VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

10 : 2 | 2014

Composer avec le monde

Jean JAMIN & Patrick WILLIAMS, *Une anthropologie du jazz*

Alice Aterianus-Owanga

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/4114>

DOI : 10.4000/volume.4114

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 10 juin 2014

Pagination : fr

ISBN : 978-2-913169-35-7

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Alice Aterianus-Owanga, « Jean JAMIN & Patrick WILLIAMS, *Une anthropologie du jazz* », *Volume !* [En ligne], 10 : 2 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 15 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/volume/4114> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.4114>

L'auteur & les Éd. Mélanie Seteun

processus créatif et son aboutissement pour chacun des trois groupes étudiés². En jouant sur les points communs et les différences entre ces trois performances, l'auteure montre à la fois la similarité du processus créatif des trois collectifs de DJs étudiés, et la façon dont les deux groupes les plus expérimentés tendent à utiliser des *samples* plus courts et plus nombreux, ainsi qu'à faire circuler les techniques de DJing utilisées entre les différents membres des groupes.

La focalisation de l'auteure sur l'enjeu de la collaboration la conduit à accorder une attention faible aux dynamiques de conflit ou de rivalité au sein des groupes, dynamiques dont on peut supposer qu'elles ont également des effets sur les œuvres et le processus de création. Sur le plan méthodologique, on peut regretter la faible place accordée aux comptes rendus d'observation des processus de création collective, négligés au profit des propos recueillis en entretien auprès des artistes.

Quoi qu'il en soit, *Hip-Hop Turntablism, Creativity and Collaboration* offre des outils descrip-

tifs précis, adéquats et novateurs pour rendre compte de façon musicologique non seulement d'œuvres de DJing hip-hop, mais aussi du processus créatif leur donnant forme. De ce point de vue, l'auteure répond à l'objectif qu'elle s'était fixée : prendre au sérieux la démarche esthétique des DJs, et montrer l'intérêt d'une analyse de la musique hip-hop pour elle-même.

Karim HAMMOU

Notes

1. Processus d'improvisation et non improvisation complète : le *devised theatre* se distingue du *improvisational theatre* ou théâtre d'improvisation en ce que seul le processus de création est collaboratif et improvisé, tandis que la représentation finale elle-même reste stable et soumise à répétitions préalables. De même, les performances des DJs sont consciencieusement répétées et ne laissent pas place à l'improvisation au moment de la performance finale.

2. On trouvera les transcriptions intégrales des trois performances étudiées à partir de la méthodologie élaborée par Sophy Smith sur le site web du livre : <http://turntablecollaboration.wordpress.com/>

Jean Jamin & Patrick Williams, *Une anthropologie du jazz*, Paris, CNRS éditions, collection « Biblis poche », 2013 [2010].

Produit de plusieurs décennies de recherches, de rencontres, de documentation et de passion musicale, l'anthropologie du jazz que nous proposent Jean Jamin et Patrick Williams représente à n'en point douter un ouvrage notoire pour la connaissance de l'historiographie de ce genre musical, mais aussi et sur-

tout pour le développement d'un champ de recherche anthropologique sur le jazz, et plus largement pour l'anthropologie de la musique et des pratiques musicales. Composé de trois parties et de sept chapitres, chacun basé sur de précédents articles des deux auteurs, l'ouvrage offre à la fois un panorama large et

Une anthropologie du jazz

très érudit sur l'histoire du jazz (aux États-Unis comme en France), nourri par une impressionnante documentation de travaux journalistiques, anthropologiques, biographiques, historiques ou musicologiques, et une analyse minutieuse des œuvres musicales, des parcours, des technologies et des processus en œuvre dans le développement du jazz et sa réception. Ainsi, cette anthropologie du jazz se positionne dans un équilibre et une jonction fort réussie entre l'anthropologie historique, l'anthropologie des techniques (ou des liens entre culture et technologie), et une anthropologie attentive aux parcours de vie et aux contextes sociopolitiques qui les accompagnent, tout en mobilisant ou redéfinissant quelques concepts et outils classiques de l'anthropologie (tels que ceux d'acculturation, de communautés ou de tradition). Comme le formulent les auteurs¹ aux pages 44 et 45, l'objectif de l'ouvrage consiste alors autant à démontrer que le jazz gagne à être ausculté par le regard de l'anthropologue, qu'à suggé-

rer que la discipline anthropologique gagne à se pencher sur l'objet jazz pour faire évoluer ses outils et ses concepts².

En introduction à leur ouvrage et aux principales thématiques qui le traversent, les auteurs proposent des premiers éléments de définition et d'histoire du jazz, des préalables qui seront précisés et complétés durant tout l'ouvrage. L'histoire de cette musique « en état de marche » (p. 36), apparentée à une « contre-culture » ou à un « monde interlope et littéralement débridé » (p. 43-44), se croise avec celle de la discipline anthropologique, bien que la seconde ait longtemps négligé la première, qui déjouait apparemment trop de règles et de cadres d'analyse alors en vigueur pour être considérée comme un digne objet anthropologique. Cette longue non-rencontre entre jazz et anthropologie s'est prolongée malgré l'œuvre de précurseurs comme André Schaeffner et Michel Leiris, qui très tôt tentèrent d'introduire le jazz dans le champ d'investigation de l'anthropologie, sans pour autant parvenir à déjouer les pièges de l'exotisation africanisante du jazz, ni s'engager dans une étude concrète de ce style musical. Retraçant la généalogie des chercheurs ayant proposé une approche anthropologique du jazz, les auteurs de l'ouvrage affirment l'importance et la pertinence d'une anthropologie de ce mouvement, la rencontre entre jazz et anthropologie se justifiant d'autant plus que le jazz constitue sous maints aspects une démarche semblable à celle de l'anthropologie, une « mise au jour critique d'une conception du monde et d'un ordre social » (p. 57).

La première partie de l'ouvrage (« l'œuvre, la vie »), composée de deux chapitres, commence par revenir sur l'importance de la discographie

et de l'enregistrement dans l'écriture de l'histoire du jazz et dans la définition de l'œuvre d'un artiste, l'étude de la discographie se voyant employée par les auteurs au même titre que ce domaine classique pour l'anthropologue qu'est « l'étude de la relation entre une manifestation culturelle et ses supports matériels » (p. 64). L'analyse des publications d'intégrale et la « science discographique » (p. 67) qu'ils développent permettent de révéler les choix esthétiques et la conception du jazz des amateurs et éditeurs de jazz, ceux-ci privilégiant par exemple souvent la séance sur l'album, la chronologie sur l'histoire, et l'événement sur l'œuvre, exprimant leur quête d'une essence du jazz qui résiderait alors dans l'« imprévisible », l'instantané, ou l'improvisation, stéréotype que démontent les auteurs. Ces derniers soulignent à l'inverse que dans le processus de création, l'événement et ses circonstances particulières sont certes d'importance, mais que le parcours de vie du musicien, son environnement et ses mobilités agissent aussi de manière nodale.

Le second chapitre de cette partie se penche plus particulièrement sur la question de la biographie et de la vie de l'artiste, en partant du cas de Billie Holiday, l'anthropologie du jazz se muant cette fois-ci en une anthropologie des parcours de vies musicales. Ce chapitre, qui constitue certainement l'un des plus passionnants de l'ouvrage, confirme avec d'autres travaux contemporains sur les pratiques musicales³ combien l'approche biographique est un outil méthodologique révélateur d'éléments particulièrement heuristiques pour la recherche anthropologique, tant concernant les questions de genre, que les enjeux politiques ou les problématiques raciales accompagnant l'œuvre d'un artiste. Analysant minutieusement les indé-

nombrables travaux consacrés à la chanteuse (« une débauche de récits » p. 96), les auteurs relèvent que très peu d'études ont en réalité analysé le contexte sociologique ou la dimension musicologique de la vie de « Lady Day » ; ils soulignent pour leur part combien ce parcours est lié à un contexte particulier, marqué par des transformations du milieu musical, de la ville et de la société afro-américaine, dont le passage du ^{xviii}^e amendement et des lois sur la prohibition, le développement du show-business musical autour de la Tin Pan Alley et la survenue d'une série d'innovations technologiques. Leur approche confrontant différents travaux consacrés à Billie Holiday leur permet également de remettre en question certains stéréotypes et reproches développés à son propos, notamment celui de la prétendue naïveté qui aurait accompagné son interprétation du célèbre *Strange Fruits*. On regrettera seulement qu'une conclusion ou une transition ne clôture pas ce chapitre pour l'articuler clairement à l'ensemble du propos, et mettre en exergue l'apport de l'approche biographique dans le projet d'anthropologie du jazz ici développé.

La deuxième partie de l'ouvrage, composée de trois chapitres placés cette fois sous le signe de la notion de « communautés », commence par interroger la notion de « standards » dans le jazz, un intitulé qui ne découle pas de la nature d'un morceau, mais de son usage dans le temps, et dont les auteurs démontrent l'importance pour la carrière des artistes et la reconnaissance de leur talent. Ils établissent une typologie des multiples modes d'interprétation, d'appropriation et de personnalisation de ces standards, qui représentent pour les musiciens autant de manières de s'inscrire dans une histoire du jazz, une généalogie de

musiciens et une communauté. Illustrant ces formes variées de prise de distance à l'égard du standard par la description de l'histoire des usages d'une chanson et d'une composition, le chapitre permet de relier la définition du standard, « où l'usage qui est fait de l'œuvre prime sur ses qualités intrinsèques », avec un approfondissement de la définition du jazz : « une pratique (plutôt qu'un corpus de règles et de préceptes) », où « l'œuvre de jazz est un événement (tout autant qu'un monument), le créateur est un interprète (tout aussi bien de ses propres inventions que de celles des autres), l'interprète est un individu singulier » (p. 202). Ainsi, autour du standard et de son usage chez les musiciens, c'est la connexion complexe entre l'individu et le collectif en jazz qui se voit mise en lumière.

C'est en employant à nouveau l'approche biographique et en suivant la carrière du saxophoniste prolifique David Murray que se prolonge cette réflexion sur l'inscription du musicien de jazz dans une communauté musicale, culturelle, politique et sociale. Les différentes étapes de sa carrière sont appréhendées à la lumière de ses mobilités entre des lieux et entre des communautés diverses : entre « l'appartenance naturelle » à la communauté dans laquelle il grandit en Californie et découvre le jazz, en plein mouvement de lutte pour les droits civiques, « l'appartenance choisie » à une communauté de jazz lors de son installation à New York, et la construction après son déplacement à Paris d'une nouvelle communauté, de plus en plus liée à l'Afrique. Avec ce musicien qui transcende toutes les appartenances (de race, de lieu, de genre musical), on découvre comment les trajectoires musicales s'accompagnent de

passages, de transformations et de l'articulation entre différentes visions de la communauté.

Enfin dans cette partie, la problématique de l'appartenance et de la communauté est appréhendée au travers de l'étude du jazz manouche et des transmissions (ou non transmissions) existant entre Django Reinhardt et les musiciens manouches. Retraçant la trajectoire du guitariste virtuose, ce chapitre prend en considération les dimensions esthétiques, rituelles, symboliques, technologiques et historiques de sa pratique du jazz, pour démontrer que la postérité qu'il a acquise dans la communauté manouche s'est en réalité construite après sa mort, principalement par le canal des « Gadjés » et de l'effervescence d'hommages ou de rééditions qu'ils réalisèrent ; ceux-ci ont permis que Django échappe au sort des morts ordinaires dans la communauté tzigane : l'oubli. En définitive, les manouches ont récupéré cette musique pour en faire un emblème et une représentation de leur communauté idéale, sans pour autant qu'une transmission s'opère en dehors du relai des « Gadjés ».

L'ultime partie de l'ouvrage (deux chapitres) se consacre aux questions de diffusion et de réception du jazz, en se penchant plus particulièrement sur les particularités développées autour de l'implantation du jazz en France. Si cette histoire est bien connue et documentée par diverses études, l'objectif ici consiste à « mettre en perspective anthropologique des caractères qu'il faut bien considérer comme distinctifs » et qui ont fait de la France une sorte de « terre d'élection du jazz » (p. 256). Revenant sur les liens entre la réception du jazz et la Libération ainsi que sur certains vecteurs de cette appropriation privilégiée du jazz en France (comme les émissions de Sim Copans

ou l'identification particulière du jazz à une identité française, en raison de l'histoire française de la Louisiane), les auteurs s'attachent surtout à mettre en évidence les écarts, les malentendus et les paradoxes de cette réception hexagonale, dans un propos parfois ponctué de souvenirs personnels.

Cette histoire du jazz en France accorde alors dans le dernier chapitre de l'ouvrage une place particulière à l'analyse d'une œuvre artistique, la « création du monde », ballet chorégraphique de 1923 pour lequel Darius Milhaud conçut une composition musicale fortement inspirée de ses voyages à Harlem et de sa découverte du jazz, et qui se vit chargé des représentations exotisantes de la période de l'art nègre. Le jazz s'affirme ici comme relais principal pour l'imagination et la production en France d'un son « nègre » et d'une Afrique imaginée, mais en réalité musicalement absente de la partition, sauf à travers ce genre venu de l'Amérique noire, et perçu comme d'essence nègre.

Cet ouvrage apporte donc une contribution majeure à la connaissance du jazz, mais aussi plus largement à l'anthropologie des pratiques musicales et de la mondialisation, en proposant un set d'outils méthodologiques propices à l'appréhension de sonorités, de techniques et d'artistes en circulation, une anthropologie attentive à la fois aux aspects historiques, biographiques, contextuels, religieux ou technologiques des univers observés. On relèvera seulement que cette compilation d'articles renvoie parfois un aspect quelque peu décousu, et que des analyses transversales de certains sujets auraient pu être poursuivies, ce qui confirme en définitive que le sujet ici traité est loin d'être épuisé et que cette anthropologie du jazz appelle déjà à des

prolongements et des échos dans les sciences sociales. On ne peut qu'espérer qu'autour de cette publication et d'autres anthropologies des pratiques musicales publiées récemment⁴, se renforce ce champ de recherche en pleine expansion, avec par exemple des travaux similaires se focalisant sur d'autres genres musicaux (rap, rock, salsa, etc.).

Alice ATERIANUS-OWANGA

Bibliographie

GUEDJ Pauline & SANTIAGO Jorge P. (eds.) (2012), *Anthropologie des pratiques musicales. Relevés ethnographiques et travaux en cours, Parcours anthropologiques*, n° 8, [En ligne : <http://recherche.univ-lyon2.fr/crea/rubrique-35-Parcours-anthropologiques-no8.html>]

KIWAN Nadia & MEINHOF Ulrike Hanna (2011), *Cultural Globalization and Music: African Artists in Transnational Networks*, New York, Palgrave Macmillan.

LE MÉNESTREL Sara (ed.) (2012), *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations*, Paris, Hermann.

WHITE Bob W. (ed.) (2012), *Music and Globalization: Critical Encounters*, Bloomington, Indiana Univ. Press.

Notes

1. Les chapitres de ce livre sont selon les cas l'œuvre de Jean Jamin ou de Patrick Williams, mais pour des raisons de commodité, j'emploierai dans ce compte-rendu le terme « ils » pour désigner les auteurs des propos cités, sans distinguer l'une ou l'autre plume.

2. Selon les termes des auteurs, « à travers l'histoire du jazz, à partir des conditions de son

Une anthropologie du jazz

apparition, de son développement, de sa diffusion et de sa réception, certains concepts clés de l'anthropologie peuvent être activés, même redéfinis, certains faits sociaux mieux identifiés et analysés, tels que les notions de culture, dominée et dominante, de communautés [...], les phénomènes de transplantation, de métissage culturel et de syncrétisme, les types de résistance et de déviance, et, *last but not least*, l'opposition

entre particulier et universel, la distinction entre formes populaires et formes savantes de l'expression musicale, entre écriture et oralité, entre héritage et transmission » (p. 44-45).

3. Cf. Le Ménestrel (2012).

4. Cf. entre autres White (2012), Guedj et Santiago (2012), Kiwan et Meinhof (2012) et Le Ménestrel (2012).

Olivier Roueff, *Jazz, les échelles du plaisir. Intermédiaires et culture lettrée en France au xx^e siècle*, Paris, La Dispute, 2013.

Dans *Jazz, les échelles du plaisir* le sociologue Olivier Roueff parcourt l'histoire du jazz en France en se focalisant, non pas sur les musiciens, ni sur le public, mais sur les intermédiaires (producteurs, programmeurs, imprésarios ou critiques). On sait combien la résonance et l'épanouissement du jazz en France sont inti-

mement liés à l'intérêt que lui ont manifesté de nombreux journalistes, critiques, théoriciens mais également à l'action du réseau du Hot Club de France ou encore, plus tard, au soutien des programmeurs par les politiques culturelles. La perspective choisie par Olivier Roueff s'avère ainsi particulièrement bien adaptée pour saisir une histoire du jazz en France marquée par une profonde vitalité et impliquée dans de nombreux enjeux culturels, sociaux ou générationnels.

Les chapitres de l'ouvrage s'organisent autour de trois périodes. Dans la première, l'auteur analyse la formation du jazz comme un genre esthétique. Afin de comprendre dans quel contexte le jazz est investi et institué en France, Olivier Roueff débute son analyse non pas en 1917 mais au tout début du xx^e siècle avec l'arrivée de la danse cake-walk. Cette première « prise esthétique du *rythme pulsé (afro-)américain* », s'articulant avec des logiques sociales, culturelles, économiques sera réinvestie avec l'avènement des jazz-bands (1917), définis comme