L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

158-159 | avril-septembre 2001

Jazz et anthropologie

Les Cahiers du Jazz

Revue trimestrielle, 11 numéros, de septembre 1994 à mai 1997, Paris,
PUF

Patrick Williams

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/6421>

DOI : 10.4000/lhomme.6421

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2001

Pagination : 402-404

ISBN : 2-7132-1386-X

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Patrick Williams, « Les Cahiers du Jazz », *L'Homme* [En ligne], 158-159 | avril-septembre 2001, mis en ligne le 25 mai 2007, consulté le 21 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/6421> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.6421>

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2020.

© École des hautes études en sciences sociales

Les Cahiers du Jazz

Revue trimestrielle, 11 numéros, de septembre 1994 à mai 1997, Paris, PUF

Patrick Williams

- 1 DE 1959 à 1967, *Les Cahiers du Jazz* se voulurent un lieu de débats pour critiques, musiciens et amateurs. Certains des articles publiés alors ont aidé à mieux comprendre les forces profondes qui travaillaient le jazz à cette époque et ont durablement marqué son évolution. C'est le fil de cette réflexion éclairée qu'ont voulu renouer Lucien Malson et l'équipe des *Cahiers* (nous retrouvons d'anciennes signatures, de nouvelles apparaissent) en reprenant la publication de la revue en 1994 – celle-ci devra s'interrompre après onze livraisons, en 1997.
- 2 Quelle est donc la question qui agite la critique de jazz en France au cœur des années 90 ? Celle des limites. Partant, celle de la définition du jazz. Voilà qui n'est pas nouveau, dira-t-on. Et peut-être qu'on se trompera. La question de la définition du jazz n'est pas en effet automatiquement liée à celle de ses frontières. Elle a plus souvent été posée en référence à ses caractères constitutifs – la querelle du be-bop fut de ce point de vue-là exemplaire. C'est donc bien ce qu'il est advenu au jazz durant ce dernier quart de siècle qui amène à présenter le débat aujourd'hui en ces termes.
- 3 Esquissons un tableau : les propositions les plus révolutionnaires des années 1960 se sont accomplies ; elles ont porté leurs fruits sans mettre fin aux formes qui préexistaient. Dans le n° 9, deux saxophonistes se croisent, Eric Dolphy, figure du passé qui annonçait l'avenir, et Branford Marsalis, figure du présent qui scrute le passé. Des caractères du jazz (faut-il voir là aussi un effet de l'explosion free ?) se rencontrent dans nombre de musiques qui ne sont pas du jazz. Il existe des tentatives de fusion (jazz-rock, latin-jazz, flamenco-jazz, etc.), mais le plus souvent les traits jazzistiques sont adoptés sans se poser de questions. « Ce jazz devenu manteau d'Arlequin, auberge espagnole et fourre-tout providentiel », déplore André Clergeat (n° 1, p. 88). Dans le même temps, à l'intérieur du jazz, des musiciens poussés par le désir de nouveauté abandonnent ce qui pour d'autres constituait l'essentiel : où est le beat ? où est le swing ? La question, un moment dévastatrice, que posait en 1986 l'une des plus fines plumes de la première série des *Cahiers*, Michel-Claude Jalard, « Le jazz est-il encore

possible ? »¹, a reçu une réponse. Oui, le jazz est possible : des musiciens le jouent, le public les applaudit. Constat d'évidence que font pareillement Frank Ténor et Lucien Malson. À ceux qui interrogent « Est-ce encore du jazz ? », le premier rétorque : « En était-ce en 1920 ? » (n° 11, p. 15). Et le second rappelle qu'aujourd'hui comme toujours, c'est le travail de la critique que d'évaluer les « continuités » et les « ruptures » (n° 11, p. 6).

- 4 D'autres ont une vision plus romantique : « Le jazz, affirme Francis Marmande, ne peut avancer qu'en acceptant son propre sacrifice » (n° 6, p. 13). Possible oui, mais est-il encore une aventure ? Didier Levallet tient à distinguer « ce qui reproduit le jazz, et ce qui prend le risque de le créer encore » (n° 11, p. 45). Xavier Prévost ose une proposition qui rend compte à la fois de la singularité du jazz et de son évolution actuelle : « le jazz comme un moment, défini, de l'histoire de la musique à laquelle il apporte un langage spécifique et nouveau, produit par la culture afro-américaine, et développé par elle, puis hors d'elle, selon les codes initiaux enrichis d'apports successifs » (n° 6, p. 19). Mais il pointe en même temps ce qui, dans l'universalisation du jazz, peut lui être fatal : à distribuer sans compter ses propriétés pour féconder les autres musiques, le jazz risque de se retrouver en parties partout mais plus nulle part tel qu'en lui-même. Devant cette incertitude, le retour aux œuvres s'impose – de celles qui donnent à entendre le jazz à nul autre pareil. Il est symptomatique, bien que fortuit, que cette série s'ouvre avec une analyse du *West End Blues* « fondateur » de Louis Armstrong et se ferme avec l'évocation des « ritournelles » d'Albert Ayler (*Spirits, Holy Holy, Love Cry*) qualifiées de chefs-d'œuvre par Jean-Louis Chautemps.
- 5 Mais ce débat n'épuise pas la richesse des onze livraisons, loin de là. L'histoire y trouve sa place, notamment celle du jazz en France, avec de nombreux témoignages de première main. Si l'on voulait une preuve qu'avec le jazz souvent la chronique se confond avec la légende, il suffirait de lire le récit, par Roger Luccioni, du concert qu'il organisa le 20 avril 1961 à l'Alcazar de Marseille, avec Bud Powell et Thelonious Monk au même programme (n° 2). Gérard Conte nous éclaire sur La Nouvelle Orléans des origines et sur l'état présent du New Orleans Revival (n° 1, n° 5, n° 6). La critique se taille la part du lion avec des études monographiques (le genre de textes que les magazines de jazz ont cessé de publier) de Georges Paczynski sur Kenny Clarke (n° 2, n° 4) puis sur Art Blakey (n° 8), de Laurent Briffaux sur Scott La Faro (n° 5, n° 6), de Ekhehart Jost sur Don Cherry (n° 8, n° 11). Laurent Cugny, arrangeur-compositeur, Jean-Claude Fohrenbach, Jean-louis Chautemps, Éric Barret, tous trois saxophonistes, apportent le point de vue des praticiens. Dans un article écrit en 1986 (et donc publié en 1997, in extremis, dans le dernier numéro de cette série), André Hodeir présente et explicite le concept d'« improvisation simulée ». C'est pour lui l'occasion d'une réflexion sur le rapport entre partition et exécution, entre compositeur et soliste dans le jazz. Il apparaît que « l'improvisation simulée » (Hodeir emploie aussi l'expression « composition personnalisée ») n'est guère différente de ce que Charles Mingus appelait « composition spontanée » : la première a recours à l'écriture, la seconde se fie à l'oralité. En la matière, Mingus et Hodeir choisissent le même modèle : Duke Ellington.
- 6 Une autre série d'articles met en lumière la place du jazz dans la création artistique et intellectuelle contemporaine. Philippe Fréchet, Jean-Paul Levet, Camille-Pierre Laurent recensent les apparitions du jazz et du blues dans la littérature (romans et essais), française et américaine, et dans la poésie (n° 3, n° 4, n° 5, n° 7, n° 9). Robert Sacré présente *Jazz* et Toni Morrison, « griot africain-américain », parallèlement à Florence

Martin qui évoque « les drôleries du blues » (n° 3). Rendant compte de deux ouvrages de Francis Marmande et de Gérard Genette, Lucien Malson ouvre une comparaison entre l'œuvre de jazz et l'œuvre picturale (n° 4) sur laquelle il reviendra dans le cadre d'une méditation sur création et reproduction (n° 11). Les questions d'enregistrement, de duplication et de diffusion sont au cœur de la livraison consacrée au disque (n° 10). Les différentes contributions de ce numéro spécial réussissent à mettre de l'ordre dans un maquis particulièrement touffu, tout en apportant de nombreuses informations. Nous apprenons par exemple que c'est seulement en 1946 qu'eut lieu la première publication d'un disque de jazz enregistré en concert public.

- 7 Ces mêmes questions prennent un tour plus anthropologique avec le dossier « Sur le blues de Chicago. Quatre décennies de recherche française » (n° 5), composé par Jean-Marie Prévos, qui est en même temps une contribution importante, parce que précise et détaillée, à l'histoire de la perception de la musique noire en France. Il apparaît que l'activité de recherche et de documentation dont le blues fut l'objet a contribué à le détacher du jazz. Dans le n° 3 déjà, Gérard Herzhaft s'employait à mettre en évidence le lien entre les conditions particulières de l'enregistrement et de la circulation des disques (« race series » des grandes firmes et petits labels locaux indépendants mais éphémères) et la dimension communautaire du blues. Anthropologie encore avec l'article en deux épisodes de Christian Béthune, « Body and soul » (n° 2 et n° 4) où l'auteur se propose de montrer « sur quelles bases esthétiques, une figuration du corps prend forme dans le jazz » (n° 2, p. 56). L'apport du jazz n'est pas tant de faire place à l'Éros (ce que l'oreille occidentale a retenu avec complaisance) que de refuser d'instaurer « une solution de continuité entre l'expérience esthétique et les processus les plus naturels de la vie » (n° 2, p. 62). Anthro-pologie enfin avec une de ces interrogations dont les amoureux du jazz ne se lassent pas de disputer : « les blue-notes existent-elles ? » (n° 3). Occasion, pour Jacques B. Hess, d'illustrer l'« éveil intelligent » que Malson assignait pour vocation aux *Cahiers du Jazz* : si les descendants des Africains déportés en Amérique ont introduit les blue notes dans la gamme tempérée occidentale, rappelle-t-il, « ce n'est sans doute pas par une incapacité qui serait due à un défaut de leur système vocal et auditif, mais parce que cette inflexion était pour eux érigée en valeur » (n° 3, p. 10).
- 8 Ce début de l'an 2001 voit la parution du n° 1 d'une troisième série des *Cahiers du jazz* (Édition Alive) ; c'est une bonne nouvelle.

NOTES

1. Michel-Claude Jalard, *Le Jazz est-il encore possible ?* Parenthèses/Epistrophy, Marseille, 1986.

AUTEUR

PATRICK WILLIAMS

CNRS, Laboratoire d'anthropologie urbaine, Ivry-sur-Seine.