

VOLUME!

Volume !

La revue des musiques populaires

3 : 2 | 2004
Sonorités Hip-Hop

Alexandre PIERREPONT, *Le Champ jazzistique*

Emmanuel Parent



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/volume/2017>
ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2004
Pagination : 164-167
ISBN : 1634-5495
ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Emmanuel Parent, « Alexandre PIERREPONT, *Le Champ jazzistique* », *Volume !* [En ligne], 3 : 2 | 2004, mis en ligne le 15 octobre 2004, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2017>

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

Alexandre PIERREPONT, *Le Champ
jazzistique*

Emmanuel Parent

RÉFÉRENCE

2002, Marseille, Parenthèses, 192 p.

- 1 À L'HEURE OÙ LA QUESTION « le jazz est-il encore possible ? » agite certains esprits, le livre d'Alexandre Pierrepont vient signifier toute l'actualité d'une musique qui courait dangereusement le risque d'être définitivement rangée dans un placard poussiéreux du patrimoine artistique de l'Occident. Habituellement circonscrit dans le temps (1900-1960), le jazz est généralement préféré plutôt mort que vivant : il incarne désormais les belles heures de l'art du XX^e siècle. Cependant, l'assimilation théorique du jazz au passé culturel occidental, après sa première récupération par l'industrie de la culture au cours des années 30 et 50, s'avère être une véritable deuxième mort pour une des expressions les plus subtiles de la musique afro-américaine. Et c'est là tout l'intérêt du livre d'Alexandre Pierrepont. Il nous suggère en effet que la réification de la musique n'est pas le seul fait de la société du spectacle, mais peut aussi survenir de sa théorisation, aussi bien intentionnée soit-elle.
- 2 L'une des grandes leçons du champ jazzistique — terme que l'auteur préfère à celui, trop connoté, de jazz¹ — que ne devait malheureusement pas apercevoir les premiers critiques (Schaeffner, Malson, Hodeir...) est de remettre en question la notion galvaudée de musique populaire. En effet, les premiers théoriciens qui s'attelèrent à définir le jazz s'armèrent d'un appareil conceptuel profondément dichotomique. La musique était divisée depuis dix siècles entre la musique savante et cultivée (censée évoluer selon la logique du progrès), et la musique populaire (destinée à végéter selon des règles plus ou moins heureuses et en tous cas toujours immuables). Il était dès lors facile de voir dans le jazz l'âme d'un peuple traditionnel égaré dans la modernité urbaine des États-Unis d'Amérique. Un double avantage ressortait de cette réduction idéologique : la critique blanche pouvait attribuer une paternité occidentale à la tendance évolutive de cette musique populaire (i.e. l'élément occidental fécondant la part de folklore nègre), et l'on se permettait en même temps de culpabiliser les musiciens-créateurs des années 1960 en les accusant de se couper peu à peu du « peuple » qui les autorisait à s'exprimer.
- 3 C'est là que l'auteur fait intelligemment référence aux travaux de T. W. Adorno sur la musique populaire. Bien que ce dernier s'obstina sa vie durant à considérer le jazz dans son ensemble comme un pur produit de l'industrie de la culture, sa critique nous intéresse en ce qu'elle invalide cette idée néfaste : qu'une musique puisse être, dans un XX^e siècle profondément désenchanté, l'expression authentique d'une communauté donnée. Autrement dit, il est illusoire voire raciste de considérer que la communauté noire puisse se constituer une Weltanschauung autonome — et que, par suite, le jazz en soit l'émanation immédiate. En effet, la déportation des peuples d'Afrique occidentale a irrémédiablement détruit toute possibilité de reconstruction d'un univers culturel propre. Les Noirs d'Amérique n'ayant pu se refaire une identité qu'à partir des miettes de



la société de consommation, ils étaient de toute façon projetés sur « la trajectoire totalitaire de leurs oppresseurs ».

- 4 Il faut donc admettre que si le champ jazzistique entretient un rapport au populaire, celui-ci ne se situe pas dans la conception ethnologique habituelle d'une telle musique. Ce que n'avait cependant pas vu Adorno, c'est que le jazz a su puiser dans ses propres ressources les moyens d'échapper à la réification qui le guettait. Nous nous permettons de citer un extrait conséquent et assez représentatif du ton de l'essai d'Alexandre Pierrepont :

« Le champ jazzistique a renversé la vapeur de la négativité culturelle (les historiographes rappellent complaisamment qu'il est apparu entre le champ de coton, l'église et les maisons closes, il est dorénavant rangé pour le "grand public" à l'intérieur des maisons de la culture) en redonnant un moyen d'expression à des communautés auxquelles il n'était proposé que l'alternative : assimilation ou antagonisme, intégration au non-être collectif (la « tâche futile qui consistait à nous intégrer à une culture en train de mourir » que raillait Angela Davis) ou anéantissement dans une "culture" purement réactive, commodément "populaire". » (p. 105)

- 5 Il faut donc cesser de définir les formes d'expression moderne avec des catégories périmées par l'évolution de la société et enfin accepter que le jazz ne puisse être appréhendé par une quelconque ethnomusicologie : le Peuple du blues n'est pas une survivance étrange d'une communauté traditionnelle. En effet le désenchantement du monde ne s'est pas miraculeusement arrêté au seuil du Cotton Club ou du Minton's, et les jazzmen ont dû également faire face au rouleau compresseur de la société de consommation qui transforme toute chose en marchandise. Pour ce faire, ils ont dû inventer une autre manière de faire de l'art et faire de leur vie le lieu même d'où elle pouvait surgir.
- 6 C'est là l'une des thèses les plus attirantes de l'essai : la propension des jazzmen à transfigurer l'expérience déprimante et oppressante de la vie moderne s'explique historiquement par le refus de l'environnement de permettre l'émergence d'une culture autonome. Le jazz n'est pas tant le reflet de l'âme d'un peuple qu'il n'est significatif de l'impossibilité dans laquelle se trouve ce dernier de se doter d'une cosmovision propre :

« Par un curieux renversement des termes du rapport, l'expression humaine donne alors asile et porte le principe de la culture dont elle ne peut plus être l'instrument. Dépossédée des faits sociaux qu'ils l'eussent autorisée, elle a fait de sa seule exigence (...) son terrain, sa mythologie. » (p. 133)

- 7 Les travaux de LeRoi Jones avaient déjà montré que la musique, cet élément immatériel, était le seul domaine où la répression blanche n'avait pu étendre son influence destructrice (1968 : 37 et sq.). Dès lors, la population afro-américaine investit systématiquement la musique pour pouvoir créer culturellement du sens. La musique n'est plus un simple moyen d'expression d'une culture donnée, mais concentre tout le potentiel expressif de celle-ci, l'art et l'expérience se confondant désormais en une seule et unique pratique. L'empirisme de John Dewey contenue dans son ouvrage clé *Art as Experience* (1934) trouverait-il ainsi une confirmation socio-historique qu'il n'avait sans doute qu'entraperçu ?
- 8 Un plaidoyer pour l'actualité et la nécessité d'un « jazz » vivant, voilà ce que met en place le brillant essai d'Alexandre Pierrepont. Ce-faisant, il nous offre une relecture de cinquante ans de critique spécialisée qui, faute d'avoir pu ou su parfois s'extraire des autoroutes de la pensée de l'époque, n'a pas toujours servi le principal intéressé. L'autre

principal mérite de l'ouvrage est de s'appuyer sincèrement sur les paroles des musiciens eux-mêmes, qui constituent sans doute, pour peu qu'on se donne la peine de les prendre au sérieux, les seuls témoignages dont nous disposions sur cette « philosophie noire » que LeRoi Jones appelait de ses vœux.

- 9 Au terme d'une lecture rendue parfois difficile par un style hermétique et surréaliste, nous avons quand même l'impression d'avoir mis au clair et remis en question certains clichés sur l'histoire du jazz, qui, bien que récente (parce que récente ?), ne nous est pas toujours d'un accès immédiat. On aurait peut-être cependant souhaité une formulation plus claire des buts ultimes de l'improvisation collective. Celle-ci est en effet assimilée à une voyance de quelque « inconnu » qui nous attendrait au terme d'un voyage ésotérique : un passage dont les musiciens détiendraient le mystère. Or, cette quête très hégélienne d'un absolu inaccessible tranche un peu brutalement avec la méthode empiriste et le nominalisme esthétique revendiqué d'un bout à l'autre de l'essai lorsqu'il s'agissait de faire « rendre gorge » aux vues dogmatiques des premiers théoriciens du jazz.

BIBLIOGRAPHIE

LeRoi JONES (1968), *Le peuple du Blues*, trad. J. Bernard, Paris, Gallimard.

John DEWEY (1934), *Art as experience, The Later Works of John Dewey*, édité par Jo Ann Boyston, Southern Illinois University Press, vol. 10.

INDEX

Index géographique : États-Unis / USA

genre musical free jazz / Great Black Music, jazz

AUTEURS

EMMANUEL PARENT

Emmanuel PARENT, LAHIC, EHESS

mail