L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

170 | 2004

Espèces d'objets

Ressusciter les vivants

François-Xavier Hubert

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24829>

DOI : 10.4000/lhomme.24829

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2004

Pagination : 244-352

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

François-Xavier Hubert, « Ressusciter les vivants », *L'Homme* [En ligne], 170 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24829> ; DOI : 10.4000/lhomme.24829

Ressusciter les vivants

François-Xavier Hubert

Mingus avait toujours su que c'était ça, le blues : une musique jouée aux morts, pour les rappeler, leur montrer le chemin vers les vivants. Il se rendait compte à présent qu'une partie du blues était exactement l'inverse : le désir d'être mort soi-même, une manière d'aider les vivants à trouver les morts.

Geoff Dyer, *Jazz impro*

LA SORTIE RÉCENTE du livre d'Alain Gerber consacré à Louis Armstrong, entre autobiographie romancée et méditation poétique, est l'occasion de nous pencher sur les différentes façons qu'a pu choisir la littérature pour rendre hommage à la musique de jazz au cours de ces dernières années.

Bien que de nombreux poètes et romanciers n'aient eu de cesse, de par le monde, de revendiquer publiquement l'influence du jazz sur leurs œuvres (Cocteau, Vian, Kerouac, Hugues, Ginsberg, etc.), il faut néanmoins dégager une tendance beaucoup plus récente chez certains écrivains – et ce depuis la fin des années 1970 –, qui ne se limite pas à l'appréhension du jazz en tant qu'influence purement stylistique, mais qui trouve en lui un véritable objet de réflexion. Le jazz n'est plus l'effet d'une mode et il est encore moins circonscrit à une époque ou à un lieu bien précis, ce qui a d'ailleurs pour effet que de rendre les questions du rapport du jazz à l'histoire infiniment plus complexes. Aujourd'hui, l'hommage rendu au jazz est principalement le fait de quelques passionnés qui se penchent non seulement sur l'histoire de cette musique¹, mais qui voient également en elle l'occasion de s'interroger sur le fonctionnement de nos sociétés par le biais d'une remise en question poétique du monde² – l'un des objectifs d'une telle entreprise pouvant être de trouver un juste équilibre entre la description d'une réalité sociale (et musicale) bien spécifique et l'interprétation et la (re)construction d'un univers à part entière, avec tous les avantages et les inconvénients que cela comporte tant au niveau de la justesse éventuelle du regard que des difficultés qu'implique une véritable prise en compte des facteurs sociaux qui caractérisent le phénomène musical.

1. Cf. par exemple Michael Ondaatje, *Buddy Bolden : une légende*, Paris, Éd. de l'Olivier, 1999.

2. Cf. les écrits fondateurs du poète-romancier noir américain LeRoi Jones, connu aujourd'hui sous le nom d'Amiri Baraka (LeRoi Jones, *Le Peuple du blues : la musique noire dans l'Amérique blanche*, Paris, Gallimard, 1997 [éd. orig. américaine 1963]).

À propos d'Alain Gerber, *Louie : roman*, Paris, Fayard, 2002 et de Geoff Dyer, *Jazz impro*, Paris, 10-18, 2002, (« Musiques & Cie »). Trad. de l'anglais par Rémy Lambrechts.

Jazz et poésie sont-ils encore possibles ?

246

Alain Gerber est, sans nul doute, ce que l'on pourrait appeler, à juste titre, un poète du jazz³. Figure emblématique du paysage radiophonique français, ses émissions, qu'il s'agisse de celles diffusées sur France Culture (« Black and Blues ») ou sur France Musiques (« Le jazz est un roman »⁴), font le bonheur des amateurs de jazz, toutes générations confondues. Ceux-ci bénéficient, en effet, de récits particulièrement détaillés sur la vie de tel ou tel musicien, mais surtout d'un apport du verbe absolument unique, qui se situe dans le prolongement direct des écoutes de morceaux et de la réelle fascination que peut exercer cette musique en général.

Avec *Louie* (avec un « e » et non un « s »), Alain Gerber associe pour la première fois ses passions que sont jazz et fiction⁵ (n'oublions pas qu'il est avant tout écrivain)⁶. Mais qu'il s'agisse de personnes ou de musiques, ce n'est pas d'un « simple » hommage qu'il est question ici, un hommage qui verrait l'écriture prendre le dessus sur cet objet si difficile à cerner qu'est la musique et contre lequel les mots semblent systématiquement buter en vain. Non, pas d'attitude condescendante, ni de regard aveuglé, mais plutôt un récit aux multiples facettes qui témoigne, quoique de manière indirecte, de l'importance que revêt toute rencontre dans la vie d'un individu. C'est par le biais d'une autobiographie imaginaire de Louis Armstrong que l'auteur va tenter de trouver ce juste milieu dont nous avons parlé plus haut – la verve poétique se chargeant de définir, au fur et à mesure, la tonalité générale de l'ensemble, le cadre temporel allant des années d'apprentissage jusqu'à l'ascension d'Armstrong, c'est-à-dire jusqu'au début des années 1930.

L'histoire du jazz étant un mélange constant de fictions et de réalités, avec son lot de mythes et d'événements-anecdotes souvent insaisissables, Alain Gerber en assume pleinement les tenants et les aboutissants et élabore son roman à partir de cet état de fait. Bien sûr, certaines des pensées prêtées à ce « Louie » peuvent-elles paraître tout bonnement improbables venant de la part d'un si jeune homme issu d'un milieu si défavorisé. Mais l'idée n'est pas de rendre compte des processus sociaux et psychologiques particulièrement complexes ayant pu contribuer à la création d'une musique en particulier. L'expérience à laquelle nous convie Alain Gerber est tout autre. Écoutons plutôt...

Louis Armstrong a tout juste trente ans et se prépare, pour la première fois depuis le début de sa carrière en tant que musicien professionnel, à retourner dans sa ville natale de la Nouvelle-Orléans. C'est l'occasion pour lui de se pencher sur le parcours l'ayant mené jusqu'ici et de se remémorer les rencontres qui

3. Cf. la sortie récente du CD intitulé *Le Jazz est un roman* (Owl, 2002), dans lequel on l'entend réciter quelques-uns de ses textes – parmi les plus célèbres – sur des accompagnements de musiciens de renom (Lee Konitz, Jean-Louis Chautemps, Michel Portal ou encore Martial Solal).

4. Avant d'être un livre, *Louie* a d'abord été lu au cours de cette même émission.

5. Et non « littérature » comme l'annonce la page de couverture.

6. Alain Gerber est également l'auteur d'essais consacrés à Lester Young, Clifford Brown et Bill Evans, tous publiés chez Fayard (*Lester Young*, Paris, 2000 ; *Clifford Brown : le roman d'un enfant sage*, Paris, 2001 ; *Bill Evans*, Paris, 2001).

se sont révélées parmi les plus importantes de son existence. Alain Gerber en profite alors pour faire revivre sous nos yeux certaines des plus célèbres figures de l'histoire du jazz – de Jelly Roll Morton à King Oliver en passant par Buddy Bolden –, sans négliger les personnes n'ayant rien à voir avec ce milieu tels les parents d'Armstrong, la tante Eulalie (et ses pratiques vaudous) ou encore Mr. Davis, le surveillant-instructeur du Refuge pour enfants de couleur de la Nouvelle-Orléans, qui va révéler au grand jour les talents cachés du jeune Louis. Toutefois, il ne s'agit pas seulement de partage de sentiments et de sensations : c'est de tout un univers qu'il est question, un univers entrecoupé de chemins individuels aux tracés incertains et voyant déjà apparaître quelques-uns des enjeux politiques qui se révéleront essentiels dans les années à venir et particulièrement au cours des années 1950 et 1960. Ainsi l'importance du contexte de vie n'est-elle jamais oubliée, mais sans que le poids du social n'en vienne à déterminer chaque acte et chaque décision : aux mots de tenter d'exprimer et de transmettre le vécu autant que faire se peut. S'interrogeant sur la misère, Louis nous fait part alors de certaines de ses réflexions sur le sujet : « La vraie pauvreté, si vous voulez ma définition, celle que j'ai tirée de mon expérience, c'est quand on ne peut pas se payer le luxe de tomber malade » (p. 49). La nécessité la plus impérieuse est, sans conteste, celle de la survie... mais qu'est-ce que cela signifie réellement ? Et comment réagir concrètement face à ce sentiment d'« arrachement originel » auquel Louis fait référence dès le début du roman⁷, cette sensation d'exil intérieur qui le rattache aussi bien aux gens de son peuple qu'à ses collègues musiciens ?

Comme nous l'avons déjà mentionné, les rencontres vont se révéler, bien sûr, décisives dans les stratégies qu'il s'agira d'adopter, et celles avec Buddy Bolden ou de Kid Ory changeront à jamais la vie du jeune Armstrong, alors même qu'il ne semblait pas avoir de prédilection particulière pour la musique en général. Mais, surtout, ce qui importe, c'est de trouver sa propre voix/voie. Et on retrouve ici l'une des préoccupations centrales de la plupart des musiciens de jazz. Cependant, il est des destinées qui paraissent se constituer de par elles-mêmes, « comme par magie » (même si cela ne va pas toujours sans heurts), et c'est donc le récit d'une telle (re)découverte, mêlée de doutes et de révélations, que nous propose Alain Gerber.

Si le roman semble, de temps en temps, céder au charme d'une fascination quelque peu excessive pour ce qui relève d'une autre culture, d'une autre tradition (mais également d'une autre époque), il n'idéalise à aucun moment ses personnages et encore moins les événements qu'il s'est chargé de raconter. De plus, et bien qu'il soit possible de voir dans l'utilisation faite par Alain Gerber de l'écriture poétique un équivalent de certaines techniques instrumentales propres au jazz (telle que le riff, par exemple)⁸, ces correspondances n'en viennent jamais à faire basculer l'équilibre fragile existant entre l'art et la vie – équilibre dont la préservation constitue, à nos yeux, le véritable enjeu d'un tel projet. D'ailleurs, c'est

7. « J'habite ailleurs depuis longtemps, si j'habite encore quelque part » (p. 15).

8. À ce propos, voir les premières pages du roman qui abordent de front le thème de la transfiguration du réel par le regard, par l'interprétation.

sur cette ligne de crête que le roman va trouver son propre rythme, mais également sa propre tonalité. En d'autres termes, si l'influence du jazz est un tant soit peu perceptible au niveau stylistique *et* poétique, elle n'a pour d'autre finalité que de se rattacher à l'humain... dans toutes ses contradictions. Et la poésie, *cette* poésie nous rappelle, une fois de plus, qu'il s'agit surtout d'un combat qui concerne chacun d'entre nous, un combat qui voit des hommes et des femmes lutter tous les jours pour tenter de s'exprimer sur le monde qui les entoure, que ce soit par la musique, la littérature ou toute autre forme d'expression – le talent d'Alain Gerber étant d'avoir réussi à intégrer ces préoccupations *au sein même* de son propre discours, et cela aussi bien dans ses romans que dans ses interventions radiophoniques.

Alors là, et là *seulement*, le jazz *est* un roman, le jazz *est* poésie. Il nous semble que ce sont de telles questions, abordées ici de manière purement intuitive, qui ont pu faire dire à Claude Lévi-Strauss que la musique demeurerait – et demeure toujours – l'une des clefs du progrès des sciences sociales⁹, et qui font qu'il est parfois utile, voire même vital de refuser de séparer systématiquement musique et vie. Consciente des forces conflictuelles qui l'habitent, la musique de jazz – à la fois « une solitude et une sorte d'attentat » (p. 220), de par la structuration même de son histoire en devenir constant – démontre qu'elle peut être l'objet d'une véritable interrogation sur le devenir humain et sur les possibilités qu'il y a de créer, de se créer un autre avenir, celui d'une libération sans cesse inachevée, libération qui reste surtout et avant tout individuelle et intérieure : « cette idée de ne plus être le roi et de le redevenir » (pp. 162-163), comme nous le rappelle si justement ce « Louie »/Louis (*l'ouïe* ?). Une idée d'autant plus située au confluent du fantasme et de la réalité, qu'elle semble constituer la véritable clef de voûte de ce roman ainsi que nous le suggère une de ses plus belles pages :

« La musique sert à cacher qu'on est en train de nous assassiner tout le temps, devant tout le monde en plein soleil, mais elle doit servir aussi de temps à autre à découvrir le pot aux roses. On l'a mis derrière la porte, tout en haut de l'escalier. Le musicien doit grimper les marches et enfoncer la porte, injurier le pot et verser dedans sa sueur et ses larmes et sa semence aussi... Aujourd'hui, je peux dire que j'ai monté ces marches allégrement, plus d'une fois. Au dernier moment, je me suis arrêté devant la porte. J'ai senti comme le poids d'un regard sur ma nuque. Je me suis retourné et c'est vrai que le spectacle qui s'est offert à moi m'a coupé le souffle et les jambes. Un éblouissement ! Je me suis attardé sur le seuil, le dos tourné à la porte. Chaque fois, chaque fois, c'était la même chose : ce que je contemplais était si beau que j'oubliais pourquoi j'étais là et que, sans m'en rendre compte, un pas après l'autre, je redescendais en somnambule vers cette splendeur. Je ne sentais pas l'escalier sous mes semelles. Quelqu'un, alors, m'eût-il questionné au sujet de la porte, j'aurais sans doute dit que je l'avais rêvée, ou qu'elle était fermée à clé, ou bien qu'elle gardait un mystère dont il valait mieux ne rien connaître. Mais, arrivé en bas, je me souvenais tout à coup que le pot aux roses était resté là-haut et que ma tâche n'était pas accomplie » (pp. 85-86).

9. Cité dans Antoine Hennion, *La Passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié, 1993 : 11.

Les nouvelles de l'écrivain anglais Geoff Dyer, regroupées dans le recueil *Jazz impro* et parues dans la collection « Musique & Cie » chez 10-18¹⁰, adoptent, elles, une approche légèrement différente de celle d'Alain Gerber sans toutefois s'en éloigner totalement.

En choisissant de s'intéresser à quelques-unes des plus grandes personnalités de l'histoire du jazz, de Lester Young à Chet Baker en passant par Thelonious Monk et Duke Ellington, Geoff Dyer s'interroge, de manière plus directe, sur cette musique en tant que mode d'appréhension du monde, en tant que mode de vie.

Dans le cas présent, l'hommage va se construire à partir d'une photographie restée célèbre d'un musicien ou d'une déclaration, voire même de récits ou encore d'anecdotes qui vont alors s'ajouter au « mythe ». À l'auteur ensuite d'élaborer toute une série de digressions, d'*improvisations* (d'où le titre du livre en français) à partir de tous ces éléments, ce qui nous offre des descriptions parmi les plus saisissantes ayant jamais été faites sur des musiciens de jazz – des descriptions qui nous font prendre conscience, s'il en était encore besoin, du lien extrêmement ténu qui existe entre la musique en elle-même et celui ou celle qui la joue. Ainsi la phase « baryton » chez Lester Young aurait-elle coïncidé avec « son retrait du monde » (p. 25), tandis que Thelonious Monk, lui, « ne jouait pas vraiment du piano. Son corps [étant] son instrument et le piano [n'étant] qu'un moyen de tirer la sonorité de ce corps, au rythme et dans les quantités qu'il souhaitait » (p. 48), ou encore, et en contraste total avec les exemples précédents, le cas de Chet Baker qui « ne mettait rien de lui-même dans sa musique, et c'était là ce qui lui conférait ce caractère poignant » (p. 142).

Toutefois, lorsque l'auteur se penche sur les vies particulièrement difficiles de ces *jazzmen*, il ne se contente pas d'en rester au niveau de la « simple » tragédie. Pour lui, il s'agit d'en explorer les moindres recoins et d'en révéler toute la richesse et toutes les potentialités. Autrement dit, Geoff Dyer semble ressentir le besoin de redonner toute leur *musicalité* aux destinées et aux parcours de ces grands musiciens et cela sans jamais tomber dans l'excès de fascination romantique. C'est le profond respect de l'homme qui guide alors son écriture, l'utilisation de procédés narratifs extrêmement divers nous faisant pénétrer l'univers musical *et* humain des musiciens, jusque dans leur vécu le plus concret, même s'il est imaginé.

Faisant de l'une des maximes de Lester Young son mot d'ordre – « la musique doit soit chanter une chanson, soit raconter une histoire » (p. 19) –, l'auteur nous fait passer sans s'en rendre compte, et avec beaucoup de subtilité, d'une narration

10. Saluons au passage la création de cette collection dirigée par Jean-Claude Zylberstein, dans laquelle on trouve également un livre consacré à Billie Holiday (David Margolick, *Strange Fruit : Billie Holiday, le Café Society et les prémices de la lutte pour les droits civiques*, Paris, 10-18, 2001 ; cf. *supra*, l'article de Jean Jamin) et le bref récit autobiographique de Chet Baker (*Comme si j'avais des ailes : l'autobiographie secrète*, Paris, 10-18, 2001).

à la troisième personne du singulier (ce qui permet de mieux cerner les personnages, mais aussi de nous faire ressentir de manière bien plus forte leur isolement) à un regard quasi omniscient (proche par moments du style indirect libre), qui va s'interroger plus longuement sur ce sentiment de solitude implacable qui semble à la fois séparer et rapprocher les êtres, la nouvelle consacrée à Thelonious Monk étant, à ce propos, particulièrement exemplaire.

Une fois parcouru un certain nombre de réflexions autour de Monk et de sa musique (« Seul comptait le temps qu'il faisait dans sa propre tête », p. 66), Geoff Dyer termine son texte sur une sorte de méditation libre qu'il est nécessaire de rattacher directement aux pages l'ayant précédée : « Quand une femme, sentant la ville l'envelopper de son humidité, entendant la musique filtrer quelque part d'une radio, lève les yeux et imagine les vies qui se déroulent derrière les vitres teintées de lumière jaune : un homme à son évier, une famille entassée devant la télévision, des amants tirant les rideaux, quelqu'un à son bureau, entendant le même air à la radio, écrivant ces mots » (p. 69).

Si le jazz est recherche permanente d'une liberté sans cesse renouvelée, alors il participe également – ultime paradoxe – de cette empathie qui fait que l'on n'est pas obligé d'utiliser des mots pour se comprendre. Ainsi l'écriture, telle qu'elle est déployée par le biais de ce jeu sur les voix narratives, atteint-elle, selon nous, une dimension véritablement poétique et même si les chemins sont bien différents de ceux empruntés par Alain Gerber. De plus, et afin d'éviter tout sentimentalisme, Geoff Dyer parsème ses textes de réflexions sur la spécificité du jazz dans l'histoire de la musique sans interrompre un instant le fil de notre lecture. Monk nous rappelle ainsi que, dans le jazz, il est important d'avoir un son bien à soi (p. 51) ou encore que « l'illusion de la spontanéité » est absolument essentielle à cette musique (p. 49, toujours cet espace situé entre mythe et réalité), tandis que Ben Webster s'interroge, lui, sur l'insertion de sa propre pratique dans la tradition du jazz : « Si vous jouez du jazz », en vient-il à déclarer, « vous méritez nécessairement l'émotion, vous payez pour ; l'histoire de la musique y a veillé » (p. 106).

Ces réflexions, quant à elles, seront développées dans une partie plus théorique située à la fin de l'ouvrage et qui s'intitule « Tradition, influences et innovation » – partie au sein de laquelle l'auteur tente moins d'apporter des réponses que de clarifier les termes d'un débat considéré toujours comme extrêmement vif¹¹. Mais il nous semble que c'est en intégrant cette dimension réflexive *au sein même* de ses nouvelles que Geoff Dyer va véritablement trouver le ton juste, une telle synthèse arrivant à unifier à la fois le lecteur (pour peu qu'il ou elle soit suffisamment sensible au jazz), l'univers du musicien (aussi « reconstruit » soit-il) et le style de l'écrivain dans un esprit de connivence qui sied si bien aux amateurs de jazz.

De ce fait, il est deux personnages qui nous paraissent particulièrement importants dans ce livre et qui correspondent tout à fait à ce type d'approche : ce sont ceux de Duke Ellington et de Bud Powell. Tout d'abord, Duke Ellington, cet

11. Cf. Michel-Claude Jalard, *Le Jazz est-il encore possible ?*, Marseille, Parenthèses, 1986, (« Epistrophe »).

« écrivain sonore » (p. 70), véritable figure inversée du narrateur (qu'il est possible de rapprocher du « Louie » d'Alain Gerber), qui incarne l'exil, mais aussi un certain esprit d'expérimentation, de recherche permanente... d'une musique toujours plus en adéquation avec le monde dans lequel elle se déploie (et qui, par la même occasion, s'évertuerait à rendre celui-ci beaucoup plus supportable ?). D'ailleurs, les brefs passages auxquels il a droit (et que l'on retrouve disséminés entre chaque nouvelle) semblent nous suggérer qu'Ellington détiendrait non seulement la clef de ces histoires, *d'une* histoire en mouvement perpétuel, mais également celle d'un projet tel que celui de Geoff Dyer, du projet de tous ceux qui ont, un jour ou l'autre, tenté de « percer » le mystère de cette musique ou encore de comprendre l'impact qu'elle a pu avoir sur eux à un moment donné de leur existence. Ainsi, ce ne serait « [ni] une chronique, ni même vraiment une histoire, *autre chose* [...] [car] ce qu'il avait à présent en vue, c'était une série de portraits, pas nécessairement de gens qu'il eût connus. Il ne savait pas exactement ce qu'il voulait faire, mais il sentait l'idée remuer en lui comme une mère sent les premières ruades de l'enfant qu'elle porte » (p. 40, c'est nous qui soulignons). Une fois de plus, la réalité et la fiction, la vie et la musique, le rêve et la réalité, demeurent inextricablement liés.

Enfin, l'auteur peut choisir à certains moments de s'adresser *directement* aux musiciens dont il parle ; c'est ce qu'il fait tout au long de la nouvelle consacrée au pianiste Bud Powell et, dans ce cas précis, il est possible de mieux saisir toute la portée du projet littéraire *et* musical de Geoff Dyer : « Bud ? As-tu entendu un traître mot de ce que je t'ai dit ? Y a-t-il un peu de vrai, une parcelle de vérité dans ce que j'ai imaginé ? Peut-être est-ce entièrement faux, mais j'aurai au moins essayé. J'aurais voulu entendre ton histoire, Bud, pas la raconter – faute de quoi j'ai essayé de la raconter comme tu aurais aimé qu'elle le soit. Je n'avais pas grand-chose sur quoi me fonder. [...] il n'y avait que les disques et les photos : c'est tout ce qui reste à présent. Et ceci, Bud. Et ceci à présent » (p. 90). On le voit, on l'entend, les mots peuvent également servir de témoins, voire même voler quelques instants d'éternité pour chacune des parties concernées (sujet, auteur, lecteur/auditeur), et même s'il est difficile de bien faire la distinction entre ce qui relève purement de l'imagination, d'une part, et de la réalité, d'autre part. À nouveau, ce sentiment d'exil, d'arrachement, cette solitude qui n'en est pas vraiment une – une solitude « rassurante » qui nous murmure qu'au bout du compte, tout ce qui importe, c'est qu'il existe des expériences qui, malgré tout, rapprochent les êtres, ne serait-ce qu'un instant.

Réflexions stylistique *et* humaine, dimension « transartistique » (importance des photos à l'origine de certaines « improvisations », mais aussi importance de l'écoute, de l'empathie qui ressort d'une telle lecture), exploration de diverses possibilités narratives, tout concourt au partage d'une même expérience poétique, différente de celle proposée par Alain Gerber, certes, mais tout aussi perceptible. Un projet à la fois simple et ambitieux que le titre original du recueil,

But Beautiful, emprunté à un morceau bien connu du répertoire de jazz (*Beauty is a Rare Thing*, d'Ornette Coleman), laisse entrevoir de manière plus limpide.

MOTS CLÉS/KEYWORDS: histoire du jazz/*history of jazz* – jazz et littérature/*jazz and literature* – musiciens de jazz/*jazz musicians* – Louis Armstrong – Duke Ellington – Bud Powell.