

**L'HOMME**

**L'Homme**

Revue française d'anthropologie

200 | 2011

Décrire, écrire

---

## Jazz en vies

De l'exemplarité du fait spirituel et maçonnique chez les musiciens de jazz

*Jazz in Lives : On the Exemplariness of Spiritual, Freemasonic "Facts" Among Jazz Musicians*

**Raphaël Imbert**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lhomme/22882>

DOI : 10.4000/lhomme.22882

ISSN : 1953-8103

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 21 novembre 2011

Pagination : 141-173

ISSN : 0439-4216

### Référence électronique

Raphaël Imbert, « Jazz en vies », *L'Homme* [En ligne], 200 | 2011, mis en ligne le 09 novembre 2013, consulté le 21 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22882> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lhomme.22882>

---

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2021.

© École des hautes études en sciences sociales

---

# Jazz en vies

De l'exemplarité du fait spirituel et maçonnique chez les musiciens de jazz

*Jazz in Lives : On the Exemplariness of Spiritual, Freemasonic "Facts" Among Jazz Musicians*

Raphaël Imbert

---

*J'adresse mes remerciements à Jean Jamin pour son aide précieuse et son regard critique, ainsi qu'à Benoît Grison, Pauline Guedj, Emmanuel Parent, Alexandre Pierrepont, Jean-François Pitet, Jacques Ponzio, François Rognon, Patrick Williams pour leur aide documentaire et amicale.*

- 1 POUR L'AMATEUR DE JAZZ, l'artiste ou le chercheur, le récit biographique constitue une source d'informations indispensable sur une musique qui est née au XX<sup>e</sup> siècle, avec la révolution de l'enregistrement électro-acoustique. Le support écrit demeure la référence première pour toute investigation documentaire, face à la radio, média essentiel à la diffusion de la nouvelle musique, mais par essence volatil, face aussi aux documents filmiques ou audiovisuels, victimes souvent des choix partiels et des goûts subjectifs des producteurs<sup>1</sup>. Le support écrit complète également, et nécessairement, le disque qui, jusqu'à une époque récente, à l'exception notable des témoignages enregistrés par Alan Lomax (1973), ne mettait en valeur que la restitution musicale et sonore<sup>2</sup>.
- 2 Encore faudrait-il souligner la différence qui existe entre des supports écrits tels que le journal – spécialisé ou non –, l'interview, la biographie et le récit autobiographique. Si l'interview ou l'entretien journalistique sollicite une certaine subjectivité du musicien interrogé, et la biographie celle de l'auteur, le récit autobiographique, souvent écrit sous le contrôle d'un éditeur ou d'un journaliste correcteur et collecteur, pourrait se concevoir comme une source presque inaltérée de renseignements paradoxalement plus objectifs. Malgré tout, la source autobiographique reste suspecte aux lecteurs érudits qui peuvent déceler, entre les lignes, la main de ce même correcteur et collecteur ou les orientations plus ou moins obsessionnelles et anecdotiques de l'artiste. Jean Jamin et Patrick Williams (2010) l'ont parfaitement démontré concernant, entre autres, la vie de la chanteuse Billie Holiday, qui a inspiré aux biographes une focalisation sur les clichés ou anecdotes le plus

souvent sordides, et suscité les fantasmes d'un « vérisme » ingénu qui passaient totalement à côté de l'œuvre et de l'artiste. Plus précisément, la plupart de ses biographes préférèrent spéculer sur une supposée incompréhension de Billie Holiday quant au sens profond, par exemple, de *Strange Fruit* – poème contre le lynchage d'Abel Meeropol – qui, mis en musique, restera la chanson constitutive de la légende de la musicienne, en dépit de l'image tout à la fois naïve et pathétique, voire addictée, de son existence qu'ont cultivée nombre de ces biographes. La beauté de l'ignorance sert une vision ouvertement raciale d'un jazz *authentique* car « nègre », somme toute : instinctif et sauvage, sinon aliéné. Même l'« autobiographie » de Billie Holiday, dont le titre accrocheur, *Lady Sings the Blues* est un contresens pour une musicienne qui a rarement chanté du blues, ne peut rendre justice à son œuvre. Elle est l'exemple de la « fausse » autobiographie chapeautée par un « autre », en l'occurrence le peu scrupuleux William Dufty, où la sécularisation dramatique et torturée de sa vie est particulièrement mise en avant, jetée en pâture à un public avide de sensations fortes et de mises en spectacle de ses moindres écarts à la norme.

- 3 L'attente paradoxale mais nécessaire d'une rationalité du témoignage artistique par le lecteur averti se confirme alors parfaitement dans l'analyse d'un fait qui nous préoccupe particulièrement : le spirituel dans le jazz, et la spiritualité des jazzmen vue comme source d'inspiration, comme élément de compréhension biographique de leur racine ethnomusicologique et comme but artistique avoué.

L'étude du fait spirituel dans le jazz à travers les sources biographiques nous démontre l'ambivalence d'un sujet bien présent et parfaitement assumé par les artistes (Imbert 2008b), mais qui a tendance à disparaître peu ou prou des interprétations, recensions, analyses médiatiques et restitutions journalistiques, comme si, las de spéculations jugées mystiques, le discours musical des jazzmen, notamment américains, se retrouvait expurgé par des spécialistes avides de concret et d'un certain réalisme, voire matérialisme historique autant qu'esthétique. Ce faisant, le paysage biographique et donc bibliographique de l'histoire du jazz peut se percevoir selon deux axes presque indépendants mais sous influence réciproque. D'un côté, la mise en place éditoriale d'un style bien défini de biographie jazzistique qui répond largement à une demande de dramatisation de la vie de l'artiste, plus enclin à l'excentricité ou à la narration superficiellement historique, prise dans un rapport de finalité, et ce, particulièrement en France avec l'essor de la biographie romancée. De l'autre côté, une « manière » de lire la vie de l'artiste par l'œil de l'expert qui évite une herméneutique littéraire, esthétique et anthropo-logique, par méfiance pour tout ce qui ne serait pas exclusivement musical et circonstancié, et pour tout ce qui laisserait le champ libre aux explorations extraordinaires du lecteur et de l'artiste. Dans les deux cas, le fait spirituel semble ignoré, en tout cas absent ou classé au rang de l'anecdote secondaire, souvent ramené à l'image d'Épinal de la formation initiale ecclésiastique des musiciens afro-américains. C'est cette arbitraire amnésie ou cet étourdissant silence que nous nous proposons d'étudier, pour une compréhension plus juste de la restitution biographique du fait jazzistique et de sa réception, et, filant l'oxymore, pour une approche plus fidèle des sources d'inspirations de l'artiste dans le contexte d'émergence du jazz américain et de son évolution jusqu'à nos jours. L'analyse plus particulière du fait maçonnique, comme élément inédit et plutôt négligé parmi les références spirituelles du jazzman afro-américain, nous éclairera plus profondément sur les raisons de cette « omerta », palpable tout autant en France qu'aux États-Unis mais selon des causes et des critères différents, donnant ainsi à voir les

spécificités intellectuelles propres à chacune des cultures biographiques de part et d'autre de l'Atlantique.

## La biographie de jazz, le témoignage autobiographique et l'interview

- 4 Claude Jaeglé (2007) avait vu juste : le jazzman aime à se raconter. Plus que tout autre acteur de la vie intellectuelle et culturelle, il a le goût du récit, et surtout du dialogue avec l'autre qui pourrait se rapprocher sensiblement du jeu d'improvisation musicale qu'il met en place lors de chaque concert, dans une sémiologie musicale collective et relativement spontanée. Plus encore, selon Christian Béthune (2008), c'est un jeu agonistique qui se crée dans l'improvisation jazzistique, une lutte fraternelle, mais implacable, qui plonge ses racines dans l'action triadique de l'imitation/ récupération/création (*imitation* du maître, *récupération* des astuces et des procédés, *création* de sa propre voix) et qui semble correspondre à une sorte de modèle d'apprentissage d'un langage. C'est ainsi que le jazzman se prête volontiers au jeu des questions, familier qu'il est des interprétations et des dialogues naturels. L'interview est généralement vue par les artistes et intellectuels comme un nécessaire mais souvent pénible exercice de rapports de force. Le jazzman, lui, loin de la morgue affichée des intellectuels ou des groupes de rock, démontre par sa facilité de dialogue de quelle intelligence particulière il use en répondant de manière ludique, compétitive et perspicace dans le cadre informel de l'interview. Mais, cette facilité évidente opère également une manière de dire, de raconter, et souvent de brouiller les pistes ou de se jouer de l'interlocuteur comme on se joue d'un partenaire musical. L'art rhétorique du jazzman est un art souple et presque désinvolte, mais il n'est pas forcément d'un abord facile ni d'une compréhension aisée. Nous pourrions presque parler d'un art d'initié. Lorsque le jazzman s'engage dans la rédaction autobiographique, assistée ou pas, le récit se fait spécial, baroque, singulier, loin de la conception théorique méthodique que l'on attend d'un acteur culturel. André Cœuroy (1942 : 37) ne qualifiait-il pas de « très curieuse » l'autobiographie de Louis Armstrong (1936) ? La vie de Sydney Bechet n'est-elle pas particulièrement difficile à suivre si on lit son autobiographie (1977) ? Les contradictions chronologiques et historiques ne sont-elles pas devenues presque constitutives des récits de Thelonious Monk, de Miles Davis ou de Dexter Gordon ? Sun Ra n'est-il pas le magnifique cauchemar de tout intervieweur et biographe, à force d'avoir travesti, mythifié et « ufologisé » ses origines ? D'autres, comme Keith Jarrett, s'offrent même le luxe de souhaiter contrôler totalement ce qui ressort de l'interview et de la rédaction biographique. Steve Coleman use plus que tout autre de l'ellipse rhétorique et théorique, et Ahmad Jamal refuse que certains sujets, comme le religieux, soient abordés.
- 5 Il existe donc, chez le jazzman, une sorte de flou narratif qui trouble l'interlocuteur. Comme ce journaliste qui nous avouait son embarras face au pythagorisme revendiqué d'un Roswell Rudd, au point d'éliminer ce genre de référence dans l'édition des interviews qu'il effectuait. Le besoin de rationaliser le propos jazzistique devient une nécessité du biographe et du critique, non dans un quelconque excès de censure, mais pour affiner ce qu'il lui semble recevable dans un discours souvent truffé d'affirmations jugées parasitaires, qui viendraient seulement pimenter le récit d'un artiste dont le rapport au critique est bien trop avenant pour être innocent. Comment interpréter autrement des déclarations aussi péremptoires et énigmatiques que celle d'Armstrong : « Our music is a

secret order »<sup>3</sup> ? Que vient faire Dieu, Pythagore, l'Égypte ancienne, chez des acteurs contemporains de la culture urbaine afro-américaine ? Place à la musique, au pragmatisme historique et musicologique, le reste doit être aimablement classé au rang de l'anecdote, pour ne pas être tout bonnement jeté aux orties. Même l'interview, nous l'avons vu, demeure sous contrôle, conscient ou inconscient, de l'intervieweur qui juge de ce qui est recevable ou pas. L'autobiographie, après les essais mystérieux d'un Armstrong, devient vite un objet hybride écrit sous contrôle d'un collecteur-correcteur, pour le meilleur dans le cas d'Alan Lomax avec Jelly Roll Morton, ou pour le pire dans celui de Dufty avec Billie Holiday, en tous les cas pour une entreprise de *rationalisation* du fait jazzistique. La biographie de jazz, quant à elle – sommet de l'édifice de l'édition testimoniale –, reste l'outil parfait de cette rationalisation, qui pourtant trouve sa pleine mesure dans le roman biographique de jazz qu'affectionnent tout particulièrement certains auteurs français. Là, c'est le talent littéraire supposé de l'auteur qui doit faire mouche, non plus la vérité historique ni la juste restitution de l'imaginaire ou même de l'œuvre de l'artiste.

Car, face à ce corpus biographique propre à l'appareil critique jazzistique, qui va donc de l'interview au « roman biographique », c'est bien l'imaginaire de l'artiste qui se retrouve finalement dangereusement réduit à sa part congrue, celui-ci devant rester, pour la démonstration, l'« artisan » d'un divertissement sonore, élégant et intelligible.

## Persistance du fait spirituel dans le témoignage jazzistique

- 6 S'il y a bien un domaine où l'imaginaire de l'artiste s'exprime pleinement et consciemment, c'est le domaine du spirituel. Dans les titres d'œuvres, d'albums, dans les illustrations de ceux-ci (les *covers* et *liners notes*)<sup>4</sup>, la spiritualité des musiciens s'affiche selon trois tendances que nous avons définies ailleurs (Imbert 2008b) : la tendance religieuse, la tendance mystique, la tendance métaphysique. *THE GOOD BOOK* est l'album de Louis Armstrong qui revendique à la fois les racines liturgiques afro-américaines de sa musique et son investissement spirituel. *SACRED CONCERTS* de Duke Ellington sont un triptyque magnifique qui signe la tentative du grand Duke d'intégrer dans son corpus le domaine de la musique sacrée. John Coltrane – peut-être le seul véritable « mystique » de l'histoire du jazz (Imbert 2009) – diffuse tout au long de son œuvre les témoignages de son vécu spirituel, par le poème comme par la musique, plus particulièrement encore dans son chef-d'œuvre *A LOVE SUPREME*. Il en est de même avec Albert Ayler, mais selon une orientation nettement plus religieuse, qui se professe dans des titres comme *Holy Ghost*, *Holy Family*, voire *Jesus* (Imbert 2010). Nous le voyons, par ses exemples pris parmi des centaines d'autres, la plupart des époques du jazz sont représentées dans cette quête revendiquée d'une spiritualité consciente de la démarche artistique, même si la période dite classique et celle du free jazz tiennent une place de choix. Si l'on sortait du cadre jazzistique, nous pourrions dire d'ailleurs que l'ensemble de la production culturelle musicale américaine, de divertissement ou artistique, trouve sa justification dans la gratification envers le Créateur pour ce don qu'il a donné à l'artiste. L'image en Europe de l'artiste redevable par lui-même de son talent, acquis par le travail et l'expérience, fait souvent place, aux États-Unis, à l'idée d'une offrande divine pour expliquer un don, que l'on gratifie de cette manière par le travail en signe de respect (*Thanksgiving...*). On ne

compte plus dans ce registre les remerciements au Créateur dans une grande proportion de *liner notes*<sup>5</sup>, qui justifient les plus grandes entreprises artistiques comme les plus médiocres, de John Coltrane à Kenny G. À n'en pas douter, Dieu n'en demandait pas tant ! L'interview permet également ce genre d'acte de gratitude, que l'on est étonné de retrouver sous forme de contrition dans les propos du saxophoniste bopper Sonny Stitt en 1982, quelques semaines avant sa mort :

« Je ne veux pas jouer au saint homme, mais je crois sincèrement que Dieu a voulu que je reste sur terre encore quelque temps. Je ne sais pas encore quelle est ma mission, mais je ne plaisante pas avec Dieu. Je tremble de peur à l'idée de toutes les bêtises que j'ai faites dans ma vie et que Dieu m'a pardonnées. Il ne m'a pas abandonné. Quand on décide de se convertir, on découvre brusquement qu'on a beaucoup d'amis, on devient différent, on devient soi-même. Je suis en bonne santé physique et mentale. Je me sens bien tous les jours naturellement. Je travaille dur pour continuer à progresser sur mon instrument. Tout le mérite en revient au Créateur, à ma mère et à ma femme, parce qu'ils disent la vérité et que la vérité c'est la lumière ». (Stitt 1982)<sup>6</sup>

- 7 Hors l'œuvre elle-même, la spiritualité revendiquée par le jazzman se manifeste donc également dans le dialogue qui s'opère avec le journaliste et l'amateur. Quelques interviews sont significatives pour comprendre l'impact de ce sujet sur l'imaginaire de l'artiste, et sur son implication personnelle. L'une des plus frappantes, à mon sens, peut être celle que Bernard Lairer effectue auprès de Randy Weston (1967), alors que cet immense pianiste et compositeur, qui s'installera au Maroc au plus près des musiques rituelles gwanas, n'avait alors jamais mis les pieds sur de « vieux continents », et n'y était seulement connu que de quelques musiciens et amateurs. Après les présentations biographiques d'usage, les questions de Bernard Lairer permettent à Randy Weston de donner son point de vue sur l'Afrique, l'Amérique, et sur son statut de musicien afro-américain, affirmant que « l'Afro-Américain est l'âme de l'Amérique. Il est le réservoir inépuisable de créativité et de rythme », tout en spécifiant qu'il se « considère d'abord comme un homme de ce monde, faisant partie de la planète Terre (je suis sérieux !) ». La question tourne alors très naturellement sur la dimension politique de la musique :

*Jazzmag* : Que pensez-vous de la musique de jazz en tant que moyen de revendication sociale ?

*Randy Weston* : De qui voulez-vous parler ?

*Jazzmag* : Certains musiciens de la "New Thing" le préconisent...

*Randy Weston* : De toute façon, la "New Thing" n'est pas une chose nouvelle. Je pense que la musique doit d'abord décrire la vie, la beauté, l'intelligence. Certaines personnes pensent que je suis un adepte du "Black Power" [...]. Plutôt que de vouloir instaurer le pouvoir noir, je pense qu'il vaudrait mieux exprimer la beauté noire. Oui, "Black power" c'est plutôt le nom de la beauté noire [...].

*Jazzmag* : Vous avez choisi de vous installer provisoirement au Maroc. Est-ce parce que vous êtes musulman ?

*Randy Weston* : Je ne suis pas musulman : j'ai ma propre religion. Je veux dire que je suis de toutes les religions car toutes n'en forment qu'une pour moi. Quel que soit son nom, nous avons tous le même Dieu.

*Jazzmag* : Que pensez-vous des tentatives qui consistent à faire jouer du jazz dans les églises ?

*Randy Weston* : Je pense que c'est une très bonne chose [...]. J'ai donné un concert le 1<sup>er</sup> janvier en l'église St-Gregory de New York : il y avait plus de deux mille personnes, des gens de toutes conditions [...]. Ce fut pour moi l'une des choses les plus importantes que j'aie jamais faites en musique, beaucoup plus importante que de travailler dans un nigh-club [...]. J'ai ressenti une grande émotion ». (*ibid.*)

8 Il faut lire la dernière question à l'aune d'un débat présent ces années-là dans les milieux du jazz français, à la suite du succès hallucinant des « concerts sacrés et jazz de l'espace » de Jean-Christian Michel, et aux séries de « concerts sacrés » de Duke Ellington. Cela restera sans doute le seul moment où musiciens et critiques s'interrogeront, en France, sur la question strictement religieuse concernant le jazz et les lieux de sa diffusion, en dehors de la représentation manichéenne entre musique afro-américaine profane (blues, jazz) et sacrée (gospel, negro-spirituals), entre musiques de nigh-club et musiques d'église, qui semble dominer la pensée critique en France. En 1969, le magazine *Jazz Hot* réunira une table ronde avec des musiciens et un prêtre autour de la question « Le Jazz et l'Église ? » qui fait suite à l'audition de l'orchestre de Duke Ellington à Saint-Sulpice (Gilson *et al.* 1969)<sup>7</sup>. Le soufflé retombera vite, la question n'ayant pas de réponse, où plutôt qu'une seule réponse possible dans un contexte politique particulier, malgré les dires de Randy Weston.

9 Mais la nature de l'entretien nous révèle bien plus qu'une incompréhension sur les lieux où se diffuse une musique jugée *a priori* profane ; nous pouvons observer dans sa construction un autre phénomène d'incompréhension et de réinterprétation tacite. La question sociale et politique est généralement réorientée par l'artiste vers la question esthétique et spirituelle, comme c'est très souvent le cas chez les musiciens de la « génération free », à l'exception notable des véritables militants politiques que seront Archie Shepp ou Amiri Baraka, auxquels fait sans doute référence Bernard Lairet. L'interview d'Albert Ayler par Daniel Caux (2009) à la fondation Maeght en 1970, ou celle de John Coltrane par le journaliste Franck Kofsky (1998) en 1966 sont édifiantes de ce point de vue. Dans le premier cas, sur la question de l'interprétation que fait de sa musique LeRoi Jones (alias Amiri Baraka, qui émettait des doutes sur les orientations nouvelles d'Ayler, après l'avoir accompagné et soutenu), Albert Ayler élude et, en toute modestie, reconnaît à LeRoi Jones le droit et même la compétence d'émettre l'avis qu'il souhaite sur sa musique. Mais il en profite pour clarifier un point semble-t-il litigieux : « En Amérique, ils ont essayé de dire que c'était [il parle du disque *SPIRITUAL UNITY*] très politique et que ce serait la cause des émeutes (c'était au moment où j'étais avec LeRoi Jones). Mais ce n'était pas vrai et la musique était très belle » (Caux 2009 : 254). Dans la vidéo de l'entretien que l'on peut voir dans le trop rare documentaire sur son passage à Saint-Paul de Vence, il précise même que ses relations avec LeRoi Jones étaient finalement strictement professionnelles. De son côté, Franck Kofsky tente d'introduire son entretien de 1966 avec John Coltrane en l'interpellant sur Malcolm X, quelqu'un de sa connaissance l'ayant vu à un meeting du leader noir. Coltrane répond qu'il ne l'a vu qu'une seule fois en meeting, et qu'il en a été assez impressionné. Kofsky insiste et demande :

« *Franck Kofsky* : Des musiciens ont dit qu'il y avait une relation entre certaines idées de Malcolm X et la musique, spécialement la nouvelle musique (*new music*) ? Pensez-vous qu'il n'y a rien de cela ?

*John Coltrane* : Je pense que la musique, étant l'expression du cœur de l'homme, ou de l'être humain lui-même, n'exprime que ce qui arrive. Je pense qu'elle exprime

l'ensemble de l'expérience humaine au moment précis où elle est exprimée ».  
(Kofsky 1998 : 433)

- 10 Il y a là un paradoxe évident. D'abord une réponse que l'on pourrait qualifier presque de hors sujet, une réponse allusive et d'ordre général pour une question pourtant précise et détaillée. Nous touchons à cet ésotérisme des idées et du vocabulaire du jazzman que nous évoquions plus haut et qui déstabilise nombre d'interlocuteurs. Mais, en même temps, la nature de la réponse coltranienne est très précise. À une question politique et sociétale, Coltrane répond par une définition de l'acte créatif de l'improvisateur dans une conception à la fois humaniste (l'expression de l'homme) et métaphysique (l'ensemble de l'expérience humaine exprimé à un moment précis). La pensée du musicien est ici nette et sans faille, elle est l'expression d'une vision macrocosmique et microcosmique qu'il partage avec Randy Weston, et, pourtant, nous pourrions presque penser que journaliste et musicien, interrogateur et interrogé, ne parlent pas la même langue, du moins ne partagent pas la même compréhension du monde, et la précision prompte des réponses qui sont données à ce genre de question laisse à penser que le musicien a déjà fait l'expérience de cette incompréhension. Il ne manifeste aucune amertume ni lassitude à l'audition de ces questions, mais semble obligé d'exprimer sans hésitation une pensée qui laissera le journaliste sinon sur sa faim, du moins dans l'expectative. Randy Weston juge même nécessaire de préciser au journaliste qu'il est « sérieux » dans ses revendications humanistes et universelles. Les silences dans l'enregistrement de l'interview de Coltrane par Kofsky sont, il me semble, très significatifs<sup>8</sup>, et les réponses d'Ayler et de Weston sont du même style, l'aspect politique de la question étant immédiatement réorienté par les artistes vers la notion de Beauté.
- 11 En ce qui concerne plus précisément la question religieuse, nous remarquerons, dans l'interview de Randy Weston, cette affirmation d'un panthéisme universel, qui reprend presque mot pour mot ce « slogan » lisible dans les *liners notes* de l'album de John Coltrane, *MÉDITATIONS*, et que l'on doit, vraisemblablement, au saxophoniste Pharoah Sanders : « Je crois en toutes les religions, à partir du moment où elles parlent d'un Créateur ». Si Randy Weston semble partager la même vision panthéiste de la religion que les maîtres souffleurs du free jazz, vision revendiquée dans le cadre de l'expression de leur imaginaire artistique, il se positionne esthétiquement hors du mouvement free – nous l'avons vu. Randy Weston, précurseur d'une world music qui commençait à peine d'émerger, est un musicien parfaitement moderne mais pétri de tradition jazzistique et fier d'une filiation instrumentale aux racines pleinement assumées. Il nous rappelle simplement que sa vision spirituelle de la musique n'est pas le seul fait d'une génération de révolutionnaires plus ou moins mystiques des années 1960 ; elle se nourrit non seulement des racines de la musique liturgique afro-américaine, mais surtout d'une vision spirituelle de la musique improvisée que l'on retrouve à l'œuvre chez Louis Armstrong, Duke Ellington, Mary Lou Williams, John Coltrane, Charles Lloyd et bien d'autres, en résumé à toutes les époques de l'histoire de cette musique.
- 12 Plus étonnant est le constat paradoxal que nous pouvons désormais faire entre la présence forte de l'occurrence spirituelle dans les entretiens et interviews des jazzmen, et la relative absence de cette occurrence dans les ouvrages biographiques et autobiographiques. À tel point que l'on peut légitimement se demander si l'interview ne devient pas pour le musicien soit le champ de bataille ultime pour réhabiliter certains aspects de son imaginaire, soit le terrain d'un jeu sémantique où il sait que le sujet esthétique et spirituel sera à son avantage, dans une joute oratoire qui correspond

parfaitement à sa démarche. Éliminons pour la démonstration les très rares biographies de jazzmen qui, dans le cas d'Ellington ou de Coltrane, ont pris le parti de l'hagiographie religieuse pour relater leurs vies et leurs œuvres<sup>9</sup>. Ce qui nous intéresse ici c'est le caractère finalement très musicologique, journalistique et anecdotique qu'ont pris de très nombreuses biographies, édulcorant du même coup l'univers spirituel et l'imaginaire propre de l'artiste, comme souvent aussi le contexte anthropologique où s'enracine son œuvre. L'autobiographie n'échappe pas à la règle, avec, nous l'avons vu, la prépondérance de la méthode du co-auteur qui vient collecter les informations du musicien. Dans le cas où l'artiste est seul tributaire du texte qu'il souhaite proposer au lecteur, nous pouvons néanmoins observer une plus grande liberté de choix des sujets qui semblent le préoccuper. Tel Louis Armstrong et sa minutieuse description de la vie à La Nouvelle-Orléans, et notamment de l'importance des confréries et fraternités dans l'édification d'une identité particulière à la ville et à sa musique. Tel William Parker, dans un autre registre, tout aussi édifiant, qui n'a de cesse d'accompagner son travail musical d'édition de recueils de poèmes et de principes esthétiques, les *Document Humanum* donnant notamment la teneur spirituelle et panthéiste de son statut d'artiste.

Mais quand bien même le musicien confierait-il à un collecteur le soin de recueillir les informations de sa vie, cela ne signifie pas que ses préoccupations spirituelles ou religieuses sont oubliées. Dans *To Be or Not to Bop*, la truculente autobiographie de Dizzy Gillespie (1981), collectée par Al Fraser, le génial trompettiste donne les détails précis de sa conversion à la foi baha'ï et de ce qu'elle lui a apporté. Il précise même, nous le verrons, les raisons de son échec pour entrer en franc-maçonnerie. Ce qui est en cause, ce n'est pas en l'occurrence l'objectivité du collecteur, mais la recension de l'ouvrage et la restitution objective de ces informations par les médias, les spécialistes, les savants du jazz. Ce qui reste alors, c'est un sophisme qui se voudrait peu ou prou musicologique, voire musicographique tant il est héritier d'une analyse musicale efficiente dans la musique savante occidentale, à savoir que ce qui fait sens musicalement se lit dans la partition, et, quand on a affaire à une musique de tradition orale, dans la retranscription graphique et dans la collecte des informations constitutives seulement de l'acte musical (pour le jazz : personnel de l'orchestre, organologie, chronologie historiographique, anecdotes de la vie relationnelle des musiciens). Autant, dans ce cadre, la spiritualité et la religion de Bach, Messiaen, Mozart sont parfaitement lisibles et assimilables dans la graphie de l'œuvre et dans sa définition strictement liturgique de musique sacrée, autant l'improvisation et l'oralité du jazz ne peuvent s'analyser selon les mêmes critères et les mêmes attendus, et le sujet passe alors à la grande périphérie des raisons historiques et ontologiques du jazz, quitte à amplifier son aspect profane par l'accentuation d'une genèse dans les bordels de La Nouvelle-Orléans, ou par l'adoption du mythe de la diabolisation du jazz et du blues face à la sacralisation du negro-spiritual. Le bahaïsme de Gillespie devient subsidiaire évidemment dans ce contexte, et il est gentiment mis au placard des informations secondaires de la biographie, au total mépris, d'une part, des particularités religieuses, spirituelles et politiques des États-Unis (cf. Imbert 2008a et b), et, d'autre part, des choix esthétiques et revendicatifs de l'artiste.

Mais plus encore, ce sont les particularités de cette musique qui sont finalement obliées par une démarche biographique trop musico-logiquement centrée. Certes, la méthode musicologique et ethnologique, et son pendant journalistique que seraient la biographie historique et l'analyse critique, sont parfaitement adaptés pour analyser les

détails d'un moment musical jazzistique. Mais, en 2011, près de 100 ans après l'acte discographique officiel de sa naissance, le jazz garde tout le mystère de son essence et de son histoire. Les critiques et les chercheurs définissent le jazz par les notions d'harmonie, de structure, de tempo, de swing, de discographie, d'historiographie, éventuellement par le contexte sociopolitique et psycho-historique du groupe ; les musiciens de jazz évoquent quant à eux Dieu, l'ancienne Égypte, la Tradition, le geste immanent de l'improvisation, la spiritualité intrinsèque de la musique, la place de l'homme dans l'univers, la métaphysique de leur démarche, la politique de la communauté, tout cela pour expliquer leur art.

Tout ce qui vient d'être décrit n'a pas vocation évidemment à renier la dimension politique et de lutte sociale que le jazz a représentée dans son ensemble, et que les musiciens revendiquent souvent précisément. Mais s'ils le font, il est important de noter que cela s'intègre très naturellement dans un discours culturel américain spécifique, qui allie revendication politique, activisme religieux, spiritualité affichée, référence à la tradition. Presque aucun leader afro-américain de l'histoire des luttes pour les droits civiques, à l'exception notable de Frederick Douglass, ne semble échapper à cette ambivalence, de Denmark Vessey en passant par Adam Clayton Powell, Martin Luther King, Elijah Muhammad, jusqu'à Malcolm X. Sur ce dernier, nous pourrions même convenir d'une similitude sécularisation de son propos telle que nous la décrivions pour le jazz, dans la réception et la recension de sa pensée et de son action, en France particulièrement. Si l'on croit Siné, par exemple, Malcolm X n'a jamais été réellement musulman...<sup>10</sup>. En France, un militant révolutionnaire ne peut être religieux ! N'y a-t-on pas vu les conversions religieuses d'un Bob Dylan comme le traître abandon des causes de ses débuts, alors que nous pourrions convenir que religion et pensée politique sont constitutives du militantisme aux États-Unis ? Pour le jazzman, la revendication sociopolitique, qu'elle soit communautaire ou universaliste, se décline également sous la double influence du spirituel et de la tradition.

Une tradition qui s'affiche particulièrement à travers les références à l'ésotérisme et à l'afrocentrisme égyptologique est pleinement revendiquée par les musiciens de jazz afro-américains. En résumé, selon eux, le jazz n'est pas qu'une musique du xx<sup>e</sup> siècle, il est aussi la manifestation d'une culture ésotérique qui sourd depuis des millénaires et dont ils sont les dépositaires depuis l'Égypte ancienne. Un évident anachronisme que n'hésitent pas à proclamer Lester Bowie, Randy Weston, Sun Ra, Ahmad Jamal, Yussef Lateef (deux musiciens convertis à l'islam ahmadiste), Muhal Richard Abrams, et bien d'autres encore. Steve Coleman (2001) va plus loin encore, dans une interview à *Jazzman*, faite par Alex Dutilh et Guillaume Bergeras, en évoquant précisément l'influence qu'eurent sur lui les lectures de l'égyptologue R. A. Schwaller de Lubicz (par ailleurs influence majeure du rosicrucianisme moderne) et les conseils des maîtres comme Anthony Braxton et Muhal Richard Abrams. Il précise même, parlant d'un présent que lui avait fait Anthony Braxton :

« Steve Coleman : C'est la première fois que j'entendais parler des Mystères de l'Égypte ancienne, une direction que j'ai finalement empruntée depuis. Mais il ne voulait pas m'en parler, alors je suis devenu très curieux sur le sujet. Braxton en avait entendu parler par Muhal [Richard Abrams, NdT] [...]. Le fait de mélanger des principes anciens avec des nouvelles technologies me vient de ces gens-là et cela se pratiquait déjà avec Sun Ra, John Coltrane, Cecil Taylor... Lorsque vous lisez des articles sur eux, ils ne l'évoquent jamais. J'en parle probablement plus que la

plupart de ces musiciens. Et après la sortie de mon disque, Muhal m'appela pour me demander d'être prudent. Je ne tiens pas trop à en parler, mais il doit sûrement avoir raison car il en sait davantage que moi.

*Jazzman* : Mais qu'est ce qui peut être si dangereux ?

*Steve Coleman* : Nous manipulons des informations qui peuvent être utilisées à des fins beaucoup plus sombres [...]. Le Troisième Reich en est l'exemple le plus récent ». (*ibid.* : 15)

- 13 Nous voyons ici à l'œuvre la revendication d'un ésotérisme qui confine à la notion de pouvoir et de secret. Une notion que nous allons retrouver, et qui explique, comme le précise finalement Steve Coleman, le paradoxe suivant : l'interview est le lieu de la revendication spirituelle mais rarement celui du *coming out* initiatique, ésotérique et de l'appartenance maçonnique.

## La particularité maçonnique

- 14 Il y a donc un sujet qui nous intéressera particulièrement pour notre essai, dans la mesure où il éclaire parfaitement les problématiques évoquées plus haut, notamment sur les notions de secret, d'afrocentrisme, de tradition dans les sphères spirituelle et politique, mais aussi parce qu'il représente la quintessence de l'amnésie médiatique pour ce qui concerne le spirituel dans le jazz. Il s'agit ici d'évoquer l'appartenance à la franc-maçonnerie d'un nombre élevé de jazzmen, assez important pour en retirer des informations inédites sur l'histoire de cette musique, sur sa réception et sur la présence de témoignages ignorés.
- 15 Encore faut-il établir si cette appartenance supposée est un pur fantasme mystificateur ou s'il existe une réalité palpable et quantifiable qui permettrait une étude efficace. J'ai déjà eu l'occasion de m'exprimer sur ce point dans *Mouvement* (Imbert 2008b)<sup>11</sup>, préparant pour bientôt une étude plus approfondie de l'occurrence maçonnique dans le jazz. Il convient de préciser simplement qu'il n'existe pas de statistiques concrètes sur les effectifs maçonniques chez les musiciens de jazz américains, mais que, justement, l'étude du témoignage biographique permet de dresser un paysage inédit de la place de l'initiation maçonnique et fraternelle dans l'histoire du jazz. Si l'on se penche sur la franc-maçonnerie noire américaine, qui, comme de nombreuses autres institutions, a évolué de manière ségréguée aux États-Unis<sup>12</sup>, il apparaît clairement que maçonnerie et *entertainment* ont eu de nombreux points de convergence qui décrivent de nouvelles sources d'inspiration spirituelles et politiques. Du nom de son fondateur, la maçonnerie noire américaine dite de « Prince Hall » semble, depuis sa création à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, rechercher autant qu'attirer la présence de « frères » illustres qui gravitent professionnellement dans le monde de l'art, du jazz et du blues. À ce moment de mes recherches, je peux même établir la liste des jazzmen, bluesmen et artistes afro-américains qui ont appartenu de manière certifiée à la maçonnerie, en l'occurrence à la maçonnerie de Prince Hall :

DUKE ELLINGTON, COUNT BASIE, LIONEL HAMPTON, NAT "KING" COLE, CAB CALLOWAY, MILT HINTON, KENNY CLARKE, OSCAR PETERSON, LUIS RUSSELL, BUNK JOHNSON, GEORGE LEWIS (clarinette), EUBIE BLAKE, W. C. HANDY, BEN WEBSTER, DOC CHEATAM, GARVIN BUSHELL, OSCAR "PAPA" CELESTIN, EARL HINES, le danseur BILL "BOJANGLES" ROBINSON, SHADRACKS LEE, KEG JOHNSON, PAUL ROBESON, BUTLER "STRING BEANS" MAY (d'après PETER HANLEY), HERBERT

HALL, T-BONE WALKER, FRED MCDOWELL, SAMMY PRICE, SON HOUSE, MEMPHIS SLIM, CHAMPION JACK DUPREE, HOWLIN' WOLF (AKA CHESTER ARTHUR BURNETT), WILL VODERY, WILLIE GANT, CHESTER PERRY, JIMMY RUSHING, JONAH JONES, COZY COLE, LEM JOHNSON, LESTER BOONE, ALBERT "HAPPY" CALDWELL, ALFRED BELL, CHARLES FRAZIER, LAWRENCE LUCIE, ROBERT CHEEK, VERNON MOORE, BUDDY JOHNSON, JEROME DARR, JOHN BROWN, GEORGE GRANT, KENNETH ROANE, CARROLL RIDLEY, JAMES "BOB" ROBINSON, JOHNNY RUSSELL, BOOBY YSAGUIRRE, HARRY DIAL.

- 16 Liste à laquelle nous pourrions ajouter, sans certitude, mais par déduction documentaire, recoupements circonstanciés, témoignages, photographies, des musiciens comme Jimmie Lunceford, Chick Webb, Alphonse Picou, Zutty Singleton, Henry Zeno. Et, évidemment, Louis Armstrong, très souvent cité comme franc-maçon célèbre, mais dont l'appartenance a été contestée par des historiens maçons de Prince Hall, principalement pour des raisons d'orthodoxie<sup>13</sup>. Il faut également citer les « frères blancs » du jazz et de l'*entertainment* : Paul Witheman, Al Jolson, Glenn Miller, Irving Berlin, Joe Morello, voire George Gershwin même si cela est contesté.
- 17 Les sources qui permettent d'établir la liste présentée ci-dessus sont très souvent biographiques, plus rarement journalistiques, quasiment jamais présentes dans l'interview. Le jazzman aime raconter en interview son parcours religieux, son inspiration spirituelle, ses revendications politiques et sociales, mais il garde précieusement le secret sur les détails de son parcours initiatique dans ce contexte. Dans un mouvement inverse du fait spirituel en général, l'appartenance maçonnique est souvent beaucoup plus présente soit dans le récit autobiographique (peut-être dans une situation de testament philosophique qui favorise ce genre de révélations), soit dans la recherche biographique, où faire-part de décès et annonces funèbres font souvent office de documents déterminants pour le chercheur biographe<sup>14</sup>. Seule une interview de Joe Morello (batter - blanc - de Dave Brubeck) par Jean-Louis Ginibre donne des précisions sur ce sujet :

« Q : Que représente la bague que vous portez ?

Joe Morello : Elle signifie que je suis franc-maçon. Troisième degré ». (Morello 1967 : 34)

- 18 En revanche, la biographie et le récit autobiographique peuvent témoigner d'une occurrence concrète du fait maçonnique dans la vie sociale du jazzman afro-américain. Un seul texte autobiographique pourrait servir de base à une étude sur le sujet, car il est particulièrement précis, et parce qu'il émane d'un musicien phare de la grande époque de la *Swing Era* : un témoin vigilant de cette époque autant qu'un auteur précis, le contrebassiste Milt Hinton. Dans un ouvrage très complet, *Playin the Changes* (2008), qui allie ses talents de narrateur et sa passion de la photo-graphie (à la fin de sa longue vie, il possédait plus de 50000 négatifs), il raconte les grands moments de sa carrière, notamment son passage déterminant dans l'orchestre de Cab Calloway, sans aucun doute l'un des big bands les plus populaires de l'avant-guerre :

« Beaucoup de musiciens établis de l'orchestre, à commencer par moi, étaient francs-maçons. Cab l'était aussi. La plupart d'entre nous ont été initiés à la Pionner Lodge n°1, Prince Hall, à St Paul, et à chaque fois que nous jouions dans cette ville, nous essayions de passer du temps dans la loge. Si quelqu'un dans l'orchestre se montrait digne et exprimait le désir de nous rejoindre, l'un d'entre nous le recommandait et essayait d'organiser l'initiation. Mais nous étions assez nombreux dans l'orchestre pour organiser, en tournée, nos propres tenues. Parfois, entre les sets, back-stage, nous avions de courtes réunions et des lectures dirigées. Nous

passions toujours du temps avec les gars qui étaient nouvellement initiés, essayant de leur enseigner le réel sens de la maçonnerie, et comment cela pouvait les aider dans leur vie de tous les jours.

Être Maçon est une chose sacrée. Il y a beaucoup de secrets à ce propos, de sorte que les gens ne parlent pas de ce qu'il s'y passe. C'est vraiment un système moral basé sur la Bible. Il y a beaucoup de signes et de symboles que seuls les maçons connaissent, et si tu n'y appartiens pas, c'est difficile à comprendre.

J'ai toujours pensé que le problème majeur avec la maçonnerie c'est son rapport à la race. Il ne devrait pas y avoir de systèmes noir et blanc séparés, pourtant c'est le cas. Cela semble contredire complètement la philosophie de l'organisation. Mais, depuis que je suis maçon, j'ai été capable de me faire mon opinion sur le problème racial grâce à ce cadre. Ça n'a jamais été un problème pour moi, j'ai essayé de garder cela à un niveau normal. Et je n'ai jamais senti que j'avais à accepter quelqu'un juste parce qu'il est maçon. Si une personne ne se conduit pas de manière adéquate – s'il ne vit pas selon les règles auxquelles il a juré d'obéir –, j'estime que je n'ai juste rien à faire avec lui ». (*ibid.* : 111 ; ma traduction)

Bague maçonnique de Roy, musicien violoniste old timer et country (Lavonia, Géorgie)



(Cl. Raphaël Imbert)

- 19 On ne saurait être plus clair, tout y est : investissement, rôle moral et philosophique de l'appartenance, importance dans la vie professionnelle et quotidienne, importance de la question raciale à ce niveau, rôle initiatique des anciens vis-à-vis des novices, devoir de lucidité, utilité de l'appartenance dans son propre développement moral, philosophique, spirituel, politique. Pour couronner le tout, l'image vient appuyer le texte, puisque Milt Hinton propose une photographie plus qu'éloquente : on y voit l'auteur, le trompettiste Keg Johnson et Cab Calloway en compagnie d'un anonyme, les quatre en habit rituel de maçon, tablier blanc bavette repliée, gants blancs, costumes sombres. Ce passage, certes

court, mais particulièrement révélateur et détaillé, pourrait à lui seul légitimer une étude sur l'importance de ce sujet dans la compréhension du big band comme organisation professionnelle, communautaire et sociale. Pourtant, salué à juste titre à sa sortie comme un ouvrage majeur de l'histoire du jazz, aucune recension de *Playin the Changes* ne fit mention de ce moment pourtant si original du livre. Original, il l'est si j'en crois les réactions qui avaient précédé et accompagné la parution de mon article sur « Jazz et franc-maçonnerie » dans *Jazz Magazine* (2008a), la plupart de mes interlocuteurs journalistes et amateurs me témoignant un intérêt certain, mais l'ensemble d'entre eux m'avouant n'avoir pourtant rien lu qui concernait de près ou de loin le sujet. Pourtant, les textes existent, et ils sont, à défaut d'être aussi explicites que celui d'Hinton, assez édifiants pour ne pas passer inaperçus.

- 20 Je ne peux m'empêcher de citer d'abord le chapitre que consacre Jelly Roll Morton au personnage de truand Jack the Bear dans sa biographie rédigée par Alan Lomax (1973), plus particulièrement un passage qui décrit une des arnaques de celui-ci :

« Jack the Bear avait une sorte de faux pin's sur le revers de son veston. Il allait et venait dans le train et, chaque fois qu'il voyait l'un de ces pauvres gars de couleur qui portaient un insigne quelconque, il s'approchait de lui, couvrait l'insigne avec ses mains en disant : "Je t'y prends maintenant ! Si tu ne peux pas me dire le serment secret du cinquantième degré de cet ordre, je vais devoir t'enlever ton insigne. Tu as gravement porté atteinte aux règles de la loge, je te demanderai un peu d'argent en échange de mon indulgence...". De temps en temps, Jack réussissait à extorquer quelques dollars en faisant ce genre de chose ». (*ibid.* : 136 ; ma traduction)

- 21 Dans *Jazz from the Beginning*, Garvin Bushell (1988), saxophoniste et hautboïste, relate, comme un écho au récit du pin's maçonnique de Jelly Roll, une autre histoire de transport, un des problèmes récurrents pour le jazzman itinérant :

« Ils m'ont mis dans une voiture Jim Crow avec les caisses de poulets, les boîtes de lait, et quelques péquenots noirs assis dans le compartiment bagage. J'étais vraiment malheureux là-dedans. Lorsque le conducteur est venu, il vit mon pin's maçonnique, et je vis le sien, et je lui demandai s'il pouvait me donner une meilleure place. Il me fit une faveur, peut-être parce que j'étais franc-maçon, et je fis tout le chemin du retour à New York en Pullman ». (*ibid.* : 109 ; ma traduction)

- 22 Quelques pages auparavant, parlant du fait que Chick Webb semblait assez malade et avait été hospitalisé en urgence, Bushell raconte un épisode très significatif :

« Nous étions en train de jouer dans un temple maçonnique noir en Alabama, quand Tim Gale - notre road manager - nous dit : "Tout le monde revient ici dans la salle pendant l'entracte". Lorsque nous y sommes allés, nous n'avons pas été surpris d'apprendre qu'il [Chick Webb] était mort. Nous savions qu'il ne pouvait vivre plus longtemps. Pendant que nous évoquions ce qu'il fallait faire, quelques-uns des francs-maçons de l'orchestre souhaitèrent entrer et investir la loge. Tim Gale avait oublié qu'il y avait certains moments où être blanc était un inconvénient dans le Sud. Il n'avait pas informé les gens que nous avions une réunion privée. À l'extérieur, un grand gars s'énerva : "Ne verrouillez pas cette porte pour me dissuader de rentrer, parce que je dois rendre compte pour chaque morceau de bois et de pierre dans cet édifice". — "C'est que...", déclara Tim, "nous avons eu de mauvaises nouvelles". — "Je m'en contrefous". — "Ok, nous allons sortir". Nous sommes retournés sur scène et ce fut une bien triste fin de concert ». (*ibid.* : 103 ; ma traduction)

- 23 Le batteur Harry Dial, dans son autobiographie (1984), révèle un pan entier de l'histoire initiatique et musicale de Harlem avant-guerre :

« Après avoir quitté Lester, ma principale activité a été l'organisation de ce que vous appelez une jam-session au Masonic Temple tous les mois de mars ou avril pendant un certain nombre d'années. Le dîner y était servi, et c'est pourquoi je ne dirais pas vraiment qu'il s'agissait de jam-sessions, et nous affichions cela plutôt comme des "Musicales". Ma loge est connue comme étant la "loge des musiciens" parce que beaucoup d'entre eux y appartiennent. J'ai toujours pu rassembler suffisamment de gars de la loge pour participer à la musique, mais beaucoup de profanes venaient juste pour jouer et, à cet égard, il s'agissait bien d'une jam-session. Cependant, elles ont été abandonnées ces dernières années en faveur d'autres divertissements.

Certains musiciens très célèbres ont appartenu, et appartiennent toujours, à l'Hiram Lodge n°4, F. & AM Prince Hall. Parmi les membres passés et présents nous trouvons : W. C. Handy, Will Vodery, Willie Gant, Chester Perry, Jimmy Rushing, Eubie Blake, Jonah Jones, Cozy Cole, Lem Johnson, Lester Boone, Albert "Happy" Caldwell, Alfred Bell, Charles Frazier, Lawrence Lucie, Robert Cheek, Vernon Moore, Buddy Johnson, Jerome Darr, John Brown, George Grant, Kenneth Roane, Carroll Ridley, James "Bob" Robinson, Johnny Russell et Booby Ysaguirre. Sans mentionner tous les membres décédés et tous les vivants, cette liste permet de comprendre pourquoi cette loge est appelée la "loge des musiciens" ». (*ibid.* : 87 ; ma traduction)

Harmony Lodge (Eunice, Louisiane). Les loges maçonniques ont pignon sur rue aux États-Unis



(Cl. Raphaël Imbert)

- 24 Dans son autobiographie déjà citée, *To Be or Not to Bop*, Dizzy Gillespie (1981) raconte sa relation avec Lorraine et leur décision de se marier. Seul problème, l'employé de mairie avait oublié de tamponner l'acte de mariage :

« Il ne s'est d'ailleurs rien passé d'extraordinaire, jusqu'au jour où j'ai décidé de faire partie d'une loge maçonnique. Un des membres est donc venu prendre des renseignements à mon domicile, et a demandé entre autres à voir mon acte de mariage. "Mais bien sûr. Lorraine, veux-tu aller le chercher ?".

Elle l'a donné au type qui, après l'avoir lu, m'a jeté un drôle de regard et est parti sans un mot. Plus tard, j'ai appris que ma demande avait été rejetée, et comme j'en demandais la raison au copain qui m'avait "parrainé", il m'a dit : "Pourquoi n'as-tu pas avoué franchement que tu vivais en concubinage ? Ça ne dérange personne chez nous, mais il faut en faire état. Tu as eu tort de faire tout un cinéma avec ton acte de mariage qui ne porte même pas le cachet officiel..." ».(*ibid.* : 109)

- 25 Les biographes ont eu quant à eux l'occasion de trouver de nombreux témoignages de l'appartenance maçonnique de musiciens de jazz, notamment chez Frank Büchmann-Møller dans sa biographie de Ben Webster, *Someone to Watch Over Me. The Life and Music of Ben Webster* (2006), qui reprend l'information de Milt Hinton en précisant que Ben fait bien partie des musiciens de chez Cab Calloway initiés à la Pionner Lodge n°1 de St Paul, ajoutant également quelques détails de la vie personnelle de Ben Webster où son appartenance est en jeu. Ce qui est intéressant chez Ben Webster, c'est sa stature exceptionnelle de soliste et sa présence, comme Bushell et Hinton, dans de nombreux big bands d'avant-guerre, passant de l'orchestre de Cab Calloway à celui de Duke Ellington, dont on connaît son initiation à la fameuse Social Lodge et son accession au 32<sup>e</sup> degré, l'avant-dernier grade du rite écossais ancien et accepté (Cox 2002). On peut de cette manière, suivant le parcours de ces trois musiciens spécifiques, extrapoler sur l'importance de l'initiation maçonnique dans les grands orchestres d'avant-guerre, dont les quatre chefs de file afro-américains, Duke Ellington, Count Basie, Lionel Hampton, Cab Calloway, sont francs-maçons, avec Jimmie Lunceford, dont l'appartenance n'est pas prouvée mais qui donne son nom à une loge de musiciens actuellement en activité à Détroit, la « Jimmie Lunceford Lodge ». Une importance qui a même semblé intéresser un Dizzy, ancien de chez Cab, ou un Kenny Clarke qui continuera son activité maçonnique en s'installant en France<sup>15</sup>.
- 26 Mais, si l'âge classique des big bands et les débuts du be-bop semblent convenir à notre recherche, c'est l'étude du « berceau » mythique (ou réel) du jazz, La Nouvelle-Orléans, qui nous réservera le plus de surprises. On doit à une biographie, pourtant très spécifique, d'avoir mis le doigt sur l'importance du temple maçonnique comme lieu de travail vital pour le musicien de La Nouvelle-Orléans et, par extension, aux États-Unis. Dans sa biographie de Buddy Bolden, trompettiste légendaire censé représenter le premier jazzman, Donald Marquis (1989) décrit le temple maçonnique et la loge comme un lieu primordial de rencontre artistique, les francs-maçons organisant un nombre important de concerts, de bals, d'événements caritatifs, qui servaient autant à la communication et à l'image de marque de la loge qu'à réunir des fonds pour leurs œuvres de charité. La loge était aussi un lieu dont la location était souvent moins dispendieuse et moins ségréguée que les salles de concerts, et donc le temple vibrerait quasiment toute la semaine d'événements musicaux en tout genre. Dans ce type d'événements, la loge organisatrice semblait mettre en concurrence les musiciens de la ville pour la plus grande joie des spectateurs. Bolden était passé maître dans l'exercice, une sorte de joute musicale qui, déjà, était une tradition locale dans les très nombreuses parades et funérailles de la ville. Et, là encore, la loge maçonnique, comme les très nombreuses sociétés fraternelles qui pullulent dans la Cité du Croissant sont prescriptrices dans tous les cas. Le fameux Mardi Gras de La Nouvelle-Orléans doit son existence à la société très secrète et très ségréguée Mistik Krewe of Comus, société blanche créée en 1856. La communauté noire créera en 1916 le Zulu Social and Pleasure Club, le pendant afro-américain des Comus pour l'organisation du Mardi Gras. C'est le club de Louis Armstrong, si l'on en croit son

autobiographie (2006) dans laquelle sont mentionnées pas moins de vingt-trois sociétés secrètes et fraternelles (dont les francs-maçons et les Odd Fellows)<sup>16</sup>, dans le cadre de l'organisation des parades, ajoutant même :

« Ces parades de clubs, c'était une expérience absolument unique et fascinante ; les membres étaient tous en habit, et avec les chatoyantes banderoles de soie aux couleurs de leur loge flottant sur leurs épaules, ils offraient un spectacle inoubliable. En tête, caracolaient les assistants, montés sur de beaux chevaux à la tête enrubannée. Derrière eux venait la fanfare du club dont les musiciens exécutaient une marche au swing vigoureux qui faisait trépigner tout le monde de joie ». (*ibid.* : 178)

Eagle Saloon, Masonic and Odd Fellows Hall (Landmark, La Nouvelle-Orléans, Louisiane)



Tuskegee Institute, Alabama



Monument en l'honneur de Booker T. Washington (Tuskegee Institute, Alabama)



Second Line improvisée dans Frenchmen Street (La Nouvelle-Orléans, Louisiane)



- 27 Les funérailles, notamment celles du batteur Henry Zeno, sont mises à l'honneur dans le récit d'Armstrong. Car c'est bien au moment des funérailles que la présence des sociétés fraternelles et loges se fait le plus sentir. Déjà, hors La Nouvelle-Orléans, les funérailles du danseur Bill Bojangles Robinson et du compositeur W. C. Handy, relatées par *Time* et *Life Magazine*, démontraient l'importance de leurs appartenances, les deux ayant bénéficié de véritables funérailles maçonniques. Mais, La Nouvelle-Orléans reste une ville particulière qui, comme l'écrivait Alan Lomax (1973), raconte par la musique une histoire fière et militante, avec des habitants qui ont l'amour du rituel et de l'association. Joachim E. Berendt donne, sur ce sujet, son impression dans *Jazz Life* :

« Quand je pense aux innombrables associations, sociétés, groupuscules, sectes et autres groupes d'intérêts à La Nouvelle-Orléans, et dans les régions des États-Unis où il y a une forte concentration de Noirs, cela me rappelle qu'on dit souvent de nous autres Allemands que nous sommes particulièrement friands de regroupements communautaires. C'est possible, mais il n'existe nulle part autant d'associations et de sociétés que parmi les Nègres américains et, nulle part, on n'observe une telle conscience du standing et du statut social ». (2008 : 159)

- 28 Ainsi les funérailles des monuments de la musique néo-orléanaise tels que Oscar « Papa » Celestin et Alphonse Picou ont été l'occasion d'une démonstration magistrale de la part des loges et des clubs fraternels. Là encore, *Life Magazine* relatera, photographies à l'appui, les événements et, dans le cas d'Oscar « Papa » Celestin, le reportage montrera les francs-maçons mettre en terre leur illustre frère trompettiste. Les annonces funéraires du *New Orleans Times-Picayune* sont d'ailleurs généralement très claires sur l'appartenance des musiciens de La Nouvelle-Orléans, annonces reprises souvent par les biographes :

« Oscar "Papa" Celestin donc, trompettiste leader du *Tuxedo Brass Band*, membre de la Prince Hall Aff. of Richmond Lodge n°1 ; de l'Eureka Consistory n°7, ASRFM

(hauts grades écossais) et du Radiant Chapter n°1, RAM (hauts grades de la Royal Arch), selon le *NO Times-Picayune* du 17 décembre 1954 ».

« George Lewis : clarinetiste membre un temps de l'*Eureka Brass Band*, membre de PHA Axion Lodge n°216 et de Musician Union Local 496, selon le *NO Times-Picayune* du 1<sup>er</sup> janvier 1969 », information reprise par son biographe Tom Bethell (1977).

- 29 Mais, les funérailles à La Nouvelle-Orléans sont aussi l'endroit où la musique, peut-être pour la seule fois de l'histoire du jazz, correspond à un moment rituel bien précis, qui forge l'un des éléments déterminants de la nouvelle musique. Laissons le trompettiste Bunk Johnson raconter la manière dont s'opère l'alchimie musicale lors des funérailles :

« Sur la route du cimetière avec un défunt Odd Fellows ou franc-maçon – ils enterraient toujours leur mort avec de la musique –, nous utilisions toujours ces morceaux très lents comme *Nearer My God to Thee*, *Flee as a Bird to the Mountains*, *Come Thee Disconsolate*. Nous utilisions n'importe quel quatre temps, joué très lentement et eux marchaient également très lentement derrière le cercueil. Nous arrivions au cimetière et, après que cette personne eut été mise en terre, l'orchestre s'avancait, devant le cimetière et la loge sortait et faisait l'appel nominal, bien aligné. Ensuite, nous marchions loin du cimetière avec juste la caisse claire pour musique, jusqu'à ce que nous soyons arrivés à un bloc ou deux. C'est là que nous attaquions un ragtime – ce que les gens appellent aujourd'hui le swing. Nous jouions *Didn't He Ramble*, ou nous prenions tous ces hymnes et spirituals pour les transformer en ragtime, à 2/4, vous savez, ce mouvement qui prend tout le monde aux tripes. *Didn't He Ramble*, *When the Saints Go Marching In*, ce bon vieux *Ain't Gonna Study War No More*, et plusieurs autres que nous aimions jouer juste pour donner cet effet. Nous avions alors une "second line" qui était équivalente à celle du King Rex de la parade du Mardi Gras. La police était incapable de garder la "second line" sur l'arrière-garde – elle débordait dans la rue, sur les trottoirs, en face de l'orchestre, derrière et en face de la loge. Nous avions des foules immenses qui nous suivaient, depuis le cimetière, juste pour sentir et entendre un peu de ce ragtime. Certaines femmes avaient des canettes de bière dans les bras. Ils s'arrêtaient alors et prenaient une demi-canette de bière pour se rafraîchir et suivre le groupe sur des kilomètres dans la poussière, dans la saleté, dans la rue, sur le trottoir, et la police ne cherchait pas à bloquer la voie, mais juste à leur laisser le chemin libre. Il n'y avait pas de bagarre ou quoi que ce soit de ce genre, ils voulaient simplement danser dans la rue. Même les chevaux de la police montée dansaient. La musique leur faisait tout le bien du monde. C'était ça le genre de musique que nous utilisions aux funérailles »<sup>17</sup>.

- 30 Nous voyons bien ce qui est à l'œuvre ici, la transformation et la variation de thèmes connus dans une joute improvisée qui peut mettre également en scène plusieurs orchestres dans une saine émulation. Les folkloristes Saxon, Dreyer et Tallant, dans *Gumbo Ya Ya. Folks Tales of Louisiana* (1945), citent le cas du Major Adolphe J. Osey, membre de plus de vingt-deux sociétés secrètes, qui, lors de ses obsèques en 1937, est veillé pendant cinq jours et cinq nuits, avec ensuite treize orchestres qui accompagnent le cercueil vers sa dernière demeure. L'appartenance à un nombre important de ces sociétés permet donc d'avoir des funérailles imposantes, notamment musicalement. Ce qu'explique parfaitement Sister Johnson :

« Une femme doit appartenir à sept sociétés secrètes au moins si elle espère avoir des funérailles dignes de ce nom... Et plus le nombre de loges auxquelles tu appartiens est grand, plus tu as de musique lorsque tu pars à la rencontre de ton Créateur » (ma traduction).

- 31 Les funérailles et les parades sont donc pour le musicien comme pour le membre d'une société fraternelle un enjeu social et professionnel de taille, quand le musicien n'est pas lui-même – souvent, nous l'avons vu – membre d'une ou plusieurs sociétés. Il cumule

prestige social de l'appartenance et intérêt professionnel, et demeure ainsi connecté à la vitalité de la musique de sa ville en pleine ébullition, et d'une certaine manière aussi avec le public, les fameuses « second lines », ces jeunes frappes de la ville qui, à défaut de jouer correctement d'un instrument, participent activement par la danse et l'accompagnement corporel au succès d'une parade funéraire.

C'est d'ailleurs ce que démontrent les biographes de Bunk Johnson, Mike Hazeldine et Barry Martyn (2000 : 171), quand ils décrivent, comme Marquis, l'importance du temple comme lieu de travail et de concert, et l'importance du pin's maçonnique, encore, pour être accueilli par le président d'une « musical union » d'une ville inconnue.

Il n'est pas question ici d'entrer dans les détails de l'histoire de la franc-maçonnerie noire américaine, ni d'approfondir les raisons de son succès auprès de la communauté afro-américaine dans son ensemble, et chez les artistes de jazz en particulier. Mais il convient désormais de reconnaître, par la recension de textes cités plus avant, l'existence du fait maçonnique dans le cadre de nos recherches sur le spirituel dans le jazz, et d'évoquer certains éléments de compréhension de ce succès qui permettront d'éclairer de manière originale quelques particularités de cette musique, qui rendront d'autant plus flagrante l'amnésie que le sujet a inspirée auprès des médias et des histoires du jazz. Ces éléments sont :

### L'oralité

- 32 Comme l'a parfaitement démontré Cécile Révauger, la franc-maçonnerie est la seule des institutions occidentales, parmi celles qui ont été imposées ou proposées aux Afro-Américains, qui favorise l'oralité par rapport à l'écrit. Dans ce cas, la franc-maçonnerie peut être vue comme un outil initiatique de transmission parfaitement adapté à une communauté en recherche de ses racines africaines, *a fortiori* d'une communauté d'artistes qui remet l'oralité en exergue de la recherche musicale.

### L'éducation

- 33 La franc-maçonnerie de Prince Hall se donne comme mission, dès sa création à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, d'éduquer et de transmettre, créant les premières écoles et universités noires parallèlement aux églises noires qui souvent partagent fidèles et initiés avec elle. Le jazzman, toujours attentif à la transmission de son art, ne peut que s'identifier à cette mission.

### La protection sociale et professionnelle

- 34 La franc-maçonnerie noire favorise l'émancipation de la communauté en créant banques et mutuelles, et en finançant les premiers centres de soins. Le musicien y voit aussi, outre la protection sociale, et le fait non négligeable que la loge puisse subvenir aux frais de funérailles en cas de décès, un excellent moyen de tisser des contacts dans des villes inconnues lors des très nombreux déplacements de sa vie professionnelle, la loge étant de plus un lieu de concert très régulier.

## La radicalité et l'afrocentrisme

- 35 La franc-maçonnerie a énormément souffert des attaques du « Black Power » des années 1960, qui l'accusaient, à juste titre socialement, de conservatisme masculin et bourgeois, né d'une institution au départ blanche. Mais, pourtant, la franc-maçonnerie a nourri, à travers les personnalités de Martin Delany, Denmark Vessey et bien d'autres « frères » encore, l'idée d'une origine africaine des civilisations occidentales. Bien avant Ashante et Diop, les francs-maçons de Prince Hall, en évoquant les mythes maçonniques de la construction du temple de Salomon, et plus loin de la reine de Saba, de l'Égypte, de l'Éthiopie, cultivaient un afrocentrisme militant qui menait certains vers les revendications radicales des révoltes noires et de séparations des races. Les propos d'un Marcus Garvey, mais aussi ceux que nous avons observés chez Randy Weston, Muhal Richard Abrams, Steve Coleman, peuvent se lire à l'aune de cette tradition.

## Le secret et l'initiation

- 36 Spirituellement, la franc-maçonnerie américaine, blanche et noire, est religieuse et a pignon sur rue. Malgré tout, le secret de ses traditions et de son rituel, censé être préservé dans le monde anglo-saxon par l'oralité de l'apprentissage des codes et rites, représente, pour le maçon noir américain, non seulement une réminiscence des traditions initiatiques africaines, mais aussi une forme de protection « initiatique » dans un contexte de dominance politique et policière blanche. L'approche spirituelle de certains musiciens de jazz, panthéistes ou métaphysiques, éludant leurs propos par l'ésotérisme des références, peut se comprendre dans ce contexte.
- 37 Il y a donc un intérêt à prendre en compte l'occurrence maçonnique dans l'étude du jazz, ne serait-ce que pour trouver de nouveaux liens de causalité qui illustreraient plus précisément les questions d'origine, de genèse, d'esprit de cette musique. Cela malgré le fait qu'il n'existe pas de « jazz maçonnique », de musique écrite pour le rituel, ou de « Flûte enchantée » jazzistique, ce qui peut évidemment expliquer en partie l'oubli qu'a suscité le sujet. Seul Albert Ayler proposera un *Masonic Inborn* en 1969, longue improvisation du saxophoniste de Cleveland à la cornemuse, démontrant que celui-ci connaissait les origines écossaises mythiques de l'ordre maçonnique. Mais nous pouvons suivre Marshall Stearns qui, en 1956, dans *The Story of Jazz*, consacrait un chapitre entier à l'importance des confréries et fraternités dans l'émergence d'un nouveau style de musique au début du XX<sup>e</sup> siècle en Louisiane, dans une perspective anthropologique héritée de Melville Herskovitz, voyant dans la présence de ces clubs et sociétés secrètes autant de résurgences de cultures initiatiques africaines, prescriptrices de création musicale, et de sociabilité organisée. Le jazz est l'illustration d'un processus social, spirituel et politique, dont peu d'auteurs comme Stearns ont compris la teneur spécifique, et que le fait spirituel peut contribuer à éclaircir, et l'occurrence maçonnique à préciser.

## Les raisons d'une ignorance et les causes du malentendu

- 38 « Plus que jamais peut-être depuis l'apparition de la New Thing, c'est dans ses propres marges que le jazz raconte une bonne partie de son histoire ». C'est ainsi que Jean Échenoz, celui qui allait devenir le romancier primé par le Goncourt et le Médicis,

introduisait son article « Note sur le discours mystique », dans *Jazz Hot* (1972). Il ajoutait plus loin : « Ce qui peut surprendre en revanche, c'est que l'inflation d'un discours mystique [...] ait provoqué chez la critique un mouvement unanime de rejet »<sup>18</sup>.

- 39 Nous pouvons désormais saluer la pertinence de son intuition, et déplorer l'absence de suite. Avec lui, nous constatons l'amnésie et le rejet que le sujet « mystique » ou spirituel a suscités chez ses confrères. Avec lui, nous pouvons reconnaître qu'effectivement c'est dans ses marges que le jazz se raconte le plus précisément. L'imaginaire du jazzman s'épanouit hors du simple cadre musical, et l'analyse musicologique comme la narration biohistorique ne suffisent plus à comprendre dans son ensemble le phénomène jazzistique. La spiritualité du jazzman sort largement du cadre de l'histoire contemporaine américaine, et l'occurrence maçonnique comporte même des informations capitales sur le contexte sociologique du jazz qui peuvent échapper à l'analyse musicologique ou musico-graphique classique, puisque n'ayant généré aucune musique spécifique.
- 40 C'est là la première cause visible de l'ignorance du fait spirituel, qui s'associe à une autre que nous pourrions appeler « moraliste » ou plutôt « antimoraliste ». Le sujet s'éloigne largement de ce que, pour les amateurs comme pour les journalistes, le jazz avait inspiré comme littérature biographique, qui prendra son expansion à la suite du succès foudroyant de *La Rage de vivre*, récit épique du clarinettiste Mezz Mezzrow (1982). Le jazzman doit être alors un « personnage » musical, truculent et amuseur, avant d'être un artiste ou un intellectuel, ou, tout simplement un « croyant ». Toutes références à la spiritualité de l'artiste semblent, au mieux contradictoires avec cette image d'Épinal, au pire mettre à mal la construction imaginaire que l'amateur se fait du musicien, au détriment de l'imaginaire propre de l'artiste. Or, la spiritualité de celui-ci dépasse largement le simple problème religieux, elle le remet au centre d'un dispositif intellectuel et sociologique en totale contradiction avec ce que doit être le jazzman pour l'amateur, français particulièrement. Dans tous les cas, qu'il soit un religieux pratiquant ou un intellectuel métaphysicien, le jazzman qui affiche sa vision spirituelle de la musique et du monde ne correspond pas à ce que l'amateur recherche.
- 41 Même David Yaffe (2006), dans son étude sur la littérature et le jazz, en particulier dans le chapitre qu'il consacre à la biographie de jazz, semble privilégier les histoires de jazzmen « maquereaux », mettant l'accent sur les récits de « pimps » de Charles Mingus, Miles Davis ou Billie Holiday, et être victime lui-même de l'image nécessairement profane que le jazzman doit véhiculer, au mépris des nombreux autres récits que nous avons évoqués. Quand bien même la relation de faits de prostitution aurait une présence censément majoritaire dans ces récits, cela ne contredit d'ailleurs pas l'imaginaire spirituel du musicien. Dans l'autobiographie de Miles Davis (1990), truffée d'anecdotes triviales ô combien profanes, plane aussi la présence des esprits de John Coltrane et de Gil Evans qui viennent le « visiter », témoignant aussi d'un intérêt très marqué pour l'astrologie. Dans une société afro-américaine où la frontière entre sacré et profane est ténue, les actions triviales s'accommodent d'ambitions spirituelles, une situation qu'on voit à l'œuvre dans les concerts de Prince, sexuellement explicites et gratifiant le Seigneur de manière prosélyte et sincère...
- 42 On retrouve une illustration parfaitement palpable de la focalisation du domaine profane et trivial du jazz dans l'accueil médiatique incroyable qu'a suscité la remarquable étude de Ronald L. Morris (1997) sur *Le Jazz et les Gangsters*. Que Louis Armstrong et Duke Ellington aient eu des employeurs malfrats, cela semble contenter tout le monde, pour

une bonne image d'un jazz de bastringue. Mais que les mêmes aient développé par ailleurs une musique emprunte de religiosité et spiritualité, il y a là une contradiction qui doit tenir d'une erreur d'interprétation, ou d'une manipulation de marketing. On ne peut pas être à la fois musicien de gangsters pour danseuses dévêtues, et musiciens épris d'élévation religieuse, même si, en disant cela, on méprise une caractéristique essentielle de la société américaine. Il s'agit alors de préférer le bordel à l'église comme lieu de naissance du jazz, n'acceptant pas, par manichéisme philosophique, que cette musique a très bien pu naître au bordel ET à l'église (à quoi nous ajouterions volontiers la rue, le cimetière, le club fraternel et le temple).

L'autre raison du mépris du discours spirituel du musicien tient aux raisons politiques que nous évoquions plus haut. Mais il s'agit cette fois plus d'un malentendu que d'une véritable entreprise de destruction ou d'occultation. On a trop voulu peut-être, en réponse au formidable retentissement du livre-manifeste *Free Jazz, Black Power* de Philippe Carles & Jean-Louis Comolli (1971)<sup>19</sup>, surdimensionner le discours mystique et religieux des musiciens pour mieux souligner l'entêtement politique de nombreux journalistes, dans une opposition musicien/ journaliste qui tient à une simple incompatibilité de point de vue. Mais il ne faudrait pas dépolitiser le discours des musiciens sous prétexte de mieux souligner les contradictions liées à l'incompréhension des critiques. Nous l'avons vu, discours spirituel, revendications politiques et prosélytisme religieux font cause commune aux États-Unis, et l'histoire maçonnique – celle-là même dont nous devinons les implications sur le monde du jazz – nous montre en la matière des exemples inédits et édifiants. Le problème réside donc dans un malentendu entre critiques qui, politiquement, ne peuvent envisager de lutte révolutionnaire et revendicative sans une critique totale de l'institution religieuse, et des musiciens afro-américains pour qui les mêmes luttes s'inscrivent parfaitement dans l'histoire religieuse et spirituelle de leur pays.

43 En France, l'histoire du journalisme jazzistique pourrait se décomposer en trois périodes qui correspondent à trois générations de journalistes amateurs passionnés :

- *La période de l'« art nègre », 1917-1940.* Le jazz, défendu autant par des réactionnaires comme Hugues Panassié que par certains surréalistes dissidents, comme Michel Leiris ou Robert Desnos, est systématiquement vu comme un primitivisme bousculant les codes d'un bon goût occidental à abattre. Le jazz est beau parce qu'il est laid (cf. Erik Satie). Le jazz est percutant parce qu'il est sauvage et inédit. Seuls quelques-uns, comme André Schaeffner, semblent échapper à la caricature de cette époque.
- *La Libération et l'existentialisme, 1944-1960.* Le jazz est la musique de la libération. De la libération de la France par les troupes américaines. De la libération des mœurs et de l'existentialisme. Ici, idée politique progressiste et survivance de « sauvagerieophilie » d'avant-guerre se lient pour comprendre le jazz et le be-bop comme un acte de régénération d'un monde détruit.
- *L'esprit de 1968.* Le rock et le jazz, et plus particulièrement le free jazz, sont l'illustration musicale des aspirations contestataires sinon révolutionnaires de la jeunesse, de l'activisme spontané et artistique des quêtes et des utopies en construction.

44 ❖

45 Aux États-Unis, existe le paradoxe d'un jazz qui n'a pas intéressé tout de suite les intellectuels américains, de la même manière qu'en France, même sous une forme déformée et fantasmée (Martin & Roueff 2002 ; Béthune 2003 ; Séité 2010). Les

ethnomusicologues comme Lomax père et fils, Howard Washington Odum, et quelques journalistes passionnés comme Leonard Feather feront figure de pionniers dans l'entreprise de compréhension et d'analyse d'un fait musical qui était pourtant la pure invention de leur territoire. La génération de journalistes et intellectuels américains d'après-guerre aura les mêmes tendances politiques et contestataires que leurs confrères français dans leur lecture du jazz, nous l'avons vu avec Franck Kofsky et Amiri Baraka. Les deux générations auront les mêmes problèmes qu'en France à relier les revendications spirituelles des musiciens avec leurs compréhensions ethnomusicologiques et politiques de cette musique. Malgré tout, des progrès considérables ont été faits au niveau universitaire, à la suite des travaux de Paul Berliner (1994), qui, dans *Thinking of Jazz*, consacre de longs paragraphes à l'intention spirituelle de l'improvisation musicale manifestée par les musiciens. Des historiens des religions comme Jason Bivins et des historiens des idées comme David W. Stowe (2004) destinent l'essentiel de leurs recherches à la compréhension du fait religieux dans la musique populaire américaine en général et dans le jazz en particulier.

Au-delà de la lente évolution des mentalités concernant le fait spirituel dans le jazz, notre recherche démontre la pertinence d'une lecture biographique du fait jazzistique en lui-même, qui se révèle par l'étude de la spiritualité et des racines religieuses du musicien. Bien plus qu'une simple collection d'anecdotes (Crow 1990), l'étude biographique complète parfaitement les études historique et musicologique pour une compréhension juste du fait jazzistique. Plus encore, nous pourrions convenir que l'étude biographique est consubstantielle d'un phénomène musical dont le geste comprend spontanéité, dramaturgie, scénarisation du discours improvisé, en clair : dont le vécu ne peut s'affranchir du propre vécu de son créateur. Reconnaître la spiritualité du jazzman, c'est accepter à côté d'autres expériences biographiques les sources profondes de son inspiration et, par extension, le vécu biographique comme un élément majeur de la constitution et de la compréhension de cette musique.

Dans tous les cas, nous voyons aisément pourquoi les revendications spirituelles et religieuses des musiciens ne suscitent pas de réactions favorables. Pourtant, au moment où nous vivons pleinement une nouvelle période de recherche et d'analyse sur le jazz, période pleine de curiosité mais en mal d'identité, il convient d'observer le musicien de jazz comme un artiste à part entière, sans omettre ce que celui-ci dit de son art et de ce qui le motive. Peut-être alors pourrions-nous écrire une nouvelle biographie du jazz, et comprendre enfin l'aphorisme attribué au batteur Charlie Persip : « Le jazz est né d'une intention spirituelle ».

---

## BIBLIOGRAPHIE

Armstrong, Louis, 1936 *Swing that Music*. Longmans, Green & Co.

- Armstrong, Louis, 2006 [1954] *Ma vie à la Nouvelle-Orléans*. Trad. par Françoise Thibaut. Prencie-Hall, Coda.
- Bacot, Jean-Pierre, 2007 *Les Sociétés fraternelles. Un essai d'histoire globale*. Paris, Dervy.
- Bechet, Sydney, 1977 *La musique, c'est ma vie*. Trad. par Yvonne et Maurice Cullaz. Paris, La Table ronde.
- Berendt, Joachim-Ernst & William Claxton, 2008 *Jazz Life. A Journey for Jazz Across America in 1960*. Paris, Taschen.
- Berliner, Paul F., 1994 *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*. Chicago, University of Chicago Press.
- Bethell, Tom, 1977 *George Lewis. A Jazzman from New Orleans*. Berkeley, University of California Press.
- Béthune, Christian, 2003 *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*. Paris, Klincksieck (« Collection d'esthétique » 65).
- Béthune, Christian, 2008 *Le Jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie*. Paris, Klincksieck (« Collection d'esthétique » 72).
- Büchmann-Møller, Frank, 2006 « *Someone to Watch over Me* ». *The Life and Music of Ben Webster*. Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Bushell, Garvin, with Mark Tucker, 1998 *Jazz from the Beginning*. New York, Da Capo Press.
- Carles, Philippe & Jean-Louis Comolli, 1971 *Free Jazz, Black Power*. Paris, Champ Libre.
- Caux, Daniel, 2009 *Le Silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*. Paris, Éd. de l'Éclat.
- Cœuroy, André, 1942 *Histoire générale du jazz. Strette, hot, swing*. Paris, Denoël.
- Coleman, Steve, 2001 « Steve Coleman cite ses sources ». Interview par Guillaume Bergeras et Alex Dutilh. *Jazzman* 71 (juillet-août) : 15.
- Constant-Martin, Denis & Olivier Roueff, 2002 *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*. Marseille, Parenthèses.
- Cox, Joseph Mason Andrew, 2002 *Great Black Men of Masonry*. Bloomington, iUniverse.
- Crow, Bill, 1990 *Jazz Anecdotes*. New York, Oxford University Press.
- Cugny, Laurent, 2005 « Une (r)évolution de la science discographique : Jazz-Research, iTunes, Brian et les autres », *Les Cahiers du jazz* n. s. 2 : 82.
- Davis, Miles, with Quincy Troupe, 1990 *Miles Davis. The Autobiography*. New York, Simon & Schuster.
- Dial, Harry, 1984 *All this Jazz about Jazz. The Autobiography of Harry Dial*. Chigwell, Storyville.
- Échenoz, Jean, 1972 « Note sur le jazz mystique », *Jazz Hot* 280 (février).
- Gillespie, Dizzy, avec Al Frasier, 1981 *To Be or Not to Bop*. Trad. de l'américain par Mimi Perrin. Paris, Presses de la Renaissance.
- Gilson, Jef et al., 1969 « Le Jazz et l'Église ? », *Jazz Hot* 256 (décembre) : 22-29.
- Guedj, Pauline, 2003 « Des "Afro-Asiatiques" et des "Africains" : islam et afrocentrisme aux États-Unis », *Cahiers d'études africaines* 172 : 739-760.

- Guedj, Pauline, 2004 « A Nation Within Nations : nationalisme afro-américain et réafricanisation aux États-Unis » *Civilisations* 51 : 23-38.
- Hazeldine, Mike & Barry Martyn, 2000 *Bunk Johnson. Song of the Wanderer*. New Orleans, Jazzology Press.
- Hinton, Milt, with David G. Berger, 1991 *Bass Line. The Stories and Photographs of Milt Hinton*. Philadelphie, Temple University Press.
- Hinton, Milt, David G. Berger & Holly Maxson, 2008 *Playing the Changes. Milt Hinton's Life in Stories and Photographs*. Nashville, Vanderbilt University Press.
- Holiday, Billie, 2003 *Lady Sings the Blues*. Récit recueilli par William Dufty. Trad. par Danièle Robert. Marseille, Parenthèses.
- Imbert, Raphaël, 2008a « Jazz et Franc-Maçonnerie, une affaire d'initiés », *Jazz Magazine* 589 (février) : 32-34.
- Imbert, Raphaël, 2008b « Du spirituel dans la musique et dans le jazz en particulier », *Mouvement* 47 (avril-juin) : 62-64.
- Imbert, Raphaël, 2009 « John Coltrane, mystique solitaire », *Les Cahiers du Jazz* nouv. sér. 6 : 57-84.
- Imbert, Raphaël, 2010 « Albert Ayler, prophète du saisissement », in Franck Médioni, ed., *Albert Ayler. Témoignages sur un Holy Ghost*. Marseille, Le Mot et le reste : 246-253.
- Imbert, Raphaël & Jean-François Pitet, 2009 « Cab Calloway, un initié du jazz », *Initiations Magazine* 28 : 20-26.
- Jaeglé, Claude, 2007 *L'Interview. Artistes et intellectuels face aux journalistes*. Paris, Presses universitaires de France (« Perspectives critiques »).
- Jamin, Jean & Patrick Williams, 2010 *Une anthropologie du jazz*. Paris, CNRS Éd.
- Kofsky, Frank, 1998 *John Coltrane and the Jazz Revolution of the 1960s*. New York, Pathfinder.
- Lomax, Alan, 1973 *Mister Jelly Roll. The Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and « Inventor of Jazz »*. Berkeley, University of California Press.
- Lomax, Alan, 1980 *Mister Jelly Roll*. Trad. par Henri Parisot. Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- Marquis, Donald M., 1989 *Buddy Bolden, le premier musicien de jazz*. Trad. par Jean-Louis Houdebine. Paris, Denoël.
- Martin, Denis-Constant & Olivier Roueff, 2002 *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*. Marseille, Parenthèses.
- Mezzrow, Milton "Mezz", 1982 *La Rage de Vivre*. Recueilli par Bernard Wolfe. Trad. par Marcel Duhamel et Madeleine Gautier. Paris, le Livre de poche.
- Morello, Joe, 1967 « Jean-Louis Ginibre : entretien avec Joe Morello », *Jazz Magazine* 146 (septembre) : 32-34.
- Morris, Ronald L., 1997 *Le Jazz et les Gangsters, 1880-1940*. Trad. par Jacques B. Hess. Paris, Abbeville.
- Peterson, Gilles & Stuart Baker, 2009 *Freedom, Rhythm and Sound. Revolutionary Jazz Original Cover Art 1965-1983*. New York, SJR Pub.
- Ponzio, Jacques & François Postif, 1995 *Blue Monk. Un portrait de Thelonious : essai*. Arles, Actes Sud.
- Révauger, Cécile, 2003 *Noirs et Francs-Maçons*. Paris, Éd. maçonniques de France (« Référence »).

Saxon, Lyle, Edward Dreyer & Robert Tallant, 1945 *Gumbo Ya Ya. Folks Tales of Louisiana*. Boston, Houghton Mifflin Company.

Schaeffner, André, avec la collab. d'André Cœuroy, 1988 [1926] *Le Jazz*. Paris, Jean-Michel Place (« Les cahiers de Gradhiva » 2).

Séité, Yannick, 2010 *Le Jazz, à la lettre. La littérature et le jazz*. Paris, Presses universitaires de France (« Les littéraires »).

Siné, 2006 « Siné ça marque ». Interview par Laure Nbataï, Raymond Vurluz, Étienne Mineur, Valérie Crinière. *Les Allumés du Jazz* 16 [<http://blog.allumesdujazz.com/index.php?2007/01/29/26-sine-ca-marque>].

Stearns, Marshall W., 1956 *The Story of Jazz*. New York, Oxford University Press.

Stitt, Sonny, 1982 « Comme la vie est douce... ». Interview par Al Levitt. *Jazz Magazine* 304 (février). [[www.jazzmagazine.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=143&Itemid=38](http://www.jazzmagazine.com/index.php?option=com_content&task=view&id=143&Itemid=38)],

Stowe, David W., 2004 *How Sweet the Sound. Music in the Spiritual Lives of Americans*. Cambridge, Harvard University Press.

Szwed, John F., 1998 *Space is the Place. The Lives and Times of Sun Ra*. New York, Da Capo Press.

Thomas, J. C., 1984 [1975] *Chasin' the Trane : John Coltrane*. Trad. par Jean-Louis Houdebine. Paris, Denoël.

Walkes, Joseph A., 1996 « Letters about Louis Armstrong », *Masonic Philatelic Club Magazine* 72 (avril). [[www.freemasonry.bcy.ca/biography/armstrong\\_l/armstrong\\_l.html](http://www.freemasonry.bcy.ca/biography/armstrong_l/armstrong_l.html)],

Weston, Randy, 1967 « Interview par Bernard Lairet » *Jazz Magazine* (décembre) : 45-48.

Yaffe, David, 2006 *Fascinating Rhythm. Reading Jazz in American Writing*. Princeton, Princeton University Press.

## NOTES

1. Il faut ainsi noter l'extrême rareté de documents audiovisuels utilisables concernant, par exemple, des artistes aussi notables que Charlie Parker, Django Reinhardt ou Albert Ayler.
2. À tel point que l'absence de renseignements discographiques sur les premiers disques, 78 tours et plus tard 33 tours, concernant le personnel des orchestres, l'organologie, la chronologie des séances, a pu provoquer chez les amateurs de jazz une frénésie de recherches discographiques de plus en plus pointilleuses. Nous pouvons convenir avec Laurent Cugny (2005) que la recherche discographique à outrance, amatrice d'*alternate takes* et de prises manquées, soumet le choix artistique de l'album « concept » au paradoxe de la vérité chronologique. Plus encore, nous rejoignons Jean Jamin et Patrick Williams (2010) dans leur analyse de cette surprenante contradiction entre une musique qui joue et transforme l'œuvre à chaque passage sur scène, mais qui inspire à l'amateur une véritable quête de l'intégrale et de la fixation immobile de l'œuvre par la discographie.
3. Il semble que cette citation très usitée (elle a même servi à baptiser un projet du DJ Jason Fine) soit largement apocryphe, et difficilement référencée. Elle ouvre malgré tout

l'excellent ouvrage de John Szwed (1998) sur Sun Ra. L'expression est assumée par Armstrong lui-même dans une lettre à un autre trompettiste (voir le site de Christies : [http://www.christies.com/LotFinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=2353445](http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=2353445)). Nous la restituons en guise d'éclairage à notre étude, illustrant la facilité avec laquelle ce genre d'affirmation aux origines douteuses vient « polluer » les documents sur cette musique, tel le syndrome du « sparadrap du capitaine Haddock » – une sorte de rumeur persistante qui semble confirmer l'étrangeté des propos de nombreux jazzmen.

4. Nous pouvons lire et consulter avec intérêt *Freedom Rhythm & Sound. Revolutionary Jazz Original Covers Art 1965-1983* de Gilles Peterson & Stuart Baker (2009), qui restitue un ensemble homogène et édifiant de *covers* de cette période.

5. Les commentaires et remerciements de l'auteur ou d'un tiers, dans les notes d'albums.

6. Consultable en ligne sur : [http://www.jazzmagazine.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=143&Itemid=38](http://www.jazzmagazine.com/index.php?option=com_content&task=view&id=143&Itemid=38). L'interview est intéressante à deux titres, elle précise les préoccupations religieuses de Sonny Stitt, et elle est faite par un musicien, Al Levitt, ce qui donne, de l'avis de la rédaction de *Jazz Magazine*, une « complicité autre » entre les deux interlocuteurs. Est-ce à dire qu'un musicien pourrait mieux interroger un autre artiste pour définir des sensibilités, notamment spirituelles, qui sembleraient hors sujet pour un journaliste ?

7. Avec Jef Gilson, Roger Guérin, François Guin et le père Guy de Fato, ancien musicien.

8. L'interview est audible sur de nombreux sites internet, notamment sur YouTube. Rendons malgré tout hommage à Frank Kofsky d'avoir effectué l'interview la plus complète et la plus intelligente de cet artiste immense, qui rend justice à une conscience forte de cette époque.

9. La biographie de John Coltrane par J.-C. Thomas (1984) n'échappe pas à une vision new age de l'univers coltranien.

10. Interview de Siné pour les *Allumés du jazz*, lisible sur <http://blog.allumesdujazz.com/index.php?2007/01/29/26-sine-ca-marque> : « Ils ont assassiné Malcom au moment où il allait avouer ne pas être musulman mais “socialist” (selon l'acception américaine bien plus dure que la nôtre) ». L'affirmation de la non-appartenance à l'islam de Malcom X reviendra dans une interview de Siné dans *Jazz Magazine* (juillet-août 2010, 616).

11. Cf. le dossier « Jazz et spiritualité », qui représente une des rares tentatives d'un média spécialisé pour étudier le sujet du spirituel dans le jazz. Je remercie d'ailleurs Franck Bergerot de m'avoir invité à m'exprimer dans ce dossier. Une version longue et annotée de l'article est lisible sur mon site à l'adresse suivante : <http://www.raphaelimbert.com/?Jazz-une-affaire-d-inities>.

12. Pour une histoire générale de la franc-maçonnerie noire américaine, cf. Cécile Révauger (2003).

13. Il s'agit au départ d'avis épistolaires d'une sommité de l'histoire de la Prince Hall Masonry, fondateur et président de la Phylaxis Society, Joseph A. Walkes (1996 : 23), consultables sur le très bon site, parfaitement documenté, de la Grande Loge de Colombie-Britannique et du Yukon ([http://www.freemasonry.bcy.ca/biography/armstrong\\_l/armstrong\\_l.html](http://www.freemasonry.bcy.ca/biography/armstrong_l/armstrong_l.html)). Il remet en cause l'appartenance de Louis Armstrong à une loge maçonnique. Une première lettre de 1992, stipule : « no such Lodge under the jurisdiction of the Prince Hall Grand Lodge of New York under the name of Montgomery Lodge No. 18. There is a Hiram Lodge No. 18, and this jurisdiction does not assign the same number twice to any other Lodge in it's history ». Dans une lettre ultérieure adressée à Maurice

Beazley en 1996, Walkes ajoute : « Armstrong may have very well belonged to one of the many “bogus” groups operating in New York City, and there are scores of them, at least six Grand Lodges, none recognized by the Prince Hall Grand Lodge, he was not a member of the regular Prince Hall family ».

14. C'est ainsi que Jacques Ponzio s'était posé la question de l'appartenance maçonnique de Thelonious Monk, dont le faire-part de décès arborait des symboles équivoques mais pas exclusivement maçonniques, lors de ses recherches pour la biographie (1995) qu'il lui avait consacrée avec François Postif aux éditions Actes Sud (communication personnelle).

15. De nombreux musiciens français, qui ont joué avec lui, m'ont confirmé qu'il affichait ostensiblement son appartenance, tel Jean-Louis Chautemps (communication personnelle).

16. Les Odd Fellows sont une organisation fraternelle très présente aux États-Unis et au Royaume-Uni. D'une plus grande ouverture sociale et raciale, et plus préoccupée par la situation professionnelle, proche d'un certain syndicalisme, et par la mutualisation des moyens de santé et de sécurité sociale, cette société a pu être vue comme une « franc-maçonnerie du pauvre ». Comme la franc-maçonnerie, elle organisait grand nombre d'événements culturels. On peut lire à profit, concernant les Odd Fellows et les sociétés fraternelles anglo-saxonnes, Bacot (2007).

17. *Liners notes* de l'album NEW ORLEANS PARADE, cité in Marshall Stearns (1956).

18. Je remercie Alex Dutilh de m'avoir fait connaître ce magnifique texte. Il répondait d'ailleurs à Échenoz dans le *Jazz Hot* de juin 1972, soulignant l'importance inédite de son analyse et l'impact d'un tel sujet : « il aurait fallu attendre un récent article de Jean Échenoz [...] pour que la critique se penche sur tout un courant du jazz actuel qu'elle paraissait ne pas vouloir appréhender ».

19. Au demeurant l'un des très rares livres français de l'époque parlant de l'importance de Prince Hall comme militant précurseur des luttes afro-américaines. Notons aussi qu'il n'y est pas fait mention d'un lien quelconque entre militantisme maçonnique et jazz classique et moderne, soulignant, si besoin était, l'anachronisme politique et culturel que représente la maçonnerie afro-américaine pour les intellectuels français de l'époque.

## RÉSUMÉS

### Résumé

La biographie de musicien de jazz est indispensable à la compréhension du fait musical, au même titre que l'interview. Elle est même devenue, par la force des choses, un style littéraire en soi. Pourtant, elle est suspectée de subjectivité et, du musicien à l'auditeur-lecteur, plusieurs filtres viennent masquer une vision objective de l'imaginaire de l'artiste au profit très souvent d'un récit biographique anecdotique et dramatique. L'étude de l'inspiration spirituelle des jazzmen illustre parfaitement cette tendance à la transformation du récit biographique. Plus précisément, l'étude de l'appartenance maçonnique de très nombreux jazzmen démontre, d'une part, l'amnésie consciente et inconsciente qui est à l'œuvre dans la recension biographique et, d'autre

part, l'importance d'un fait capital pour la compréhension du jazz comme fait de société, malgré l'oubli flagrant qu'elle suscite.

#### Abstract

Biographies of jazz musicians, like interviews, are indispensable for understanding the music. They have inevitably spawned a literary style. They are suspected of being subjective however. From the musician to the reader-listener, several filters come in place to mask an objective vision of the artist's imagination, usually for the sake of a biographical narrative suffused with anecdotes and drama. The study of jazzmen's spiritual sources of inspiration clearly illustrates this tendency in the transformation of their biographies. Specifically, the study of the rather numerous jazzmen who were Freemasons sheds light on the conscious and unconscious amnesia that takes place in biographical accounts. It also, despite what has been so flagrantly forgotten, shows the importance of a key fact for understanding jazz in social terms.

## INDEX

**Mots-clés** : jazz, culture afro-américaine, biographie, médias, spiritualité, franc-maçonnerie

**Keywords** : Jazz, African-American Culture, Biography, Media, Spirituality, Freemasonry

## AUTEUR

### RAPHAËL IMBERT

Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (LAHIC), Charenton-le-Pont  
Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (IIAC), Paris