



HAL
open science

Miroir d'altérités : la partition métissée

Jean Jamin

► **To cite this version:**

Jean Jamin. Miroir d'altérités : la partition métissée : Introduction à la table ronde Créations métisses et industries culturelles. L'expérience métisse. Colloque international, Musée du Quai Branly, sous la direction de Serge Gruzinski, Apr 2004, Paris, France. pp.160-178. halshs-00499660

HAL Id: halshs-00499660

<https://shs.hal.science/halshs-00499660>

Submitted on 23 Jul 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Miroir d'altérités : la partition métissée¹

Jean Jamin²

Mon propos sera centré sur les approches et savoirs que l'on peut développer à partir d'une confrontation entre les méthodes et concepts d'une discipline – l'anthropologie – dont l'exotisme, l'altérité et la diversité sont théoriquement au principe de sa démarche³, et un phénomène musical endogène par définition fugitif et varié en raison même de l'improvisation qui le caractérise et l'identifie en partie, mais qui se déploya et s'affirma à l'intérieur de la civilisation industrielle et mercantile, c'est-à-dire au sein d'un système sinon homogène du moins téléologique où l'évolution du phénomène en question relève autant de l'histoire de la musique que de celle du business, illustrant alors « tout à la fois le triomphe et la tragédie [...] de la libre entreprise »⁴.

Je veux bien entendu parler du jazz dont on vient d'écouter une pièce orchestrale⁵ qui, me semble-t-il, illustre parfaitement le thème de cette table ronde non seulement par le fait que « c'est du jazz » – laquelle musique représente sans doute le *moment originaire* de toute création métisse dans la société occidentale et qui, par le biais du disque et de la radio, fut très tôt prise dans les mailles de l'industrie culturelle⁶ – mais aussi en raison des *mixages* mélodiques et harmoniques auxquels Duke Ellington se livre dans cette pièce, passant de la gamme du blues aux gammes orientales, voire extrême-orientales, puis aux gammes par tons chères à Claude Debussy, privilégiant, comme celui-ci, les valeurs momentanées du discours musical, la continuité étant ici assurée par la rythmique ternaire propre au jazz, qui est aussi l'une de ses principales inventions musicologiques (accentuation des deuxième et quatrième temps de la mesure – temps dits faibles –, et usage subtil des triolets de croches sur les cymbales). Il ne s'agissait pas, écrivit Duke Ellington⁷,

[...] de vouloir copier tel mode ou tel rythme. Il vaut mieux les avoir assimilés là-bas pendant le séjour. Il faut ensuite les transformer en soi, pour les sortir sur le papier dans une forme qui convient aux musiciens qui doivent les jouer. Mais il est certain qu'il est

difficile de décider ce qu'il faut faire ou ne pas faire, en particulier quand vous avez pour sujet cet univers immense, beau et merveilleux. Vous ne voulez ni le surestimer, ni le sous estimer.

Mais toute création n'est-elle pas, à quelque degré que ce soit, une « création métisse », c'est-à-dire un mélange d'éléments étrangers et disparates qui, telle une mosaïque, font, une fois combinés, structure puis sens, et s'imposent comme une œuvre à part entière? J'évoquerai, en guise d'exergue, ce quasi-syllogisme présenté sous forme de boutade et que le peintre cubiste Juan Gris formula pour justifier la composition de son tableau *La Table de toilette* (1912) où un morceau de miroir est collé sur la toile : « Il ne s'agissait nullement de faire un geste tapageur », confia-t-il à Daniel-Henry Kahnweiler⁸,

[...] une surface peut se transposer dans une toile, un volume peut s'y interpréter, mais un miroir, une surface changeante et qui reflète même le spectateur? On ne peut que l'y coller, sous forme de glace.

« De Charlie Parker à Claude Lévi-Strauss »

Voici trois ans, un journal hebdomadaire français, *Le Monde des débats* (aujourd'hui malheureusement disparu), publia une longue note critique sur le numéro de la revue *L'Homme* que Patrick Williams et moi venions de coordonner et qui, faisant suite à un colloque⁹, abordait toute une série de questions, tant épistémologiques qu'à proprement parler ethnomusicologiques, que devait entraîner une approche anthropologique du jazz : il s'agissait de se demander, notions-nous¹⁰, si le jazz, pour reprendre une formule consacrée, ne pouvait être malgré tout – malgré surtout l'évidente indifférence de l'ethnomusicologie vis-à-vis de ce fait musical (cf. *infra*) – « bon à penser », c'est-à-dire « bon à ethnographier » dans la mesure où, en raison des conditions sociales de son émergence et de son milieu supposé ethniquement homogène, il constituerait un *objet naturel* de l'anthropologie, dans la mesure où, également, du fait de l'importance qu'il eut dans la vocation et la formation de certains anthropologues de l'entre-deux-guerres, en particulier africanistes, il aurait été en quelque sorte l'un de ses *objets culturels*, en l'occurrence « pourvoyeur d'outils métaphoriques propres à penser les arts [notamment ceux qu'on appela nègres] qui ne sont pas lui »¹¹.

Le titre de la note critique, rédigée par le rédacteur en chef du *Monde des débats*¹², était on ne peut plus flatteur : « De Charlie Parker à Claude Lévi-Strauss ». Ce titre semblait en outre on ne peut plus évident puisque Claude Lévi-Strauss avait été en 1960, avec Émile Benveniste et Pierre

Gourou, le fondateur de *L'Homme*, et que, en 2001, le nom de Charlie Parker entrait pour la première fois dans les colonnes de cette revue... Sauf que, comme nous ne manquâmes pas de l'observer, Claude Lévi-Strauss (né en 1908) était de près de quinze ans l'aîné de Charlie Parker, même si celui-ci mourut en 1955, à l'âge de 35 ans. Cet anachronisme du titre dont je ne sais s'il fut voulu ou non par son auteur (le contenu de la note critique ne le dit pas), mettait l'accent – mais le mettait en quelque sorte par défaut – sur quelques points saillants de la posture épistémologique de l'anthropologie vis-à-vis du jazz. Et sur celui-ci notamment : malgré l'antériorité incontestable de la démarche et de la pensée anthropologiques par rapport à la naissance du jazz – et que, dans la réalité chronologique, Claude Lévi-Strauss en venait donc à personnifier –, force est de constater que cette discipline ne s'est guère intéressée au jazz jusqu'à une date récente (tout au plus une vingtaine d'années), que ce soit d'ailleurs en Europe ou aux États-Unis. En ce sens, le titre en venait à se justifier pleinement puisque c'est bien l'anthropologie qui semblait devoir rattraper le jazz.

Quelles purent être les raisons de cet apparent désintérêt qui, observons-le en passant, fut aussi celui de Claude Lévi-Strauss lui-même, lequel, pourtant présent à New York pendant toute la durée de la Seconde Guerre mondiale, ne se fit – que je sache – ni le témoin ni l'auditeur de la révolution musicale qui se joua au sens strict dans les boîtes et clubs de la 52^e Rue où Charlie Parker, donc son cadet en âge, inventait le be-bop ? À la différence de ses aînés (bien réels cette fois), tels que Georges Henri Rivière (1897-1985), Michel Leiris (1901-1990) ou André Schaeffner (1895-1980), Claude Lévi-Strauss, pourtant férù de musique et de musicalité (n'oublions pas que l'ensemble des *Mythologiques* est dédié « à la musique »), ne s'est guère prononcé sur le jazz si ce n'est à contretemps, comme on peut le noter dans cette réponse qu'il fit à l'enquête du premier numéro des *Cahiers du jazz*, en 1959, où il déplorait que des préoccupations rythmiques et harmoniques (ce qui, évidemment, signale le génie de Charlie Parker) l'eussent emporté sur l'invention mélodique¹³.

Ce n'est pas que la musique – et la musique populaire dont le jazz faisait certes partie (du moins dans sa première période) – ne fût un objet digne d'attention soutenue de la part de l'anthropologie : folkloristes puis ethnomusicologues, à partir de l'étude de musiques traditionnelles ou ethniques, ont même donné à cette discipline quelques lettres de noblesse et su créer des domaines d'investigation nouveaux, particulièrement féconds tant d'un point de vue méthodologique que théorique. Ce n'est pas non plus que le bassin

sociologique du jazz, c'est-à-dire les communautés urbaines afro-américaines (le blues et le gospel sont une tout autre affaire¹⁴) fussent à ce point inaccessibles à une approche ethnologique traditionnelle (depuis le début des années 1920, nombre de travaux d'anthropologie classique ont été menés sur ces communautés). Ce n'est pas enfin que le jazz ne contienne en soi des éléments et n'active des objets, catégories ou concepts qui viennent solliciter de plein droit et, si j'ose dire, de plain-pied la problématique anthropologique, comme (je les cite ici en vrac¹⁵) les notions de cultures, dominée et dominante, les faits de transplantation et de diaspora, les phénomènes de métissage culturel et de syncrétisme, les types de résistance et de déviance, et, *last but not least*, l'opposition entre le particulier et l'universel, la distinction entre les formes populaires et les formes dites savantes de l'expression musicale, ou encore la transformation d'un « folklore » disons urbain et quelque peu marginal en un phénomène devenu national puis, en moins de cinquante ans, mondial. Il reste que cette transformation a longtemps été perçue comme un mystère, une « aventure ». Le critique, musicien et musicologue André Hodeir¹⁶ observait que tout dans le jazz laissait à penser que cette musique dût rester confinée au bord du Mississippi, inscrite dans ce qu'il est convenu d'appeler une musique rurale, voire, plus tard, une musique de rue ou de ghetto, si ce n'est une musique au sens strict *underground*, si l'on prend en considération les lieux où il s'est produit et reproduit, c'est-à-dire, les bars, les boîtes, les caves, les tavernes, les clubs. Ses inventeurs, ses créateurs, ses exécutants furent de fait confinés dans les marges de la société industrielle compte tenu de l'exclusion sociale (la traite, l'esclavage, le lynchage, la ségrégation) et urbaine (les bouges et bordels de La Nouvelle-Orléans, les faubourgs populeux de Chicago, les rues borgnes de Kansas City) qui l'a vu et peut-être fait naître. En moins de quinze ans, le jazz est cependant devenu le langage de tout un peuple puis un phénomène mondialement reconnu qui a profondément marqué l'esthétique musicale du xx^e siècle et a fortement accompagné ce qu'on a appelé l'émergence de la civilisation des loisirs. Cette transformation est nettement perceptible non seulement dans la scénographie, la discographie et la commercialisation du jazz mais dans les discours dont il a fait l'objet, ceux-ci passant d'une critique intuitive, émotionnelle, idéaliste, notamment représentée en France par Hugues Panassié, à une critique réaliste, distanciée et savante – telle celle qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Boris Vian, André Hodeir et Lucien Malson vont faire prévaloir, devenant en quelque sorte les artisans de ce qu'Olivier Roueff, dans un livre récent¹⁷, nomme le *processus d'objectivation* du jazz, c'est-à-dire un processus d'autonomisation

matérielle et discursive par l'inscription dans des institutions, des firmes, des lieux, des corps et des objets.

Hormis l'ouvrage de l'ethnomusicologue André Schaeffner, publié en 1926 et qui, tout simplement intitulé *Le Jazz*, fut sans doute le premier livre consacré à ce phénomène musical envisagé dans ses rapports avec l'Afrique¹⁸, l'anthropologie fit preuve, cependant, d'une singulière négligence et d'une paradoxale frilosité au point qu'en 1981 Michel Leiris me faisait toujours part de son étonnement et, bien plus, de son incompréhension face à une telle surdité : « Le jazz a été une rencontre importante pour nous », me confia-t-il, « mais qui a finalement tourné court pour l'ethnologie ». Ronald L. Morris¹⁹ s'est étonné de son côté :

[...] nous ne [possédions] que peu d'interprétations sociologiques de cette musique. Rares, en effet, sont les études portant sur le processus créateur du musicien de jazz ou sur sa dépendance vis-à-vis de son environnement social et économique²⁰.

Geoff Dyer²¹ est, quant à lui, bien plus sévère et affirme :

[...] les écrits consacrés au jazz ont été d'un si piètre niveau, ont si manifestement échoué à transmettre le moindre sens de la dynamique motrice de la musique qu'ils ne sont d'aucun intérêt, si ce n'est dans la mesure où ils communiquent des faits : qui a joué avec qui, quand un album donné a-t-il été enregistré, etc. En somme, tout ce qui a jamais été écrit sur le jazz [...] pourrait être perdu sans causer de dommages plus que superficiels à l'héritage de cette musique.

Le jugement est probablement excessif et injuste, mais il a le mérite de mettre l'accent sur deux aspects. Le premier revêt une importance à vrai dire cruciale dans l'historiographie du jazz : celle du rôle qu'a pu jouer la critique dans la reconnaissance, la réception et la diffusion de cette musique, et qui, au fond, paraît être le type d'écrit sinon le plus adapté du moins a priori le mieux armé pour rendre compte des performances du jazz, en raison précisément de ce qui les caractérise, c'est-à-dire l'événementialité et la remise en cause incessante de la tradition, elle-même se définissant par l'innovation et l'improvisation, voire par la transgression des formes musicales aussi bien que par celle du jeu des instruments²². Le second aspect, qu'a bien vu Gilles Mouëllic²³, est que le jazz, du fait de son insoumission pour ainsi dire native à la partition, se situe dans un rapport complexe, ambigu et somme toute négatif vis-à-vis de l'écriture²⁴. Gilles Mouëllic observe, non sans raison, qu'« *écrire sur le jazz* est apparu

longtemps comme une tâche aussi impossible qu'« écrire le jazz ». On sait que cette écriture se réduit au minimum (même si la place de l'arrangeur a été un moment importante, surtout à l'époque des grands orchestres du courant swing) : celle du thème et de quelques accords qui servent de trame harmonique. On sait également que, quelles que soient la qualité et la précision de la transcription d'un solo ou d'un morceau joué, l'exécution, l'interprétation ne sera jamais la même. C'est que, note Michel Plisson²⁵,

[...] la convention d'écriture ne vaut que pour la culture qui l'a produite. La transcription d'une musique orale dans un système écrit qui lui est étranger culturellement produira inmanquablement un décalage...

En jazz, l'écriture est souvent *rétrospective*, et c'est bien ce qui a chifonné des musicologues comme Theodor W. Adorno ou des musiciens comme Pierre Boulez qui n'ont jamais caché leur détestation du jazz, ce dernier allant même jusqu'à avancer :

[...] Il faut nier toute invention qui ne se place pas dans le cadre d'un écrit [...] Finalement, l'improvisation n'est pas possible [...] La dialectique de la forme est primaire au possible, tout le monde s'excite mutuellement, ça devient une sorte d'onanisme en public²⁶.

Musique de l'instant, comme on l'a souvent dit et comme l'avait perçu Jean-Paul Sartre lors de son voyage aux États-Unis au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, lançant cette boutade restée célèbre : « La musique de jazz, c'est comme les bananes, ça se consomme sur place!²⁷ », le jazz est avant tout une musique de circonstance. Il a pour principe – et pour esthétique – de ne jamais s'exécuter ni se reproduire à l'identique. Car la répétition, comme l'a signalé Patrick Williams, ne saurait être, en jazz, le retour du même.

Le musicien de jazz n'est pas un interprète, même pas de lui-même... Ou alors s'il l'est, c'est, pour reprendre une belle formule de Peter Szendy²⁸, dans une sorte de « postsynchronisation de soi ». En fait, et comme le remarque encore Geoff Dyer²⁹, soit que par sa personnalité et sa sonorité le musicien envahisse un certain style au point qu'il n'y a plus d'autres moyens que de l'imiter ou lui-même de s'imiter, soit que, au contraire, le musicien assimile si bien les influences de ses prédécesseurs que la marche du temps s'en trouve bouleversée et que l'on peut croire qu'il est lui-même imité par ses ancêtres. C'est là toute la part de l'individuel, de l'idiosyncrasie, de ce que j'ai proposé d'appeler « l'autobiographisation du son³⁰ », dans le jazz mais qui ne s'exprime que dans un cadre collectif, toujours rejoué et toujours redéfini. Curieusement, ce que dit le narrateur

de *La Prisonnière*³¹ de Marcel Proust, lorsque chez les Verdurin il écoute le *Septuor* de Vinteuil et dans lequel il retrouve quelques petites phrases de la fameuse sonate, pourrait très bien s'appliquer au musicien de jazz :

Ces phrases-là, les musicographes pourraient bien trouver leur apparemment, leur généalogie, dans les œuvres d'autres grands musiciens, mais seulement pour des raisons accessoires, des ressemblances extérieures, des analogies plutôt ingénieusement trouvées par le raisonnement que senties par l'impression directe. Celle que donnait ces phrases de Vinteuil était différente de toute autre, comme si, en dépit des conclusions qui semblent se dégager de la science, l'individuel existait.

« Jazz – jase en zigzag »

Sans doute y a-t-il, dans le jazz, quelque chose qui résiste à toute entreprise de saisie et d'objectivation dans la mesure où, à son propos, se posent non seulement la question du repérage et découpage des unités pertinentes d'analyse mais celle des rapports terriblement mouvants entre tradition et modernité, entre fait social et fait esthétique, entre le local et le global, entre expression artistique et industrie culturelle. Comme Patrick Williams et moi y avons insisté, le jazz, dès l'origine, fait aussi et peut être surtout partie du *show business*, ce que amateurs, chroniqueurs et critiques, par une recherche d'authenticité, de pureté, de primitivité, d'ethnicité, ont longtemps dénié.

Comme on sait, toute étude anthropologique s'appuie sur une ou des enquêtes de terrain et sur un travail d'archives. Mais quel peut être le terrain ou les terrains en jazz ? Quelles peuvent être les unités pertinentes d'analyse ? Quelles peuvent être ses archives si ce n'est les enregistrements qui relèveraient alors d'une approche plus musicologique qu'ethnologique à proprement parler, mais qui, de toute manière, demanderaient un monumental travail de collecte, de tri, d'écoute et de lecture. C'est que, en jazz, du fait de l'improvisation, il n'y a généralement aucune autre empreinte possible que le disque. La version enregistrée a quelque chose de définitif, comme le remarquait Gunther Schuller³². Alors qu'une partition peut être étudiée à loisir, un film examiné grâce aux ralentis et arrêts sur image, l'œuvre enregistrée ne peut être, quant à elle, ni ralentie ni arrêtée. Elle impose sa durée. Par ailleurs, la transcription d'un morceau de jazz, fût-elle la plus fidèle, les notations fussent-elles les plus précises, ne sauraient rendre compte totalement d'un concert ou d'une session, de ce qui a fonctionné ce jour-là, à cette heure-là, avec ces musiciens-là. Le jazz va jusqu'aux extrêmes de cet « art du moment »

que, selon André Schaeffner, la musique est par excellence. C'est pourquoi maints musiciens de jazz déplorent que leurs meilleures performances n'aient jamais été enregistrées. Bref, l'approche n'est pas aisée et nécessite un réaménagement des modes d'appréhension et de construction de l'objet, qui ne va pas sans atteindre et ébranler le cœur même de la discipline anthropologique, traditionnellement plus à l'aise dans le permanent, le structurel, que dans le mouvant, l'événementiel, auquel le jazz, tout compte fait, lui intime de se plier, ne serait-ce que par les lieux où il se produit, les moments où il s'exécute, les milieux où il se renouvelle, les traditions qu'il bouscule ou réinvente, les emprunts, parfois parodiques, qu'il opère, les mythes tout aussi parodiques qu'il active ou dont il joue : l'africanité, la primitivité, la sauvagerie, la jungle (qui est d'ailleurs plus occidentale que tropicale, plus urbaine que naturelle). De toute évidence, le jazz représente un défi pour l'anthropologie, et cela rien que par le mot qui sert à le désigner.

Si l'on prend le problème à sa racine, on ne peut qu'être d'abord surpris par le fait qu'on ne sait toujours pas ce que le mot *jazz* veut dire ni, au fond, d'où il vient. Voilà qui donnerait raison par excès à la célèbre boutade d'Igor Stravinsky pour qui la musique ne peut renvoyer à autre chose qu'elle-même : *elle ne signifie rien*³³, les rapports de sons ne pouvant définir des rapports de sens. Sachant que, dans son propos, Stravinsky envisageait essentiellement la musique qu'on appelle grande, on pourrait en déduire que le jazz, qu'on a donc classé parmi les musiques populaires ou légères, signifierait alors moins que rien... Pour le moment, notons que sur le mot jazz qui, depuis un siècle, sert à désigner un phénomène musical pourtant sans précédent dans la culture occidentale, pèse en effet tout un ensemble d'incertitudes ou approximations étymologiques et un profond vide sémantique³⁴, à l'image des origines indéfinies, mélangées, on dirait aujourd'hui métissées, de cette musique. Ce serait, en fait, une sorte de mot *pidgin*, comme si le lexique devait refléter à la lettre près la négativité ou l'indécidabilité de ce fait musical qui frise, parfois, l'indignité esthétique et, partant, épistémologique.

À propos du jazz, Michel Leiris, qui en fut un amateur éclairé depuis les années 1920, avait inventé ce savoureux mot-valise : « JAZZ – jase en zigzag³⁵ ». Incontestablement, si l'on retient cette glose de Leiris, le jazz apparaîtrait bien comme une musique sinon désobligeante du moins indisposante, ne serait-ce d'ailleurs que par son histoire sociale qui traduit non seulement un ancrage dans l'oppression et l'une des pires exploitations de l'homme par l'homme, mais des alliances suspectes et louches avec le monde de la pègre,

de la drogue et de la prostitution³⁶. De toute évidence, il existe quelque chose dans le jazz qui indispose l'approche musicologique ou ethnomusicologique traditionnelle³⁷. C'est, comme je l'ai suggéré, sa négativité même, puisqu'on en vient souvent à le définir par ce qu'il n'est pas.

Ce n'est ni une musique ni un milieu « purs » et lisses (en existe-t-il?), et qui peinent même à se rappeler les racines qu'on leur a assignées. Tout se passe comme si, cherchant à se ressembler et à s'unifier, le jazz ne pouvait qu'aviver l'altérité, la mixité, la « diversalité »³⁸ – sorte de créolisation esthétique avant la lettre – qui sont aux fondements de son art et jalonnent, inexorablement, son histoire musicale. Rappelons simplement ces quelques faits : le jazz voit le premier disque de son histoire graver en 1917 par une formation de musiciens blancs, l'Original Dixieland Jazz Band; le premier film « sonore, parlant et chantant » tourné en 1927 par la Warner, *Le Chanteur de jazz*, met en vedette un comédien blanc, Al Jolson, maquillé en « nègre » suivant la tradition des minstrels³⁹; le style New Orleans se fixe à... Chicago puis se diffuse grâce à des firmes discographiques installées dans cette ville ou à New York; l'orchestre blanc de Paul Whiteman, lors de ses tournées européennes au début des années 1920, fait prendre pour du jazz ce qui n'en est qu'une trahison symphonisante et sirupeuse⁴⁰.

Ce n'est pas non plus un art appris au sens commun de l'expression. La formation musicale en jazz s'acquiert surtout par expérience et imprégnation, sur le terrain, de bouche à oreille, par le principe des essais/erreurs, de manière pour ainsi dire artisanale, plus latérale que verticale – les orchestres de jazz agissant dès lors comme des sortes d'ateliers d'artistes qui rappelleraient ceux de la période baroque.

« Et au cul aussi le jazz ! »

Donc, le jazz ne serait pas un champ d'étude convenable, parce que, par nature, il ne serait ni stable musicalement, ni homogène culturellement, ni même décent socialement. Du moins est-ce – pour prendre cette fois un exemple littéraire – ce que l'on peut déduire d'une parole que l'écrivain Alessandro Baricco, dans sa célèbre nouvelle *Novecento. Un monologo* (sur laquelle je reviendrai plus loin)⁴¹, met dans la bouche du personnage éponyme, lequel en vient à s'écrier : « Et au cul aussi le jazz ! » Tel est le seul message d'adieu, peu amène en vérité, que le pianiste Novecento adresse à cet autre pianiste, son partenaire et rival, le créole Jelly Roll Morton – personnage qui, lui, exista bel et bien et qui se disait être l'inventeur du jazz⁴². Contre toute attente, Novecento vient de le vaincre au cours d'une

joute musicale endiablée (*cutting contest*) dans les salons d'un paquebot transatlantique des années 1930. Comme si, par cette exclamation, Novecento avait voulu renvoyer Jelly Roll Morton à ses chères études qui furent aussi un cursus de la chair et de la débauche puisque, imagina-t-on, c'est dans les bordels de La Nouvelle-Orléans que Jelly Roll Morton aurait inventé ce qu'on appelle le jazz...

Longtemps, en effet, on a dit de cette musique que c'était une « musique de débauchés » si l'on en croit Lafcadio Hearn (l'un de ses premiers observateurs européens à La Nouvelle-Orléans), une « musique du diable » si je me réfère au romancier noir américain Walter Mosley⁴³, une « musique sauvage, si ce n'est de sauvages » si j'évoque Jean Cocteau, une « musique de dégénérés » si l'on se rappelle certains régimes totalitaires, ou encore – ceci dit plus civilement mais tout aussi péjorativement – une « musique aliénante » ou une « simple musique de bar » à quoi Theodor W. Adorno et Pierre Boulez ont voulu réduire le jazz. Paraphrasant mon prédécesseur à la revue *L'Homme*, le regretté Jean Pouillon, j'aimerais cependant dire ceci : qu'aurions-nous à faire, nous anthropologues, s'il n'y avait, outre la « connerie humaine », toutes ces diableries, toutes ces sauvageries, toutes ces incongruités, tous ces riens, ces vides et non-sens qui jalonnent non seulement la marche des sociétés mais aussi l'histoire des arts? L'un des maîtres à penser de Jean Pouillon, Jean-Paul Sartre, n'avait-il pas fait imprimer sur le bandeau publicitaire de la première édition de *L'Être et le Néant* : « Ce qui compte dans le vase, c'est le vide du milieu »!

Dans le film de Giuseppe Tornatore, *La Legenda del pianista sull'oceano* (*La Légende du pianiste sur l'océan*), sorti en 1999, et qui est l'adaptation assez fidèle de la nouvelle d'Alessandro Baricco dont j'ai parlé plus haut, une scène devrait retenir notre attention. Dans celle-ci, le narrateur, Tim Tooney (il deviendra l'ami intime du pianiste Novecento, qui est né en 1900 – d'où son nom – sur un bateau et qui, depuis, n'a jamais mis les pieds à terre), tente de se faire engager comme trompettiste dans l'orchestre de danse du paquebot *Virginian* assurant la traversée de l'Atlantique, de Southampton ou de Liverpool à New York (*vice-versa*). On est à la fin des années 1920. À Southampton, sur le quai, face à la file des voyageurs et du bureau d'embarquement, il sort soudain l'instrument de son étui, le porte à ses lèvres et exécute un solo de trompette éclatant, éblouissant, à la manière du Louis Armstrong de *West End Blues*, laissant sans voix le maître d'équipage, les badauds et les passagers en partance. Après qu'il a cessé, le maître d'équipage lui demande : « C'était quoi? » Tim Tooney, le trompettiste, lui

répond : « Je n'en sais rien ! » « Ah ! Si c'est rien, c'est donc du jazz », lui réplique le premier, qui l'embauche sur-le-champ en précisant que ceux d'en haut, c'est-à-dire les premières classes, aimeront ça... Incidemment, la remarque du maître d'équipage nous place au cœur du problème – incidemment, car il ne fait pas de doute que ce rien, ce vide, dans son esprit, renvoie autant à la *futilité* du jazz (musique de divertissement, voire d'ameusement) qu'à son *excentricité* (musique de la marge), comme l'avait prétendu Theodor W. Adorno dans sa célèbre charge contre le jazz⁴⁴. L'allusion au plaisir que ceux d'en haut peuvent en éprouver laisse entendre, par le fait même de l'encanaillement auriculaire auxquels ils se livreraient en s'abandonnant aux sonorités et aux rythmes du jazz, que cette musique vient d'en bas. Venue d'en bas ? C'est bien le cas du trompettiste qui a vécu dans les faubourgs pauvres et peuplés de Southampton. C'est bien le cas aussi du pianiste Novecento qui, nourrisson, fut découvert par un soutier noir du *Virginian*, couché dans une grande boîte en carton sur le piano à queue de la salle de bal des premières classes, sans doute déposée là par un couple de migrants des ponts inférieurs dans un geste de désespoir, de fatigue ou d'impuissance – fruit de leur misère noire. Le soutier prit alors sur lui d'adopter et d'élever l'enfant dans la salle des machines du paquebot, parmi des sacs de charbon, jusqu'à son adolescence, jusqu'à ce qu'il redécouvre le piano du grand salon et apprenne seul à en jouer, jonglant alors avec les rythmes, mélodies et harmonies au point de devenir plus tard une attraction pour les rupins des ponts supérieurs. Ce sont, en somme, des mondes à part, des univers en négatif qui sont ici esquissés, mais aussi des mondes de noirceur et de corrosion évoquant aussi bien les lieux originaires du jazz plus ou moins légendaires (on l'a vu : les quartiers chauds, mélangés et interlopes de La Nouvelle-Orléans) que la capacité qu'a cette musique de subvertir, altérer et inverser les signes de la présence sonore et de la présentation de soi, où le corps de l'instrumentiste devient partie intégrante de ce qu'il conviendrait d'appeler la *geste musicale* du jazz (au sens ancien de « geste », c'est-à-dire « exploit »).

Cette capacité aurait été en quelque sorte acquise et accrue au cours du long métissage culturel (la diaspora noire) et de l'extrême dramatisation sociale (l'esclavage) dont le jazz est issu, et où ce qui tint lieu de tradition ne put être qu'une invention permanente de la tradition, c'est-à-dire un dépassement de tout ce qui pouvait faire système, doctrine, dogme ou folklore, alors perçu comme un dispositif non seulement de contrainte mais d'oppression. De là, sans doute, ce trait pour ainsi dire singulier du

jazz d'apparaître constamment « sur le gril », comme s'il y avait là une volonté, une impatience d'affirmer sa présence, sa *modernité* – c'est-à-dire ce transitoire, ce fugitif, ce contingent qu'évoquait déjà Baudelaire pour signifier ce qu'il entendait par modernité. Comme le rappelait Michel Leiris⁴⁵, le jazz, résultant d'un *clash* entre le « primitivisme » et la civilisation industrielle, ne pouvait être que résolument « live », où les musiciens *on stage*, devenus des manières de personnages sonores, avaient, selon le mot bien connu, les partitions dans la tête (ou au bout des doigts) plutôt que la tête dans les partitions...

Si j'ai choisi d'illustrer mon propos en m'appuyant sur cet exemple, c'est que, à mes yeux, Novecento symbolise de manière remarquable (comme le *Bartleby* d'Herman Melville l'avait fait dans le domaine de la littérature⁴⁶) non seulement le surgissement de l'altérité *du jazz et dans le jazz* – une altérité tout autant native que rétive – mais aussi son extraterritorialité : sa vie durant, le pianiste Novecento refusera de mettre les pieds à terre, passera donc sa vie en allers-retours sur l'océan, faisant corps en quelque sorte avec le tabouret de son piano, et, assis sur une caisse d'explosifs, périra dans les cales du *Virginian* qui, transformé en navire-hôpital et désarmé après la Seconde Guerre mondiale, fut voué à la destruction par dynamitage. Là aussi, on ne peut manquer de songer au *Bartleby* de Melville. On se souvient de sa célèbre réponse qui fait formule : à son employeur, un notaire, qui le somme de copier des actes notariés, d'affranchir le courrier ou même de quitter l'étude où il avait fini par élire domicile, le clerc Bartleby se contente de rétorquer machinalement et inlassablement ceci : « *I would prefer not to...* »

Un certain goût du paradoxe m'amènerait à avancer que Novecento – bien que blanc et, peut-être, parce que blanc –, symbolise sans doute mieux que n'importe quel autre personnage romanesque moderne, ce qu'est le jazz au fond : une musique toute faite de zébrage, de tangage, de collage, de bricolage, de métissage –, une irruption sans cesse reprise et réactualisée de l'autre dans le même, du noir dans le blanc et du blanc dans le noir, à l'image des touches de piano desquelles Novecento ne pourra plus jamais s'extraire. Outre le fait que l'évolution, les transformations et la reconnaissance du jazz doivent autant à des musiciens blancs qu'aux musiciens noirs (à Bix Beiderbecke autant qu'à Louis Armstrong, à Django Reinhardt autant qu'à Charlie Christian, à Stan Getz autant qu'à Lester Young, à Lennie Tristano autant qu'à Thelonious Monk, etc.), la manière dont ces musiciens, blancs ou noirs, traitent et ont traité les *standards* – ces chansons et rengaines composées presque à la chaîne dans la Tin Pan Alley

de New York – est tout aussi significative. Il les ont purement et simplement *dépaysés*. Constituant une des bases importantes du répertoire en jazz, ces standards, dont souvent seul le refrain est utilisé, deviennent le prétexte mélodique et harmonique à des variations, c'est-à-dire à de l'improvisation, et par conséquent à des créations, ou tout simplement à des créations. Ils témoignent de cette dialectique de l'altérité toujours à l'œuvre dans le jazz : faire de l'autre avec du même ou faire du même un autre. Ce n'est sans doute pas tout à fait un hasard si l'un des thèmes de Charlie Parker et de Dizzy Gillespie, parmi les plus célèbres et innovateurs – tant sur le plan harmonique que rythmique (plus de 300 à la noire) –, composé en 1945 à partir des accords d'un vieux standard de 32 mesures, *I Got Rythm*, écrit par Georges et Ira Gershwin en 1930, s'intitule *Anthropology*... L'anthropologie qui a justement l'altérité pour principal domaine de recherche.

À quelque moment que ce soit de sa courte histoire, le jazz a toujours été taraudé par une sorte de bovarysme, c'est-à-dire par cette capacité de se concevoir autrement qu'il n'est, ou d'être à la fois lui-même et autre chose que lui-même. Le Roi Jones observait qu'au cours des réévaluations successives et étonnements rapides qui ont marqué son histoire, le jazz avait tenté d'éliminer « les éléments qui ne pouvaient être utiles *que* dans une musique folklorique » et les « débris de références émotionnelles disparues⁴⁷ », c'est-à-dire avait cherché à refuser tout ce qui l'aurait cantonné dans la coutume et le folklore.

« Some Of These Days »

Mais c'est à une autre œuvre littéraire que je me référerai pour conclure et qui, de manière certainement plus parlante que tout discours anthropologique, met en scène précisément cette irruption de l'altérité et ce jeu du même et de l'autre, et du même dans l'autre, au point de les intervertir, voire de fausser les signes de leur reconnaissance, et ce, justement, à partir de l'évocation d'un vieux standard de jazz. On retrouve là cette volonté « de combiner, de joindre, de partager, d'attirer les contraires et de jouer sur les oppositions » qui est non seulement propre au jazz mais qui, selon William T. Lahmon⁴⁸, caractérise la culture diasporique du Nouveau Monde, en particulier celle des États-Unis. Tout se passe comme si le jazz nous mettait soudain et paradoxalement à distance de nous-mêmes, comme si, en l'écoutant, nous nous découvriions en tant qu'*autres*, comme si d'autres nous voyaient ou nous écoutaient écoutant (ce qui, notons-le, constitue non seulement l'apprentissage mais l'art de tout musicien de jazz). En ce

sens, le jazz représente une expérience anthropologique fondamentale bien qu'intuitive, dans la mesure où c'est l'autorité de l'autre, la réalité de l'autre en soi qui s'y affirment, et la « distanciation » qui s'y insinue⁴⁹. Sur ce point, Michel Leiris, André Schaeffner et Georges Henri Rivière ne s'étaient guère trompés. Non plus que Jean-Paul Sartre qui voyait dans le jazz une musique qui s'adresse à une autre part de nous-mêmes, à « la meilleure, à la plus sèche, à la plus libre, à celle qui ne veut ni mélodie ni ritournelle, mais l'éclat assourdissant de l'instant »⁵⁰.

Dans *La Nausée*⁵¹, on se rappelle que le narrateur, Antoine Roquentin, pris soudain de nostalgie au souvenir de son amie Anny dont il est séparé, se fait jouer, sur le phonographe du café Au rendez-vous des cheminots, un ragtime datant d'avant la Première Guerre mondiale et intitulé *Some Of These Days*. Il est chanté, écrit Sartre, par une Nègresse, une voix à l'aride pureté, hors du temps, hors du monde. Un peu à la manière de la *Sonate* de Vinteuil dans Proust, ce ragtime va jouer tout au long de *La Nausée*, le rôle d'un indicatif, signifiant la distance, la partance, l'errance⁵², mais aussi un au-delà de sa propre vie puisque, en l'écoutant, Roquentin ne peut s'empêcher de penser à ces autres existences tout aussi contingentes que la sienne, mais délivrées de l'angoisse d'exister : le compositeur et la chanteuse qui sont peut-être déjà morts mais qui s'imposent à soi comme quelque chose de précieux et d'à moitié légendaire, comme des *existants invisibles*. Au moment de son départ de Bouville, à la fin du récit, Roquentin se fait jouer sur le gramophone une fois encore *Some Of These Days* par la tenancière du bistrot, et il imagine alors le compositeur écrivant le thème, quelque part dans un gratte-ciel ensoleillé de New York :

Il est assis, en bras de chemise, devant son piano ; il a un goût de fumée dans la bouche et, vaguement, un fantôme d'air dans la tête. *Some Of These Days*. Tom va venir dans une heure avec sa gourde plate sur la fesse ; alors ils s'affaleront tous deux dans les fauteuils de cuir et ils boiront de grandes rasades d'alcool et le feu du ciel viendra flamber leurs gorges, ils sentiront le poids d'un immense soleil torride. Mais d'abord il faut noter cet air. *Some Of These Days*. La main moite saisit le crayon sur le piano. « *Some of these days, You'll miss me honey.* » Ça s'est passé comme ça. Comme ça ou autrement, mais peu importe. C'est comme ça qu'elle est née. C'est le corps usé de ce juif aux sourcils de charbon qu'elle a choisi pour naître...

Voilà pour ce qui est de la première évocation lancinante et prégnante d'un morceau de jazz dans la littérature française moderne, et qui lui confè-

rerait donc une certaine notoriété. Mais le problème est que Sartre a tout faux dans cette évocation, qui se veut pourtant réaliste comme l'indique le passage cité plus haut.

D'une part, *Some Of These Days* n'est pas à proprement parler un ragtime (ni un blues) mais un standard typique, c'est-à-dire un morceau de trente-deux mesures de structure AABA – un de ces airs « ringards » venus de la Tin Pan Alley dont parle Gunther Schuller⁵³. En outre, cette chanson fut écrite et composée en 1910 par Shelton Brooks, un pianiste noir américain (1886–1975) et non par un « juif new-yorkais aux sourcils de charbon » comme l' imagine Roquentin⁵⁴. D'autre part, la chanteuse qui popularisa *Some Of These Days* au début des années 1920, n'est pas une « Nègresse » mais une Blanche, Sophie Tucker⁵⁵, qui en fit même son thème de prédilection, sa *trademark*⁵⁶.

Antoine Roquentin, et partant Jean-Paul Sartre, inversent par conséquent les signes des binômes Blanc/Noir, Juif/Nègre, comme ils intervertissent, à l'intérieur de ceux-ci, les attributions homme/femme : la qualité de juif, dans la réalité possédée par une femme (Sophie Tucker), est assignée au niveau de la fiction à un homme, et la couleur de la peau, objectivement noire et masculine (Shelton Brooks), devient féminine dans le récit. L'erreur est certes troublante, d'autant plus que Sartre était un amateur de jazz averti⁵⁷, mais, tous comptes faits, elle ne constitue pas une hérésie puisque les rapports d'opposition et de tension sont préservés. Puisque la chanson *Some Of These Days* se présente bien, que ce soit dans la réalité ou dans la fiction, comme une fusion d'altérités, une combinaison d'éléments distincts et, en l'occurrence, disparates – comme la résultante d'une sorte de mixage de peaux, de mots, de sons. Autrement dit, le jazz posséderait cette faculté inouïe d'emprunter successivement ou simultanément à des musiques, à des univers, à des communautés, à des hommes et des femmes qui ne sont pas lui.

Si Alessandro Baricco faisait du noir avec du blanc, Jean-Paul Sartre fait du blanc avec du noir. Mais, dans les deux cas, c'est sur ce pouvoir de transformation du jazz que l'accent est mis, c'est-à-dire sur cette capacité d'assimiler le folklore, voire tous les folklores, de les transcender et même de les réinventer musicalement.

Notes

1. Introduction à la table ronde Créations métisses et industries culturelles.
2. Directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales ; secrétaire général de la revue *L'Homme* ; membre du Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture (LAHIC, UMR 2558 du Centre national de la

- recherche scientifique). Une version de ce texte a été présentée et développée en première partie d'une conférence prononcée le 29 avril 2004 à la Villa Médicis de Rome.
3. Cf. Notamment, Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, pp.28 sq.
 4. Peter Guralnick, *Soul Sweet Music. Rythm and blues et rêve sudiste de liberté*, trad. par Benjamin Fau. Paris, Éditions Allia, 2003, p.15 (éd. originale américaine 1999).
 5. *Ad Lib On Nippon*. Cette pièce, extraite de la *Far East Suite* composée par Duke Ellington au retour d'une tournée en Orient et au Japon en 1964, fut jouée et enregistrée en public le 29 janvier 1965 par son grand orchestre au théâtre des Champs-Élysées à Paris : Duke Ellington est au piano, John Lamb à la contrebasse, Sam Woodyard à la batterie et, en soliste sur huit chorus, le clarinettiste Jimmy Hamilton (cf. *Duke Ellington's Paris Jazz Concert*, Part 1, CD n° 17 411, Delta Music, 2002, page 3, 12'09).
 6. Outre l'article fondateur, sur cet aspect, de Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (in *Essais 2, 1935-1940*, Paris, Denoël-Gonthier, 1983, pp.89-126), voir les analyses et commentaires de Theodor W. Adorno, « Sur la musique populaire », *Revue d'Esthétique*, 1991, n° 19, pp.181-204 (trad. de l'américain par Marie-Noëlle Ryan, Peter Carrier & Marc Jimenez). Ce texte, écrit avec la collaboration de George Simpson, a paru pour la première fois dans *Studies in Philosophy and Social Sciences*, 1941, n° 1, pp.17-49.
 7. In *Musical Journal* (mars 1964), cité par Claude Carrière dans le livret du CD intitulé *Duke Ellington's Far East Suite* enregistré à New York en 1966, et qui présente l'intégralité des mouvements de la suite (BMG France, 2000, n° LC 00316).
 8. Cf. Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris : sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard, 1946, p.125.
 9. Organisé par l'Association pour la recherche en anthropologie sociale (APRAS) à la Cité de la musique en juin 1999.
 10. Cf. Jean Jamin & Patrick Williams, « Jazanthropologie », *L'Homme*, 2001, n° 158-159, p.12.
 11. Cf. Yannick Séité, « This One's for Leiris », *Atlantiques. Cahiers du Centre régional des lettres d'Aquitaine*, 1997, n° 3, p.177. Cet article a été repris, modifié, sous le titre « L'âge du jazz », dans *Gradhiva*, 1999, n° 25, pp.27-44.
 12. Lucax Delattre, « De Charlie Parker à Claude Lévi-Strauss », *Le Monde des débats*, n° 26, juin 2001, pp.48-49.
 13. Cf. « Le jazz dans le monde. Enquête », *Les Cahiers du jazz. Revue musicale*, 1959, n° 1, pp.100-106. La réponse de Claude Lévi-Strauss – que je cite dans son intégralité (p.105) – est on ne peut plus significative : « Au cours de la période 1925-1935, j'ai passionnément aimé le jazz, d'un amour purement musical d'ailleurs, n'ayant jamais eu de goût pour la danse. Je n'écoute pas le jazz d'aujourd'hui : sans doute avons-nous changé l'un et l'autre, et dans des sens différents. J'aurais tendance à m'expliquer à moi-même cette désaffection, en invoquant des raisons objectives : il me semble que, dans le jazz d'aujourd'hui, les préoccupations rythmiques et harmoniques l'emportent, de beaucoup, sur l'invention mélodique; et que celle-ci a perdu sa fraîcheur populaire; aussi, que, de mode d'expression exotique et folklorique (pour l'adolescent parisien de 1925, les États-Unis, c'était un autre monde), le jazz est devenu un genre musical, cosmopolite et érudit. Mais, comme je suis tout à fait incompetent en la matière, j'admets fort bien que ces vues puissent être sans aucun fondement ».

14. Voir les travaux de collecte et d'analyse de l'ethnomusicologue Alan Lomax et en particulier : *The Land Where the Blues Began*, New York, The New Press, 1993. En traduction française, on pourra se reporter à l'ouvrage collectif dirigé par Lawrence Cohn, *Nothing But the Blues. Le blues : sa musique et ses musiciens*, trad. par Sabine Porte & Stan Baret. Paris, Éditions Abbeville, 1997 (éd. originale américaine 1993).
15. Cf. notre introduction du numéro de *L'Homme* : Jean Jamin & Patrick Williams, *L'Homme*, op. cit., 2001, pp. 7-28.
16. Cf. André Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1981 (1^{re} éd. 1954), p. 15.
17. Cf. Denis-Constant Martin & Olivier Roueff, *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du XX^e siècle*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2002, p. 89.
18. Cf. André Schaeffner (avec la coll. d'André Cœuroy), *Le Jazz*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1988 (édition originale : Paris, Aveline, 1926).
19. Cf. Ronald L. Morris, *Le Jazz et les gangsters, 1880-1940*, trad. par Jacques B. Hess. Paris, Abbeville, 1997, p. 27 (éd. originale américaine 1980).
20. À l'exception notable du livre de LeRoi Jones, *Le Peuple du blues. La musique noire dans l'Amérique blanche*, trad. par Jacqueline Bernard. Paris, Gallimard, 1997 (éd. originale américaine 1963).
21. Cf. Geoff Dyer, *Jazz Impro*, trad. par Rémy Lambrechts. Paris, 10/18, 2002, p. 203 (éd. originale anglaise 1991).
22. Cf. l'ouvrage très documenté de Ludovic Tournès, analysant sur près d'un siècle, la réception critique et l'évolution du jazz en France : *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999.
23. Gilles Mouëllic, *Le Jazz, une esthétique du XX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 57.
24. C'est ce qui a amené Christian Béthune à parler d'une « oralité seconde » du jazz (cf. son ouvrage, *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003, pp. 37 sq.), concept qu'il développe dans un article sous presse : « Le jazz comme oralité seconde », *L'Homme*, 2004, n° 171-172; cf. également Bernard Lortat-Jacob, « L'oreille jazz : essai d'ethnomusicologie », *Circuit*, 2004, 14 (1), pp. 43-51.
25. Michel Plisson, *Tango. Du noir au blanc*, Paris, Cité de la musique/Arles, Actes Sud, 2001, p. 160.
26. Cité par Gilles Mouëllic, *Le Jazz, une esthétique du XX^e siècle*, op. cit., 2001, p. 81, note 28.
27. Il s'agit de la première phrase du texte publié en 1947 par Jean-Paul Sartre, « Nick's Bar, New York City », in Michel Contat & Michel Rybalka, *Les Écrits de Sartre*, Paris, Gallimard, 1970, p. 680.
28. Peter Szendy, *Membres fantômes des corps musiciens*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 45.
29. Cf. Geoff Dyer, *Jazz Impro*, op. cit., 2001, pp. 201 sq.
30. Cf. Jean Jamin, « Au-delà du Vieux Carré. Idées du jazz en France », *L'Homme*, 2001, n° 158-159, p. 299.
31. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, t. III, éd. de Pierre Clarac & André Ferré. Paris, Gallimard, 1954, p. 255 (« Bibliothèque de la Pléiade »).
32. Cf. Gunther Schuller, *L'Histoire du jazz*. I. *Le premier jazz : des origines à 1930*, trad. par Danièle Ouzilou. Marseille, Éditions Parenthèses/Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 9 (éd. originale américaine, 1968).
33. Cf. Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 2000, p. 70.
34. Le terme « jazz » s'est prêté à toutes sortes de traductions et d'étymologies, les unes tout aussi fantaisistes que les autres. Je les

rappellerai brièvement. Dans le *Dictionnaire du jazz*, Frank Ténot signale que selon certains auteurs, « jazz » dérive de « gism/jasm », américanisme synonyme de force, exaltation ou sperme. Autre hypothèse : la déformation de chasse-beau, figure du cake-walk devenue ensuite *jasbo*, surnom de musiciens. Il peut aussi dériver « du verbe français jaser, utilisé en patois créole, tandis que Dizzy Gillespie assure que *jasé*, venu de la langue mandingue, signifie vivre à un rythme accéléré, sous pression. Tony Palmer, lui, signale qu'en argot cajun les prostituées de La Nouvelle-Orléans sont appelées *jazz-belles*, en référence à la Jezebel de la Bible... » Le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey note que l'étymologie la plus sérieuse, que l'on doit à Lafcadio Hearn, fait allusion à un verbe argotique noir, en usage à La Nouvelle-Orléans vers 1870-1880, qui signifierait « exciter » avec une connotation rythmique et érotique. Plus récemment encore, une nouvelle étymologie a été proposée pour le terme jazz : « Du wolof *jees*, anormal, excessif, exagéré, dérivé de l'expression *timné jas*, être débordant de vie » (Jean-Paul Levet, *Talking that Talk. Le langage du blues et du jazz*, Paris, Éditions du Kargo, 2003, p. 290). Jean-Léopold Diouf (professeur de wolof à l'INALCO) m'a fait le commentaire suivant. *Jaas* [j = dj] veut dire se présenter inopinément, quelque part, à l'improviste, mais aussi exprime une idée liée à la mort : *dee du jaas* qu'on peut traduire par « la mort est inéluctable ». Étrangement, Theodor W. Adorno pense qu'il dérive du mot allemand *Haltz* (qui signifie « curée »), en référence à quelqu'un qui avance lentement et qui est traqué par des chiens sanguinaires. Il en déduit que le mot écrit semble renfermer la même menace de castration que celle d'un ensemble de jazz, regroupé autour d'un piano à queue

dont le couvercle est dressé ; le caractère symbolique de ce couvercle ne saurait être mis en doute... (Th. W. Adorno, *Moments musicaux*, Genève, éditions Contrechamps, 2003, p. 90 [édition originale allemande : 1982, traduite par Martin Kaltenecker]).

35. Jase, du verbe jaser : « Faire des commentaires plus ou moins désobligeants ».
36. Cf. Donald L. Morris, *Le Jazz et les gangsters*, op. cit., 1997.
37. Cf. mon article « Fausse erreur », *L'Homme*, 1998, n° 146, pp. 249-263.
38. Cf. Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau, Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989, ainsi que Laurier Turgeon, *Patrimoines métissés. Contextes coloniaux et postcoloniaux*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme/Québec, Presses de l'Université Laval, 2003, p. 194.
39. Sur les danses des blackfaces et les spectacles des minstrels qui, malgré cette parodie filmique insipide, sont probablement, autant que le blues et le gospel, aux origines du jazz, voir les deux études remarquables récemment traduites en français : celle de Nick Tosches, *Blackface. Au confluent des voix mortes*, Paris, Éditions Allia, 2003 (traduite de l'anglais par Héloïse Esquié) et, surtout, celle de William T. Lhamon, *Raising Cain. Représentations du blackface de Jim Crow à Michael Jackson*, trad. par Sophie Renaut. Paris, Éditions Kargo & l'Éclat, 2004.
40. Cf. Michel Dorigné, *Jazz, culture et société*, Paris, Les Éditions ouvrières, 1967, p. 78.
41. Traduite en français en 1997 aux Éditions Mille et une Nuits sous le titre *Novecento : Pianiste*.
42. Cf. la biographie qu'a écrite Alan Lomax, *Mister Jelly Roll*, New York, Duell, Sloan & Pearce, 1950.
43. Cf. Walter Mosley, *La Musique du diable*, trad. par Bernard Cohen. Paris, Albin Michel, 1997 (éd. originale américaine 1995).

44. Cf. Theodor W. Adorno, « À propos du jazz » (1936), in *Moments musicaux*, op. cit., 2003.
45. Michel Leiris, *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 887.
46. Cf. Herman Melville, *Benito Cereno et autres contes de la Véranda*, trad. de Pierre Leyris. Paris, Gallimard, 1951.
47. Cf. LeRoi Jones, *Le Peuple du blues*, op. cit., 1997, p. 315.
48. William T. Lhamon, *Raising Cain*, op. cit., 2004, p. 4.
49. Ce n'est peut-être pas un hasard si Bertolt Brecht qui, dans ses réflexions sur le théâtre, introduisit ce concept de distanciation, s'associa avec le compositeur Kurt Weill, lequel emprunta des formes de la musique de jazz pour créer quelques-uns de ses chefs-d'œuvre (*Mahagonny, L'Opéra de quat'sous*).
50. Cf. Jean-Paul Sartre, « Nick's Bar, New York City », op. cit., 1970, p. 681.
51. Cf. Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, 1938.
52. C'est aussi cette signification que lui accordera Michel Leiris. Dans *Biffures* (Paris, Gallimard, 1948, p. 258), il se rappelle l'avoir entendu diffuser par un haut-parleur sur le paquebot qui, en août 1939, quelques semaines avant la déclaration de la guerre contre l'Allemagne nazie, l'emmena en Grèce puis dans les Cyclades, interrompant ainsi une aventure avec la femme d'un de ses anciens amis. À noter que Leiris l'assimile à un blues (p. 271) : « ... je partis pour la Grèce et entendis le blues *Some Of These Days*, grands coups de trompe me taillant des à-pics en plein cœur... ».
53. Cf. Gunther Schuller, *L'Histoire du jazz*, op. cit. 1997, p. 142.
54. À Shelton Brooks on doit aussi la composition de *The 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 et qui le mirent à leur répertoire dès 1917.
55. De son vrai nom Sophia Kalish (1884-1966), juive d'origine russe, mariée à Louis Tuck (d'où son nom de scène), d'abord « blackface » engagée dans une troupe de minstrels avant de devenir une vedette des Ziegfield Follies, puis une chanteuse et une actrice très populaire. On lui doit une autobiographie publiée chez Doubleday à New York en 1945, sous le titre – évident donc – de *Some of These Days*. Cf. aussi Mezz Mezzrow & Bernard Wolfe, *La Rage de vivre*, trad. par Marcel Duhamel & Madeline Gautier. Paris, Buchet-Chastel, 1972, p. 69 (éd. originale américaine 1946).
56. Si l'on en croit cette remarque de Ethel Waters, la grande chanteuse de jazz, un temps rivale de Bessie Smith, l'erreur de Sartre est compréhensible : « Dernière représentante de l'époque héroïque [celle des minstrels], elle [Sophie Tucker] poussait sa voix, à la nègre, comme on disait alors – spécialité qui a disparu depuis » (cf. Ethel Waters & Charles Samuel, *La Vie en blues*, trad. par Georges Belmont. Paris, Robert Laffont, 1952, p. 193 [éd. originale américaine : 1951]).
57. Les éditeurs des *Œuvres romanesques* de Jean-Paul Sartre, Michel Contat et Michel Rybalka (Paris, Gallimard, 1981, p. 1748) citent une lettre de Jean-Paul Sartre au poète Joë Bousquet (datée du 28 mai 1938), où le premier reconnaît en partie son erreur et s'engage à la rectifier lors d'une réimpression de *La Nausée*. Ce qu'il ne fit jamais : « Je suis un peu confus d'avoir laissé une faute comme celle que vous me signalez et, s'il y avait un autre tirage de *La Nausée*, je la ferais disparaître... »