

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

158-159 | avril-septembre 2001

Jazz et anthropologie

De l'excursion à Harlem au débat sur les « Noirs »

Les terrains absents de la jazzologie française

Denis-Constant Martin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/112>

DOI : 10.4000/lhomme.112

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 261-278

ISBN : 2-7132-1386-X

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Denis-Constant Martin, « De l'excursion à Harlem au débat sur les « Noirs » », *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/112> ; DOI : 10.4000/lhomme.112

De l'excursion à Harlem au débat sur les "Noirs"

Les terrains absents de la jazzologie française

Denis-Constant Martin

C'EST À L'ISSUE de la Première Guerre mondiale que la France découvre une musique nouvelle venue d'Amérique du Nord (Tournès 1999 ; Martin & Roueff à paraître). Elle est syncopée, cuivrée, amplement bruitée par des percussions. Elle apporte le mot, presque neuf aux États-Unis : jazz ou jazz-band, qui désignent cette musique, son instrument emblématique, la batterie, et l'orchestre qui la joue. On le trouve imprimé dès 1918 et il entre dans le Larousse en 1924 (Roueff à paraître). Alors, son emprise est vaste ; ses limites, floues.

Jazz et anthropologie : une rencontre sans suite

À la même époque, en France, l'anthropologie, et tout particulièrement les études africaines, acquièrent un caractère plus scientifique et se professionnalisent. Elles ne se contentent plus de réfléchir à partir de mémoires et souvenirs laissés par des voyageurs, missionnaires ou administrateurs coloniaux, elles relèvent le défi du « terrain ». La création de l'Institut d'ethnologie stimule et favorise la volonté d'une nouvelle génération de chercheurs pour qui la connaissance des sociétés « autres », lointaines ne saurait aller sans le déplacement et la confrontation directe avec les êtres qui les composent, l'observation immédiate des manières de vivre qui sont les leurs. Il s'agit à la fois de compléter le tableau des sociétés humaines dans leur diversité, de manière à en rendre possible une synthèse, et de produire un savoir détaillé, profond sur des organisations sociales encore mal connues. Marcel Griaule, maître d'œuvre de l'expédition Dakar-Djibouti (1931-1933) et observateur passionné des Dogons du Mali, représente emblématiquement cette transformation de l'anthropologie française (Balandier 1973 : 98-100 ; Leiris 1996).

Au nombre des membres de l'expédition transafricaine conduite par Marcel Griaule comptait un musicologue qui s'était d'abord signalé par un travail sur le clavecin, puis avait créé le Département d'organologie musicale du Musée d'eth-

DIFFUSION RÉCEPTION

nographie du Trocadéro. Là, parmi des instruments venant de tous les continents, André Schaeffner commença, vers la fin des années 20, à rassembler les éléments d'une immense somme sur l'*Origine des instruments de musique* (Schaeffner 1980), mais c'est en 1931, sur la terre africaine, chez les Dogons qu'il en conçut vraiment le projet (Paulme-Schaeffner 1990).

Le même André Schaeffner avait, dès 1926, publié dans *Le Ménestrel* des « Notes sur la musique des Afro-Américains » qui devaient être reprises en volume sous le signe du mot nouvellement mis à la mode : *Le Jazz* (Schaeffner 1988), dont il disait à l'ultime ligne : « Il est nous aujourd'hui » (*ibid.* : 145). Son ouvrage traitait surtout des origines de cette musique, de ses relations avec l'Afrique, de la manière dont les peuples enlevés d'un côté de l'Atlantique pour être vendus de l'autre, avaient été « pénétrés du rythme pour toujours » (*ibid.* : 32). Fondé sur un savoir limité en matière de musiques africaines, *Le Jazz* s'élançait à la quête des premières traces de musique afro-américaine dans des écrits du XIX^e mais n'abordait le « jazz » qu'à partir de manifestations parisiennes peu représentatives de la production musicale noire aux États-Unis : les numéros de danse de Gaby Deslis et Harry Pilcer au Casino de Paris en 1918 ; *La Revue nègre* de 1925 et les concerts de Paul Whiteman en 1926. Pourtant, il affirmait d'emblée que cette « musique des nègres d'Afrique et d'Amérique, quelle qu'elle soit, ramène directement sous nos yeux le spectacle d'un art proprement élémentaire, lié bien plus aux conditions du sol natal qu'à toute autre... » (*ibid.* : 14). En dépit de la distance qui séparait alors André Schaeffner de l'Afrique aussi bien que des États-Unis, cette proclamation du lien indéfectible de la musique au terrain sur lequel elle prend forme, ses enquêtes ultérieures chez les Dogons, les Kissi et les Baga de Guinée semblaient indiquer que l'étude des musiques afro-américaines, autant que des musiques africaines, exigeait d'aller entendre comment elles s'élaboraient sur le « sol natal ».

Or le discours sur le jazz, cette « jazzologie » qu'on ne saurait vraiment qualifier de musicologie du jazz, qui s'ébauche en France entre le moment où André Schaeffner écrit *Le Jazz* et celui où il publie *Origine des instruments de musique*, demeure non seulement physiquement éloigné de l'Amérique du Nord mais, plus encore, ne semble guère se soucier de savoir comment est tissé ce lien qui attache la musique au sol natal. Tout se passe comme si le jazz était une musique de « Nègre », c'est-à-dire d'un être d'origine inconnue (Soupault 1997), d'un Autre hors société constitué dans et pour le discours, pour parler du soi, de la France, des Français en rêvant d'un ailleurs désincarné, d'un monde exotique et, peut-être, de la régénération des civilisations épuisées par la guerre et les crises.

En dépit de la coïncidence entre l'acclimatation du jazz en France et la systématisation de l'enquête de terrain, malgré le rôle joué dans la découverte de la musique afro-américaine des États-Unis par des intellectuels participant activement à la rénovation de l'anthropologie (outre André Schaeffner, Michel Leiris, Paul Rivet, Georges Henri Rivière) (Jules-Rosette 1998 : 19-33), le travail de définition et de connaissance du jazz tel qu'il s'amorce en France se désintéresse de l'observation directe. Et, lorsque des musiciens ou des analystes ont la possi-

bilité de se rendre aux États-Unis, plus qu'une occasion d'étudier les conditions sociales de sa production, ils y trouvent matière à consolider les stéréotypes posant le jazz comme « musique noire » ou « musique de Nègre ».

Définir l'authentique, de loin

Derrière le mot jazz, s'entendent en France dans les années 20, toutes sortes de musiques. Sidney Bechet et le Southern Syncopated Orchestra dirigé par Will Marion Cook, l'orchestre de Claude Hopkins, celui de Sam Wooding représentent au moins certains aspects de la musique afro-américaine qui, aux États-Unis, transite vers le swing ; Billy Arnold, Paul Whiteman et Jack Hylton illustrent divers stades de l'adaptation de cet art nouveau qui le tirent du côté de la variété rythmée et parfois symphonisante. Tout orchestre de danse affublé d'une batterie peut se prévaloir des noms jazz ou jazz-band, d'autant plus facilement que l'homme qui en joue multiplie les excentricités sonores ou visuelles. L'ensemble de la France est touché : des photos prises dans de petits villages des Landes de Gascogne entre 1920 et 1925 montrent, et ce n'est qu'un exemple, leurs noms peints sur les grosses caisses, un Albert Jazz jouant pour une noce à Saint-Justin et un Pingouin Jazz animant le carnaval de Louchats (Mabru 1988 : 32, 50). Le terme jazz recouvre donc des musiques extrêmement diverses et, une fois l'effet de mode passé, une fois lassés les compositeurs et poètes parisiens qui s'étaient un instant arrêtés sur la nouveauté de cette « catastrophe apprivoisée » (Cocteau 1993 : 53) pour la brandir tel un « étendard orgiaque » (Leiris 1939), le premier effort des premiers passionnés, de ceux qui écoutent, paroles et musique, les musiciens noirs américains de passage en France, qui obtiennent des disques gravés aux États-Unis, sera de faire la part entre ce qui peut être appelé « jazz » et ses succédanés, entre le vrai et le faux, entre l'authentique et la contrefaçon. Ils opposent jazz *hot*, chaud, chaleureux, vivement improvisé, à *straight*, raide, compassé, platement écrit.

Le premier à s'atteler avec détermination à cette entreprise d'« objectivation » du jazz (Roueff, à paraître), Hugues Panassié distingue, catégorise et assemble. Il montre les différences entre le vrai et le faux jazz ; il circonscrit des styles et y rattache les principaux musiciens. Il érige en critère décisif de reconnaissance du jazz authentique le « swing nègre » mais, au tout début, dans son ouvrage initial, *Le Jazz hot* (Panassié 1934), il le traite comme une catégorie musicale descriptive plutôt que comme un trait racial et insiste sur le rôle de l'interaction mutuellement bénéfique des Blancs et des Noirs dans l'évolution du jazz (*ibid.* : 26, 59 ; Tournès 1999 : 37). Sous l'influence du clarinettiste Milton « Mezz » Mezzrow d'une part, de courants de pensée conservateurs (Charles Maurras, Jacques Maritain notamment) d'autre part, Hugues Panassié abandonne rapidement cette approche pour proposer exclusivement une vision essentialiste du jazz. Cette musique apparaît alors comme la musique des Noirs, et sa valeur réside en ce que ceux-ci incarnent un peuple supérieur, élu : parce que, plus proches de la nature, non pollués par la civilisation blanche, armés d'une connaissance sensitive infiniment supérieure à

l'élaboration intellectuelle, ils sont porteurs de valeurs susceptibles de régénérer un Occident moderne décadent. Le critère de distinction entre le vrai jazz et le faux, entre le bon et le mauvais devient le « caractère noir », inhérent à la race, conservé par ceux qui lui demeurent fidèles et ne cèdent pas, par opportunisme, aux pressions des critiques et du public blancs.

Les thèses que développe Hugues Panassié au cours des années 30 sont extrêmes mais son rôle dans l'organisation du Hot Club de France (HCF), association fondée en 1932 dans le but de propager la connaissance du jazz, du « vrai », en France, la place centrale qu'il occupe dans les réseaux de constitution et de diffusion du savoir sur la musique afro-américaine lui donnent une influence importante. Plus encore, ces thèses sont alors partagées par beaucoup, au sein du HCF comme en dehors, sous des formes moins catégoriques sans doute. Elles se sont répandues à la faveur des crises intellectuelles que la France a connues dans les années 20 et 30 et s'appuient sur des stéréotypes familiers du « Noir », confondant Africains, Antillais et Afro-Américains des États-Unis (Sirinelli 1993). Un court roman de Philippe Soupault, *Le Nègre* (1997) fournit un remarquable exemple de cette vision. Son héros, « nègre d'origine inconnue », maquereau, bookmaker, trafiquant de drogue, assassin, sait rire de tout. Il est cruel mais il est libre « parce qu'il n'a pas voulu accepter les "menottes forgées par l'esprit" » (*ibid.* : 121). Après avoir tué une prostituée nommée Europe, il finit par aller à l'Afrique, ce continent « qui lui est encore inconnu et que seul son sang appelle » (*ibid.* : 120). Présenté comme un « réquisitoire contre la civilisation européenne », *Le Nègre* brode en une langue extraordinaire les espoirs impossibles de la régénération par l'Autre, l'insatisfaction qui sourd de l'incapacité à se perdre vraiment. L'Europe ne renaît pas, les révolutions échouent et, finalement, la fin des Blancs n'est pas advenue...

Ce Nègre-là, celui de Panassié, de Soupault et de quelques autres, ne se peut découvrir que dans l'imaginaire. Pour en parler, il suffit de rêver et de croire. Il ne demande pas qu'on aille le rencontrer là où il est, comme il vit, cela risquerait de briser l'icône qui vise à lui donner sens en France, en fonction des troubles et des émois que connaissent les Français. La jazzologie débutante définit et classe. Elle hiérarchise les meilleurs instrumentistes en respectant la conviction que les Noirs sont de toute manière supérieurs aux Blancs, parce qu'ils sont Noirs. Elle recense aussi, et Charles Delaunay, à la suite d'enquêtes minutieuses conduites par entretiens en France avec des musiciens américains ou par correspondance, produira ainsi les premières discographies raisonnées et fiables consacrées au jazz. Toujours elle œuvre à distance. Elle n'envisage pas, au contraire de l'anthropologie et de l'ethnomusicologie, l'enquête de terrain, ne réfléchit pas à ses moyens et à ses méthodes, et en conséquence ne passe jamais à l'acte.

Il est vrai qu'à cette époque les déplacements sont coûteux, longs et difficiles : il n'est pas si simple de se rendre à New York et d'y séjourner. Mais le désir ou le projet, à des fins d'investigation de « terrain », ne s'en expriment pas. Il est frappant, même, que le voyage en Amérique, quand il est accompli, est vécu comme une excursion qui ne modifie radicalement ni la conception du jazz, ni la per-

ception des Noirs. Au contraire, il semble s'appuyer sur elles pour chercher à les légitimer et à les renforcer. Trois témoins importants nous ont laissé des souvenirs de leur séjour aux États-Unis durant cette période cruciale de la consolidation d'un discours français sur le jazz. Darius Milhaud, Jean Wiéner et Hugues Panassié n'étaient bien sûr pas des anthropologues ; ils étaient, à des titres divers, des hommes de musique fort éloignés de l'idée que la musicologie pourrait s'appliquer au jazz, que la sociologie pouvait avoir à traiter de la musique et, sans doute, largement ignorants de l'ethnomusicologie. Il ne leur appartenait évidemment pas de se livrer à l'observation et à l'analyse anthropologiques ou ethnomusicologiques, et il serait absurde de leur reprocher de ne pas l'avoir fait. Pourtant, ce qui rend passionnante la mise en parallèle de leurs récits, ce sont les convergences qu'on y rencontre entre eux, avec les idées qui traversent le verbe panassiéiste et avec les représentations sociales des Noirs qui ont cours en France dans les années 20 et 30.

“Une négresse dont la voix granuleuse semblait sortir du fond des âges...”

En 1922, Darius Milhaud entreprend, en tant que pianiste, une tournée de concerts aux États-Unis (Milhaud 1949 : 137-142). D'emblée, il déclare que la musique européenne subit fortement l'influence de la musique américaine, donc du jazz. En outre, il entend profiter de son séjour pour se « documenter sur la musique nègre » (*ibid.* : 140). Il rencontre le « Président du Syndicat Nègre » (sans doute des musiciens), et découvre qu'il ne peut déjeuner avec lui dans un lieu public, puis le compositeur Harry T. Burleigh qui lui joue « des airs de folklore noir et des cantiques qui [l']intéressèrent vivement ». Il entend le « Jazz » de l'Hôtel Brunswick et l'orchestre de Paul Whiteman, qu'il qualifie de « Rolls Royce de la musique de danse » (*ibid.* : 141). Son amie Yvonne George lui propose de l'emmenner à Harlem où il connaît la révélation d'une « musique absolument différente ». Une femme chante avec une voix qui « semblait sortir du fond des âges ». Il découvre une « musique authentique [qui] prenait sa racine dans les éléments les plus obscurs de l'âme nègre, les vestiges africains, sans doute » (*ibid.* : 141-142). De retour en France, il écoute quelques disques de la marque Black Swan qu'il a achetés à Harlem.

En peu de lignes, Darius Milhaud nous donne une description fascinante de ce qui pouvait s'entendre à Harlem en 1922. Son oreille de musicien, son talent de plume lui permettent de décrire les voix, les instruments ; les polyphonies, les polyrythmies. Ils provoquent en lui des émotions fortes : il évoque des rythmes brisés, tordus ; il parle d'expression dramatique et désespérée ; il rattache ces impressions à un archaïsme d'où peuvent encore surgir des sensations brutes : cette musique semble sortir du fond des âges. Ainsi, en dépit de l'intérêt, de la sympathie, au-delà d'une description technique pertinente, les émotions guident le jugement esthétique et le poussent à situer cette musique dans l'ordre du primitif ; elles la teignent en sombre et la lient au drame et au désespoir. Ce drame,

ce désespoir, toutefois, ne sont pas explicitement rattachés à la réalité sociale des États-Unis à laquelle le compositeur a été directement confronté. D'une part, l'impossibilité de déjeuner avec un Noir est résolue empiriquement et traitée comme une anecdote ; de l'autre, la musique noire est nécessairement archaïque, surgie des « éléments les plus obscurs de l'âme nègre », d'origine africaine.

“... des dizaines de couples semblaient possédés par le diable ou simplement par la musique”

Le pianiste et compositeur Jean Wiéner joua un rôle insigne dans l'introduction du jazz en France ; il contribua à susciter la curiosité des musiciens, plus généralement des intellectuels parisiens, pour cette nouvelle musique. Dès 1919, il prend la direction artistique d'un club, le Gaya, qui ouvre rue Duphot, dans le quartier de la Madeleine. Il y tient le piano et y accompagne un banjoïste noir, Vance Lowry, qui avait acquis quelque célébrité à Londres avant de rejoindre la France dans l'orchestre de Louis Mitchell. En 1922, le Gaya déménage rue Boissy d'Anglas et prend le nom que Darius Milhaud avait donné à un de ses ballets composé en 1919 : *Le Bœuf sur le Toit*. Jean Wiéner y propose des « concerts salades » qui peuvent inclure du jazz, ou ce que l'on pense alors en être. Il prononce par ailleurs des conférences où il parle des ressources nouvelles offertes par la musique américaine. Enfin, il forme avec le pianiste belge Clément Doucet un duo qui parcourt la France et le monde, incluant à son répertoire des pièces synopées de compositeurs américains.

En 1931, Wiéner et Doucet se rendent aux États-Unis (Wiéner 1978 : 124-133). Lorsqu'il rassemble ses souvenirs, longtemps après, Jean Wiéner y inclut des notations générales sur le pays qui ne sont pas sans critiques. S'agissant de la musique, sa relation est marquée par deux temps forts. Le premier, à l'occasion d'une visite à l'Université Tuskegee dans l'Alabama, institution fondée en 1881 par Booker T. Washington pour délivrer un enseignement technique aux jeunes Noirs, devenue par la suite un collège universitaire. Il y assiste à un service religieux, avec des chants, des sermons et se trouve bouleversé par la manière dont la congrégation participe au rituel, par la « sorte de transe » qui agite les filles. Le second temps fort est provoqué par une visite à Harlem. Jean Wiéner découvre le spectacle du Savoy Ballroom de Lenox Avenue et s'émerveille de l'énergie dont font montre les danseurs après 23 heures. À Harlem, toujours, il est invité à un « barbecue » où officie une « énorme dame noire et pas jeune, qui chantait et s'accompagnait elle-même sur un piano droit désaccordé et entièrement débarrassé de ses boiseries » (*ibid.* : 132).

De ces expériences, Jean Wiéner tire deux manières de présenter la musique afro-américaine. À Tuskegee, il a entendu une « symphonie d'anges » qui est « un des plus beaux cadeaux que la musique nous ait jamais faits » (*ibid.* : 131). À Harlem, en revanche, il a vu, dans une atmosphère diabolique, des danseurs frénétiques ; il a perçu une musique originelle (*ibid.* : 132). Ainsi, quand l'émoi est passé au filtre de l'histoire et de la conscience politique (Jean Wiéner écrit ses mémoires dans les années 70, alors qu'il est proche du Parti communiste), il place

le service religieux auquel il a assisté dans une perspective socio-historique et souligne le positif, l'« angélisme », lors même qu'il est frappé par les comportements de l'assistance, par les hurlements et les transes. Quand il se remémore les « quelques plaisirs musicaux [qu'il] doi[t] au jazz », reviennent les clichés déjà rencontrés chez Darius Milhaud : frénésie, atmosphère diabolique ; il a connu à Harlem « la musique originelle, la musique “brute”, la musique “animale”, la musique à l'état pur » (*ibid.*).

“... Leur odorat est plus développé que le nôtre”

En 1938, Hugues Panassié est l'un des meilleurs connaisseurs du jazz en France, et peut-être dans le monde ; il sait deviner la plupart des musiciens sur les disques, décrire leur manière avec plus ou moins de précision, les classer en bons ou moins bons, les catégoriser en fonction du style dans lequel ils jouent. Pourtant il n'est jamais allé aux États-Unis et ne semble pas s'en être vraiment préoccupé. Il confesse, au début du petit volume dans lequel il rapporte sa première expérience Outre-Atlantique, qu'il ignore en partant presque tout de ce pays (Panassié 1947a : 10) ; depuis qu'il s'intéresse à la musique des Noirs américains, il n'a donc pas cherché à en savoir plus sur la société où ils vivent. S'il entreprend ce voyage c'est surtout pour enregistrer des musiciens oubliés. Il n'en est pas moins conscient que se pose aux États-Unis, comme « à vrai dire dans le monde entier », la « question noire », en raison d'un « monstrueux préjugé de couleur ». Les Noirs sont victimes de « persécutions » et Hugues Panassié a, lui-même, assisté à des « scènes révoltantes » (*ibid.*). Cela posé, Hugues Panassié construit son récit chronologiquement, sous forme de journal.

Il propose une narration plate au fil de laquelle se succèdent les rencontres avec des musiciens qu'il qualifie, bons ou mauvais, dont il analyse rarement le jeu. Après quelques péripéties initiales, il s'installe à Harlem, chez Milton « Mezz » Mezzrow. Vivant au cœur du principal quartier noir de New York, il ne dit pratiquement rien des conditions de vie ou de travail des Afro-Américains qu'il côtoie quotidiennement. Il se contente de mentionner les incidents dont il est témoin et de dénoncer régulièrement le « préjugé de couleur ou de race ». Les uns et l'autre ont une dimension simplement anecdotique dans un texte qui n'utilise jamais les termes de racisme ou de ségrégation et, surtout, ne fait aucunement allusion au caractère systématique, institutionnel de la discrimination. Quand Hugues Panassié est personnellement confronté au racisme, il ne réagit d'ailleurs pas très vigoureusement. Le 20 octobre 1938, il se fait photographe avec nombre de musiciens en des lieux divers, notamment au Kit Kat Club où se produit l'orchestre de Jimmie Lunceford. Du Kit Kat, il va à l'Onyx, et se fait encore photographe, puis revient écouter Jimmie Lunceford. Alors, « la soirée est malheureusement gâchée par un déplorable incident : la direction de l'établissement s'oppose à l'entrée de Mae [épouse de Milton « Mezz » Mezzrow] avec Milton, sous prétexte qu'elle est noire. Mae doit rentrer chez elle. Milton reste avec moi mais nous sommes tous deux fort affectés par cette ignominie » (*ibid.* : 41).

Hugues Panassié est un jongleur d'adjectifs, il l'a montré dès ses premières chroniques musicales et le restera tant qu'il écrira des notes d'écoutes pour le *Bulletin du Hot Club de France*. Ces adjectifs lui permettent dans *Cinq mois à New York* de construire un système d'opposition Noirs/Blancs qui entend suggérer la supériorité des premiers sur les seconds mais reproduit en fait les stéréotypes racistes les plus conventionnels. Il ne s'attarde guère sur les Blancs si ce n'est pour constater qu'ils sont soucieux, tendus, figés (*ibid.* : 44-45, 98) et que les musiciens sont ennuyeux (*ibid.* : 24, 40, 53). Les Noirs, en revanche, sont cordiaux (*ibid.* : 22, 44-45), éveillés (*ibid.* : 40, 89), naturels, candides (*ibid.* : 115, 119), gais (*ibid.* : 89), nonchalants (*ibid.* : 95, 115-116), légers, insouciantes (*ibid.* : 98, 130), en un mot « purs » (*ibid.* : 136) ; ils sont doués de vitalité (*ibid.* : 45, 57), d'aisance, de joie de vivre (*ibid.* : 115, 130, 163), ont du talent pour la pantomime, la danse et la musique (*ibid.* : 115) ; ils en prennent à leur aise (*ibid.* : 44-45), ce sont des enfants, de bons enfants (*ibid.* : 98, 101) ; ils ont même un meilleur odorat (*ibid.* : 158) et un meilleur appétit (*ibid.* : 116) que les Blancs...

Les attributs qui constituent d'ordinaire l'ossature des stéréotypes négatifs sont ici considérés comme positifs, mais ce sont bien les mêmes. Le renversement de valeur vient de ce qu'ils sont utilisés sur un arrière-plan qui pose « l'imperfection irrémédiable de la connaissance *intellectuelle* » car « l'essentiel [...] ne pourra jamais être exprimé, expliqué : on le vit ou on ne le vit pas, c'est tout » (*ibid.* : 134). Hugues Panassié en a, sinon la révélation, du moins la confirmation alors qu'il écoute Chick Webb au Savoy le 10 janvier 1939. La relation qui s'établit entre l'orchestre et les auditeurs, ne relève plus de « l'émotion artistique raffinée » telle que la conçoivent les intellectuels plus ou moins dégénérés, pas plus que de la « musique sensuelle » chantée par d'autres crétiens encore plus dégénérés, il s'agit d'une joie inexprimable, d'une joie *vide* qui ne laisse place à aucune image, à aucune réflexion de l'esprit ; il s'agit d'une jouissance aussi simple que celle de la plante devant le soleil » (*ibid.* : 134).

Ce rejet de la connaissance intellectuelle au profit d'une « connaissance indéfinissable qui est tout » (*ibid.* : 135), d'une connaissance ressentie mais indicible, est, comme l'a clairement montré Olivier Tournès, partie intégrante de l'idéologie de la droite française la plus conservatrice et se rattache à une certaine conception de la révélation religieuse (Tournès 1999). Hugues Panassié l'adapte à sa passion du jazz : créateurs de cette musique, les Noirs sont donc comme un peuple élu, porteur de sensibilité et d'émotion, ayant conservé une pureté originelle donnant accès à cette connaissance immédiate, hors toute réflexion intellectuelle. Or celle-ci est caractéristique d'une modernité que Hugues Panassié, à la suite de ses mentors politiques et religieux, considère comme décadente, comme une dégénérescence de laquelle seuls les Noirs pourront peut-être racheter les Blancs. Ceux d'entre les Noirs qui refusent de se laisser définir par les « qualités » que reconnaît Hugues Panassié à « leur race », ceux qui sont « moins purs, moins sincères, moins joyeux » sont victimes d'une « sorte de complexe d'infériorité regrettable » (*ibid.* : 131) ; ils se sont laissés corrompre par les Blancs et cherchent à les imiter. La mise à l'écart des Noirs dans la société américaine,

cette ségrégation qu'il n'ose pas écrire, « pour pénible qu'elle soit, a du moins cet avantage de les préserver de la fâcheuse influence des blancs » (*ibid.*). Les musiciens qui tendent à « se conformer au goût désastreux du public blanc [...] perdent alors les plus belles qualités de leur race » (*ibid.*). Les jeunes qui, à la fin des années 30, explorent de nouvelles voies d'improvisation, font preuve de mauvais goût et révèlent leur médiocrité (*ibid.* : 138). Teddy Wilson « n'a aucun mordant » (*ibid.* : 54) ; Roy Eldrige « est crispant à force d'être compliqué » (*ibid.* : 83). Les Noirs sont donc placés hors modernité, en quelque sorte interdits d'une modernité condamnable, présentée comme l'apanage des Blancs.

Le voyage étaye les représentations

Notes sans musique, *Allegro appassionato* et *Cinq mois à New York* sont évidemment des textes de natures très différentes, écrits par des hommes que l'on ne saurait assimiler les uns aux autres, dont les convictions étaient évidemment opposées, on ne saurait donc sans injustice les amalgamer. Il n'en demeure pas moins qu'il est possible de noter des lignes de convergence entre ces trois livres qui relatent comment des individus épris de musique ont perçu le jazz aux États-Unis mêmes dans l'entre-deux-guerres. Dans tous les cas on retrouve les stéréotypes généralement attachés aux Noirs à cette époque, qui tramaient un ensemble de représentations sociales répandues des Africains, des Antillais et des Afro-Américains confondus, sans qu'elles entraînent nécessairement des comportements racistes. Elles nourrissaient plutôt des attitudes dont le tropisme était d'abord exotique. Le Noir fournit le support d'un rêve : il incarne un modèle de pureté naturelle et spontanée, la jouissance d'un corps libre dont la nostalgie est ressentie en une période de mutations sociales rapides marquées de violences et de soubresauts économiques. Chez certains, la nostalgie engendre simplement un désir confus ; pour d'autres, dont Hugues Panassié, elle est érigée en dogme arc-bouté sur certaines conceptions du bon et du mauvais en musique, du bien et du mal en général. Dans tous les cas, le Noir est placé dans le royaume de la nature, renvoyé au primitivisme et à l'archaïsme, non pollué par la modernité. Il est de fait, implicitement ou explicitement (chez Hugues Panassié), coupé d'une modernité à laquelle il ne saurait avoir de part, à laquelle par conséquent il ne pourrait contribuer.

La position qu'occupait Hugues Panassié dans les dispositifs construits autour du jazz en France fit que certains aspects de ses conceptions exercèrent une influence dominante sur les amateurs et, en premier lieu, sur le petit nombre de ceux qui écrivaient, organisaient et produisaient. Le premier ouvrage d'André Hodeir en témoigne où l'on pouvait lire, à la fin du premier chapitre (Hodeir 1945 : 26) : « Tel est donc le Noir américain, homme sain, primitif et profond, prompt à extérioriser le trop-plein de son infinie sensibilité, être aux dons créateurs inépuisables [...] Créer de la bonne musique, c'est faire preuve de richesse intérieure, et nous croyons qu'il n'est nul besoin d'être civilisé pour être riche intérieurement. Plus spontané, plus près de la nature, le Noir prouve qu'une seule chose est indispensable en musique : l'inspiration ».

Sur fond de représentations partagées, la vision du jazz qui prévaut jusqu'à la fin des années 40, à un point tel qu'elle ne paraît guère pouvoir être discutée, est basée sur une idée de vérité et d'authenticité définies dans la méconnaissance des conditions sociales où cette musique a été et continue d'être produite. Les observateurs, les critiques s'intéressent davantage au personnel des sessions d'enregistrement, aux caractéristiques des musiciens qu'il jugent « bons » qu'au milieu d'où ils sortent. Les difficultés matérielles expliquent sans doute qu'ils n'aient pu aisément se rendre aux États-Unis pour les étudier de plus près ou, du moins, pour s'en faire une idée. Pourtant, il ne semble pas qu'ils en aient vraiment éprouvé un besoin qu'aurait pu faire surgir l'expérience des premiers anthropologues de terrain qui, amateurs de jazz pour certains, se mirent à parcourir l'Afrique et d'autres continents armés de questionnaires systématiques, avides de rapporter des objets et, parfois, de noter des musiques et de décrire les occasions au cours desquelles elles prenaient forme. Lorsque se présenta la chance d'une traversée transatlantique, qui rendit possible un séjour n'étant bien entendu pas voué à l'enquête ethnographique, elle n'aboutit qu'à confirmer les idées préconçues, les représentations déjà formées.

Le “sorcier soudanais” et “l'intégrité du jazz nègre”

Jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, ces représentations, incluant la séparation du vrai-bon et de l'inauthentique-mauvais, pouvaient d'autant mieux prospérer qu'elles étaient structurées de manière unitaire. Après que le départ a été opéré entre le vrai et le faux jazz, ne reste que le vrai jazz, le jazz hot : un jazz, un seul, une authenticité. Le jazz dit « Nouvelle-Orléans » est conçu comme une sorte de préhistoire d'où sortit le style swing ; entre les deux, pas de véritable solution de continuité, Louis Armstrong, le jazzman par excellence, le montre sans démenti possible. De l'autre côté, n'existe qu'un seul Noir, ou « Nègre », qu'il soit Africain, Antillais ou Afro-Américain, défini par sa pureté naturelle, son authenticité ; ceux qui dérogent à cette image, sont considérés comme frelatés, contaminés, sophistiqués dans le sens ancien. Au vrai jazz unique correspond donc un singulier Noir authentique.

La fin des années 40 va voir se fissurer cette construction. D'un côté, les amateurs de jazz découvrent les changements qui se sont produits aux États-Unis pendant la guerre : le be-bop, son impensable virtuosité, ses harmonies inouïes, ses rythmes démultipliés. De l'autre, les Français prennent conscience de l'éveil du sentiment national dans les colonies, notamment en Afrique sub-saharienne : des mouvements, politiques (le Rassemblement démocratique africain, RDA, fondé en 1946) et intellectuels (la revue *Présence africaine* lancée en 1947) se forment ; des foules manifestent, qui se font massacrer comme à Sétif (1945) ou à Tananarive (1947) ; des poètes (Aimé Césaire 1945 ; Léopold Sédar Senghor 1945) relancent le cri de la négritude et, résumant toutes les revendications, affirment la dignité des Noirs dans une langue où ne survit aucun archaïsme, aucun primitivisme. Les créateurs du be-bop, les dirigeants du RDA, les écrivains et

philosophes de *Présence africaine* disent en leurs idiomes divers une même chose : les Noirs sont partie prenante de la modernité, entendent y participer et, plus encore, inventer leurs propres modernités.

Les représentations du Noir unique et authentique se trouvent sérieusement attaquées, par deux faces. D'abord, il n'y a pas de Noir unique correspondant au stéréotype dominant ; il existe des Africains, de divers pays ; des Antillais, de différentes îles ; des Afro-Américains des États-Unis. Et il y a des musiciens de jazz qui pratiquent des styles distincts que l'on peut définir à l'aide de paramètres musicaux. D'autre part, ces Noirs divers, ces jazzmen multiples ne se montrent pas sous le masque du naturel gai et spontané ; ils entendent que soient reconnus leur dignité, leur droit à la souveraineté, leur devoir de penser et de mettre en forme le monde contemporain, le monde moderne.

Le bris de la représentation du Noir unique ne va pas sans résistance. Sur le plan politique, les premières manifestations nationalistes sont violemment réprimées ; la perspective de l'octroi du suffrage universel aux ressortissants des colonies provoque des réactions, telle celle imprimée par *Marchés coloniaux* le 23 février 1946 : « La constituante, en proposant le suffrage universel dans tout l'empire, sans distinction ni réserve, en plaçant sur le même pied civique la négresse à plateau et notre ouvrier d'usine, le sorcier soudanais et M. Joliot-Curie a, par le ridicule de ses propos, déjà fait rebrousser chemin à l'opinion publique » (cité in Benot 1989 : 53). Dans le petit monde du jazz, l'irruption du be-bop provoque des débats et aboutit à une scission au sein du Hot Club de France. Hugues Panassié, après quelques hésitations, a décrété que le be-bop n'était pas du jazz, que les sectateurs du be-bop étaient des traîtres à la cause du vrai jazz, que les musiciens ayant inventé le style nouveau avaient parcouru, sous l'influence pernicieuse des Blancs, une nouvelle étape de décadence. En octobre 1947, Hugues Panassié manigance un coup de force au sein du HCF ; il en prend la présidence cependant que celui qui en avait été depuis de longues années la cheville ouvrière, Charles Delaunay, en est exclu pour avoir défendu le be-bop. S'il conserve l'organisation, Hugues Panassié ne parvient pas à garder le contrôle du magazine, *Jazz Hot*, ni de la firme de production phonographique, Swing, qui lui étaient liés. Le jazz en France se retrouve donc divisé entre le HCF panassiéiste et les modernistes regroupés autour de *Jazz Hot*, qui ne tardent pas à lancer leur propre association.

La rédaction du magazine a été renouvelée ; y ont fait leur entrée de nouveaux collaborateurs, notamment André Hodeir, Boris Vian, Lucien Malson ; tous considèrent qu'il ne leur revient aucunement de condamner le be-bop, musique qu'ils apprécient, et que son modernisme forgé par des musiciens noirs est parfaitement légitime. Cela ne signifie pas que les représentations précédentes ont disparu, ni que, au sein du groupe de *Jazz Hot*, tout débat a cessé. D'un côté, André Hodeir, devenu rédacteur en chef de la revue, continue d'affirmer dans un éditorial daté d'octobre 1948 et intitulé « Question de doctrine » :

- « ... Que défendons-nous :
- L'intégrité du jazz nègre [...]

– La supériorité d'ensemble des musiciens noirs sur les blancs ; ce qui ne nous empêche pas de préférer un bon musicien blanc – fût-il français – à un médiocre musicien de couleur » (Hodeir 1948 : 3).

Et la rédaction de *Jazz Hot* réitère cette position avec une grande fermeté en 1951 :

« ...a) Il semble bien admis, par les amateurs ET par les professionnels [...] que la supériorité du jazz noir soit unanimement reconnue, sauf peut-être dans son pays d'origine, les États-Unis [...]

b) Il semble bien évident que le musicien blanc américain, se trouvant “au contact” des Noirs, puisse mieux que quiconque assimiler l’“esprit” de cette musique, volontairement ou par osmose naturelle [...]

d) Il paraît donc extrêmement naturel de conclure [...] que, dans l'ordre, un classement statistique de valeur des musiciens de jazz mondiaux aboutit obligatoirement au résultat suivant : 1. Jazz noir. 2. Jazz américain blanc. 3. Jazz autonomes [...]

Le musicien professionnel de jazz idéal [français] nous semblerait être celui qui [...] joue dans l'esprit du jazz noir... »¹

“Des hommes, pleinement hommes, de part en part”

De l'autre côté, Lucien Malson, élève du sociologue Jean Stoetzel à Bordeaux, est au fait du développement des sciences sociales américaines, il a pris conscience de « la variabilité des cultures et de la difficulté à fixer une essence de l'homme » (cité in Tournès 1999 : 115). Dès 1949, il applique cette approche au jazz dans un article pionnier intitulé « Musique et couleur de peau » (Malson 1949) où il écrit notamment :

« ...la théorie qui veut que tout homme soit porteur de qualités innées ne résiste pas à un examen sérieux. Bien au contraire, l'idée de l'existentialisme selon laquelle il n'y a pas une nature humaine – ni même diverses natures comme le dit le racisme – reçoit ici une confirmation éclatante. Un homme n'est rien avant d'exister et il ne se fait qu'en reprenant les exigences du milieu dans lequel il se trouve placé. [...] Cependant, les réponses individuelles aux exigences sourdes d'un milieu n'ont rien de rigides et de nécessaires. Le milieu impose une certaine tonalité à notre existence, mais chacun affirme son style propre. Sans cela, du reste, l'évolution des sociétés demeurerait incompréhensible. De jeunes étudiants de Chicago ont pu être touchés vers 1925 par la musique de jazz, parce que l'atmosphère culturelle favorisait ce choix esthétique. En revanche, dire qu'ils furent les *premiers* enthousiastes, c'est dire que l'atmosphère culturelle favorise les choix sans jamais les déterminer. C'est pourquoi il y aura de mauvais musiciens noirs ou des noirs insensibles au jazz, de mauvais et de bons musiciens blancs. Ce qui reste vrai, c'est que les noirs trouvent dans leur vie, et dès leur plus jeune âge, davantage de motifs d'aimer une certaine musique. Nous disons des motifs, non des causes absolues ».

Deux ans plus tard, alors même que *Jazz Hot* « précisait sa position » en proposant une échelle de valeur reprenant les idées pannassiéristes de supériorité des

1. « On ne peut contenter tout le monde et son père!... », *Jazz Hot*, 1951, 55 : 6-7, 22.

Noirs, Lucien Malson développait, avec passion et rigueur, ce qu'il avait esquissé en 1949 en tirant les leçons de l'anthropologie et de la philosophie, en particulier sartrienne, pour l'étude du jazz (Malson 1951, 56 : 11) :

« Il demeure que le jazz, création et incarnation de l'esprit nègre n'est pas le produit d'une race comme type humain déterminé dont les dispositions psychologiques dépendraient de caractères physiques et biologiques. L'hérédité psychologique est une invention du racisme. La musique de jazz est originale, elle est nègre, en tant qu'elle a été créée et développée par un peuple noir historiquement et sociologiquement défini. Les neurones et les globules rouges n'ont rien à voir à l'affaire. Aucune cause corporelle ne doit être impliquée dans le processus d'élaboration du jazz. Et chaque fois que le jazz nous semble mieux convenir au nègre qu'au blanc, il ne faut pas croire que c'est en raison de quelque sensibilité viscérale ou tendance innée, mais bien en raison d'habitudes mentales nées au creuset d'une situation. La musique de jazz ne nous est pas plus étrangère que celle de Palestrina, si ce n'est, pour certains, du fait de l'éducation musicale. Elle est la musique d'autres nous-mêmes qui, simplement, n'ont pas la même vie [...] En ce sens, le jazz n'est plus seulement la musique des noirs américains, elle est celle de tous les hommes qui éprouvent, à un plus ou moins haut degré, bien entendu, l'ivresse d'exister ; en ce sens, il nous montre dans les noirs, ses créateurs, des hommes, pleinement hommes, de part en part ».

Lucien Malson croise ainsi, sans le connaître, l'un des rénovateurs de l'anthropologie africaniste française, Georges Balandier qui, dans le premier numéro de *Présence africaine*, avait publié en guise d'éditorial un texte intitulé de manière provocante pour l'époque « Le Noir est un homme » (Balandier 1947). Plus tard, il en expliquera les raisons : « La fausse tautologie de l'affirmation reste révélatrice, elle était une provocation bousculant l'inertie confortable en laquelle installe la supériorité postulée imposant à l'autre une infériorité de nature et donc sans recours. » Il importait, continue-t-il, de tirer « les arts nègres de la perspective exotico-esthétique où ils étaient placés [...] il fallait les réunir sur la scène où ils retrouvaient leur fonction subversive. » (Balandier 1997 : 241). Preuve que, à la fin des années 40, l'affrontement entre représentations opposées du Noir n'est pas terminé, que les préjugés racistes ont la vie dure, *Présence africaine* imprime dans ce même numéro de lancement un texte où Hugues Panassié réaffirme une conception du jazz qui va totalement à l'encontre de ce qu'annonce Georges Balandier et reprend quelques-uns de ses thèmes favoris : échec de l'effort de la « race blanche » vers le progrès provoquant la perte d'une joie de vivre que les Noirs dotés d'une vitalité plus grande ont, eux, conservée ; risque de contamination des Noirs par les Blancs... (Panassié 1947b)

L'écran noir de nuits blanches où l'on se fait un cinéma

La découverte du be-bop en France entraîna l'éclatement du Hot Club de France et, surtout, favorisa la pénétration, dans la manière dont le jazz était pensé, d'idées issues de l'anthropologie et de la philosophie qui remettaient radicalement en cause les représentations du Noir et de la musique noire prévalant

jusque-là, sans pour autant que celles-ci disparaissent totalement, ni que l'exotisme qui marquait l'intérêt pour le jazz ne s'évanouît. Les clapotis provoqués par les discussions sur le be-bop signalèrent dans le domaine culturel l'existence de luttes plus larges intimement liées aux événements qui marquèrent cette période : la réalisation que le racisme conduisait au crime de masse et au génocide ; l'émergence de mouvements nationalistes intellectuels et politiques d'un type nouveau dans les territoires colonisés. C'est dans cette situation que Georges Balandier crut utile de rappeler « Le Noir est un homme » et que Lucien Malson lui fit écho en écrivant, à propos du jazz, que ses créateurs sont « des hommes, pleinement hommes, de part en part ».

Il s'agissait là de déclarations de principes. Georges Balandier, dans le sillage de Michel Leiris, se voue dans les années qui suivent à des travaux sur les terrains africains et formera plusieurs générations d'anthropologues qui sillonneront ce continent. Pour les observateurs du jazz, ceux qui diffusent l'information et la réflexion sur cette musique, le déplacement sur le terrain américain demeure essentiellement touristique. On peut y trouver, encore une fois, des raisons matérielles tenant au coût du voyage (qui pourtant va sans cesse diminuant) et plus certainement encore aux résistances des milieux de la recherche et de l'université. En effet, si embrasser la carrière d'anthropologue ou d'ethnomusicologue implique de consacrer une partie de son temps à enquêter dans les sociétés étudiées, il fut pendant très longtemps quasiment impossible de choisir le jazz comme sujet d'étude. L'anthropologie se convertit tardivement à l'étude des sociétés urbaines où vit le jazz ; la musicologie et l'ethnomusicologie françaises commencent tout juste, depuis une décennie, à accepter que les musiques afro-américaines non « traditionnelles » soient des sujets d'étude légitimes mais l'héritage des réticences passées fait qu'il est encore difficile de trouver, par exemple, des directeurs de thèse en ce domaine. Sauf erreur, il n'existait pas en France, en 1999, de chercheur professionnel ou d'enseignant universitaire consacrant l'essentiel de son temps à un travail sur les musiques afro-américaines des États-Unis. Si le jazz s'est professionnalisé dans le journalisme et l'enseignement musical, il est demeuré, en ce qui concerne la sociologie et l'anthropologie, affaire d'amateurs aux moyens limités. Cette situation pourrait changer si à l'engouement croissant des étudiants français pour le jazz, constaté par le magazine *Jazzman* (Legrand 1999), succédaient des créations de poste, des projets de recherche et des crédits de mission.

Cependant, le jazz ayant été d'emblée et longtemps saisi en France à partir de représentations du Noir, naturel, gai et spontané, les causes de l'absence de travail de terrain ne sauraient être limitées à des problèmes objectifs. La musique afro-américaine des États-Unis fut l'un des canaux d'épanchement du goût exotique. Celui-ci exige que l'Autre soit rêvé, idéalisé pour répondre aux désirs des insatisfaits de leur propre monde qui, à défaut de pouvoir ou vouloir le changer, vont chercher dans un ailleurs imaginaire le paradis qu'ils ne trouvent point chez eux. Mieux que les romans tropicaux, le jazz, pour paraphraser Claude Nougaro, a été l'écran noir de nuits blanches où bien des amateurs se sont fait un cinéma. La musique était « vraie » ; ses hérauts, bien réels : à preuve, ils nous venaient visi-

ter régulièrement et octroyaient généreusement des entretiens. À partir de là, un monde onirique pouvait être reconstitué et l'objet du voyage, quand il avait lieu, était de conforter le rêve, non de le désenchanter. Alors, l'histoire, l'anthropologie, la sociologie armées d'ambitions démystificatrices apparaissaient non seulement comme inutiles, mais plus encore comme dangereuses. Aujourd'hui, ladite *world music* a pris, sur une plus grande échelle, la relève et répond au même exotisme que les cuisines « d'ailleurs » congelées que l'on peut trouver au supermarché du coin ou le séjour en hôtel-club ghetto d'une côte africaine où les seuls indigènes rencontrés sont le personnel et les danseurs « folkloriques » qui viennent animer les soirées (Aubert 1997 ; Martin 1996). Les écrits sur le jazz, depuis la fin des années 40 ont remis en débats et en questions les préjugés qui avaient imprégné son acclimatation en France ; ils ne s'en sont peut-être pas totalement dégagés ; il reste encore à franchir quelques pas, institutionnels et logistiques, théoriques et méthodologiques, pour que les musiques afro-américaines deviennent sur leurs terrains l'objet d'enquêtes systématiques et rigoureuses.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : jazz – be-bop – Noirs/Blacks – identité/différence / *identity/otherness* – France, histoire culturelle/*France, cultural history*.

BIBLIOGRAPHIE

Aubert, Laurent

1997 « Le grand bazar : de la rencontre des cultures à l'appropriation de l'exotique », in François Borel *et al.*, eds, *Pom pom pom pom, musiques et caetera*. Neuchâtel, Muséum d'ethnographie : 141-164.

Balandier, Georges

1947 « Le Noir est un homme », *Présence africaine* 1 : 31-36.

1973 « Le point de vue du sociologue », in Denis Martin & Tatiana Yannopoulos, eds, *L'Afrique noire, guide de recherches*. Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques : 98-103.

1997 *Conjugaisons*. Paris, Fayard.

Benot, Yves

1989 *Les Députés africains au Palais Bourbon de 1914 à 1958*. Paris, Éditions Chaka.

Césaire, Aimé

1945 *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris, Bordas.

Cocteau, Jean

1993 *Le Coq et l'Arlequin, notes autour de la musique* [1918]. Préface de George Auric. Paris, Stock.

Hodeir, André

1945 *Le Jazz, cet inconnu*. Paris, France Empire - Harmoniques.

1948 « Question de doctrine », *Jazz Hot* 26, octobre : 3.

Jules-Rosette, Bennetta

1998 *Black Paris, The African Writers Landscape*. Urbana, University of Illinois Press.

Legrand, Anne

1999 « Index des travaux universitaires en France », *Jazzman* 50, septembre : 28-31.

Leiris, Michel

1939 *L'Âge d'homme*. Paris, Gallimard.

1996 *Miroir de l'Afrique*. Paris, Gallimard (« Quarto »).

Mabru, Lothaire

1988 *Musique, musiques... Pratiques musicales en milieu rural (XIX^e-XX^e siècle), l'exemple des Landes de Gascogne*. Belin-Beliet, Centre Lapios.

Malson, Lucien

1949 « Musique et couleur de peau », *Jazz Hot* 29, janvier : 6-7.

1951 « Les Noirs », *Jazz Hot* 53, mars : 7, 23 ; 55, mai : 11-12 ; 56, juin : 11.

Martin, Denis-Constant

1996 « *Who's Afraid of the Big Bad World Music?* (Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde ?) Désir de l'autre, processus hégémoniques et flux transnationaux mis en musique dans le monde contemporain », *Cahiers de Musiques traditionnelles* 9 : 3-21.

Martin, Denis-Constant & Olivier Roueff

à paraître *La France du jazz : musique, modernité et identité dans la première moitié du 20^e siècle*. Marseille, Parenthèses.

Milhaud, Darius

1949 *Notes sans musique*. Paris, Julliard.

Panassié, Hugues

1934 *Le Jazz hot*. Paris, Corrêa.

1947a *Cinq mois à New York*. Paris, Corrêa.

1947b « Le mal blanc », *Présence africaine* 1, novembre-décembre : 146-148.

Paulme-Schaeffner, Denise

1990 « Avant-propos », in André Schaeffner, *Le Sistre et le hochet. Musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines*. Paris, Hermann : 9-11.

Roueff, Olivier

à paraître « De l'Amérique mécanisée à l'Afrique sauvage : l'acclimatation du jazz à travers la presse ou l'objectivation d'un monde musical (1917-1932) », in Denis-Constant Martin & Olivier Roueff, *La France du jazz : musique, modernité et identité dans la première moitié du 20^e siècle*. Marseille, Parenthèses.

Schaeffner, André

1980 *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Paris-La Haye, Mouton (« Maison des sciences de l'homme » 3). [1^{re} éd. 1936.]

1988, *Le Jazz*. Paris, Jean-Michel Place [1^{re} éd., avec la collaboration d'André Coeuroy 1926].

1990 *Le Sistre et le hochet. Musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines*. Paris, Hermann.

Senghor, Léopold Sédar

1945 *Chants d'ombre*, Paris, Le Seuil.

Sirinelli, Jean-François

1993 « Un entre-deux culturel ? (1919-1939) », in *Histoire de France*. VI. René Rémond, *Notre siècle, de 1918 à 1991*. Paris, Librairie générale de France (« Le Livre de poche ») : 213-233.

Soupault, Philippe

1997 *Le Nègre*. Paris, Gallimard (1^{re} éd. 1927).

Tournès, Ludovic

1999 *New Orleans sur Seine : histoire du jazz en France*. Paris, Fayard.

Wiéner, Jean

1978 *Allegro appassionato*. Paris, Belfond.

Denis Constant Martin, *De l'excursion à Harlem au débat sur les Noirs : les terrains absents de la jazzologie française*. — Dans leur très grande majorité, les écrits français sur le jazz ont été produits « à distance », sans enquête de terrain aux États-Unis. Il semble qu'il faille en chercher la raison première dans l'exotisme qui a gouverné en France les attitudes envers le jazz. L'étude de trois récits de voyage Outre-Atlantique (effectués par Darius Milhaud en 1922, par Jean Wiéner en 1931 et par Hugues Panassié en 1938) montre que le déplacement aboutissait à confirmer des représentations déjà solidement établies des « Noirs » et de leur musique, plus qu'à mieux connaître les conditions sociales de production du jazz. L'invention du style be-bop et sa découverte en France ouvrirent, à la fin des années 40, un débat qui contribua à saper ces représentations, sans toutefois les détruire totalement. Ces discussions au cours desquelles commença d'être formulé un point de vue anthropologique et non raciste, suggèrent que les écrits français sur le jazz traitent en réalité d'abord de la société française et des perceptions du « Noir » qui y prévalent.

Denis Constant Martin, *From the Excursion in Harlem to the Debate about « Blacks » : Missing Fields in French Jazzology*. — Nearly all French essays on jazz have been written from « afar », without any fieldwork in the United States. The main reason for this may be the exoticism prevalent in French attitudes toward jazz. In the three accounts of trips by Darius Milhaud (1922), Jean Wiéner (1931) and Hugues Panassié (1938) to the other shore of the Atlantic, the journey ended with a confirmation of already soundly established ideas about « Blacks » and their music rather than in a better understanding of the social conditions wherein jazz was produced. The invention of be-bop and its discovery in France opened, in the late 1940s, a debate that shook up but did not overthrow these ideas. During these discussions, as an anthropological, non-racist point of view emerged, French writings on jazz were actually about French society and its prevailing perceptions of « Blacks ».