L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

197 | 2011

Des Tsiganes impossibles ?

Horizon, trajets jazzistiques en anthropologie

Jean-Pierre Digard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22645>

DOI : 10.4000/lhomme.22645

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 25 février 2011

Pagination : 111-138

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Jean-Pierre Digard, « Horizon, trajets jazzistiques en anthropologie », *L'Homme* [En ligne], 197 | 2011, mis en ligne le 18 février 2013, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22645> ; DOI : 10.4000/lhomme.22645

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

© École des hautes études en sciences sociales

Horizon, trajets jazzistiques en anthropologie

Jean-Pierre Digard

- 1 DEPUIS QUE LA FRANCE est devenue, à la Libération, la « deuxième patrie » du jazz, cette musique a suscité dans notre pays maints travaux de recherche et de réflexion, qui se sont développés dans deux directions principales : l'histoire au sens large, incluant des synthèses (plus ou moins heureuses), des biographies de musiciens (plus ou moins romancées), et la musicologie, au sens large également, c'est-à-dire y compris les manuels techniques, les méthodes pédagogiques et la gamme très large des écrits de critique musicale. À cet égard, la dernière décennie paraît avoir marqué un tournant, non seulement par le nombre des travaux, mais également par leur spécialisation, par leur niveau et surtout par le souci d'exploration et d'approfondissement d'approches nouvelles dont ils témoignent. Le jazz, que certains considèrent déjà comme la musique classique du xx^e siècle, serait-il en passe, après avoir été un incontestable sujet littéraire, de devenir aussi un objet scientifique ?
- 2 Le hasard des envois de livres pour recension à la rédaction de *L'Homme* (complétés par quelques glanes personnelles) a bien fait les choses : l'échantillon dont il m'échoit de rendre compte offre un panorama assez représentatif des récentes productions « savantes » (en première approximation) suscitées par le jazz.
- 3 Les périodiques constituent les premières manifestations, hélas parfois éphémères, de cette profusion. Tandis que *Jazzman*, rejeton prodigue et inconséquent du vieux *Jazz Magazine*, retournait, piteux, dans le giron paternel – leurs retrouvailles produisant sans surprise un piètre résultat : en gros, un catalogue des derniers CD parus –, *Les Cahiers du Jazz*, une autre institution (à éclipses) de la presse jazzistique, tentaient, eux, une énième renaissance, avec le n° 6 (2009) de la nouvelle série, la troisième, commencée en 2004, mais toujours aussi introuvable (il m'a fallu visiter une demi-douzaine de librairies parisiennes pour réussir à mettre la main dessus) et aussi illisible que les deux premières (1959-1967 et 1994-1997). De toute évidence, le pléthorique et improbable nouveau comité de rédaction placé sous la houlette du directeur fondateur Lucien Malson et du rédacteur en chef (et saxophoniste) Jean-Louis Chautemps, n'a pas réussi à composer autre chose

qu'un sommaire assez décevant au total, si l'on excepte quelques bonnes surprises telles, par exemple, que ce document sur « Le jazz à sa naissance : Juan Hernandez, danseur de la troupe des "Black Birds" » par Juan Hernandez et Georges Henri Rivière (pp. 29-33), complété d'un « Fallet et son jazz », témoignage de l'écrivain René Fallet (1927-1983) recueilli par Philippe Fréchet (pp. 44-56), et d'une étude bien documentée de Raphaël Imbert intitulée « John Coltrane, mystique solitaire » (pp. 57-84), titre un peu réducteur pour une recherche sur les racines mystiques de la musique de Coltrane.

- 4 On ne saurait clore la section des usuels sans mentionner la troisième édition actualisée (2009) de l'indispensable *Dictionnaire du jazz* de Philippe Carles, André Clergeat et Jean-Louis Comolli chez Robert Laffont dans la collection « Bouquins » (1380 pages, première édition en 1988), et la sixième édition (2010) du guide-annuaire du *Jazz de France* de l'IRMA (Centre d'information et de ressources sur les musiques actuelles) avec une enquête de Pascal Anquetil, son directeur, sur « Pourquoi le jazz ? » (pp. 8-40) – en fait un collationnement des réponses fort diverses et résistant à toute statistique apportées à cette question par un échantillon (représentatif ?) composé de 16 musiciens, 2 journalistes, 4 photographes, 12 responsables de festivals ou de clubs, 10 agents et tourneurs, 6 producteurs, 3 chercheurs et musicologues, 3 directeurs d'école de jazz et 2 ingénieurs du son, soit un total de 77 acteurs sur 100 interrogés.
- 5 Signalons aussi un volume intitulé *Improviser. De l'art à l'action*, numéro spécial de *Tracés. Revue de sciences humaines* (2010, 18), comportant des articles de Jocelyn Bonnerave, « Improviser ensemble : de l'interaction à l'écologie sonore » (pp. 87-104) et d'Olivier Roueff, « L'improvisation comme forme d'expérience : généalogie d'une catégorie d'appréciation du jazz » (pp. 121-140), ainsi qu'un entretien de Catherine Azaïs, Talia Bachir-Loopuyt et Pierre Saint-Germier avec Howard Becker, « Du jazz aux mouvements sociaux : le répertoire en action » (pp. 223-232). On complétera utilement par *Battement* de Jacques Réda (Fata Morgana, 2009), qui offre une précieuse et sensible « théorie du swing » (pp. 61-82), occasion pour lui de rappeler la liaison fondatrice du jazz et de la danse.
- 6 Une mention spéciale doit être réservée à *L'Art du jazz*, publié sous la direction de Francis Hofstein, assisté d'un comité de rédaction composé de Christian Béthune, Robert Bonaccorsi, Alexandre Pierrepont, Jean-Paul Ricard, Serge Sabinus et Alain Tercinet. Initialement projet de revue né dans la foulée du numéro spécial *Jazz* (1991, 19) de *La Revue d'Esthétique* chez l'éditeur Jean-Michel Place, cette luxueuse publication (trop luxueuse pour une revue) de 272 pages superbement illustrées affiche une vaste ambition. Son but, prévient Francis Hofstein en « Ouverture » (pp. 9-11), « n'est pas de chercher une vaine concurrence avec les magazines existants, ni de porter sur les cimes une improbable pensée. Mais à l'image du jazz, dans sa spontanéité et sa vigueur, avec ses imperfections créatrices et son refus des frontières, d'explorer tous les champs où il s'exerce, du sien propre à ceux où porte son influence » (p. 10). On comprend donc que le titre du volume doit être entendu dans les deux sens : d'art propre au jazz ou du jazz en tant qu'art, et d'arts (peinture, littérature, sculpture, photographie...) inspirés par le jazz.
- 7 Dans cette seconde veine, le volume ouvre de multiples fenêtres sur les œuvres et les points de vue de peintres du jazz ou en jazz (Jean Berthier, Jacques Lacomblez, Pierre Buraglio, Bernard Rancillac), d'un compositeur de musique contemporaine (Franz Kogelman), d'écrivains et de poètes (Jean-Yves Bosseur, Hugo Claus, Ted Joans, James A. Emanuel), d'un photographe (Marcel Fleiss), d'artistes anonymes, aussi, dont les « tags » (« graffs » serait plus exact) sur le jazz ornent certains murs de New York et de Paris. Une

note de Daniel Soutif brode sur le parallèle (un peu forcé) entre le caractère éphémère des œuvres de jazz et celui, « instantané », de la photographie (« Photogénie du jazz », pp. 169-171, thème de l'exposition dont cet auteur fut le commissaire au musée du quai Branly en 2009). Enfin, une étude de Robert Bonaccorsi, illustrée de nombreuses reproductions de couvertures de livres (certaines familières), est consacrée à un couple dont l'union remonte à l'époque de la prohibition à Chicago où les *jazzmen* bénéficiaient du mécénat et de la protection des gangsters : « Le jazz et le roman criminel français de la Libération aux années 60, ou “un sandwich long comme la clarinette de Sydney Beckett” » (pp. 183-202).

- 8 On se rapproche du jazz lui-même avec plusieurs évocations de musiciens : de Tony Fruscella (1927-1969) et Donald Frederick « Don » Joseph (1923-1994), « clochards célestes » (p. 75) de la scène new-yorkaise de l'après-guerre et qui disparurent sans laisser de trace, par Alain Tercinet (« Deux trompettistes de l'ombre », pp. 75-85) ; du saxophoniste Pharoah Sanders, en qui Yves Buin voit le successeur (en musique ou en mysticisme ?) de John Coltrane (« Pharoah Sanders », pp. 87-91) ; du chanteur Jimmy Rushing (1903-1972), sous la forme d'un témoignage publié dans le *Saturday Review* du 12 juillet 1958 par l'écrivain Ralph Ellison¹ (« Je me souviens de Jimmy », pp. 95-99) ; du pianiste et compositeur Thelonious Monk, à propos duquel Jean-Max Albert se demande (exercice quelque peu stérile) ce que serait devenue la notation musicale si cette représentation graphique d'une mélodie avait eu pour but de traduire la structure d'une œuvre (« Monk architecte », pp. 100-105) ; du polyinstrumentiste et compositeur anglais Fred Frith dont Pierre Carsalade examine l'œuvre à l'aune du « bricolage » (au sens que Claude Lévi-Strauss donna à ce mot dans *La Pensée sauvage*) comme « modèle opératoire de processus socio-musicaux particulièrement caractéristiques de la culture musicale afro-américaine » (p. 231) et plus encore du jazz (« Portrait du musicien en bricoleur : Fred Frith », pp. 225-247) ; enfin, d'Eddie Costa (1930-1962), forçat de la musique, surtout au vibrapone, dont Jean-Paul Ricard déplore qu'il ait été empêché par son professionnalisme et ses besoins familiaux de faire fructifier ses qualités de « pianiste singulier et unique » (p. 255) (« Eddie Costa ou le malentendu », pp. 249-255).
- 9 Déjà quelque peu abordées à propos de ces différents musiciens, les questions de fond sur le jazz font l'objet d'articles plus fouillés. S'agissant de l'improvisation et de l'imitation, Christian Béthune voit en elles deux composantes ou conditions de l'« intermusicalité généralisée » : souvent perçue comme le contraire de la création, « l'imitation est d'abord une façon pour les musiciens de se revendiquer membres d'une communauté et de proclamer leur appartenance à une tradition partagée » (p. 23) ; quant à l'improvisation, il dénonce le piège de l'invention dans les années 1990 de l'étiquette « musique improvisée », qui « gomme le rattachement à une esthétique spécifique [le jazz], mais capte la valeur légitimante de l'étiquetage » (p. 29) (« Imiter, créer, improviser », pp. 13-30). Critique de tous les *revivals* et s'intéressant avant tout au « jazz vif », Jean-Pierre Moussaron oppose les trompettistes Doc Cheatham, qui n'a jamais cessé de faire du « jazz vif » ancien, et Wynton Marsalis, qui fait du *revival* de jazz moderne ; de ce « jazz vif », Bernard Lubat, notamment avec son album *Conservatoire, piano Lubat solo*², lui semble l'un des parangons actuels ; il lui reconnaît six vertus (diversité, émoi, immanence, portée politique, mouvement dansant, puissance créatrice) emblématiques de cette « guerre en fête » (p. 73) que Lubat a déclarée à notre temps dont Moussaron résume ainsi la triste philosophie : « Ne risquons rien, ne jouons pas, vivons très peu, et nous n'aurons peut-être pas à mourir » (p. 69) (« L'éclat du vif », pp. 69-73). Francis

Hofstein se demande ensuite comment cette musique folklorique qu'est le jazz (selon Claude Lévi-Strauss) a pu devenir universelle ; on cherche en vain la réponse dans ce texte maniéré rédigé d'une plume qui se regarde écrire (« L'altérité du jazz », pp. 107-109). Puis Alexandre Pierrepont assène des digressions personnelles sur quelques disques (« Série chromatique I », pp. 127-136). On pourra sauter sans regret ces deux dernières séries de pages. C'est donc un rafraîchissant changement qu'offre Jacques Bourgeois avec sa courte mais précieuse histoire de l'accordéon de jazz, des précurseurs (Charley Bazin, Louis Richardet...) aux maîtres (Gus Viseur, Tony Murena...) et au déclin de l'après-guerre ; on est quand même surpris de n'y pas trouver le moindre mot porteur d'espoir sur Richard Galliano ou André Mille, ou sur l'influence d'Astor Piazzolla (« Petite introduction au swing accordéon en France », pp. 151-155). Vient ensuite, concoctée par Guy Schoukroun, une bibliographie large (histoire, biographies, critiques, essais, répertoires, guides, agendas, romans, nouvelles, poésie, mémoires, policiers, photographies, BD, etc.) du jazz pour les années 1999, 2000 et 1926 – pourquoi ces années-là et dans cet ordre-là ? Cela non plus n'est dit nulle part... (« Jazz en livres », pp. 203-222). Le volume s'achève avec le compte rendu d'une conférence que Bill Dixon donna à l'université Paris VII-Denis Diderot en janvier 2006, dans le cadre du festival « Sons d'hiver », suivi d'un entretien du trompettiste avec Fayçal Benouniche et Alexandre Pierrepont (« Vues d'artistes », pp. 257-271).

- 10 On trouve donc de tout, à boire et à manger, du bon et du moins bon, dans ce « volume disparate », au « désordre ordonné », selon les mots de Francis Hofstein lui-même (p. 11). Ce contenu hétéroclite et irrégulier ne doit son salut qu'à une édition de très grande qualité, notamment pour l'iconographie, mais, répétons-le, hors des moyens d'un périodique ; on est d'autant plus choqué, soit dit en passant, d'y trouver autant d'incohérences typographiques, en particulier dans les références bibliographiques (confusions entre guillemets et italiques, etc.). Qu'aurait-on pensé d'un tel contenu s'il avait été ficelé comme le sont *Les Cahiers du Jazz* ?
- 11 Ces considérations morcelées et éparses sont reprises, augmentées, systématisées, ordonnées dans un travail original et d'une tout autre ampleur, *Analyser le jazz*, de Laurent Cugny, pianiste « dont l'orchestre est l'instrument préféré », dit de lui le *Dictionnaire du jazz* (édition de 1994, p. 295), et qui dirigea l'Orchestre national de jazz de 1994 à 1997. Développement d'une thèse de doctorat soutenue à Paris IV en 2001, cet ouvrage entend jeter les bases d'une analyse méthodique du jazz ou, plus exactement, des œuvres de jazz. D'emblée, en effet, le livre doit affronter les problèmes de définitions et de « territoires » musicaux : du jazz, entre musiques « savantes », écrites, et musiques de tradition orale ; de la musicologie spécifique du jazz, entre musicologie savante et ethnomusicologie (qui ne serait donc pas savante ?) ; de l'œuvre de jazz. Cette dernière fait l'objet de la première des trois parties du livre. Revenant sur les définitions du jazz, Laurent Cugny en propose une qui combine des critères purement musicaux et des critères sociohistoriques : « sont perçues comme relevant du jazz, à une époque donnée et plus ou moins complètement, les musiques manifestant en nombre significatif un certain nombre de traits idiomatiques caractéristiques. Ces traits appartiennent à un ensemble idiomatique se fondant notamment sur des pratiques particulières réservant une grande place à l'improvisation, sur certaines conceptions de la sonorité et du rythme, et sur un ensemble de tournures et de pratiques d'origine afro-américaine » (p. 36) ; il précise que « le noyau dur du corpus de référence est celui de la pratique commune du jazz, tel qu'il s'est constitué entre les années 1930 et 1960 » (p. 37), dernière date à laquelle la « rupture free » « marque la fin

de l'hégémonie d'un système langagier du jazz » (p. 26). Quant à l'œuvre elle-même, sa définition varie selon le contexte : produite au cours d'une « performance », accomplie, en présence d'un public ou non, par des « performeurs », elle revêt un statut éphémère ; même enregistrée, elle n'acquiert son statut d'œuvre qu'avec sa publication, comme en littérature. L'œuvre de jazz relève donc de plusieurs « régimes » : celui de l'oralité, avec l'audition et sa dimension cathartique ; celui de l'écriture, qui implique la lecture, à laquelle s'ajoute l'improvisation ; celui de l'enregistrement, le « régime phonographique » ayant acquis avec le progrès technique une position dominante en jazz. Les questions que soulève la composition, par exemple, montrent que ces différents régimes ne coexistent pas toujours harmonieusement : le mépris que certains (et non des moindres, parmi lesquels André Hodeir) affichent envers le répertoire des standards a fini par créer une sorte d'obligation, pour ne pas dire un snobisme, des compositions originales. Or « on considère une composition comme une œuvre musicale mais pas comme une œuvre de jazz, même dans le cas où elle en comporte certaines caractéristiques, stylistiques en particulier » (p. 88) : par exemple, *'Round Midnight* composé par Monk n'est pas du jazz, il ne le devient que lorsqu'il est joué par Monk ou un autre musicien de jazz ; autrement dit : une œuvre musicale acquiert son statut de jazz « chaque fois qu'un musicien s'en empare pour réaliser une œuvre assimilée à du jazz » (p. 89). Laurent Cugny insiste également sur la « situation improvisationnelle » dans le jazz et ses différentes modalités : chorus d'un performeur dans le cadre de la pratique commune, improvisation collective dans le style Nouvelle-Orléans, ou dans le cadre du free jazz.

- 12 Le reste du livre de Laurent Cugny, très technique, sort quelque peu du propos de cette chronique. Sa deuxième partie est consacrée à ce qu'il appelle les « paramètres », à savoir : la structure mélodique – morphologie (AABA ou « anatoles » en argot de musicien, etc.), variabilité – ; le son – dispositifs orchestraux et fonctions instrumentales, orchestration – ; l'harmonie – accord, grilles, « situations harmoniques » : tonalité, blues, modalité (cf. le mode dorien de *So What* dans *Kind of Blue*, 1959) – ; la non-fonctionnalité – utilisation d'accords de telle façon que leur association horizontale s'assimile à une succession plutôt qu'à une progression tonale comme en free jazz – ; le rythme, enfin, avec la question cruciale du swing, dont Laurent Cugny envisage plusieurs approches : par l'« esprit du rythme » (Bach swinguerait...), par une démarche plus descriptive (« rythme pulsé », selon l'expression d'André Hodeir, par opposition au « rythme scandé » du « système binaire »), enfin par une approche quantitative fondée sur la division, « ternaire », du temps. La notion de swing, caractéristique de l'ère dite « swing » (années 1930), a été reprise par le be-bop ; après lui, le binaire sera toujours lié à une « exotisation » (p. 270) (*Cavaran* et *A Night in Tunisia*, qui peuvent du reste être interprétés en binaire ou en ternaire, selon que l'on joue en avant ou en arrière du temps) ou au jazz rock (*Sidewinder* de Lee Morgan). Laurent Cugny envisage aussi les polyrythmies ou altérations du rythme qui sont les vrais composants du jazz : anticipation, syncopation, imposition d'un élément un-deux-trois, etc.
- 13 L'« analyse » proprement dite fait l'objet de la troisième et dernière partie du livre. Après en avoir retracé l'histoire, de la première transcription (de *Black and Tan Fantasy* par Duke Ellington, publiée en 1934 par Roger Pryor Dodge) aux travaux de Georges Paczynski sur le rythme et la batterie³, en passant par ceux de Gunther Schuller⁴ et d'André Hodeir⁵, et énoncé les « prolégomènes » (« signification incorporée » vs « sensation engendrée », processus vs produit, pré-improvisationnel vs improvisation simulée...), Laurent Cugny en étudie en détail les procédures – la transcription, émique (la plus détaillée) ou étique

(tenant compte de la marge de tolérance admise par les utilisateurs), avec ses difficultés (« notes fantômes », écriture du rythme, erreurs du musicien et du transcritteur) ; l'analyse des solos improvisés ; les théories et méthodes appliquées à l'analyse de l'œuvre de jazz, « importées » (analyse schenkérienne, analyse sémiologique, théorie de l'information, *set-theory* d'Allen Forte, analyse du style de Jan LaRue) ou « natives » (analyse interactionnelle, analyse comparative des versions) – et les outils – présentation superposée, analyse paradigmatique, comparaison des prises, comptage, systèmes compositionnels... À la suite de ces développements techniques, Laurent Cugny consacre un long chapitre intitulé « Prolongements » – « prolongements » pour ne pas parler d'hypothèses (« avant confirmé ») ou de conclusions (« après déduit ») (p. 506) – à des considérations qui nous ramènent sur le terrain des sciences humaines et sociales. À propos de la question du « contexte », très âprement discutée en art comme en littérature⁶, il distingue deux sortes d'« avant » de l'œuvre de jazz : un avant non musical (contexte et déterminants sociohistoriques) et un avant musical (moment stylistique, état du savoir musical). Aux tenants de la contextualisation (Philippe Carles et Jean-Louis Comolli⁷, Ronald L. Morris⁸...), il concède que le milieu peut restreindre ou orienter les choix, fixer des limites, un cadre, offrir des possibilités, imposer un « air du temps »... (p. 509) ; il leur reproche cependant une « posture culturaliste radicale avançant que l'œuvre ne dit rien “en elle-même”, accréditant son absence d'autonomie et sa complète transparence par rapport au contexte » (*id.*). Contre eux, il affirme que « l'analyse, elle, procède de l'autre face de l'objet. L'œuvre est achevée ». Et en revenant au contexte, « le risque est toujours de perdre l'œuvre en route » (*id.*). Pour lui, les deux processus doivent être séparés et ordonnés : d'abord la description de l'œuvre elle-même, puis son commentaire. S'intéressant ensuite à l'histoire, Laurent Cugny distingue des « histoires non musicales » et des « histoires musicales ». Parmi les premières, il revient à l'histoire politique et sociale d'étudier l'influence de la crise de 1929 ou de la Seconde Guerre mondiale, à l'histoire culturelle de préciser le rôle des représentations et des identités (Noirs/Blancs, maîtres/esclaves, Africains/Européens...), à l'histoire technique et sociale de la musique, « la plus musicale des histoires non musicales » (p. 517), de saisir l'incidence des conditions de production du jazz (par exemple, de la mise au point du *re-recording* sur Lennie Tristano et son *East Thirty Second*) et d'exercice du métier de musicien (par exemple, des *recording bans*, grèves de l'enregistrement de 1942-1944 et 1947-1948). Les histoires musicales ne sont pas moins diversifiées et leurs objets fractionnés ; elles ne doivent négliger aucune musique, puisque « le jazz est une musique métissée » (p. 523), pas plus que les « histoires partielles » d'instruments, de formats d'orchestre et d'orchestres particuliers, de codes de jeu, de performeurs, sans oublier l'histoire de la réception du jazz et des jugements émis sur lui, en distinguant l'« attention primaire » de l'amateur et l'« attention secondaire », plus informée, de l'expert.

- ¹⁴ Le plaidoyer pour une histoire musicale du jazz qui conclut l'ouvrage est d'autant plus vibrant que les « analystes » semblent à Laurent Cugny avoir pâti, « dans un passé récent », d'« une tentation hégémonique » de ceux qu'il appelle les « culturalistes » (p. 537). De toute façon, prévient-il en un propos quelque peu obscurantiste : « rien ne sera totalement “expliqué”. Des causes existent, on peut les chercher, les trouver, mais elles seront toujours partielles, locales [...]. [Il] restera toujours un “résidu” inaccessible à l'analyse la plus exhaustive » (pp. 537-538). L'histoire musicale du jazz devrait, selon lui, privilégier le lien d'une œuvre avec le passé et avec ses conditions d'émergence, car l'œuvre ne devient possible qu'au moment où elle est créée ; « il existe donc une double événementialité irréductible de l'œuvre » (p. 537). Cette histoire devrait aussi tendre vers

une « généalogie des faits musicaux – et pas seulement des styles, comme l'on a surtout fait jusqu'à présent » (p. 541). Enfin, « il est pertinent de décrire des logiques musicales, non pas comme des logiques inéluctables, nécessaires, prévisibles, mais plutôt comme des réalisations devenues possibles parmi d'autres [...]. On voit donc que c'est plus à une phénoménologie du jazz qu'à une ontologie qu'on en appelle » (p. 542).

- 15 Au total, nous avons là un livre très technique, qui témoigne d'un grand savoir (en dépit d'une écriture souvent approximative, d'une ponctuation imprécise, d'un découpage à trop nombreux niveaux de titres, d'une bibliographie lacunaire, autant de scories qui sentent à plein nez la thèse insuffisamment peaufinée). Mais la partie technique elle-même, qui forme le cœur de l'ouvrage, est trop compliquée (voir, en annexe, l'« aide-mémoire pour l'analyse de l'œuvre de jazz », pp. 544-549) pour être applicable (cela me rappelle ce qui se disait, lorsque j'étais étudiant, du *Guide d'étude directe des comportements culturels* de Marcel Maget)⁹. Enfin, Laurent Cugny sent bien la nécessité de l'approche « socio-historique » (p. 16) ou de l'« histoire non musicale » (p. 514) du jazz : même si l'analyse doit porter sur ce qui se trouve effectivement dans une œuvre de jazz (niveau « neutre »), elle ne peut pas s'y limiter, de sorte que, reconnaît-il, « l'analyste ne peut pas ne pas être un peu sociologue de la musique » (p. 16). Mais Laurent Cugny ne pratique pas cette approche, car « il s'agit de deux spécialités distinctes aux objectifs et aux méthodes différentes » (*id.*). Pire, il la juge secondaire (pp. 508-509), il s'en méfie, l'accusant de « perdre l'œuvre en route » (p. 509), et il critique vigoureusement ceux (les « culturalistes », p. 537) qui s'y livrent. Voilà donc un chercheur avec qui le dialogue entre musicologie et sciences humaines et sociales s'annonce difficile.

16 *

- 17 Enfin traduit en français après sa première publication en anglais en 1993, *Le Jazz des origines à nos jours* de Lewis Porter, Michael Ullman et Edward Hazell trouvera-t-il grâce aux yeux de Laurent Cugny ? La part de l'« histoire non musicale » y sera-t-elle assez modeste ? Celle de l'« histoire musicale » assez affirmée ? Toujours est-il que, dans cet ouvrage voulu par ses auteurs « à la fois irréprochable sur le plan musical, riche par son contenu et objectif » (p. 11), les exemples musicaux, transcriptions à l'appui, choisis et commentés par Lewis Porter, sont particulièrement nombreux, et précédés d'un appel à lire d'abord l'initiation aux caractéristiques musicales du jazz placée en annexe (Annexe 2 : « À l'écoute du jazz », pp. 436-446). Pour le reste, le contenu est de facture classique, chronologique, et peu encombré – c'est le moins qu'on puisse dire – de « contextualisation ».

- 18 Les auteurs insistent sur le caractère de musique populaire, presque folklorique, du jazz à ses « débuts » (chap. I). S'ils reconnaissent l'existence d'influences musicales diverses, dont celle de la musique classique, ils contestent en revanche l'importance des influences africaines : « ceux qui écoutent pour la première fois un ensemble de tambours africains authentiques [...], puis n'importe quel disque de jazz ancien, seront surpris, non pas par les ressemblances fondamentales entre les deux, mais par leurs différences évidentes » (p. 18). Après des évolutions parallèles du blues et de la musique de danse appelée *ragtime* (nom que Sydney Bechet donnait volontiers au jazz), et l'apparition des premiers orchestres (Scott Joplin, Buddy Bolden), le jazz émerge à la Nouvelle-Orléans (chap. II), creuset ethnique où les Noirs jouissaient d'une relative liberté et où la musique était omniprésente (aux mariages et aux enterrements, dans les salons de danse, sur les bateaux du Mississippi). Cette période de l'histoire du jazz fut stimulée par les premiers enregistrements (chap. III) – *Castle House Rag* par James Reese Europe en 1914, *Ory's Creole*

Trombone par Kid Ory en 1922 – et illustrée par les noms des trompettistes Freddie Kuppard et King Oliver, du pianiste Jelly Roll Morton, de Sidney Bechet (auquel est consacré le chapitre IV) et de Louis Armstrong, premier révolutionnaire du jazz et notamment du chorus (chap. V, qui traite aussi de Bessie Smith et des chanteuses de blues). Les années 1920 (chap. VI) sont marquées par les premiers innovateurs blancs (Bix Beiderbecke, Paul Whiteman, Red Nichols, Benny Goodman, les frères Dorsey, Glenn Miller) et par le courant du *piano stride* à Harlem (James P. Johnson, Willie « The Lion » Smith, Fats Waller et, surtout, Earl Hines). Brillant pianiste et chef d'orchestre, « principal compositeur de l'histoire du jazz » (p. 99), Duke Ellington (chap. VII) « inventa pratiquement la ballade de jazz instrumentale, ou ce que Gunther Schuller a appelé des “morceaux atmosphériques”, avec des compositions telles que *Creole Love Call* ou *Mood Indigo* » (p. 100). Les années 1930, ou période « swing » (chap. VIII), sont connues comme l'« âge d'or du jazz » (p. 118) que stimula la mode des grands dancings (*ball rooms*) et des spectacles musicaux. Les principaux bénéficiaires de cet engouement furent les orchestres blancs – Benny Goodman, « roi du swing » qui eut le courage de constituer la première formation « multiraciale », et son rival Artie Shaw, Glenn Miller, les frères Dorsey, qui étaient riches et considérés comme des gloires nationales – et, secondairement (du fait de la fréquence des incidents racistes), quelques grands orchestres ou solistes noirs – Fletcher Henderson, Jimmy Lunceford, Cab Calloway, Benny Moten, Mary Lou Williams, Andy Kirk. Grand parmi les grands, Count Basie (chap. IX), s'il « jouait moins de notes en une soirée que certains pianistes en un seul chorus » (p. 145), passa cinquante ans à diriger un orchestre qui fut une fabuleuse école du swing, par laquelle la plupart des jazzmen de l'époque passèrent avant de constituer leur propre formation. Car les années 1930 furent aussi celles des *combos* (de *combination* : petit groupe de trois à huit musiciens) et des solistes virtuoses (chap. X) – Art Tatum, Roy Eldridge, Coleman Hawkins, Lester Young, etc. – grâce à qui les clubs de la 52^e Rue (« Swing Street ») à New York ou de Kansas City, capitale commerciale et du vice du Midwest, retentissaient de l'éclat des *jam sessions* et des « duels » que se livraient les praticiens d'un même instrument. Deux autres grandes figures marquèrent également cette époque, bien que dans des genres et des registres fort différents : Billie Holiday et Django Reinhardt.

- 19 Dans les années 1940, un profond changement se produit sur la scène du jazz (chap. XI). La guerre accélère la dispersion des *big bands* au profit des *combos*, tandis que le public se tourne de plus en plus vers les chanteurs (Bing Crosby, Jo Stafford, Frank Sinatra, Peggy Lee...). La querelle qui oppose les anciens (*moldy figs*), partisans du style New-Orleans ou Dixieland Revival, et les modernes, musiciens de la nouvelle génération inspirés par Art Tatum, Lester Young et Roy Eldridge, et plus intéressés par la vélocité que par la sonorité, par l'improvisation que par les arrangements, tourne à l'avantage de ces derniers. Sur de vieux thèmes transformés et renommés (*How High Is The Moon* devenu *Ornitology*, par exemple), Charlie Parker (chap. XII), Kenny Clarke, Dizzy Gillespie, Bud Powell et Thelonious Monk inventent le *be-bop*. Celui-ci reçoit un accueil mitigé : « musique chinoise », « musique de drogués », « quinquillerie en plein tremblement de terre », qu'on ne peut ni chanter ni danser, écrivent des critiques... jusqu'au *Grove Dictionary of Jazz* qui, en 1950, défendait encore « la vision du jazz comme d'une musique de danse et non d'une démarche artistique » (p. 199). Cependant, même des *big bands* (Woody Herman, Stan Kenton) se laissèrent tenter par le nouveau style. L'héritage *be-bop* se divisa entre plusieurs courants. Les années 1950 (chap. XIII) virent la naissance du *cool* (ou « West Coast Jazz », souvent considéré, à tort, comme un jazz de Blancs), à la sonorité maîtrisée, à la section rythmique plus discrète, sous l'impulsion de Miles Davis et de Gil Evans, suivis

de près ou de loin par Gerry Mulligan, Lennie Tristano et son élève Lee Konitz, fondateur d'un « East Coast Jazz », Art Pepper, Stan Getz, Dave Brubeck, etc. Ce courant aboutit à la popularisation du jazz modal avec le disque *Kind of Blue* de Miles Davis en 1959, ainsi qu'à l'apparition d'un « Troisième courant » (*Third Stream*) ouvert par Gunther Schuller sur la base d'une hybridation entre jazz et classique. Pendant ce temps, le « Courant principal » (*Mainstream*), le *hard bop* et leurs prolongements (chap. XIV) manifestaient le retour en force du *beat* (pulsation) et de la batterie, avec Max Roach, Art Blakey et plus tard Philly Joe Jones, ainsi que d'instrumentistes à la fois véloce et au « gros son », comme Clifford Brown (1930-1956), « l'un des plus grands solistes du jazz » (p. 146), Sonny Rollins, Benny Golson, Horace Silver, Charles Mingus, Eric Dolphy et bien d'autres... Parmi eux, plusieurs musiciens jouèrent un rôle particulièrement déterminant dans ces évolutions : Miles Davis (chap. XV), vedette incontestée du jazz dans les années 1950 et 1960, qui tâta successivement de plusieurs genres – modal, fusion, électrique, jazz-rock, pop, free jazz ; John Coltrane (chap. XVI), saxophoniste hors norme dont le fulgurant *Giant Steps* en 1959 marquera l'« adieu [...] au bop » (p. 295) ; Ornette Coleman, « père » en 1960 du *free jazz*, escroquerie pour les uns (Roy Eldridge), libération pour les autres (chap. XVII) ; Bill Evans, rénovateur du piano moderne (chap. XVIII).

- 20 En même temps que se creusait le vide du free, les années 1960 virent l'exploration de voies nouvelles ou extérieures au jazz *stricto sensu* (chap. XIX) : renaissance de *big bands* (Oliver Nelson, Quincy Jones, Toshiko Akigoshi) ; découverte de la *bossa nova* grâce au succès du film français *Orfeu Negro* (primé à Cannes en 1959) et de sa musique par Antonio Carlos Jobim et Luiz Bonfá, brèche dans laquelle s'engouffrèrent de nombreux musiciens : Stan Getz avec João et Astrud Gilberto, Ellington, Gillespie... ; engouement pour le *soul jazz* de Hank Mobley, Lee Morgan, Bobby Timmons, les frères Adderley, l'organiste Jimmy Smith, le style *funky* avec Horace Silver, le *rhythm and blues* avec Ray Charles. Ces nouveautés correspondent à des changements dans la réception du jazz : voué au spectacle dans les années 1920, puis à la danse durant l'ère swing, enfin à l'écoute dans de petits clubs de 1940 à 1960, date à partir de laquelle nombre de ces établissements fermèrent ou diversifièrent leurs activités, obligeant le jazz à se rabattre sur les festivals, les grands concerts, les engagements universitaires, etc. De même, le succès commercial du rock, des Beatles, de Jimmy Hendrix et de la musique électrique, incitèrent certains jazzmen à frayer avec ces nouvelles tendances, d'où le jazz-rock – « appellation [...] peu appropriée » (p. 359) pour une musique qui fut en grande partie rejetée, et par les rockers, et par les jazzmen – et surtout la *fusion* (chap. XX) dont les premiers pratiquants ou parrains furent le chanteur James Brown et Miles Davis, suivis par le batteur Tony Williams et le guitariste John McLaughlin, les pianistes Herbie Hancock et Chick Corea, et surtout le groupe Weather Report fondé par Joe Zawinul, « virtuose du synthétiseur et du piano électrique » (p. 367), le saxophoniste Wayne Shorter et le guitariste prodige Jaco Pastorius.
- 21 Après le théâtral Sun Ra et Cecil Taylor, « alternative de l'après-Coltrane », l'avant-garde (chap. XXI) sera incarnée par le saxophoniste Albert Ayler, le trompettiste Don Cherry, l'éclectique Archie Shepp, Anthony Braxton et le Art Ensemble of Chicago de Roscoe Mitchell, le World Saxophone Quartet d'Oliver Lake, Julius Hemphill, David Murray et Hamiet Bluiett, le Jazz Composers Orchestra de Carla Bley, ainsi que, en Europe, le Willem Breuker Kollektief. Après un chapitre XXII (qui arrive ici comme des cheveux sur la soupe) sur « Le jazz vocal depuis les années 1930 », d'Ella Fitzgerald à Cassandra Wilson et de Bing Crosby à Bobby McFerrin, la conclusion (chap. XXIII) situe le « retour du jazz »

dans les années 1980, suivant plusieurs courants dominants : réapparition de grands orchestres (Joe Zawinul, David Murray), progression du jazz électrique (Miles Davis, Ornette Coleman, Joe Zawinul), résistance du jazz acoustique (Keith Jarrett, les frères Marsalis), fusions jazz-classique, explosion du nombre des écoles et classes de jazz, popularisation (vulgarisation ?) d'un certain jazz (comme celui de Wynton Marsalis) révélateur d'« une période de conservatisme musical en matière de jazz » (p. 420). Le ton reste néanmoins confiant quant à l'avenir et au rayonnement du jazz devenu « la forme suprême d'art de l'Amérique » (p. 424). Relégué en annexe (pp. 428-435), un « Épilogue : le jazz au XXI^e siècle » de Michael Ullman décrit une situation où il n'y a plus d'unité, ni même d'alternative (comme celle qui existait en 1960 et qui consistait à accueillir ou à rejeter le free jazz), mais fragmentation, diversification, flexibilité, non sans quelques paradoxes préoccupants : une officialisation croissante du jazz, y compris du free, une explosion du nombre des étudiants (80 000 aux États-Unis), mais des disques qui se vendent au mieux à 10 ou 20 000 exemplaires ! Autres tendances signalées (dont certaines déjà évoquées dans la conclusion) : une liberté des musiciens désormais admise (Joe Lovano fait aussi bien du *combo* que de la ballade avec cordes...), le rapprochement voire la fusion jazz-classique (Jean-Pierre Rampal et Claude Bolling, Yehudi Menuhin et Stéphane Grappelli, Michel Portal et Richard Galliano...), un *latin jazz* très actif, et internet qui grignote lentement mais sûrement le disque. Mais, là aussi, l'optimisme prévaut, même face aux dérives : « Dans le jazz comme dans d'autres arts, il est d'abord question d'un territoire, et des façons de s'y aventurer. Plus loin il vous emmène, plus fort il vous ramène » (p. 435).

- 22 Même s'il tranche heureusement sur l'histoire romancée du jazz à la Alain Gerber¹⁰ ou même à la Philippe Gumpłowicz¹¹, ce volumineux *Jazz, des origines à nos jours* risque de ne satisfaire, ni ceux qui, comme Laurent Cuny, réclament une « histoire musicale », ni, à l'inverse, les tenants de l'« histoire non musicale » ou, plus généralement, d'une approche par les sciences humaines et sociales. Les premiers ne jugeront certainement pas suffisantes les transcriptions, pourtant nombreuses et sérieuses, fournies à titre d'exemples des apports des principaux musiciens évoqués. Quant aux seconds, ils s'estimeront à juste titre plus mal servis encore, et de beaucoup, car, exception faite de quelques rares passages disséminés (comme cette évocation, page 340, des changements intervenus dans les conditions de réception du jazz entre 1960 et 1970), ils ne trouveront dans le livre aucune tentative sérieuse de contextualisation des faits musicaux exposés. En effet, le propos des auteurs, qui donne souvent l'impression d'une suite de biographies musicales entrelacées, est essentiellement centré sur les musiciens et les œuvres, les filiations, les influences réciproques, dont la « traçabilité » apparaît, en fait, incertaine, tellement a toujours été grande la mobilité des musiciens de jazz. Cette approche, par la « généalogie musicale » en quelque sorte, est parfois compliquée voire contredite par la périodisation : ainsi, la décennie qui vit la mort de Charlie Parker, de Lester Young, d'Art Tatum et de Billie Holiday fut aussi celle de la popularité de Louis Armstrong et du retour de Duke Ellington (p. 224) ; ailleurs, on trouve aussi associés Gerry Mulligan et le Modern Jazz Quartet (p. 231), Errol Garner, Oscar Peterson et Billy Taylor (p. 264)... Outre qu'il conduit à de curieux regroupements, l'accent mis, tantôt sur les tendances musicales, tantôt sur les périodes, entraîne des déséquilibres dont pâtissent injustement certains musiciens. Si l'on ne saurait contester l'importance des neuf musiciens qui font l'objet d'un chapitre particulier – Bechet, Armstrong, Ellington, Basie, Parker, Miles Davis, Coltrane, Ornette Coleman, Bill Evans –, on ne peut pas ne pas s'étonner de la quasi-absence de plusieurs autres – Dexter Gordon (1923-1990), adaptateur du be-bop au

saxophone ténor, mais cité onze fois seulement ; Benny Golson (né en 1929), « saxophoniste flamboyant et sophistiqué à la fois » (p. 256), compositeur inspiré (*Moanin'*, *Blues March*, *Whisper Not*, *I Remember Clifford...*) et l'un des piliers des Jazz Messengers, cité quatre fois, etc. –, voire même de l'absence totale d'autres encore, comme le pianiste Kenny Barron..., pour ne pas parler des musiciens européens et *a fortiori* français dont il n'est rien dit, sauf dans l'épilogue – et à l'exception de Django Reinhardt et de... Claude Bolling ! –, tellement le livre est américano-centré. Et l'on pourrait déplorer bien d'autres silences, plus pesants encore : sur le pourquoi de l'emprise de l'alcoolisme et surtout de la toxicomanie sur tant de grands musiciens (Bix Beiderbecke, Billie Holiday, Lester Young, Charlie Parker, Elvin Jones, Miles Davis, Bud Powell, Thelonious Monk, John Coltrane, Bill Evans, Stan Getz, Art Pepper, Chet Baker...), sur les conséquences musicales du racisme et de la ségrégation raciale aux États-Unis, sur les causes et les effets des évolutions actuelles – glissement vers le binaire au détriment du ternaire (et donc du swing), vers les compositions au détriment des standards, perversion du jazz en « musique d'ambiance » et dilution dans la « musique improvisée » promue catégorie officielle... Toutes ces interrogations seraient-elles considérées comme sans intérêt par l'« histoire musicale » ?

23 *

24 Lus après Laurent Cugny, qui reconnaît la nécessité d'une « histoire non musicale » mais ne la pratique pas et s'en méfie même, ainsi qu'après Lewis Porter, Michael Ullman et Edward Hazell, qui semblent ignorer jusqu'à l'existence de cette notion, Jean Jamin, Patrick Williams et leur livre *Une anthropologie du jazz* font l'effet de fenêtres que l'on ouvre dans une maison restée longtemps inhabitée. Composé d'articles déjà publiés mais retravaillés et augmentés d'une substantielle introduction et d'une conclusion inédites, ce livre est l'aboutissement et en quelque sorte le bilan d'une décennie fondatrice pour l'anthropologie du jazz, qui fut marquée par un colloque tenu à la Cité de la Musique de la Villette en 1999, par un numéro spécial de *L'Homme* en 2001¹², et par huit années (2001-2009) d'un mémorable séminaire de l'École des hautes études en sciences sociales, tous événements placés sous l'enseigne « Jazz et Anthropologie » et sous la baguette de ces deux auteurs.

25 Une anthropologie du jazz est-elle possible ? À cette question, qui donne son titre à l'introduction, les auteurs répondent que, plus ou mieux encore, en tant que « musique liée à des lieux, des hommes, des circonstances », le jazz est « exactement le genre d'objet qu'aime étudier l'anthropologie » (p. 56). En effet, loin d'être la musique ou « la voix » d'une communauté (si tant est que les Noirs américains en constituent une), le jazz tire au contraire son essence du métissage culturel et son évolution musicale de la rupture de ses amarres avec son berceau géographique et culturel (la Nouvelle-Orléans) et de sa mobilité géographique (Chicago, Kansas City, New York, Los Angeles...) et sociale (urbanité, milieux « underground » dont les gangsters étaient les mécènes, musiciens noirs et américains dans une société américaine blanche, esclavagiste et profondément raciste...), de sorte que l'étude du jazz, musique de l'altération (cf. les *blue notes*), de la syncope (et donc de la danse), « art du moment » (André Schaeffner), ne peut ressortir que d'« une esthétique, voire une philosophie ou une anthropologie du “décalage” » (p. 16). De fait, les facettes que l'objet jazz offre à l'approche anthropologique sont nombreuses (le jazz se donnant tout autant à voir qu'à écouter), comme sont nombreux ceux qui se sont déjà essayés à les examiner, d'Everett LeRoi Jones (aujourd'hui connu sous le nom d'Amira Baraka) qui critiquait les conceptions essentialistes du jazz (en tant qu'expression de l'« âme nègre »...) et défendait au contraire l'idée d'une esthétique d'adaptation constante

à la mobilité sociale et culturelle¹³, à Philippe Carles et Jean-Louis Comolli donnant une lecture marxisante de la naissance de ce mouvement musical au début des années 1960¹⁴, sans oublier, en France, André Schaeffner qui jeta dès 1942 les bases du premier programme de recherche d'ethnomusicologie applicable au jazz¹⁵. Aujourd'hui, le programme d'une anthropologie du jazz s'est à la fois amplifié et précisé. Le jazz est constitué en terrain anthropologique par l'observation directe et participante des musiciens *on stage* (sur scène) et *off stage* (dans leur vie quotidienne) (p. 53), mais aussi des usagers (publics, fans...) et des usages (écoute, danse, spectacles...) du jazz, ainsi que des lieux (studios, clubs, dancings...) où le jazz se produit et se reçoit. Et si, au terme d'un tel examen, l'idée de communauté réapparaît, ce ne peut être que celle d'« une communauté fondée sur une manière de concevoir et de pratiquer la musique » – une manière de concevoir et de pratiquer la société » (p. 55), souvent de manière critique ou contestataire comme, par exemple, celle de ces Blancs, musiciens ou amateurs de jazz, qui appartenaient à la société américaine mais n'adhéraient pas à ses valeurs dominantes. D'où l'interrogation qui traverse tout l'ouvrage, dont elle constitue le fil conducteur : « comment cette musique, si elle est bien celle d'une communauté, peut-elle recevoir l'adhésion de personnalités qui, ni de près ni de loin, ne lui sont liées ? Et comment ces personnalités peuvent-elles enrichir cette musique et trouver en elle leur plein épanouissement ou du moins ce qu'elles pensent être leur plein épanouissement ? » (pp. 51-52). Ce regard anthropologique porté sur les pratiques et les représentations d'une musique, en progressant du particulier au général, de la prétendue spécificité à la diffusion et à l'universalité, constitue donc bien plus ou autre chose qu'une « mise en contexte » ou qu'une « histoire non musicale » du jazz.

- 26 La première partie du livre envisage l'œuvre et la vie des musiciens sous plusieurs aspects différents. D'abord sous celui de la discographie et de son usage (chap. I), examiné ici à partir des difficultés de l'établissement de la discographie (exercice typiquement jazzistique) de Django Reinhardt. L'œuvre, en jazz, ce n'est pas le titre, le morceau joué, mais l'interprétation qui en est faite par tel(s) musicien(s), à telle date, en tel endroit (Gunther Schuller), *a fortiori* quand la dite interprétation a été enregistrée ; corollairement, l'ensemble des enregistrements d'un musicien constitue son œuvre, d'où la passion, voire le « fanatisme » (p. 70) des « intégrales », cause de tant de « choix esthétiques » contestables (*alternate takes* médiocres, etc.). On peut, à l'inverse, préférer le jazz de la jam-session, la séance plutôt que l'album à la « fausse unité », la chronologie des enregistrements voire des séances, plutôt que l'histoire jalonnée d'albums, le moment vécu plutôt que l'œuvre enregistrée et publiée. Mais l'alternative n'est pas toujours aussi tranchée : on connaît des « moments mémorables » (p. 79) qui ont été sauvés par des enregistrements plus ou moins improvisés voire clandestins et, à l'inverse, des « improvisations » qui ont été maintes fois répétées à l'identique (cf. le *Laura* de Don Byas ou le *Body and Soul* de Coleman Hawkins), montrant que « bien souvent les improvisateurs font la plus grande place au prévisible » (p. 83). Mais, en général, l'imprévisible « ne se convoque pas » (p. 85) ; il est lié à des circonstances fortuites, à l'humeur des musiciens, à l'ambiance dans le public... ; il est regardé comme l'« essence du jazz » (Christian Béthune) ; c'est pourquoi « la tentation de tout recenser, et celle de tout publier qui l'accompagne, vont bien au-delà de la seule manie du collectionneur » (p. 89).
- 27 Un autre aspect est celui de la biographie des musiciens et de ses mésusages (chap. II). La matière est ici fournie par la vie et l'œuvre de Billie Holiday morte à quarante-quatre ans, en 1959, « between two cops » dans une Amérique blanche, raciste, machiste et puritaine.

La chanteuse et peut-être aussi son autobiographie publiée en 1952¹⁶ ont suscité un « acharnement biographique » (p. 95) qui pose question. « Pourquoi la compréhension de l'œuvre devrait-elle se doubler d'une telle débauche de récits, de commentaires, d'exégèses sur la vie de celle qui l'a produite, plutôt que de s'attacher à ses modes de création et à ses formes d'expression musicales, comme si l'écoute ne pouvait trouver son sens que dans un récit plus ou moins romancé, comme si l'œuvre se résorbait (ou trouvait son origine) dans la vie et ses tourments, le drame chanté dans le pathos vécu ? » (pp. 96-97). Autre question : pourquoi, dans cette masse de publications sur Billie Holiday, trouve-t-on, à la fois, si peu de « biographies sociales » (exception faite de celle, presque ethnographique, de Julia Blackburn)¹⁷ et si peu d'« analyses explicitement musicologiques de son art vocal » (pp. 99-100) ? Sont donc ici vigoureusement dénoncés, et le déterminisme sociologique selon lequel la vie haute en couleur et dense en malheur de Billie Holiday expliquerait ses expressions, ses intonations et même ses séductions vocales, et *a fortiori* les biographies romancées à la Alain Gerber¹⁸, qui, en mêlant « récit factuel » et « récit fictionnel » (p. 109), et « en ajoutant du romanesque à la légende [...] participe plus de la "mythification", voire de la mystification du jazz, que de son objectivation » (p. 110), tout en alimentant une conception essentialiste du jazz en tant que « musique de l'aliénation », que « musique aliénante », que « musique d'ameublement » liée à la standardisation, à la distraction et à la commercialisation, en se fondant sur une « péjoration artistique » (p. 113), car il n'est bien sûr jamais question, dans ce type de littérature, de l'art de Billie Holiday ! De fait, à l'époque où commence sa carrière, les conditions de formation et de travail des musiciens de jazz noirs américains et des métiers du spectacle en général avaient considérablement changé, sous le triple effet de la prohibition (1919-1933) et de ses conséquences (clandestinité, gangstérisme...), de la concentration de la création jazzistique commerciale dans la Tin Pan Alley, alors portion de la 28^e Rue, près de Broadway, et des innovations techniques comme le 78 tours et le juke-box (1927), le microphone électrique (1924) et la sonorisation correspondante – micro dont, soit dit en passant, Billie Holiday sut admirablement exploiter toutes les ressources : « donner à voir en faisant entendre : les notes deviennent des mots, les rapports de sons des rapports de sens » (p. 124). Par ailleurs, Billie Holiday n'avait rien de la gourde sentimentale et scandaleuse que certaines biographies se plaisent à décrire ; en témoignent ses *best-sellers* engagés, *Strange Fruit* (1939) et *Gloomy Sunday* (1941), sources de ses démêlés ultérieurs avec le FBI et le Narcotic Bureau, qui lui pourrèrent la vie jusqu'au bout. « Bien plus que la vie, c'est l'œuvre qui, chez Billie Holiday, devient le véritable théâtre d'opération » (p. 141). « Faire sonner les mots comme des notes, se faire sonner soi-même comme un instrument, voilà peut-être en quoi résident l'art et le mystère de "Lady Day" » (p. 143).

- 28 La deuxième partie du livre est axée sur les « communautés » qui, en jazz, sont d'abord des communautés *d'objectif*, c'est-à-dire de jeu, de style, de répertoire, au sein duquel les « standards » (chap. III), morceaux dont tous les musiciens partagent la connaissance, occupent une place centrale, emblématique. Blues traditionnels, chansons populaires (comme celles fabriquées à jet continu à la Tin Pan Alley), compositions originales rendues célèbres par un interprète..., tous les genres peuvent donner naissance à des standards. Le processus de « standardisation » dépend des modes de traitement du morceau en question – le livre en distingue six, qui vont du jeu d'une partition à la lettre (ou, au mieux, avec un « arrangement »), sans appropriation du thème, à la transformation d'une composition originale en standard (comme *'Round About Midnight* de Thelonious Monk et Cootie Williams), en passant par la jazzification de chansons

populaires (*Les Feuilles mortes* devenant *Autumn Leaves*) ou par la recomposition et la bopisation d'un standard (transformation par Charlie Parker de *All the Things You Are* en *Bird of Paradise*, ou de *I Got Rhythm* des frères Gershwin en *Thrivin' From a Riff* puis en *Anthropology*). L'examen de quelques parcours exemplaires révèle certaines surprises, comme la « déstandardisation » de *Georgia On My Mind*, de *Blues March*, de *The Sidewinder* ou de *Take Five*, que plus aucun musicien n'ose jouer après Ray Charles, les Jazz Messengers, Lee Morgan et Dave Brubeck. D'où ces éléments de conclusion : « Un standard est un morceau qui n'appartient pas, qui n'appartient plus à quiconque. Pourquoi tel morceau devient-il un standard ? Cette question n'a pas de pertinence puisque ce sont les multiples interprétations successives qui le font *standard*. Mais si la carrière d'un standard n'a pas de début, elle peut avoir une fin » (p. 198). Et « si les standards constituent bien un répertoire qui n'est l'émanation d'aucun terroir, qui n'attache à aucune province, ils lient cependant les interprètes les uns aux autres. Certainement, s'il existe une communauté des musiciens de jazz, le processus d'instauration des standards y est pour quelque chose » (p. 200). « Faut-il considérer alors que les musiciens qui ne nourrissent plus ce processus de standardisation en reprenant les créations des uns et des autres laissent se tarir une voie essentielle du jazz ? Sans doute. Mais l'interprétation des standards n'épuise pas le jazz » (p. 201). Que dire, en revanche, du dédain affiché aujourd'hui par certains musiciens pour les standards, pour cette « esthétique de la reprise » où « l'usage qui est fait de l'œuvre prime sur ses qualités intrinsèques » (p. 201) ? N'y a-t-il pas là pour le jazz, en tant qu'« art du moment », un autre danger qui couve ?

- 29 À partir de l'itinéraire du saxophoniste David Murray (chap. IV), le livre distingue trois types d'appartenance à une communauté musicale : 1) l'« appartenance naturelle » à la communauté dans laquelle le musicien est né et a grandi – 1955-1974 : la Californie, la découverte de Sonny Rollins – ; 2) l'« appartenance choisie » à une communauté d'adoption – 1975-1995 : New York, le free jazz (contre ceux qui le considèrent comme une « erreur historique ayant mené le jazz dans une impasse » et contre l'« idéologie afrocentriste » qui en fait la « révélation de la vérité historique du jazz, musique de la communauté africaine-américaine qu'avec lui elle se réapproprie », p. 208, Murray considère simplement que « le présent du jazz, c'est tout le jazz », p. 209) – ; 3) l'élaboration d'une nouvelle communauté définie par le lieu où l'on est né et tous les lieux où l'on aurait pu naître – à partir de 1996 : Paris, d'où Murray rayonne un peu partout en Europe et même aux Antilles et en Afrique, et où il nourrit différents projets (projet créole, projet latin, *Suite Pouchkine* aux « Banlieues Bleues » en 2005). À ceux qui voient de la dispersion dans cet activisme, Murray répond : « 1) Je suis ce que l'histoire a fait de moi. 2) J'assume et je revendique cette situation. 3) La prise de conscience de cette histoire me permet de construire maintenant une nouvelle communauté, plus large, mais qui m'est tout autant naturelle et personnelle » (p. 223). Dans la « surabondance de sa production », il n'y aurait donc ni dispersion ni même diversification, mais au contraire « cohérence » et, plus encore, « continuité ».
- 30 S'il est un jazz dont le nom même pose la question de la communauté, c'est bien le « jazz *manouche* » (chap. V). Le problème que traite ce chapitre intitulé « Un héritage sans transmission » est plus précisément celui-ci : de Django Reinhardt aux musiciens manouches qui l'ont suivi, « quelque chose est passé » (« héritage ») ; en a-t-il eu conscience, voire l'a-t-il introduit et cultivé en comptant que ses frères le reconnaîtraient (« transmission ») ? Ou bien est-ce la postérité qui a « joué un rôle de révélateur ? » (p.

225). Au moins un trait commun, peut-être le seul, existe entre Django et les Tsiganes en général. « Le parcours musical de Django apparaît comme une suite d'émancipations successives » (p. 225) : en 1930, il délaisse le musette et la chanson, puis, en 1934, le Quintet du Hot Club de France (QHCF) ; en 1946-1947, ses aventures américaines restent sans lendemain ; en 1949, il cesse de jouer avec Stéphane Grappelli ; en 1951, il se lance dans l'aventure be-bop, notamment au Club Saint-Germain, dont la fréquentation correspond pour lui à une semi-retraite, sa musique d'alors n'étant pas sortie du petit cercle des amateurs de jazz. Chez les Tsiganes, les Gitans, etc., il n'existe pas de musique ethnique à proprement parler ; pour eux, la musique est un métier, une activité à finalité économique : « Il s'agit de gagner sa vie, donc avant tout de faire plaisir au public. Jouer de la musique dans de telles conditions favorise l'éclectisme – il faut savoir répondre à la demande – et l'exhibition de la virtuosité – il faut impressionner l'assistance » (p. 227). Leur spécificité tient à la pratique des instruments à cordes, d'où la formule du QHCF : « faire la pompe » en marquant tous les temps, pour servir de base rythmique à des solistes virtuoses, aux ornements multiples et au vibrato appuyé. Mais, il faut y insister, cette musique ne correspondait aucunement à un quelconque style « gitan » ou « tzigane », mais seulement à un style inventé par un groupe d'individus à la fin des années 1920. La mort de Django Reinhardt en 1953 fut accueillie avec la discrétion traditionnelle du deuil manouche. Il a donc « d'abord fallu que Django soit un grand homme chez les Gadjé¹⁹ pour l'être chez les Manouches » (p. 234). Parmi les compilations et publications qui se succédèrent alors, celle qui eut le plus d'effet sur les Manouches fut la série de onze albums publiés au début des années 1960 sous l'étiquette *Musik Deutscher Zigeuner*, des Tsiganes, des « cousins d'Allemagne », qui avaient pris le QHCF pour modèle et dont la formule devint alors « canonique » (p. 236). Encore une fois, « c'est bien parce qu'il y a eu la médiation des Gadjé, en l'occurrence les multiples rééditions des enregistrements de Django, que les Manouches peuvent maintenant se présenter sur la scène publique en exhibant une musique qui leur appartient » (p. 238). Comment la création d'un seul a-t-elle pu devenir l'emblème de tous ? Par la conservation, par imitation et répétition de l'œuvre, en oubliant le créateur, conformément à la tradition manouche du deuil – « la conservation valant appropriation » (p. 241). À ces conditions de départ, de nouveaux facteurs de reconnaissance du jazz manouche sont venus s'ajouter à partir de 1980 : activisme d'une poignée d'amateurs, tendance à renouer avec des formes passées de jazz mais aussi d'autres musiques (« musette revival »), succès des festivals et films « tsiganes » (*Latcho Drom*, etc.), engouement général pour l'« ethnique » perçu comme synonyme d'authenticité. La nouvelle mode du jazz manouche a entraîné l'héroïsation de Django qui, décidément, « ne sera jamais un mort manouche comme les autres » (p. 247). « Mais, de plus en plus, la seule ambition de reproduction littérale laisse place à la variation. Les frontières entre [...] l'« héritage ethnique » et l'« héritage esthétique » s'estompent. Des musiciens de talent, Tsiganes et non-Tsiganes, montrent que, même en restant dans le cadre stylistique qu'avait défini Django Reinhardt, l'invention est possible » (p. 248). Quoi qu'il en soit, « Django Reinhardt n'a rien transmis à personne, ni aux Manouches, ni aux Gadjé [...]. Si les gens ont agi de la sorte [en reproduisant sa musique], c'est à cause de la valeur artistique de la musique de Django » (p. 250). Il y a donc bien eu héritage, mais en aucun cas transmission.

31 Dans la troisième et dernière partie sont étudiées la réception et la diffusion du jazz, à commencer par la France (chap. VI), deuxième pays de diffusion, tant sur le plan de la pratique musicale (« the French touch ») que sur celui de l'audience, surtout depuis la

Seconde Guerre mondiale qui fit du jazz « a liberating force », et de *In The Mood* et de *Moonlight Serenade* de Glenn Miller « la musique de la Libération ». À partir de là, des émissions radiophoniques comme « Panorama du jazz américain » de Sim Copans (père de l'anthropologue Jean Copans) sur Paris-Inter à partir de 1947, l'action de personnalités comme Hugues Panassié et Charles Delaunay, les prestations de musiciens français comme Alix Combelle, Aimé Barelli, Django Reinhardt et bien d'autres, à qui les années noires de l'Occupation avaient permis de prendre leur envol à l'abri de la concurrence de leurs homologues et modèles américains, la présence de quartiers comme Pigalle, centre de ralliement des musiciens, et Saint-Germain-des-Prés, avec ses caves et ses « zazous » (du scat *Zah-Zuh-Zah* de Cab Calloway), la naissance de plusieurs revues (*Jazz Hot*, *Jazz Magazine*...) et éditeurs spécialisés, et une forte production discographique, dessinèrent les principaux traits de l'« exception française » en matière de jazz. Depuis, le rôle de la radio (notamment de la mémorable émission « Pour ceux qui aiment le jazz » de Daniel Philipacchi et Frank Ténor sur Europe N°1 tous les jours vers 22 heures), ainsi, plus généralement, que celui, déterminant, des innovations techniques dans le domaine de l'enregistrement, de la sonorisation, et des conditions matérielles de diffusion du jazz ne sont jamais démentis. Il aura cependant fallu attendre – et ces délais furent autant d'objets de discours et de sujets de discorde – 1986 pour la création de l'Orchestre national de jazz, 1992 pour celle du département de jazz au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, 2005 pour celle du premier enseignement de jazz à la Sorbonne (Paris IV, confié à Laurent Cugny). « Quand à la musicologie, l'ethnomusicologie et l'anthropologie, leur frilosité épistémologique, jusqu'à une date récente, est restée désarmante » (p. 269), à quelques exceptions près, d'autant plus remarquables (André Schaeffner, Lucien Malson...). Sur le « côté cour » (p. 280), il y aurait aussi beaucoup à dire, tant il est vrai qu'« une approche anthropologique du jazz se doit de prendre en compte la *totalité* du phénomène musical » (p. 281), incluant les musiciens et les groupes, les publics et leurs perceptions contrastées (rock blanc et raciste vs jazz noir antiraciste, Jazz Messengers dans le bruit et la sueur au Club Saint-Germain vs Modern Jazz Quartet en smoking au Théâtre des Champs-Élysées), les lieux (salles, caves, clubs, dancings...) et les modalités (concerts, *jam-sessions*..., proximité, éloignement...) du « musiquer » (Gilbert Rouget), etc. « Entendre de tous ses yeux et voir de toutes ses oreilles, tel serait donc le guide du savoir-vivre de l'amateur de jazz » (p. 284) et *a fortiori* de l'ethnographe du jazz.

- 32 L'Afrique, fantôme qui hante plus d'un jazzman, fait l'objet du chapitre VII. Cette obsession n'est pas nouvelle. En France, entre les deux guerres, époque de découverte enthousiaste de l'« art nègre », l'Afrique représenta « l'emblème sinon le simulacre d'une modernité artistique, subversive autant que festive » (pp. 291-292). En témoigne *La Création du monde*, « ballet nègre », cubiste et jazziste, créé à Paris en 1923 et dont Blaise Cendrars, Darius Milhaud (dont la musique représente l'un des essais les plus aboutis du *First Third Stream*, « premier troisième courant », singularisé par les tentatives de synthèse entre le jazz et la musique européenne classique ou contemporaine), Jean Börlin (pour la chorégraphie) et Fernand Léger (pour les décors) furent les principaux artisans. Il ne fait aucun doute que Milhaud a été influencé par le jazz, dont il avait une connaissance directe (il détestait le « jazz américain » ou « de Broadway » qu'il opposait frontalement au « jazz nègre », seul « primitif » et « sauvage » : aussi décrivait-il l'orchestre de Paul Whiteman comme « une machine bien huilée, élégante, une espèce de “Rolls Royce de la musique de danse” mais dont l'atmosphère restait seulement mondaine et sans imprévu », p. 329). En revanche, on peut souscrire à l'avis d'André Hodeir²⁰ qui, analysant *La Création du monde*, soulignait qu'aucune pièce de jazz ne saurait « préexister

totale­ment [notam­ment par l'écriture] à son exécution », que le rôle de l'inter­prète y est central, et qu'aucun inter­prète de formation clas­sique, « si habile, si fin musicien soit-il, ne peut faire illusion » sur la manière de jouer le jazz : « vibratos exagérés, glissandos intempestifs, syncopes heurtées sont le lot de ces entreprises bâtar­des » (p. 322), parmi les­quel­les il range donc *La Créa­tion du monde*. Il n'en reste pas moins que « sans la venue du *Sacre* [du printemps de Stravinsky], le jazz n'eût eu aucune chance d'être compris en Europe »²¹. Et Jamin et Williams d'ajouter : « Gageons que sans celle de *La Créa­tion du monde*, la représentation de la célèbre *Revue nègre* en 1925, au même Théâtre des Champs-Élysées, où flamboyèrent Joséphine Baker et Sydney Bechet, [...] n'eut rencontré le succès, celui-ci bien populaire, qu'elle eut et qui lui est depuis crédité dans la réception et la diffusion excep­tionnelle du jazz en France, si ce n'est en Europe » (p. 333).

- 33 On n'est pas surpris que leur livre, qui oscille subtilement entre « histoire musicale » et « histoire non musicale » (pour reprendre les étiquettes de Laurent Cuny), s'achève par un vibrant plaidoyer en faveur du développement de l'approche anthropologique du jazz. L'« expérience du jazz » qui a fourni la matière du séminaire que les deux auteurs ont animé à l'EHESS de 2001 à 2009 a largement montré que « le jazz déborde la musique » et que « c'est bien pour cela qu'il intéresse l'anthropologie » (p. 335). Autrement dit, « si la vocation de cette discipline est de mettre en évidence ce qu'il y a d'universel (de "proprement humain") dans les comportements les plus singuliers des hommes, elle ne peut que faire de cette musique et de ses acteurs un objet d'élection » (p. 336). Plus précisément encore : « lorsqu'on s'applique à mettre en relation les idiotismes de la musique et les comportements des humains, c'est-à-dire lorsqu'on s'exerce à l'anthropologie, on découvre que le jazz n'est pas qu'objet. Il est sujet aussi, regard sur les autres et regard sur lui-même » (*id.*). Convenons que si cette *Anthropologie du jazz* n'a pas pour l'instant répondu à toutes les questions ni résolu tous les problèmes, elle en a au moins magistralement dégagé l'horizon et désigné les voies.

34 *

- 35 Tout autre, et passablement surprenante à première vue, est l'approche que Patrick Williams propose dans *Les Quatre Vies posthumes de Django Reinhardt. Trois fictions et une chronique*²², surtout quand on l'aborde après avoir lu la dénonciation par Jamin et ce même Williams des biographies de musiciens mêlant « récit factuel » et « récit fictionnel » – mais il est vrai qu'il s'agit ici de vies *posthumes*, qui n'ont par conséquent aucune réalité opposable à la fiction. Né en 1910 – le centenaire de sa naissance a été célébré comme il se devait à Samois-sur-Seine, où l'on dut refuser du monde –, Django est mort à 43 ans le 16 mai 1953 à Fontainebleau d'une congestion cérébrale. « Et si Django avait survécu à son attaque ? » Telle est la question à laquelle Patrick Williams entreprend de répondre en revêtant successivement plusieurs déguisements.
- 36 Le premier est celui d'un certain Guy Leclère, journaliste, que sa rédaction charge d'un reportage sur « un concert de Django Reinhardt et Thelonious Monk en duo » (pp. 7-83) prévu à Londres en 1972. Dès leur première rencontre, Django entraîne le journaliste dans une longue déambulation pédestre comme il les affectionnait, de Pigalle à Samois en passant par divers clubs (le Blue Note, le Caméléon, le Chat qui Pêche, la Cigale, le Riverside, les Trois Mailletz...) et à la rencontre de divers musiciens en vue de l'époque (Georges Arvanitas, Henri Crolla, Matelot Ferret, Bud Powell, Clark Terry, Lucky Thompson, René Urtreger...), déambulation au cours de laquelle il se confie (plus ou moins) au journaliste. La « deuxième vie » est racontée par James D. Czernynk, critique littéraire. On y voit Django entre 1960 et 1983 vivre dans « "A room with a view", 43°

étage » (pp. 85-141) à New York où il est devenu un célèbre compositeur de musique électro-acoustique. Bertrand Journens, romancier, évoque une « troisième vie ». Dans celle-ci, Django ne joue plus, disparaissant même avec son épouse Naguine dans un anonymat qu'il entretient en changeant fréquemment d'hôtel, puis en se fixant en 1972 dans un passage du boulevard de Charonne, « Sous une pluie de fleurs d'acacias » (pp. 143-230). Seul trait constant, Django reste un infatigable arpenteur des rues de Paris, entre Charonne et Clichy.

- 37 Seule la « quatrième vie », contée par l'ethnologue Patrick Williams en personne, ne relève pas de la fiction. C'est celle du véritable « après Django », sans Django, bien mort à Fontainebleau en 1953, donc de cinquante-sept ans de vie posthume, « une postérité à n'en plus finir » (pp. 231-277), de l'homme, de sa légende, de sa musique. Musicien analphabète et autodidacte mais l'égal des plus grands du jazz, l'homme lui-même était parfois fantasque et imprévisible, mais toujours discret et peu bavard (sur lui)²³. De sa musique, l'intégrale (40 CD) a été publiée entre 1995 et 2004, de même que la discographie, constamment remise à jour²⁴. Sa légende le dépeint en « doux fauve » (Jean Cocteau), en « Manouche au dilettantisme royal » (Alain Antonietto et François Billard)²⁵... légende contagieuse puisque les Manouches, en dépit du respect et donc du silence qu'ils doivent à leurs morts, ont dû accepter la célébrité faite à Django par les Gadjé. Sur la postérité et l'héritage musical proprement dits, Patrick Williams précise utilement : « Django Reinhardt ne joue pas du jazz manouche. Il joue du Django. C'est-à-dire, à sa manière, le jazz de son époque » (p. 262). Même si c'est bien la rencontre du jazz qui a fait Django, « ce qu'on appelle à l'heure actuelle le "jazz manouche" peut être regardé [...] comme une entreprise qui ramène au sein de la communauté le héros qui s'en était allé courir une aventure solitaire. Mais le jazz manouche témoigne également d'une adhésion collective qui fait de l'inventeur de cette musique un dieu créateur » (p. 258). Pour Django comme pour d'autres avant (et après) lui, « la création d'un grand artiste vit dans celle de ses disciples » (p. 261). Parmi ceux-ci, Patrick Williams distingue : « les Parisiens » (Matelot Ferret, Boulou Ferré, etc.) ; « la Famille » (le frère cadet Joseph « Nin-Nin » Reinhardt, le fils Babik Reinhardt, qui ne s'avanceront sur le devant de la scène qu'après la disparition de Django) ; « Ceux de chez nous » (les Gadjkene Manouches, le plus souvent anonymes, du moins pour les Gadjé) ; « les solitaires » (Henri Crolla, Patrick Saussois, Didier Roussin, Christian Escoudé, Philippe Catherine...) ; enfin tous ceux par qui arrive « la fortune contemporaine » (Stochelo Rosenberg, Moreno Winterstein, Tchavolo Schmitt, Biréli Lagrène, Romane...). « En se nourrissant du génie de Django [plus que du jazz], c'est bien une folklorisation que ces musiciens inventent », folklorisation qui a procédé par fixation des instruments (prédominance accordée aux cordes, notamment à la guitare Selmer à pan coupé, modèle Macaferri), par la technique (le « coup de poignet » que Django doit au musette de ses débuts, l'attaque de corde et la fameuse « pompe » des guitares secondes caractéristiques de la manière « manouche »), par la fixation du répertoire, par la pratique familiale de la musique : à toutes les célébrations d'événements familiaux et aux retrouvailles entre « cousins » dont la vie nomade est riche, les guitares sont de la fête et alignent, avec plus ou moins d'habileté, les thèmes chers à Django, et dans le style de Django, désormais qualifié de « gitan » ou de « manouche ». Même si c'est dans le jazz que Django s'est trouvé, c'est à travers l'œuvre de Django que la communauté manouche aujourd'hui se retrouve. Et même si « l'assomption de l'œuvre de Django Reinhardt chez les Manouches illustre la fécondité de la répétition » (p. 267), les disciples n'ont pas pour autant, il s'en faut de beaucoup, épuisé la fécondité de l'œuvre de Django (p. 274)

38 On l'aura compris, ce dernier livre de Patrick Williams fait écho au chapitre V d'*Une anthropologie du jazz*, auquel il apporte chair et épaisseur du sensible. Le lecteur qui aurait été échaudé par les biographies plus ou moins romancées qu'Yves Salgues et surtout Alain Gerber ont consacrées à Django²⁶ ne pourra manquer de rester sur ses gardes en entrant dans les trois premières vies, entièrement fictionnelles, y compris dans leur « appareil critique » – cf., pp. 82-83, la « liste des albums enregistrés par Django Reinhardt après 1953 » dûment pourvus de références discographiques ! Mais ses résistances tomberont vite et il se laissera d'autant plus captiver que ces textes sont impeccablement écrits et servis par la connaissance profonde, vécue, intime que Patrick Williams a du jazz, de Django et des Manouches, ainsi que de Paris, « la ville de Django ». En outre, ces trois « après » imaginés ne sont pas, au fond, si imaginaires (sans parler, bien sûr, du quatrième qui ne l'est pas du tout) : on y trouve en effet, abordés chemin faisant, mais « de l'intérieur », à travers Django, nombre de thèmes aussi fondamentaux que la définition du jazz (ici comme inverse de la musique électro-acoustique) ou le statut de l'« œuvre » de jazz.

39 ♦

40 Les publications qui viennent d'être évoquées, et tout spécialement *Une anthropologie du jazz*, point d'orgue d'une décennie particulièrement féconde pour ce domaine, marquent donc bien un tournant, et qui pourrait se révéler décisif. Elles témoignent en effet, à la fois, d'une diversification des approches – les points de vue des arts inspirés par le jazz, de la sociologie, de l'anthropologie sont venus s'ajouter à ceux de l'histoire et de la musicologie –, d'un resserrement des problématiques et d'un approfondissement des méthodes propres à chaque approche – la musicologie se construit des instruments d'analyse des œuvres de jazz en combinant (plus ou moins) « histoire musicale » et « histoire non musicale », tandis que l'anthropologie se positionne, elle, entre contextualisation et compréhension des œuvres de jazz, entre vision rapprochée du « musiquer » sur le terrain et vision éloignée mais englobante de la diffusion transculturelle du jazz. Entre ces points de vue et ces approches, il ne doit se concevoir aucune concurrence ou rivalité, mais au contraire complémentarité et dialogue, qui supposent à leur tour que chaque partenaire creuse jusqu'au bout son sillon, tant il est vrai qu'il ne saurait exister d'interdisciplinarité sans disciplines fortes. Le jazz est donc bien devenu, comme la musique classique et contemporaine européenne²⁷, un objet scientifique à part entière. Et ce n'est pas là le moindre signe de son intérêt, de sa valeur et de son succès.

41 Le plus surprenant est que cette évolution, pourtant attendue de longue date²⁸, suscite encore des ostracisations, voire même des mécontentements ! Comment est-il possible que la seule revue française de jazz, *Jazz Magazine/Jazzman*, n'ait jamais donné le moindre écho à la décennie de jazz et d'anthropologie qui vient de s'écouler ? Pire : quelle mouche a piqué Franck Bergerot, son rédacteur en chef, quand il a rédigé un compte rendu d'*Une anthropologie du jazz* aussi haineux, partial et incohérent (raillant d'abord le pointillisme de l'érudition universitaire pour ensuite lui reprocher de prétendues lacunes) publié dans *Jazz Magazine* en ligne²⁹ et, sous une forme écourtée et quelque peu atténuée, dans le mensuel *Jazz Magazine/Jazzman*³⁰ ? Sans doute faut-il voir là une réaction, certes outrancière et donc insignifiante, de protection d'un fonds de commerce – convoité par qui ? On peut aussi y trouver matière à s'interroger, avec Antoine Hennion³¹, sur une curieuse dérive à laquelle le jazz, comme d'autres arts qui mettent en jeu l'émotion, peut se trouver exposé : l'exécration de l'objectivation par la passion, surtout quand celle-ci

dégénère, comme ici, en défense d'une chasse gardée... Mais l'anthropologie en a vu d'autres et doit jeter sur ces agitations le regard distancié de l'ethnographe sur le terrain.

NOTES

1. 1914-1994, auteur notamment de *Invisible man*, 1952 [trad. fr. : *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*, Paris, Grasset, 1998].
2. Labeluz, CDLUZ, 64004.
3. *Rythme et geste. Les racines du rythme musical*, Paris, Zurfluh, 1988, et *Une histoire de la batterie de jazz*, Paris, Outre Mesure, 1997-2005, 3 vol. (cf. Jean-Pierre Digard, « Et le jazz créa la batterie... », *L'Homme*, 2001, 158-159 : 383-388 ; 2007, 182 : 261-262).
4. *L'Histoire du jazz*, I. *Le premier jazz, des origines à 1930*, Marseille, Parenthèses / Paris, Presses universitaires de France, 1997 [éd. orig. en anglais : 1968].
5. *Hommes et problèmes du jazz*, Marseille, Parenthèses, 1981 [1^{re} éd. : 1954].
6. Voir, par exemple, parmi les récentes publications sur ce thème : Tzvetan Todorov, *La Signature humaine*, Paris, Le Seuil, 2009.
7. *Free Jazz, Black Power*, Paris, Gallimard, 1971 [rééd. : 2001] (voir le compte rendu dans *L'Homme*, 2001, 158-159 : 406-408).
8. *Le Jazz et les Gangsters*, Paris, Éd. du Passage, 2002 [éd. orig. en anglais : *Jazz and the Underworld*, 1980] ; les références de cette publication citée dans le texte ne figurent malheureusement pas dans la bibliographie finale.
9. Paris, Éd. du CNRS, 1962.
10. Voir ses biographies, de *Lester Young* (Paris, Fayard, 2000) à *Sensiblement (Django)*, même éditeur, 2010.
11. Voir *Le Roman du jazz*, Paris, Fayard, 3 volumes parus en 1991, 2001 et 2008.
12. Numéro spécial *Jazz et Anthropologie*, *L'Homme*, 2001, 158-159.
13. Everett LeRoi Jones, *Le Peuple du blues*, Paris, Gallimard, 1997 [éd. orig. en anglais : 1963].
14. Philippe Carles & Jean-Louis Comolli, *Free Jazz, Black power...*, op. cit.
15. In André Schaeffner, *Variations sur la musique*, Paris, Fayard, 1998 : 61.
16. Billie Holiday (avec William Dufty), *Lady Sings the Blues* (trad. franç. par Danièle Robert), Marseille, Parenthèses, 1984.
17. *With Billie*, New York, Pantheon Books, 2005.
18. Voir notamment *Lady Day. Histoire d'amours*, Paris, Fayard, 2005.
19. Nom donné aux non-Tsiganes par les Tsiganes.
20. In *Hommes et problèmes du jazz...*, op. cit. : 237-238.
21. André Schaeffner, avec la collab. d'André Cœuroy, *Le Jazz*, Paris, Jean-Michel Place, 1988 [1^{re} éd. : 1924] : 98.

22. Voir déjà Patrick Williams, *Django*, Montpellier, Éd. du Limon, 1991 (« Mood Indigo »).
23. Cf. Charles Delaunay, *Django Reinhardt. Souvenirs*, Paris, Jazz Hot, 1954 ; du même, *Django, mon frère*, Paris, Éric Losfeld, 1968 ; Yves Salgues, « La légende de Django », *Jazz Magazine*, 1955-1956, n° 33 à 41 (en neuf épisodes) ; réédité dans *Jazz Magazine*, 2010.
24. Cf. Freddy Haederli, *Django Reinhardt, discographie*, Genève, chez l'auteur, s. d.
25. François Billard, avec la collab. d'Alain Antonietto, *Django Reinhardt, un géant sur son nuage*, Paris, Lieu Commun-Édima RDC Records, 1993 ; puis Alain Antonietto, avec la collab. de François Billard, *Django Reinhardt, rythmes futurs*, Paris, Fayard, 2004.
26. Yves Salgues, « La légende de Django », *Jazz Magazine...*, op. cit. ; Alain Gerber, *Insensiblement (Django)*, Paris, Fayard, 2010.
27. Voir notamment, parmi les publications récentes : Antoine Hennion, *La Grandeur de Bach. L'amour de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2000 ; Bernard Lehmann, *L'Orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*, Paris, La Découverte, 2002 (« Textes à l'appui ») (cf. le compte rendu dans *L'Homme*, 2003, 166 : 307-310) ; Alex Ross, *The Rest is Noise. À l'écoute du XX^e siècle : la modernité en musique, de Richard Strauss aux minimalistes américains*, trad. de l'anglais par Laurent Slaars, Arles, Actes Sud, 2010 [éd. orig. en anglais : 2008].
28. Cf. Joseph Fétis, *Histoire de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Paris, Didot, 1876 : « Par la nature de son sujet, l'historien [de la musique] est [...] obligé d'aborder les sciences de l'anthropologie et de l'ethnologie » (p. 3).
29. www.jazzmagazine.com/index
30. *Jazz Magazine/Jazzman*, juillet-août 2010, 616 : 66.
31. Antoine Hennion, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Anne-Marie Métailié, 1993 ; Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve & Émilie Gomart, *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation Française, 2000.

INDEX

Mots-clés : histoire du jazz, anthropologie du jazz, musiciens de jazz

Keywords : History of Jazz, Social Anthropology of Jazz, Jazz Musicians

AUTEUR

JEAN-PIERRE DIGARD

Centre national de la recherche scientifique (CNRS)Paris