VOLUME !

Volume !

La revue des musiques populaires

18 : 2 | 2021

Experts - Non Experts

Thomas HOREAU, *Le jazz et la scène*

Clément Bresch

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/volume/9567>

DOI : 10.4000/volume.9567

ISSN : 1950-568X

Éditeur

Association Mélanie Seteun

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2021

Pagination : 184-187

ISBN : 9782913169678

ISSN : 1634-5495

Référence électronique

Clément Bresch, « Thomas HOREAU, *Le jazz et la scène* », *Volume !* [En ligne], 18 : 2 | 2021, mis en ligne le 15 décembre 2021, consulté le 30 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/volume/9567> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/volume.9567>

Tous droits réservés

en musique produirait des résultats et des débats tout à fait passionnants, aussi passionnants que ceux sur le concept de *liveness* tels qu'Auslander en avait posé les termes en 1999.

Enfin, on ne m'en voudra pas de remarquer que le corpus de l'ouvrage ne contient aucune femme. Il est très possible que les carrières musicales de femmes, avec tous les biais qu'on leur connaît, très bien étudiés maintenant, ne débouchent pas sur une phase posthume comme celles des hommes considérés ici. Toutefois, de la part d'un auteur qui lit et cite si généreusement des auteures et qui maîtrise avec tant d'aisance beaucoup de problématiques d'actualité en *popular music studies*, on pouvait espérer trouver, serait-ce au détour d'un de ses si nombreux développements centrifuges, des considérations tout à fait pertinentes sur cette regrettable disparité.

Mais ces deux remarques sont en réalité des critiques légères au regard de la somme réflexive proposée ici par Bratus. Ce livre est aussi dense que son titre et fournit aliment à la pensée pour longtemps. Il balaye un territoire très vaste. Il est plein de reliefs, le moindre n'étant pas de choisir comme clé centrale d'analyse une notion – le *will to believe* – issue de la pensée d'un psychologue lointain, William James : cela paraît un peu décalé – comme s'il reprenait un concept à Freud ou à Jung – et encore ceux-ci sont-ils plus récents que James. Après ce voyage sans guère de plan ni de boussole dans une prose analytique et théorique touffue mais souvent passionnante, on peut choisir de croire à ce que le frère de William James, Henry, appelait le « motif dans le tapis » (*the figure in the carpet*) : la cohérence d'une pensée au-delà du fourmillement parfois inextricable des idées.

Thomas Horeau, *Le jazz et la scène*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Théâtres du monde », 2019

Par Clément Bresch

D'une certaine manière, on peut appréhender l'ouvrage de Thomas Horeau comme une saisie au pied de la lettre de la constatation quelque peu rudimentaire selon laquelle lorsque l'on se rend à un concert de jazz, on va y *voir* des musiciens jouer. Une saisie qui s'avère, du fait de l'éclairage original de la pratique jazzistique qu'elle engendre, tout à fait féconde. Car si le lieu emblématique du jazz n'est autre que la *scène*, si son *actualisation paradigmatique demeure la performance*, si son devenir-musique passe inéluctablement par le *jeu*, alors il y a effectivement un champ d'études, de prime abord peut-être guère connexe, qui pourrait avoir somme toute quelque chose à en dire : celui qui a fait du théâtre son objet.

Séparant dans le titre la chose du lieu – comme pour rappeler que l'une n'a pas le privilège de l'autre –, *Le jazz et la scène* se propose ainsi d'approcher la pratique jazzistique à l'aune d'une réflexion sur le champ scénique lui étant *a priori* extérieure : celle

qu'ouvrent les études théâtrales. Car il s'agit pour l'auteur d'« appréhender l'esthétique du jazz au prisme de la théâtralité, c'est-à-dire de décrire le fonctionnement, les modalités de production et de réception de ses œuvres, leurs finalités et leurs fonctions au moyen des instruments de l'analyse théâtrale » (9). Ainsi le jazz est-il d'emblée saisi comme un « phénomène culturel » (*ibid.*) global, débordant largement sa seule dimension musicale. Et pour cause : est en effet notamment pris comme point de départ le constat que le jazz, objet synchrétique étrange, n'a jamais véritablement pu s'insérer – ou plutôt être inséré – dans la classification occidentale des beaux-arts. Partant, sa dimension « spectaculaire » (12) ne pouvait qu'être mise de côté au profit de celle, plus évidente, du musical, que la « sédimentation dans la forme concert » (13) marquant l'histoire du jazz n'a vraisemblablement pu que renforcer. Cette riche analyse offre ainsi une réhabilitation de cet autre volet, en affirmant « le non-sonore comme une composante essentielle de l'œuvre » (12) de jazz, en tant que ce dernier s'est historiquement fondé et développé en marge des questions d'autonomie et de séparation des arts de la sphère ordinaire, qui occupaient ou occupent davantage d'autres formes artistiques nettement plus intégrées dans la tradition occidentale – notamment le théâtre lui-même.

Pour mener son entreprise, l'auteur s'efforce toutefois de procéder non sans une salutaire précision : si les outils de l'analyse théâtrale doivent être déployés pour un examen du jazz, si le jazz et le théâtre sont incontestablement tous deux des « arts de la performance » (15), et ont donc à ce titre assurément « en commun un certain nombre de traits essentiels » (*id.*), il ne sera pourtant jamais question d'occulter les différences,

historiques autant qu'esthétiques, qui les distinguent parfois nettement. Comme pour annoncer d'emblée la précaution et la rigueur de la démarche générale, l'ouvrage démarre d'ailleurs sur un effort de clarification des deux termes centraux, également problématiques en matière définitionnelle, à savoir celui de « jazz » et celui de « théâtralité ». Si circonscrire exactement l'un comme l'autre s'avère évidemment un vœu pieux, « cerner » (16) globalement le premier à l'aide d'éléments aujourd'hui relativement consensuels d'une part et établir une double « définition opératoire » (26) du second en exposant les principales approches contemporaines d'autre part permettent malgré tout d'ouvrir prudemment la voie au projet de l'ouvrage.

Ainsi le livre s'organise-t-il autour de deux grandes parties, correspondant aux deux moyens d'aborder la théâtralité alors établis : une première tentant de « relever les éléments non musicaux mis en valeur et compris – par les artistes et par les spectateurs – comme des composantes significatives de l'expérience esthétique » du jazz ; et une seconde

s'attellant à « chercher ce qui dans l'écriture ou dans l'exécution de l'œuvre réfère à l'art du théâtre ou s'en inspire » (31). Autrement dit, il est question pour l'auteur de montrer dans un premier temps combien « la théâtralité est inscrite dans le patrimoine esthétique du jazz » (35), pour ensuite penser dans un second temps « la création jazzistique du point de vue du dramaturge » : sans aller jusqu'à affirmer l'existence d'une spéculative « dramaturgie du jazz » (209), s'autoriser malgré tout un postulat dramaturgique théorique permet effectivement d'illuminer d'une manière nouvelle la pratique jazzistique, en pensant « la performance comme un espace de parole et de représentation dont le principal médium est la musique » (212).

Dans la première partie, l'auteur s'adonne donc logiquement à une reprise de l'ensemble de l'histoire du jazz, en s'attardant particulièrement sur sa « préhistoire » (35) : l'examen minutieux de cette genèse tend effectivement à montrer combien une forme certaine de théâtralité paraît identifiable dans la complexe constitution du patrimoine afro-américain, depuis les temps de l'esclavage jusqu'au tournant du xx^e siècle. Ce parcours signale ainsi à nouveau l'ancrage profond de cette musique dans un creuset socioculturel qui la dépasse, où l'idée d'une potentielle autonomie en tant que forme artistique distincte n'a que peu si ce n'est aucune pertinence. Ce faisant, l'auteur nous rappelle que le jazz naquit en tant qu'expression foncièrement attachée à la danse et au théâtre populaire, c'est-à-dire enchâssée dans le monde du « spectacle ». L'itinéraire chronologique met ensuite en exergue la façon dont, malgré son autonomisation croissante en tant que « musique », le jazz semble pourtant s'être construit en conservant ses « éléments non musicaux »

originels. Éléments se voyant certes muer au gré des évolutions et révolutions du genre, mais sans jamais pour autant disparaître : l'esthétique jazzistique apparaît alors comme s'étant fondée et développée autour ou peut-être même en tant qu'esthétique scénique.

La permanence de la théâtralité tout du long de l'histoire du jazz ayant ainsi été établie, la seconde partie s'attache par la suite à examiner différentes dimensions essentielles de la pratique jazzistique commune. En se donnant d'abord une « définition opératoire », faisant de la dramaturgie « à la fois la pensée qui accompagne la réalisation d'une performance théâtrale – depuis sa conception jusqu'à son achèvement –, et l'ensemble des principes, des procédés et des conventions sur lesquels cette réalisation se fonde » (210) sans pour autant devoir prendre forme en tant que théorie *a priori*, l'auteur éclaire alors la pratique jazzistique d'une féconde « approche dramaturgique » (212). L'exploration méticuleuse et successive de la place du corps, du cas de l'énonciation – en tant que l'on peut effectivement parler du « discours » jazzistique –, de la question du texte et enfin de celle du partage des rôles à travers l'exploitation du prisme de la « choralité » fait effectivement émerger une probante saisie « dramaturgique » du jazz, où le « drame » putatif apparaîtrait en substance « à travers l'exhibition du travail musical en lui-même » (271).

S'achevant par un retour sur l'idée l'ayant ouvert, à savoir celle posant le jazz comme référence dorénavant commune pour la création théâtrale d'une part et potentielle source de résolution de la « crise » du théâtre d'autre part, l'ouvrage tire toutefois probablement l'une de ses plus grandes forces de son apport quant à la compréhension du jazz lui-même.

L'analyse est accompagnée d'un cahier iconographique en niveaux de gris, dont la dizaine de photographies qui le composent paraît relativement anecdotique eu égard à la démonstration elle-même, mais auquel on ne peut tout de même ôter le mérite de montrer, au sens littéral, certains des aspects que l'examen souligne au gré de son développement, autant que de donner à voir quelques instantanés de collaborations interdisciplinaires particulièrement pertinentes – notamment entre jazz et danse.

D'un point de vue pratique, on ne pourra que regretter le choix d'un système de références hybride particulièrement peu commode, mêlant notes de bas de page et références épurées d'inspiration « scientifique », construites sur les seuls nom de l'auteur et année de publication de la source citée. Couplé à une bibliographie en fin d'ouvrage non seulement alphabétique mais avant tout thématique, l'ensemble rend excessivement laborieuse la simple identification d'une référence convoquée dans le texte et inconnue d'avance par le lecteur.

Mais ce malheureux choix éditorial n'entache évidemment en rien le cœur du propos, et *Le jazz et la scène* se révèle au total un travail original dont l'argument, convaincant, est de fait fort bien documenté. Outre son utilité concrète, l'index final, en dépit de quelques malencontreux écorchements de noms propres, montre justement, d'un seul geste évocateur, la variété des références invoquées, faisant heureusement dialoguer écrivains, dramaturges et musiciens de divers horizons. Une manière de signifier la pluralité des inspirations et sources qui font vivre et résonnent avec cette singulière « musique qui se regarde » (213).

Lori A. Burns & Stan Hawkins (eds.), *The Bloomsbury Handbook of Popular Music Video Analysis*, New York & Londres, Bloomsbury Publishing, 2019

Par Antoine Gaudin

Depuis sa migration massive sur YouTube au mi-temps des années 2000, le vidéoclip musical connaît un nouvel âge d'or. En conséquence, le secteur des *music video studies* a actuellement le vent en poupe à l'échelle internationale. En témoigne ce livre collectif pluridisciplinaire centré sur la question de l'analyse interne des clips, dont tous les articles ont en commun le souci du « texte » lui-même – non seulement de son contenu, mais aussi de ses formes et de ses structures. On y observe notamment une prise en compte insistante de la musique et de ses rapports avec l'image, effet bénéfique du pilotage de la publication par deux spécialistes des musiques populaires (Lori A. Burns et Stan Hawkins). S'il compte sur cet aspect quelques importants prédécesseurs – dont les livres personnels de Carol Vernallis (2004) John Richardson (2011) et Mathias B. Korsgaard (2017), que l'on