L'HOMME

L'Homme
Revue française d'anthropologie

158-159 | avril-septembre 2001
Jazz et anthropologie

Présentation

Jazzanthropologie

Jean Jamin et Patrick Williams

OpenEdition Journals

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/lhomme/135
DOI : 10.4000/lhomme.135
ISSN : 1953-8103

Éditeur
Éditions de l'EHESS

Édition imprimée
Date de publication : 1 janvier 2001
Pagination : 7-28
ISBN : 2-7132-1386-X
ISSN : 0439-4216

Référence électronique
Jean Jamin et Patrick Williams, « Présentation », *L'Homme* [En ligne], 158-159 | avril-septembre 2001, mis en ligne le 25 mai 2007, consulté le 19 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/lhomme/135

© École des hautes études en sciences sociales

Présentation
Jazzanthropologie

Jean Jamin & Patrick Williams

Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences ; et le type du dandy retrouvé par les voyageurs dans l'Amérique du Nord n'infirme en aucune façon cette idée ; car rien n'empêche de supposer que les tribus que nous nommons sauvages *soient les débris de grandes civilisations disparues. Le dandysme est un soleil couchant ; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie.*

Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*

LE JAZZ ne présente aucun des repères géographiques, aucune des niches ou entités culturelles, aucun des contours sociaux sur lesquels se fonde et se développe habituellement toute démarche anthropologique.

Les blues, negro spirituals, gospel et work songs, etc., qui se situent aux racines du jazz et en sont comme sa préhistoire continûment revisitée et revivifiée, ont pu faire l'objet d'enquêtes ethnomusicologiques et permettre le recueil d'archives sonores, en raison peut-être de leurs localisations, de leurs formes musicales pour une part figées, de leur inscription sociologique ou de leur expression rituelle ; l'énorme travail d'enregistrement sur le terrain (champs, bourgs, églises, établissements pénitentiaires du Sud des États-Unis) effectué pendant les années 30 par Robert W. Gordon, puis par John et Alan Lomax pour le compte de la Bibliothèque du Congrès, en témoigne. Ce n'est pas le cas du jazz, que personne ne va *collecter,* à l'exception sans doute des producteurs de l'industrie phonographique qui, à des fins commerciales, n'hésiteront pas à manipuler des enregistrements, c'est-à-dire à monter une interprétation à partir des prises de son d'une ou plusieurs séances, à la manière des studios de cinéma hollywoodiens remontant des films !

Mal parti

Dès que le jazz existe, il fait partie du show, du business, de la performance. Le contexte de référence s'en trouve brouillé : bien que considéré comme la musique du peuple noir dans une Amérique blanche[1], le jazz voit le premier disque de son histoire graver en 1917 par une formation de musiciens blancs, l'Original Dixieland Jazz Band (ou, selon la graphie de l'époque, « Jass » ; l'or-

1. Cf. LeRoi Jones (Amiri Baraka), *Le Peuple du blues*, Paris, Gallimard, 1997 (éd. orig. américaine, *Blues People*, 1963).

chestre de King Oliver, le Creole Jazz Band avec Louis Armstrong comme second trompette ou cornet, ne sera enregistré qu'en 1923) ; le premier film « sonore, parlant et chantant » tourné en 1927 par la Warner, *Le Chanteur de jazz*, met en vedette un comédien blanc, Al Jolson, maquillé en « nègre » suivant la tradition des minstrels ; le style New Orleans se fixe à... Chicago puis se diffuse grâce à des firmes discographiques installées dans cette ville ou à New York ; l'orchestre blanc de Paul Whiteman, lors de ses tournées européennes au début des années 20, fait prendre pour du jazz ce qui n'en est qu'une « trahison symphonisante et sirupeuse »[2]. Si, comme le démontre plus loin Jean-Luc Jamard, le jazz a bien tourné, force est de reconnaître qu'il a mal démarré et s'est non moins mal présenté. Michel Dorigné observe que « ce sont plutôt les airs à la mode, en forme de ragtimes blanchis »[3] ou les fanfares aux arrangements écrits de James Reese Europe, qui sont offerts aux Européens par les orchestres et musiciens américains venus sur le vieux continent juste après la Première Guerre mondiale ; il n'ont certes guère laissé de traces, phonographiques ou stylistiques, dans l'histoire du jazz. Pourtant, il s'est passé à ce moment-là quelque chose, un « orage bienfaisant » selon le mot de Darius Milhaud. Nous y reviendrons.

Donc, au commencement est l'altération. Mais c'est aussi celle – ironie de l'histoire – que les notes bleues *(blue notes)* inventées par les chanteurs de blues, et étudiées ici par Jean-François Baré et par Claude Macherel, vont infliger à la gamme diatonique européenne : elles seront à l'origine du jazz instrumental. À vrai dire tout, non seulement dans l'histoire du jazz mais dans son expression musicale elle-même et sa réception, semble faussé : fausse note *(dirty)*, fausse erreur *(pitch bend)*, fausse prise ou faux départ *(alternate take)*, fausse voix *(growl)*, fausse africanité *(jungle)*, fausse répétition rythmique *(drumming)*, fausse danse *(swing)*[4]... Faussée également la notion éminemment anthropologique de tradition, sauf, peut-être, sous l'aspect des fables, légendes ou mythes (auxquels s'attachent ici les articles de Denis Laborde et de Francis Marmande) qui lui sont d'ordinaire associés mais qui tendent à focaliser la réalité sociale et même musicale du jazz sur des individualités, des aventures professionnelles, des itinéraires de vie plus ou moins romanesques, et plus ou moins romancés[5], où la créativité va de pair avec le malaise existentiel ou, telle une prémonition, avec l'urgence du destin (alcool, drogue, prison, maladie, accident, extravagance, voire folie), à l'image de l'artiste maudit, du personnage insoumis, de l'« homme révolté » – image que l'internement d'un Buddy Bolden, les excès d'un Charlie Parker, les gesticulations et silences quasi schizophrènes d'un Thelonious Monk, les transgressions d'un Charles Mingus, le dandysme d'un Miles Davis ou la quincaillerie instrumentale et les exubérances d'un Roland Rahsaan Kirk viendront

2. Cf. Michel Dorigné, *Jazz, culture et société,* Paris, Éditions ouvrières, 1967 : 77 *sq*.
3. *Ibid.* : 77.
4. Pour la définition jazzistique de ces termes, voir le Glossaire en fin de ce numéro.
5. Cf., à ce sujet, les ouvrages récents de Philippe Gumplowics, *Le Roman du jazz. Première époque : 1893-1930,* Paris, Fayard, 1991, et *Le Roman du jazz. Deuxième époque : 1930-1942,* Paris, Fayard, 2000, où le style souvent familier, volontiers gouailleur, parfois heurté, force le trait et accentue le côté socialement décalé, voire « mauvais garçon » du jazz.

quelque peu renforcer et propager. C'est alors la vie qui, autant que l'œuvre, devient l'objet d'une exécution. Le jazz *s'expose*, comme avec lui s'exposent ceux qui en jouent. Il circule de villes en villes, de boîtes en boîtes, de scènes en scènes, (à présent de festivals en festivals), s'y ravive ou s'y incruste pour créer de nouveaux courants, manifestant une prodigieuse capacité de remise en cause, de sorte qu'à chaque génération de musiciens c'est le terme jazz vu là aussi comme une fausse identité, et le phénomène artistique qu'il recouvre, qui sera questionné. En ce sens, le jazz n'est pas – n'est plus – une musique ethnique, quand bien même se serait-il renouvelé au sein de quartiers, de groupes ou de communautés aisément identifiables, et aurait-il recherché jusque dans ses formes les plus débridées (le free jazz) à s'abreuver encore et toujours à ce qui en constitue la source non tarie : blues et gospels. En somme, le jazz comme « art du faux-semblant » (mais tout art ne l'est-il pas ?), alors que la plupart de ses commentateurs ont mis l'accent sur son authenticité qu'on qualifia naguère de raciale et qu'on dirait aujourd'hui ethnique ou culturelle. Ce n'est pas le moindre des paradoxes que recèle cette musique et qui, à lui seul, eût justifié que des musicologues, ethnomusicologues ou ethnologues s'y intéressassent plus qu'ils ne l'ont fait jusqu'à présent.

Une "esthétique du non"

D'emblée, il existe un problème de méthode, de repérage et de construction de l'objet « jazz », qui explique sans doute le peu d'études anthropologiques qui lui ont été consacrées. Mais est-ce seulement un problème de méthode, comme s'interroge ici même Francis Hofstein ? N'y a-t-il pas dans le jazz, chez ses musiciens, amateurs et critiques, quelque chose – peut-être propre à ce qui relève de l'*afición* – qui résiste à toute étude, à toute objectivation? Q uelque chose qui, en outre, expliquerait que le jazz n'ait que tardivement donner lieu à un apprentissage musical formalisé et que sa transmission ne se soit longtemps opérée que sur le mode de la tradition orale, de la mémoire, de la *mythologie* – ainsi que le souligne l'article d'Alexandre Pierrepont –, plutôt qu'à travers le maillage de l'histoire et le fil de l'écriture? M anifestation d'un « exotisme dans la société occidentale » selon certains[6], le jazz y aurait réimporté ce que d'autres ont nommé le « Grand Partage » : soit de la différence dans le même, de l'ailleurs dans le proche... S'affranchissant des contraintes métriques en exerçant une tension entre la mesure et le rythme, haussant même l'asymétrie et la discontinuité au niveau du jeu, laissant flotter la tonalité en recourant aux *blue notes*, faisant de l'exposition de la règle une constante transgression, de la battue et de la tenue rythmiques une gageure en la déplaçant des temps forts aux temps faibles au point de dérouter les auditeurs européens qui frappèrent des mains ou claquèrent des doigts le plus souvent à contretemps..., les musiciens de jazz ont développé, selon la formule d'Alain Gerber[7] s'inspirant de *La Philosophie du non* de Gaston

6. Cf. Michel Leiris, *C'est-à-dire*, Paris, Jean-Michel Place, 1992 : 15.
7. Cf. Alain Gerber, « Le jazz et la pensée de notre temps », *Les Cahiers du Jazz,* 1965, 12 : 20.

Bachelard, une « esthétique du non ». Le jazz comme art de la négativité : la réimportation du Grand Partage amène à commettre de grands écarts.

Anachronisme

Pour reprendre une idée forte exposée dans un ouvrage récent de Georges Didi-Huberman à propos de l'image[8], le jazz ferait apparaître des « différentiels de temps » – en l'occurrence musicalement traduits par des manipulations et glissades du tempo, « matériellement par un conflit entre le temps et le contretemps »[9] – qui le situeraient « devant le temps », en posture continuelle d'« anachronisme » qu'accentue la « mise en boîte » de l'interprétation, c'est-à-dire le disque, pour ainsi dire seul support et signe matériel de la création musicale en jazz.

Du fait non seulement de sa circularité mais de sa maniabilité le disque permet une réactualisation de l'exécution et, au sens propre, une reproduction de sa durée, en quelque sorte une réversibilité du temps. Cela est vrai de tout enregistrement, musical ou non. Mais en jazz, peut-être plus qu'ailleurs, elle est au fondement de l'œuvre et de son historicité : un événement – celui d'une rencontre, d'un phrasé inédit, d'un *rimshot* inattendu, d'un *riff* inventé – peut se répéter, comme si on était toujours présent dans le studio ou la salle de concert. Il n'y en a aucune autre empreinte ni aucune autre écoute possible, de sorte que, nouveau paradoxe, ce que le disque permet de répéter indéfiniment ne s'est peut-être jamais reproduit et ne se reproduira sans doute jamais plus. La version enregistrée a quelque chose de définitif. Sans doute est-ce la raison pour laquelle, comme le remarquait Gunther Schuller[10], l'œuvre de jazz défie toute observation, et en particulier toute analyse musicale. Alors qu'une partition peut être étudiée à loisir, un film examiné grâce aux ralentis et arrêts sur image, l'œuvre enregistrée ne peut être, quant à elle, ni ralentie ni arrêtée. Elle impose sa durée et, ce faisant, soulève des problèmes d'attention et de perception auditives. La transcription d'un morceau de jazz, fût-elle la plus fidèle, les notations fussent-elles les plus précises, ne sauraient rendre compte du souffle de l'instrumentiste, de la palette sonore de l'orchestre, du friselis des cymbales, pas plus que du swing qui ont fonctionné ce jour-là, à cet instant-là, avec ces musiciens-là. Le jazz va jusqu'aux extrêmes de cet « art du moment » que, selon André Schaeffner, la musique est par excellence[11]. C'est pourquoi maints musiciens de jazz déplorent que leurs meilleures performances n'aient jamais été enregistrées. L'eussent-elles été qu'il y en aurait toujours une qui... Il ne s'agit pas seulement d'une coquetterie. Cela, certes, fait partie des mythes et légendes du jazz, mais aussi et surtout de sa mémoire musicale, de son histoire, de sa présence décalée au monde, en un mot de son *anachronisme*.

8. Cf. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images,* Paris, Minuit, 2000.
9. André Schaeffner, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique occidentale,* Paris, Éditions de l'École des hautes étude en sciences sociales, 1994 : 62 (1re éd. : Paris, Payot, 1936).
10. Cf. Gunther Schuller, *L'Histoire du jazz.* I. *Le premier jazz, des origines à 1930,* Marseille, Parenthèses/Paris, PUF, 1997 : 9 *sq*.
11. Cf. André Schaeffner, *Variations sur la musique,* Paris, Fayard, 1998 : 61.

Il a été souvent dit que l'histoire du jazz était celle de ses enregistrements phonographiques. Mais c'est une histoire dont même les paliers semblent inachevés, dans un état d'instabilité permanent : en jazz, les faits esthétiques ne sont décidément pas des choses. C'est une histoire qui, comme la musique qu'elle retrace, est toujours en train de se faire. Le perfectionnement des techniques de mixage a pu donner lieu à des recréations musicales : ainsi en est-il des célèbres séances du quintette de Miles Davis au Black Hawk de San Francisco en 1961, que Miles Davis et son producteur de la Columbia, Teo Macero, ont remontées à partir de différents enregistrements, replaçant des chorus sur des accompagnements repiqués d'autres prises d'un même thème joué un autre soir mais dont une écoute attentive révèle des variations ou fluctuations par rapport au tempo et à l'enchaînement harmonique[12]. L'invention du disque laser et l'augmentation de ses capacités de stockage ont facilité l'édition de prises de son supplémentaires ou délaissées *(alternate takes)* : mises en route, répétitions, versions, etc., qui, bien plus que des variantes, donnent à entendre une autre façon de concevoir et jouer un morceau, que ce soit dans le rythme, l'agencement des timbres ou la succession des chorus. Dans le même ordre d'idée, le traitement numérique du son appliqué à d'anciens enregistrements a permis de faire ressortir des lignes de basse, des figures rythmiques, des mises en place, des textures sonores jusqu'alors insoupçonnées car restées enfouies dans la cire[13]. Que, pour des raisons techniques, elles aient été soustraites à l'histoire auriculaire et critique, en quelque sorte officielle du jazz, ne signifient pas qu'elles aient échappé à la mémoire de ses musiciens qui, de vive oreille ou par ouï-dire, les ont apprises, assimilées et parfois reproduites dans leurs propres exécutions et enregistrements. De ce point de vue, l'histoire du jazz, la succession des styles ou courants, consisterait moins en des ruptures que, comme le suggère l'étude de Xavier Daverat, en des reprises, des agrégats, des ressourcements, dans une invention permanente de la tradition (sans doute y a-t-il moins de distance entre Louis Armstrong et Ornette Coleman qu'entre ce qui sépare Richard Wagner de Claude Debussy) ou, plus exactement, dans une affirmation obstinée de sa *modernité*, c'est-à-dire ce transitoire, ce fugitif, ce contingent qu'évoquait déjà Baudelaire pour en dire l'essence, et qui, par définition, ne se prêtent guère à une approche anthropologique. Mais est-ce tellement sûr ?

Le thème même du colloque, organisé en juin 1999 par l'Association pour la recherche en anthropologie sociale (APRAS) à la Cité de la musique, Jazz et Anthropologie[14] – auquel la conjonction de coordination apportait une certaine prudence dans ses motifs et objectifs –, entendait se pencher sur cette « nature » culturelle du jazz, sur ce « quelque chose » dont nous parlions plus haut et qui en

12. Cf. Ian Carr, *Miles Davis,* Marseille, Parenthèses, 1991 : 149 *sq*. (éd. orig. américaine, 1982).
13. Encore que les phrasés puissent pâtir de ce nouveau traitement du son enregistré, qui gagnerait en harmonique ce qu'il perdrait en dynamique (cf. nos entrée « Ghost notes » et « Son » du Glossaire).
14. Colloque coordonné par Patrick Williams, Paris, 25 et 26 juin 1999. Ce numéro de *L'Homme* reprend, modifiées, quelques-unes des communications qui y ont été présentées, auxquelles sont venus s'ajouter des Articles, À propos et Comptes rendus écrits pour la circonstance, comme ceux de Jean-François Baré, Jean-Pierre Digard, Éloi Ficquet, Claude Macherel, Francis Marmande, Michel Naepels, Régis Meyran.

est comme la part réservée (« part maudite » ?) ; il se voulut une ouverture, une confrontation entre une discipline et un phénomène esthétique, entre un savoir et un *jeu*, qui avaient tout pour se rejoindre mais qui, depuis un premier coup de foudre, n'ont cessé de se détourner l'un de l'autre. Il s'agissait de se demander si le jazz, pour reprendre une formule consacrée, ne pouvait être malgré tout « bon à penser », au sens où il constituerait un *objet culturel* et un *objet naturel* de l'anthropologie. Les articles réunis dans cette livraison de *L'Homme* sont le prolongement direct de cette question et des débats qu'elle a suscités.

À découvert

Objet culturel, le jazz le serait dans la mesure où il a inspiré un engouement tel que maints chercheurs de l'anthropologie française ont reconnu devoir à sa découverte, au début des années 20, une stimulation si ce n'est une motivation dans le choix de leur carrière d'ethnographe. À ce titre, le jazz a fait partie de leur formation, de leur bagage, même si l'un d'eux, André Schaeffner, allait vivre une bien curieuse contre-expérience en emportant dans ses cantines de la Mission Dakar-Djibouti, à laquelle il s'était joint en 1931, un phonographe et des disques non seulement « pour supporter des soirées plutôt mornes » mais pour vérifier ses idées sur les liens entre le jazz et la musique africaine qu'il avait exposées dans un ouvrage écrit quelques années plus tôt[15] et dont les articles de Denis-Constant Martin, d'Olivier Roueff, d'Anne-Marie Mercier-Faivre et Yannick Séité réévaluent ici la place et l'apport dans la réception du jazz en France. André Schaeffner constata qu'à son grand dépit les « auditeurs noirs, qu'ils fussent dogon ou non, ne prêtaient aucune attention aux disques de jazz [qu'il leur jouait] : peut-être », ajoutait-il, « la mesure à quatre temps en était-elle responsable. Un air avait été retenu [par l'un des boys de la Mission] ; il le sifflait en marchant et ceci prête à réfléchir, c'était le thème impitoyablement répété et sur une mesure à trois temps du *Boléro* de Ravel »[16]. Dans ce même texte, Schaeffner reconnaissait que « si, comme l'on dit, tous les chemins mènent à Rome, le jazz peut bien mener en Afrique et à l'ethnographie tout court ». Il en fut de même pour Michel Leiris, Georges Henri Rivière ou même Alfred Métraux, comptant parmi les premiers ethnologues français qui, à des degrés divers, furent tous attachés à la nouvelle équipe du Musée d'ethnographie du Trocadéro, ancêtre du musée de l'Homme, où se repensèrent méthodes, concepts, publications, expositions et didactique de l'anthropologie française.

Une "catastrophe apprivoisée"

Observer que, en France, l'ethnographie de terrain a pu bénéficier d'un élan suscité, entre autre, par ce qu'on appelé l'avènement de la « crise nègre »[17] et que

15. André Schaeffner & André Cœuroy, *Le Jazz,* Paris, Claude Aveline, 1926 (réimprimé chez Jean-Michel Place, Paris, 1988, pp. 98-99).
16. Cité in Jean Jamin, « André Schaeffner (1895-1980) », *Objets et Mondes*, 1980, 20 (3) : 132-133.

le poète haïtien, René Depestre, moins charitable, a qualifié de « négrisme »[18], est presque devenu un lieu commun. Non seulement cette crise avait touché les domaines les plus modernes de l'art occidental tel le cubisme (avec notamment la « découverte » des arts qu'on a expressément qualifiés de nègres), mais elle devait exercer une influence sur le style de vie européen, en particulier dans ce qu'il a de plus ouvert et, apparemment, de moins contrôlé : le champ des loisirs, des sorties et de ce qu'on alla désigner bientôt sous le terme de surprises-parties, auxquels la musique de jazz renvoyait peu ou prou[19] – musique tout d'abord d'entractes, de boîtes de nuit puis de revues (*La Revue nègre* en 1925, Florence Mills en 1927, les Lew Leslie's Black Birds en 1929), qui, par contagion sémantique, ne pouvaient manquer d'évoquer un monde d'*écarts*, un monde périodique, intermédiaire entre le primitivisme et le modernisme, la sauvagerie et la civilisation, la débauche et la retenue, et où, dira Georges Bataille, régnait une « démence grisante de *feux follets*, louches et charmants, tordus et hurleurs comme des éclats de rire »[20].

La représentation du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky avait déjà sérieusement heurté le confort d'écoute et la sensibilité musicale européenne, au point de déclencher une quasi-émeute lors de sa création à Paris, le soir du 29 mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées. André Schaeffner, qui en fut un spectateur actif, en mesura plus tard la portée, allant même jusqu'à écrire[21] que, sans cette venue du *Sacre*, le jazz n'eût eu aucune chance d'être compris et aussi rapidement adopté en Europe :

> « L'œuvre de Stravinsky », note-t-il, « née en pleine découverte de l'art plastique nègre, devait par un déploiement jusqu'alors inusité de la batterie, par le déchaînement de ses cuivres, par la dure insistance de ses rythmes, enfin par ses brusques renforcements de tutti et par son profil en saillies successives, nous accoutumer à cette forme hirsute de musique à quoi les Afro-Américains furent comme invinciblement ramenés par la lutherie moderne. Or une qualité commune au *Sacre* et au jazz est que, s'ils ne songent proprement à imiter la "furie des éléments", ils y font néanmoins songer par la force, digne d'un phénomène naturel, qu'ils mettent en jeu : comme le notait Jean Cocteau,

17. Du titre d'un chapitre de Michel Leiris dans *Afrique noire : la création plastique*, « La "crise nègre" dans le monde occidental », in *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, 1996 : 1125-1159. Cf. également son article sur Giacometti dans *Documents* (1929, 4 : 209) : « Il y a des moments qu'on peut appeler des crises et qui sont les seuls qui importent dans une vie. Il s'agit des moments où le dehors semble brusquement répondre à la sommation que nous lui lançons du dedans, où le monde extérieur s'ouvre pour qu'entre notre cœur et lui s'établisse une soudaine communication. J'ai quelques souvenirs de cet ordre dans ma vie et tous se rapportent à des événements en apparence futiles, dénués aussi de valeur symboliques et, si l'on veut, *gratuits* : dans une rue lumineuse de Montmartre, une négresse de la troupe des Black Birds tenant un bouquet de roses humides dans ses deux mains, un paquebot à bord duquel je me trouvais se séparant lentement d'un quai, quelques bribes de chansons murmurées au hasard, la rencontre dans une ruine de Grèce d'un étrange animal qui devait être une sorte de lézard géant... La poésie ne peut se dégager que de telles "crises", et seules comptent les œuvres qui en fournissent des équivalents. »
18. Cf. René Depestre, *Ainsi parle le fleuve noir,* Grigny, Éditions Paroles d'aube, 1998 : 42 *sq*.
19. Cf. Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique, op. cit.,* 1996 : 1156.
20. Cf. Georges Bataille, « Black Birds », *Documents,* 1929, 4 : 215.
21. André Schaeffner *in* André Schaeffner & André Cœuroy, *Le Jazz, op. cit.,* 1988 : 98-99 ; cf. également André Schaeffner, *Variations sur la musique, op. cit.,* 1998 : chapitre VIII – « Au fil des esquisses du *Sacre* ».

lors de la première apparition du jazz en 1918 au Casino de Paris, "nous voyons danser sur cet ouragan de rythmes et de tambours une sorte de catastrophe apprivoisée" ».

La crise nègre, dont le jazz fut « l'étendard orgiaque » (Leiris) et dont, par un étrange concours de circonstances (en est-ce un ?), la « paganisation musicale » du *Sacre* (Schaeffner), son « éveil à la bête humaine » (Leiris), avaient été annonciateurs, allait profondément modifier les représentations que la société occidentale se formait des cultures exotiques, non sans que, en retour, ce ne fût elle qui en vînt à s'*exotiser* : apparaissant en soi[22], l'Autre, qui, pas plus dans le jazz que chez les adolescentes du 3e tableau du *Sacre,* n'est tout à fait un Autre, lui infligeait une « douloureuse chirurgie » (pour reprendre là aussi un mot de Leiris) en l'obligeant non seulement à relativiser ses jugements et croyances artistiques mais à réformer son régime d'esthésie. Les conditions de possibilité d'une anthropologie – c'est-à-dire d'une interrogation sur les faits de culture et de société – étaient esthétiquement posées en raison même de cette crise provoquée par la confrontation avec de nouvelles formes d'expression musicale, par l'irruption de nouvelles façons de représenter le corps et de mettre de l'art dans la vie.

Catégorie floue sous laquelle furent regroupés aussi bien les arts africains et océaniens que les arts amérindiens, l'art nègre qu'on a qualifié par la suite de primitif était apparu aux premiers observateurs et commentateurs comme doué d'une « religiosité sauvage » (ces fétiches d'Océanie et de Guinée, ces « Christ d'une autre forme et d'une autre croyance / Christ inférieurs des obscures espérances » célébrés par Apollinaire) et d'une force d'expression telle que – pour reprendre le mot de Carl Einstein – les œuvres qui en relevaient s'imposaient dans leur « existence spatiale immédiate »[23] : masques, statues ou figurines dont les sculpteurs de ces sociétés-là semblaient ne pas avoir cherché à faire ressemblant mais à permettre aux personnages représentés d'*être là*, paraissaient être l'objet d'une sorte de théâtralisation plastique. André Schaeffner, dans son livre sur le jazz[24], s'était attaché à retracer la généalogie africaine de celui-ci, Michel Leiris, dans ses articles de *Documents*[25], avait quant à lui insisté sur cette sorte d'« africanisation des musiques européennes » qu'il opérait – ce bien « étrange syncrétisme entre des mains plus ou moins noires des "mélodies" du monde moderne », devait plus tard souligner Schaeffner[26]. Les musiciens de jazz étaient perçus comme de véritables « personnages sonores » faisant converser et « danser leurs instruments ». La musique qu'ils exécutaient était autant jouée que gesticulée, littéralement incorporée, avec, en outre, cette part de risque non seulement technique mais organique qu'implique l'improvisation. Nombre de commentateurs ont mis l'accent, depuis, sur l'effort

22. Cf. Michel Leiris, « L'Autre qui apparaît chez vous. Entretien avec Michael Haggerty », *Jazz Magazine,* 1984, 324 : 35.
23. Cf. Carl Einstein, *Negerplastik,* Leipzig, Verlag der weissen Bücher, 1915 (trad. fr. : *La Sculpture nègre,* Paris, Médiations, 1961).
24. André Schaeffner & André Cœuroy, *Le Jazz, op. cit.,* 1988 : 15-16 et 90-100.
25. Notamment « Civilisation », *Documents*, 1929, 4 : 221-222, repris dans Michel Leiris, *Brisées,* Paris, Gallimard, 1992 : 31-37.
26. André Schaeffner, *Origine des instruments de musique, op. cit.*, 1994 : 353.

physique, l'engagement corporel sans précédent dans l'histoire de la pratique instrumentale occidentale auquel se livrent les musiciens de jazz et dont, en 1936, Schaeffner déplorait que l'étude ait été à ce point délaissée par la musicologie comparée qui, insistait-il, répugne toujours à examiner le cas du jazz, car sans doute y aurait-elle appris « jusqu'à quel point une "musique fabriquée", pot-pourri de musiques savantes, peut avoir été modelée par des habitudes corporelles particulières, ici celle des nègres »[27].

« Musique de l'œil, eau-forte de l'oreille »[28], le jazz n'allait pas sans une certaine dramatisation esthétique que redoublaient celle, sociologique, qui l'avait vu et fait naître (la traite, l'esclavage) et celle, géographique, où il s'était développé (les églises et les cimetières, les rues et les bordels de La Nouvelle-Orléans, les faubourgs de Chicago, les boîtes de Harlem qu'évoque ici l'article de Pascal Colard, et les bars plus ou moins louches de Montmartre qui, en même temps que le whisky, l'ont introduit et diffusé en France après la Première Guerre mondiale[29], etc.). De la même manière que l'art nègre, le jazz imposait son « existence spatiale immédiate ». Ce que Jean-Paul Sartre, lors de son premier séjour à New York en 1946, a exprimé sous la forme d'un calembour, avançant que le jazz doit se consommer sur place, « comme les bananes », ou dans des lieux qui lui ressemblent, et percevant ce à quoi on l'a par la suite assimilé, c'est-à-dire à un art de l'instant, à une *musique en train de se faire*, comparable à une dramaturgie mais où les coulisses et la scène ne feraient qu'un (Schaeffner), mais où la temporalité se substituerait à la textualité comme le carnet d'esquisses au tableau (Leiris) : l'œuvre de jazz est en quelque sorte la succession de ses interprétations et des circonstances qui les ont produites, non point la déclamation de tirades ni l'exécution plus ou moins fidèle d'une partition.

Cette « catastrophe apprivoisée » dont parlait Jean Cocteau et que représentaient le corps dénudé ou déhanché des chanteurs et danseurs de revues nègres, ou le jeu fortement timbré et syncopé des instrumentistes de jazz, n'a pas été sans marquer l'approche de l'ethnologie française ni sans agir sur la construction de ses objets de prédilection : que ce soit à propos des rhombes, masques et funérailles dogons perçus comme des « manières d'opéras funèbres », des rites de circoncision namchi ou des cultes de possession et sacrifices chez les Éthiopiens de Gondar assimilés à des

27. *Ibid.* : 311.

28. André Schaeffner, « Les Lew Leslie's Black Birds au Moulin Rouge », *Documents,* 1929, 4 : 223.

29. Cf. Bricktop & James Haskins, *Bricktop,* New York, Atheneum, 1983 : « Prohibition, Harlem, café society, Paris, movies-mad Rome, the queen of the nightclubs tells the exuberant story of a fabulous life ». Chanteuse, Bricktop – à l'état civil Ada Beatrice Queen Victoria Louise Virginia Smith – devint en 1924 la patronne du cabaret Le Grand Duc, situé au 52 rue Pigalle à Paris, où se produisirent chanteurs, danseurs et des musiciens de jazz venant y « faire un bœuf », tels le clarinettiste et saxophoniste Sidney Bechet, le banjoïste Vance Lowry, les percussionnistes Louis Mitchell et Buddy Gilmore, celui-ci batteur du célèbre Southern Syncopated Orchestra de Will Marion Cook, qui fut remarqué par le chef d'orchestre de la Suisse romande Ernest Ansermet, et avec lequel Sidney Bechet fit sa première prestation européenne à Londres en 1919. Sur cette introduction et réception du jazz en France, outre la thèse de Ludovic Tournès malheureusement publiée sous un titre racoleur et fallacieux et que le sous-titre peine à corriger (*New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999), voir, entre autres, les deux articles de Yannick Séité, « This One's for Leiris », *Atlantiques, Cahiers du Centre régional des lettres d'Aquitaine*, 1997, III : 137-184, et « L'âge du jazz », *Gradhiva*, 1999, 25 : 27-44, le numéro spécial de *Jazz Magazine* (« La France découvre le jazz », 1984, n° 324) et la biographie de *Sidney Bechet* par Christian Béthune (Marseille, Parenthèses, 1997).

« comédies rituelles », c'est surtout le côté expressif si ce n'est expressionniste des sociétés africaines qui fut mis en avant, en d'autres termes : leur côté théâtral, spectaculaire. À un niveau plus théorique, le concept de fait social total forgé par Marcel Mauss dans son *Essai sur le don* amenait à privilégier cette dimension spectaculaire en raison de la part qu'il accordait aux façons dont une société pouvait littéralement se mettre en scène à travers ses cérémonies et ses rituels. L'idéologie ou les stéréotypes concernant les « sociétés nègres » se trouvaient ainsi consolidés par une théorie du phénomène social[30].

Mode d'emploi et état de marche

Parce qu'il réintroduisait le corps dans la musique, *lui donnait du corps* dans des lieux qui semblaient plutôt conçus pour lui en ôter (salles de théâtre, de concert, voire d'opéra) afin de n'être plus que pure contemplation de l'esprit, le jazz ne pouvait qu'attirer l'attention et, pour tout dire, attiser la curiosité des membres de la nouvelle équipe du Musée d'ethnographie du Trocadéro qui, de leur côté, se préoccupaient d'introduire le corps dans le musée, *de donner du geste* comme on donne du mou (toujours ce couple tension-détente si particulier au jazz), aux objets qui y étaient exposés. En 1929, dans un article de *Documents*[31], André Schaeffner avança l'idée que l'ethnographie devait pouvoir concevoir un espace d'exposition où les objets ne seraient pas réduits à leurs seules propriétés formelles, un espace d'exposition où leur valeur d'usage, disons leur fonction, ne serait pas exclue, où ils seraient montrés en état de marche. La prise en compte de cet état de marche posait bel et bien la question de l'introduction du corps dans le musée, en l'occurrence du geste du musicien et du mode d'emploi de l'instrument sans lesquels celui-ci risquait de rester non seulement inaudible – ce qui est un comble – mais totalement incompréhensible. Comme le remarque Denis Hollier[32], Schaeffner entendait déjouer l'alternative qui veut qu'on se serve d'un outil ou joue d'un instrument et qu'on contemple un tableau : *Have one's cake and eat it too,* disent les Américains ! En somme, faire de la muséologie un spectacle participant, comme il existe, en ethnologie, une observation participante.

Musique en perpétuel *état de marche*, musique du *sur place*, le jazz proposait une image sensible, un modèle intuitif à cette muséographie ethnologique qui se demandait comment procéder pour que les matériaux, « dont la valeur est liée au fait qu'ils sont choses cueillies sur le vif, puissent garder quelque fraîcheur une fois consignés dans des livres ou mis en cage dans des vitrines »[33]. Comment, en

30. Cf. Jean Jamin, « Objets trouvés des paradis perdus. À propos de la Mission Dakar-Djibouti », in Jacques Hainard & Roland Khaer, eds, *Collections passion*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1982 : 69-100, et « Introduction à *Miroir de l'Afrique* », in Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique, op. cit.*, 1996 : 9-59.
31. Cf. André Schaeffner, « Des instruments de musique dans un musée d'ethnographie », *Documents,* 1929, 5 : 248-254.
32. Cf. Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », préface à la réimpression de la revue *Documents*, Paris, Jean-Michel Place, 1991 : XI.
33. Michel Leiris, « Du Musée d'ethnographie au Musée de l'Homme », *La Nouvelle Revue française*, 1938, 299 : 344.

effet, rendre le *sur place* des choses collectées, de fait extraites de leur contexte, à l'instar, là aussi, du jazz qui s'en était lui-même émancipé sans que ses origines fussent pour autant oblitérées ? Ce n'est sans doute pas trop forcer l'interprétation d'avancer que le jazz fût considéré « comme pourvoyeur d'outils métaphoriques propres à penser les arts qui ne sont pas lui »[34]. Au fond, le jazz comme laboratoire muséologique, mais aussi comme musée musicologique. En témoignerait la façon dont ses musiciens se sont employés à *exhiber* toute une gamme d'éléments de percussion inusités, parfois inventés (du flexaton au wood-block, en passant par la *wahsboard*, planche à laver recouverte de tôle et grattée rythmiquement avec des dés à coudre). En témoignerait également et surtout la façon dont, à des fins imprévues, ils ont *réexposé* musicalement des instruments empruntés à la lutherie européenne, qu'elle soit populaire (accordéon ou bandonéon), militaire (saxhorns, saxophones, sarrussophones), obscure (strichs, et autre manzellos) ou classiques, modifiant alors leur prise en main et leur jeu (pizzicatos ou *slaps* de la contrebasse à cordes, *legato* perlé de la cymbale *ride*, harmoniques plus forts des cordes de guitare pincées au médiator), étendant, amplifiant, voire altérant leur timbre (effets *wa-wa* de sourdines placées devant le pavillon des cuivres, électrification de la guitare et de l'orgue, chuintement des balais sur les tambours), recomposant leur distribution spatiale (agrégation et réajustement des éléments de percussion), reprofilant le schéma corporel de leur approche : ainsi du jeu de batterie qui sollicite les quatre membres du batteur, ou de l'attaque du piano, dont l'angle formé par les poignets est souvent abaissé par rapport au clavier, et qui, en outre, peut mobiliser les coudes, les paumes ou les index tendus du pianiste, telles des mailloches ou des baguettes. Dans le même mouvement, le jazz en vint à *exposer* des instruments d'origine non européenne, (banjo, conga, marimba, voire conque, etc.). Combinés avec ceux de facture classique ou ancienne, ils feront d'ailleurs partie intégrante des prestations de l'Art Ensemble of Chicago dès les années 60, où instruments, corps et musique, archaïsme, exotisme et modernisme se trouveront mêlés dans une sorte de muséographie happening, d'« *instrumentarium* acoustique »[35].

Tout se passe comme si le jazz avait précipité la destinée des instruments de musique en laquelle André Schaeffner avait entrevu pour chacun le risque, sitôt emprunté et utilisé, de n'être plus lui-même « tant peuvent le hanter les ombres des autres instruments »[36], là aussi à la manière de pièces exposées dans un musée d'ethnographie. Tout se passe également comme si le jazz avait substitué une esthétique du détail, du particulier, du détournement à une esthétique du système dont toute la musique savante européenne est imprégnée et qu'un musicien de la trempe de Pierre Boulez ou un théoricien et musicologue de l'envergure de Theodore W. Adorno semblent avoir toujours valorisée. Ce qui expliquerait, entre autre, leur détestation du jazz et leur aveuglement le concernant. Le jazz ne

34. Yannick Séité, « This One's for Leiris », art. cit., 1997 : 177.
35. Philippe Carles, « Art Ensemble of Chicago », in Philippe Carles, André Clergeat & Jean-Louis Comolli, *Dictionnaire du jazz,* Paris, Robert Laffont, 1994 : 41.
36. André Schaeffner, *Variations sur la musique, op. cit.*, 1998 : 106.

fait pas système ; il s'ingénie au contraire à contourner ou à subvertir tout système, qu'il soit tonal, atonal ou modal – les musiciens de jazz, quoi qu'en disent les légendes ou le colportent les clichés, ne sont pas que des analphabètes... Pour Pierre Boulez, le jazz est demeuré « une musique de bar », et l'improvisation, qui la caractérise, « une sorte d'onanisme en public »[37]. Quant à Theodore W. Adorno, qui, déjà, reprochait à Gustav Mahler d'avoir voulu fixer les cymbales sur la grosse caisse et faire jouer l'ensemble ainsi formé par un seul musicien, y décelant alors une régression « populaire » et « militaire » qui ne pouvait qu'engendrer « une sonorité de misère »[38], Eric Hobsbawm aura à son propos cette remarque peu amène mais non dépourvue d'humour : « Perhaps luckily : Adorno wrote some of the most stupid pages ever written about jazz »[39], faisant probablement allusion à l'article que celui-ci écrivit en collaboration avec George Simpson en 1941, où se trouvent non seulement commis de sérieux contresens au sujet de cette question du détail musical ou organologique, mais portés des jugements à l'emporte-pièce sur le jazz vu comme une musique de la « standardisation » et du « culte de la machine », une musique au sens strict de variétés[40] !

Aussi Laurent de Wilde, dans son ouvrage récent sur Thelonious Monk, n'exagère-t-il guère en observant que la musicologie « est de toutes les sciences d'analyse artistique de loin la plus réactionnaire »[41]. En des termes plus choisis, Schaeffner avait déjà manifesté, comme on l'a vu (cf. *supra*, p. 15), un pareil énervement en 1936 ; mais, aussi paradoxal que cela puisse paraître, n'en porte-t-il pas une part de responsabilité en s'étant si peu impliqué, depuis la parution de son ouvrage en 1926, dans l'analyse de cette musique ? De fait, en dépit de l'intérêt revendiqué, *Origine des instruments de musique*, qui est son maître livre et qui fut de nombreuses fois réédité, ne comporte que de brèves allusions au jazz : en tout et pour tout onze occurrences sur plus de quatre cents pages d'une typographie serrée, et ce sans aucune référence à ses musiciens !

Tourner court

Que la découverte du jazz en France ait pu jouer le rôle d'un catalyseur dans la formation d'ethnologues de l'entre-deux-guerres, et, pour une part, inspirer

37. Jugement et attitude que, poliment mais fermement, Schaeffner reprochera à Pierre Boulez (cf. Pierre Boulez & André Schaeffner, *Correspondance 1954-1970,* Paris, Fayard, 1998, édition établie, présentée et annotée par Rosângela Pereira de Tugny). On sait avec quelle verve Cecil Taylor répondit à Pierre Boulez dans un entretien qu'il accorda à *Jazz Magazine* (1975, 234 : 26-28), voyant dans ces réflexions non la marque d'une pensée esthétique mais la trace d'une éthique musicale puritaine qui veut éliminer le corps que pourtant le jeu instrumental requiert... En outre, ce n'était pas l'avis du confrère de Boulez, György Ligeti, pour qui le jazz demeure « la plus belle expression stylistique du siècle » (« Entretien avec Benoît Delbecq », *Jazz Magazine,* 1998, 484 : 32-34).

38. Theodore W. Adorno, *Quasi una fantasia,* Paris, Gallimard, 1982 : 37 (éd. orig. allemande, 1963).

39. Eric Hobsbawm, *Uncommon People. Resistance, Rebellion and Jazz,* New York, The New Press, 1998 : 253.

40. Theodore W. Adorno & George Simpson, « On Popular Music », *Studies in Philosophy and Social Sciences,* 1941, 1 : 17-49, traduit en français sous le titre « Sur la musique populaire », *Revue d'esthétique,* 1991, 19 : 181-204.

41. Laurent de Wilde, *Monk,* Paris, Gallimard, 1997 : 136.

leurs premières recherches de terrain, premiers écrits et réflexions muséologiques, cela donc, de l'avis même des intéressés et au regard des sensibilités qu'ils ont exprimées depuis, n'est pas douteux[42]. Ce n'est pas, pour autant, qu'ils en firent un objet d'étude et décidèrent d'aller enquêter sur place, sur ses conditions de production et d'exécution. Hormis quelques notes jetées çà et là pendant les deux années que parut la revue *Documents*, ils ne s'en firent même pas les chroniqueurs. Ni Leiris, ni Schaeffner, ni Rivière n'entreprirent le voyage presque obligé, et pour beaucoup symbolique, à La Nouvelle-Orléans, à Chicago ou à Harlem. Les principes de méthode que Schaeffner devait plus tard définir mais que, suivant la boutade de Marcel Granet (« la méthode c'est le chemin quand on l'a parcouru » !), il avait déjà appliqués dans ses propres travaux concernant aussi bien la musique occidentale (Stravinsky, Debussy, Poulenc, Schoenberg) que la musique extra-européenne, restèrent si l'on peut dire lettres mortes :

> « En un art [la musique] », écrivait Schaffner [43] en 1942, « qui est essentiellement d'exécution et d'interprétation, qui est de mouvement, d'action, d'expression et aussi de qualités de timbre – toutes choses jamais identiques ; en un art où entre ce que l'auteur a voulu et ce qui est proprement réalisé se découvre une part d'indéterminé, d'incertain, de rarement possible et d'abandonné à un concours heureux de circonstances ; en un art enfin ou, comme en n'importe quel autre, les relations entre l'homme, l'auteur, l'œuvre et son temps mettent en jeu des éléments assez obscurs, parfois de signes contraires, en tout cas hétérogènes (esthétiques autant qu'anesthétiques, psychologiques autant que sociaux), il semble que par l'observation directe, par une expérience personnelle de l'art du présent, puisse être approché de plus près un certain ordre de détails concrets, mobiles et fugitifs, mais essentiels pour l'étude des problèmes musicaux. »

On ne pouvait être cependant plus clair. Un programme de recherche était tracé, un protocole d'enquête dessiné. Fondateur en 1929, au Musée d'ethnographie du Trocadéro, d'un département qui prit successivement les noms d'« organologie », d'« ethnologie musicale » puis d'« ethnomusicologie » et qu'il dirigea jusqu'en 1965, André Schaeffner était probablement le mieux placé de tous pour leur donner une impulsion et pour introduire le jazz dans le champ d'investigation de l'anthropologie. Cela, donc, ne se fit pas. Y eut-il, comme on l'a supposé, une trop grande emprise du primitivisme ou, au contraire, un trop fort effet de modernité ?

42. À notre connaissance, rien de tel ne s'est produit ni en Grande-Bretagne (à l'exception peut-être d'Eric Hobsbawm, dont les textes sur le jazz sont évoqués ici par Michel Naepels, mais Hobsbawm est historien) ni, de façon plus surprenante, aux États-Unis où le jazz était pourtant à demeure (seuls peut-être les sociologues de l'École de Chicago, Howard S. Becker en particulier avec son célèbre ouvrage *Outsiders* publié par The Free Press of Glencoe en 1963, se sont penchés sur le phénomène, encore que ces travaux soient plutôt tardifs comme sont tardives la plupart des études, musicologiques ou ethnomusicologiques, qui de près ou de loin se sont intéressées au jazz, elles ont été pour la plupart réalisées au tournant des années 60). Il semble, par ailleurs, exister un fossé entre la critique qui, en revanche, se manifestera très tôt dans des périodiques spécialisés (les revues américaines qui accorderont d'importantes rubriques au jazz, *Metronome* et *Down Beat,* sont respectivement fondées à New York en 1885 et à Chicago en 1934, la revue anglaise *Melody Maker* à Londres en 1926) et la recherche universitaire qui est restée lente à la détente. Situation qu'a également connue la France avec notamment la revue *Jazz Hot* créée en 1935.

43. André Schaeffner, *Variations sur la musique, op. cit.,* 1998 : 61.

Emprise du primitivisme dans la mesure où une perspective évolutionniste, qui avait toujours cours dans les sciences sociales, aurait amené à déplacer le socle originaire du jazz sur le continent africain auquel André Schaeffner et Michel Leiris consacrèrent par la suite l'essentiel de leurs recherches, pour l'un ethnomusicologiques, pour l'autre ethnologiques, mais sans jamais revenir sur la question du « berceau du jazz », comme si elle allait désormais de soi, comme si elle devait rester, pour ainsi dire, à fleur de peau, au niveau d'un « mythe des édens de couleur »[44]... ? Leurs écrits ultérieurs pondérèrent, voire redressèrent cette vision des choses mais, ce faisant, réactivent l'interrogation sur ce qui apparaît bel et bien être un obstacle épistémologique à *leur* anthropologie puisqu'ils ne s'engagèrent pas plus avant dans l'étude du jazz. Dans un article rédigé en 1968, Schaeffner remet certes en cause les options africanistes et « négristes » de son propre ouvrage sur *Le Jazz* (alors que, à l'initiative de Lucien Malson et avec son accord, les chapitres dus à sa plume viennent d'être republiés sous le titre « Les racines africaines du jazz » dans deux livraisons des *Cahiers du Jazz*[45]) mais ce sera sans suite. Pourtant, dans ce texte[46], Schaeffner s'en prenait à certaines confusions, notamment celles, précisa-t-il à Pierre Boulez[47], qui sont « souvent faites entre la musique purement africaine, celle des Antilles et enfin la musique noire des États-Unis », confessant qu'il ne croyait plus en la *négritude*, « invention », avançait-il, « des Noirs [pourquoi n'a-t-il pas ajouté : et des Blancs... ?] qui ne connaissent pas l'Afrique, et même la méprisent. Je doute », concluait-il, « que les historiens du jazz goûtent beaucoup ma mise au point ». Schaeffner ne dédaignait pas ce type de remise en cause et de provocation (il en fut de même pour le terme « ethnomusicologie » qu'il se reprocha d'avoir utilisé et même « inventé »[48]), ni les décalages auxquels pouvaient donner lieu republications ou rééditions. Sans doute fut-ce sa manière de demeurer proche du jazz, mais une manière plus intuitive que scientifique...

Effet de modernité en ce sens que, comme l'a souligné Eric Hobsbawm[49], le jazz non seulement provenait d'une puissance industrielle en pointe – symbole du machinisme et de l'économie libérale – mais renvoyait en même temps à son envers : à une sorte de contre-culture, un monde interlope et littéralement débridé qui allait séduire aussi bien des individus et groupes se réclamant d'avant-gardes artistiques et littéraires que des intellectuels en rupture de ban,

44. Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1976 : 162.

45. *Les Cahiers du Jazz,* 1965, 11 : 32-62, et 12 : 46-61. Dans la postface à la réédition du *Jazz* (*op. cit.* 1988 : 157 *sq*.), Lucien Malson nous fait part des « regrets » que Schaeffner éprouvait par rapport à ce livre, dont l'érudition lui semblait incomplète, l'analyse stylistique absente, des artistes (Louis Armstrong, Sidney Bechet, Duke Ellington, etc.) passés sous silence, enfin dont le cosignataire, André Cœuroy, dans le dernier chapitre du livre, se montra plus soucieux de savoir ce que les compositeurs classiques pensaient du jazz que de l'étudier en lui-même et accorda une part excessive à l'orchestre blanc de Paul Whiteman.

46. Cf. André Schaeffner, « La musique noire d'un continent à l'autre » in *La Musique dans la vie,* Paris, ORTF, 1969, vol. II : 9-23.

47. Cf. Pierre Boulez & André Schaeffner, *Correspondance 1954-1970, op. cit.,* 1998 : 96.

48. Cf. André Schaeffner, *Essais de musicologie et autres fantaisies*, Paris, Le Sycomore, 1980 : 10. À noter que *Variations sur la musique* (*op. cit.,* 1998) reprend les articles réunis du vivant de Schaeffner dans ce précédent livre (il est mort quelques mois après sa parution), à l'exception notable toutefois de l'« avertissement » (pp. 7-10) que Schaeffner avait rédigé à cette occasion.

49. Cf. Eric Hobsbawm, *Uncommon People, op. cit.,* 1998 : 270 *sq*.

voire des conservateurs tel Hugues Panassié (à qui l'on doit cependant les premières tentatives d'étude stylistique du jazz[50]), ou des adolescents et des gens du « menu peuple » : le jazz était aussi un phénomène de danse « à l'érotisme latent » qui permettait de s'abandonner « à la joie animale »[51]. En somme, le jazz fut reçu comme une musique qui, portant la culture et les loisirs jusqu'aux limites des conventions artistiques et de l'étiquette, les franchissant parfois sans autre état d'âme – « une barbarie devenue licite » –, faisait se rejoindre les extrêmes de la société : ce fameux « signe de ralliement [...] aux couleurs du moment » dont parlait Leiris[52]. Mais c'était une musique et un milieu pour l'analyse desquels les méthodes et concepts de l'anthropologie ne semblaient guère appropriés, celle-ci s'accommodant plus volontiers de petites unités territoriales, de la régularité, de la tradition, de l'« aspect moyen de la civilisation » c'est-à-dire de son « état culturel moyen », tous objectifs que Paul Rivet fixait dans le même temps à l'enquête ethnographique et sur lesquels devait porter ses comparaisons[53].

Serait-ce à cause de cette contradiction, de ce « *clash* du primitivisme et de la civilisation industrielle » dont il paraissait être le résultat[54], que le jazz devint un impensé de la méthode et de la raison anthropologiques, alors que beaucoup sinon tout dans sa démarche esthétique et ses productions artistiques, comme l'avaient pressenti Schaeffner et Leiris, le destinait à en être un *objet naturel* ?

Une anthropologie du jazz ?

Il est vrai que, à propos du jazz, à travers son histoire, à partir des conditions de son apparition, de son développement, de sa diffusion et réception, certains concepts clés de l'anthropologie peuvent être activés, voire même redéfinis, certains faits sociaux mieux identifiés et analysés, tels que les notions de culture, dominée et dominante, les phénomènes de transplantation, de métissage culturel et de syncrétisme, les types de résistance et de déviance[55], et, *last but not least*, l'opposition entre particulier et universel, la distinction entre formes populaires et formes savantes de l'expression musicale. Ce pourrait même être les problématiques et méthodes d'une anthropologie que l'on a désormais l'habitude d'appeler cognitive que le jazz, en tant qu'objet, viendrait solliciter et permettre de tester au sens strict. Que ce soit dans ses formes d'apprentissage ou dans la part réservée à l'improvisation, à la triade thème-variation-thème, à l'interaction du jeu instrumental, l'exercice du jazz met en œuvre des *schemata*, des scripts[56], c'est-à-dire des formes de savoir et de cognition particulières qui ne sont généralement ni énoncées, ni représentées, ni donc explicitées mais qui conditionnent

50. Cf. Hugues Panassié, *Le Jazz hot,* Paris, Corrêâ, 1934.
51. Michel Leiris, *L'Âge d'homme, op. cit.*, 1973 : 161.
52. *Ibid.* : 161.
53. Cf. Paul Rivet, « L'étude des civilisations matérielles : ethnographie, archéologie, préhistoire », *Documents,* 1929, 3 : 133.
54. Michel, Leiris, *Miroir de l'Afrique, op. cit.,* 1996 : 887 n. 8.
55. Cf. à ce sujet l'ouvrage de Howard S. Becker, *Outsiders, op. cit.,* 1963 : 120 *sq.*
56. Cf. Maurice Bloch, « Le cognitif et l'ethnographique », *Gradhiva,* 1995, 17 : 45-54.

le résultat d'ensemble, comme si, pour paraphraser une expression de Louis Sclavis[57], la mémoire et la connaissance musicales passaient par le corps, par un geste de la main, un coup d'œil, un hochement de tête. Ainsi que le montre Denis Laborde, les musiciens de jazz se regardent autant qu'ils s'écoutent et, comme le note Francis Marmande, on les regarde autant qu'on les écoute. En somme, le jazz apparaîtrait comme un « déclencheur » de l'analyse ethnologique.

L'un des premiers auteurs à avoir abordé le jazz dans une perspective anthropologique est probablement LeRoi Jones, aujourd'hui connu sous le nom d'Amiri Baraka. Dans son essai majeur[58], LeRoi Jones fait d'ailleurs explicitement référence à des ethnomusicologues comme John et Alan Lomax ou comme Nelson Pucket, ainsi qu'à des anthropologues tel Melville J. Herskovits – pionnier des études afro-américaines et des recherches sur les relations entre l'Afrique et l'Amérique – même si certaines des hypothèses de celui-ci sont réévaluées, au sujet notamment de l'héritage culturel africain que les esclaves noirs transplantés sur les terres du Nouveau Monde auraient pu préserver. L'esclavage impliquait de fait et *de jure* une dépossession de leur identité familiale et ethnique, religieuse et linguistique. Ce que, depuis les années 80, l'on a appelé en France le « regroupement familial » n'était certes pas le souci majeur des négriers pas plus qu'il n'était celui des planteurs blancs du Sud des États-Unis !

Un des apports du livre de LeRoi Jones réside dans la critique des conceptions essentialistes du jazz qu'impliquaient les notions de corps et d'âme nègres dont il aurait été une des expressions. Notions intemporelles, de toute évidence raciales, avancées, comme on l'a vu, pendant les années 20, elles furent utilisées, sous une forme ou une autre, par les amateurs et critiques de jazz qui tentèrent ainsi de justifier et de hiérarchiser leurs goûts par rapport à la pureté ou à l'authenticité, en vérité bien mal définie, qu'ils accordaient à cette prétendue « expressivité noire », et ce jusque vers le milieu des années 50, comme le rappellent ici même Denis-Constant Martin et Olivier Roueff. Mais on les retrouvera, cette fois reconstruites, volontiers déparées afin d'être retournée contre la culture blanche, dans le hard bop, la soul music et le style dit funky[59] des années 60, où ce qui était perçu comme le stigmate de l'infériorité, de la honte, de l'aliénation, de la sujétion – la couleur, l'odeur, la sueur – prend la forme d'une revendication, d'une contestation, d'une provocation : une façon de se dire et d'être musicalement noir dans une Amérique blanche.

C'est donc en mettant l'accent sur le devenir américain des Noirs africains que LeRoi Jones opère un renversement de perspective : la musique qu'ils inventent apparaît comme une sorte de chronique de leur histoire, de leur mobilité sociale

57. Cf. Louis Sclavis, « La mémoire des mains. Interview par Alex Dutilh et Arnaud Merlin », *Jazzman,* 2001, 66 : 21-22.

58. Cf. LeRoi Jones (Amiri Baraka), *Le Peuple du blues*, *op. cit.*, 1997 : 315.

59. De « funck » qui désigne très explicitement l'odeur dégagée par le corps au cours du travail ou de l'acte sexuel. Christian Béthune a montré que derrière le cliché « jazz, musique du corps », se cache un de ses caractères les plus originaux et les plus fondamentaux : l'abolition du clivage de l'érotique et du métabolique qui est un des principes de la tradition occidentale. Cf. Christian Béthune, « Body and Soul », *Les Cahiers du Jazz,* 1994, 2 : 55-63 et 1995, 4 : 70-81 ; Id., *Le Jazz comme critique des catégories de l'esthétique,* thèse, Paris, Université de Paris I-Sorbonne, UFR de Philosophie, 1992.

et culturelle, un réaménagement constant de leur être-en-situation où s'élimineraient « les éléments qui ne pouvaient être utiles *que* dans une musique folklorique » et où seraient évacués les « débris de références émotionnelles disparues »[60].

L'ouvrage de LeRoi Jones développe une hypothèse forte en faisant coïncider fait musical et fait social, réévaluation esthétique du jazz et émancipation sociale des Noirs américains, au point de mettre au jour tout un jeu de correspondances qui ne va pas sans un certain déterminisme entre les moments importants de cette émancipation et les innovations stylistiques ou encore, entre les luttes sociales et l'apparition de nouveaux courants tels que, par exemple, le be-bop, le hard bop ou le free jazz : le jazz comme historiographie mais aussi comme sociologie et anthropologie du peuple noir américain. LeRoi Jones le conçoit non seulement comme un phénomène esthétique total où danse, musique, chant, poésie, voire comédie ou drame sont imbriqués[61], mais comme un *fait social total* dans la mesure où il signifie pleinement et, pourrait-on dire, exemplairement les rapports de la communauté noire américaine avec le monde, *joue* la place de celle-ci (au sens théâtral et musical du verbe) dans une société qu'elle n'a aucun autre choix que de faire sienne.

Incontestablement, *Le Peuple du blues* a fait date, au point même d'avoir inspiré tout un courant de la nouvelle critique de jazz à la fin des années 60, et, en particulier, l'ouvrage de Philippe Carles & Jean-Louis Comolli, *Free jazz/Black power,* publié en 1971, lequel radicalisa ses thèses en utilisant une grille de lecture presque exclusivement idéologique de ce phénomène esthétique[62], le free jazz, ainsi renvoyé de façon quelque peu déterministe à son contexte : celui des luttes de libération du peuple noir américain, voire de celles du Tiers-Monde dont la « révolution noire américaine » aurait été à l'époque le fer de lance[63], et dont le jazz, dans ses accents et ruptures « free », aurait répandu le message.

Curieusement, il n'a pas inauguré une nouvelle étape dans les études anthropologiques sur le jazz, comme si cela n'avait été qu'un simple aller, sans retour ethnographique visible, c'est-à-dire sans que des enquêtes de terrain ou des études ethnologiques en découlent. Faut-il voir dans ce détachement ou cette réserve, comme le laissent supposer sa réception en France et sa captation par le monde de la critique de jazz, un effet de circonstances en l'occurrence politiques ou bien, plus profondément, une difficulté à penser anthropologiquement le jazz qui ne serait donc plus un *objet naturel* pour cette discipline?

60. LeRoi Jones (Amiri Baraka), *op. cit.*, 1997 : 315.
61. Conception qu'il met en œuvre dans les pièces de théâtre dont il est l'auteur et dans les « performances » qu'il présente en compagnie de musiciens.
62. Cf. Philippe Carles & Jean-Louis Comolli, *Free jazz / Black Power,* Paris, Champ libre, 1971, récemment réédité, augmenté d'une préface et d'une discographie, en « Folio Essai », Paris, Gallimard, 2000.
63. Cf. James Boggs & Robert Williams, *La Révolution aux États-Unis ?*, Paris, Maspero, 1966, ainsi que Yves Loyer, *Black power. Étude et documents,* Paris, EDI, 1968.

Considérer les Noirs de l'Amérique du Nord comme une communauté ne va pas sans difficultés. Considérer le jazz comme la voix de cette communauté en pose de plus grandes encore. Dès les années 20, et son implantation à Chicago, le jazz déborde, avec Bix Beiderbecke, Frankie Trumbauer et ceux que l'on a désignés précisément comme constituant « l'école de Chicago ». Qui nous dit que cela ne débordait pas déjà à La Nouvelle-Orléans ? Aussi, à peine a-t-on suivi les thèses de LeRoi Jones, c'est-à-dire détaché le jazz de l'Afrique pour l'attacher au destin américain des Africains déportés, que la nécessité s'impose de l'enlever à *cette* communauté. Le blues peut être regardé comme la musique d'une communauté. Pas le jazz [64]. Ce qui fait problème, c'est que le blues et le jazz sont à la fois collés l'un à l'autre et séparés l'un de l'autre.

Collés ? Le blues donne sa couleur au jazz. Quand le jazz fait sien un matériau étranger, le blues est son principal instrument d'appropriation. Ragtimes, fanfares, airs de danse, chants de travail, gospels même, de tous les éléments ayant contribué à la genèse du jazz, seul le blues n'est jamais entendu comme étranger. Et le blues est *noir*.

Séparés ? Il a bien fallu finir par considérer que le blues et le jazz constituaient deux entités distinctes en constatant que tous les deux évoluaient et que, bien que chacun fût acteur dans l'évolution de l'autre, ces devenirs respectifs rendaient caduque le schéma évolutionniste qui assimile le blues à un terreau originel, et seulement originel, du jazz. Le jazz évolue avec le blues, et le blues avec le jazz. Désormais et depuis belle lurette – depuis au moins qu'il existe des enregistrements pour en témoigner (nous pensons à Lonnie Johnson avec Louis Armstrong et avec Duke Ellington, à James P. Johnson avec Ida Cox et avec Bessie Smith) – chacun se nourrit de l'autre, chacun est terreau pour l'autre. Et le blues qui est dans le jazz n'est pas édulcoré, il reste noir. Mais il n'est plus la voix d'aucune communauté. Elle était certes belle l'histoire qu'André Hodeir avait ramassée en deux phrases, mais elle demeure anthropologiquement naïve :

> « C'est une curieuse aventure que celle de cette musique dont tout laissait à penser qu'elle dût demeurer confinée aux bords du Mississippi. Quel témoin de l'époque eût deviné que ce folklore d'un petit groupe d'hommes deviendrait en quinze ou vingt ans le langage de tout un peuple et, quelques années plus tard, un phénomène mondial ? » [65]

Une anthropologie du jazz devrait pouvoir répondre simplement à ces questions : comment cette musique, si elle est bien celle d'une communauté, peut-elle recevoir l'adhésion de personnalités qui, ni de près ni de loin, ne lui sont pas liées ? Et comment ces personnalités peuvent-elles enrichir cette musique et trouver en elle leur plein épanouissement [66] ou du moins ce qu'elles pensent être leur plein

64. LeRoi Jones choisit d'intituler son livre *Blues People*, et, pourtant, c'est du jazz que son livre parle. Peut-on imaginer de dire *Jazz People* ?
65. André Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz*, Marseille, Parenthèses, 1981 : 7 (1re éd., 1954).
66. Où l'on voit que le passage du jazz de l'Amérique du Nord à l'Europe et à d'autres continents pose de passionnantes questions à l'anthropologie.

épanouissement ? Frankie Trumbauer, Bix Beiderbecke, Frank Teschemacher, Pee Wee Russel…, qu'avaient-ils de « noir » ces « collégiens de l'Austin High School », comme les appelle Lucien Malson[67] ? La réponse est à chercher à la fois du côté des musiciens et du côté de la musique.

Ceux-là appartiennent à la société américaine mais ils n'adhèrent pas à ses valeurs (et certainement le cheminement qui les a conduits à cette attitude critique est-il bien différent de celui que pouvaient connaître les musiciens noirs). Pour certains d'entre eux, la coïncidence entre le jazz et l'attitude critique devait être immédiate : ils étaient employés dans l'orchestre de Paul Whiteman, mais que pouvait-il être de plus « établi » que cet orchestre dont le chef avait été sacré « King of jazz » ? Jouer entre eux, en petits comités, une autre musique, c'était adopter une position d'observateur où le jazz se mettait à distance du jazz, la musique critiquant la musique, et bien sûr la société. Le même cas de figure se reproduira trente ans plus tard sur la West Coast avec des membres de l'orchestre de Stan Kenton. Celle-ci – la musique – montre une sophistication qui, probablement, tient à ses origines mélangées : qualité première la distinguant de tout ce qui, précisément, est à ses racines et l'ouvrant à d'autres que les Afro-Américains. À Chicago dans les années 20, à Los Angeles et à San Francisco dans les années 50, ces jeunes gens n'ont pas eu le sentiment d'emprunter une tradition. Tout de suite, le jazz a été leur musique. Et, quand ils jouent et font cette musique noire, ils n'apparaissent pas comme des copieurs des musiciens noirs, bien qu'ils n'aient jamais caché que ces derniers furent leurs modèles : Louis Armstrong pour les uns, Lester Young pour les autres. En revanche, les Blancs qui voudront devenir bluesmen ne pourront être que ceci : de pâles imitateurs, si l'on peut dire… Et pour que des Blancs adoptent le blues, il faudra un long détour : la fin des années 60 et l'Europe.

Toute étude anthropologique s'appuie sur une ou des enquêtes de terrain ou sur un travail d'archives. Mais quel peut être le terrain ou les terrains en jazz ? Quelle peut être l'« observation directe » sinon celle de ses musiciens ? Les musiciens *on stage,* lorsqu'ils offrent la musique au public – mais l'ethnographe saurait-il mieux que les critiques ou les amateurs percevoir quelque chose que ceux-ci auraient laissé échapper ? Les musiciens *off stage,* dans leur vie quotidienne, les circonstances où se prépare la musique qu'ils livreront en direct ou à travers l'enregistrement – mais que peuvent donc donner à voir les musiciens à l'ethnographe qu'ils déroberaient au regard des journalistes, tairaient dans les interviews, garderaient caché dans les autobiographies que nombre d'entre eux écrivent spontanément ou avec l'aide de collaborateurs ?[68] Et quelles peuvent être les archives du jazz sinon les enregistrements, sans oublier certes les photographies ou films, à présent les bandes vidéo ? Mais il en va des photographies (et des documents filmés) comme des enregistre-

67. Cf. Lucien Malson, *Des musiques de jazz*, Marseille, Parenthèses (« Epistrophy »), 1983 : 88-93.
68. Il n'y a pas que les vedettes qui écrivent leur autobiographie ; des musiciens de second plan s'y sont employés et c'est souvent dans leur ouvrage que l'on trouve la plus grande richesse documentaire. Cf., par exemple, Max Kaminsky & V. E. Hugues, *Jazz Band : My Life in Jazz,* New York, Harper and Row, 1963 ; Art Taylor, *Notes and Tones,* Liège, Meuris-Taylor, 1977.

ments : il y a les officielles et les fortuites, celles aussi qui saisissent leur sujet *on stage* et d'autres *off stage.* Photos et enregistrements nous renvoient pareillement à la vie, au métier et à l'art des musiciens[69]. La tâche de l'anthropologie consisterait-elle seulement à « mettre en contexte » (la vie dans l'époque, l'œuvre dans le mouvement du jazz) des destins individuels et des performances ponctuelles ? Travail de biographe, d'historien, de critique, certes, mais en quoi peut-il être ethnographique ?

Dans la communication qu'il a présentée lors du colloque Jazz et Anthropologie, Camille-Pierre Laurent constatait qu'il existe, dans les autobiographies signées par des musiciens de jazz, ce qui s'apparente à des lieux communs et où, quels que soient leur origine sociale et le style de musique qu'ils pratiquent, ils se rejoignent. Une fois achevée la lecture des ouvrages de Louis Armstrong, Miles Davis, Milton Mezz Mezzrow, Charles Mingus, Art Pepper et de Ross Russel sur Charlie Parker[70], une question se pose : pourquoi les musiciens de jazz préfèrent-ils se peindre comme des voyous plutôt que de se présenter comme des professionnels rigoureux et exigeants qu'ils se doivent d'être s'ils veulent obtenir la reconnaissance de leurs pairs et, au-delà – mais ceci dépend de bien d'autres facteurs aussi – le succès auprès du public ? Est-ce une manière de se « positionner » dans la société, de flirter avec une certaine forme de dandysme qui, aussi paradoxale que ceci puisse paraître, semble hanter tout musicien de jazz non seulement parce qu'il se trouve objectivement en décalage par rapport à la société et à la culture dominantes mais parce qu'il fait de ce décalage, tant au niveau de la posture instrumentale que de l'exécution musicale, un enjeu esthétique et, bien plus même, une éthique de l'inversion contrôlée des signes de la présence et de la présentation ? Si Barbey d'Aurevilly et Baudelaire, dandys et théoriciens du dandysme, ont introduit celui-ci dans la République des Lettres en en faisant *un acte et un comportement d'écriture*, peut-être n'est-il pas inconsidéré d'avancer que, du fait de leur position en constant porte-à-faux par rapport aux manières d'être et d'agir, aux façons de jouer et de penser la musique, les musiciens de jazz l'ont introduit dans Celle des Sons.

Dans l'article qu'il signe ici, Francis Marmande rappelle que la plupart des grands créateurs du jazz renient ce terme : ils n'aiment pas qu'on appelle « jazz » leur musique – et il remarque aussi que critiques, producteurs et amateurs ne tiennent en général aucun compte de ce rejet. En affirmant qu'on ne fait pas du « jazz », tout comme en endossant l'habit de toxicomane, alcoolique, trafiquant, proxénète, au moins est-on assuré de ne jamais être couronné « Roi » à la manière de Paul Whiteman.

Le reproche est souvent adressé à la critique de jazz d'être toujours occupée à déceler les influences, à rechercher les cousinages et les filiations entre musiciens.

69. Dans son article, Pascal Colard montre comment, avec le relai du concept de « témoin négatif », il arrive que des images permettent de se faire une idée d'une musique qui n'a jamais été enregistrée.
70. Cf. Louis Armstrong, *Ma Nouvelle-Orléans,* Paris, Julliard, 1962 ; Miles Davis & Quincy Troup, *Miles. L'autobiographie*, Paris, Presses de la Renaissance, 1989 ; Milton Mezz Mezzrow & Bernard Wolfe, *La Rage de vivre*, Paris, Buchet-Chastel, 1982 ; Charles Mingus, *Moins qu'un chien,* Marseille, Éditions Parenthèses, 1982 ; Art Pepper & Laurie Pepper, *Straight Life,* Marseille, Parenthèses, 1982 ; Ross Russel, *Bird : la vie de Charlie Parker,* Paris, Éditions Filipacchi, 1980 (réédité sous le titre *Bird Lives,* Paris, UGE, 1995).

Elle s'emploierait ainsi à gommer la force et l'originalité des véritables innovateurs et elle oublierait de considérer le phénomène dans sa globalité. Il est vrai qu'à travers les emprunts et les reprises, les citations, les tournures partagées, les improvisations de l'un qui deviennent thème pour l'autre, les musiciens de jazz peuvent donner l'impression qu'ils vivent sur un stock commun de formules et qu'ils prennent part à une même invention. Suivre les voies de ce partage et montrer comment toutes ces créations individuelles s'articulent les unes aux autres est un travail essentiel : c'est faire de l'ethnologie en ne quittant pas la musique comme objet. Au terme d'un tel examen, l'idée de communauté réapparaît ; mais une communauté fondée sur une manière de concevoir et de pratiquer la musique – une manière de concevoir et de pratiquer la société. Où l'on retrouve, en somme, le dandysme.

Qu'il s'agisse du jazz, d'une période du jazz ou simplement d'un musicien, la constitution d'un corpus se heurte à d'énormes difficultés. Les discographies dont la vocation est de dessiner les contours d'une œuvre (une des contributions de ce volume s'attarde sur cet aspect) font l'objet de remaniements constants. La discipline anthropologique, on le sait, est traditionnellement plus à l'aise dans le permanent, le structurel que dans le mouvant ; cela seul suffit-il à expliquer que ce soit la critique qui, par définition, est en prise sur l'événement et s'en nourrit (annonces, chroniques, recensions de disques, de concerts, de festivals, interviews) ait jusqu'à présent occupé le terrain que l'anthropologie n'a pas investi ? La question des archives amène à envisager une autre raison à l'hésitation de la discipline anthropologique face au jazz.

Peut-être faut-il prendre au sérieux l'affirmation selon laquelle le premier disque de jazz constitue la naissance de cette musique. C'étaient, on l'a dit, des Blancs qui faisaient une musique de Noirs : distance, décalage, sophistication déjà. Avant d'être enregistré, le jazz n'aurait pu être que la musique d'une communauté, d'une ville, d'une époque – à peine une époque, quelques années... Une musique liée à des lieux, des hommes, des circonstances[71], c'est-à-dire exactement le genre d'objet qu'aime étudier l'anthropologie. Ce n'est qu'avec l'enregistrement que le jazz trouverait son accomplissement : à la fois musique de l'instant et anachronisme, et de manière absolue dans les deux cas. Ce n'est qu'avec l'enregistrement qu'il pourrait jouer double jeu : celui des musiciens qui font œuvre singulière à chaque fois qu'ils donnent une version d'un titre, pris dans le flux du temps ; celui des enregistrements qui répètent indéfiniment la même version, identique à chaque fois, retirée de ce flux[72]. Ainsi dédoublé, le jazz ne serait plus un *objet naturel* de l'anthropologie. Mais il pourrait devenir lui-même anthropologie.

71. Mais toute musique n'est-elle pas de circonstance ? Comme y insistait André Schaeffner, ravi de donner cet exemple de Claude Debussy composant sur le champ les Interludes de *Pelléas et Mélisande* pour donner aux machinistes le temps de changer le décor des tableaux (cf. André Schaeffner, *Variations sur la musique, op. cit.*, 1998 : 66).

72. Les progrès des techniques de reproduction du son amènent à nuancer cette proposition. D'une certaine manière, la publication de CD où les 78 tours ou les microsillons originels sont « nettoyés », où, par exemple, l'équilibre entre les instruments d'un orchestre est modifié, remet les enregistrement dans le flux du temps.

Car, en fin de compte, n'y a-t-il pas dans la démarche esthétique du jazz et dans ses productions artistiques quelque chose qui, comme nous l'avons suggéré à propos de l'approche muséographique des années 30, rappelle métaphoriquement ou suppose l'anthropologie ? L'idée, semble-t-il, en était venue à Charlie Parker et Dizzy Gillespie lorsqu'ils baptisèrent *Anthropology* un thème qu'ils avait composé à partir de la trame harmonique d'un vieux standard, *I Got Rythm,* écrit par Georges et Ira Gershwin. Anthropologie, interrogation sur les faits de culture et de société, affirmions-nous à propos de la « crise nègre ». Avec Charlie Parker, Dizzy Gillespie et le be-bop, nous avons bien affaire à une anthropologie : mise au jour critique d'une conception du monde et d'un ordre social. Plus largement, et dans cette même perspective, l'interprétation des chansons de Tin Pan Alley par les musiciens de jazz n'apparaît-elle pas comme une anthropologie de l'Amérique blanche ? De sorte qu'une anthropologie du jazz serait un pléonasme, puisque le jazz se présente comme une anthropologie.

Anthropologues, les Fats Waller, Lester Young, Billie Holiday, Dinah Washington, Lee Konitz, Sonny Rollins…, et tous ceux qui ont fait de l'interprétation des standards leur terrain privilégié ? Pourquoi pas ! Mais une anthropologie qui, en même temps qu'elle mettrait en pièces un *establishment*, ses codes et ses valeurs, créerait un objet esthétique plus complexe et plus riche que celui sur lequel elle s'est exercée. C'est bien en effet comme un défi épistémologique à l'anthropologie que le jazz apparaît. Mais envisager que le jazz puisse être une anthropologie, n'est-ce pas aussi rappeler que cette discipline s'est elle-même parfois essayée, non sans quelque succès, à être ce qu'est le jazz : un jeu, une contestation et, là aussi comme le dandysme, une manière de rompre méthodiquement avec la monotonie des apparences ?

MOTS CLÉS/*KEYWORDS* : esthétique/*esthetics* – instruments/*instruments* – enregistrement/*recording* – théâtralisation/*dramatization* – anachronisme/*anachronism.*