

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

170 | 2004

Espèces d'objets

Voix sans issue

Jean Jamin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24821>

DOI : 10.4000/lhomme.24821

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2004

Pagination : 231-244

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Jean Jamin, « Voix sans issue », *L'Homme* [En ligne], 170 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24821> ; DOI : 10.4000/lhomme.24821

Voix sans issue

Jean Jamin

*C'est donc cela.
Même quand ils s'intéressent, même quand ils sont plus ou moins de notre côté,
ils ne peuvent s'empêcher de nous provoquer et de nous tourmenter.*

William Styron, *Les Confessions de Nat Turner*.

SA VIE fut comme une légende, jusque dans sa brièveté et les excès en tout genre qui l'ont pimentée et qui ont fini par la consumer une nuit de juillet 1959, à l'âge de quarante-quatre ans, sur un lit du New York Metropolitan Hospital où deux policiers en faction devant la porte de sa chambre contrôlaient les visites, signalant par leur seule présence qu'elle était toujours en état d'arrestation depuis qu'une infirmière avait découvert, peu après son admission un mois plus tôt, un sachet d'héroïne dans une boîte de mouchoirs posée sur la table de nuit. Billie Holiday avait eu le pressentiment de cette fin solitaire et humiliante, comme le fut sa naissance dans une Amérique blanche, raciste et puritaine. À Françoise Sagan (1984 : 27) qui la rencontra en novembre 1958 après l'échec de sa prestation à l'Olympia lors d'une dernière tournée européenne, elle confia que cela n'avait plus d'importance, elle allait bientôt mourir, à New York, « *between two cops* ».

Alors qu'elle est terriblement affaiblie, rongée par une cirrhose, ravagée par la drogue, ventilée en permanence sous une tente à oxygène, la police new-yorkaise la prive des disques, magazines et pick-up qu'elle avait fait apporter dans sa chambre d'hôpital – de tout ce qui fut une raison d'être et qu'on lui a ôté avant même qu'elle eût quitté l'existence, ne lui laissant d'autre issue que de s'en aller non seulement comme un être marginal

Une version orale de cet article a été présentée le jeudi 13 novembre 2003 lors d'une séance du séminaire « Jazz et anthropologie » que j'organise avec Patrick Williams à l'École des hautes études en sciences sociales. Je remercie les participants à ce séminaire, en particulier Erwan Dianteill, Jean-Pierre Digard, Régis Meyran et Patrick Williams, de leurs remarques et suggestions ; les interprétations que je propose n'engagent cependant que moi, comme la traduction des citations d'ouvrages anglo-saxons qui apparaissent dans cet article ainsi que celle du poème *Strange Fruit*. Je tiens également à remercier Jean-Claude Bernath de nous avoir fourni le cliché original de la photographie de Billie Holiday reproduite dans cet article et prise par lui en novembre 1958 à Paris.

mais comme un être mutilé, réduit au silence. « On ne peut s'empêcher de pleurer », écrivait Eric Hobsbawm (1998 : 294) en conclusion de la notice nécrologique qu'il lui consacra en août 1959 dans *The New Statesman and Nation*, « on ne peut non plus s'empêcher de haïr ce monde qui a fait d'elle ce qu'elle est devenue ».

Par une sorte de réponse en miroir dont l'ironie nous apparaît rétrospectivement, ce furent ses amis, confrères et musiciens qui, le 22 juillet 1959, pendant ses obsèques en l'église St Paul de Columbus Circle à New York, choisirent de se taire : contrairement aux coutumes du milieu du jazz, aucune musique, aucun chant ne fut exécuté à la fin du service religieux. Morte sans pouvoir dire un mot, ne serait-ce que pour sa défense, elle fut inhumée sans paroles. Probablement, remarque Marc-Édouard Nabe (1984 : 27), Billie Holiday en avait-elle dit « davantage en chantant qu'en vivant ».

Les circonstances de cette fin pitoyable prennent une valeur symbolique. Au moment même où la vie s'essouffle en elle, on lui dérobe, sous de vagues prétextes judiciaires, ce qui lui avait permis de devenir ce qu'elle a toujours voulu être : une chanteuse, une musicienne, une artiste. Comme s'il fallait à tout prix détacher l'art du vivant, la musique du vécu, la parole de la chair alors que, encore vaillante, des chroniqueurs ne s'étaient pas interdit de lui jeter à la figure sa pauvre existence, de faire rentrer le rythme dans son corps « nègre » et le chant dans sa peau noire. *Don't Explain...* Comme si également, suivant la trame narrative des contes où l'accessoire prend le pas sur l'essentiel, sa vie devait se réduire à une partie d'elle-même, non pas prolongement ni fragment, mais à ce qui en elle était *déjà mort* et, ce faisant, prenait la couleur du légendaire, quelque chose venu d'outre-temps si ce n'est d'outre-tombe : sa voix tantôt rauque tantôt aigre tantôt chuintante tantôt oscillante (au vibrato retenu et syncopé à la manière de Louis Armstrong), souvent cassée et toujours légèrement décalée par rapport au tempo ou à la mélodie, et qui, s'enroulant dans le sillon d'un disque, pouvait se répéter presque à l'infini, délivrée de la tyrannie de l'avant et de l'après, lavée du péché d'exister, sevrée de toutes les toxicomanies. Une voix à « l'aride pureté », en quelque sorte sublimée, telle celle de l'improbable Négrresse égrenant les paroles de *Some Of These Days* et qu'écoute Antoine Roquentin sur le gramophone d'un bistrot avant son départ de Bouville (Sartre 1938 : 237 sq.)¹. Une voix

1. Improbable Négresse... Car *Some Of These Days* fut une chanson écrite et composée en 1910 par Shelton Brooks, un pianiste noir américain (1886-1975) – non pas un « juif new-yorkais » comme l' imagine Roquentin – et à qui l'on doit également *Darktown Strutters Ball*, morceau rendu célèbre par l'interprétation du premier orchestre de jazz jamais enregistré, l'Original Dixieland Jass [*sic*] Band formé de musiciens blancs qui le mirent à leur répertoire dès 1917. Et cette chanson .../...

mise en boîte, devenue chose, objet, organe qu'on pouvait à loisir emporter, déplacer, prélever – comme le firent, lugubres chirurgiens de l'ordre établi, les agents du Narcotic Bureau dans les couloirs de l'hôpital – mais qui n'exista que par les tensions, les désillusions, les agressions que le corps et l'esprit qui la façonnèrent avaient subies. Le grain de la voix de Billie Holiday ne peut être aussi aisément et autoritairement séparé de l'ivraie. La chanson ne fut jamais pour elle une blquette, ni chanter un passe-temps, mais d'abord un gagne-pain qu'au sortir de l'enfance elle s'était mis en tête d'obtenir, se refusant obstinément à devenir la servante de familles blanches que sa mère avait toujours été.

Nul doute – les témoignages abondent – que par ses emballlements ou ses dérobadés, par ses confidences ou ses omissions, par ses soumissions ou ses transgressions, Billie Holiday avait elle-même entretenu la légende, mais une autre légende, *sa* légende : ce décrochage de la réalité où la vie et ses déconvenues, se pelotonnant entre les barres de mesure d'une ballade, parfois d'un blues, se transmuaient en un ouvrage qu'elle aurait voulu être celui d'une dame de bonne et noble compagnie. Mais Lady Day, ainsi que la surnomma avec une tendre ironie son ami le saxophoniste ténor Lester Young en 1937 (qui disparaîtra quatre mois presque jour pour jour avant elle), ne le fut jamais. Aurait-elle souhaité enjoliver les choses que son passé et sa condition de femme – et de femme de couleur – ne pouvaient que la renvoyer inexorablement à leur noirceur. Être chanteuse, et chanteuse de jazz noire, c'était se confronter non seulement au racisme de la société blanche mais au sexisme du milieu des musiciens de jazz, ne serait-ce d'ailleurs que par cette place qui était musicalement et scéniquement dévolue aux femmes : la plupart du temps, il n'y avait qu'une chanteuse au sein d'un orchestre de cinq, dix ou seize instrumentistes hommes (Porter 2002 : 26 *sq.*).

La valorisation de la bravade, de la performance, de l'endurance, de la puissance (*jam-sessions, chases, débauche sonore, sensuelle, sexuelle, vie noc-*

a surtout été popularisée jusque dans le milieu des années 1930 par Sophie Tucker, qui en fit même son thème de prédilection, sa « trademark ». Juive d'origine russe, Sophia Kalish (1884-1966), mariée en 1903 à Louis Tuck (d'où son nom de scène), connu d'abord le succès comme « blackface » engagée dans une troupe de minstrels (Tosches 2003 : 150), avant de devenir une vedette des Ziegfeld Follies, puis une chanteuse et une actrice très populaires. L'erreur commise par Roquentin, et partant celle de Sartre, qui inverse donc les signes des binômes blanc/noir, juif/nègre (et dans une certaine mesure les attributions homme/femme), est on ne peut plus significative. Il faut dire à la décharge du narrateur que, selon la grande chanteuse de blues Ethel Waters (Waters & Samuels 1952 : 193), Sophie Tucker avait pris l'habitude de « pousser sa voix à la nègre, comme on disait alors – spécialité qui a disparu depuis. Dieu merci ! ». Cf. également l'article de Francis Marmande (1980) ainsi que la note et le commentaire que consacrent les éditeurs (Michel Contat et Michel Rybalka) des *Œuvres romanesques* de Sartre dans la bibliothèque de la Pléiade (Paris, Gallimard, 1981 : 1746-1749) à cette interversion. À noter que Billie Holiday travailla pendant un temps avec Shelton Brooks, vers le milieu des années 1930, dans des sketches radiophoniques (Holiday & Dufty 1984 : 43 *sq.*).

turne, voire vie de bâton de chaise, etc.) – toutes qualités viriles ou plutôt « virilisées » suivant le modèle certes amendé de la vie sportive – était un moyen pour les musiciens noirs de faire reconnaître leurs aptitudes et talents face à une société qui d’ordinaire leur déniait tout esprit d’entreprise, de compétition ou d’innovation. Et de se poser en homme, fût-il considéré inférieur, en s’affirmant et s’affichant comme mâle (Mingus 1982).

Billie Holiday, ainsi que d’autres de ses consœurs, en vint à se couler dans les stéréotypes machistes de cette culture musicale et à les intérioriser, jurant, jouant gros, faisant parfois le coup de poing, mangeant, buvant, fumant « comme un homme », refusant la maternité, s’exténuant jusqu’aux aurores dans d’interminables tournées, n’exécutant jamais chaque soir la même chose que la veille : « Pour ma part », dit-elle dans son autobiographie (Holiday & Dufty 1984 : 40), « il m’est impossible de chanter deux fois de suite la même chanson, encore moins pendant deux ou dix ans ». Mais elle se démarqua aussi de ces stéréotypes en choisissant des paroles et musiques qui évoquaient, sinon dénonçaient ce monde viril, brutal et impitoyable : les amours déçues, les violences conjugales, les amants sans foi ni loi, et surtout le désir de disposer de son corps et de vivre sa sexualité à sa guise. Comme le remarque Eric Porter (2002 : 27), « l’utilisation de ces thèmes était non seulement une façon de s’en prendre à un ordre patriarcal qui réduisait le corps féminin au rang d’objet, mais de faire de ce corps le seul sujet, sensuel et sexuel, de chansons de femmes ».

“If you can’t be free, be a mystery”²

L’existence de Billie Holiday, qui pourtant ne fut guère légendaire (si ce n’est dans son extraordinaire conversion artistique qui ne doit apparemment rien aux sinistres et glaçantes années d’apprentissage), est désormais suffisamment connue pour qu’on ne s’y attarde³. Enfant naturelle

2. Sous-titre de l’ouvrage de Farah Jasmine Griffin (2002), celui-ci reprenant les derniers vers d’un poème de Rita Dove dédié à Billie Holiday, « Canary » in *Grace Notes*, New York, Norton & Company, 1989.

3. Parmi les nombreuses études et biographies parues sur Billie Holiday (pas moins d’une quarantaine d’ouvrages), je renvoie à celle qui est la plus exacte et la plus fouillée, écrite en 1995 par Stuart Nicholson (2000). En français, on se reportera surtout au livre-disque précis et richement illustré de Christian Gaufré (1995). À signaler, bien sûr, l’autobiographie de Billie Holiday recueillie en 1956, dans des conditions qui demeurent suspectes, par le journaliste William Dufty : *Lady Sings the Blues*, traduite par Yvonne et Maurice Cullaz, chez Plon en 1960, reprise en 1973 aux Éditions Solar. Une nouvelle traduction, par Danièle Robert, a été effectuée en 1984 aux Éditions Parenthèses (Holiday & Dufty 1984). Cette autobiographie, comportant des erreurs, approximations, omissions ou complaisances (mais ce n’est pas ici l’objet de faire la critique du genre), donna lieu à un film réalisé en 1972 par Sidney J. Furie, avec dans le rôle-titre la chanteuse Diana Ross (film où celle-ci interprète une version malheureusement tronquée de *Strange Fruit*).

souvent livrée à elle-même, violée à l'âge de dix ans par un voisin, ami de sa mère, injustement placée par un tribunal pour enfant dans une maison de redressement religieuse pendant dix longs mois, prostituée à quinze ans, flouée, parfois battue par ses premiers amants puis par ses maris, homosexuelle à l'occasion, dépensant sans compter lorsque lui viendra le succès (et l'argent) en toilettes, bijoux, spiritueux et stupéfiants, plusieurs fois condamnée et emprisonnée pour l'usage de ceux-ci, étroitement surveillée par les agents du Narcotic Bureau et du FBI, Billie Holiday défraiera la chronique, fera la Une de quelques quotidiens ou magazines, certains de renom tels *Life*, *New York Amsterdam News*, *New York Age*, *Flash*, etc. Elle deviendra même la proie de photographes autant séduits par la grâce de ses traits qu'attirés par les marques qu'y déposa, au cours du temps, une vie dissolue mais qui leur donna la beauté émaciée, presque antique, d'une Maria Callas qui eût été noire. À ceci près, observe Marc-Édouard Nabe (1984 : 227), qu'« aucune Callas, pas la moindre Schwarzkopf n'aurait supporté de venir chanter *Norma* ou *Carmen* au milieu d'une troupe de veaux braillards et racistes, en pleine fumée, la gorge enrouée de colères récentes... »

Billie Holiday fut probablement l'une des premières divas du jazz. Son art et son existence appurent si étroitement mêlés que journalistes et critiques, évoquant les accents de l'un, ne pouvaient s'empêcher d'invoquer les incartades et extravagances de l'autre, projetant sur la dame au gardénia (fleur qu'elle avait pris l'habitude d'épingler dans sa coiffure avant chaque représentation) les clichés et préjugés tout à la fois – et contradictoirement – empreints de romantisme et de naturalisme, de mysticisme et de racisme, de tragique et de burlesque concernant la rançon de la célébrité, les à-côtés de la vie d'artiste, les atavismes et les prodiges du génie musical d'un peuple dont elle n'aurait été que l'instrument, dépossédée là aussi de son individualité et de sa créativité, en un mot : de sa liberté. Elle aurait été, comme Ma Rainey, Bessie Smith, Joséphine Baker et bien d'autres encore, l'incarnation de l'âme et du corps nègres, implacablement rivée à ses origines.

En ce sens, Billie Holiday, sa vie, son œuvre, nourrira la conception essentialiste que beaucoup de chroniqueurs eurent du jazz et de ses musiciens dont la production relèverait plus du reflet, de l'imitation (au besoin de l'imitation de soi) que de l'innovation ou de l'invention proprement dites. C'est, entre autres, un des arguments qu'avancera Theodor Adorno pour déprécier l'œuvre de jazz qui serait plus de l'ordre de l'étant que de l'être et, ce faisant, se verrait nativement vouer à la standardisation, la dis-

traction et la commercialisation. Non seulement une musique de l'aliénation, mais une musique aliénante⁴. On touche là à une vision du jazz partagée entre une musique de divertissement et une « musique d'ameublement », et qui se fonde sur une péjoration esthétique dans la mesure où tout se situerait à fleur de peau, la condition sociale et raciale étant perçue comme une partition intérieure, mais tellement intérieure que le chanteur ou musicien ne pourrait plus en maîtriser le déchiffrement. C'est une telle conception qui a prévalu jusqu'à une date récente dans nombre d'études ou notices discographiques consacrées à Billie Holiday⁵. Toutes les composantes du mythe jazzistique sont en effet sollicitées et utilisées pêle-mêle (Jamin & Williams 2001 : 322-323). La créativité se trouve réduite à l'émotivité, voire à la carnation, à elles seulement. Et la dimension artistique du musicien ou de la musicienne de jazz est sinon occultée du moins amenuisée en ramenant son apport et son impact à des dispositions naturelles, autrement dit instinctuelles, par conséquent accidentelles. À l'instar de sa vie, Billie Holiday aurait été agie dans son art. Ce que traduisent des études récentes, pourtant bienveillantes et par ailleurs fort pertinentes, sur son style. Rossana Dalmonte (2003 : 454, mes italiques) observe ainsi que « la plus banale chanson populaire écrite par des Blancs pour le plaisir des Blancs, si elle est traduite en sons par la voix de Billie Holiday [...] se charge soudain de nuances de révolte, de violence contenue, glacée, *lourde du drame et de la colère d'un peuple entier* »⁶.

Billie Holiday ne savait pas lire la musique et, dit-on, n'a jamais su la lire. Beaucoup virent – et continuent de voir – dans cette méconnaissance non pas un handicap mais un gage d'authenticité : ses interprétations furent ainsi présentées comme des microdramas qui, avant d'être joués et chantés, avaient été forcément vécus. Là encore, les mythes ont la vie lente et dure. Car si Billie Holiday ne savait pas lire la musique (ce qui d'ailleurs reste à prouver), elle sut en revanche l'écouter et travailler inlassablement à partir de cette écoute, y chercher une voix, y trouver un style, c'est-à-dire ciseler le placement des notes, solliciter le déplacement du rythme, tenter le

4. Pour un exposé et une critique, en tous points remarquables, des thèses d'Adorno sur le jazz, cf. l'ouvrage récent de Christian Béthune (2003).

5. Cf., entre autres, le livret signé par Alain Gerber qui accompagne le coffret *Billie Holiday. The Quintessence. New York-Los Angeles (1935-1944)*, Paris, Frémeaux et associés, 1995 (2 CD, FA 209), mais qui contient par ailleurs de sérieuses et précieuses informations discographiques. Plus récemment, et de manière caricaturale, cf. la notice que Michel Contat a rédigée pour la présentation du documentaire, particulièrement complaisant et déplaisant, sur Billie Holiday, réalisé en 2001 par David F. Turnbull (in *Télérama*, 2003, 2815 : 119), laquelle notice, comprenant par ailleurs de nombreuses erreurs factuelles, se conclut sur un jugement pour le moins étrange : « Sa vie n'est pas un échec tragique, mais bien une tragique réussite » !

6. « Si cette même chanson », ajoute-t-elle (*ibid.*), « est chantée par Ella Fitzgerald, elle devient un hymne à la joie de vivre ou une invitation à des contacts plus intimes. »

renouvellement de la mélodie sur la base des grilles d'accords. Rien, en vérité, n'était le fruit du hasard ni ne céda à un état d'illumination. Qu'il nous suffise d'évoquer la célèbre séance de télévision du 8 décembre 1957 tournée par la chaîne CBS. Rayonnante, malicieuse, voluptueuse, en même temps qu'attentive, Billie Holiday interprète un des rares blues en *mi* bémol de sa composition, *Fine And Mellow*, entourée de onze musiciens⁷ : nous pouvons la voir non seulement chanter (la prise de vue, le cadrage et le montage sont remarquables) mais, dodelinant de la tête, fermant les yeux un instant, se pinçant ou avançant les lèvres, suivre, accompagner et anticiper même les chorus de ses partenaires, manifestant une compréhension rythmique et une intelligence musicale peu communes et qui, de toute évidence, ne doivent rien à l'atavisme ni à l'intuition, fût-elle féminine.

Devenue bête curieuse pour la presse, littéralement monstre sacré pour ses auditeurs et ses accompagnateurs, Billie Holiday avait quelque chose, pour reprendre un mot de Nerval⁸, d'une *Sainte de l'abîme* ou d'une petite sœur de Monelle (Schwob 1979) « au corps couleur de nuit, au voile souillé de boue, à la robe tachée de sang, traînant pieds nus et déchirés dans les bouges les plus sombres d'un quelconque Harlem [...], à demi folle, riant aux éclats, buvant à pleins verres le whisky et divaguant merveilleusement... » (Leiris 1992a : 25). Mais une sainte que devaient tragiquement rattraper, outre ses propres démons intérieurs, ceux qu'allait lancer à ses trousses une société blanche répressive et impitoyable, la spoliant de nombre de ses royalties, ne lui laissant, en guise d'entrée des artistes, que celle des communs⁹, ne lui accordant comme viatique que sa voix et sa peau qu'elle meurtrissait trop souvent à coups d'aiguille comme pour se reprocher de ne l'avoir plus claire, elle qui, par son lignage maternel, descendait lointainement d'un planteur de Virginie, Charles Fagan, aux origines catholiques et irlandaises. Ce qu'elle ne manquait jamais de rappeler. À sa demande, elle fut baptisée à l'âge de dix ans en 1925 en la chapelle du Sacré-Cœur du couvent des Petites Sœurs des Pauvres de Baltimore.

En quête de respectabilité, donc, – comme l'exprime l'incipit célèbre quoique fautif de son autobiographie « Papa et maman étaient mômes à

7. Quatre saxophonistes (Lester Young, Coleman Hawkins, Ben Webster, Gerry Mulligan), deux trompettistes (Roy Eldridge, Doc Cheatham), un tromboniste (Vic Dickenson), le pianiste Mal Waldron, le guitariste Danny Barker, le contrebassiste Milt Hinton et le batteur Osie Johnson. Cette séance est de nouveau disponible en DVD sous le titre *The Sound of Jazz*, Vintage Jazz Classics, 1990 (distribué en France par MVD Vidéo).

8. Cf. Gérard de Nerval, *Les Chimères*, « Artémis ».

9. Lors des tournées qu'elle fit en 1938 avec l'orchestre du clarinetriste blanc Artie Shaw, elle se vit souvent refuser de dormir dans le même hôtel que ses compagnons de route et obliger d'emprunter l'entrée des cuisines au lieu de celle des artistes.

leur mariage »¹⁰ –, Billie Holiday, dans son quotidien de femme, ne fut cependant guère respectée ni par les Blancs (bien sûr) ni par les siens (en l'occurrence les « gens de sa race ») suivant le principe désormais bien connu des sociologues (Milgram 1974) du redoublement par les dominés – redoublement ici accentué par la « ligne de couleur » qui, à la division en classes sociales, ajoutait une séparation en castes raciales (Warner 1952 ; Banton 1971 ; Peretti 1994) – de l'exclusion et de la violence qu'exercent sur eux les dominants, les premiers s'en prenant alors aux plus faibles d'entre eux, femmes et enfants, soit sous forme de maltraitance, soit sous forme de désertion¹¹, soit encore sous forme d'auto-agression (la « haine de soi-même » ; Dollar 1937).

Il convient toutefois de relativiser ce phénomène de reproduction et d'intériorisation de l'oppression. Même si les conduites de déviance ou de soumission, les rapports de force et d'exploitation, les états d'exténuation et d'addiction qu'ont volontiers déballés, épinglés et commentés des biographes de Billie Holiday, sont justiciables d'une telle causalité sociologique, il n'empêche qu'on ne peut les y réduire comme ces auteurs ont tenté de le faire, sans autre état d'âme. Dans un ouvrage roboratif s'attachant à identifier et démonter les mythes dont Billie Holiday a fait l'objet, l'essayiste féministe noire Farah Jasmine Griffin (2002), poursuivant les réflexions d'Angela Davis (1998), rappelle que, jusqu'à une date récente, cette vision des choses a été surtout l'œuvre de critiques, journalistes et chroniqueurs – hommes et blancs – plus enclins à verser dans le « sensationnisme » et l'exotisme de classe, de race, voire de sexe, qu'à tenter d'analyser objectivement une situation d'aliénation. S'érigeant en seuls observateurs et commentateurs, ils se seraient ainsi disculpés d'en être à quelque degré que ce soit les acteurs ou les agents, selon l'idée toute puritaine que dire, décrire, montrer c'est s'absoudre... Sorte de raisonnement circulaire qui déplaçait et figeait chez l'Autre (le Noir, la femme, qui plus est, la femme noire) les causes tout autant que les mystères et les malheurs de sa sexualité et de son altérité, celle-ci dût-elle parfois se transmuier par la musique ou le chant en œuvre d'art et devenir ainsi objet de plaisir et de loisir, mais tout aussi bien sujet de voyeurisme et, parfois, de fétichisme. La reconnaissance et le succès étaient paradoxalement à ce prix, en somme : tenir sa place et, surtout, y rester.

10. Holiday & Dufty 1984 : 5. Sarah Harris, dite Sadie, la mère de Billie Holiday, n'épousa pas Clarence Holiday qui ne reconnut jamais la petite Eleonora Harris (du nom enregistré le 7 avril 1915 sur le cahier du service d'obstétrique de l'hôpital général de Philadelphie) ou Elinore DeViese (telle qu'inscrite quelques jours plus tard sur les registres de l'état civil, du nom d'un ami de Sarah). « *Mother's Baby ; Father's, maybe...* », selon un vieux dicton du Sud !

11. Cf. Philippe Bourgois (2001) ainsi que l'À propos que lui a consacré Benoît Hazard (2003).

Mais, comme le souligne Farah Jasmine Griffin (2002 : 110 *sq.*), c'était aussi passer sous silence d'autres rapports de force et de sujétion, ceux-ci professionnels, à travers lesquels s'exprimaient des enjeux financiers, s'estimaient (déjà !) des parts d'audience, se négociaient des tournées, se délivraient des *cabaret cards*, se créait ou se ruinait une réputation. Ils ont contribué à empoisonner l'existence des artistes noirs américains et, en particulier, celle de Billie Holiday qui se trouva, plus qu'il n'est de raison, aux prises avec des gens de l'establishment (policiers, juges, avocats, médecins même) dont dépendaient sa liberté de mouvement et ses permis de travail dans les clubs¹², ou avec des gens du spectacle (impresarios, attachés de presse, producteurs de disques, directeurs de salles, propriétaires de cabarets) qui prétendaient guider sa carrière. Tous hommes blancs pas moins tyranniques que ses partenaires noirs mais que les critiques et journalistes présentèrent, suivant un schéma paternaliste « *as heroic authorities on the life and legacy of Lady Day* » (Griffin 2002 : 111), cherchant à exercer un contrôle aussi bien moral que stylistique sur son art, son répertoire, voire sur sa manière d'être non seulement dans la vie mais dans la musique (j'y reviendrai plus loin). La domesticité qu'elle refusa lui revenait à la figure qu'elle avait évidemment noire, et la prenait à la gorge qu'elle aurait dû avoir non moins évidemment *bluesy*. Ce à quoi, au risque de se perdre, rétive en diable, elle s'opposa : ne pas être *seulement* une chanteuse de blues ni une figurante au milieu d'un orchestre d'hommes. Avec sa délicatesse légendaire, Count Basie, qui fut en 1937 l'un de ses premiers employeurs, l'avait compris : « ...il fallait jouer ses morceaux comme elle l'entendait, car elle savait comment elle voulait que ça sonne, et il n'était pas question de lui dire ce qu'il fallait faire. On n'aurait pas su quoi lui dire, d'ailleurs. Elle avait son style à elle, et ce style ne devait jamais changer »¹³.

De tout cela, la vie de Billie Holiday fut donc l'illustration. D'une certaine façon, elle en fut à la fois l'image (à laquelle chacun ou plutôt chacune pouvait s'identifier), le symbole (dans lequel une collectivité tout entière pouvait se reconnaître), voire le mythe (grâce auquel l'existence, même faite de misères, d'humiliations et d'exclusions, pouvait se réciter et *s'enchanter*)¹⁴. Dans la période qui suivit les « années de formation » de

12. C'est ainsi qu'en 1948, après un procès bâclé pour détention et usage de stupéfiants, il lui fut interdit de se produire à jamais dans les boîtes new-yorkaises où se consommait de l'alcool ! Autant dire que, comme musicienne de jazz, on la privait non seulement d'une de ses principales ressources mais d'une dimension non négligeable de l'exercice de son art, même si cette interdiction ne portait pas sur les théâtres et salles de concert.

13. Cité in Alain Gerber, *Billie Holiday. The Quintessence...*, *op. cit.*, 1995.

14. À propos de ces rapports entre image, symbole et mythe, cf., notamment, les analyses que Marc Augé (2000 : 35-47) a consacrées au cas de Lady Diana et de John Kennedy Jr.

Billie Holiday parmi la clientèle des *good-time houses*, des *speakeasies*¹⁵, des clubs, et où s'affirma son talent de chanteuse, les conditions sociales, économiques et artistiques semblaient réunies pour qu'une telle place – figure médiatrice et, bien plus, figure emblématique – lui fût dévolue, non sans ambiguïté ni brouillage (mais c'est le propre de l'image), par la critique ou par des intellectuels engagés déjà dans la lutte pour les droits civiques. Sans doute le moment était-il venu pour que les choses, enfin, fussent dites crûment, pour qu'une « artiste de cabaret » et de couleur, elle-même issue des catégories sociales les plus défavorisées et déclassées, pût exprimer ouvertement les frustrations, les vexations, les blessures, fussent-elles les plus intimes, que pouvait ressentir tout être humain, homme ou femme (femme surtout), blanc ou noir (noir surtout). Si l'art du chant de Billie Holiday relève d'un autre type d'analyse (celle-ci musicologique ; Ingham 2000 : 120-134), sa renommée qu'on dirait aujourd'hui médiatique, ses heures de gloire même ne sont pas explicables autrement que par l'adéquation de ses plaintes et romances à une époque traversée d'incertitudes et d'inquiétudes. Par ses origines et son destin aussi bien que par les paroles de ses chansons dont elle faisait varier sans cesse la hauteur, l'intensité et le débit comme si elle hésitait à les placer sur une portée, Billie Holiday incarnait en quelque sorte les transformations qui avaient affecté non seulement la communauté noire mais la société dans son ensemble : urbanisation, prolétarisation, migration, expropriation, chômage, exode (consécutif à la crise de 1929), qui eurent pour effet d'altérer les liens familiaux, de ruiner les économies domestiques, de brouiller les repères identitaires (Myrdal 1944 ; Malson 1983 ; Boorstin 1991 ; Peretti 1994). Elle personnifia – ceci dans tous les sens du terme – cette ère de dépression.

Le fait est qu'à propos d'elle ne s'appliquaient plus guère les conditions ou stéréotypes qui, depuis le début du XX^e siècle, avaient généralement été avancés pour caractériser les traditions, les expériences et formes de l'apprentissage musical chez les musiciens de jazz noirs américains : ni conditions géographiques ou sociales (elle ne vient pas du Sud et ne naît pas dans un ghetto), ni familiales (nuls frères, sœurs ou cousins pour l'initier, sa mère et ses parents maternels dont la morale catholique stricte leur interdisait de fréquenter les boîtes de jazz perçues comme des lieux de perdition, ne furent certes d'aucune aide, et bien que son père fût guitariste et banjoïste, jouant pendant un temps dans l'orchestre de Fletcher Henderson, il brilla surtout, dès avant la naissance de Billie, par son absence), ni confessionnelles ou liturgiques (elle n'a jamais chanté dans une chorale religieuse

15. Terme probablement dérivé de l'expression : *Speak low, speak easy*, et désignant les bars clandestins à l'époque de la prohibition.

noire traditionnelle¹⁶), ni théâtrales (elle ne fit pas partie d'une troupe de vaudeville ou de minstrels¹⁷), ni idiomatiques (elle ne fut pas bercée par la diction et la scansion des chanteurs de blues ou de gospels). Autodidacte du jazz (elle en apprit les rudiments en jouant des disques de Louis Armstrong et de Bessie Smith sur le gramophone d'une tenancière de bouge), elle fut aussi, si l'on peut dire, une autodidacte de la négritude.

D'un peu de réalisme en jazz

À cette même époque, les règles des métiers du spectacle ou de la musique s'étaient considérablement modifiées. Pour les Noirs américains, ces métiers avaient représenté et représentaient toujours une opportunité d'ascension sociale et une espérance de revenus, grâce notamment aux *race records*¹⁸, aux revues de music-hall et aux comédies musicales. Parmi les causes, directes ou indirectes, de ces changements, et, en particulier de ceux survenus dans le milieu du jazz, j'en retiendrai surtout trois que je résumerai¹⁹.

En premier lieu, l'application dès 1919 du XVIII^e Amendement, instaurant la prohibition de la fabrication et de la vente de spiritueux sur l'ensemble du territoire des États-Unis (seulement abrogé en 1933), eut pour effet pervers, comme on le sait, la production clandestine d'alcool et son contrôle par le syndicat du crime sous la coupe duquel nombre de boîtes et de musiciens de jazz tombèrent, devenant les employés si ce n'est parfois les complices de gangsters, mais tirant de cette situation des avantages substantiels, voire une « considération sociale » qui leur était jusqu'alors refusée par l'ordre établi (Morris 1997 ; Jamin 1998).

16. Les seuls hymnes religieux que Billie Holiday entendit dans son enfance furent ceux qu'on l'obligea sans doute à apprendre et chanter lors de son séjour forcé au couvent des Petites Sœurs des Pauvres de Baltimore où la morale, la discipline et la liturgie étaient très conservatrices. De tradition catholique romaine, exécutés en latin de façon monodique et arythmique, ces hymnes, dérivés des chants grégoriens, étaient certes aux antipodes des spirituals et gospels chantés en anglais par les *holly rollers* des églises baptistes ou méthodistes que fréquentaient communément les Noirs américains. Et il est probable, comme le remarque Stuart Nicholson (2000 : 29), que ces litanies et cantiques catholiques eurent une influence sur le style vocal si particulier de Billie Holiday, tant au niveau de sa diction qui privilégiait les voyelles que de sa manière parfois psalmodiante de traiter la mélodie.

17. Forme de spectacle apparue vers le milieu du XIX^e siècle, dans laquelle les acteurs blancs s'efforçaient d'imiter les représentations données par les esclaves noirs pour leurs maîtres blancs (Levet 2003 : 353). Par la suite, ces spectacles ont été repris par des troupes noires (Southern 1976 ; Carles, Clergeat & Comolli 1994 ; Tosches 2003).

18. Séries de disques destinés à la population noire, commercialisées en janvier 1922 par la firme Okey, puis reprises et développées par de grandes compagnies comme Decca ou Columbia. En 1927, on estimait à cent millions de dollars la part de marché que représentaient ces *race series* dans l'industrie phonographique. Après la crise de 1929, elle devait chuter à six millions. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, le terme *race* devait disparaître des labels (Levet 2003 : 421).

19. Pour plus de détails, cf. Peretti 1994 ; Bergerot 2001.

En deuxième lieu, le développement et la concentration de la production musicale dans la Tin Pan Alley – une portion de la 28^e Rue, près de Broadway –, où furent composées presque à la chaîne paroles et musiques de chansons populaires, allaient favoriser la fabrication de ce qu'on a appelé par la suite des *standards*. Ces pièces musicales préformatées (généralement de 32 mesures et de forme AABA) devinrent une des sources presque intarissable du répertoire des musiciens et chanteurs de jazz en ce sens que pouvaient s'exercer à partir d'elles, sur un terrain connu d'avance (grilles harmoniques ou trames mélodiques), leurs capacité et talent d'improvisateurs. En somme, la création jazzistique, qu'une vision ethnologisante avait renvoyé vers un état primitif, originaire et communautaire de l'expression musicale (Martin & Roueff 2002 : 119 *sq.*), n'était guère dissociable de l'industrie du show-business, du monde des affaires et du cercle des affairistes. Gageons que les gangsters qui contribuèrent à son rayonnement à la fin des années 1920, que ce soit à Chicago, Kansas City ou New York, ne le firent ni par goût du romanesque ni par philanthropie ! Pas plus ni moins d'ailleurs que ne le firent les compositeurs de la Tin Pan Alley ou les producteurs de disques.

En troisième lieu, l'apparition de certaines innovations techniques avaient changé aussi bien les conditions de production que d'écoute musicales. Parmi celles-là, signalons la mise au point par le Suédois Seeburg et l'Américain Capehart du juke-box en 1927, dont les compagnies phonographiques surent tirer immédiatement parti, faisant un bond commercial sans précédent malgré le krach de 1929. Relayant la radiodiffusion, laquelle avait elle-même connu un essor considérable avec l'apparition, vers le début des années 1930, du récepteur à lampe, le juke-box, fabriqué par la firme Wurlitzer, allait très rapidement s'imposer sur tout le territoire des États-Unis. On estima à plus de treize millions de disques, tous genres confondus, le marché que, au milieu des années 1930, représentait le parc des 225 000 juke-boxes installés dans les bars. Petit à petit, ils se substituèrent aux spectacles « live » jusqu'alors présentés dans les cafés et boîtes de villes ou de bourgs reculés et qui étaient devenus des lieux de tournées parfois obligés des orchestres de jazz. Ces spectacles se trouvèrent en fait concentrés à la fin des années 1930 dans des villes, des quartiers, des rues, dès lors spécialisés, à la manière de la Tin Pan Alley, tels que les 12^e et 18^e Rues à Kansas City ou la quasi mythique 52^e Rue à Manhattan, ou encore Harlem et Greenwich Village.

Une autre innovation technique, pas moins capitale celle-ci, fut l'invention par Bell Telephone en 1924 du microphone électrique qui non seulement facilita et affina l'enregistrement phonographique mais, après l'abrogation de la prohibition en 1933, permit, outre la sonorisation des

salles de concert, celle des cafés et des clubs. Grâce au micro, le chanteur pouvait offrir au public toute une gamme d'inflexions vocales jusque-là imperceptibles (chuchotements, soupirs, rauquements, etc.), jouant dès lors d'une voix *timbrée*, en somme « intériorisée », plutôt que d'une voix *placée* comme dans l'opérette ou la comédie musicale (Hains 2003 : 911 ; Dalmonte 2003 : 451). Si le microphone électrique, en raison de l'élargissement de la bande passante (entre 100 et 5000 hertz, alors que l'étendue des fréquences de l'enregistrement acoustique se situait seulement entre 128 et 2088 hertz), change l'émission de la voix, agissant ainsi comme une loupe sonore (à la puissance du souffle se substituent l'élargissement de l'inflexion et le contrôle de l'intensité), il change également sa perception et sa réception. La sonorisation des salles aidant, et se généralisant, la voix « live » aura en effet tendance à se rapprocher de la voix « studio » (c'est-à-dire de la voix enregistrée) et, dans un même mouvement, la bouche du chanteur à se placer au plus près du micro au point de s'y coller comme pour mieux mettre en relief sa voix (timbre, modulation et dynamique), même si les dispositifs électriques d'amplification et de reproduction sonores, aussi sophistiqués soient-ils, ne pourront jamais la restituer dans, mettons, toute sa naturalité. C'est là un des simulacres avec lequel jouera Billie Holiday non seulement dans sa façon de chanter mais d'être sur scène, s'attachant à rendre sensibles et significatives les moindres nuances et altérations voulues de sa voix, à la faire surgir du plus profond d'elle-même, à l'accompagner d'une gestuelle rythmiquement précise, en sorte que l'écoute fût absorbée par le halo électrique de lumière et de son (sunlights et haut-parleurs) et que l'auditeur devînt en somme partie prenante de la chanson. Marc-Édouard Nabe (1984 : 47) ne dit-il pas que Billie Holiday « drague le micro » et, ce faisant, drague aussi son auditeur ? Joachim-Ernst Berendt (1963 : 271) note que l'art vocal de Billie Holiday, qui est de litote tant du point de vue de la mélodie que du rythme, consiste à amener l'auditeur à rétablir la mesure et à l'« entraîner ainsi plus sûrement dans le circuit affectif ». Le caractère oratoire et narratif de son chant, la ligne rhétorique qu'elle utilisait volontiers (le style direct où le je et le moi était bel et bien à « tu et à toi ») favorisaient cette identification au personnage principal de la chanson, c'est-à-dire au chanteur. Comme le souligne Stuart Nicholson (2000 : 96), celle-ci « s'opérait donc autant à travers le contenu des paroles et l'extériorisation des sentiments qu'à travers le rapprochement (*intimacy*) qu'offrait l'exploitation des potentialités expressives du microphone électrique », lequel pouvait dès lors être assimilé à un instrument.

Billie Holiday, qui déplorait de ne pas avoir un « gros son » à la manière de Bessie Smith ni une « forte voix » telle celle de Louis Armstrong ou de

Ella Fitzgerald (sa quasi-contemporaine dont la tessiture était plus étendue), est probablement une des premières chanteuses de jazz à avoir su utiliser toutes les ressources du micro, tant au niveau de la diction qu'elle n'avait donc plus à forcer qu'au niveau du placement et de l'accent de la voix qu'elle rapprochait ainsi du corps comme pour mieux en faire entendre les murmures, sentir les humeurs et dire les souffrances. Le répertoire qu'elle choisit d'interpréter sera en partie motivé par cette recherche de l'intériorité et cette affirmation du timbre, que ce soit par le contenu des paroles dont elle privilégiera presque toujours l'aspect « mélodramatique » ou par les tempos pratiqués dont le registre sera généralement lent ou médium (c'est-à-dire entre 50 et 100 à la noire²⁰) – ce qui permet d'étirer la modulation, de jouer plus aisément de l'apophonie et de la contre-asso-nance, comme cela apparaît dans certaines interprétations de *Strange Fruit*, notamment dans la dernière strophe du poème (cf. *infra* p. 217) où elle modifie parfois la flexion sur les mots *rot* (≈ « rat »), *drop* (≈ « drat »), *crop* (≈ « crap »), ou encore sur *pluck* (≈ « plug ») ou *suck* (≈ « sup »), une manière pour elle, qui ne pratiqua jamais le *scat singing*²¹, d'improviser à partir des sons sans jamais trop s'éloigner du sens.

C'est sans doute avec ce répertoire que Billie Holiday se forge la conviction que le discours musical ne peut être enfermé dans les seules règles figées et autoritaires de la mesure ou de la grille (d'où probablement la distance qu'elle prendra par rapport aux contraintes métriques du blues), mais que c'est cette mesure ou cette grille qui doit se plier à une rythmique qui lui est imposée par la musique des mots. C'est, en tout cas, la nature d'un tel répertoire qui a pu laisser penser que Billie Holiday était avant tout une *story teller* (Nicholson 2000 : 172) qu'on pourrait dès lors comparer aux grandes chanteuses populaires françaises des années 1930 et 1940 (Fréhel, Damia²², Piaf) dont on a dit – on l'a dit aussi et surtout de Billie Holiday – qu'elles

20. Cf. l'annexe de Malcolm Nicholson (in Stuart Nicholson 2000 : 286-290) qui propose une analyse statistique des tempos choisis par Billie Holiday pour ses enregistrements chez Columbia entre 1933 et 1942.

21. Manière de chanter en n'utilisant que des suites de syllabes ou d'onomatopées. Parfois celles-ci remplacent les paroles d'une chanson ; parfois elles sont l'invention du vocaliste qui improvise un chorus comme le ferait un instrumentiste (Jamin & Williams 2001 : 330). Stuart Nicholson (2000 : 230) observe que le refus par Billie Holiday de chanter en *scat* (à la différence de ses consœurs Sarah Vaughan et Ella Fitzgerald) procède d'une décision artistique, dans la mesure où ce ne sont pas les jeux de et sur les notes qui l'intéressent, mais les jeux de et sur les mots, les jeux de sens, plus aptes à exprimer la « complexité des émotions qu'elle ressent en elle » face à une chanson (*ibid.*).

22. À noter que Billie Holiday enregistrera le 7 août 1941 la funeste chanson *Gloomy Sunday* (écrite en 1933 par les Hongrois Rezzo Seress pour la musique et Laszlo Javor pour les paroles). Sous le titre *Sombre Dimanche*, Damia l'avait interprétée en 1936 avec l'orchestre Wal-Berg. On ignore si Billie Holiday eut connaissance de cette version ; la sienne (sur des paroles de Sam Lewis) fut interdite d'onde sur l'ensemble du territoire des États-Unis en raison des suicides qu'elle aurait provoqués et, ce faisant, du caractère démoralisant de son interprétation (les États-Unis étaient entrés en guerre en décembre 1941).

avaient « leur biographie imprimée dans le timbre de leur voix » (Dalmonte 2003 : 454). À cette réserve près cependant, comme l'a démontré André Hodeir (1984 : 153-156), que sa pensée mélodique, d'une complexité plus grande, se traduit presque toujours par un renoncement à chanter tel quel le thème original. Billie Holiday s'attache au contraire à le transformer ou à le reporter de quelques mesures, se ménageant un suspense dans l'exposé et le phrasé comme avaient coutume de le faire des improvisateurs de la trempe d'un Louis Armstrong ou d'un Lester Young. Le bassiste Gene Ramey rappelle que « au lieu de partir sur la tonique, Lester [Young] démarrait toujours sur une jolie note d'accord (c'est de Louis Armstrong qu'il tenait cette idée, il me l'a dit lui-même). Billie Holiday, qui a aussi beaucoup appris du Prez [surnom donné à Lester Young], faisait la même chose » (Postif 1999 : 138).

En vérité, Billie Holiday inventa une nouvelle manière d'être dans le jazz qui, délaissant les accents lyriques ou les paroles souvent métaphoriques, à double ou triple sens, du blues (elle en interpréta rarement) aussi bien que les incantations du gospel (elle n'en chanta jamais), introduisait le réalisme dans l'expression, l'intonation et la vocalisation jazzistiques de sorte qu'on ne sait jamais, pour reprendre une formule de Danièle Robert (2002 : 120), « si elle parle la musique ou si elle chante la langue » – réalisme dont on pourrait dire qu'il est moins la conformité à une réalité extérieure que le désir d'aboutir à quelque chose qui deviendra aussi pesant qu'une réalité. « Quand une chanteuse comme Ella [Fitzgerald] dit “ Mon homme est parti ” », expliquait le clarinettiste Tony Scott au pianiste Bobby Tucker (Gauffre 1995 : 35-60), « tu t'imagines le type qui descend la rue pour aller chercher une miche de pain. Quand Lady [Billie Holiday] chante “ Mon homme est parti ”, ben mon vieux, tu vois aussi le type descendre la rue, mais ses valises sont faites et il ne reviendra pas. Jamais. »

Donner à voir en faisant entendre : les notes deviennent des mots, les rapports de sons des rapports de sens. C'est tout le chant lui-même que Billie Holiday met en récit, le renvoyant du côté des *true romances* dont elle raffolait si l'on en juge par ses lectures quasi exclusives de magazines populaires, à l'eau de rose ou à sensation, tabloïdes, romans-photos, bandes dessinées (non sans malveillance, on les mettra en avant pour signifier qu'elle était une « primitive romantique et grossière »²³), ou encore, plus radicalement, du côté du fait divers.

Selon Paul Gilroy (2003 : 265), les histoires d'amour ou plutôt les histoire de pertes de l'amour seraient une dominante des cultures populaires noires, qui, par là, « transcendent systématiquement d'autres formes d'aspi-

23. Noté par Hilton Als dans sa préface à Margolick (2001 : 10).

rations et de lamentations associées aux histoires de la dispersion et de l'exil, et aux souvenirs de la terreur indicible » (*ibid.*), en particulier celle liée à l'esclavage et, comme nous le verrons plus bas, au lynchage. Mais, plus que le contenu, c'est « le pouvoir dramatique du récit comme *forme* » qui prévaut, c'est-à-dire l'acte rituel de la narration, en l'occurrence de la vocalisation. De ce point de vue, la structure du fait divers (Barthes 1964 : 190) – qui est déjà récit, jeu sur la diachronie, transformation du rapport entre l'oral et l'écrit (on en fait d'abord une rubrique, puis il se raconte, se colporte, s'amplifie, se modifie) – constitue une trame privilégiée, en quelque sorte prête à l'emploi, pour que s'y greffent des histoires, des poèmes, des ballades, des contes et des légendes exprimant la perte et l'instabilité, et pour que s'y mette en intrigue cette ontologie flottante, autant irréversible qu'irrésolue, qu'ont formée l'épreuve de la diaspora, de l'esclavage, puis celle de la ségrégation²⁴.

En outre, la relative brièveté de la chanson, l'opposition couplet / refrain (*verse/chorus* en anglais), la structure strophique et le choix des textes – le plus souvent sombres drames sentimentaux – autorisent un tel rapprochement (Fabbri 2003 : 676). Billie Holiday usera – et abusera parfois – de l'effet de sidération que produit l'énoncé du fait divers où l'important réside moins dans le fait en lui-même que dans la façon souvent inattendue dont les éléments ou plutôt les événements qui le composent sont reliés entre eux, venant dès lors emmêler et parfois inverser leur agencement, leur succession, en un mot leur causalité (Barthes 1964 : 190) : « *Quiet, don't explain / You mixed with some dame / Skip that lipstick / Don't explain* »²⁵. Comme on l'a vu, elle cherchera même à transposer musicalement ce flottement au point de faire de la chanson, qui est pourtant soumise structurellement à la répétition, un fait divers en soi – équivalent en quelque sorte de la Une d'un tabloïde – mais qui, par un étrange retournement des choses, pouvait devenir un fait de société. Ce sera notamment le cas lors de la création de *Strange Fruit* en 1939, qui deviendra, non sans méprise, une des chansons « mythiques » de la première moitié du XX^e siècle²⁶.

24. Cf., à ce sujet, l'histoire de *Stagolee* (Brown 2003) qui, à partir d'un banal fait divers relaté à la fin du XIX^e siècle par le *Saint Louis Globe Democrat* (un certain « Stag » Lee Shelton abat d'un coup de pistolet son ami Williams Lyons qui, éméché, refusait de lui rendre son Stetson à cinq dollars), a donné lieu à une longue tradition orale à travers des ballades, blues et même chansons de pop ou de rap, et fournit l'archétype du *black bad man* qui fait de la violence son seul principe d'action dans une société où elle n'a cependant d'autre exutoire, étant donné l'infériorité du Noir, que de s'exprimer de façon verbale et imagée, ou contre soi. Le chanteur de blues Mississippi John Hurt a composé une version inoubliable de *Stagolee*.

25. *Don't Explain*, paroles et musique de Billie Holiday & Arthur Herzog Jr. (enregistrement : New York, 8 novembre 1944).

26. Selon le critique de jazz Leonard Feather. Pour une histoire détaillée, bien que confuse et fort mal référencée, de la création et de la réception de cette chanson, cf. Margolick (2001).

Les trois strophes de *Strange Fruit* ont été composées par Abel Meeropol en 1937. Récitées, quelquefois chantées par sa femme Anne dans des *ral-lies* syndicaux, elles furent d'abord connues sous le titre de *Bitter Fruit* qui reprenait l'adjectif des derniers mots du poème « *Here is a strange and bitter crop* »²⁷.

“The right place for the wrong people”

Juif d'origine russe, Abel Meeropol exerça pendant vingt-cinq ans comme professeur de lettres au Dewitt Clinton High School dans le Bronx, un collège qui accueillait des enfants de familles humbles ou défavorisées et où une grande partie du personnel enseignant affichait des opinions progressistes auxquelles s'était rallié très tôt Meeropol, participant activement aux réunions et manifestations du syndicat des enseignants new-yorkais, précurseur de la puissante United Federation of Teachers dans le bulletin de laquelle fut publié le poème *Bitter Fruit* en 1937. N'ayant jamais dissimulé son appartenance au Parti communiste américain (il sera surveillé et inquiété au moment du maccarthysme), il adopta légalement en 1957, après une longue bataille judiciaire, les enfants Michael et Robert (respectivement âgés de sept et trois ans) de Julius et Ethel Rosenberg. À l'issue d'un procès dont il apparaît aujourd'hui, grâce à l'accès aux archives du FBI et du KGB, qu'il fut trafiqué et bâclé, les époux Rosenberg ont été condamnés à mort en avril 1951 pour faits d'« espionnage atomique » au profit de ce qui était alors l'URSS, et exécutés sur la chaise électrique le 19 juin 1953 à la prison de Sing-Sing.

Écrivain et poète à ses heures sous le pseudonyme de Lewis Allan (du nom de ses deux premiers enfants morts en bas âge), Abel Meeropol, en plus de ses activités syndicales, s'était engagé à la fin des années 1930 dans des mouvements antiracistes, antifascistes et intégrationnistes new-yorkais, rédigeant des manifestes, écrivant des poèmes, composant des chants protestataires qui étaient lus ou interprétés lors de meetings. Il n'est donc pas surprenant de le voir rejoindre le cercle des habitués du Café Society où, en tant qu'auditeurs, consommateurs ou débatteurs, se réunissaient des leaders syndicaux, des intellectuels de gauche, des étudiants, des vedettes du show-business ainsi que quelques célébrités militant alors pour la cause naissante des droits civiques, telles que Nelson Rockefeller, Charlie Chaplin, Lauren Bacall, Langston Hughes ou Paul Robeson.

27. Notons que ce furent sous ces mots et, par conséquent, avec ce titre *Bitter crop* que Billie Holiday aurait souhaité voir publier son autobiographie en 1956, mais que refusa fermement son éditeur au nom prédestiné de Doubleday, lui imposant, au risque du paradoxe et même du contresens (puisqu'elle n'interpréta que rarement des blues), *Lady Sings the Blues*. Une façon là encore de la déposséder de sa voix.

Cet établissement, d'une capacité de près de six cents places, ouvert le 22 décembre 1938 au 2 Sheridan Square à Greenwich Village, était tenu par Barney Josephson, un ancien fabricant de chaussures acquis aux idées antiségrégationnistes, passionné de jazz, et qui inventa un slogan provocateur pour son club, « *The right place for the wrong people* », où se trouvait résumée ironiquement toute la philosophie du spectacle qu'il entendait pratiquer : Noirs et Blancs devaient s'y mêler, que ce soit sur scène ou en salle, qu'ils soient artistes ou simples clients. Une première à New York ! (Le Cotton Club où Duke Ellington s'était pourtant fait une réputation avait interdit l'entrée à toute clientèle de couleur.) Le Café Society, souligne David Margolick (2001 : 31), « représentait une synthèse unique de cultures mêlant cabarets politiquement engagés tels qu'on les trouvait à Paris ou à Berlin, à l'époque de la République de Weimar, clubs de jazz et spectacles de music-hall de Harlem ». C'est donc tout naturellement que Barney Josephson confia à John Hammond la direction artistique du club, celui-ci étant assisté de Robert Gordon pour la programmation des spectacles. John Hammond apparaissait en la circonstance comme *the right man in the wrong place*, puisque c'est à lui, à ses activités de producteur, à son antiracisme affiché, mais aussi à sa fortune personnelle, qu'on doit les premières performances en salles ou en studios d'orchestres de jazz mixtes, ainsi que l'organisation en 1938 des concerts historiques *From Spiritual to Swing*²⁸ dans ce temple de la musique classique qu'était jusque-là le Carnegie Hall. C'est à lui surtout qu'on doit la « découverte » en 1933 de Billie Holiday alors qu'elle n'était qu'une chanteuse de *speakeasies*, passant de table en table pour glaner un mince pourboire. Il la fait enregistrer avec la formation de Benny Goodman pour Columbia et lui fait signer un contrat avec cette compagnie. La voie semble désormais tracée, la petite chanteuse d'à peine vingt ans est lancée, le succès, la renommée sont à l'arrivée, l'argent commence à rentrer : engagements réguliers dans des boîtes, Joe Glaser (le célèbre et brutal imprésario de Louis Armstrong) les négocie et les gère pour elle ; concert triomphal à l'Appollo Theater en 1935, au Savoy Ballroom en 1937, séances d'enregistrements avec le pianiste Teddy Wilson, tournées dans les villes de l'Ouest et du Sud des États-Unis avec l'orchestre de Count Basie en 1937, puis en 1938 avec celui du clarinettiste Artie Shaw, où elle est la première chanteuse noire à se produire au sein d'une formation entièrement composée de musiciens blancs. John Hammond ne la lâche pas jusqu'à ce jour de décembre 1938, lorsqu'il la recommande à Barney Josephson.

28. Concerts doublement historiques puisqu'il s'agissait de retracer la genèse et l'évolution de la musique noire américaine en faisant se succéder sur scène des chanteurs de blues, negro spirituals et gospels, des formations de style New Orleans ou middle jazz (tels l'orchestre de Count Basie ou celui du clarinettiste blanc Benny Goodman).

Southern trees bear a strange fruit,
 Blood on the leaves and blood at the roots,
 Black body swinging in the Southern breeze,
 Strange fruit hanging from the poplar trees.

Les arbres, dans le Sud, portent des fruits étranges,
 Du sang sur les feuilles, du sang jusqu'aux racines,
 Leur peau noire se balance dans la brise câline,
 Aux branches des peupliers pendent les fruits étranges.

Pastoral scene of the gallant South,
 The bulging eyes and the twisted mouth,
 Scent of magnolia sweet and fresh,
 And the sudden smell of burning flesh !

Scène champêtre d'un Sud valeureux,
 Yeux exorbités, rictus affreux,
 Des senteurs de magnolia fraîches et satinées,
 Et, soudain, l'odeur de chair brûlée !

Here is a fruit for the crows to pluck,
 For the rain to gather, for the wind to suck,
 For the sun to rot, for a tree to drop,
 Here is a strange and bitter crop.

Au bec des corbeaux les fruits sont offerts,
 Aux fronces de la pluie, aux morsures du vent,
 Aux brûlures du soleil, et au pied des arbres s'abîmant,
 Voilà une cueillette bien étrange et amère.

Strange Fruit, paroles et musique de Abel Meeropol, alias Lewis Allan © Marks Music Company 1940

Accompagnée par l'orchestre de Frankie Newton, Billie Holiday va partager pendant près de dix mois l'affiche du Café Society avec des pianistes de boogie-woogie (Albert Ammons, Meade Lux Lewis et Pete Johnson) et des chanteurs de blues (Joe Turner, plus tard Josh White). Et c'est dans ce Café que la rencontrera Abel Meeropol qui, envoûté par les accents de sa voix, encouragé par la clientèle du club, lui propose d'interpréter *Strange Fruit*, un poème dont il avait donc composé les paroles et musique (cf. *supra*) après avoir vu publier des photos de lynchages soit dans la presse, soit même sous forme de cartes postales (il y en eut²⁹) – en particulier ceux de Thomas Shipp et Abram Smith à Marion (Indiana) le 7 août 1930, et de Rubin Stacy, le 19 juillet 1935 à Fort Lauderdale (Floride), lesquels eurent un certain retentissement dans les milieux politiques libéraux de l'époque. Clichés terrifiants d'une non moins terrifiante pratique sudiste (politiquement et correctement dite *peculiar southern practice*) à l'ambiance presque toujours festive comme s'il s'agissait d'un tableau de chasse ou d'un pique-nique au bord de l'eau : la foule est endimanchée, des jeunes filles en robe blanche sourient sous les pieds du supplicié, des hommes, coiffés de canotiers et cravatés, mains dans les poches ou croisant les bras sur leur torse bombé, fixent crânement l'objectif... En un peu plus de cinquante ans (de 1882 à 1940), ce furent 4 730 individus qui ont été ainsi exécutés, pendus, démembrés, brûlés, dont 3 437 Noirs selon les estimations du Tuskegee Institute (Alabama). Si la proposition de loi Dyer, acceptée en 1922 par le Congrès, tenta de mettre un frein à cette sinistre pratique en la qualifiant de crime fédéral, elle n'y mit pas un terme (ce n'est d'ailleurs qu'après la Seconde Guerre mondiale qu'un décret d'application sera promulgué).

29. Certaines, faisant partie de la collection de James Allen, ont été présentées lors de la première grande exposition qui ait jamais été consacrée au lynchage dans le Sud des États-Unis, et qui, sous le titre *Without Sanctuary*, a eu lieu en 2002 (du 1^{er} mai au 31 décembre) au Martin Luther King National Historic Site d'Atlanta (Géorgie).

S'inspirant lointainement de la *Ballade des pendus* de François Villon – lointainement, mais s'en inspirant tout de même, notamment dans le troisième quatrain –, le poème d'Abel Meeropol, par la froide évocation d'un lynchage, entendait rappeler aux « démocrates » leur devoir de vigilance, rallier les indécis aux opinions intégrationnistes, sensibiliser de nouveau les pouvoirs publics aux conditions d'existence des communautés noires. De ce point de vue, *Strange Fruit* pourrait entrer dans la catégorie des *protest songs*, sauf que Billie Holiday ne semblait pas être la personnalité idoine pour devenir l'interprète d'une cause, serait-elle « celle de son peuple » – elle dont le mode de vie était déjà suffisamment fantasque pour ne pas apparaître douteux et susceptible d'être ainsi décrié (Griffin 2002 : 112) – elle qui, jusqu'alors, n'avait jamais manifesté la moindre conscience politique ni le moindre souci d'engagement social. Autrement dit, le fait qu'elle s'en empara sur le champ au point de s'en approprier par la suite la composition (Holiday & Dufty 1984 : 72) relèverait du paradoxe si ce n'est du malentendu (au sens strict) ou encore de l'ingénuité. Du moins est-ce ce que l'on peut déduire des jugements et commentaires auxquels donna lieu l'inscription par Billie Holiday de *Strange Fruit* à son répertoire. Pour différents et même opposés qu'ils aient été, ils se sont presque tous focalisés sur l'innocence et l'inconstance de la chanteuse, comme si c'était malgré elle qu'elle en était venue à l'interpréter. Le stéréotype hollywoodien de la « ravissante et bouleversante idiote » ne lui fut donc pas épargné, pas plus d'ailleurs que – ce qui n'est pas en soi contradictoire – celui du caractère cabochard et capricieux de l'artiste, qui plus est féminine...

Bien qu'il ait insisté pour qu'elle chantât *Strange Fruit* dans son club, soucieux de séduire sa clientèle par des prestations et spectacles accrocheurs, allant jusqu'à concevoir une mise en scène spécialement dramatique lors de son interprétation (extinction des lumières d'ambiance, spot centré sur la chanteuse, arrêt du service en salle, pas de rappels), qu'elle réutilisera d'ailleurs dans ses performances ultérieures, Barney Josephson soutint que Billie Holiday ne savait pas au début « ce que cette chanson pouvait bien vouloir dire, nom de Dieu ! », ajoutant même qu'« elle la chantait tout aussi bien quand elle ne savait pas de quoi elle parlait » (Margolick 2001 : 33). Abel Meeropol ne fut pas moins condescendant, se rappelant que la principale remarque que lui fit Billie Holiday en prenant connaissance des paroles qu'elle eut quelque peine à comprendre, avait été de lui demander ce que pouvait bien signifier « *Pastoral scene* » ! Quant à John Hammond son jugement fut sans appel, Billie Holiday se fourvoyait, et c'était, selon lui, la pire chose qui lui soit arrivée : « *Strange Fruit* », poursuit-il (*ibid.* : 55), « a été le commencement de la fin pour Billie, elle était soudain la coqueluche des intellectuels de gauche. Je crois

qu'elle a commencé à se prendre au sérieux et à se croire très importante. Dès que les artistes de variétés pensent qu'ils apportent une contribution à l'art, leur art s'en ressent. Elle est devenue maniérée, et c'est ce que je déteste le plus chez n'importe quel chanteur populaire. Ça n'est jamais arrivé à Bessie Smith». Les relations entre Billie Holiday et John Hammond ne s'en remettront pas. Alors que la liait un contrat avec Columbia et qu'il en était un producteur important, John Hammond n'insista pas pour que l'enregistrement de *Strange Fruit* fût effectué par la firme dont les dirigeants, en raison du thème et de la crudité du texte, s'étaient d'abord montrés extrêmement réticents pour le produire³⁰. Ce sera un label indépendant, Commodore, fondé en 1938 par Milt Gabler, un ami de Barney Josephson, qui le réalisera le 30 avril 1939 et, couplé avec une version de *Fine And Mellow* en face B, enregistrera, fabriquera et distribuera le disque en magasins et dans les juke-boxes³¹. Il rencontra un succès inattendu : dès les premières semaines, c'est un peu plus de dix mille exemplaires qui furent vendus, un chiffre jusqu'alors inégalé pour un disque de jazz, lequel, en outre, obtint la seizième place du hit-parade en juillet 1939.

Faire-part

Aucun des jugements que j'ai rappelés plus haut ne résiste à l'examen. En dépit du témoignage du Barney Josephson, les trois semaines de mise au point du texte et de la musique ainsi que les quatre heures de répétition qui ont précédé l'enregistrement du 30 avril 1939 (Holiday & Dufty 1984 : 72) montrent que Billie Holiday savait parfaitement quel était le sujet de *Strange Fruit*, et ce jusque dans le moindre détail, jusqu'au moindre mot, jusqu'à la moindre note. L'atteste en tout cas le fait qu'elle ait cherché, avec l'aide du pianiste Sonny White et de l'arrangeur Danny Mendelsohn, à récrire la mélodie et l'harmonie (relativement insipides) du morceau, passant de la tonalité en *do* mineur initialement prévue par Abel Meeropol à une tonalité en *si* bémol mineur, plus complexe, plus sombre, plus dramatique (cf. p. 220).

30. Cf. Orin Keepnews, livret de Billie Holiday, *The Commodore Master Takes*, Verve Music Group, 2000, 1 CD, n° 543 272-2. À noter que les dirigeants de Columbia refuseront de même, vingt ans plus tard, d'enregistrer les paroles de la composition contestataire de Charles Mingus, *Fables Of Faubus* (Levallet & Martin 1991).

31. Cette première version de *Strange Fruit* enregistrée avec l'orchestre du Café Society placé sous la direction de Billie Holiday a été reprise dans de nombreuses compilations. Je renvoie à l'une des plus récentes où le son a été « nettoyé » : cf. Billie Holiday, *You Go To My Head*, Paris, Dreyfus Jazz, 2002 (collection « Jazz Reference », 1 CD n° FDM 36742-2, page 10). L'orchestre est composé de Frankie Newton (trompette), Tab Smith (saxophone alto), Kenneth Hollon, Stanley Payne (saxophones ténor), Sonny White (piano), Jimmy McLin (guitare), John Williams (contrebasse), Eddie Dougherty (batterie).

Exécutée sur un tempo de 56 à la noire, c'est-à-dire sur un rythme très lent, elle permettait de mieux distiller, malaxer et distribuer les paroles, de mieux faire ressortir la tension des enchaînements entre les strophes alors confiés au piano, de mieux envelopper la scène dans les demi-teintes qu'appellent certaines images ironiques, voire sarcastiques, du poème : *fruit, swinging in the Southern breeze, pastoral scene, scent of magnolia, crop...* Comme s'il s'était agi de réaliser un long plan-séquence (3'12) où c'est la chanteuse elle-même qui en venait à se décentrer, à n'être plus ni le sujet ni l'objet de la chanson (ce qui était jusqu'alors la marque de son style), mais seulement la voix « off » – une voix presque en apesanteur, à l'image de l'énonciation du *crop* final qui oscille un instant sur le *mi* bémol avant de se résoudre en un *fa* blanche pointée. Ainsi que le note Christian Gauffre (1995 : 59), Billie Holiday avait compris que « trop de sens tuerait le sens », trop de gestes l'étoufferaient, et que c'est par la retenue du vibrato, par le tempo *rubato* appliqué à la mélodie, par le travail de la diction, qu'elle pouvait donner à cette chanson une « intense réalité », aussi intense et présente que les terribles clichés qui avaient inspiré à Abel Meeropol les paroles de son poème. Exposé sur le ton âpre du constat, il y avait, note Joachim-Ernst Berendt (1963 : 270), « moins d'emphase dans ce monument de la chanson [*Strange Fruit*] que dans le moindre blues où Bessie Smith racontait telle aventure amoureuse sans lendemain ». Ce que confirme le musicologue Gunther Schuller (Margolick 2001 : 48) : « C'est l'approche du texte qu'à Billie, pure, refusant l'apitoiement, distillant l'émotion, qui hante notre mémoire. Les paroles qui auraient pu devenir trop évidentes et larmoyantes sont traitées avec un respect glacé pour ces faits terrifiants. La blessure est là, mais elle n'est pas portée en brassard. Elle ne dégouline jamais, et la voix poignante, à la texture délicate, se faufille prudemment entre les pièges que pourraient tendre un drame social prétentieux et une ballade populaire maladroitement "sérieuse" ». Pour ce qui est du jugement de John Hammond, la suite de la carrière de Billie Holiday allait lui infliger un cuisant démenti : son engagement par Norman Granz dans les sessions du « Jazz at the Philharmonic » à la fin des années 1940, lui apportèrent de nouveaux accompagnateurs, lui permirent de nouveaux enregistrements et lui assurèrent sa notoriété.

De telles opinions ne seraient qu'anecdotiques si elles n'avaient laissé des traces profondes, y compris dans l'ouvrage de David Margolick (2001), quant aux représentations que l'on se fit de l'art de Billie Holiday et aux attentes que l'on eut d'elle, qui aurait donc dû « rester à sa place » et devenir au fond ce pour quoi elle était *naturellement* faite : rien qu'une chanteuse de jazz ou de blues (la référence à Bessie Smith n'est certes pas innocente dans la bouche de John Hammond). C'est-à-dire une chanteuse de romances ou de complaintes au lyrisme et au swing appuyés

– musique de divertissement ou d'atermoisement qui, tout en se fondant sur l'histoire et les relations entre Noirs et Blancs, entre le Sud et le Nord, ne les évoquait qu'en filigrane, de façon allusive, détournée, métaphorique, comme si cette histoire n'était pas à transmettre telle quelle, ou, du moins, comme si elle était devenue l'objet d'une injonction paradoxale : « Le désir d'oublier les terreurs de l'esclavage [et de ce qui s'est ensuivi] et l'impossibilité de l'oubli » (Gilroy 2003 : 289). Sous des prétextes esthétiques (il disait détester la mélodie), John Hammond évacuait finalement le problème anthropologique et musicologique que posait *Strange Fruit*, qui amenait de fait le cercle des auditeurs, Blancs ou Noirs, à dépasser ce *double bind* mnésique pour se situer face à leur responsabilité historique, c'est-à-dire face à ce qu'on appellerait aujourd'hui un devoir de mémoire. Reste à savoir si ce cercle, si ces communautés étaient prêtes à accepter et remplir cette obligation, à sortir du jeu parfois pervers de l'affliction et de la culpabilisation, et à faire œuvre testimoniale, à entreprendre un véritable travail de mémoire. Rien n'est moins sûr. La réception de *Strange Fruit* fut de fait ambiguë.

On pouvait être intégrationniste et antiraciste, habitué du Café Society, militant de ce qui était le début de la cause des droits civiques, on n'en avait pas moins le sens de sa classe, de sa caste et de ses intérêts. John Hammond n'entendait pas revenir sur ce qu'il croyait être bon pour les Noirs, ni, surtout, sur ce que leurs musiciens devaient être, représenter et jouer. Abel Meeropol, qui n'imaginait pas un seul instant que *Strange Fruit* pût avoir l'audience que le disque allait connaître à sa sortie en mai 1939, déposa son copyright sur les paroles et la musique quelques semaines plus tard chez Marks Music Company (l'onomastique recèle de bien curieuses ironies !), et réclama au patron de Commodore, Milt Gabler, le paiement de royalties à raison de 2 % par exemplaire vendu. Les droits de *Strange Fruit*, a estimé David Margolick (2001 : 51), se sont élevés au cours des soixante dernières années à plus de trois cent mille dollars³². Billie Holiday ne toucha, quant à elle, qu'une somme forfaitaire de cinq cents dollars au moment de l'enregistrement du disque. Probablement n'avait-elle pas tort de penser et de dire (Holiday & Dufty 1984 : 156) « que la plupart des gens qui ont un minimum de respect pour le jazz dans le pays [les États-Unis] sont ceux qui se font du blé avec ». Ce qu'a écrit Peter Guralnick (2003 : 15) à propos de l'histoire de

32. Abel Meeropol se retira de l'enseignement à la fin de la Seconde Guerre mondiale et vécut pour une part de ses droits d'auteur, avec lesquels, à partir de 1957, il éleva les deux enfants des Rosenberg. Outre *Strange Fruit*, il avait écrit les paroles et musique de *The House I Live In*, qui fut interprétée en 1945 par Frank Sinatra. Atteint par la maladie d'Alzheimer à la fin des années 1970, il mourut en 1986 à l'âge de 83 ans.

la soul music pourrait aussi bien s'appliquer à celle du jazz : elle « illustre tout à la fois le triomphe et la tragédie du système de la libre entreprise ». Encore eût-il fallu que les principaux protagonistes, musiciennes et musiciens de jazz noirs, aient eu la liberté d'entreprendre.

Pour Billie Holiday, *Strange Fruit* fut bel et bien *a bitter crop* qui la remplaçait corps et âme dans cette « tradition de l'amertume » des Noirs américains dont a parlé Richard Wright (Gilroy 2003 : 267), c'est-à-dire une tradition « qui devait assumer une forme si serrée, si organique, que la plupart des Blancs penseraient en l'examinant que la plupart des Nègres ont assimilé à leur chair et à leurs os quelque propension particulière à se lamenter et à se plaindre. »



En choisissant de chanter *Strange Fruit* et d'être donc là où on ne l'attendait pas (elle fait sienne les paroles d'un Blanc décrivant la terreur ordinaire dont les Noirs sont victimes), Billie Holiday faisait basculer tout un pan du mythe du « Noir naturel », pur, inculte et primitif, mythe auquel, à la manière de Hugues Panassié en France³³, John Hammond voulait croire et faire croire (Gauffre 1995 : 59). Bien plus, elle retournait le mythe comme un gant, en brouillait les repères sans pour autant s'insurger ouvertement contre la face cachée du mythe, c'est-à-dire contre un système et une société qui avaient cherché à maintenir les Noirs dans un état de sujétion au prix de brimades, sévices ou tortures meurtrières perpétrées « pour l'exemple »...

De leur côté, des intellectuels, poètes ou chanteurs noirs, tels que Langston Hughes ou Paul Robeson, avaient exprimé des réserves vis-à-vis du poème d'Abel Meeropol et de la prestation de Billie Holiday au Café Society, craignant que, par son intonation distancée, sa gestuelle retenue, « yeux fermés, tête renversée », sa prononciation sèche, elle ne tende à poser les Noirs en victimes impuissantes et prédestinées, et n'en fasse rien d'autre qu'un sujet d'affliction à la manière, dépassée quoique persistante, de Harriet Beecher Stowe. Loin d'éclairer les gens, ils redoutaient que cette chanson n'en vienne à creuser la distance sociale et attiser la haine raciale (Margolick 2001 : 68). Sans doute le *réalisme* de l'exposition vocale et musicale rendait-il trop présents ces horribles faits divers qu'étaient les lynchages – devenus des faits de société, voire des modes de fonctionnement

33. À noter que l'entrée « Billie Holiday » dans le *Dictionnaire du jazz* de Hugues Panassié & Madeleine Gautier (1987 : 151) est on ne peut plus laconique (une quinzaine de lignes se contentant de rappeler sa carrière de chanteuse) si on la compare à celle consacrée à Bessie Smith (une page trois quart sur deux colonnes) ou même à Ella Fitzgerald (une pleine colonne), toutes deux comprenant des analyses et appréciations esthétiques.

judiciaire et social qui n'étaient même pas « innommables » (Tolnay & Beck 1995) – pour qu'une distance critique fût possible lors de l'écoute, et que l'on s'exposât ainsi à la fascination de l'horreur qu'elle relatait, ou que l'on se trouvât en butte à la banalisation du mal et de la douleur qu'elle montrait, sans compter l'obscénité et le voyeurisme qu'elle pouvait susciter chez l'auditeur (une part du succès commercial de *Strange Fruit* relève probablement de ce voyeurisme, à l'image des clichés de lynchage qui furent tirés sous forme de cartes postales...). C'est le risque que prit Billie Holiday, comme c'est le risque que comporte toute représentation de l'exploitation de l'homme par l'homme, de la cruauté de l'homme envers l'homme. D'un point de vue artistique, cela différait-il pour elle de cette autre exploitation, de cette autre cruauté dont parlèrent la plupart de ses chansons : celles de la femme par l'homme, de celui-ci envers celle-là ? On pourrait le penser bien que Billie Holiday traitât *Strange Fruit* et, par exemple, *Fine And Mellow*, sur le même registre distancié et selon une même approche vocale : *My man don't love me / He treats me oh so mean / My man he don't love me / He treats me awfull mean / He's the lowest man / That I've ever seen*.

Même si, avoua-t-elle dans son autobiographie (Holiday & Dufty 1984 : 72), c'est en songeant aux circonstances de la mort de son père qu'elle inscrivit *Strange Fruit* à son répertoire³⁴, Billie Holiday n'en fit pas, contre toute attente et toute logique, un étendard, seulement un faire-part. Et c'est pourquoi, pourrait-on dire en paraphrasant Michel Leiris (1992b : 34), il était à ce point nécessaire que tout se résumât, comme l'effusion des grands adieux, en quelque chose d'inoubliablement beau. En cette lente mélodie exposée sans emphase, scandée par les notes graves de la contrebasse jouées sur les quatre temps, c'est bien une lettre de deuil que nous adresse Billie Holiday, non pas un mot d'ordre, non plus qu'un appel à la haine ou à la vengeance. Et c'est en tragédienne de la chanson – cela jus-

34. Ces circonstances ne sont pas sans évoquer celles de la mort de Bessie Smith qui fut un des modèles de Billie Holiday : à la suite d'un accident d'automobile survenu en septembre 1937, alors qu'elle perdait beaucoup de sang, Bessie Smith ne fut admise qu'aux urgences de l'hôpital pour Noirs de Clarkdale (Mississippi), tandis qu'une jeune femme blanche, victime du même accident, put être emmenée plus tôt par une ambulance de l'hôpital pour Blancs (Martin 1994 : 215-216). En février 1937, Clarence Holiday, en tournée au Texas avec l'orchestre de Don Redman, souffrant d'une pneumonie, avait dû attendre son arrivée à Dallas pour être soigné. Après nombre de refus par les services des urgences de la ville, il fut admis dans un hôpital périphérique pour anciens combattants (il avait participé à la Première Guerre mondiale), mais bien trop tardivement. Le fait que Billie Holiday justifie son choix de *Strange Fruit* par la mort de son père, assimilée par elle à une sorte de lynchage (Holiday & Dufty 1984 : 57 et 72), signale un changement majeur dans sa perception des relations raciales qui ne sont plus seulement de l'ordre des brimades que, depuis tout enfant, elle avait subies mais auxquelles il lui était souvent arrivé de répondre par des « coups de gueule » (en particulier lors de ses tournées avec l'orchestre d'Artie Shaw). Ce changement est d'autant plus important que ce père fut singulièrement absent de sa vie affective, un père en quelque sorte virtuel, et qu'il est question ici de vie et de mort, non plus de brimades...



Billie Holiday à l'Olympia
©Jean-Claude Bernath, 1958

qu'au quasi-classicisme de sa diction – et non en militante des droits civiques qu'elle aborde *Strange Fruit*, une chanson qui transgresse les frontières raciales et transcende les codes esthétiques du jazz, au point de les déplacer vers ce qu'on pourrait appeler le vérisme, vers une dimension opératique que Duke Ellington (dans la *Black, Brown And Beige*) ou Charles Mingus (dans *The Black Saint And The Sinner Lady*) exploreront plus amplement quelques années plus tard. En ce sens, l'interprétation de *Strange Fruit* par Billie Holiday ne peut être considérée comme un chant revendicatif et protestataire, à la différence de celle que des musiciens, tels Josh White, Nina Simone ou Abbey Lincoln, proposeront par la suite, s'emparant à des fins idéologiques ou politiques. Elle ne le chanta pas dans des meetings (et pour cause, elle ne fut jamais une artiste engagée) et elle ne l'exécuta que parcimonieusement, en fin de *set*³⁵ ou de tour de chant³⁶, toujours avec la même mise en scène expérimentée au Café Society, un spot braqué sur elle.

Si, comme le remarque Christian Gauffre (1995 : 59), « *Strange Fruit* change moins Billie qu'il ne montre à quel point Billie a changé », il montre aussi que ce changement sera en quelque sorte sans réel prolongement, sans véritable issue. *Strange Fruit* restera unique dans la carrière de Billie Holiday. Avec cette chanson, elle avait atteint les limites de son répertoire et, probablement, celles de son art. Que faire, que chanter après *Strange Fruit*? John Hammond n'eut pas tort, mais pour les plus mauvaises raisons, de considérer qu'avec *Strange Fruit* Billie Holiday avait peut-être atteint un point de rupture. Cela n'aura-t-il donc été que l'un des « grands moments d'un chanteur » (Des Forêts 1960 : 103 *sq.*), ou bien quelque chose de tellement insupportable (ce qu'elle reconnut à chaque fois qu'elle l'interpréta) qu'aucune suite n'était concevable, ou encore la manifestation d'un de ses traits de caractère et d'un des principes de son art, qui étaient de toujours se décaler par rapport au temps ?

Tel est l'autre paradoxe de cette chanson. En dépit du succès commercial de son enregistrement, l'opinion de John Hammond – personnage influent dans les milieux du show-business et de la critique de jazz –, les réticences de certains intellectuels noirs, l'ambivalence des milieux politiques de gauche (Billie Holiday n'est certes pas, on l'a dit, leur meilleure

35. Désigne le passage sur scène d'un musicien, généralement en club, et ce durant trente ou quarante minutes ; il peut y avoir jusqu'à trois *sets* par soirée.

36. On ne connaît actuellement qu'une douzaine d'interprétations de *Strange Fruit* par Billie Holiday, dont trois enregistrées en studio. À ma connaissance, seules trois versions sont actuellement disponibles en CD : la version originale de 1939 pour Commodore (cf. note 31), celle « live » de 1945, enregistrée au Philharmonic Auditorium de Los Angeles en 1941 (in *Billie Holiday at Jazz at the Philharmonic*, Verve, Polygram Records, 1994, vol. 1, 1 CD n° 521 642-2), et celle en studio de 1955 (*Lady Sings the Blues*, Verve, Polygram Records, 1995, vol. 4, 1 CD n° 521 429-2).

interprète) la renverront une fois de plus à ses origines, à sa condition et, finalement, à ses addictions. L'image des rêves sinistres, quelque peu prémonitoires, qu'elle évoquera dans *Gloomy Sunday* deux ans plus tard, apparaît ainsi comme une version intériorisée et désespérée de *Strange Fruit*, comme un retour à ses propres démons et à sa situation de femme flouée par ses partenaires, exploitée par les siens, traquée par le FBI et le Narcotic Bureau. C'est elle-même qui devenait un fruit étrange dans un monde où s'était égarée sa voix parmi des gens de peu de parole³⁷ et de peu de mémoire.

MOTS CLÉS/KEYWORDS: anthropologie du jazz/*social anthropology of jazz* – réalisme/*realistic turn* – racisme/*racism* – devoir de mémoire/*duty to remember* – Billie Holiday.

BIBLIOGRAPHIE

- Augé, Marc
2000 *Fictions fin de siècle*. Paris, Fayard.
- Banton, Michael
1971 *Sociologie des relations raciales*. Paris, Payot (éd. orig. anglaise 1967).
- Barthes, Roland
1964 « Structure du fait divers », in *Essais critiques*. Paris, Éditions du Seuil : 188-197.
- Berendt, Joachim-Ernst
1963 *Le Jazz. Des origines à nos jours*. Préface de Lucien Malson. Paris, Payot.
- Bergerot, Frank
2001 *Le Jazz dans tous ses états. Histoire, styles, foyers, grandes figures*. Paris, Larousse.
- Béthune, Christian
2003 *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*. Paris, Klincksieck.
- Boorstin, Daniel
1991 *Histoire des Américains. L'aventure coloniale. Naissance d'une nation. L'expérience démocratique*. Paris, Robert Laffont.
- Bourgois, Philippe
2001 *En quête de respect. Le crack à New York*. Paris, Éditions du Seuil (éd. orig. américaine 1995).
- Brown, Cecil
2003 *Stagolee Shot Billy*. Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Carles, Philippe, André Clergeat & Jean-Louis Comolli, eds
1994 *Dictionnaire du jazz*. Paris, Robert Laffont.
- Dalmonte, Rossana
2003 « Voix », in Jean-Jacques Nattiez, ed., *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*. 1. *Musiques du XX^e siècle*. Arles, Actes Sud-Cité de la musique : 441-467.
- Davis, Angela
1998 *Blues Legacy and Black Feminism : Gertrude « Ma » Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday*. New York, Pantheon Books.
- Des Forêts, Louis-René
1960 *La Chambre des enfants*. Paris, Gallimard.

37. Comme, entre autres, son avocat Earle Warren Zaidins ou son dernier mari Louis McKay qui la poursuivirent jusqu'à ses derniers moments, intriguant pour obtenir d'elle les droits sur son autobiographie.

Dollar, John

1937 *Caste and Class in a Southern Town*.
New York, Harper.

Fabbri, Franco

2003 « La chanson » in Jean-Jacques
Nattiez, ed., *Musiques. Une encyclopédie
pour le XXI^e siècle*. 1. *Musiques du XX^e siècle*.
Arles, Actes Sud-Cité de la musique :
674-702.

Gauffre, Christian

1995 *Billie Holiday*. Paris, Éditions Vade
Retro.

Gilroy, Paul

2003 *L'Atlantique noire. Modernité et double
conscience*. Paris, Éditions Kargo (éd. orig.
américaine 1993).

Griffin, Farah Jasmine

2002 *In Search of Billie Holiday. If you
Can't Be Free, Be a Mystery*. New York,
Ballantine Books.

Guralnick, Peter

2003 *Sweet Soul Music. Rhythm and Blues
et rêve sudiste de liberté*. Paris,
Éditions Allia.

Hains, Jacques

2003 « Du rouleau de cire au disque
compact », in Jean-Jacques Nattiez, ed.,
Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle.
1. *Musiques du XX^e siècle*. Arles, Actes Sud-
Cité de la musique : 901-938.

Hazard, Benoît

2003 « L'éthique des déclassés », *L'Homme*
167-168 : 285-296.

Hobsbawm, Eric

1998 *Uncommon People. Resistance,
Rebellion and Jazz*. New York, New Press.

Hodeir, André

1984 *Jazzistiques*. Marseille, Éditions
Parenthèses.

Holiday, Billie & William Dufty

1984 *Lady Sings the Blues*. Marseille, Édi-
tions Parenthèses (éd. orig. américaine
1956).

Ingham, Chris

2000 *Billie Holiday*. London, Anonymous
Ltd.

Jamin, Jean

1998 « Fausse erreur », *L'Homme* 146 : 249-
263.

Jamin, Jean & Patrick Williams

2001 « Glossaire et index des musiciens de
jazz », *L'Homme* 158-159 : 301-338.

Leiris, Michel

1992a *Zébrage*. Paris, Gallimard.

1992b *Un génie sans piédestal*. Paris, Fourbis.

Levallet, Didier & Denis-Constant Martin

1991 *L'Amérique de Mingus. Musique et
politique : les Fables Of Faubus de Charles
Mingus*. Paris, POL.

Levet, Jean-Paul

2003 *Talkin' that Talk. Le langage du blues
et du jazz*. Paris, Éditions Kargo.

Malson, Lucien

1983 *Des musiques de jazz*. Marseille,
Éditions Parenthèses.

Margolick, David

2001 *Strange Fruit. Billie Holiday, le Café
Society et les prémices de la lutte pour les
droits civiques*. Paris, UGE (« 10/18»). (Éd.
orig. américaine 2000).

Marmande, Francis

1980 « Sartre et le jazz », *Jazz Magazine*
287 : 24-25.

Martin, Denis-Constant & Olivier Roueff

2002 *La France du jazz. Musique,
modernité et identité dans la première moitié
du XX^e siècle*. Marseille, Éditions Parenthèses.

Martin, Florence

1994 *Bessie Smith*. Paris, Éditions du Limon.

Milgram, Stanley

1974 *Soumission à l'autorité*. Paris, Calmann-Lévy (éd. orig. américaine 1974).

Mingus, Charles

1982 *Moins qu'un chien*. Marseille, Éditions Parenthèses (éd. orig. américaine 1971).

Morris, Ronald L.

1997 *Le Jazz et les gangsters. 1880-1940*. Paris, Éditions Abbeville. (Éd. orig. américaine 1980).

Myrdal, Gunnar, ed.

1944 *An American Dilemma : The Negro Problem and Modern Democracy*. New York, Harper.

Nabe, Marc-Édouard

1984 *L'Âme de Billie Holiday*. Paris, Denoël.

Nicholson, Stuart

2000 *Billie Holiday*. London, Indigo.

Panassié, Hugues & Madeleine Gautier

1987 *Dictionnaire du jazz*. Paris, Albin Michel (3^e éd. revue et complétée).

Peretti, Burton W.

1994 *The Creation of Jazz. Music, Race and Culture in Urban America*. Chicago, University of Illinois Press.

Porter, Eric

2002 *What is this Thing called Jazz? African American Musicians as Artists, Critics and Activists*. Berkeley, University of California Press.

Postif, Jacques

1999 *Jazz me blues. Interviews et portraits de musiciens de jazz et de blues*. Paris, Éditions Outre-Mesure.

Robert, Danièle

2002 *Les Chants de l'aube de Lady Day*. Québec, Triptyque.

Sagan, Françoise

1984 *Avec mon meilleur souvenir*. Paris, Gallimard.

Sartre, Jean-Paul

1938 *La Nausée*. Paris, Gallimard.

Schwob, Marcel

1979 *Le Livre de Monelle*. Paris, UGE (1^{re} éd. 1894).

Southern, Eileen

1976 *Histoire de la musique noire américaine*. Paris, Buchet-Chastel (éd. orig. américaine 1970).

Tolnay, Stewart E. & Beck M.

1995 *A Festival of Violence. An Analysis of Southern Lynchings, 1882-1930*. Chicago, University of Illinois Press.

Tosches, Nick

2003 *Blackface. Au confluent des voix mortes*. Paris, Éditions Allia.

Warner, Lloyd W.

1952 *American Life : Dream and Reality*. Chicago, Chicago University Press.

Waters, Ethel & Charles Samuels

1952 *La Vie en blues*. Paris, Robert Laffont, préf. de Hugues Panassié (éd. orig. américaine 1951).

Jean Jamin, *Voix sans issue*. — En choisissant de chanter *Strange Fruit*, Billie Holiday fait basculer tout un pan du mythe du « Noir naturel », pur, inculte et primitif, auquel certains chroniqueurs blancs ont cru et voulu faire croire. Bien plus, elle retourne le mythe comme un gant, en brouille les repères sans pour autant s'insurger ouvertement contre la face cachée du mythe, c'est-à-dire contre un système et une société qui ont cherché à maintenir les Noirs américains dans un état de sujétion au prix de brimades, sévices ou tortures meurtrières perpétrées « pour l'exemple »... Cet article propose une histoire sociale d'une chanson composée en 1937 par un Blanc intégrationniste, Abel Meeropol, et qui décrit un lynchage.

Jean Jamin, *A Dead-end Voice*. — By choosing to sing *Strange Fruit*, Billie Holiday undid a whole section of the myth of the natural – pure, uneducated, and primitive – Negro, in which certain white reporters believed and wanted to make others believe. Even more, she turned the myth inside out and blurred its signals without, however, openly rebelling against its hidden side, *i.e.*, against a system and a society that sought to keep Black Americans in a state of subservience by bullying, mistreating or torturing them just in order to « set an example ». This article proposes the social history of a song that, composed in 1937 by a white integrationist, Abel Meeropol, describes a lynching.