'idée de déplaisir, Diderot, de son côté, dans ses *Mémoires sur différents sujets de mathématiques* (Paris, Pissot & Durand, 1748), la symétrise – démarche qui constitue une autre façon de culturaliser le goût et qui laisse donc à la musique des barbares toutes ses chances d'exister comme musique : « si nous détestons la musique des Barbares, les Barbares n'ont guère de goût pour la nôtre »¹⁵.

Mais c'est le père Labat qui, partant du constat d'un désagrément, en arrive pourtant à formuler un relativisme qui constitue une étape remarquable dans la longue entreprise de l'assimilation de l'inouï. Labat, qui « n'a jamais mis les pieds en Afrique »¹⁶ est pourtant l'auteur d'une *Nouvelle relation de l'Afrique occidentale* (Paris, Cavelier, 1728). Il s'agit encore, on s'en doute, d'une compilation de récits de voyage antérieurs. Il a en revanche séjourné aux Antilles comme supérieur de mission et en a ramené un fort intéressant *Nouveau Voyage aux Isles de l'Amérique* (Paris, Cavelier, 1722)¹⁷, que Schaeffner prit en compte lors de la rédaction de son étude *Le Jazz*. Les Noirs dont il est question dans ce texte ne sont donc plus ceux, libres, que décrivent les explorateurs de l'Afrique mais les esclaves des colonies françaises des Antilles. Labat écrit :

« Leur musique est peu agréable et leurs accords peu suivis. Il y a cependant des gens qui estiment cette harmonie autant que celles des paysans espagnols et italiens, qui ont tous des guitares et en jouent très mal. Je ne sais s'ils ont raison. »

La remarque n'importe pas seulement par la suspension du jugement esthétique qui s'y donne – *in extremis* – à lire¹⁸ et constitue un préalable indispensable à l'ac-

14. Mais l'*Histoire générale des voyages*, fait ici référence aux percussions des « Javans » (les habitants de l'île de Java) et nous voilà donc à notre tour en grand danger d'essentialiser subrepticement un sauvage...

15. Cité par Béatrice Durand-Sendrail, *La Musique de Diderot. Essai sur le hiéroglyphe musical*, Paris, Kimé, 1994 : 134.

16. Michèle Duchet, *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières*, Paris, Albin Michel, 1995 (1^{re} éd. 1971) : 35.

17. Et dont Michel Le Bris a récemment procuré une édition – au texte malheureusement abrégé et à la langue modernisée – à laquelle nous renverrons : Jean-Baptiste Labat, *Voyages aux Isles. Chronique aventureuse des Caraïbes 1693-1705*, Paris, Phébus, 1993 ; la citation est à la p. 231.

18. On trouverait d'autres exemples de cette attitude, notamment chez Lafitau qui, dans ses *Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps* (Paris, Saugrain aîné, 1724), note qu'il a .../...

cès à la reconnaissance d'un bruit comme une musique ; elle se signale par la manière dont elle substitue une logique sociale à une logique que nous dirons « raciale ». L'altérité musicale renvoie ici à une altérité qui n'est plus anthropologique au sens où elle serait fondée sur la couleur de la peau – rappelons qu'« au milieu du XVIII^e siècle, le mot *anthropologie* [...] signifie "l'étude du corps humain" »¹⁹ – mais sur un *criterium* social de commune appartenance à la paysannerie. Au statut servile des uns correspond en outre l'appartenance des autres à des nations étrangères. Étrangères mais pourtant voisines, catholiques, méditerranéennes, comme celle dont est issu le père Labat. La notion d'altérité ici, donc, se complique. Aussi bien le rapprochement entre musique des Noirs et musique du peuple deviendra-t-il un classique du discours des Lumières. En 1785, le musicologue Michel Chabanon – récemment établi par Claude Lévi-Strauss en précurseur de Saussure²⁰ – souligne en effet :

« L'incohérence du chant & des paroles se fait sentir dans les chansons des Nègres qui peuplent nos Colonies. Ils mettent en chant tous les événemens dont ils sont témoins ; mais que l'événement soit heureux ou sinistre, l'air n'en a pas moins le même caractère.

Les Matelots, & en général tous les hommes du peuple & de la campagne, mettent dans leur chant je ne sais quelle inflexion traînée, qui lui donne un caractère de tristesse. Ce caractère n'est senti que par des oreilles musiciennes ; le peuple l'ignore, c'est avec gaieté qu'il chante tristement. »²¹

En un siècle où Chamfort pouvait écrire : « Les pauvres sont les nègres de l'Europe », le rapprochement du Nègre et du Matelot autour d'un commun aveuglement sur le caractère de leur musique n'étonnera qu'à demi. Dans l'un comme dans l'autre cas, seule une oreille magistrale peut percevoir la façon dont l'aliénation sociale du sujet se traduit par l'impossibilité qui lui est faite d'accéder aux significations véritables de sa propre musique.

On voit que les préoccupations des plus libres des voyageurs et des philosophes des Lumières convergent vers les inquiétudes des plus inspirés des observateurs européens du jazz naissant vers une unique et fondamentale interrogation qu'André Schaeffner et André Cœuroy placeront, en 1925, au cœur du questionnaire qu'ils adressent à plusieurs figures du monde musical français : cette musique, est-ce de l'art ? Il faut alors reprendre et compléter un passage de l'*Histoire des deux Indes* que nous avons commencé à citer plus haut :

« Trois ou quatre paroles qui se répètent alternativement entre le chanteur et les assistants en chœur, forment quelquefois tout le poème. Cinq ou six mesures font toute l'étendue de la chanson. Ce qui paroît singulier, c'est que le même air, quoiqu'il ne soit qu'une répétition continuelle des mêmes tons, les occupe, les fait travailler ou danser pendant

fini par s'habituer aux chants et aux danses du Canada, tout en avouant qu'il a du mal à croire que Jean de Léry ait éprouvé au Brésil un plaisir esthétique tel qu'il le décrit.

19. Michèle Duchet, *op. cit.*, 1995 : 12.

20. Voir Claude Lévi-Strauss, *Regarder Écouter Lire*, Paris, Plon, 1990, en particulier la deuxième section intitulée « Les paroles et la musique ».

21. Michel Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre*, Genève, Slatkine reprints (1^{re} éd. Paris, Pissot, 1785), 1969 : 45-46.

des heures entières : il n'entraîne pas pour eux, ni même pour les blancs, l'ennui de l'uniformité que devraient causer ces répétitions. Cette espèce d'intérêt est dû à la chaleur et à l'expressivité qu'ils mettent dans leurs chants. » (*H2I*, XI : chap. 23)²²

Est-il besoin de souligner la portée (disons-là anthropologique, pour aller au plus court) de cette simple précision : « ni même pour les blancs » ? Ce qui explique l'absence de tout « ennui » à l'écoute d'une musique pourtant basée sur la répétition, ce qui fonde « cette espèce d'intérêt », c'est ce que Rousseau – le mot apparaissait dans la première citation que nous faisons de cet auteur, à l'ouverture de notre texte – appelle « l'accent ». Cette « chaleur », cette « expressivité » par quoi un matériau considéré comme non musical voire comme anti-musical accède soudain à une existence musicale²³, c'est *l'accent*²⁴ même de Rousseau.

Finissons alors en citant, toujours puisée dans le même ouvrage, telle remarque qui, bien qu'appliquée aux Canadiens, rend pourtant un hommage général à l'ambition pédagogique des Lumières. On ne s'étonnera pas qu'elle soit due à Diderot :

« Leur chant, dit-on, est monotone. Mais ceux qui l'ont jugé tel avoient-ils une oreille propre et faite à les bien entendre ? La première fois qu'on parle devant nous une langue étrangère, tout nous y paroît continu, dit et prononcé du même ton, sans aucune inflexion, sans prosodie. On ne commence à distinguer les mots, les syllabes, à s'apercevoir que les unes sont plus sourdes, les autres plus aigues, ont plus ou moins de durée, qu'après une assez longue expérience. Ne faudroit-il pas, du moins, autant de tems pour prononcer sur la mélodie d'un peuple qui doit toujours être subordonnée à sa langue ? » (*H2I*, XV : chap. 4)²⁵

Ce sont peut-être de telles interrogations qui, lointainement, ont préparé les premiers auditeurs européens du jazz, dont le témoignage nous a été conservé, à l'accueillir avec enthousiasme ou sympathie. Car telle est bien l'impression dominante. Du même coup, la présence de voix discordantes exige d'être interprétée. Il y a là d'une certaine manière, dans la prose des Suarès, Rebatet, Mauclair et chez d'autres encore²⁶, une régression par rapport aux réactions des voyageurs confrontés à l'inouï d'une musique noire. Mais cette régression est le revers d'un progrès : celui, bien sûr, du racisme. Il importe alors de dire que Mauclair comme Rebatet seront parmi les idéologues fascistes les plus influents de la France de Vichy. La réponse de Mauclair à l'enquête de Cœuroy et

22. Édition de 1792, t. 9 : 280.

23. Redessinant du même coup les frontières séparant ce qui est musique de ce qui ne l'est pas.

24. Sur cette notion, fondamentale à la pensée de Rousseau (elle est au cœur de l'*Essai sur l'origine des langues*, le philosophe lui consacre un long article de son *Dictionnaire de musique*) et d'une très difficile saisie, nous renverrons aux travaux d'André Wyss – en particulier à son livre *Jean-Jacques Rousseau, l'accent de l'écriture*, Neuchâtel, La Baconnière, 1988 – qui, dans l'article « Langue et style » de Raymond Trousson & Frédéric S. Eigeldinger, eds, *Dictionnaire de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Champion, 1996, remarque (p. 488) : « Ce qui est à l'origine du langage est à la fois antérieur à la langue et définitivement absent de lui, comme un manque irrémédiable. Le premier langage n'est qu'un *accent*, c'est-à-dire la présence totale d'un être comme unique référé à l'intérieur même du message. »

25. Édition de 1792, t. 13 : 43-44.

26. Ainsi de Monsieur René Brancour, conservateur au Musée du Conservatoire de musique de Paris qui, sollicité par Schaeffner et Cœuroy, leur écrit : « Si la danse de Saint-Guy et les ébats des chimpanzés relèvent de l'art chorégraphique, le jazz-band relève de l'art musical – ni plus ni moins. » (*Paris-Midi*, 23 juin 1925 : 3.)

Schaeffner en particulier est instructive. Elle commence par une assimilation du jazz au « *barritus* » des mercenaires barbares qui est l'embrasseur implicite mais efficace d'une autre assimilation : celle des Noirs américains qui, en 1917, débarquèrent à Brest ou à Saint-Nazaire avec le jazz dans leurs besaces à de nouveaux barbares mis au service des civilisés. Elle se poursuit par une manifestation d'antiparlementarisme bien dans la note de la Troisième République, dont on sait à quel riche avenir il était promis. Chez ces extrémistes méthodiquement sourds²⁷, la saisie idéologique s'est entièrement substituée à l'approche anthropologique ou, si l'on veut, l'anthropologie physique a pris la place de l'ethnologie. Le rappel sur lequel Mauclair conclut sa réponse n'a dès lors rien pour étonner : « ... et puis, j'appartiens à la race blanche ».

Mis à part ces cas d'espèce, malheureusement assez nombreux, le problème que soulève en définitive cette convergence relative des discours que nous nous sommes attachés à mettre en évidence nous semble être le suivant : pourquoi, à deux siècles d'intervalle, ces similitudes de réaction devant des modes d'expression musicaux bien sûr esthétiquement et historiquement liés, mais aussi en définitive très sensiblement différents ?

La différence des musiques

« Dans le jazz », rappelle Lucien Malson, « la rencontre de deux traditions, noire et blanche, s'effectue, mais sur celle-ci celle-là l'emporte »²⁸. Ce qui revient à dire la parenté fondamentale mais aussi l'irréductibilité de l'un à l'autre des deux arts musicaux, africain d'une part, afro-américain de l'autre. Si bien que ce qui finit par assurer la continuité entre les deux univers musicaux est bien sûr de l'ordre du musical – l'attention prêtée au rythme, le souci de « vocalisation » du son instrumental, la confusion précieusement entretenue entre le son et le bruit, etc. – mais est aussi de l'ordre plus global d'une culture voire d'une couleur, cette couleur de la peau qui est, qui serait, commune aux musiciens de l'une et de l'autre rive de l'océan Atlantique. Le héros de l'ouvrage pionnier de Schaeffner a un nom, n'a qu'un nom il est « le nègre »²⁹. Cette unicité du nom est l'indice d'une approche délibérément unificatrice d'une réalité musicale en elle-même bien sûr multiforme :

27. En cela qu'ils n'entendent que la note et se rendent sourds à l'accent.

28. Lucien Malson, « Premier livre sur le jazz et ses racines africaines », repr. en postface à André Schaeffner, *Le Jazz*, Paris, Jean-Michel Place (« Les Cahiers de Gradhiva » 2), 1988 : 160 (1^{re} éd. avec André Cœuroy, 1926).

29. En 1927, un an après la publication de *Le Jazz*, Philippe Soupault intitulera précisément *Le Nègre* un roman qui promène son lecteur d'Afrique en Amérique, d'Haïti à Barcelone ou Paris... Et, en 1934 encore, c'est sous le simple titre *Negro* que Nancy Cunard fait paraître une anthologie fameuse. Elle précise dans son avant-propos : « It was necessary to make this book – and I think in this manner, an anthology of some 150 voices of both races – for the recording of the struggles and achievements, the persecutions and the revolts against them, of the Negro peoples. » Il est vrai que la mode est alors à débattre de ce qu'on appelle le « problème noir ».

Des musiques violentes d'Afrique aux chants des planteurs des Antilles ou de la Louisiane, aux *spirituals*, au *jazz* enfin, il ne s'agit jamais que d'un même fait musical, sous des aspects étrangement peu variés...³⁰

On voit que ce qu'André Schaeffner prend en considération dans son étude³¹ c'est ce qu'il appelle la « musique nègre »³². On peut, dans un geste réflexe, d'abord être tenté de lui faire grief d'avoir ainsi rassemblé des réalités diverses sous un étendard abusivement fédérateur. Un tel geste intellectuel ne constituerait-il pas une régression par rapport à telle analyse de Chabanon qui, alors qu'il se demande si « le caractère de chant le plus familier à une Nation, n'est pas un indice certain de son caractère & de son génie »³³, remarque :

« Les personnes qui ont fait une distinction marquée entre le chant du Nègre Arada et celui de la côte d'Angol, affirment que le premier, dont la mélodie lente, traînée, invite à la tristesse, est sensible, passionné, jaloux dans ses amours, sujet au crime dans ses jalousies et dans ses haines ; la trempe mélancolique de son âme le porte à se tuer dès que le fardeau de la vie le fatigue. Le Nègre de la côte d'Angol, léger, étourdi, vif, pétulant, ignore ces passions sombres et funestes ; ses chants sont l'indice de sa gaieté, de son heureuse constitution. Si l'esclavage lui pèse, il s'y dérobe par la fuite, non par la mort. On le voit fugitif, errant, vagabond, ses malheurs mêmes ne semblent point altérer sa gaieté naturelle. »³⁴

Sans doute la page de Chabanon est-elle une étape importante, pour ce qui est de la musique, dans l'apprentissage d'une différence qui n'est pas la différence entre Moi et l'Autre, le Blanc et le Noir par exemple, mais cette autre différence, d'une saisie plus difficile encore, d'une plus exigeante tenue, qu'est la différence entre l'Autre et l'Autre. Pourtant, faire jouer ce texte contre Schaeffner serait injuste, naïf, absurde.

D'abord parce que celui-ci a pleinement conscience que ce qu'il appelle « l'esprit nègre »³⁵ connaît des incarnations multiples. Incarnations instrumentales, par exemple : aussi bien se désole-t-il de « ne saisir d'une prodigieuse multiplicité d'instruments que quelques exemplaires »³⁶. À l'inverse, il faut rappeler que le répertoire des Hellfighters, l'orchestre (à l'origine militaire) par lequel James Reese Europe contribua à répandre le *jazz* en France tout au long de l'année 1918 était, entre marches, *Marseillaise* et blues, profondément éclectique. Rappeler aussi que lorsque Will Marion Cook, venu de Washington, triomphe à Londres, en 1919, à la tête du Southern Syncopated Orchestra, c'est avec un programme

30. André Schaeffner, *op. cit.*, 1988 : 14.

31. Dont on rappellera au passage (voir Lucien Malson, « Premier livre sur le jazz et ses racines africaines », 1988, art. cit. : 156) que les *Cahiers du Jazz*, en 1965, republieront en chapitres sous le titre, significativement différent et approuvé par l'auteur, *Les Racines africaines du jazz*.

32. André Schaeffner, *op. cit.*, 1988 : 20.

33. Michel Chabanon, *op. cit.*, 1969 : 101. Signalons que Chabanon apporte à sa propre interrogation une réponse négative.

34. *Ibid.* : 94-95.

35. Dans son fameux article de 1919, paru dans *La Revue romande*, Ernest Ansermet écrit : « La musique nègre n'est pas matière, elle est esprit. » Cf. Ernest Ansermet, « Sur un orchestre nègre », *La Revue romande*, 1^{er} octobre 1919, repris dans *Jazz Magazine*, janvier 1984, 324 : 33.

36. André Schaeffner, *op. cit.*, 1988 : 16.

qui, nous dit Christian Béthune, comprend « peu de jazz au sens étroit du terme ». Et le biographe de Sidney Bechet de poursuivre :

« L'intention de Marion Cook était en fait de présenter à l'Europe un vaste panorama de la musique américaine (Haïti et Cuba y figurent en bonne place) soulignant à la fois la dette du Nouveau Continent à l'égard de la musique noire et la qualité de l'assimilation par les musiciens afro-américains de l'héritage savant occidental. »³⁷

L'éclectisme de ces répertoires, en un temps où le mot même de « jazz » commence à peine à avoir cours, loin de faciliter la tâche du musicologue n'a d'abord pu que précipiter les confusions. Il faut donc comprendre la construction par Schaeffner de l'objet « musique nègre » par rapport à un moment. Comme un moment. Moment pédagogique, moment heuristique qui constitue, après le précédent des Lumières, l'autre grand moment de critique de l'Occident par lui-même. Dialoguant avec Jean Jamin, Michel Leiris se souvient :

« On était nettement contre l'Occident. D'ailleurs, dans les déclarations surréalistes et dans les manifestes, cela est marqué d'une façon violente : il s'agit bel et bien d'une rébellion contre la civilisation occidentale. »³⁸

D'une certaine manière, Schaeffner, qui jamais ne fut surréaliste, Schaeffner, l'admirable connaisseur de Debussy et de la totalité de la tradition musicale européenne³⁹ pourtant implicitement opère, depuis l'Occident mais *via* le jazz, une critique – critique esthétique – de l'Occident. Quiconque ainsi procède peut, doit en toute légitimité, en toute nécessité poser d'abord, postuler d'abord l'unité voire l'unicité d'une « musique nègre »⁴⁰. Cette « recherche d'une essence du jazz et de la musique afro-américaine »⁴¹ était un moment nécessaire, un passage obligé, en ce milieu des années 20 ; un instrument heuristique particulièrement efficace dans les mains de certains auditeurs et musiciens inspirés. Pour le reste, pour se mettre en posture de saisir le divers sous l'un, la variété dans l'essence, il faut du temps (Diderot, dans un des passages de l'*Histoire des deux Indes* que nous citons plus haut le soulignait déjà) ; il y faut une éducation. Il faut aussi en quelque sorte que la découverte de l'Autre et les implications critiques qu'elle induit aient pleinement fait sentir leurs effets.

En 1929 encore, le critique et musicologue Émile Vuillermoz peut rendre compte dans *Candide* d'un livre du docteur Stephen Chauvet consacré à « la musique nègre »⁴². Il n'en est que plus significatif de lire, sous la plume du même critique, en janvier 1930, un texte dont nous livrons l'extrait suivant :

37. Christian Béthune, *Sidney Bechet*, Marseille, Parenthèses, 1997 : 48.

38. Michel Leiris, *C'est-à-dire*, Paris, Jean-Michel Place, 1992 : 11.

39. Deux volumes parus chez Fayard en 1998 viennent rappeler la culture et la variété des intérêts de Schaeffner : *Variations sur la musique* et *Correspondance Pierre Boulez-André Schaeffner*.

40. Songeons aussi, dans un autre contexte, à la mise en circulation par l'Association for the Advancement of Creative Musicians, à partir du milieu des années 60, de la notion de Great Black Music – concept aux résonances tant politiques qu'esthétiques et que l'Art Ensemble of Chicago mit en œuvre de la plus flamboyante manière.

41. Lucien Malson, 1988, art. cit. : 156.

42. Voir *Candide*, 25 juillet 1929 : 11. Vuillermoz y livre sa lecture de Stephen Chauvet, *Musique nègre. Considérations, technique, instruments de musique (92 fig.)*, recueil de 118 airs notés, Paris, Société .../...

« Le snobisme “mélanique” est en période de régression. C’est fort heureux, car à la place d’un engouement de commande, nous voyons naître une connaissance plus approfondie des ressources de l’art de “couleur”. Depuis que tout le monde ne roule plus des yeux blancs en parlant de la musique nègre, on commence à distinguer dans la pigmentation artistique des nuances un peu plus subtiles.

Ces jours derniers, on nous a présenté un orchestre cubain qui nous apporte, dans ce domaine, des indications fort instructives. Le nègre, on le sait, possède des dons musicaux exceptionnels. La sensibilité de son corps à l’influx du rythme est légendaire. Aucun blanc n’est capable de tenir un mouvement avec cette liberté, cette souplesse, cette fantaisie et partant cette régularité inflexible et cette précision. Mais le nègre s’imprègne avec une rapidité extrême de tous les impondérables musicaux des pays où il s’installe. En quelques années, le vieil idéal africain de trémoussements spasmodiques accompagnés de pulsations savantes, s’adapte avec une merveilleuse plasticité aux traditions locales. Placé sur tous les points du globe, le nègre devient une sorte d’alambic musical qui absorbe les produits du terroir les plus différents, les distille et en tire un suc dont le parfum varie à l’infini.

Les nègres de Cuba ont obtenu ainsi la quintessence des rythmes espagnols et même de la vieille contredanse normande qui rôdait dans les ports, grâce aux escales des matelots ibériques et des boucaniers français. Habaneras, tangos, boléros, zapateados, tout en conservant leur profil mélodique et leur coupe caractéristique, ont subi la transformation réellement féerique créée par les merveilleuses ressources de percussion dont le nègre ne peut se passer. »⁴³

L’idée d’une musique nègre et l’essentialisation de son créateur (« le nègre ») sont ici à la fois présentes, une fois de plus affirmées et pourtant dépassées. Ce texte saturé de lieux communs ménage malgré tout la faculté de se faire entendre à quelque chose qui ne saurait plus être « la musique nègre » mais qui ressemble en revanche aux musiques noires... Bientôt on verra « sourdre des Caraïbes une forme de musique proche et distincte de ce jazz »⁴⁴. Dire, avec Lucien Malson, qu’« on voit sourdre » cette musique c’est signifier en fait que désormais il nous est possible de l’entendre. Qu’elle est repérée, audible, reconnaissable. Audible pour elle-même, dans sa spécificité.

La simplicité comme puissance critique

Finissons sur cette question de l’unité en faisant retour à Jean-Jacques Rousseau. À la toute fin de sa vie, dans ces moments où, de retour à Paris, il ne cesse de répondre à la foule de ceux qui l’accablent de visites « Je ne pense plus, Je ne veux plus penser, Je n’écris plus, Je n’écris pas, Je suis un écrivain au passé », etc., il arrive pourtant à Rousseau, délaissant les herbiers et la copie de musique, de se livrer à la

d’éditions géographiques, maritimes et coloniales, 1929. La « musique nègre » dont il est question dans cet ouvrage est strictement africaine. Notons que Schaeffner, en préface à son *Origine des instruments de musique* (1936), fait, non sans une certaine désinvolture, un sort au livre de Chauvet.

43. Émile Vuillermoz, « Harmonie blanche et noire », *Candide*, 16 janvier 1930 : 12.

44. Lucien Malson, « La coutume caraïbe », rééd. dans *Des musiques de jazz*, Roquevaire, Parenthèses, 1983 : 164.

création⁴⁵. Pas littéraire, la création, il est vrai : musicale. Rousseau compose, mais à peine. Discrètes compositions. Modestes, mesurées. À distance des grandes formes et des genres nobles, il compose des romances, des chansons. Le recueil en paraîtra après sa mort, en 1781, par les soins du Marquis de Girardin sous le titre *Les Consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs, romances et duos* (Paris, de Roulle de la Chevardie & Esprit, 1781). À l'époque, Rousseau s'effarouche si fort à l'idée d'être confronté au verbe que c'est aux autres, aux amis, aux disciples si l'on veut, qu'il réclame des textes. Chacun y va de son duo, de son ariette. Rousseau met aussi en musique Shakespeare, Métastase, Baïf, Marot, etc. Or, on trouve dans la liste de ses productions une *Chanson nègre*. Ce titre est accompagné de la précision suivante : « Paroles fournies par M. de Flamanville »⁴⁶. En voici le texte, d'après le recueil gravé en 1781⁴⁷ :

Chanson nègre

1

Lisetto quitté la plaine
 Moi perdi bonheur à moi.
 Yeux à moi semblent fontaine
 Dipis moi pas miré toi.
 Le jour quand moi couper canne
 Moi penser à l'amour moi
 La nuit quand moi dans cabanne
 Dans dormir moi quimbe toi.

2

Quand toi zaller à la ville,
 Toi trouver jeune cangnion
 Qui gagné pour tromper fille,
 Parler doux comme sirop,
 Toi sembler bouche sincère ;
 Tandis cœur yo coquin trop ;
 C'est serpent qui contrefaire
 Crier rat pour tromper yo.

3

Maigrir moi tant comme souche,
 Jambe à moi comme roseau ;
 Sirop n'a pas doux dans bouche,

45. Sur le Rousseau de ces années-là, sur les postures qui sont les siennes au soir de sa vie, nous nous permettons de renvoyer à Yannick Séité, « La visite au non-écrivain, ou quand Rousseau ruse avec le verbe », *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*, 1999, XLII : 209-236.

46. Sur le chevalier de Flamanville, voir Louis Aurenche, « Un dernier ami de Jean-Jacques Rousseau. Le chevalier de Flamanville », *Revue catholique de Normandie*, 1921 : 13-37. L'étude d'Aurenche ne dit malheureusement rien des circonstances dans lesquelles le chevalier de Flamanville, gentilhomme normand qui jamais ne voyagea aux îles, eut connaissance puis transmit à Rousseau les paroles de ce qui allait devenir la *Chanson nègre*.

47. La chanson, qui porte le n° 54, se trouve p. 98. Sur le *Recueil*, on pourra consulter l'article que lui consacre Daniel Paquette in R. Trousson & F. S. Eigeldinger, eds, *op. cit.*, 1996 : 171-172.

Taffiat même est comme d'iau ;
 Plus danser dimanche et fête,
 Plus chanter siffler oiseau,
 Manier moi venir tout bête,
 Tant chagrin manié moi.

4

Lisette, à moi toi nouvelle
 Toi qu'aller bientôt venir,
 Venir donc toujours fidelle
 Va bon passé tems ici ;
 N'a pas tarder d'avantage,
 Toi moi faire assez chagrin
 Si cœur à toi pas volage,
 Toi dois souvenir Colin.

Travaillant sur les proclamations en créole de Sonthonax et Bonaparte, Jean Bernabé souligne que « l'existence de documents de cette sorte est assez rare au XVII^e, au XVIII^e et pendant une bonne partie du XIX^e siècle ». Ne font exception, précise-t-il, que « des textes tels que *Lisette quitté la plaine*, chanson en vogue au XVIII^e siècle à Saint-Domingue »⁴⁸. La voilà donc, la *Chanson nègre* de Rousseau. Ou plutôt, voilà retrouvée la source de ses paroles : c'est un authentique texte créole que Rousseau a mis en musique.

À peine cette dernière phrase écrite que l'on conçoit qu'il va falloir s'entendre sur chacun de ses mots ou presque. Sur le sens ici des adjectifs « authentique » et « créole », par exemple. Louis Morpeau, dans son *Anthologie d'un siècle de poésie haïtienne*, signale en effet que :

« ... quelques spécimens plutôt rares du créole littéraire du XVIII^e siècle sont parvenus jusqu'à nous, grâce à des blancs "créoles" lettrés qui mirent en des vers à la grâce vieillotte et charmante, harmonieuse et désuète, les plaintes de quelque esclave noir amoureux ou les sanglots de quelque mulâtresse abandonnée. Duvivier de la Mahautière, sans doute, stylisa la célèbre *Lisette quitté la plaine*. »⁴⁹

Puis il cite quelques strophes de la chanson – dans une version qui diffère d'ailleurs sensiblement de celle mise en musique par Rousseau. Les études les plus récentes⁵⁰ confirment apparemment dans son rôle Duvivier de la Mahautière. Mais de quel rôle exactement s'agit-il : collecteur, adaptateur – « stylisa », écrit Morpeau –, pur et simple auteur... ? Nous ne le saurons sans doute

48. Jean Bernabé, « Les proclamations en créole de Sonthonax et Bonaparte : graphie, histoire et glottopolitique », in Michel L. Martin & Alain Yacou, eds, *De la Révolution française aux révolutions créoles et nègres*, Paris, Éditions caribéennes, 1989 : 136.

49. Louis Morpeau, *Anthologie d'un siècle de poésie haïtienne 1817-1925, Avec une étude sur la Muse haïtienne d'expression française et une étude sur la Muse haïtienne d'expression créole*, Paris, Bossard, 1925 : 19.
 50. Voir, par exemple, la contribution d'Ulrich Fleischmann à A. James Arnold, ed., *A History of Literature in the Caribbean*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Pub. Co., 1994, en particulier, vol. I : 327-328. Fleischmann évoque « the poems *Lisette quitté la plaine*, 1757, written by a white Creole, Duvivier de la Mahautière ; *Adieu foulards, adieu madras*, 1769, by the French governor of Guadeloupe, Bouillé ».

jamais et l'on voit que si la chanson de Rousseau est « nègre », c'est un peu à la manière dont peuvent l'être les *Demoiselles d'Avignon* de Picasso...⁵¹

Bref, l'attribution de ce texte à un « white Creole » (Ulrich Fleischmann) explique largement le sentiment qu'éprouve son lecteur de se trouver devant un pur exemple de pastorale, à ceci près que le berger est coupeur de canne et que l'eau des sources est devenue taffiat. Le prénom de Colin, qui apparaît au dernier vers du texte tel qu'il a été mis en musique par l'auteur du *Contrat social*, arrime d'ailleurs l'élégie dans la tradition pastorale. Le héros de l'intermède de Rousseau, *Le Devin de village*, n'a-t-il pas nom Colin ? Tout se passe donc comme si Rousseau avait reçu des mains de son ami le chevalier de Flamanville un texte qui, loin de figurer l'Autre et l'Ailleurs, n'était que du Rousseau créole, du Rousseau traduit en créole. S'il ne l'a pas écrit, ce texte lui était pourtant en somme destiné.

Or, quelle musique dépose-t-il au pied de l'élégie ? Un air en 3/4 qui, avec son unique dièse à la clef, est d'une simplicité absolue, recherchée. Qui verrait, dans cette manière, l'indice d'une volonté de Rousseau de se mettre au diapason des sentiments rustiques et du langage « nègre » se tromperait. Rousseau, en réduisant à l'essentiel sa chanson, n'adresse nulle révérence à quelque bon sauvage que ce soit. Il ne *compose pas petit nègre* comme on dit que l'on « parle petit nègre ». Non. L'esthétique dépouillée, minimale qui rend sa chanson remarquable règne sur l'ensemble d'un recueil dans lequel se signale, par exemple, un *Air sur trois notes*. Finalement non exotique par son texte, la chanson ne l'est pas plus par sa mélodie. Rien de plus rousseauiste que cette *Chanson nègre*. Rien de plus musicalement « nègre » pourtant que cette chanson qui n'a absolument aucun rapport rythmique⁵², mélodique, harmonique avec quelque musique noire que ce soit. Justifions-nous rapidement de ce paradoxe.

Sur la capacité de l'être humain, individu ou espèce, à revenir à une simplicité qui peut-être fut celle des premiers temps, Rousseau, contrairement à ce que de mauvais lecteurs ont pu croire ou faire semblant de croire, ne s'est jamais illusionné. Pour ne citer qu'un seul de ses énoncés à ce propos, mais remarquablement dense il est vrai : « on ne revient pas plus à la simplicité qu'à l'enfance »⁵³. En revanche, plus profondément que quiconque, il a pensé, intimement vécu jusqu'à la déchirure et la folie, l'impossibilité d'une telle régression qu'il juge par ailleurs non souhaitable. Il n'empêche qu'au soir de sa vie, dans ses écrits (car il écrit bien sûr ; quoi qu'il en dise, il écrit) comme dans sa musique, il lui arrive de rêver ce retour. D'ébaucher un geste créateur qui irait dans ce sens. Les romances, dans leur simplicité radicale, dans le dénuement de leur ligne mélodique sont une critique de la musique de son temps. Critique de la musique qu'il a pu lui arriver

51. Sur ce que ce tableau fameux doit (ou ne doit pas) aux « Nègres » ou à ce qui fut appelé « art nègre », lire les analyses d'Anne Baldassari dans le catalogue de l'exposition, *Le Miroir noir. Picasso, sources photographiques, 1900-1928*, Paris, Réunion des Musées nationaux, 1997 : 69-115.

52. Pour ce qui concerne le jazz, il faut attendre la *Jitterbug Waltz* de Fats Waller (1942) pour qu'une composition à trois temps fasse véritablement son entrée dans le répertoire.

53. Formule empruntée à la lettre n° 3256, tome XX de la *Correspondance complète de Rousseau*, Oxford, Voltaire Foundation, 1965-1998. Rousseau l'adresse en mai 1764 à Henriette ***, une lectrice demeurée anonyme.

à lui-même d'écrire, bien sûr ; critique surtout de l'harmonie et des richesses d'un Rameau, critique de ce qu'il appelle, dans *Les Rêveries du promeneur solitaire*, « le tortillage moderne »⁵⁴. Ainsi, dans une note jointe à son recueil, il avertit : « Dans toute ma musique je prie instamment qu'on ne mette aucun remplissage partout où je n'en ai pas mis », et un témoin du temps, Rochlitz, rapporte les circonstances de la composition de l'*Air sur trois notes* dans les termes suivants :

« Rousseau affirmait un jour, en plaidant pour la simplification de la musique de chant, que le compositeur d'une chanson devait se limiter à 4 ou 5 notes au maximum. On trouvait cela plus que paradoxal : ridicule. Alors Rousseau s'assit, et composa sur trois notes une petite chanson extrêmement touchante. »⁵⁵

Le moment est alors venu de se demander à quoi tient l'unité de la « musique nègre » telle que Schaeffner l'a postulée et mise au jour. On a déjà évoqué le traitement du son ; il faudrait ajouter « l'éternelle lutte [...] entre la mesure et le rythme »⁵⁶, et bien d'autres éléments encore. Mais, d'une certaine façon, là n'est pas l'essentiel, c'est-à-dire que là n'est pas l'essence de cette musique. À bien lire (relire) Schaeffner, l'essentiel tient en un mot, une notion, qui ne relève pas a priori exclusivement du musical. On l'aura deviné, c'est celle de *simplicité*. Complétons tel fragment que nous avons cité plus haut :

« Des musiques violentes d'Afrique aux chants des planteurs des Antilles ou de la Louisiane, aux *spirituals*, au *jazz* enfin, il ne s'agit jamais que d'un même fait musical, sous des aspects étrangement peu variés : un bagage d'expression réduit au minimum, d'une simplification inquiétante même, et qui n'en aura pas moins servi à la conquête de trois continents. »⁵⁷

Plus loin, avec une exactitude philologique plus grande – car ce terme de « simplification », du fait de son suffixe est assez étonnant – Schaeffner⁵⁸ répète :

« Depuis toujours le nègre avait pratiqué cette musique réduite à l'essence, mais il fallait que notre art occidental fût d'abord saturé d'harmonie et d'orchestre pour que celui-ci passât, d'accord avec le *jazz*, à l'extrême opposé et pour qu'ainsi la musique pût reprendre un nouveau départ. »⁵⁹

La leçon de Schaeffner (un lecteur de Rousseau, bien sûr) rejoint, par delà les siècles, le sentiment rousseauiste de la simplicité comme puissance critique.

54. OC, I : 1045.

55. Cité par D. Paquette, 1996, art. cit. : 171-172. Voir aussi, à propos des *Airs pour être joués la troupe marchant*, cette remarque : « L'auteur des ces petits *Airs* ne présume pas qu'une musique aussi simple puisse être goûtée. »

56. André Schaeffner, *op. cit.*, 1988 : 63.

57. *Ibid.* : 14.

58. Nous disons « Schaeffner » car si les chapitres conclusifs XIV, XV, XVI de la première édition de l'ouvrage *Le Jazz* sont réputés avoir été écrits par André Cœuroy (voir Lucien Malson, 1988, art. cit. : 153) et si, de fait, la reprise de l'étude de Schaeffner dans les *Cahiers du Jazz* en 1965 laissait ces chapitres de côté, le feuillet du *Ménestrel*, que le volume *Le Jazz* ne fait que reprendre et qui est signé du seul nom d'André Schaeffner, s'achève précisément sur ces lignes que nous citons et dans lesquelles le style du musicologue est par ailleurs reconnaissable. Voir les *Notes sur la musique des Afro-Américains*, dans le *Ménestrel* du 25 juin, du 2, 9, 16, 23, 30 juillet et du 6 août 1926.

59. André Schaeffner, *op. cit.*, 1988 : 111.

Critique esthétique, bien sûr mais aussi critique politique. Mais cette question politique – comme celle, bien compliquée, d'une « simplicité » sur les termes de laquelle il conviendrait de s'entendre, d'ailleurs⁶⁰ – ne pourra être l'objet que d'une autre aventure⁶¹. Reste que se trouve levé, du moins nous l'espérons, le paradoxe dont nous avons plus haut mis en place les termes et que le titre de notre étude s'essayait déjà à annoncer : nègre, la chanson de Rousseau ne l'est pas d'abord par son créole, elle l'est par sa simplicité. Mais alors, la radicalité de sa simplicité la fait soudain nègre absolument.

MOTS CLÉS/KEYWORDS: ethnomusicologie/*ethnomusicology* – Jean-Jacques Rousseau – Lumières/*Enlightenment* – sauvages/*savages* – jazz.

60. Rien de moins simple que les polyrythmies africaines et si les tout premiers « jazz bands » à s'être fait entendre en Europe pratiquaient de fait une musique rustique, mettre le doigt sur la simplicité de la polyphonie néo-orléanaise pratiquée par le Creole Jazz Band de King Oliver n'est pas une entreprise simple – pour ne rien dire des arrangements d'un Fletcher Henderson ou des compositions d'un Duke Ellington encore dans les limbes.

61. Sans détailler ce qui devra faire l'objet d'une autre enquête, ni faire référence à ces formes de complexité musicale liées à l'orchestration ou à l'écriture et auxquelles la note précédente fait allusion, on aura compris que la simplicité visée tant par Schaeffner que par son maître Rousseau n'est pas autre chose qu'une complexité qui a changé son point d'application. La complexité ne réside plus dans le genre pratiqué (Rousseau troque la forme opératique pour la romance) mais, par exemple, dans une matière sonore travaillée dans des sens auparavant inouïs dans des salles de concert. Alors, le moment de la création n'est plus ou plus seulement celui de l'écriture ; il est celui de l'interprétation. Dans les *Confessions* (OC, I : 11), Rousseau attribue sa « passion pour la musique » à sa tante Suson qui lui tint lieu de mère et « savait une quantité prodigieuse d'airs et de chansons qu'elle chantoit avec un filet de voix fort doux ». Il précise : « je me surprends quelquefois à pleurer comme un enfant en marmotant ces petits airs d'une voix déjà cassée et tremblante ». S'il n'est peut-être pas le premier homme au monde à avoir été touché par les brisures et les tremblements d'une voix qui chante, Rousseau est le premier à avoir écrit, mais aussi fourni les moyens de penser le charme de ce que toute la tradition académique européenne révoque comme des défauts. Il a fallu attendre le jazz pour que triomphe une musique qui, comme celles aimées de Rousseau (souhaitées par lui, plutôt), fût, dans certaines de ses manifestations, la musique même de l'*accent*.

Anne-Marie Mercier-Faivre & Yannick Seité, *Le jazz à la lumière de Jean-Jacques Rousseau*. — Le discours tenu sur le jazz par les premiers témoins (journalistes, écrivains, musicologues...) de son arrivée en Europe est extrêmement proche de celui, qu'à l'Âge classique, les voyageurs et les philosophes qui compilèrent les récits de ces derniers produisirent à propos de la musique des Noirs africains ou des esclaves. Si on déplore très généralement le bruit et la cacophonie engendrés par des pratiques qu'il est presque impossible de tenir pour musicales, quelques voix s'avèrent plus inspirées. Or, quoi de véritablement commun entre les « tambours des Mandingos » ou le « chant du Nègre Arada » d'une part, la musique délivrée dans l'Europe de l'après Première Guerre mondiale par les grands orchestres de Will Marion Cook ou James Reese Europe de l'autre ? Tout en interrogeant une permanence des discours que la différence des musiques rend problématique, on suggérera que c'est peut-être l'activité de penseurs des Lumières tels que Jean-Jacques Rousseau qui, en posant les bases de l'ethnomusicologie, a lointainement préparé nos esprits et nos oreilles à *entendre* les musiques autres ou, plus largement, à écouter autrement la musique.

Anne-Marie Mercier-Faivre and Yannick Seité, *Jazz in the Light of Jean-Jacques Rousseau*. — Firsthand reports written about jazz, when it arrived in Europe, by journalists, writers and musicologists closely resemble the accounts written, during the Classical Age, about Black African or slave music by travelers and the philosophers who set their words down in writing. Besides general lamentations about the noise and cacophony produced by practices that could hardly be called musical, a few more inspired voices were heard. What is really in common between « Manding drums » or the « Nègre Arada chant » and the music brought to Europe after the First World War by Will Marion Cook's or James Reese's bands ? While inquiring into the constancy in these accounts, which does not hold up given the difference between the sorts of music in question, the authors suggest that thinkers during the Enlightenment, such as Jean-Jacques Rousseau (who laid the basis for ethnomusicology), helped prepare our minds and ears for other kinds of music or, in broader terms, prepared the way for us to listen to music in another way.