

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

158-159 | avril-septembre 2001

Jazz et anthropologie

Jazzbandits

Michel Naepels



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/113>

DOI : 10.4000/lhomme.113

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 279-284

ISBN : 2-7132-1386-X

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Michel Naepels, « Jazzbandits », *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/113> ; DOI : 10.4000/lhomme.113

Jazzbandits

Michel Naepels

*Ce que vous appelez jazz est une musique illégale,
inventée par des voyous, des contrebandiers, des rebelles...*

Max Roach¹

LE GRAND historien britannique Eric Hobsbawm est surtout connu comme auteur d'une trilogie d'inspiration marxiste portant sur le XIX^e siècle (*L'Ère des révolutions*, *L'Ère du capital*, *L'Ère des empires*²), récemment complétée par une analyse du XX^e siècle (*L'Âge des extrêmes*³). Son œuvre a également été remarquée par de nombreux anthropologues en raison du paradigme de « l'invention de la tradition » qu'il a développé⁴. Sa contribution à l'histoire du jazz est moins célèbre, d'autant qu'il signa ses premières publications dans ce domaine sous le pseudonyme de Francis Newton, en hommage à un cornettiste ayant accompagné Billie Holiday. Son travail principal, *The Jazz Scene*, publié en français en 1966 sous le titre *Une sociologie du jazz* (indiqué SJ dans la suite du texte) – dans une collection que dirigeait Fernand Braudel –, est aujourd'hui épuisé⁵. Dans

1. Cf. Francis Marmande, « Max Roach ou la batterie révolutionnaire », *Le Monde* du 28 janvier 1998. Cité par Jean Jamin dans *L'Homme*, 1998, 146 : 252-253. Je remercie Daniel Calori et Marc Goldberg à qui je dois ce que je sais du jazz.

2. *L'Ère des révolutions*, Paris, Fayard (« L'aventure des civilisations »), 1970 ; *L'Ère du capital*, *id.*, 1977. *L'Ère des empires*, *id.*, 1989.

3. *L'Âge des extrêmes. Histoire du court vingtième siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe/Le Monde diplomatique, 1999.

4. Cf. Eric Hobsbawm & Terence Ranger, eds., *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983. On peut saisir l'influence de ce volume en prenant l'exemple du domaine océaniste ; on se reportera alors à Allan Hanson : « The making of the Maori : culture invention and its logic », *American Anthropologist*, 1989, 91 (4) : 890-902, ou à Nicholas Thomas, « The inversion of tradition », *American Ethnologist*, 1992 19 (2) : 213-252. On peut cependant remarquer que le numéro spécial de *Mankind*, août 1982, 13 (4), *Reinventing Traditional Culture : The Politics of Kastom in Island Melanesia*, Robert Keesing & Ronald Tonkinson, eds., qui traite du même thème, est antérieur à l'ouvrage d'Hobsbawm et Ranger. Cf. aussi Éric Wittersheim, « Les chemins de l'authenticité. Les anthropologues et la « renaissance mélanésienne » », *L'Homme*, 1999, 151 : 181-206 (notamment pp. 183-186).

5. *Une sociologie du jazz*, Paris, Flammarion, 1966 (« Nouvelle bibliothèque scientifique »). [1^{re} édition britannique 1959.]

À propos de Eric Hobsbawm, *Uncommon People. Resistance, Rebellion and Jazz*, New York, The New Press, 1998, VIII + 360 p., index.

Uncommon People, un recueil d'articles rassemblant également des études sur le mouvement ouvrier, sur l'engagement politique ou social des paysans et sur les transformations sociales contemporaines, sept essais sont consacrés au jazz : quatre portent sur des artistes (Sydney Bechet, Count Basie, Duke Ellington, et Billie Holiday qui est évoquée dans une courte note), et trois sur des thèmes plus généraux (l'arrivée du jazz en Europe, la période « swing », le jazz depuis 1960). Plutôt que de faire un résumé de chacun de ces articles de circonstance (parus notamment dans *The New Statesman and the Nation*, *New York Review of Books*, *London Review of Books*), je vais essayer de ressaisir transversalement l'intérêt de la perspective d'histoire sociale qui s'y déploie quant au phénomène du jazz.

La production d'un loisir

Hobsbawm rappelle que le jazz n'a cessé d'être une musique de diaspora, se déplaçant du grand Sud des États-Unis vers les villes, et des États-Unis vers l'Europe. Il explicite le contexte économique et social de ces mouvements, qui détermine les cycles de la production et de la réception du jazz. Ainsi, à travers les quelques essais rassemblés ici, on peut reconstruire une périodisation de la diffusion du jazz : lancé avec la croissance des Roaring Twenties, le jazz subit directement la crise de 1929, avant que la reprise ne suscitât un Âge d'or du swing contemporain du règne de F. D. Roosevelt, à la fin des années 30. Le grand public est alors sensible à la musique des big bands, qualifiée de « hot jazz » ou de « swing », et qui atteint pendant cette période l'acmé de sa popularité. Un nouvel Âge d'or du jazz accompagna les années 50, jusqu'à la crise majeure que suscita le développement du rock. Dans la période difficile des années 60 et 70, comme au début des années 30, la survie et le renouvellement de cette forme musicale passèrent par le contact avec le public et les artistes européens. Hobsbawm affine à l'occasion ce cadrage à gros traits au moyen d'analyses plus détaillées du contexte local : il montre ainsi que les conditions de vie à Kansas City – et notamment la politique municipale keynésienne – en firent une oasis pour les musiciens de jazz dans la dépression des années 30, ce qui explique la place marquante dans l'histoire du jazz de cette ville où Charlie Parker vit le jour.

Cette histoire économique générale de la production se double dans les essais d'Hobsbawm d'une sociologie historique de la diffusion et de la réception qui en fait comprendre les mécanismes concrets. Le jazz est une activité professionnelle de production d'un loisir destiné aux classes populaires et moyennes urbaines. Son développement tient ainsi à « la "révolution" industrielle » des distractions populaires » (*SJ* : 165). Mais certaines formes musicales comparables dans leurs fonctions sociales (le tango ou la musique cubaine) ne connurent pas la diffusion du jazz. De ce fait, Hobsbawm s'intéresse aux conditions qui firent de celui-ci une forme de musique grand public pendant une partie du siècle. Il montre ainsi que le succès historique du jazz, devenu « la musique classique des États-Unis », tient pour une large part au rôle de la gauche radicale américaine, engagée parallèle-

ment pour les Noirs et leur musique, qui réussit à rallier l'élite new-yorkaise à la cause du jazz. Dès lors, les canaux de diffusion new-yorkais (la radio, la production de disques, et plus marginalement les camps de vacances communistes) s'ouvrirent aux musiciens de jazz. Et en période de crise, ce milieu anti-commercial, anti-raciste, populiste, radical, proche du New Deal et du Parti communiste d'amateurs blancs contribua au sauvetage ou du moins à la survie des musiciens de jazz. Même s'il n'en fait pas explicitement mention, la promotion du Dixieland – ce qu'on appelle en France le jazz « New Orleans » – par ces mêmes amateurs blancs relève bien d'une logique d'invention revivaliste de la tradition.

Au-delà de son succès nord-américain, Hobsbawm montre comment l'expansion européenne du jazz tint à ce qu'il ne fut pas seulement ou principalement reçu comme art exotique, mais bien plutôt comme art américain, c'est-à-dire comme art moderne, extrêmement contemporain : « Il était de mode, dans les cercles intellectuels des années 20, de parler du jazz comme de “la musique du futur”, celle dont le rythme et les sonorités stridentes reproduisaient les mouvements et les bruits essentiels du robot » (*SJ* : 11). Ainsi, le modèle de réception exotisante de l'élite intellectuelle française qui faisait voisiner le jazz avec le surréalisme, l'art nègre et l'anthropologie⁶ n'est pas le seul possible, et ne fut pas même le principal. Le milieu européen de réception élargie, incluant notamment des franges importantes de la classe ouvrière britannique, permit le développement du jazz à travers un certain nombre d'innovations : « Hors d'Amérique, et peut-être même en Amérique aujourd'hui, les meilleures sources de revenus du jazz et de ses musiciens leur viennent du public des connaisseurs et de tout ce qu'il a fini par créer : le club de jazz (conçu surtout au début pour écouter de la musique plutôt que pour danser), le concert de jazz, le disque et l'émission radio-phonique spécialement consacrée au jazz » (*SJ* : 182).

La forme sociale du jazz

L'intérêt de ces essais tient aussi à ce qu'ils permettent de comprendre les caractéristiques sociales de cette forme musicale en tant que telle, en évitant ainsi deux écueils : la réduction culturaliste ou sociologiste qui tendrait à focaliser notre regard sur les seules spécificités culturelles ou sociales du milieu d'origine des musiciens de jazz ; et la critique esthétique centrée sur sa définition⁷. Ainsi, à une définition critique du jazz (par le swing, l'improvisation, l'usage des notes bleues, etc.), Hobsbawm substitue une caractérisation par la pratique.

C'est ainsi par la nature même de son fonctionnement musical que le jazz apparaît comme un art démocratique, façonné par ceux qui jouent ensemble et s'im-

6. Sur cette conjonction, on peut lire Jean-Louis Fabiani : « Il n'est pas étonnant que la jazzologie se soit constituée au moment où l'ethnologie se développait et où le goût pour les arts primitifs devenait central dans l'art moderne : les musiciens de jazz noirs sont devenus instantanément un objet ethnologique, et le plaisir pris au jazz a été constitué comme un élément du retour esthétique aux origines » (pp. 232-233) (Jean-Louis Fabiani, « Carrières improvisées : théories et pratiques de la musique de jazz en France », in Raymonde Moulin, ed., *Sociologie de l'art*, Paris, La Documentation française, 1986 : 231-245).

7. Au demeurant, une sociologie des intellectuels amateurs de jazz permettrait sans doute de mieux appréhender leur discours critique.

posent des limites les uns aux autres. À ce titre, il constitue pour Hobsbawm une forme d'art alternative, où coexistent coopération de groupe et compétition féroce, mais où prédomine la création collective. L'exemple de Duke Ellington est ici particulièrement parlant, qui laissait ses musiciens quasiment sans directives, et savait s'inspirer d'eux. C'est ainsi plus comme organisateur d'un travail collectif que comme « compositeur » qu'il déploya son singulier talent. Plus généralement, l'éthos des musiciens, leur façon modeste de jouer simplement de la musique dansante (même si elle n'était pas faite principalement pour les danseurs) s'oppose au statut romantique et européen du créateur d'avant-garde : « Encore récemment, le compositeur, personnage clé de la musique occidentale, n'était dans le jazz, à de très rares exceptions près, qu'une figure parfaitement secondaire » (*SJ* : 25). De ce fait, « Le jazz est important dans l'histoire de l'art moderne, parce que s'y est développée une façon de créer qui constitue une alternative à la culture sophistiquée d'avant-garde, dont l'épuisement a fait de l'essentiel des arts conventionnels "sérieux" les auxiliaires des programmes universitaires, de l'investissement spéculatif capitaliste et de la philanthropie. C'est pourquoi on peut déplorer la tendance du jazz à se transformer en une nouvelle avant-garde » (p. 263).

Le caractère alternatif du jazz tient au fait que même avec une diffusion large, il est resté une musique de diaspora et plus encore de minorité – ce qui constitue l'un des aspects de sa différence avec le rock –, s'appuyant sur un réservoir large d'artistes venus des milieux populaires noirs américains. Ainsi, le fait que le jazz soit une musique qui vient d'en bas, que les musiciens de jazz soient majoritairement issus d'un milieu d'ouvriers non qualifiés⁸, justifie l'inclusion de ces essais dans un ouvrage, *Uncommon People*, dont le thème unificateur est que les gens du commun (*common people*) sont exceptionnels (*uncommon*). Dès lors, il ne me paraît pas illégitime de mettre en rapport l'étude plus ancienne d'Hobsbawm sur *Les Bandits*⁹ – qui porte également sur les capacités d'initiative et sur le génie propre des classes populaires à travers l'étude du banditisme social paysan recourant à la violence et au vol contre l'injustice des lois ou des dominants – avec le mot ironique de Cocteau parlant de « jazzbandisme »¹⁰ pour désigner le comportement des musiciens des premiers « jazz-bands » et l'enthousiasme qu'ils suscitèrent.

Cette analyse de la forme sociale du jazz justifie que Hobsbawm propose une analyse de la crise actuelle du jazz¹¹. Selon lui, celle-ci tiendrait moins à l'épuisement irréversible de sa faculté d'innovation qu'aux transformations de sa forme de transmission qui lui font perdre sa spécificité et en font une musique d'avant-garde parmi d'autres. C'est parce que les réseaux d'apprentissage communautaires et les formes

8. Même si, par exemple, John Lewis du Modern Jazz Quartet fit des études d'anthropologie (*SJ* : 211).

9. *Les Bandits*, Paris, La Découverte/Poche, 1999.

10. Jean Cocteau, « Jazz-band », *Paris-Midi*, 4 août 1919. Je remercie Olivier Roueff de m'avoir indiqué cette référence. On se reportera aussi à Ronald L. Morris, *Le Jazz et les gangsters, 1880-1940*, Paris, Abbéville, 1997 (« Tempo »). [Édition originale américaine, 1980.]

11. Idée à laquelle on opposera cependant la remarque de Jean-Louis Fabiani : « Il faudrait peut-être considérer l'annonce récurrente de la mort du jazz, dont l'effet est de maintenir la tension critique et la dramatisation, comme un des éléments principaux de sa longévité » (art. cité, 1986 : 237).

de transmission du savoir et de création collective qu'elles supposent disparaissent qu'on peut parler de crise. On pourrait ajouter que le milieu qui formait le réservoir des musiciens de jazz s'est tourné vers d'autres formes musicales (telles que le rap).

Histoire sociale et anthropologie du jazz

Qu'apporte l'ouvrage d'Hobsbawm au projet d'une éventuelle anthropologie du jazz ? Sa première leçon est qu'une ethnomusicologie du jazz est condamnée à l'échec si elle se contente de renvoyer le jazz à ses racines africaines (sur le modèle de Schaeffner). D'autre part, il établit le primat, pour les sciences sociales, d'un examen du phénomène centré sur la pratique. Ces courts essais fournissent ainsi des éléments de sociologie de la culture, portant sur la production et la réception du jazz, plus largement analysés dans *Une sociologie du jazz*. Ils mériteraient d'être approfondis et actualisés : les formes d'interaction entre musiciens (l'autorité, la transmission du savoir, le recrutement des pairs), la diffusion par le concert, les réseaux de production de disques, l'accès aux radios, aux revues, aux festivals, etc., sont autant de thèmes à réexaminer¹². Dans cette perspective, il est évident qu'une démarche ethnographique a son intérêt propre.

On peut cependant penser que l'approche de la dimension esthétique du phénomène reste problématique dans les essais d'Hobsbawm. Ainsi, sa réflexion sur la forme sociale du jazz ne nous dit rien du jeu avec les formes qui s'y déploie musicalement. Or, c'est peut-être dans ce jeu que se situe le banditisme propre au jazz, qui fait des musiciens qui le pratiquent « des voyous, des contrebandiers, des rebelles ». La tension que présente la nature événementielle de l'exécution musicale, accentuée par l'importance de l'improvisation en jazz, implique de mettre en œuvre une analyse rompant avec le paradigme de la répétition, de la clôture, de la structure¹³. Est-il possible de concevoir une forme d'analyse de la musique de jazz au-delà de la partition (fût-elle réduite à la forme minimale d'une « grille » harmonique), sans pour autant reconduire la posture en surplomb de la critique, tout en maintenant les acquis de l'histoire et de la sociologie du jazz ? Serait-il légitime alors de nommer cette analyse « anthropologie » ? Et un tel programme pourrait-il contribuer au renouvellement de notre propre discipline, notamment en fournissant un dispositif conceptuel adéquat à penser l'événement et l'historicité des phénomènes sociaux ? Autant de questions ouvertes pour qui voudrait proposer une anthropologie du jazz.

MOTS CLÉS/KEYWORDS : histoire sociale/*social history* – jazz – réception/*reception* – loisir/*leisure*.

12. Certains jalons ont été posés. Ainsi, Jean-Louis Fabiani a évoqué les droits d'entrée informels dans les *jam sessions*, ainsi que les rituels de parade et de salut (art. cité, 1986 : 234). Howard Becker a de son côté ouvert une sociologie des interactions au sein d'un groupe ; cf. Howard Becker, *Outsiders*, Paris, Anne-Marie Métailié, 1985 (« Observations »).

13. Cf. Jean-Jacques Nattiez, *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Paris, Christian Bourgois, 1993 (« Musique/passé/présent »), en particulier le chapitre I : « Le passé antérieur (à propos de Lévi-Strauss et de Brailoiu) », pp. 15-31.