L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

158-159 | avril-septembre 2001

Jazz et anthropologie

Du sexe, des couleurs et du corps

Francis Marmande

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/105>

DOI : 10.4000/lhomme.105

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 125-138

ISBN : 2-7132-1386-X

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Francis Marmande, « Du sexe, des couleurs et du corps », *L'Homme* [En ligne], 158-159 | avril-septembre 2001, mis en ligne le 25 mai 2007, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/105> ; DOI : 10.4000/lhomme.105

Du sexe, des couleurs et du corps

Francis Marmande

LE “JAZZ”, ce que l’on appelle *le jazz*, par gloire, par méchanceté, pour humilier ou célébrer ce qui n’a pas de nom, le jazz qui est à la musique africaine-américaine ce qu’est la poésie à la pensée et la pensée à la littérature – leur violence, leur immédiateté et leur impossible –, le jazz est un lieu de légende et de mythe d’une singulière puissance. Peut-être à certains égards n’est-il que cela. Certes il est d’abord une histoire, une histoire de corps et de domination sidérante, moins dans l’effort sans précédent (l’esclavage moderne) produit pour éliminer l’humanité chez ceux que l’on a traités durablement au-dessous des « sous-chiens » (*Beneath the Underdog* est le titre de l’autobiographie de Charles Mingus)¹, que dans l’application que l’industrie du spectacle, celle du cinéma, celle du music-hall, ses relais commerciaux, journalistiques et propagandistes, ont mise à prolonger ce gigantesque effort d’écrasement par d’autres moyens. Mais il est une légende et cette légende est la vérité de son épopée. D’une épopée écoutée aux portes de la légende.

Contre le mot de « jazz » et contre sa dévaluation d’usage, tous les musiciens qui ont fait l’histoire de cette musique, à commencer par Louis Armstrong et Duke Ellington, ont protesté. Le mépris avec lequel on continue de ne pas écouter cette protestation, comme si elle venait d’une parole sans réelle portée, est très intéressant. Le rapport profond des communautés qui constituent tant bien que mal les États-Unis d’Amérique est entièrement engagé dans ce débat. Localement, dans les grands moyens de communication, il n’est nullement aperçu : au mieux, défiguré, le plus souvent, nié. En Europe, un angélisme, en fin de compte émouvant, en dissimule les grandes composantes pour d’autres raisons, d’autres précautions, d’autres censures qu’il conviendra d’analyser avant d’en être les dupes. La légende du jazz en est son *autre* histoire.

Exemple : on peut, on doit sans doute, établir, fiches en main, la discographie, la biographie, l’histoire inaccessible de Lester Willis Young, dit « Prez »

1. Charles Mingus & Nel King, *Beneath the Underdog*, New York, Alfred A. Knopf, 1971, traduit en français par Jacques B. Hess sous le titre *Moins qu’un chien*, Marseille, Parenthèses, 1982.

pour « président », né à Woodville, Mississippi, le 27 août 1909, mort à New York, le 15 mars 1959. On aura du mal à capter la rumeur, l'écho cosmique qui continue de se répandre en s'affaiblissant, car il tient au témoignage, au secret, à la douceur des paroles, à l'imaginaire et à des corps, des modes d'existence, un rapport au sexe, à la couleur, à l'argent, à la folie, largement inaccessibles aujourd'hui. Que saura-t-on bientôt de l'expression langagière de Lester (de sa voix) qui enchantait les rares êtres qui l'auront vraiment approché, dont le ténor ne fut qu'un des instruments, que seul un écrivain pourrait réellement évoquer, évoquer dans le réel, et qui est à jamais perdue ? Que saura-t-on de cette obligation ou furent les musiciens africains-américains de faire les clowns, à l'exigence de qui, au juste ? Que saura-t-on des vertus de la troupe des Minstrels que dirigeait le père de Lester, ancien instituteur reconverti dans la pitrerie musicale ambulante ? Qui dira le rôle qu'a joué en cette affaire Irma, Irma la douce, sa sœur cadette de trois ans, alto-sax dans la bande foraine du père : la sonorité de brume de Lester, c'est elle ; son phrasé rêveur, c'est elle ; l'articulation de diamant, c'est elle ; le songe des harmonies d'automne, c'est elle, Irma, meilleure lectrice que lui, pourtant tombé du ciel. Derrière tout artiste de jazz, il y a un artiste inconnu qui veille, qui n'a jamais enregistré, dont on sait à peine le nom. Derrière Lester, c'est Irma : Lester minablement feinté par un flic du FBI déguisé en zazou. Lester au cachot, cassé, matraqué la nuit par des matons blancs beurrés de bière et de rage anti-nègre. Lester en cour martiale : ou, de l'utilisation du napalm pour estourbir un papillon. C'est de cela qu'il sera question.

La voix, la transmission

« Nous avons fait notre histoire dans cette langue, le jazz. Le jazz a été notre langue de communication, pour nous qui en étions privés et interdits. » Cette phrase est de Charles Mingus, compositeur, agitateur et bassiste. Mingus, « homme noir en Amérique, donc en colère tous les jours » (James Baldwin). Mingus en club, lorsqu'il était appelé à l'ordre par le patron pour rejoindre la scène, glissait à Fats Navarro, qui eût pu, s'il n'était mort à 26 ans, changer l'idée de la trompette (Miles) et rivaliser avec Clifford Brown, Mingus lui glissait : « Viens Fats, viens, on va poursuivre cette conversation dans la musique ».

Mingus disait qu'il comprenait tout ce que disait Charlie Parker ; il disait qu'un chorus de Parker ou de Bud Powell étaient des discours, parfaitement lisibles. Il faut prendre cette assertion au pied de la lettre. La musique de jazz fonctionne comme une autre langue. Elle fonctionne comme la langue de l'autre. La voix est son point d'inscription inaliénable. La proximité des mots, du non-verbal, du scat, des onomatopées, du traitement imprévu de l'instrument de musique (« growl », bruits divers, imitations), constitue un lexique d'équivalences entre la voix, la parole, l'improvisation et la musique. Le rap est le dernier point vérifiable de cette longue histoire. Rien là d'imitatif ou d'évocatoire, la langue de la pensée est directement à l'œuvre. Ils l'ont su.

On peut faire, on a fait, l'histoire du jazz comme on a fait l'histoire des religions, celle des peuples, de la philosophie, des paysages ou de la folie. L'histoire du jazz se confond avec celle de l'Amérique. C'est l'histoire des Noirs et des Blancs, des hommes et des femmes, des villes et des campagnes en Amérique. C'est l'histoire des musiciens, des formes, des instruments, du public, de la critique. En s'y prenant bien, on peut faire l'histoire de ce pays à travers l'histoire de ses instruments de musique. On peut faire l'histoire de leur importation, de leur rôle social – dans quelles maisons les trouvait-on ? à partir de quand ? quelle place ont tenue les cuivres et les tambours dans la Guerre de Sécession, dans l'armée ?

Comme toute histoire, l'histoire du jazz est problématique et polémique. Elle est celle d'un rayonnement depuis les rives du Mississippi. Elle est aussi l'histoire singulière des villes, New Orleans, l'exil à Chicago, le rôle de New York, Kansas City avant la Deuxième Guerre, etc. Cette histoire prend la forme de noms propres sur lesquels la communauté des musiciens s'entend. Louis Armstrong, fondateur historique après King Oliver, Jelly Roll Morton, Bessie Smith, Duke Ellington, Coleman Hawkins, Lester Young, Count Basie, Charlie Parker, Thelonious Monk, Miles Davis, John Coltrane, Sonny Rollins, Stan Getz, Art Blakey, Ornette Coleman, Albert Ayler, Cecil Taylor, L'Art Ensemble of Chicago, Sun Ra, David Murray, Steve Coleman, etc.

Cette histoire est susceptible de la même organisation que les autres formes historiques. On peut la lire selon les mouvements de l'histoire de l'art. Elle en est peut-être la parodie et la synthèse : préhistoire, fondements, établissement de canons classiques, renversement romantique (le be-bop qu'on a pu voir aussi comme le surréalisme du jazz, avec Parker et Gillespie), néo-académisme, symbolisme et contre symbolisme (la West Coast et New York dans les années 50), révolution radicale des formes et des pratiques (le free jazz, lié aux luttes des Noirs, plus ou moins violentes), néo-académisme, postmodernisme (toutes les formes et tous les codes sont simultanés), etc. En 1965, Martin Luther King rencontre secrètement Malcolm X. Cette rencontre ne fut pas supportable. Chacun fut physiquement éliminé par tous ceux à qui elle était intolérable, dont le nombre ne cesse de croître, depuis 1965, pas seulement dans les rangs du « pouvoir » ou des « flics », non, dans les rangs aussi des amateurs de « jazz ».

On peut voir aussi cette histoire de façon plus nietzschéenne. Dans sa force et sa dynamique. Au moment de son éclosion supposée à La Nouvelle-Orléans, le jazz fait sa percée dans toutes les grandes villes à la fois. On peut la voir selon un modèle biologique (musique de différenciation pour faire entendre sa voix, sa juste voix, trouver sa sonorité). On peut la voir selon un modèle physique (avec ses tensions, ses points d'application, ses accélérations, ses implosions). On peut la voir comme une métaphore de la vie économique (rapports sociaux, circulation de l'argent, représentation, usine).

Ce qui est intéressant, c'est que partout où elle passe et s'installe, la musique de jazz apparaît comme une musique de musiciens pour musiciens. Elle est la réappropriation de la musique par les musiciens (musiciens de bal, de variétés, interprètes de musique classique). Elle se joue en dehors du temps du travail musical.

Le temps du travail musical est un temps déjà pris sur le temps du travail social. Elle se joue « after hours », après les heures du temps musical. Elle se joue dans des lieux cachés. Ses auditeurs sont au départ des participants actifs, des musiciens sans instruments. On n'y applaudit pas comme ailleurs, ni aux mêmes endroits, on se sert des claquements de doigts, des pieds pour entrer dans la musique. L'origine en est perdue ou impure et c'est cela qui est excitant. Nulle nostalgie.

Tous les musiciens disent que Buddy Bolden (qui n'a jamais enregistré, que personne n'a réussi à entendre, et qui est mort après un long séjour en hôpital psychiatrique) jouait mieux, plus fort, était plus impressionnant que Louis Armstrong. Jo Jones prétendait qu'un saxophoniste de Kansas City (qui n'a jamais enregistré, que personne n'a jamais entendu, qui est mort dans un caniveau) jouait dix fois plus vite et était plus brillant que Charlie Parker. Il s'appelait Walter Knight. Ornette Coleman parle toujours de cet homme de Fort Worth (Texas) qui inventait les formes du jazz à venir au fond de son garage du bout de la rue. Dans toutes les villes, on cite ces illustres inconnus qui ont fait dans l'ombre l'histoire de cette musique sans que l'histoire les retienne, Bib Monville aux Antilles françaises.

Théâtralité

La théâtralité, le corps, la fête ont un rôle à part dans le jazz. Le jazz invente comment on tient un instrument, comment on se tient avec un instrument, comment on danse la musique. Le jazz est joué par des musiciens qui sont des comédiens de jazz. Cette comédie ne se répète pas. Le jazz est une attitude. Cette attitude invente et produit un corps. Les fondements plus que populaires d'une musique prophétique, inventée par des parias, se croisent ici avec la théâtralité africaine, plus ou moins fantasmée, plus ou moins imaginée. Il y a dans la pratique du jazz l'invention d'un exotisme qui escorte le développement et les aberrations de la société industrielle. Cet exotisme est un exotisme de l'intérieur, un exotisme critique, moqueur et spectaculaire.

La loi, l'organisation

L'organisation de la plantation, de la famille, la structure de la religion déterminent l'organisation de cette contre famille, de cette non-famille qu'est la communauté des musiciens. L'apprentissage du musicien a longtemps découragé l'observateur européen. Il n'y retrouvait pas ses modèles et ses règles (conservatoires, écoles, lecture, pupitre). L'apprentissage est, longtemps, de tradition orale, mais pas seulement. Il passe par les mères (chanteuses ou organistes à l'église). Le père ou l'oncle musicien figurent un autre type de filiation. L'apprentissage se poursuit sur un plan horizontal (amis, voisins, orchestre de collège, de quartier, garage du fond de la rue).

On pourrait faire une description minutieuse de la socialité du jazz, de la courtoisie du milieu, de ses rites et protocoles, de ses cruautés, de ses malheurs, de son

exubérance. Le jazz organise un ordre transversal de la société. Cet ordre n'est pas seulement parallèle, comme les sociétés secrètes ou les religions : il est transversal. Son principe détourne les formes musicales de leur destin social : profanation, parodie, transformation – au début, chants familiaux, musiques religieuses, musiques à la mode, la mazurka des maîtres, la musique de salon, les tubes de Tin Pan Alley, les fanfares militaires, les cortèges d'enterrement, le répertoire de Gershwin, de tout on peut faire jazz.

Le jazz est un traitement libre du souvenir, une interprétation personnelle du répertoire, un jeu à perte avec l'improvisation. Une seule forme n'est pas détournée – elle est évoquée, suggérée, discrète ou lourde, implicite ou manifeste, mais jamais détournée –, c'est le blues. Le blues hante le jazz comme, de proche en proche, toutes les musiques populaires.

L'instrument, le corps

L'instrument est le trésor. Sa transmission, son don, son acquisition, sa perte sont autant de faits cruciaux. Le rôle des voisins, parents et amis, est déterminant. Le rapport à l'instrument donne lieu à une invention chorégraphique très particulière. Les grands sculpteurs du siècle, les grands comédiens, ceux qui utilisent l'espace de la scène d'une façon nouvelle, ce sont les musiciens de jazz. Le comique, le grotesque, la gravité, le splendide sont distribués selon de nouvelles lignes de force. Ils ont d'autres points d'application. Le corps est travaillé par l'instrument. Le corps entier est impliqué, la bouche, les doigts, le dos, les jambes, le ventre, le cerveau. Une pathologie singulière peut être dégagée. Dizzy Gillespie, trompettiste, a donné son nom à un syndrome d'affection de la lèvre supérieure.

L'ornementation du corps (le vêtement) prend dans le jazz un sens qu'elle n'a pas ailleurs. Ce sens est lié à une revendication et à des usages plus anciens. L'histoire du vêtement en jazz est une histoire autonome. Elle a sans doute à voir avec la nudité et la pauvreté. Elle a aussi à voir avec le sens du spectacle américain, le goût du costume et le rêve de l'Afrique. Depuis les élégances de Jelly Roll Morton jusqu'aux tenues de scène de Miles Davis en passant par les très critiqués habits de soirée du Modern Jazz Quartet, les énormités de George Clinton ou de Sun Ra (la farce ? pas seulement) et les tissus africains d'Archie Shepp, on peut reconstruire quelque chose de l'histoire des rapports sociaux aux États-Unis. On peut aussi esquisser une histoire de l'imaginaire africain-américain. Où la non-élégance voulue, d'un misérable voulu, ostentatoire, des musiciens européens entre 1970 et 1985 mériterait une petite étude.

Les lieux, caves, garages, arrière-salles de restaurants, appartements, lofts, donnent sa micro-description à l'espace du jazz. Les villes, les zones, les États sont le point d'observation de sa macro-description. Les amateurs et les musiciens se sont toujours amusés à repérer les parentés de son, de style, de phrasé, entre musiciens nés dans la même région. Les saxophonistes texans ont une façon très repérable de prendre le bec, de souffler et de sonner. Les batteurs louisianais ont un accent spécial. Il y a un son de Detroit, un son de Chicago et une façon spéciale

de marcher et d'habiter la rue à New York. Quand Monk revient dans son quartier natal, quand Ornette Coleman se promène dans Manhattan, « connus » ou pas au regard de la célébrité médiatique, bien méconnus du « grand public », ils sont partout reconnus par des gens de tous âges, de toute position sociale, de tout niveau. Le regard de reconnaissance a quelque chose de saisissant.

Le “jazz” comme attitude

Si l'on veut se tenir à hauteur d'une des plus grandes innovations du siècle, plus sidérante que d'autres qui semblent pourtant plus neuves (comme le cinéma), il faut considérer le jazz non pas seulement comme un événement musicologique, un style entre d'autres, mais comme une attitude. C'est là qu'il prend sa plénitude et c'est en cela qu'il est un objet anthropologique. Il est peut-être la dernière création artistique de l'aventure proprement humaine. Les arts de l'image déplacent totalement l'espace, les investissements financiers et l'imaginaire de la création. C'est en quoi le jazz donne l'impression de résumer parodiquement les aventures précédentes, les évolutions esthétiques et les styles.

Sa vitesse est nouvelle. Les rapports humains qu'il crée, sans réel précédent. L'exploration de sons inconnus, de continents peu approchés, de zones spéciales du corps et du mental, est unique. Le jazz libère les musiciens et porte leur univers sur la scène. On voit les coulisses et le studio sur scène, et cela, dans l'achèvement. Musique pour musiciens, c'est aussi le théâtre musical des musiciens. Le club permet d'approcher du geste et du secret.

Toute prestation de jazz est un jeu de l'individu et du groupe. Un jeu du groupe et de la communauté. Un jeu de la communauté et du spectacle. Ce jeu se traduit par le risque (le risque de l'improvisation), par la joute (« chases », compétitions, surenchères) et par la traque de l'instant.

Du féminin

Jimmy Blanton n'est pas né, comme on l'a longtemps cru, à Saint-Louis, Missouri, ville fondée par le capitaine Laclède de Lescun, mais à Chatanooga, Tennessee. En raison directe de sa jeunesse qui ne dure pas, sa rencontre secrète et météorique avec Duke Ellington, leurs chefs-d'œuvre en duo, son intenable avance sur l'art de la contrebasse et du temps, la souplesse divinatoire du doigté, le son bondissant qu'il tirait des cordes auxquelles d'autres se sont pendus, Jimmy Blanton (1921-1942) est l'acteur discret le plus rayonnant de l'histoire de la musique africaine-américaine².

2. On accepte depuis longtemps cette expression. On sait trop à quel trafic le mot de *jazz* a servi et sert et sert encore. On respecte trop les musiciens qui se sont rebellés contre lui. Pour autant, l'expression de « musique africaine-américaine », qui ne sonne pas dans la langue française comme elle sonne dans la bouche d'Archie Shepp, est excessivement extensive (gospel, rythm'n blues, variétés, etc.). Elle permet d'effacer la spécificité du « jazz » et n'indique en rien ce que porte de rare ce mot impur, dégradant, aimable, d'autant plus trouble qu'il n'est jamais équivoque pour les musiciens.

L'histoire du jazz se précise minutieusement au même train qu'elle se mystifie, inconsciente, mêlant dans l'absurde ce qui jusque-là, l'avait contradictoirement structurée : d'un côté, les « spécialistes » (découvreurs, défricheurs, agenceurs de faits, faiseurs d'histoire) et, de l'autre, les passants plus ou moins considérables, qui ont toujours *désiré* dans cette découverte du « jazz », sa fable, sa légende, sa romance et son impensé. Ce qui s'est effondré, ceci expliquant cela, c'est l'*écriture* du jazz. Ce qui s'en écrit. Par dérive, frivolité mais aussi par décision d'occulter ou du moins de différer ce dont on ne sait plus quoi dire qui ne soit, moins politiquement qu'à titre personnel, compromettant – le sexe muet, la transgression des couleurs, le mouvement du corps –, les spécialistes sont souvent des passants déguisés, très nettement depuis qu'ils se sont fixé comme tâche une opération froide : le refoulement actif du « free jazz » et l'exaltation d'un pur récréatif sans mémoire. N'osant plus fréquenter cette révision d'histoire de près par crainte d'en souffrir, chercheurs et musiciens sont entrés dans une sorte de clandestinité. La question de la sensualité, du sexe muet et des interdits est si centrale dans le jazz qu'on la maintient en résidence surveillée. Ce qui, en un sens, n'est pas plus mal (il ne s'agit pas d'en appeler à une anatomie transparente) mais fausse les pistes, s'il s'agit de savoir à quoi s'en tenir.

Jimmy Blanton n'est pas né en 1921 mais en 1918, ce qui ne rallonge d'ailleurs son vol furtif que d'une trentaine de mois. Il meurt à Los Angeles, le 30 juillet 1942. Savoir pourquoi les purs pilotes de contrebasse meurent à l'âge sans âge des anges... C'est vrai de Scott LaFaro, c'est aussi vrai de Paul Chambers, Beb Guérin ou Jean-François Jenny-Clark.

La géographie du jazz ne se confond pas avec une théorie des origines et des climats, version en manque d'imaginaire de la théorie des influences, encore que la couleur et la transparence de l'air y prennent leur juste part. C'est en fait une affaire de sud, une affaire d'accent. En ce sens, il est irremplaçable de savoir que Chatanooga, Tennessee, la ville natale de Blanton, est la ville de Lovie Austin et de Bessie Smith – à condition de n'en rien faire. On veut dire : rien d'*intelligent*.

On gagnera autant, et selon la même méthode, à remonter d'une décade à peine, vers Bill Oldham, natif également de Chatanooga (au nom indien), en 1909, que l'on trouve en 1933 dans les légions de Louis Armstrong, Bill le tuba, Bill la basse, le trombone et baryton, sa passion du son grave dont on répéterait volontiers qu'elle prend une source obscure dans l'interdit fait aux mâles noirs de parler grave – le fasciste croit toujours puissant de féminiser celui qu'il écrase –, histoire que l'on tient d'un Howard Johnson³ bien placé pour le dire, son père l'ayant vécue dans sa chair en Alabama, si cette historiette précieuse ne se retrouvait ressassée, concassée, enniaisée, défigurée, comme bêtifiée – rien de pire qu'une histoire humiliée – dans des programmes d'un de ces phénomènes qui mériteraient l'attention des anthropologues : les festivals « de jazz » de l'été, en France.

3. Cf. Francis Marmande, « Entretien avec Howard Johnson », *Jazz Magazine*, avril 1975, 232 : 27. Le « choix » des instruments graves par Howard Johnson, ce qu'il en dit lui-même (qui est la matrice de cette anecdote) a donné lieu à une analyse particulièrement fine de Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, Lyon, PUL, 1977 : 60. La reprise aplatée, mal saisie, comme une historiette tronquée et dévitalisée, est le fait d'innocents avisés (voir sur ce point le programme des concerts de la Ville de Paris au Parc de Vincennes, 1998).

Pour rappel, sur cette question des graves et de la transgression des registres, le premier artiste africain-américain à se tailler une réputation internationale dans l'univers compliqué des voix, au demeurant hors jazz dans son cas, il était membre du Parti communiste américain, fut une « basse », Paul Robeson.

Ce qu'introduit Blanton, pour en revenir à Blanton, dans l'orchestre d'Ellington, c'est l'idée du féminin parfaitement filée d'ailleurs par Billy Strayhorn et Ben Webster, en bordée dans les rues de Saint-Louis, une nuit de 1939 où ils l'ont découvert. Blanton jouait dans un club comme un autre : ils coururent réveiller Duke pour lui faire entendre le prodige. Lequel fut *illico* engagé dans le « band » au prix d'un doublement des basses.

Si l'on rend un hommage entier à Duke Ellington, l'année de son centenaire, c'est fait (1999), sans évoquer ne fût-ce qu'en passant, gauchement ou par la voie de gauche, ce voile du féminin et de la sensualité posé sitôt qu'enlevé sur l'orchestre par Billy Strayhorn ; si l'on redouble ce silence du silence tatillon et plutôt apeuré qui couvre la vraie vie de Bessie Smith et l'amour que portaient aux filles nombre de chanteuses de l'époque (Ma Rainey), on aura sans doute préservé un rien de réputation en soi ; on aura sans doute fait avec prudence le tour de la question pour ne pas l'aborder, comme on ferme les grilles du pavillon, le soir, mais on sera passé bien à côté de Billy Strayhorn – donc de l'orchestre, donc de Duke, donc de Jimmy Blanton. Il est vrai qu'à ce compte, il vaudrait mieux lire les travaux sur le féminisme et le féminin d'Angela Davis qu'endurer l'extraordinaire bouillie promotionnelle de modes et travaux dont le « jazz » est devenu un narcissique et puéril prétexte ⁴.

Reste à faire maintenant l'inventaire, la leçon et ce que l'on peut en déduire, des « séances » d'exception où se retrouvent Blanton et Ellington : les séances d'enregistrement marquées par l'ange du bizarre. En matière de discographie, c'est sans doute la tâche la plus passionnante. Il est des années, des êtres, des jours dans ces années, des heures dans la vie de ces êtres, des matins mêmes, où habiter un studio d'enregistrement tient du miracle et de la quatrième dimension. Au fond, à l'envers de l'intraitable épreuve de la scène, à l'écart du public toujours un peu menaçant pour la musique, c'est ce qui qualifie le mieux l'étrangeté de ceux qui bouleversent. Ce qui renvoie *a contrario* la mécanique des « séances », l'essentiel de la production actuelle, à leur authentique misère de fond : ce fait indéniable qu'elles sont désespérément *utiles*. On aurait tendance à penser qu'il y a « trop » d'albums inutiles aujourd'hui. Non ! C'est le contraire. Il n'y a pratiquement plus que des disques *utiles*. Utiles à quoi ?

Que l'on songe à ces quelques jours de l'an 40 vus des studios Victor ; à ce 6 mars où soudain aux mains d'un skipper de luxe (Jimmy Blanton, l'élégance souveraine) l'orchestre enchaîne *Jack The Bear*, ses faveurs d'introît avec l'envolée finale de la basse, *Ko-Ko*, le *Concerto for Cootie* joué en se jouant, *Cotton Tail*, un *Take The A Train* sur les chapeaux de boogies, et plus tard, le jour de la sainte Simone à Chicago, *Across The Track Blues* et l'ineffable *Chloe* (Victor BS O53 428 - 1).

4. Angela Y. Davis, *Blues Legacy and Black Feminism*, New York, Pantheon Books, 1998.

On entend, dans une extraordinaire précision, que d'un coup, au sommet de sa gloire, à l'un de ses sommets d'une gloire durable, l'orchestre et ses éléphants sont, à bout de doigts portés, dématérialisés, pourtant à fond de réel, par le seul jeu de l'ange. L'ange Blanton reste, à ce jour, le modèle inatteignable du contre-bassiste qui ne fait pas une note de trop et dont pas une note (des chutes harmoniques pour le moins surprenantes, parfois) ne pourrait disparaître sans effondrer l'ensemble. Ce n'est pourtant pas que la prise de son soit spécialement attentive, mais on perçoit tout dans le ventre. Les graves, les sons graves : question physique de nœuds et de ventres.

C'est ce qui explique probablement, outre certain mystère de l'amour des garçons, la naturelle légèreté de *Pitter Panther Patter* gravé en duo par Blanton et Duke à Chicago le 1^{er} octobre 1940. Il y a là, comme dans les tauromachies de Goya, dans ses pantins, la transparence de ses bleus et ses saute-moutons, l'inséparable voltige en tous points inutile celle-là, dans la haine de l'acrobatie, comme il arrive à Thelonious Monk de presque toujours s'élever, tout ce qui, chaque matin auquel suffit sa joie, continue en dépit du désastre, de consoler ou de tenter de le faire, mais de quoi ? – pour faire croire contre vents et marées à la vie.

Transgression des couleurs

Plus s'accroissent le savoir et l'envie de connaître, plus grand est le risque d'erreur. Il n'est pas d'erreur inintéressante. On a cru volontiers dans les mondes du jazz, sous des cieux différents et parfois sur fond de convictions violemment antagonistes que *Georgia*, le poème qu'écrivit Philippe Soupault en 1926 au retour de son premier « concert de jazz » est directement inspiré par le *Georgia On My Mind*, popularisé par Ray Charles à la fin des années 50 – que l'on prend au passage pour un blues. On l'a cru, on l'a dit, on l'a enregistré, les dénégations n'y feront rien.

Le poème de Soupault (par parenthèse, auteur du *Nègre*) est fiévreusement noté au retour d'un concert de Paul Whiteman.

Whiteman, le bien nommé – cette éloquence onomastique ne saurait s'inventer – est l'imposteur poussif dont la musique a servi de référence « jazz » dans les années 20 – il est l'idée pure et blanche du jazz⁵. C'est lui qu'on installe dans les salles dignes, Carnegie Hall et ce qui y ressemble partout au monde. Soupault entend le Whiteman du « jazz » au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, en 1926 : champs magnétiques...

En musique comme en toutes choses, on peut commencer mal, l'important est d'en sortir. Ce *Georgia* de Soupault est d'un surréalisme pour rombières, au demeurant charmant. Pour peu que l'on soit vraiment « littéraire », on peut aisément, sans doute au nom de l'intertextualité rétroactive, et aussi de la pataphysique, mettre en relation ses mots avec ceux de *Georgia On My Mind*.

5. Paul « Pops » Whiteman, violoniste et compositeur, né à Denver (Colorado), le 28 mars 1890 et mort à Doylestown (Pennsylvanie) le 29 décembre 1967. Son orchestre est le créateur, le 24 février 1924 à l'Aeolian Hall de New York, de la *Rhapsody In Blue* qu'il a commandée à George Gershwin. Bix Beiderbecke, Frank Trumbauer, les frères Dorsey, Jack Teagarden ou Red Norvo ont appartenu à son ensemble. En 1930, Paul Whiteman est la vedette du film *King of Jazz*.

Le *Georgia* de Whiteman est lui d'une grâce sautillante, très fox-trot pour bourgeoises légères. Il n'a évidemment rien à voir avec *Georgia On My Mind*, qui, en 1926, n'est pas encore écrit. *Georgia On My Mind* est une composition de Hoagy Carmichael (blanc de blancs).

Ce qu'a réellement joué Paul Whiteman devant Soupault, c'est *Georgia*, chanson de Howard Johnson (un autre Howard Johnson, pas le tubiste évoqué plus haut) et Walter Donaldson, déposée en 1922. Cette chanson fut dans l'année, adoptée comme hymne officiel de l'État sudiste, raciste, fasciste, de Géorgie. Ce qui dit à quelle délicate distance elle se tient du blues et de l'héritage africain-américain.

Georgia est enregistrée par Paul Whiteman chez Victor (18899 - mx 26321-2), et Carl Fenton chez Brunswick⁶. Le Peerless Quartet en donne la première version vocale (Victor), toujours en 1922. La version de Whiteman entre dans les « charts » le 1^{er} juillet 1922. Howard E. Johnson, né à Waterbury (Connecticut) le 2 juin 1887, est l'auteur de *Best Things In Life Are Free*; Walter Donaldson (1893-1947), l'auteur de *My Buddy*, *Love Me Or Leave Me*, etc.

Georgia On My Mind (paroles de Stuart Gorrell, musique de Hoagy Carmichael) date de 1930. Premier enregistrement par Carmichael, le 15 septembre (Victor 23013), avec l'orchestre de Matt Malneck. La version de Frankie Trumbauer chantée par Art Jarrett entre dans les « charts » le 22 août 1931 (Brunswick 6159). Celle de Mildred Bailey, le 30 janvier 1932 (Victor 2289). On mesure assez que, tout en ayant quitté le territoire de la musique douteuse et des hymnes officiels du Sud raciste, on ne se trouve pas à proprement parler dans la « Great Black Music »...

La confusion (symptôme, erreur d'évaluation, perte de repères) s'inscrit dans un protocole intéressant. Il a sa tradition et sa logique : Al Jolson, *Le Chanteur de jazz*, dans le premier film presque parlant, en 1927, est un comédien blanc ciragé en Nègre (pure question de production) ; par un juste retour des choses, Sophie Tucker, chanteuse caucasienne, est changée en « Nègresse » dans *La Nausée* de Sartre, etc.

La question des couleurs et de leur transgression reste au centre. N'importe quelle conversation, même sous contrôle, par gros temps de « political correctness », en témoigne. Les musiciens, les producteurs aussi, ne parlent que de cela, mais ils baissent la voix. C'est pour autant l'intouchable même, achevé par un certain ton de légèreté qui dédouane : aux « Nègres », « Noirs », « gens de couleur » (de loin l'invention verbale la plus stupéfiante), ont succédé les « Blacks ». C'est faire à bon compte, comme si la question de l'énoncé ne se posait pas pour son énonciateur – toujours avec un trait de dénégation intégrée⁷.

6. Recherche effectuée avec la collaboration de Daniel Richard.

7. Saura-t-on jamais sur quels axiomes Philippe Pétain s'appuie un jour pour risquer cette proposition que l'histoire a retenue de lui : « Le jazz est nègre, mais le swing est juif ».

D'un cri céleste, d'un élan qui semble ne plus devoir cesser de croître, en plein festival de Newport, une après-midi de feu, Paul Gonsalves relance à lui seul, en 1956, la machine ellingtonienne qui commençait à se gripper. Le rôle incitateur de l'individu (musicien de pupitre) dans l'ensemble (orchestre) est particulièrement frappant, comme une métaphore de l'aventure même du jazz. Dans l'orchestre Ellington, Jimmy Blanton, Paul Gonsalves, Harry Carney, Cootie Williams et, de proche en proche, tous les autres musiciens, ne sont pas de simples solistes, mais des ellingtoniens restés eux-mêmes. Sur *Diminuendo In Blue And Crescendo In Blue*, ce jour d'été le petit ténor, tel un toro, aligne vingt-sept chorus de rang, hors norme, poussé par l'énorme machine que soudain il libère, cependant que le fringant lion attablé à son clavier d'où il dirige les opérations, grogne et rit, on l'entend distinctement sur la bande, de plaisir.

Vingt-sept chorus : en concert, personne n'avait encore osé le faire. Paul Gonsalves, ex-pupitre discret de Count Basie et de Dizzy Gillespie, ouvre grand la porte aux improvisations fleuves du jazz moderne : Rollins, Coltrane, le free... D'un coup d'impertinence harmonique et rythmique, il agrandit le champ du possible. Le microsillon contemporain fera le reste. Dans l'enregistrement de 1956, *Diminuendo In Blue And Crescendo In Blue* dure 15 minutes et 41 secondes. En fond sonore, comme une joie d'enfant, on entend les « paroles » : la jubilation de Duke Ellington, parfaitement audible, qui scande la furie de Gonsalves.

C'est pourtant à un tout autre titre que Paul Gonsalves est remarquable. Pendant des lustres, son foie, son authentique foie, la radiographie de son foie, a fait l'objet de présentations spéciales dans les grandes universités de médecine américaines. On imagine la scène. Chaque année, la radiographie du foie du ténor qui avait tiré Ellington de son sommeil dogmatique est projetée, démesurément agrandie, devant des armées d'étudiants sidérés, semblable à un météorite interne, une pierre de feu, un dessin de Reiser.

D'illustres professeurs que la mort finirait bien par rattraper aussi (*sic transit gloria medicinae*) défilaient alors devant l'image sidérante et laissaient tomber, avec cette lassitude qu'inspirent le non-sens, la rotation de la terre et la divinité : « Ce foie, messieurs, fixez-en à jamais la monstruosité, ce foie est le foie d'un homme qui est encore, oui, vivant ! » Disaient-ils son nom ? Sans doute pas (secret médical). Racontaient-ils la déchirure divine des vingt-sept chorus de Newport ? La savaient-ils seulement ?

Paul Gonsalves buvait comme on respire. Dans le paradigme naturel des alcools, ce qu'il préférait c'était la bière accélérée de cognac. Et, sans le moindre sectarisme, tout le reste. Ce n'est d'ailleurs pas par là qu'il se signale vraiment dans l'univers du jazz de cette époque, ni même qu'il trancherait dans les pratiques des big bands sévères (Andy Kirk, contrebassiste et saxophoniste basse, chef de file des big bands de Kansas City pendant une vingtaine d'années, connu pour sa rigueur envers les musiciens de sa troupe, les Clouds of Joy) dont les pupitres avaient inventé un subtil dispositif de tuyau en caoutchouc qui

épousait le bec et le bocal du saxophone pour aller se perdre, derrière le gilet, dans un flacon qu'il suffisait de sucer tout en jouant. Non, c'est sa façon de théâtraliser l'ivresse qui le rend intéressant.

Livrogne ordinairement fait rire parce qu'il défaille. Il rend l'homme à sa misère comique. Et de plus, il lui arrive d'être inspiré. Plus près des dieux, sans doute, Gonsalves avait une façon unique d'approcher la bouffonnerie sans jamais y tomber, avec grandeur et dignité – comme on va à la mort ou aux noces d'une souris. Le protocole d'entrée de l'orchestre Ellington était immuable. Dans une demi-lumière de veille – ni exactement la lumière de la salle, ni encore celle de la scène où les projecteurs se concentraient sur le Duke qui entrait en dernier –, les musiciens s'installaient un à un, ainsi que l'on prend sa place en studio. Avec un dosage extrêmement raffiné de simplicité (comme si « nous » n'étions point là) et de théâtralité en coin. Ils s'asseyaient, classaient les partitions, suçotaient des embouchures, resserraient les anches, s'adressaient quelques mots, blaguaient en douce avec des rire très visibles, déboutonnaient le veston, tiraient sur le col, nous mettaient dans la confiance sans nous y conduire – et Gonsalves entrait côté cour. L'air hagard, mais soigneusement dissimulé. La démarche plus qu'hésitante, mais surappliquée. Que personne ne voie qu'il venait de boire pendant une bonne quarantaine d'années. Qu'on ne s'aperçoive de rien. Il avait l'air d'un Pinocchio parachutiste, retenu par des fils invisibles à l'immense toile d'un surmoi bariolé. « Nous » (nous n'étions pas bien malins), nous nous poussions du coude. Lui se contentait de le lever.

Entré côté cour, son ténor à la main, Gonsalves était vivement applaudi, comme tous les autres musiciens de l'orchestre, tous plus ou moins stars, dites. Et là, dans sa tête, se produisait un de ces carambolages dont la logique fait souvent les frais. Applaudi, Gonsalves en déduisait (de façon très plausible, après tout) que le concert venait de finir. Illico, du même pas de danse métaphysique, il sortait côté jardin, une petite soif sans doute, où trois de ses camarades déjà installés couraient le repêcher. Il y avait là, en condensé, tout un télescope extraordinaire de conduites (les habitudes et l'exception), de philosophie (les débuts et les fins) et d'action (le mécanique et le vivant), et ce télescope était irrésistible. À côté, le rire voulu d'un certain jazz (les pitreries sur commande d'Armstrong, les fantaisies rituelles de Gillespie, l'entrain de Slim et Slam, la jovialité éprouvante de Cab Calloway) avait, à peu de choses près, la portée des facéties de Ray Ventura...

Comme les très grands artistes⁸, Paul Gonsalves répétait alors plusieurs fois son gag en scène. Il en variait simplement l'occasion. À l'instant d'un chorus, quand Duke, dans ce geste impérieux qu'a immortalisé Sempé, pointait sur lui son index pour l'expédier à l'avant-scène, Gonsalves, un peu étourdi, se levait. Puis, il se familiarisait avec la station debout. On applaudissait. Dans sa tête (rebelote), il était sûr d'avoir fini. Se rasseyait. Ses deux voisins le re-hissaient

8. « Quand je fais un gag, je le fais trois fois : la première, pour ceux qui comprennent très vite, la deuxième, pour les plus lents ; et la troisième, pour ceux qui comprennent très lentement et ceux qui comprennent vraiment très vite » (Charles Chaplin).

alors. Le temps de retrouver son sérieux, et de mettre au point son visage, il visait bien, se répétait mentalement les mouvements nécessaires à la marche en avant, et tandis que l'orchestre jouait, s'élançait à pas parfaitement contrôlés vers le micro, à l'avant-scène, toujours de cet air excessivement naturel, afin que nous ne nous doutions de rien. Ayant simplement pris un petit peu trop d'élan, il pilait juste au-dessus de la première rangée de spectateurs, un bon tiers des souliers vernis dans le vide, attentif à régler un balancement dont l'amplitude semblait lui échapper.

Là, le calme revenu, il affichait un sourire sinusoïdal, battant asymétriquement des paupières comme pour applaudir ses petites prunelles d'un bon tour qu'il venait de (se) jouer. Et tout de même : rassuré ! À S antiago-du-Chili, un soir, n'avait-il pas bel et bien basculé dans la fosse... Il saisissait alors son ténor comme on dresse un cheval. Bien en face du micro, les yeux clos et l'âme retournée, il jouait ce que personne n'avait encore osé jouer. Neuf fois sur dix, il faut bien le reconnaître, si ingrat que soit le métier d'historien, il s'était trompé de deux bons mètres sur le micro, et on ne l'entendait pour ainsi dire pas, mais on l'imaginait, on le reconstituait sonoremment.

Le 4 juillet 1973, pour l'Indépendance Day, le festival de Newport avait concocté un bal au Roseland Ballroom de New York qu'on a transformé depuis en immense salle disco. Trois orchestres se relayaient à l'ancienne, pas des moindres : Count Basie, Duke Ellington et Woody Herman. Paul Gonsalves est le seul à n'avoir jamais quitté la scène, allant de l'un à l'autre comme dans un moulin en tanguant. La musique, les orchestres, étaient son moulin. Duke Ellington est mort le 24 mai 1974. Sentant venir l'affaire, Gonsalves l'avait précédé d'exactly dix jours, comme on s'efface discrètement, côté jardin, pour de bon cette fois.

Les seuls à avoir un point de vue sur l'alcool et les substances, essentiels à la matière et à l'histoire du jazz, sont les policiers, quelques toxicologues que l'idée n'effraie pas, et tous ceux que cette peur fascine. C'est exactement le même point de vue, mais les lâches l'ignorent. Par discrétion, pour ne pas donner prise au ragot ou à l'enquête, les « critiques » d'autrefois faisaient allusion aux « problèmes personnels » des artistes. À la réflexion, cela ne manquait pas d'une certaine dignité, à la juste distance respectée qu'inspire l'artiste. Ceux d'aujourd'hui suffoquent d'indignation comme des abbés devant la chair, ou vont parader dans des causeries où ils n'ont rien à dire, sinon faire la liste – par produits – des musiciens qui se sont détruits. Comme les policiers, en somme, mais avec encore moins d'humanité malencontreuse. Ce qui situe, en miroir, le rapport du commentateur à son « objet », alcools et drogues mesurant assez bien, dans l'imaginaire de qui s'aventure à en écrire, l'impossible qu'il y a sans doute à parler sans défailir, si peu que ce soit, de ces rapports d'intérieur et d'extérieur, de social et d'intimité, de violence et d'assoupissement, que mettent en jeu la sensualité et la couleur de peau.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : – jazz, légende/*jazz legend* – théâtralité/*dramatization* – représentation du corps/*presentation of the body* – différence des sexes/*sexual differences* – groupes sociaux/*social groups*.

Francis Marmande, *Du sexe, des couleurs et du corps*. — La légende du jazz est une *autre* forme d'histoire et d'historicité, une histoire de corps, de domination, retournée en jeu, en expression et en forme théâtralisée. La musique est la langue de cette histoire, son cadre et son origine. Toutes choses qui se perçoivent dans la danse, la fête, la façon de marcher et certaines encore qui tiennent à la voix et à l'excès. Des exemples sont pris ici chez Lester Young, Jimmy Blanton ou Paul Gonsalves.

Francis Marmande, *On Sex, Colors and Body*. — The jazz legend is another sort of history and historicity, a history of bodies and domination turned into a game, a theatrical expression and form. The music is this history's language, its framework and origin. All this can be seen in dance, parties, the way of walking; and some of it even has to do with the voice and excessive behaviors. Examples are taken from Lester Young, Jimmy Blanton and Paul Gonsalves.