

UNIVERSITÉ PARIS VIII (VINCENNES-SAINT-DENIS)

**Thèse pour l'obtention du grade de
docteur de l'Université Paris VIII,
présentée et soutenue publiquement par
Thomas HOREAU**

**LE JAZZ ET LA SCÈNE,
L'EXPRESSION JAZZISTIQUE À L'AUNE DE LA
THÉÂTRALITÉ**

**Directeur de Thèse : Monsieur Claude AMEY,
Professeur émérite à l'Université Paris VIII (Vincennes-Saint-Denis)**

Composition du jury :

M. Claude AMEY, Professeur émérite à l'Université Paris VIII

M^{me} Sylvie CHALAYE, Professeur à l'Université Paris III (Sorbonne Nouvelle)

M. Yves CITTON, Professeur à l'Université Grenoble III

M^{me} Isabelle MOINDROT, Professeur à l'Université Paris VIII

M. Gilles MOUËLLIC, Professeur à l'Université Rennes II

Date de soutenance : lundi 8 juin 2015

Remerciements

Au moment d'achever ma thèse, je mesure tout ce qu'elle doit aux personnes qui, à divers titres, ont permis sa réalisation. Je souhaiterais ici les remercier d'une façon qui n'a rien de simplement formel.

Ma gratitude va tout d'abord à M. Claude Amey, mon directeur de recherche, pour sa patience, sa disponibilité, les conseils avisés qu'il m'a prodigués, et la constante bienveillance dont il a fait preuve tout au long de ces années de travail.

Je remercie très vivement les membres du jury, M^{me} Sylvie Chalaye, M. Yves Citton, M^{me} Isabelle Moindrot et M. Gilles Mouëllic de l'honneur qu'ils me font de lire et d'évaluer ma recherche.

Je souhaite également exprimer ma reconnaissance à Blaise Merlin, François Tusques, Joëlle Léandre, Famoudou Don Moye et Archie Shepp qui ont accepté de me recevoir pour de longs temps d'entretiens. Ces rencontres ont joué un rôle déterminant dans l'élaboration de mon discours, et, au-delà de l'étendue de leur savoir et de l'acuité de leur réflexion, je veux ici saluer leur ouverture d'esprit, leur générosité et leur engagement.

Durant toute la durée de mon cursus, j'ai bénéficié d'un encadrement pédagogique remarquable au sein du Département d'Études Théâtrales de l'Université Paris 8. Il n'est pas possible de mentionner tous ceux qui ont contribué à ma formation théâtrale, universitaire et intellectuelle, mais je voudrais remercier tout particulièrement M. Jean-Marie Thomasseau et M^{me} Stéphanette Vendeville qui ont dirigé mes travaux de master, M^{me} Claude Buchvald pour m'avoir insufflé l'énergie nécessaire à la pratique du théâtre, M. Philippe Henry pour les conseils qu'il m'a donnés au commencement de ma recherche et pour avoir attisé mon esprit critique, M. Marc André Risacher et M^{me} Marie-Ange Rauch pour leur soutien lorsque j'ai débuté mon travail d'enseignant.

Je voudrais pouvoir exprimer pleinement ma gratitude à Brigitte Rossigneux et Louis-Marie Horeau, mes parents, mais une telle ambition requerrait un développement au moins aussi abondant que celui que je propose dans le présent mémoire. Ils m'ont toujours soutenu, encouragé et fait confiance. Je leur dois la vie, certes, mais aussi l'incalculable chance de pouvoir faire ce que j'aime. Ce travail leur est dédié.

Ma reconnaissance va également à ma compagne, Virginie Berthier. Son affection, sa générosité et ses encouragements m'ont aidé, jour après jour, à mener à bien ce projet. C'est elle qui m'a permis de surmonter les moments de doute et de fatigue. C'est grâce à elle que ma détermination s'est mue en enthousiasme et que ces deux dernières années de travail furent si heureuses.

Je voudrais aussi dire merci à tous ceux qui m'ont épaulé et qui ont, de près ou de loin, contribué à mon effort. Je pense à mon frère Mathieu qui s'est toujours montré disponible et rassurant. Mon travail porte en filigrane la trace de nos longues discussions et, je l'espère, du sens critique qu'il sait instiller avec tant de douceur. Je sais ce que je lui dois et je le remercie de tout mon cœur. Merci aussi à Marilou Pierrat pour toutes les traductions qu'elle a gracieusement réalisées, et à Joe Cave pour m'avoir aidé à saisir certaines nuances de la langue anglaise et pour sa présence à mes côtés lors de la rencontre avec Archie Shepp. Merci au collectif d'artistes *Gongle* et aux étudiants de Licence d'avoir alimenté mes réflexions en se prêtant aux expériences théâtrales que je leur proposais. Merci encore à Sébastien Llado, Raphaëlle Tchamitchian et Bruno Téocoli pour leur aide ponctuelle et néanmoins précieuse.

J'exprime enfin ma gratitude à tous ceux qui m'ont apporté leur soutien pendant toutes ces années. Je ne peux les nommer tous, mais je dois pourtant mentionner mes sœurs Aude et Élise, mes neveux et nièces Héloïse, Élias et Gaston ainsi que mes amis Julien Granjoux, André Agalidis, Pauline Vaireaux, Ulrich Janczyk, Julie Baicry, Jérémie Paquet, Simon Arberet, Alice Bachoffer, Julien Floch, Marie Guenon DesMesnards, Sylvain Grignon, Bertrand Lagadec, Nil Dinç, Nicolas Guillemain, Aurélie Miermont, Benjamin Abitan, Marc Sollogoub, Raffaëlle Bloch, Sofia Teillet, Antoine Dusollier, Antoine Pinquier, Yoram Rosilio, Colline Henry, Benoît Guenoun, Aminata Konta, Juliette Roussille, Guy Zollkau, Susanna Lotz, Brigitte Goffart, Mélissa Barbaud, Pierre Crézé, Céline Vacher, Nancy Boissel, Béranger Crain, Mélissa Meyer, Philippe Lombardo.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	2
TABLE DES MATIÈRES	4
INTRODUCTION	7
Définition opératoire de la notion de théâtralité	17
« Jazz » : Cerner l'objet	22
<i>Origines du vocable, polysémie et conflits</i>	23
<i>Définition musicale : sonorité, swing, improvisation et idiome afro-américain</i>	27
<i>Le jazz comme attitude</i>	31
PREMIÈRE PARTIE	
« PRÉHISTOIRE » : UNE THÉÂTRALITÉ INSCRITE DANS LES ORIGINES DU JAZZ	37
1. « PRÉHISTOIRE » : ÉLÉMENTS DE CONTEXTUALISATION	38
2. CONCEPTIONS MUSICALES OUEST-AFRICAINES :	
SYMBIOSE ET COMMUNICATION	45
2.1. Symbiose des arts	45
2.2. Sémantique musicale et représentation	47
3. PREMIÈRES PRODUCTIONS CULTURELLES DES AFRO-AMÉRICAINS :	
LA CONSTRUCTION D'UN UNIVERS SYMBOLIQUE	52
3.1. Satire et représentation du politique	53
3.2. Théâtralité, musique et spiritualité	55
3-2-1. Les premières manifestations de la spiritualité afro-américaine	55
3-2-2. <i>Ring-Shout</i> et messe gospel	58
3.3. Le blues : poésie, performance et mise en scène du social	65
3.4. Les <i>blackface minstrels</i>	72
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE	88
DEUXIÈME PARTIE	
ESTHÉTIQUES SCÉNIQUES DU JAZZ	91
1. LA MISE EN SCÈNE DE LA MUSIQUE	94
1.1 Prémices : la musique syncopée monte sur la scène	96
1.2. La scène de <i>l'Âge du jazz</i> et du Swing : le jazz-spectacle	98
1.2.1. Confusion des genres et autonomie progressive de l'orchestre	99
1.2.2. Langage du jazz et logique spectaculaire	114
1.2.3. Le jazzman et l'héritage de la <i>minstrelsy</i> : déjouer les stéréotypes	120
1.3. Le be-bop : épurement	130
1.4. Le free jazz : entre concert et happening	138

1.4.1. Les performances scéniques de l' <i>Art Ensemble of Chicago</i>	144
1.4.2. L' <i>Arkestra</i> de Sun Ra	151
1.5. L'ère de la diversité : concerts de jazz et pratiques interdisciplinaires	162
1.5.1. Les lieux de diffusion	165
1.5.2. Fusion et néo-bop : deux grandes tendances de l'esthétique scénique	169
1.5.3. Persistance du free et croisements interdisciplinaires	171
2. LE JAZZMAN ET LA DIMENSION THÉÂTRALE DU JEU	186
2.1. Le jazzman <i>entertainer</i>	186
2.2. L'expressivité corporelle du musicien	196
CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE	209

TROISIÈME PARTIE

<u>APPROCHE DRAMATURGIQUE</u>	216
1. POINTS DE VUE DE DRAMATURGES	223
1.1. Le jazz et le blues dans le théâtre du <i>Black Arts Movement</i>	225
1.1.1. La langue du blues	232
1.1.2. Chants et <i>call and response</i>	238
1.1.3. Musique de scène et dramaturgie musicale	243
1.2. <i>The Connection</i> de Jack Gelber par le Living Theatre	258
1.2.1. « Musique de scène » et polarité du drame	261
1.2.2. Jazz et structure dramatique	266
<i>Quelques indices</i>	266
<i>Double quartet, solos et « jazz relationship »</i>	267
<i>La place de l'improvisation</i>	272
1.2.3. La leçon du jazz ou le musicien comme modèle de l'acteur-créateur	274
1.3. Les <i>jazz poems</i> d'Enzo Cormann	278
1.3.1. Mise en jeu des corps et de la voix	281
1.3.2. Énonciation, interaction, altération	282
1.3.3. Imprévu et imparfait	285
1.3.4. Limites	287
1.4. L'écriture jazz de Koffi Kwahulé	291
1.4.1. « Nécessité » : le jazz comme réponse à la condition diasporique	293
1.4.2. « Impossibilité »	299
2. COMPOSITION ET PERFORMANCE	309
2. 1. « Énonciation jazzistique ». Mise au point	310
2.1.1. Oralité / Subjectivité	311
2.1.2. Interlocution / Choralité	314
2.1.3. Improvisation	318
2. 2. Les préalables à la performance : texte, matériaux compositionnels et travail d'appropriation	325

2.2.1. Le texte comme matériaux thématique	326
2.2.2. Standards	328
2.2.3. L'importance des paroles	333
2.2.4. Travail sur le texte : arrangement, réécriture, intertextualité	339
2.2.5. Les matériaux verbaux : composition musicale et vouloir-dire	343
2. 3. Dramaturgie de la performance : le travail <i>in situ</i>	367
2. 3. 1. Partage des tâches et partage des voix	368
2. 3. 1. 1. L'élaboration collective du discours	368
« Conventions collectives »	369
<i>Interaction et interdépendance</i>	370
<i>Attitudes et valeurs</i>	374
2. 3. 1. 2. Formes et principes du discours jazzistique	376
<i>Le solo</i>	376
<i>Dialogue intérieur</i>	377
<i>Narration</i>	379
<i>Dialogue / Conversation</i>	383
<i>Choralité</i>	386
2. 3. 2. Les qualités du travail <i>in situ</i>	392
2. 3. 2. 1. Le présent	392
2. 3. 2. 1. L'imparfait	394
CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE	399
CONCLUSION GÉNÉRALE	401
BIBLIOGRAPHIE	416
INDEX	434

INTRODUCTION

Nous proposons ici une analyse du phénomène jazzistique sous la catégorie de théâtralité. Par « phénomène jazzistique », il faut entendre non pas seulement le jazz en tant qu'art musical mais le paradigme culturel dont celui-ci est à la fois le produit, le principal ferment et la manifestation exemplaire. Cette approche s'inscrit dans la continuité des travaux qui explorent les porosité entre ces deux arts : en France, depuis quelque temps, la référence au jazz commence en effet à se faire une place significative dans le monde du théâtre, donnant lieu à des œuvres et à des études porteuses de questionnements fondamentaux. D'abord initiée par les dramaturges dans le courant des années 1980, l'idée que l'esthétique jazzistique peut fournir un modèle pour repenser la pratique théâtrale constitue aujourd'hui une perspective théorique reconnue¹. Qu'est-ce à dire ?

Comme le signale Sylvie Chalaye, la présence du jazz au théâtre est « une question de frontières »². Au fondement des expériences contemporaines de métissage artistique se trouve le désir de jouer avec ces frontières, de les déplacer, d'emprunter les points de jonctions et de sonder les passages inusités. Il s'agit d'ébranler les habitudes de la création dramatique, voire d'en redéfinir le fonctionnement et les enjeux. Le comédien se met alors, par exemple, à dialoguer avec le musicien jusqu'à la confusion des rôles, l'auteur s'empare des procédés musicaux et dérègle son approche de l'écriture ou conçoit des performances à la croisée du concert et du drame, etc. Les motivations et les dispositifs diffèrent profondément d'un artiste à l'autre mais la plupart ont en commun de ne pas cantonner le jazz à sa dimension musicale. Celui-ci apparaît comme une manière de penser, une modalité de création particulière, un ensemble de principes et de savoir-faire dans lesquels chacun puise matière à renouvellement. Pour reprendre les termes de l'analyse de Sylvie Chalaye, le jazz est conçu comme un « modèle

¹ En attestent, par exemple, les travaux du laboratoire SeFeA (Scènes Francophones et Écritures de l'Altérité) dirigé par Sylvie Chalaye.

² Sylvie CHALAYE, « Le jazz, modèle dramaturgique ? modèle d'écriture dramatique ? », communication prononcée dans le cadre du colloque international organisé par l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, *Écrire pour le théâtre aujourd'hui : modèles de représentation et modèles de l'art*, INHA, Paris, le 30 mars 2012. La communication est disponible en version audio sur la page internet « Radio Sorbonne Nouvelle » à l'adresse suivante : <http://www.univ-paris3.fr/ecrire-pour-le-theatre-aujourd-hui-285029.kjsp> - lien valide le 10-10-2014.

esthétique »³ susceptible de mettre en question la forme dramatique et les acquis de la représentation théâtrale. Cette perspective s'accorde avec celle de Ricœur lorsqu'il définit le « modèle » non pas comme la chose à copier ou à imiter mais comme l'« instrument de re-description »⁴ permettant, via l'introduction d'un langage nouveau, de forger de nouvelles interprétations d'un fait. Dans la pratique, il s'apparente à une organisation virtuelle dont le praticien déploie les potentialités et applique les schèmes, quitte à se heurter aux limites de son médium.

L'œuvre ne surgit pas *ex nihilo*. À toutes les époques, les artistes se sont référés à des modèles plus ou moins détaillés et plus ou moins contraignants, comprenant des formes et des préceptes ordonnés par des principes politiques, éthiques ou religieux. Le pluralisme typique de la situation post-moderne et la dé-hiérarchisation des pratiques qui en découle n'ont pas fait disparaître les modèles, ils les ont rendus plus diffus et ils ont, par dessus tout, annihilé leur prétention à valoir de manière universelle. Le modèle d'aujourd'hui tend à devenir une construction singulière liée au parcours de l'individu créateur et aux finalités qu'il assigne à son art. Certes, il existe des thèmes et des formats récurrents, mais ceux-ci s'imposent insensiblement, à la manière d'une mode, sans prétendre faire autorité. La norme, en somme, enjoint chacun à se forger ses propres normes, et l'idée de filiation revendiquée s'est substituée à celle de canon imposé. Le monde du théâtre ne fait pas exception. Pour l'auteur ou le metteur en scène, il s'agit moins de s'inscrire dans un courant donné que de développer un rapport personnel à tel ou tel corpus d'œuvres et d'en extraire un propos original. La pratique de l'interdisciplinarité procède de la même dynamique, à cette différence près que l'artiste s'aventure en dehors de son champ propre, ce qui peut le conduire à redéfinir la nature et la vocation de son art. Notre époque jouit ainsi du luxe ambigu de pouvoir associer un modèle esthétique à chacune de ses œuvres.

Au sein de ce monde de l'art où la subjectivité semble régner en maître, l'apparition d'une référence commune mérite d'être observée avec attention, qui plus est lorsque cette référence concerne un paradigme culturel et non seulement une technologie, un médium ou une démarche singulière. L'intérêt porté au jazz par le milieu théâtral n'est pas, loin s'en faut, un phénomène de masse, et les raisons qui le motivent sont multiples, mais cet attachement commun à une esthétique, à l'histoire et

³ *Ibid.*

⁴ Paul RICOEUR, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 298.

aux valeurs qu'elle charrie pose question. En quoi le jazz peut-il répondre à des préoccupations de la scène contemporaine ? Quelles conceptions véhicule-t-il ?

Dans la plupart des études consacrées à ces questions, la méthode consiste à analyser le travail d'un ou plusieurs artistes se réclamant du jazz. Cette approche est assurément féconde dans la mesure où elle met précisément en exergue ce que le jazz « fait au théâtre » et, par extension, ce qu'il peut lui apporter. Les potentialités théâtrales comprises dans l'esthétique du jazz se révèlent à travers l'analyse des processus d'appropriation et des œuvres qu'ils engendrent. Le modèle jazzistique est donc en quelque sorte déduit de l'objet théâtral. Autrement dit, il apparaît en négatif, à travers les usages qui en sont faits au théâtre.

À l'inverse, notre projet consiste à examiner les œuvres de jazz à l'aune de la théâtralité. Il ne s'agit pas de proposer un modèle global et monolithique, mais de concevoir la performance jazzistique comme un phénomène théâtral comportant ses propres modèles de représentation. Plusieurs raisons nous incitent à privilégier cette approche.

Tout d'abord, celle-ci n'a pas encore fait l'objet d'une recherche de fond. Si l'influence du jazz sur l'art du théâtre a donné lieu à des travaux d'importance, la dimension théâtrale du jazz en lui-même demeure à ce jour peu étudiée. Il y a là deux perspectives complémentaires qui doivent pouvoir dialoguer. Notre ambition première est de contribuer à nourrir ce dialogue.

Ensuite, depuis qu'il a suscité l'intérêt des milieux littéraires et scientifiques, c'est-à-dire dès les années 1920, le jazz a souvent été décrit comme un phénomène spectaculaire s'adressant à la fois à l'écoute et au regard. Si l'on en croit les connaisseurs, en jazz, l'expression « voir un concert » n'est pas un abus de langage, mais un oxymore qui désigne justement la nature synesthésique de l'expérience faite par les auditeurs-spectateurs. « *Entendre de tous ses yeux et voir de toutes ses oreilles*, propose Jean Jamin, tel serait le guide du savoir-vivre de l'amateur de jazz. Mais tel serait aussi ce qui structure la dynamique de l'exécution musicale en jazz où le geste se fait entendre, où le son se donne à voir »⁵. Il faut peut-être avoir vu de ses yeux un jazzman s'engager à corps perdu dans le jeu pour saisir le sens de ces assertions surprenantes. Car, dans les faits, ce principe de correspondance n'a rien de nébuleux. Il

⁵ Jean JAMIN & Patrick WILLIAMS, *Une anthropologie du jazz*, Paris, Éditions du CNRS, 2010, p. 285.

désigne simplement la tangibilité de l'effort fourni par le musicien et son audibilité dans le discours musical. La performance de Georges Shearing croquée par Jack Kerouac dans *Sur la route* donne une idée de la nature de ce travail :

«Neal et moi, on est allés le voir au Birdland, au milieu de ce long week-end de folie. Dix heures du soir, l'endroit était désert, on était les premiers clients. Shearing est arrivé, comme il était aveugle on l'a conduit jusqu'à son clavier. [...] Et voilà Shearing qui commence à se balancer ; son visage extatique se fend d'un sourire ; il se balance sur son tabouret ; il se décroche la tête, son pied gauche bat tous les temps, son front s'en va toucher le clavier, il renvoie ses cheveux en arrière, sa coiffure se délite, il commence à suer. La musique monte en puissance. Le contrebassiste est recroquevillé sur son instrument, et il le cogne de plus en plus vite. On dirait que tout s'accélère. Shearing se met à plaquer ses accords. Ils jaillissent du piano en cataractes, on croit qu'il va pas avoir le temps de les aligner. Ils déferlent en vagues successives, océaniques. Les gens lui crient : "Vas-y". Neal est en nage, la sueur dégouline sur son col de chemise »⁶.

Transpiration, ravissement et frénésie des artistes, euphorie et participation de l'assistance, rien ne manque au tableau. Si l'atmosphère fiévreuse qui se dégage de cette scène doit beaucoup à l'écriture de Kerouac, la description n'a pourtant rien d'outrancier : en jazz, expression musicale et gestuelle font littéralement corps dans l'énonciation, et l'observation du travail d'enfantement du son constitue un des attraits de la performance. Ce texte est celui d'un connaisseur dont l'expérience esthétique du concert passe aussi par le regard. La musique n'est pas ici conçue comme un pur produit de l'esprit, le « jaillissement » des accords correspond à un engagement physique lisible dans la sueur qui perle sur les visages. Et dans ce rapport de symbiose entre le discours et sa *gestation*, l'auditeur-spectateur comprend le non-sonore comme une composante essentielle de l'œuvre.

Cette dimension spectaculaire ne procède pas d'une dynamique interdisciplinaire mais de la survivance d'un paradigme étranger à la classification des beaux-arts. Bien qu'il voie le jour sur le sol américain à l'époque moderne, le jazz prend sa source dans la conception symbiotique ouest-africaine de l'art qui a survécu au traumatisme de la déportation, au déracinement et aux siècles d'oppression. Dans cette conception, la distinction entre la musique, l'expression verbale et l'expression du corps n'a pas lieu d'être. À ses débuts, la « musique syncopée » des Noirs est liée aux danses vernaculaires, aux *minstrel shows* et au vaudeville américain. Ce que l'on commence à

⁶ Jack KEROUAC, *Sur la route. Le rouleau original*, trad. Josée Kamoun, Paris, Gallimard, 2010, p. 241.

nommer « jazz » dans les années 1910 ne désigne pas seulement le genre musical en train de naître, mais la performance dans son ensemble. Les cabarets harlémites où les nouveaux rythmes s'inventent dans les joutes entre percussionnistes et danseurs de claquettes, où les sonorités rugueuses des soufflants soulignent la tension dramatique d'une pantomime, sont des lieux de spectacle. Certes, le jazz actuel n'est pas celui des grandes revues du Cotton Club que le public européen percevait comme un « spectacle total », ainsi que le rappelle Yannick Séité⁷. L'histoire de cet art est notamment celle d'une spécialisation en tant que genre musical, la longue marche d'une pratique performative pluri-langagière vers sa sédimentation dans la forme concert. Pourtant, on le voit dans le texte de Kerouac, même lorsque le musicien se contente apparemment de jouer de la musique, sa performance garde quelque chose de cette symbiose originelle. Ainsi, considéré dans sa dimension spectaculaire, le phénomène se prête à être abordé à travers la perspective théâtrale. Qu'il s'agisse d'étudier l'attitude du jazzman et l'expressivité de sa présence ou l'évolution historique des manifestations scéniques de son art, la notion de théâtralité paraît à même d'apporter sa contribution aux questionnements évoqués plus haut.

Enfin, et c'est là le dernier motif qui préside à notre approche, ce n'est pas uniquement parce qu'il appartient aux arts de la performance que le jazz influence les gens de théâtre. Bien au-delà de son acception musicale, c'est en tant que paradigme qu'il intéresse la création contemporaine. L'idée d'une conception symbiotique de l'art n'implique pas seulement la production d'œuvres pluri-langagières, elle suppose un certain rapport au monde dans lequel l'activité poétique trouve sa place au sein des expériences les plus banales de la vie quotidienne. En ce sens, elle s'oppose à la logique de l'autonomie esthétique et, par là même, elle remet en question un des principes fondamentaux du modernisme. Qu'il soit violemment récusé ou farouchement défendu, le principe d'une séparation de l'art d'avec les sphères de l'existence ordinaire a largement contribué à forger les conceptions qui prévalent encore aujourd'hui, bien que les mondes de l'art soient intégrés au marché global et que la culture soit administrée. Comme le résume Jean-Pierre Cometti : « l'art a acquis une *position* autonome dans

⁷ Yannick SÉITÉ, *Le jazz à la lettre*, Paris, PUF, 2010, p. 324.

l'histoire, jusqu'à conditionner la représentation que nous en avons et les théories que nous en proposons, mais il ne *fonctionne pas* de manière autonome »⁸.

Ce hiatus est d'autant plus problématique pour le théâtre que celui-ci charrie l'idée d'un art populaire par essence et destiné à prendre place au cœur de la cité. La notion de « théâtre d'art » a eu beau instiller ce principe d'autonomie, la séparation du théâtre avec les autres sphères de l'existence s'accorde mal avec son histoire. Plus qu'ailleurs, le spectre d'un « public absent »⁹ – entendons un public populaire, profane ou simplement extérieur au monde de l'art – plane sur ce monde comme un appel pressant à repenser sa vocation.

Ces problèmes de séparation ne se posent pas dans le paradigme du jazz. Dès leur apparition dans les plantations du Sud des États-Unis, les pratiques artistiques afro-américaines ont revendiqué un caractère fonctionnel. L'esthétique se fonde ici sur un socle culturel étranger à l'idée de finalité sans fin et au principe attendant d'autonomie de la sphère artistique. En outre, elle évolue ensuite au sein d'industries culturelles qui, au contraire de la logique de l'art pour l'art et de ses possibles dérives élitaires, cherchent à introduire ses productions au cœur de la vie du plus grand nombre. Et de fait, avant de s'institutionnaliser, le jazz est longtemps resté populaire. Plus encore, dans le contexte d'oppression raciale et d'injustice sociale qui a marqué et qui, dans une certaine mesure, marque encore la société américaine, il a fonctionné comme une instance de légitimation de la culture des Noirs, comme un pendant artistique des luttes menées sur d'autres fronts, par exemple dans les tribunaux, dans le monde du sport ou dans la rue. Ainsi, combinant les fonctions de communion, de divertissement et d'émancipation sociale, le jazz ne s'est jamais trop soucié de sa propre nécessité.

Si ce que Denis Guénoun nomme la « crise du théâtre » réside dans la déliquescence de la relation entre ceux qui le font et ceux qui s'y rendent, si cette crise va jusqu'à mettre en question la nécessité du théâtre elle-même¹⁰, le jazz peut effectivement se poser en modèle, voire en remède, ainsi que le suggère l'auteur en conclusion de son essai¹¹. Il n'est pas sûr que les gens de théâtre confèrent une telle signification à leur attrait pour cette musique. Il est en revanche certain qu'il ne saurait

⁸ Jean-Pierre COMETTI, *Art et facteurs d'art. Ontologies friables*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 21.

⁹ L'expression est d'Yves Michaud (cf. Yves MICHAUD, *La crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 2005, p. 151-152).

¹⁰ Denis GUÉNOUN, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Marseille, Éditions Circé, 1997, p. 12.

¹¹ *Ibid.*, p. 172.

être seulement question de transferts intersémiotiques et d'expérimentations interdisciplinaires. S'emparer de l'esthétique du jazz implique de se confronter à un paradigme dans lequel la séparation catégorielle des beaux-arts, l'autonomie esthétique et l'opposition entre distraction et vocation politique n'ont plus cours. Autrement dit, il s'agit, au moyen du théâtre, de déployer les potentialités d'une conception qui, pour reprendre les termes de Paul Gilroy, « refuse la séparation – caractéristique de la modernité occidentale – entre éthique et esthétique, culture et politique »¹². Sans aucun doute, cette spécificité culturelle coïncide avec les préoccupations du théâtre contemporain et, plus largement, avec les problématiques des arts de notre temps.

L'enjeu est de savoir quelles formes théâtrales une telle conception est susceptible d'engendrer. De ce point de vue, l'observation de la performance à travers le prisme de la théâtralité s'avère nécessaire. Nous avons commencé à le signaler, le phénomène jazzistique ne s'incarne pas seulement dans la musique. De fait, l'importance des éléments visuels, la fonction du verbe, l'expressivité des corps, la symbolique des attitudes, la relation du jazzman à son instrument, à ses partenaires et au public, toutes ces dimensions hautement significatives gagnent à être appréhendées par les outils de l'analyse scénique et de la dramaturgie. En outre, ces outils permettent d'articuler les principes éminemment théâtraux mis en jeu dans la musique – mimésis sonore, oralité, dramatisation, mascarade, dialogisme, narration, choralité, satire – que la critique savante pointe isolément. Dans le cadre de cette étude, la notion de théâtralité fonctionnera donc comme un instrument heuristique faisant apparaître les modèles de représentation compris dans les œuvres de jazz.

Pourquoi utiliser la notion de théâtralité plutôt que celle de performance qui, à première vue, convient mieux au jazz ? La réponse à cette question mérite un court développement dans la mesure où elle met en lumière nos partis pris méthodologiques. Entré dans le champ académique dans le courant des années 1960 notamment grâce aux travaux de Richard Schechner, le terme de performance connaît une fortune qui correspond à la fois aux mutations de l'art théâtral et à l'influence croissante du monde scientifique anglo-saxon¹³. Il est vrai que, compte tenu des orientations prises par les praticiens depuis plus d'une quarantaine d'années (texte-matériau, pièces post-

¹² Paul GILROY, *L'Atlantique noire. Modernité et double conscience*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2010, p. 66.

¹³ Sur ce point, voir Joseph DANAN, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud, 2013.

dramatiques, rapprochement avec la danse et les arts plastiques), le mot théâtre semble parfois dépassé par les réalités qu'il recouvre. Envisager le théâtre comme une « pratique performative » à l'instar de la musique, de la danse, du sport ou de tout rituel social profane ou religieux, s'accorde manifestement avec les tendances générales qui s'affirment dans le champ culturel. La notion de performance se montre donc plus souple, plus accueillante et plus contemporaine que l'antique vocable « théâtre ». La polysémie du terme doit pourtant inciter à la prudence. Comme l'explique Christian Biet, chez Schechner, le mot renvoie à deux conceptions du geste spectaculaire¹⁴. La première acception, dite « neutre », englobe toute action inscrite dans une situation d'interaction où l'activité produite par une ou plusieurs personnes est sciemment montrée à une ou plusieurs personnes qui regardent. En ce sens, « performer » désigne le geste élémentaire et fondateur de tout acte théâtral, mais il excède largement le théâtre, ce dernier n'étant qu'un genre spécifique de performance. « C'est là, écrit Christian Biet, la définition neutre de la *performance* et du *performeur* qu'il est important de soutenir, et pour toute définition du théâtre, présent comme passé, parce qu'elle n'inclut pas *forcément* les idées de *mimésis* ou de *représentation*, et ne les exclut pas *forcément* non plus »¹⁵. La seconde acception renvoie à une forme particulière d'action publique délibérément ostensible mettant l'accent sur la réalité de la relation et se défendant de produire une situation fictionnelle :

« Schechner passe alors de la notion neutre de performance (qui comprend tout ce qui fait un spectacle, dont l'évolution des corps et la spécificité du lieu comme espace regardé) à l'idée *revendiquée* que la performance veut *nécessairement* exclure de son champ l'idée de représentation puisque expressément performer est alors ne pas jouer le rôle d'un autre et que le décor n'est pas là pour figurer un univers autre. Si bien que, dans cette acception, le *performer* est alors *seulement* celui qui, dans un temps éphémère et dans un lieu particulier, agit et parle, chante, danse, ostensiblement et en son nom propre, qui met en scène son propre moi avec tous les artifices qui lui sont disponibles, et qui propose cette présence, qui s'adresse aux corps de ceux qui le regardent, l'entendent et, plus rarement, le sentent et le touchent »¹⁶.

Dans notre perspective, une telle conception de la scène ne manque pas d'évoquer l'attitude du jazzman. Mais le caractère exclusif de la notion de performance

¹⁴ Christian BIET, « Avant-propos », dans Richard SCHECHNER, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, trad. Marie Pecorari, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2008, p. 9.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

ainsi définie ne s'accorde pas avec la suspension des *a priori* que requiert une recherche. Il serait contradictoire de mener une enquête vouée à prendre en compte la symbolique des manifestations scéniques du jazz en excluant d'emblée l'idée de représentation. En son sens le plus étroit, la notion se montre trop restrictive pour répondre aux besoins de notre étude.

En revanche, la première acception nous permet de poser clairement le lien de parenté entre le jazz et le théâtre : tous deux sont des arts de la performance, tous deux ont donc en commun un certain nombre de traits essentiels. Cependant, un tel constat se révèle à la fois primordial et insuffisant. Car cette évidence en appelle une autre non moins fondamentale : le jazz et le théâtre sont des arts distincts, et leur appartenance à une même catégorie ne saurait conduire à les confondre. Pour être opératoire, l'instrument de l'analyse doit instaurer une tension entre les deux termes. L'idée que le concert de jazz se donne à voir et à entendre à l'instar du théâtre et de toute autre pratique performative ne nous dit pas grand chose. Au contraire, se demander s'il y est question de rôle, de drame, de mimésis ou de scénographie, autant d'éléments que charrie la notion de théâtralité, permet d'examiner les rapports d'identité et de différence, et de faire apparaître des aspects méconnus de la performance jazzistique.

Au-delà de la relation spectaculaire élémentaire qui s'instaure dans la performance, la théâtralité induit un certain usage de la vue. Comme le rappelle Richard Schechner, la prégnance du regard dans l'art du théâtre correspond à une certaine manière d'appréhender le monde :

« Où se trouve donc la théâtralité dans le corps ? Traditionnellement, dans le théâtre occidental, elle se trouve dans les yeux. [...] L'étymologie et la pratique nous montrent que le théâtre est un lieu d'où l'on voit, ainsi qu'un lieu où l'on va pour voir. Le regard commande un recul, il produit la mise au point (*focus*), il encourage l'analyse et la fragmentation en chaînes logiques, il privilégie le sens, la thématique et la narration »¹⁷.

Le regard joue-t-il un rôle similaire pour l'amateur de jazz ? La performance de jazz peut-elle s'envisager comme une composition dont l'ensemble des systèmes de signes mobilisés concourent à l'élaboration d'un sens ? Il nous appartiendra de le vérifier. Mais, on le voit dès à présent, l'idée d'une théâtralité du jazz engage à poser ces questions. En envisageant le phénomène jazzistique à travers cette notion, nous

¹⁷ Richard SCHECHNER, *op. cit.*, p. 465.

postulons une parenté dont il convient d'établir la nature, de baliser les limites, d'analyser les manifestations concrètes et, éventuellement, de concevoir les virtualités non-explorées.

« Selon le sens que l'on donne au mot *théâtre*, dit Yannick Seité, l'idée d'une fraternité du jazz et du théâtre est la plus évidente, la plus indiscutable des idées. Ou bien alors la plus problématique – ce qui ne signifie pas qu'elle ne soit pas féconde, au contraire, puisque cette tension ouvre sur d'importantes questions théoriques et pratiques »¹⁸. Il s'agit bien de mettre à profit la tension qu'implique l'association de ces deux termes afin d'élucider cette parenté aussi flagrante que méconnue, quitte à réinterroger jusqu'au sens qu'on leur donne.

Récapitulons : l'esthétique du jazz commence d'apparaître comme un modèle pour repenser la pratique du théâtre. Héritier d'une conception symbiotique de l'art, le jazz est, à l'instar du théâtre, un art mixte dont la dimension spectaculaire est manifeste. Plus encore, il se présente comme la manifestation exemplaire d'un paradigme culturel mettant en question certains principes fondamentaux de la pensée esthétique. Étranger à la logique de l'autonomie esthétique et de la séparation catégorielle des beaux-arts, il combine des dimensions esthétiques, éthiques et politiques au sein d'une totalité vivante, incarnée dans la mise en jeu des corps et dans le langage musical. En ce sens, il demeure poreux aux préoccupations de son temps et reste ancré dans la réalité sociale. Nous faisons l'hypothèse que le jazz produit des modèles de représentation que la notion de théâtralité doit pouvoir mettre en évidence. Concrètement, il s'agit d'envisager la scène musicale comme un espace réflexif et la musique comme une forme d'expression douée de sens. Notre question directrice sera donc la suivante : comment la théâtralité s'inscrit-elle dans l'esthétique des œuvres de jazz et dans le rapport que celles-ci entretiennent avec la réalité sociale ?

Avant d'entrer dans le cœur du propos, il convient de clarifier le sens des termes de la problématique afin de s'engager dans l'analyse muni d'un appareil notionnel opératoire. Nous proposons donc deux brefs développements liminaires : l'un consacré à exposer notre conception de la théâtralité, l'autre destiné à cerner l'objet « jazz ».

¹⁸ Yannick SÉITÉ, « Jazz et théâtre : frères siamois ou frères ennemis ? », *Africultures*, Paris, L'Harmattan, n° 77-78, 2009, p. 12.

Définition opératoire de la notion de théâtralité

Comment allons-nous employer cette notion qui, comme le mentionne Élodie Moirenc, ne fait l'objet d'aucun consensus théorique dans les milieux du théâtre¹⁹ ? S'il est vrai que la diversité des acceptions en usage rend toute synthèse périlleuse, il n'y a pas à proprement parler de désaccord fondamental sur la manière de comprendre ce qu'est la théâtralité. Les différentes conceptions se complètent plus qu'elles ne se contredisent. On peut identifier quatre grandes approches de la question.

La première perspective découle de l'idée d'un *theatrum mundi*. Exploitée par la sociologie, la métaphore du monde comme théâtre devient un outil de théorisation des interactions sociales. Avec Goffman notamment, la relation aux autres, la présentation de soi, les façons de parler sont envisagées comme des mises en scène, elles-mêmes régies par des conventions, que les acteurs réalisent plus ou moins consciemment. La théâtralité est alors un prisme qui fait apparaître la structure des rencontres sociales. Ce qui est théâtral ici, c'est la vie même, c'est le rapport entre les franges les plus intimes de l'existence des individus et les instances morales les plus diffuses, c'est l'assimilation par le sujet et par les groupes sociaux de la triangulation acteur, spectateur, conventions, entendue comme une composante et comme un moteur des conduites sociales. Appréhendée dans ce cadre, la condition humaine n'est pas prioritairement tragique, mais dramaturgique²⁰.

La seconde approche fait de la théâtralité un concept fondateur de l'expérience esthétique. Ce point de vue trouve notamment son origine dans les écrits d'Evreïnov, qui voit dans la théâtralité une sorte d'instinct, un rapport que l'homme organise et entretient avec le monde²¹. La théâtralité désigne ici une tendance de l'homme à cadrer la réalité qui l'entoure, à la concevoir comme une scène sur laquelle s'agencent des symboles. Pour Claude Amey, le concept de théâtralité n'a pas la dimension anthropologique et universelle que lui confère Evreïnov. C'est dans le monde grec qu'il

¹⁹ Élodie MOIRENC, *La notion de « théâtralité » à travers l'art d'aujourd'hui : étude de la métaphore théâtrale dans la sculpture et l'installation*, Thèse de doctorat présentée et soutenue publiquement sous la direction de Jean-Marie PRADIER, Saint-Denis, Université Paris VIII, 2000, p. 67.

²⁰ Voir Erwing GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne*, trad. Alain Accardo, Paris, Éditions de Minuit, 1973, p. 223.

²¹ Josette FÉRAL, *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2011, p. 86. Sur la théorie d'Evreïnov, voir également : Josette FÉRAL, « Les paradoxes de la théâtralité », dans *Théâtre-Public – Entre-deux du théâtral et du performatif*, n° 205, juillet-septembre 2012, p. 9.

faut chercher le principe d'un regard contemplatif associant la vision du monde à son intelligibilité. La théâtralité est la cristallisation, dans un même geste (le *regard*), d'une activité perceptive (*voir*) et d'un acte de pensée (*représenter*)²². Cette conception, dont l'Occident est largement tributaire et dont le concept d'art est une manifestation tardive, trouve sa traduction dans des formes symboliques très variées au premier rang desquelles figure le théâtre comme un paradigme objectif. Mais, comme le souligne Claude Amey, s'il est bien le modèle de la théâtralité, s'il en constitue bien l'objectivation – la plus exacte peut-être –, le théâtre n'est pas la seule matérialisation possible de la théâtralité :

« Il faudrait se demander si la *théâtralité* n'est pas *a contrario* la condition de possibilité du théâtre, si elle n'en est pas une sorte de préalable, un substrat large qui aurait donné lieu à diverses formes de théâtralité dont celle du théâtre »²³.

Autrement dit, en inversant le rapport d'engendrement habituel – la théâtralité découle du théâtre, elle désigne ce qui est théâtral –, Claude Amey pense le théâtre comme la formalisation exemplaire, mais non pas exclusive, d'un concept contenant en puissance d'autres formes de déploiement :

« On peut donc penser à une *théâtralité* qui précède ou excède le théâtre, et qui concerne bon nombre de pratiques artistiques contemporaines »²⁴.

Il faut selon nous retenir trois choses de ces conceptions : premièrement la théâtralité découle d'une activité du sujet regardant. C'est dans sa capacité à organiser des scènes qu'il développe avec le monde un rapport où s'imbriquent intuition, plaisir et connaissance. Deuxièmement, ces scènes sont des lieux de représentation où se jouent des mises en forme (composition, recomposition) symboliques du monde. Enfin, la théâtralité peut ici être pensée comme le principe d'engendrement de formes non-théâtrales. Cette conception autorise à envisager la théâtralité comme une matrice de pratiques artistiques idiomatiques échappant au modèle du théâtre occidental.

Cette antériorité de la théâtralité sur le théâtre²⁵ limite cependant la possibilité de penser la théâtralité comme ce qui serait proprement théâtral ou lié au théâtre en tant

²² Claude AMEY, *L'art sans gravité*, Besançon, Les Éditions de la maison chauffante, 2008, p. 32.

²³ *Ibid.*, p. 31.

²⁴ *Ibid.*, p. 30.

²⁵ Claude Amey ne manque pas de préciser que cette antériorité est toute théorique : « Evidemment, on n'aurait pu nommer le concept avant de nommer la chose, mais force est de noter qu'à concevoir la notion de *théâtralité* seulement comme découlant du théâtre, on perd quelque chose de plus essentiel, qui

qu'art historiquement constitué – c'est-à-dire sur le mode de l'attribut. À une telle orientation correspond la troisième grande perspective à travers laquelle peut s'envisager la question de la théâtralité. Comme le dit Anne Larue, « par définition, la théâtralité désigne tout ce qui est réputé théâtral, mais elle n'est justement pas théâtre »²⁶. Dans le langage courant, dire d'une œuvre qu'elle est « théâtrale » équivaut, le plus souvent, à identifier en elle des caractéristiques que l'on prête ordinairement au théâtre. Quels seraient ces attributs proprement théâtraux ? La forme dramatique ? Le tragique ou le comique ? Une certaine expressivité ? La mise en jeu du corps ? La performance ? On serait tenté, pour délimiter la notion, d'énumérer et de classer les procédés et formes issus de la pratique théâtrale mais, d'une part, on ne voit pas bien de quelle manière on pourrait clore la liste et, d'autre part, il semble impossible qu'une telle typologie des propriétés du théâtre puisse jamais faire consensus²⁷. De manière plus ou moins explicite, chaque esthétique théâtrale définit les attributs du théâtre ; ce qui est et ce qui n'est pas théâtral.

Ainsi, à l'inverse d'une définition synthétique, nécessaire et suffisante de la théâtralité, l'usage courant fait de la notion un champ extrêmement vaste qui accueille, par-delà les positions normatives et sans s'embarrasser des contradictions, « ce qui est réputé théâtral ». La théâtralité d'une œuvre, c'est la présence en elle d'éléments qui réfèrent à l'art du théâtre dans son ensemble. Une telle définition ne doit pas être comprise comme une démission de la théorie mais comme une option pragmatique qui reconnaît au théâtre une identité temporelle plutôt qu'une essence universelle et anhistorique²⁸. En ce sens, la théâtralité peut être considérée comme un répertoire

n'a pas le nom de théâtralité mais qui en fonde le sens et sans quoi on n'est pas en mesure d'appréhender le théâtre ni son concept » (*ibid.*, p. 31).

²⁶ Anne Larue, citée par Muriel PLANA, *Roman, théâtre, cinéma ; adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Rosny-sous-bois, Éditions Bréal, 2004, p. 23.

²⁷ Considérons quelques brefs exemples. Chez Stanislavski, la théâtralité désigne les effets visibles, les comportements exagérément expressifs des acteurs, tout ce qui détruit l'illusion de la représentation, tout ce qui s'oppose au naturel. Elle doit par conséquent être évacuée du théâtre. Dans le système de valeurs du metteur en scène, la notion est nettement péjorative. Ici, la théâtralité n'est pas perçue comme l'essence du théâtre, mais plutôt comme sa maladie. Son disciple Meyerhold, au contraire, prône un théâtre « théâtral » qui affirme ses conventions comme une composante essentielle de son langage. La présence d'un public, que l'on pourrait considérer comme une condition première de la théâtralité, est remise en question par le laboratoire de Grotowski. Enfin, selon Hans-Thies Lehmann, la théâtralité se définit notamment par opposition au drame. Or, le drame est couramment considéré comme un élément essentiellement théâtral. On le voit bien, l'idée d'une essence du théâtre pensée comme un ensemble de caractéristiques est principalement dépendante d'une conception générale de l'esthétique théâtrale.

²⁸ Le travail d'esthétique comparée de Muriel Plana, par exemple, s'inscrit dans cette lignée. La théâtralité, prise dans cette acception large et mouvante, permet de forger pour chaque cas des analyses singulières, dans lesquelles la perspective historique joue un grand rôle : « La difficulté de la notion de "théâtralité" »

extensible de procédés et de principes esthétiques – *mimèsis*, catharsis, dialogisme, drame, frontalité, expressivité, etc. – liés à des formes particulières qui ont plus ou moins marqué l'histoire du théâtre, mais dont celui-ci peut éventuellement se départir.

La quatrième approche opère un glissement depuis la question des formes idiomatiques – des « langues théâtrales » –, vers la question du langage théâtral lui-même. La théâtralité s'y présente comme un mode de communication spécifique. Est théâtral ce qui se manifeste à travers la combinaison d'une pluralité de systèmes de signes. Dans une situation de communication, la théâtralité opère un changement de registre qui est à la fois une densification du signe et une prise en compte par l'émetteur et le récepteur de toutes les dimensions sémiotiques du message. L'attention ne se focalise plus sur un seul aspect du signe (visuel, verbal, sonore) mais sur les trois. Le registre de la théâtralité serait donc le registre de la combinaison de tous les langages – entendu ici comme un système social de signes – qui entrent en jeu dans un contexte d'échange communicationnel. À tout cela, il faut ajouter que le registre de la théâtralité se manifeste formellement par un cadrage spatio-temporel de l'échange et propose le plus souvent une répartition spécifique des rôles au sein de cet échange en créant des spécialisations. Émetteur et récepteur correspondent ici au couple acteur-spectateur et représentent deux pôles de ces fonctions dans l'échange ; mais la théâtralité peut accueillir une distribution moins stricte dans laquelle l'émission du message est partiellement prise en charge par le récepteur²⁹. Ce qui est mis en valeur ici, c'est à la fois la dimension performative de la théâtralité – elle se manifeste dans un acte –, et son ancrage dans un processus herméneutique.

On peut ainsi identifier la théâtralité d'une forme d'expression artistique si, dans une situation de contemporanéité de la production et de la réception du message, cette

réside dans le fait que, selon les époques et les romanciers, elle change de sens ; d'abord parce que le théâtre lui-même évolue ; ensuite, parce que le modèle du romancier peut être aussi bien le théâtre qui lui est contemporain que celui du passé ou de l'avenir, ou encore un théâtre rêvé, presque impossible ; enfin parce que les écrivains se font souvent de lui une idée toute personnelle, en fonction de leur conception, concrète ou idéale, de cet art. Par conséquent, on peut affirmer que la "théâtralité" ne s'inscrira jamais, d'une œuvre à l'autre, de la même façon. Pour chacune des œuvres, [...] il faudra la repenser. Comment ? Après avoir perçu, souvent intuitivement, des traces "théâtrales" dans un texte, on s'appuiera, pour étayer cette simple impression de lecteur, sur ce qu'on sait des goûts et des théories de l'auteur, du théâtre qu'il connaît ou auquel il aspire, de ses propres tentatives théâtrales, de sa biographie (a-t-il été acteur comme Sade ?), sur une bonne maîtrise de l'histoire littéraire, de l'histoire du théâtre et sur l'absence, ou le refus méthodologique, d'une définition préalable du théâtre ou de l'écriture théâtrale » (Muriel PLANA, *op. cit.*, p. 25).

²⁹ Une telle absence de démarcation entre celui qui agit et celui qui contemple se trouve par exemple dans certains rituels ou dans des formes de théâtre interactif.

expression mobilise des ressources expressives qui n'appartiennent pas en propre à son médium. La théâtralité est la qualité d'une œuvre qui s'incarne dans des formes à la fois plastiques, sonores ou verbales³⁰ et qui s'inscrit dans un mouvement. Elle correspond au déploiement temporel et spatial, à la distribution de cette œuvre en un ensemble de signaux sensoriels et d'éléments langagiers qui concourent à sa manifestation.

Comment se situe le sujet regardant dans cette situation communicationnelle ? Par ailleurs, comment distinguer la théâtralité du performatif ? Les travaux de Josette Féral apportent un éclairage précieux. En replaçant le sujet au cœur de la question, Josette Féral fait de la théâtralité l'objet d'une décision. La théâtralité résulte de la création d'un lieu de fiction et d'un « processus de reconnaissance des signes culturels et esthétiques »³¹ qui y sont produits, processus qui passe par la mise à distance du sujet d'avec ce qu'il regarde :

« La condition de la théâtralité serait donc l'identification (quand elle a été voulue par l'autre) ou la création (quand le sujet la projette sur les choses) d'un *espace autre* que celui du quotidien, un espace que crée le regard du spectateur mais en dehors duquel il reste. Ce clivage dans l'espace qui instaure un en dehors et un en dedans de la théâtralité est l'espace de l'autre. Il est fondateur de l'altérité de la théâtralité »³².

La théâtralité réside dans un rapport à la fois matériel et symbolique à la performance :

« La théâtralité apparaît ainsi faite de deux ensembles différents : l'un, que met en valeur la performance, c'est les *réalités de l'imaginaire* ; l'autre, que met en valeur le théâtre, c'est les *structures symboliques précises*. Les premières s'originent dans le sujet et laissent parler ses flux de désir, les secondes inscrivent le sujet dans la loi et les codes, c'est-à-dire dans le symbolique »³³.

Il s'agit donc de comprendre la théâtralité comme un processus social et culturel par lequel un sujet se met physiquement en relation avec un imaginaire collectif.

Au regard des éléments rassemblés ici, nous proposons de retenir deux manières de saisir et d'utiliser la notion de théâtralité.

³⁰ « En bref, résume Claude Amey, le théâtre sollicite les facultés perceptives du visible et de l'audible, voire de l'olfactif ; il est tangible et par sa nature même, il conjugue l'ensemble des arts ailleurs séparés : architecture, musique, chant, danse, texte, arts plastiques... » (Claude AMEY, *op. cit.*, p. 33).

³¹ Josette FÉRAL, « Les paradoxes de la théâtralité », *op. cit.*, p. 8.

³² Josette FÉRAL, *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*, *op. cit.*, p. 85.

³³ Josette FÉRAL, « Performance et théâtralité : le sujet démystifié », dans Josette FÉRAL, Jeannette LAILLOU-SAVONA & Edward A. WALKER (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Québec, Éditions LaSalle, 1980, p. 137.

Premièrement, nous entendons par théâtralité le processus par lequel se décrète une rupture dans l'usage ordinaire qui est fait de la perception, de l'espace et du temps. L'espace créé – intentionnellement produit par un émetteur ou projeté par le récepteur –, conçu comme une scène, place le sujet en position de regarder la réalité présentée comme une réalité d'une autre nature. Ce saut qualitatif procède d'une capacité du sujet à reconnaître les agencements sémiologiques de la performance comme des symboles. La théâtralité est donc ce qui permet de saisir une action accomplie dans l'ici et maintenant comme un phénomène esthétique ; elle se manifeste dans le consensus social temporaire qui définit un certain espace-temps comme étant dévolu au jeu.

Parallèlement, nous concevons la notion de théâtralité non pas comme une essence du théâtre mais comme une nébuleuse qui n'a pas de propriété claire et qui contient l'ensemble de ce qui relève du théâtre. Cette deuxième acception permet de penser ce qui est théâtral en dehors d'une situation de performance, et d'envisager que les formes, les procédés, les savoir-faire que charrie l'art du théâtre peuvent se retrouver de manière explicite ou diffuse dans des formes d'expression qui ne sont pas du théâtre.

Ainsi définie, la notion devient opératoire dans le cadre de notre recherche. Pour en revenir à l'enquête, identifier la théâtralité d'une œuvre jazzistique consistera, d'une part, à saisir ce qui fait signe dans la performance du concert, à relever les éléments non musicaux mis en valeur et compris – par les artistes et par les spectateurs – comme des composantes significatives de l'expérience esthétique. Et, d'autre part, à chercher ce qui dans l'écriture ou dans l'exécution de l'œuvre réfère à l'art du théâtre ou s'en inspire³⁴. Mais pour réaliser ce programme, pour pouvoir appliquer ces deux conceptions de la théâtralité au jazz, il est nécessaire de définir notre objet d'étude.

« Jazz » : cerner l'objet

Définir le jazz ne va pas sans difficulté. Le premier obstacle ressort à l'historicité de la question. Ce que le terme désigne en 1920 ne correspond pas à ce qu'il

³⁴ Par exemple, il convient de distinguer une performance de l'*Art Ensemble of Chicago* au cours de laquelle les musiciens dansent, se costument et se peignent le visage, d'une pièce de Duke Ellington évoquant un dialogue entre deux personnages au moyen de la musique. Dans le premier cas, les jazzmen ont recours à un langage visuel qui théâtralise le concert ; dans le deuxième cas, il s'agit d'un procédé dramaturgique transposé en musique.

recouvre vingt ou trente ans plus tard. Les aspects formels et les fonctions sociales de la musique ont évolué rapidement tout au long du vingtième siècle, et la pratique a souvent eu une longueur d'avance sur la théorie. Sans cesse dépassés par une forme constamment en mouvement, les critiques et les savants ont principalement adopté deux attitudes : remettre en question leurs critères définitionnels ; ou exclure les nouvelles pratiques de leurs typologies. À toutes les époques, là où certains percevaient un renouveau, d'autres diagnostiquaient une décadence. Elles-mêmes prises dans des dynamiques socio-historiques, les tentatives de définition ont rarement échappé à la normativité. Or, et c'est là le second problème, aucune norme ne saurait prévaloir à toutes les époques et pour tous les courants stylistiques. L'esthétique du jazz comporte des tendances, et non des invariants. Autrement dit, son identité relève davantage d'un lien de parenté que d'une essence. L'expression « jazz » concerne des œuvres qui se ressemblent mais qui n'ont pas un ensemble de caractéristiques communes permettant de les définir de manière catégorique. Toutefois, si ces œuvres se ressemblent, c'est qu'elles ont quelque chose en commun. Ce trait commun, difficulté ultime, ne réside pas seulement dans le domaine musical mais dans le champ culturel, dans ce que l'on a coutume de nommer une *attitude*.

Pour cadrer l'objet d'étude, nous proposons de retracer l'histoire du vocable, de faire le point sur la définition musicale du phénomène et d'appréhender la notion d'attitude jazzistique en regard de notre projet.

Origines du vocable, polysémie et conflits

La première occurrence écrite avérée du terme « jazz »³⁵ se trouve dans un article de Ernest J. Hopkins justement intitulé « In Praise of "Jazz", a Futurist Word Has Just Joined the Language »³⁶. Comme le remarque Daniel Soutif, « que le jazz ait ainsi fait son entrée dans le monde, comme nouveauté linguistique plutôt que musicale, n'est

³⁵ Il existe selon Philippe Baudoin une occurrence plus ancienne, moins significative mais qui mérite d'être signalée. Le terme serait apparu pour la première fois dans un article du Los Angeles Times le 2 avril 1912 pour qualifier un lancé de baseball particulièrement subtil. L'article que cite Philippe Baudoin fait en effet mention d'une « jazz ball ». Cf. Philippe BAUDOIN, *Une chronologie du jazz*, Paris, Éditions Outre Mesure, 2005, p. 38.

³⁶ Ernest J. HOPKINS, « In Praise of "Jazz", a Futurist Word Has Just Joined the Language », *The Bulletin*, San Francisco, 5 avril 1913.

pas indifférent »³⁷. Avant de prendre la signification qu'on lui connaît aujourd'hui, le mot a comporté des connotations diverses qui excèdent largement le domaine de la musique.

L'étymologie du mot a fait l'objet de discussions sans fin, mais le consensus règne désormais sur certains points : ses racines se trouvent à la croisée de termes africains (le wolof *jess* qui évoque l'excès et l'étrangeté), français (*chasse* ou *chassé* désignant un pas de danse) et anglais (*chass* : chasser, pourchasser et par extension combattre)³⁸. « Autre hypothèse : la déformation de *chasse beau*, figure du cake-walk, devenue *jasbo*, surnom des musiciens. [...] Tony Palmer, lui, signale qu'en argot cajun les prostituées de la Nouvelle-Orléans sont appelées *jazz-belles*, en référence à la Jézabelle de la Bible... En général, il y a association de *jass* (ou *jazz*) à la danse, à la vitalité, l'acte sexuel »³⁹.

Derrière ces considérations d'exégètes se cache un phénomène moins connu de rejet du vocable par les musiciens noirs. Ce fait, relevé en premier lieu par LeRoi Jones [Amiri Baraka⁴⁰], a récemment été réaffirmé avec vigueur par l'ethnologue Alexandre Pierrepont. Dans son essai de 2002, l'auteur propose un florilège d'une trentaine de citations issues d'entretiens avec les plus grandes sommités de l'histoire du jazz. Il s'en dégage sinon une franche hostilité à l'égard du terme, du moins une remise en question de la légitimité de cette dénomination. Bien que son origine argotique n'en fasse pas un terme infamant, la généralisation de son usage à propos de l'idiome musical afro-américain est révélatrice de certaines hiérarchies culturelles. « Le mot, dit Duke Ellington, n'a jamais perdu la connotation qui lui venait des bordels de La Nouvelle-Orléans »⁴¹. Nommer c'est catégoriser ; et c'est, par extension, assigner à quelque chose une identité et un rôle. On ne saurait dire qui a ainsi baptisé le jazz, mais il est certain que la parole des musiciens témoigne d'une volonté de disposer librement de leur

³⁷ Daniel SOUTIF (dir.), *Le siècle du jazz. Art, cinéma, musique et photographie de Picasso à Basquiat*, Paris, Musée du Quai Branly, 2009, p. 17.

³⁸ Gilles MOUËLLIC, *Le jazz, une esthétique du vingtième siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 38.

³⁹ Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI (dir.), *Le nouveau dictionnaire du Jazz*, Paris, Robert Laffont, 2011, p. 651.

⁴⁰ En 1968, LeRoi Jones abandonne son « nom d'esclave » et se fait appeler Amiri Baraka. Il existe une controverse à propos de la manière dont il convient de mentionner son nom. LeRoi Jones [Amiri Baraka], LeRoi Jones (Baraka), Amiri Baraka (LeRoi Jones), etc., aucune convention ne s'est imposée. Pour éviter d'alourdir le corps du texte nous avons choisi d'adopter l'une ou l'autre des deux dénominations en nous appuyant sur la date de publication des écrits de l'auteur et le nom sous lequel ils ont été édités, et en prenant soin de respecter le choix des commentateurs auxquels nous nous sommes référés.

⁴¹ Alexandre PIERREPONT, *Le champ jazzistique*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2002, p. 23.

identité artistique et culturelle. Aussi ont-ils constamment oscillé entre la répudiation et la réappropriation d'un nom que personne n'avait choisi, mais qui, par la force des choses, avait fini par devenir l'emblème de toute une culture. Par conséquent, il n'y a jamais eu de rejet unanime du mot jazz, mais plutôt une vigilance à l'égard de son emploi. Comme l'explique bien Jacques Siron :

« L'utilisation conflictuelle du mot "jazz" a toujours existé : l'*Original Dixieland Jass Band*, première mention du jazz en 1917, était un orchestre blanc qui copiait les orchestres noirs. Le mot "jazz" a souvent été refusé par des musiciens noirs qui ont cherché à le remplacer pour parler de leur musique. "Le be-bop n'est pas un enfant du jazz" disait déjà Charlie Parker dans les années 40. Cependant, ce rejet est souvent paradoxal : lorsqu'un journaliste demandait à Dizzy Gillespie, *alter ego* de Charlie Parker, ce qu'est le be-bop, ne répondait-il pas "ce n'est que la façon dont mes amis et moi sentons le jazz" ? »⁴².

Il ne s'agit pas de trancher entre les deux maîtres, mais de prendre la mesure des tensions. Quand Parker décrète que « le be-bop n'est pas un enfant du jazz », il entend distinguer son art d'une pratique musicale dans laquelle il ne se reconnaît pas. Pendant que les armées ségréguées états-uniennes organisent la libération de l'Europe, les swings de Glenn Miller et des *Victory-discs*⁴³ envahissent les radios du monde entier. Et pendant que les révoltes se multiplient dans les ghettos des villes du Nord, les musiciens harlémites violentent précisément ce jazz institutionnel et commercial, devenu symbole d'un *american way of life* dont les Noirs sont exclus. Le jazz des boppers s'est d'emblée situé aux antipodes du jazz de l'Amérique triomphante. Si la signification d'un mot réside bien en partie dans l'usage qui en est fait, pour le Bird et Gillespie, l'enjeu est de taille, puisqu'à travers l'assimilation de leur musique à du « jazz », c'est le sens même de leur geste artistique qui s'expose au malentendu.

Le cas du bop ne fait qu'exemplifier une dynamique qui a traversé toute l'histoire du jazz. À chaque époque les musiciens se sont positionnés vis-à-vis du nom donné à leur art. Le champ jazzistique a toujours été un espace de confrontation entre des préoccupations artistiques, des intérêts économiques et des discours idéologiques. Et ces conflits se sont souvent cristallisés autour du nom. En général, les désaccords entre les musiciens traduisent à la fois un désir de reconnaissance et une méfiance à l'égard de mécanismes de légitimation qui ont quelquefois frisé la logique de

⁴² Jacques SIRON, *La partition intérieure. Jazz, musiques improvisées*, Paris, Éditions Outre Mesure, 1992, p. 10.

⁴³ Philippe CARLES & Jean-Louis COMOLLI, *Free Jazz Black Power*, Paris, Gallimard, 2000, p. 306.

récupération. Le vocable « jazz » peut-il désigner des conceptions musicales opposées ? Doit-on mettre entre parenthèses toute une période comme certains commentateurs ont suggéré de le faire⁴⁴ ? Doit-on renoncer à utiliser le terme, puisqu'il ne rend apparemment pas bien compte de l'idée que les musiciens se font de leur musique ? Les avis divergent mais, sans perdre de vue les enjeux que révèle ce problème de dénomination, on peut décider d'adopter la sagesse lucide de Sonny Rollins :

« Cette terminologie n'est pas convenable, nous n'avons jamais vraiment parlé en ces termes qui n'expliquent en rien ce qu'est la musique afro-américaine. Beaucoup de musiciens noirs-américains partagent cet avis. Ceux de l'AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) parlaient de Great Black Music, cela correspond mieux à ce que nous faisons. Mais c'est par ce mot "jazz" que les gens nous connaissent dans le monde entier. On est donc bien obligé de faire avec »⁴⁵.

Jacques Siron résume la situation en introduction de son ouvrage :

« Au-delà des polémiques et des crises d'identité qui ont pleinement leur sens, reste un problème pratique de terminologie. Dans cet ouvrage, à défaut d'avoir trouvé une meilleure expression, le mot « jazz » sera utilisé avec le sens générique le plus large : les traditions du jazz, de la musique noire américaine, des musiques apparentées et des musiques improvisées du vingtième siècle »⁴⁶.

Nous adopterons le même esprit pratique. Mais si l'utilisation du terme s'impose, presque par défaut, il convient de garder à l'esprit sa charge polysémique et historique. Étudier la théâtralité du jazz implique de prendre en compte un champ plus vaste que ce que l'usage du mot recouvre habituellement. On l'entrevoit déjà, le simple emploi du terme révèle des dissensions qui s'articulent autour des contenus représentatifs de cette musique. Pour un musicien, se revendiquer ou non du jazz, c'est se soucier de ce que sa pratique artistique représente. Bien que notre enquête s'écarte dès à présent de considérations strictement musicales, une connaissance de la définition musicologique du jazz s'avère indispensable pour en appréhender l'unité.

⁴⁴ Dans le livre de Carles et Comolli, par exemple, « la mise entre guillemets du terme "jazz" vise une longue période de l'histoire de cette musique où ont prévalu à la fois les intérêts commerciaux du capitalisme blanc et leurs déterminations sur les formes musicales, les normes idéologiques blanches, les musiciens blancs, grosso modo la période qui va de la commercialisation du jazz (1920) au mouvement bop (45-50) » (*ibid.*, p. 87). La solution ne nous semble pas satisfaisante puisqu'il s'agit en somme d'opposer un jazz authentique à un jazz falsifié. Quels critères permettent de tracer une telle ligne de démarcation ? Peut-on raisonnablement amputer l'Histoire du jazz de vingt-cinq années de son existence pour résoudre ces problèmes de taxinomie ?

⁴⁵ Alexandre PIERREPONT, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁶ Jacques SIRON, *op. cit.*, p. 10.

Définition musicale : sonorité, swing, improvisation et idiome afro-américain

La prise en compte des aspects socio-historiques et politiques du phénomène ne nous autorise pas à méconnaître les critères musicologiques. Quels sont, en musique, les éléments généralement admis comme étant constitutifs du jazz ? Malgré la diversité des expressions jazzistiques, un certain consensus règne aujourd'hui autour de la question. On prête généralement au jazz deux traits fondamentaux qui concernent la texture sonore et le temps musical. À ces données s'ajoutent presque systématiquement l'improvisation et l'attachement de cette musique à la tradition afro-américaine.

Ce qui caractérise la musique de jazz c'est, en tout premier lieu, « un traitement particulier des sonorités dérivées de l'imitation des voix humaines et animales »⁴⁷. Pas de timbre idéal donc, mais un effort de la part du jazzman pour produire un son qui correspond à sa voix, ou qui, plus simplement, lui plaît. Ce rapport au son, ce désir de chanter à travers l'instrument conduit le musicien à singulariser sa pratique instrumentale. Comme l'explique Gilles Mouëllic :

« L'expressivité exceptionnelle des jazzmen naît de cette volonté de transposer sur l'instrument les effets de voix des chanteurs de blues ou de gospel. D'où une multitude de grognements (*growl*), de glissandos, d'inflexions appuyées, de couinements, de vibratos, de sons hors tessiture : tous ces effets qualifiés communément d'effets *dirty* furent plus ou moins utilisés selon les périodes et les courants »⁴⁸.

La seconde qualité, non moins essentielle, est « une mise en valeur spécifique des rythmes »⁴⁹ et du temps musical, plus connue sous le nom de *swing*. « Principe vital » du jazz⁵⁰, respiration intime et singulière de cette musique, il se perçoit, mais on peine à le saisir avec les mots. « Le swing est d'abord une sensation, un élément subjectif, un balancement particulier entre tension et détente, exaspération-relaxation, douleur-plaisir, désir-angoisse »⁵¹. Les tentatives de définition musicologique tournent autour de l'idée de mise en valeur des temps faibles dans les mesures à quatre temps et de perception ternaire de la croche, mais de telles explications sont bien insuffisantes. Le swing ne se note pas et toute description se heurte à la dimension éminemment

⁴⁷ Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 651.

⁴⁸ Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁹ Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 651.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1224.

⁵¹ Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 40.

subjective et sensorielle de la chose. Le swing se ressent plus qu'il ne s'explique⁵².

André Hodeir résume sans équivoque :

« Cette notion qu'on ne peut expliquer valablement, qu'on ne peut noter sur le papier, ce phénomène qui ne préexiste en aucune façon à une œuvre dont il arrive cependant qu'il soit la vertu majeure, semble se dérober à toute tentative de rationalisation »⁵³.

« Swinger est un acte », ajoute plus loin l'auteur. Or, « nulle recette ne permet à personne de swinguer »⁵⁴. Il faut donc s'en remettre, pour les musiciens, à l'expérience du jeu, et pour les amateurs, à l'expérience de l'écoute, ou mieux, de la danse. Car le terme, qui à l'origine signifie « balancement », signale avant toute chose l'importance de la mise en jeu du corps dans la facture et dans la réception de la musique. Si le jazz « swingue », c'est parce qu'il fut conçu par et pour la danse. On se gardera pour l'instant d'aller plus loin dans la description de ce phénomène. On retiendra ici que le swing implique une sorte de danse intérieure du musicien qui a vocation à se transmettre à l'auditoire.

L'improvisation ne figure pas dans les dictionnaires du jazz comme un des éléments constitutifs de cette musique. À notre connaissance, aucun ouvrage spécialisé n'oublie pourtant de mentionner son importance. Dans tout discours sur le jazz, la question de l'improvisation est incontournable. L'improvisation ne le définit peut-être pas⁵⁵, mais elle en est une caractéristique majeure. Musique de tradition orale qui a longtemps ignoré l'écriture, le jazz a toujours permis une certaine souplesse dans l'interprétation. La part d'invention *in situ* y a toujours été présente ; entre interprétation libre et improvisation, la frontière est ténue.

« Comme dans toutes les cultures non écrites, la part d'interprétation et d'improvisation est fondamentale. Si celle-ci n'est pas, dans le cas qui nous occupe, fondatrice, elle n'en est pas moins *essentielle*⁵⁶ par le rôle qu'elle a joué dans tous les moments charnières de l'histoire du jazz »⁵⁷.

⁵² Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 1144.

⁵³ André HODEIR, *Hommes et problèmes du jazz*, Paris, Éditions Parenthèses, 1981, p. 180.

⁵⁴ Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 1225.

⁵⁵ Certains auteurs, comme Jean Wagner dans son *Guide du jazz*, inscrivent l'improvisation dans les caractéristiques du jazz, au même titre que le swing et le travail sonore. Jean WAGNER, *Guide du jazz*, Paris, Éditions Syros, 1998, p. 10.

⁵⁶ Nous soulignons.

⁵⁷ Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 42.

Certes il existe des partitions, mais tout ne peut s'y noter. En général, elles servent principalement d'aide mémoire. Il existe bien des pièces entièrement écrites ; mais, d'une part, elles sont relativement rares, et, d'autre part, l'interprétation *come scritto* est habituellement réservée à leur compositeur et à son orchestre attitré. Dans tous les cas, la mise en jeu (improvisation ou souplesse interprétative) est nécessaire au parachèvement de l'œuvre. La pratique de l'improvisation n'exclut ni l'écrit ni la composition telle qu'on l'entend dans la musique savante, mais elle engendre une relation particulière à l'énonciation musicale. À ce stade du travail, on retiendra que l'improvisation procède d'un traitement spécifique du matériau compositionnel (partition écrite, thème mémorisé), caractérisé par une mise en valeur de la personnalité de l'interprète et une prise de liberté qui va de l'ornementation sonore et mélodique à la composition pure. Nous y reviendrons en détail.

Autre donnée fondamentale, l'importance de la tradition afro-américaine ne saurait être mise en question aujourd'hui : le gospel, le blues, les *work songs*, le ragtime, etc., les musiques des Noirs-américains constituent le principal creuset du jazz. Toutefois, comme l'a démontré Philippe Tagg dans sa désormais célèbre *Lettre ouverte sur les musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes »*, il est très difficile d'identifier à coup sûr si telle ou telle formule musicale est propre à un groupe social donné⁵⁸. Selon le musicologue, ni les *blue notes*, ni les *calls and responses*, ni la polyrythmie, ni l'improvisation n'appartiennent en propre à la culture afro-américaine. Désireux de souligner l'apport méconnu des folklores amérindiens et européens aux arts populaires états-uniens et de substituer les catégories de classe aux catégories ethniques et raciales, Philippe Tagg insiste sur la nécessité de penser les créations culturelles comme des processus d'échange et de circulation de savoirs plutôt que comme des mécanismes identitaires d'exclusion. Le jazz s'est construit dans une dynamique d'interaction et non dans une logique de préservation d'un héritage. Pourtant, comme le fait remarquer Yves Raibaud dans son commentaire de l'article, si le musicologue ne peut se satisfaire d'une dénomination telle que « musique noire », les acteurs de cette musique s'en sont parfois réclamés⁵⁹. Le jazz n'est peut-être pas « noir » d'un point de vu strictement musicologique, mais il a parfois été défini comme tel par des artistes

⁵⁸ Philippe TAGG, « Lettre ouverte sur les musiques "noires", "afro-américaines" et "européennes" », *Volume !*, n° 6, 2009, p. 143-149.

⁵⁹ Yves RAIBAUD, « Peut-on parler de musique noire ? (mais peut-on ne pas en parler...) », *Volume !*, *op. cit.*, p. 174.

afro-américains qui y voyaient un moyen de représenter et de promouvoir leur culture. Comme le souligne Laurent Cugny, le jazz « [c]’est aussi un ensemble de traits idiomatiques. Des tournures mélodiques, harmoniques, rythmiques particulières, des façons de jouer le rythme, des formats d’orchestre privilégiés, des pratiques de conception et de réalisation de la musique et bien d’autres choses encore »⁶⁰. Il n’est pas dit ici que cet idiome est « noir », mais on sait qu’il a vu le jour dans la société afro-américaine et qu’il s’est immédiatement nourri de rencontres interculturelles. Rien de « pur » donc ou d’essentiellement noir, mais un lieu de naissance : celui d’une communauté profondément métissée. « L’invention culturelle afro-américaine, dit Alexandre Pierrepont, réside dans la conjugaison incessante de ce qui lui serait propre avec ce qui ne le serait pas, le doute étant jeté sur les deux termes de la proposition, dans le cumul de sources et d’origines apportées par chaque époque, chaque lieu »⁶¹. C’est probablement ce doute salutaire qui fonde le caractère ouvert de l’expression jazzistique et, par extension, son irréductibilité aux classements catégoriels.

En intégrant des éléments d’ordre culturel aux critères définitionnels, l’approche musicologique invite à prendre en compte les savoir-faire et les conceptions qui conditionnent l’acte sonore. Il n’est plus seulement question d’un produit, mais d’une activité orientée par des principes et des valeurs qui excèdent le domaine proprement musical. « La discussion, dit Laurent Cugny, se trouve en effet facilitée si on l’aborde en termes de pratique et non plus d’identité »⁶². Et l’auteur d’ajouter plus loin : « Nous définissons ainsi le jazz comme un mode de production d’une série de caractères idiomatiques et pas seulement par la présence de ces caractères »⁶³. En ce sens, le jazz désigne davantage une manière de faire qu’un objet aux attributs formels clairement identifiables. Or, comme le signale Alexandre Pierrepont : « Les modes de jeu d’une musique sont des modes de sentir et de penser avant d’être des techniques et, après l’avoir été, ils relèvent d’un fait de conscience lui-même structurant »⁶⁴. D’ailleurs, nombre de jazzmen conçoivent leur pratique comme l’expression d’un certain rapport au monde. Selon Nina Simone, par exemple, « [l]e jazz n’est pas seulement une

⁶⁰ Laurent CUGNY, *Analyser le jazz*, Paris, Éditions Outre Mesure, 2009, p. 35.

⁶¹ Alexandre PIERREPONT, *op. cit.*, p. 56.

⁶² Laurent CUGNY, *op. cit.*, p. 38.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Alexandre PIERREPONT, *op. cit.*, p. 15.

musique, c'est une manière de vivre, une manière d'être, une manière de penser »⁶⁵. Face à de telles considérations, il y a quelque intérêt à chercher les critères définitionnels en dehors du champ musical. Toute une branche de la critique savante tend ainsi à appréhender le jazz comme la manifestation d'une *attitude* dont la musique serait l'incarnation exemplaire, mais non pas exclusive.

Le jazz comme attitude

Une attitude désigne un comportement à travers lequel un individu ou un groupe se positionnent dans l'espace social en fonction de jugements plus ou moins formalisés. La notion articule donc deux dimensions de l'agir : les techniques du corps et les systèmes de valeurs. En somme, une attitude est un geste qui fait signe. L'assimilation du jazz à une attitude témoigne de la volonté d'aborder cet art comme un fait culturel, c'est-à-dire comme un phénomène lié à un ensemble d'usages, de savoir-faire, de croyances et de conceptions formant une représentation du monde. Dans le cadre de notre enquête, cette perspective s'avère précieuse dans la mesure où elle prend en compte la totalité des dimensions de la performance musicale : geste technique, expression corporelle, motif du discours et contenus représentatifs sont en effet compris comme les différentes facettes d'un même acte.

En général, les réflexions sur l'attitude jazzistique ne débouchent pas sur une définition nécessaire et suffisante du jazz, mais elles en font saillir des aspects fondamentaux que la description formelle des œuvres tend à occulter. Il s'agit moins de partir à la recherche d'une essence du jazz que de tenter de comprendre ce qui le motive, comment il fonctionne et ce qu'il implique, en le reliant à ceux qui le font. Cet abord élargit considérablement le champ d'investigation et donne lieu à des travaux très divers où se croisent des préoccupations sociétales, historiques et esthétiques. Si nous nous éloignons apparemment des problèmes de définition, nous nous rapprochons du cœur de notre projet. On nous permettra donc de présenter brièvement les principales problématiques liées à cette approche.

Le terme fut introduit en 1963 par LeRoi Jones à propos de la musique afro-américaine. Dans un article célèbre – « Le jazz et les critiques blancs » – l'essayiste déclarait : « la musique noire est essentiellement l'expression d'une attitude ou d'un

⁶⁵ Cité par Yanick SÉITÉ, *op. cit.*, p. 323.

ensemble d'attitudes concernant le monde, et seulement ensuite une attitude concernant la technique musicale »⁶⁶. Selon Jones, les créations musicales des Noirs sont les manifestations d'un positionnement dans l'ordre social et idéologique de la société américaine. À l'instar des *spirituals* et du blues, le jazz procède d'une réaction collective à un contexte d'oppression. Il n'est donc pas question d'une attitude proprement jazzistique, mais d'une « philosophie sociale » en perpétuelle mutation⁶⁷ dont les différents courants stylistiques du jazz reflètent les développements. La démarche se précise encore dans *Le peuple du blues*, où l'auteur retrace les grandes étapes de l'histoire du jazz en assimilant les évolutions stylistiques aux transformations des rapports de force entre oppresseurs et opprimés⁶⁸. L'attitude présidant à l'invention jazzistique procède ici d'une prise de conscience historique et d'un engagement politique. La perspective théâtrale peut sans doute apporter une contribution à ces réflexions en incitant à se demander comment la musique et la scène du jazz reflètent ces positionnements.

Ensuite, l'usage de la notion d'attitude témoigne d'une reconnaissance de la dimension spectaculaire du jazz. En tant qu'elle comporte une part intentionnelle et une part inconsciente, l'attitude pose la question de ce qui est délibérément montré, de ce qui relève d'un habitus incorporé et, par extension, de ce que la performance musicale symbolise. « Le jazz, écrit Francis Marmande, invente comment on tient un instrument, comment on se tient avec un instrument, comment on danse la musique. Le jazz est joué par des musiciens qui sont des comédiens de jazz. [...] Le jazz est une attitude. Cette attitude invente et produit un corps »⁶⁹. Il nous appartiendra d'analyser la portée symbolique de telles postures mais, on le voit dès à présent, attitude et théâtralité sont intimement liés.

D'autres approches abordent par ailleurs le problème sous l'angle des valeurs. C'est notamment le cas du travail de Paul Rinzler, qui analyse la performance de jazz comme un jeu régi par des injonctions contradictoires. Dans *The Contradictions of Jazz*, l'auteur met en exergue quatre couples de valeurs qui correspondent aux préceptes imposés par le cadre ludique : individualisme et interdépendance, assertion et ouverture,

⁶⁶ Cf. Leroi JONES, *Musique noire*, trad. Jacqueline Morini et Yves Hucher, Paris, Éditions Buchet, 1969, p. 17. L'article fut d'abord publié dans le magazine de référence *Down Beat*, le 15 août 1963.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁸ Leroi JONES, *Le peuple du blues*, trad. Jacqueline Bernard, Paris, Gallimard, 1967.

⁶⁹ Francis MARMANDE, « Du sexe, des couleurs et du corps », *L'Homme*, n° 158-159, avril-septembre 2001, p. 128.

liberté et responsabilité, créativité et tradition⁷⁰. Ainsi conçu, l'exercice musical consiste moins à appliquer des règles ou à suivre une partition qu'à composer avec les principes – apparemment opposés – qui structurent les interactions au sein de l'orchestre. L'attitude particulière du jazzman peut alors se comprendre comme une incorporation de ces tensions dynamiques constitutives de l'expérience du jeu jazzistique. Si les comportements qui en découlent sont certainement aussi nombreux que les individus, il devient néanmoins possible d'appréhender la pratique du jazz en terme d'éthique. Tous les auteurs ne proposent pas un cadre aussi strict que celui de Rinzier, mais la plupart s'accordent sur le fait que jouer du jazz implique une prise de liberté et une attention aiguë au collectif, un subtil mélange d'affirmation de soi et d'acceptation des conceptions de l'autre. Selon Pierre Sauvanet par exemple, l'attitude que suppose cette dynamique d'ajustement revêt une dimension politique dans la mesure où la direction du groupe rend compte des aspirations de chacun :

« c'est en cela qu'un bon groupe de jazz est en lui-même un modèle possible d'utopie sociale en format réduit ; on a une loi (le thème, standard ou composition) et une liberté dans la loi (chorus ou solo) ; la loi est la même pour tous, et on s'écoute comme nulle part ailleurs (du moins quand l'utopie fonctionne) ; on écoute la liberté de l'autre à l'intérieur de la loi commune, on entend ce que l'autre fait en son nom de la liberté de tous »⁷¹.

Se pose alors la question de savoir si de tels principes s'appliquent en dehors de l'espace de la performance. L'idée selon laquelle le jazz correspondrait à « une manière de vivre » et à « une manière penser », comme l'avance Nina Simone, invite en effet à s'intéresser aux rapports entre la sphère du jeu et celle de l'existence ordinaire.

La fascination exercée par la figure du jazzman découle en partie de l'idée que celui-ci réaliserait l'utopie d'une adéquation de l'art et de la vie⁷². Cette opinion qui ne

⁷⁰ Paul RINZLER, *The Contradictions of Jazz*, Toronto, The Scarecrow Press, 2008, p. 11.

⁷¹ Pierre SAUVANET, « D'un être jazzman ? », dans Colas DUFLO & Pierre SAUVANET, *Jazzs*, Paris, Éditions MF, 2008, p. 131.

⁷² Comme le montre Yannick Séité, c'est précisément cette impression d'avoir affaire à des artistes ne séparant pas l'art et la vie qui a séduit les milieux littéraires européens de la première moitié du XX^e siècle. Chargé d'exotisme et de mystère, incarnant un renouveau moderne de l'esprit de bohème, le jazzman débarqué d'Amérique s'impose comme une figure à prendre en modèle. Ce qui frappe alors, c'est le « rapport à la fois nécessaire et détendu » que les artistes de jazz semblent entretenir avec leur art. « Modèles sans doute, écrit Séité, mais de comportement. À vivre ainsi, on aurait quelque chance de donner au monde des allures moins intolérables ». Sur ce point, voir le chapitre « Portrait de l'écrivain en jazzman » dans Yanick SÉITÉ, *op. cit.*, p. 31-72.

résiste pas à l'analyse⁷³ est pourtant révélatrice d'un certain rapport à la représentation. Si l'on a parfois soutenu que le musicien de jazz ne séparait pas l'art et la vie, c'est notamment parce que ses prestations scéniques apparaissent comme des moments où s'exprime pleinement sa personnalité. Au contraire d'un espace de transfiguration, la scène du jazz serait un espace d'exaltation des individualités où l'art, par conséquent, jouerait une fonction de catalyseur des aspirations de la vie quotidienne. Bien qu'il y ait là une part de vérité, la réalité n'est pas si simple. Les artistes durent et doivent toujours dans une certaine mesure composer avec les contraintes économiques et idéologiques du monde du spectacle. L'esthétique du jazz est liée à la tradition du masque *blackface* et le jeu de scène des musiciens s'est parfois apparenté à un travail de composition de personnage. La plupart des jazzmen s'expriment en leur nom propre, mais leur attitude scénique ne relève pas nécessairement d'une spontanéité, d'une sincérité ou d'une authentique expression de leur personne. Que le jazz soit lié à une culture particulière dont il reflète certains aspects ou certaines aspirations n'implique pas que la pratique artistique et la vie quotidienne fonctionnent selon les mêmes principes. Au contraire, c'est sans doute parce que certaines valeurs idéalement promues par le jeu peinent à trouver leur place dans l'existence que la performance jazzistique prend tout son sens. Encore une fois, la perspective théâtrale peut permettre ici de comprendre comment la scène a pu servir de relais ou d'espace de formalisation d'attitudes qui s'inventaient ou s'imaginaient dans l'espace social.

L'idée du jazz comme attitude correspond au désir de concevoir la musique comme un mode d'expression dans lequel se reflètent les visées d'un groupe humain. On le voit bien, l'unité de cette attitude est toute théorique. Il faudrait sans doute la penser au pluriel, comme l'ensemble des traductions possibles d'un système de valeur. Mais, qu'elle corresponde ou non à une réalité de la vie des artistes, l'idée qu'un

⁷³ Si on suit Howard Becker par exemple, qui dans son étude sur la marginalité consacre un chapitre au milieu du jazz, on constate que l'unité du groupe social des musiciens se manifeste à travers des normes qui ne sont pas toutes en accord avec les valeurs mises en jeu dans la performance jazzistique. La défiance à l'égard du public et les logiques d'auto-ségrégation décrites par le sociologue sont apparemment en opposition avec l'esprit d'ouverture et de métissage qui a nourri le jazz de toutes les cultures musicales dont il est fait aujourd'hui. Dans cette perspective, il devient difficile de parler d'une adéquation entre l'éthique du jazz et les conduites sociales des musiciens. Le fait que Becker ne parle pas d'une continuité entre la vie et le travail artistique n'induit pas que ce lien n'existe pas ou qu'il n'a pas existé, et ses conclusions mériteraient d'être étayées par d'autres études de terrain. Néanmoins, ses analyses incitent à nuancer les points de vue exclusivement centrés sur l'expérience esthétique. Sur ce point, voir le chapitre « La culture d'un groupe déviant : les musiciens de danse », dans Howard S. BECKER (1963), *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Éditions Métailié, 1985, p. 103-125.

jazzman se devrait d'appliquer dans sa vie les principes et les valeurs qui structurent la sphère du jeu et qu'inversement la musique serait la mise en œuvre d'une certaine conception du monde, constitue une des utopies motrices du jazz. La notion ne permet pas de définir le jazz mais elle lui restitue une dimension que l'approche strictement esthétique tend à occulter. D'ailleurs, c'est peut-être le projet même d'une définition synthétique qui porte à confusion. À ce titre, nous souscrivons entièrement à la proposition d'Alexandre Pierrepont de penser le jazz comme le produit et le producteur d'un champ, dont la complexité désarme les définitions catégoriques, et qui déploie la richesse d'une culture à part entière. En tâchant de déterminer comment la théâtralité s'inscrit dans l'esthétique des œuvres de jazz et dans le rapport que celles-ci entretiennent avec la réalité sociale, nous entendons donc contribuer à la connaissance de cette culture et à la compréhension des attitudes qu'elle génère.

Notre thèse s'organise en trois parties. Dans un premier temps, nous mettons en évidence le caractère symbiotique des pratiques artistiques apparues dans la préhistoire du jazz. Ces formes ancestrales sont comprises comme des scènes où s'inventent des attitudes, des modes d'expression et de représentation reflétant les préoccupations de la société afro-américaine. On y trouve, à l'état embryonnaire, les grands traits du jeu jazzistique – complexité rythmique, mimétique sonore, improvisation, dimension agonistique, parenté des expressions verbales et musicales, etc. – et, déjà constituées, les lignes de force qui sous-tendent l'histoire du genre : quête d'une visibilité et nécessité de la dissimulation engendrant une tradition de mascarade, composition avec les rôles sociaux forgés par l'idéologie et les structures sociales, imbrication de sphères hétérogènes allant du religieux à l'esthétique, au politique et jusqu'au domaine du simple divertissement.

La seconde partie retrace l'évolution des manifestations scéniques du jazz. Les transformations successives de la mise en scène sont envisagées comme autant de symptômes d'une tension entre la visée des artistes et les contraintes auxquelles ils se sont confrontés. Ce récit comporte deux grands axes de lecture. Le mouvement décrit se présente en premier lieu comme l'histoire de la spécialisation d'une forme spectaculaire en tant que genre musical. Parallèlement, la scène du jazz apparaît comme une tête de pont de la culture afro-américaine. De ce point de vue, la perspective théâtrale devient un moyen de décrypter les processus de mise en jeu des identités et les stratégies de

conquête d'une légitimité culturelle. Organe de représentation d'une culture populaire assujéti à des impératifs d'ordre socio-économique et idéologique, le jazz préfigure les tendances des scènes de la musique commerciale et des rapports au politique qui s'y inventent.

Dans notre troisième partie, nous proposons une approche dramaturgique du phénomène. Plus théorique, ce développement s'écarte de la perspective historique pour privilégier une mise en exergue des formes de théâtralité logées dans la musique même. Après avoir étudié quelques expériences exemplaires d'appropriation des schèmes du jazz par des dramaturges, nous nous posons à propos d'œuvres jazzistiques les questions caractéristiques de la réflexion dramaturgique. Il s'agit de s'intéresser à l'énonciation, au rapport au texte et à l'écriture, à la teneur du discours et aux formes qu'il peut prendre, et, enfin, aux relations qui s'instaurent au sein de l'orchestre comme entre les acteurs et leur public. De la sorte, on se demandera dans quelle mesure l'intention qui structure une œuvre de jazz peut s'apparenter à une dramaturgie et si cette œuvre peut revêtir une dimension représentative.

Notre corpus se compose d'études théoriques appartenant à différents champs disciplinaires (études théâtrales, histoire, sociologie, anthropologie et musicologie du jazz), mais aussi d'ouvrages plus généraux de philosophie de l'art et de travaux sur l'histoire sociale des États-Unis. Nos analyses se fondent également sur une iconographie et sur des enregistrements sonores et vidéos de performances théâtrales et jazzistiques. Le matériau empirique comprend de surcroît des coupures de presse concernant les pratiques actuelles, nos propres notes sur les spectacles et concerts auxquels nous avons assisté et une série d'entretiens réalisés avec des acteurs du milieu, principalement des musiciens⁷⁴. Enfin, l'enquête mobilise les résultats d'un travail expérimental d'application des procédés jazzistiques au théâtre, mené pendant quatre ans avec des étudiants de licence de l'université de Paris 8. Nous ne consacrons pas de chapitre à cet aspect de notre recherche, mais il est à l'origine de la plupart de nos intuitions de départ et d'un certain nombre de nos orientations théoriques, notamment celles qui structurent notre troisième partie. Pour ne pas surcharger ce discours introductif, nous avons choisi d'intégrer les réflexions relatives au corpus, à la critique des sources et aux choix méthodologiques dans le corps du texte ou en notes.

⁷⁴ Ces entretiens sont regroupés en annexe.

PREMIÈRE PARTIE

**« PRÉHISTOIRE » :
UNE THÉÂTRALITÉ INSCRITE
DANS LES ORIGINES DU JAZZ**

La dimension théâtrale de l'esthétique jazzistique est d'abord à chercher dans les premières manifestations culturelles de la communauté afro-américaine. Le jazz est en effet issu de pratiques festives et rituelles dans lesquelles l'expressivité du corps, la poésie et la musique sont totalement imbriquées. Au-delà de leurs aspects purement formels, ces pratiques performatives manifestent les préoccupations sociales et religieuses de la communauté et constituent des scènes où la société se représente elle-même. La théâtralité du jazz est en quelque sorte structurelle puisqu'elle trouve ses racines dans ces savoir-faire ancestraux et ce terreau symbolique qui fondent l'esthétique jazzistique.

1. « PRÉHISTOIRE » : ÉLÉMENTS DE CONTEXTUALISATION

Il est paradoxalement plus facile de dater le commencement de la préhistoire du jazz que sa fin. Il n'y a pas à proprement parler d'acte de naissance du jazz. On peut toutefois situer son apparition entre 1895 – date de la constitution du premier orchestre de Buddy Bolden, premiers pas de Jelly Roll Morton – et 1917 – parution du microsillon de l'*Original Dixieland Jass Band*, la première formation de musique syncopée à s'autoproclamer orchestre de jazz. Deux décennies donc pour une date de naissance, alors que la période de gestation commence, lorsque débarquent les premiers travailleurs africains sur le sol du nouveau monde, le 20 avril 1619 dans le port de Jamestown en Virginie. La genèse du jazz est indissociable de l'histoire de l'esclavage.

Du début du XVII^e siècle donc, jusqu'à la fin du XIX^e, sur un territoire extrêmement vaste allant de l'Atlantique au Texas, « l'Institution particulière » organise la vie économique et sociale. L'esclavage, devenu « le principal système de travail dans les États du Sud »⁷⁵ est au fondement d'une société ouvertement raciste et inégalitaire qui engendra en même temps les valeurs sudistes et la culture afro-américaine.

En puisant leur « bois d'ébène » dans une ère géographique aussi étendue que la « Guinée »⁷⁶, les négriers ont regroupé des populations d'une immense diversité. L'hétérogénéité culturelle, linguistique, sociale et ethnique des « cargaisons »

⁷⁵ Peter KOLCHIN, *Une institution très particulière : l'esclavage aux Etats-Unis 1619-1877*, trad. Pap Ndiaye, Paris, Éditions Belin, 1998, p. 9.

⁷⁶ « Guinée » est le terme qu'utilisaient les négociants, il désigne approximativement les régions côtières de l'Afrique occidentale qui vont de l'actuelle Mauritanie à l'Angola.

d'esclaves constitue bien le premier facteur d'acculturation. Yoruba, Mandingue, Ibo, Wolof, Coromante, Ashanti et tant d'autres, qu'ils soient artisans, notables, cultivateurs, musiciens, hommes, femmes ou adolescents se sont retrouvés brutalement apparentés par la servitude et la couleur de la peau. Une fois débarqués, les centaines de milliers d'Africains transformés en « nègres »⁷⁷ par le système esclavagiste ont, de fait, constitué une société, non pas fondée sur une culture mais sur un ordre économique et racial qui a perduré bien au-delà de l'émancipation et se maintient sous d'autres formes encore aujourd'hui.

Outre la cohabitation forcée avec d'autres Noirs issus de cultures différentes, l'Africain transplanté sur le sol du Nouveau Monde est confronté à une organisation sociale et à un système de valeurs qui est celui des maîtres. Assommés de travail, étroitement surveillés, contraints de communiquer dans la langue de l'opresseur et entretenus dans l'analphabétisme, traités en marchandise, dénigrés, châtiés, les Noirs disposaient de peu de marge de manœuvre pour se constituer la culture nécessaire à leur survie. La quête de sens des Afro-américains a pourtant su se frayer un chemin dans cette vie de servitude. Bien que les éléments favorisant l'émergence d'une culture originale soient interdépendants, trois grands facteurs peuvent être isolés.

En tout premier lieu vient la persistance des traditions africaines. Si les productions culturelles des Noirs d'Amérique sont bien nées sur le sol américain, il est aujourd'hui admis que les esclaves ne sont pas venus dans le Nouveau Monde porteurs de leur seule force de travail. La question de savoir comment et dans quelle mesure les habitudes, les croyances, les valeurs ont pu survivre à la déportation, à la séparation des familles, à l'interdiction de parler sa propre langue et au travail forcé, appartient au champ historiographique et anthropologique. Mais en ce qui concerne notre problématique, tous les témoignages indiquent que les esclaves produisaient une musique inouïe en Occident et que leur manière de la pratiquer et de la concevoir n'avait rien de commun avec tout ce que les Euro-américains connaissaient. Dans le cas de la production musicale afro-américaine, il y a donc eu des éléments de continuité entre les milieux culturels d'origine et cette nouvelle société fondée sur un ordre radicalement nouveau. Au-delà de la dimension strictement musicologique, ce qui caractérise les pratiques musicales, poétiques et corporelles d'Afrique de l'Ouest c'est

⁷⁷ Cf. Roger BASTIDE, *Les Amériques Noires. Les civilisations africaines dans le nouveau monde*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 16.

la place qu'elles occupent dans l'existence ordinaire. Comme le mentionne Eileen Southern : « [...] la tradition africaine qui consiste à utiliser la musique en toute occasion et à la classer selon sa fonction se retrouve dans les chants d'esclaves des plantations »⁷⁸. Dès lors, même le travail devient un espace où le corps et la voix peuvent s'exprimer. En multipliant, collectivement ou individuellement, les interstices de liberté au sein de leur condition servile et en les investissant d'une attitude poétique, les Noirs américains ont peu à peu mis en place un ensemble de formes, de références communes et de symboles qui ont posé les bases d'une culture originale avant tout fondée sur la mémoire, le partage et l'hybridation des systèmes de représentation hérités de leur passé africain. La créolisation à l'œuvre dans l'installation durable des Africains en Amérique du Nord est donc à la fois le fait de la reconnaissance d'une identité fondée sur la race et sur la condition sociale, et la construction d'un fonds symbolique commun.

C'est dans la christianisation des esclaves qu'il faut chercher l'autre grand ferment de la culture noire. Comme le mentionne LeRoi Jones : « Le christianisme a été adopté par les Noirs bien avant la grande campagne de conversion menée au début du XIX^e siècle par les missionnaires et les évangélistes »⁷⁹. L'interdiction de pratiquer ses propres cultes et le besoin de spiritualité ont en effet conduit de nombreux esclaves à se tourner vers la religion des maîtres qui, paradoxalement, ne voyaient pas toujours d'un bon œil cette conversion spontanée. Outre le caractère jugé scandaleux des premières manifestations de la ferveur afro-chrétienne, les planteurs craignaient d'avoir à rendre leur liberté à leurs esclaves, s'il fallait voir en eux des fils du Seigneur⁸⁰. Ainsi les grands mouvements d'évangélisation – qui débutent dans la première moitié du XVIII^e siècle et prennent véritablement leur essor à partir du « second réveil » religieux (*second awakening*) c'est-à-dire au début du XIX^e siècle – revêtent-ils un caractère ambigu. Ce second réveil, qui accompagne et alimente le mouvement abolitionniste, se teinte en définitive d'un pragmatisme particulièrement cynique.

« Les maîtres n'étaient pas d'accord au sujet des effets de la religion sur leurs esclaves, mais dans les années qui précédèrent la guerre de Sécession, la grande majorité avait conclu qu'elle les rendait plus dociles et obéissants »⁸¹.

⁷⁸ Eileen SOUTHERN, *Histoire de la musique noire américaine*, trad. Claude Yelnick, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1976, p. 140.

⁷⁹ LeRoi JONES, *op. cit.*, p. 61.

⁸⁰ Roger BASTIDE, *op. cit.*, p. 157.

⁸¹ Peter KOLCHIN, *op. cit.*, p. 159.

Abstraction faite des raisons et des processus qui ont conduit à la christianisation massive des Noirs, ce qu'il faut retenir ici c'est qu'une « institution invisible »⁸², principal ferment de la communauté, s'est constituée avec l'apparition des premières églises noires. Cet espace d'autonomie a permis à la société des esclaves, puis ensuite des affranchis, de renforcer le lien social, de se constituer une mythologie et un horizon commun et de codifier davantage les manifestations rituelles.

Le troisième facteur déterminant réside dans le contact permanent avec l'opresseur et dans le rapport de force qui s'établit entre les deux groupes. Toute perspective de révolte à grande échelle, tout espoir d'un renversement de la domination par la force étant exclus, les formes de résistance se sont immiscées dans la vie quotidienne, se traduisant par un ensemble d'usages et d'attitudes – sabotage, désobéissance, vol, confrontation physique, satire – qui ont abondamment nourri les pratiques culturelles. De la même manière, l'affirmation d'une identité culturelle singulière a constitué une forme d'insubordination, de défi, et de conquête de reconnaissance. Ainsi, l'appropriation et le détournement de la culture des maîtres furent-ils des moyens d'affirmer au moins une égalité et au mieux une supériorité. S'il est peut-être exagéré de dire que la culture afro-américaine s'est uniquement construite dans une dynamique de lutte – la fascination et la curiosité n'ont jamais été absentes d'un côté comme de l'autre des échanges culturels occasionnés par cette cohabitation forcée –, on peut en revanche parler d'émulation. Dans le système qui cherchait à le maintenir dans l'ignorance, s'est imposée pour l'esclave une nécessité de subtiliser tout ce qui pouvait servir à s'élever et à opposer au racisme l'évidence d'une humanité inaliénable. La logique de récupération et de sublimation de tous les éléments de culture disponibles caractérise donc en grande partie la culture afro-américaine. On a souvent parlé d'ouverture pour la caractériser, il faudrait peut-être parler d'avidité. À ce titre, la notion de « braconnage culturel » proposée par Philippe Carles et Jean-Louis Comolli nous semble particulièrement juste⁸³.

⁸² Claude FOHLEN, *Histoire de l'esclavage aux Etats-Unis*, Paris, Éditions Perrin, 1998, p. 177.

⁸³ « À la disparition progressive des cultures ancestrales aurait dû correspondre l'acquisition de celle des maîtres. Mais cette substitution, ou plutôt l'acculturation qui en représentait la deuxième étape, s'accomplit avec une singulière lenteur : toutes les restrictions imposées par le système esclavagiste aux rapports entre Blancs et Noirs freinaient la "civilisation" de ces derniers. Le seul enseignement qui leur était accordé était de caractère professionnel ; l'éducation des esclaves était contraire à l'usage et, parfois même, à la loi. Ainsi, entre la perte d'un réseau de traditions millénaires et l'impossibilité de s'intégrer ni

Plus évidemment subversive était la manière dont les Noirs faisaient usage de la satire et reprenaient leur droit sur leur corps dans les fêtes – clandestines ou tolérées – que le calendrier chrétien et agricole leur ménageait malgré tout. Mais ces manifestations de joie et de liberté, toujours surveillées, reposaient encore une fois sur une ambiguïté. Comme tout ce qui touchait à la marchandise, l'attitude des planteurs vis-à-vis de la culture noire – sans exclure la fascination – était avant tout régie par des raisonnements d'ordre économique. Comme le souligne Roger Bastide, la tolérance à l'égard des pratiques spectaculaires des Noirs, relève davantage de ce qu'on appellerait aujourd'hui une stratégie de management que d'une quelconque mansuétude :

« Les maîtres se sont vite aperçus que s'ils ne donnaient pas à leurs esclaves la possibilité de danser et de célébrer "leurs coutumes", ils mouraient rapidement ou travaillaient avec moins d'efficacité (déjà sur les bateaux négriers, on faisait danser les malheureux captifs pour les empêcher de mourir) »⁸⁴.

On sait également que les planteurs encourageaient les danses car l'atmosphère festive et érotique qui s'en dégageait leur laissait entrevoir la possibilité d'augmenter leur « cheptel ». Au-delà de ce pragmatisme inhumain, les pratiques spectaculaires des esclaves ont rapidement suscité l'intérêt de leurs maîtres et le Noir pouvait à l'occasion faire office d'amuseur⁸⁵. Encore une fois, le phénomène est complexe. Certes, la violence de ces regards portés sur l'autre n'est pas sans rappeler la tradition glaçante des ménageries humaines chères aux aristocraties européennes, mais cette situation apparemment dégradante a plutôt été, en définitive, l'occasion d'une conquête d'autonomie et de dignité. Tout d'abord, on peut supposer, à l'instar de William T. Lhamon, que l'inventivité des pratiques performatives des esclaves a suscité une fascination sincère et non seulement le rire condescendant que cette spectacularisation de la différence évoque à première vue. Il est difficile de savoir comment étaient accueillies ces formes, mais réduire l'attitude des planteurs à une posture méprisante n'est certainement pas suffisant. Eileen Southern, par exemple, souligne l'engouement que suscitait la découverte de la musique et de la danse des Noirs⁸⁶. Du côté de l'esclave

tout à fait ni facilement à une civilisation d'un nouveau type, les Noirs se sont-ils trouvés pendant longtemps dans une sorte de *vide culturel*. Pour dominer une situation aussi perturbante, il leur a fallu *s'inventer un système de référence original, forcément hétérogène, en utilisant les éléments africains résiduels dont ils disposaient encore, mais aussi en pratiquant dans leur nouveau milieu un véritable braconnage culturel* ». Philippe CARLES & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 193.

⁸⁴ Roger BASTIDE, *op. cit.*, p. 176.

⁸⁵ Geneviève FABRE, *Le théâtre noir aux États-Unis*, Paris, Éditions du CNRS, 1982, p. 21.

⁸⁶ Eileen SOUTHERN, *op. cit.*, p. 56.

ensuite, outre la possibilité d'être reconnu pour autre chose que sa seule force de travail, ces représentations lui permettaient non seulement de conforter les maîtres dans leurs préjugés – simplicité, frivolité, docilité – et de gagner ainsi en autonomie, mais encore d'affirmer à son tour sa dignité en dissimulant dans ses pantomimes une satire virulente des mœurs de ses maîtres⁸⁷.

On sait peu de choses de ces premières manifestations théâtrales, mais en ce qui concerne la musique en tout cas, la perspective de s'extraire, même temporairement, des travaux des champs pour accéder au rang de musicien domestique, représentait une des rares possibilités de promotion⁸⁸. Malgré sa grande rigidité, l'« Institution particulière » offrait en effet quelques perspectives de mobilité sociale qui, si minces fussent-elles, ont sans doute poussé de nombreux esclaves à développer leurs dons musicaux et d'homme de spectacle. Le développement de la culture spectaculaire dans la société des esclaves s'explique enfin par l'analphabétisme soigneusement entretenu par les maîtres et la surveillance de toute pratique artisanale sans lien avec le travail. Face à ce contrôle social et dans cet extrême dénuement, les Noirs n'avaient pour s'exprimer que leurs corps et leurs voix :

« Si l'esclavage nord-américain a érodé les institutions linguistiques et institutionnelles de l'Africain, s'il l'a empêché de conserver et de développer son riche héritage d'art graphique et plastique, il lui a pourtant permis de continuer et de développer les modèles d'art verbal, fondamentaux dans sa culture passée »⁸⁹.

Et, enfin, le déploiement d'une virtuosité et d'une symbolique du corps doit se comprendre comme un acte d'insoumission à la coercition physique qui est la condition première de l'esclavage. La danse, le chant et la pantomime sont ici avant tout un acte de reconquête d'une souveraineté élémentaire bafouée par la servitude.

« Le problème et le but essentiel de l'esclavage américain demeurait la coercition du corps, principal outil de labeur qu'il fallait plier à la volonté du maître. [...] Dépossédé du produit de son travail, l'esclave avait cependant conscience qu'il pouvait disposer à sa guise de ce corps outil. [...] La danse jouait un rôle important. Elle lui permettait d'inverser métaphoriquement la réduction de son corps, outil de travail ou de reproduction, en instrument de plaisir. [...] La rébellion des esprits se doublait d'une insoumission des corps et

⁸⁷ Éliane SEGUIN, *Histoire de la danse jazz*, Paris, Éditions Chiron, 2003, p. 44.

⁸⁸ Dans la société des esclaves, les domestiques occupaient le haut de l'échelle sociale, juste en dessous des hommes d'Église.

⁸⁹ Claude FOLHEN, *op. cit.*, p. 183.

la danse s'organisait en stratégie de résistance, de contestation et de polémique »⁹⁰.

En résumé, dans le monde de la plantation, le contact permanent entre les deux communautés, le rapport de force constant, les préjugés et l'attrance pour l'autre, les stratégies de contrôle et d'évitement ont favorisé le développement d'une culture particulière, dans laquelle l'esclave oscille entre les nécessités contradictoires de la *dissimulation* et de la *représentation*.

L'abolition de l'esclavage survenue au lendemain de la Guerre de Sécession (1865) n'a pas produit de véritable émancipation. Si la courte période dite de « reconstruction » a permis aux Noirs de se munir de quelques institutions, d'accéder pour certains à l'instruction et surtout de migrer vers le Nord où le climat politique et racial était – semblait-il du moins – plus clément, l'organisation sociale et l'idéologie sudiste sont globalement restées les mêmes. Au départ des troupes nordistes, une ségrégation stricte et brutale est mise en place, les terribles lois *Jim Crow* se substituent aux *Codes noirs* et spoliation, métayage et exploitation légale viennent remplacer le l'ancien système.

La « préhistoire » ne s'achève pas avec la disparition de l'esclavage légal, quelques facteurs essentiels, conséquences directes de l'abolition (épanouissement du blues, exode rural) manquent encore à la cristallisation de la culture noire dans l'idiome jazzistique, mais on y trouve déjà la dimension spectaculaire qui va se déployer dans la musique. Si ces éléments sont assurément déterminants, c'est plus précisément dans la tradition musicale ouest-africaine que s'inscrit la théâtralité originelle du jazz.

⁹⁰ Éliane SEGUIN, *op. cit.*, p. 43.

2. CONCEPTIONS MUSICALES OUEST-AFRICAINES : SYMBIOSE ET COMMUNICATION

2.1. Symbiose des arts

Les musiques qui ont *animé* la vie des Noirs avant que l'on ne commence à parler de jazz, sont irréductibles à leur dimension strictement musicale. Les formes d'expression artistique pratiquées au sein de la communauté se sont constituées au contact de traditions extrêmement diverses, mais il semble que, dans ce métissage, la conception ouest-africaine ait prédominé. Parler de « musique » au sens où on l'entend en Europe est d'une certaine manière impropre.

Aux XVIII^e et XIX^e siècles, dans les sociétés d'Afrique de l'Ouest dont la population Noire des États-Unis est majoritairement issue, la classification des beaux-arts n'existe pas et une conception symbiotique des arts prévaut. Comme le font remarquer Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez : « La plupart des cultures n'ont pas de mot qui corresponde à ce que nous entendons par "musique" »⁹¹. Plus loin, les auteurs citent en exemple une musicologue nigérienne traitant de la culture igbo : « Le concept de musique *nkwa* combine le fait de chanter, de jouer des instruments de musique et de danser *considéré comme une seule action* »⁹². Hugo Zemp, à son tour, souligne que « [c]hez le peuple Dan par exemple, on ne possède pas de terme propre pour désigner la danse : le mot "tâ" englobe à la fois l'idée de chant, de musique instrumentale et de danse »⁹³. Le chant, la danse, la poésie et la musique – termes qu'il faudrait mettre ici entre guillemets – entretiennent des relations de symbiose. Abstraire l'un ou l'autre de ces éléments revient à lui amputer une partie de sa signification. Ce qui dérouta les premiers observateurs des pratiques « musicales » des Afro-américains, c'est qu'en toute occasion, même à l'église, le verbe, le geste et la musique font littéralement corps :

« Tous les témoignages concordent : la musique, pour les esclaves, était inséparable d'une certaine activité corporelle ; si ce n'était pas la danse ou le

⁹¹ Jean MOLINO & Jean-Jacques NATTIEZ, « Typologies et universaux », dans Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^{ème} siècle – Tome 5 : L'unité de la musique*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 346.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Hugo ZEMP cité par Robert SPRINGER, *Fonctions sociales du blues*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1999, p. 12.

travail, c'était les battement des mains, les piétinements ou le balancement du corps »⁹⁴.

Eileen Southern, insistant sur le caractère spectaculaire de ces manifestations, cite également un article du *Knickerbocker Magazine* datant de 1845 dans lequel le journaliste compare les pratiques des Noirs à l'opéra :

« Sans l'avoir jamais appris, les Nègres ont inventé une forme fruste d'opéra qui allie la poésie du mouvement, de la musique et du langage... Toutes leurs chansons sont faites pour être aussi bien jouées que chantées »⁹⁵.

Comme nous allons le voir, l'approche musicale dont est issu le jazz est très proche du fonctionnement de l'échange verbal. Christian Béthune résume bien la spécificité de cette conception musicale :

« [...] de même que toute conversation implique sa part d'événements non verbaux en interaction directe avec le flux de la parole (mouvements, postures, mimiques, bruits de tous ordres, etc.), la musique mise en œuvre dans la culture des Afro-américains, s'accompagne toujours d'une palette de gestes et d'attitudes qui interfèrent continuellement avec la musique proprement dite et peuvent éventuellement se substituer à elle »⁹⁶.

Qu'il faille parler de rituel, de pratiques performatives ou d'opéra, il semble en tout cas nécessaire de considérer ces formes comme des événements pluri-langagiers. Les dimensions verbales, visuelles et auditives constituent le corps du message. Sans forcément parler de « scène », l'imbrication de ces jeux sonores et visuels invite à développer une posture dans laquelle le sens jaillit de la concomitance des langages. Il y a là un phénomène éminemment théâtral puisque le fait artistique se présente comme un ensemble cohérent qui fait sens et dont le tout est en quelque sorte supérieur à la somme des parties. La théâtralité du jazz, le potentiel expressif qu'il contient en dehors de ce qui est strictement musical réside donc en tout premier lieu dans son origine ouest-africaine, au cœur de ces « musiques » dans lesquelles il puise sa source.

Au-delà des caractéristiques formelles de ses pratiques – question/réponse, utilisation des *blue-notes*, omniprésence de l'improvisation, mise en avant de la personnalité de l'« interprète », etc. – l'esthétique jazzistique garde de ses origines une tendance à la symbiose et au spectaculaire. Si, malgré tout, on se penche sur la

⁹⁴ Eileen SOUTHERN, *op. cit.*, p. 173.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Christian BÉTHUNE, *Le jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie*, Paris, Klincksieck, 2008, p. 224.

dimension proprement musicale de ces formes embryonnaires du jazz, on constate que la théâtralité s'y manifeste également dans la structure et la fonction même de ces musiques qui ont partie liée avec le langage verbal.

2.2. Sémantique musicale et représentation

L'omniprésence de la musique dans la société afro-américaine s'explique notamment par le caractère fonctionnel qu'elle revêt. La musique n'appartient pas à une sphère artistique autonome, elle s'inscrit dans une dynamique de communication et se rapproche du langage parlé. Selon Christian Béthune : « non seulement la musique accompagne pratiquement chaque instant de la vie quotidienne, mais il n'y a pas, pour l'esclave, de différence fondamentale entre l'échange verbal et la pratique musicale »⁹⁷. Comme le dit Lincoln Collier, « la musique dans la société africaine, joue un rôle analogue à celui de la parole dans la nôtre »⁹⁸. Cette idée est difficilement conciliable avec le paradigme dominant de l'esthétique musicale moderne qui veut que la musique soit essentiellement un jeu de formes⁹⁹. L'idée que la musique puisse signifier au même titre que le langage ne s'accorde pas avec les conceptions formalistes qui prévalent en Occident depuis bientôt deux siècles. Mais les pratiques musicales débarquées sur le Nouveau Monde avec les esclaves Africains découlent d'autres modèles esthétiques et linguistiques, qui déplacent singulièrement la question du sens musical. S'il est possible de dire qu'en Afrique, « le tambour est un langage qu'on organise en discours »¹⁰⁰, c'est que la musique africaine fonctionne comme un système symbolique étroitement lié au langage, tant dans sa forme que dans sa finalité.

On sait par exemple que les percussions furent longtemps interdites aux esclaves parce qu'elles servaient manifestement à véhiculer des messages de révolte¹⁰¹. Mais on a tendance à réduire cette pratique à une simple signalétique et à faire des tambours de la révolte un équivalent du coup de clairon, air musical qui fonctionne effectivement comme un signal, en associant de manière conventionnelle une mélodie à un ordre

⁹⁷ *Ibid.*, p. 222.

⁹⁸ James LINCOLN COLLIER (1978), *L'aventure du jazz*, Paris, Albin Michel, 1981, p. 9.

⁹⁹ Voir Jean-Jacques NATTIEZ, « Ethnomusicologie et significations musicales », dans Bernard LORTAT-JACOB & Miriam Rovsing OLSEN (dir.), « Musique et anthropologie », *L'homme*, n°171-172, juillet/décembre 2004, p. 53.

¹⁰⁰ Édouard GLISSANT, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997, p. 386.

¹⁰¹ Gérard HERZHAFT, *Americana, Histoire des musiques de l'Amérique du Nord*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2005, p. 120.

précis – réveil, garde à vous, branle-bas de combat, etc. Or, les « tambours parlants » fonctionnent de manière autrement plus complexe et mettent en œuvre une sémantique musicale très élaborée dont on ne trouve pas d'équivalent dans les musiques européennes.

Comme le signalent certains commentateurs, la majorité des langues africaines fonctionne de manière tonale, c'est-à-dire que les modulations de hauteur, les variations mélodiques de la parole, si l'on peut dire, conditionnent le sens. Fortes de ce rapport à la mélodie, de nombreuses musiques ouest-africaines, en utilisant des tambours à tons et en reproduisant les variations de la parole, produisent des messages musicaux pourvus de contenus sémantiques.

« Cette relation entre la hauteur des sons et leur signification explique le fonctionnement des tambours parlants. Les musiciens qui tapent sur les tambours ne font pas une sorte de code en morse mais émettent la hauteur des sons de vrais mots. Ulli Beier, qui a si bien étudié les tambours parlant Yoruba, dit : "la nature du langage explique alors comment le tambour peut parler. De même que les langues sémitiques sont intelligibles lorsqu'elles s'écrivent uniquement avec des consonnes, de même en va-t-il pour les nombreuses langues africaines lorsqu'elles sont représentées uniquement par des hauteurs de son différentes". La parole et la musique tendent alors à se chevaucher ou à fusionner »¹⁰².

Cette forme de communication que la musique africaine met en jeu ne se réduit pas à la seule reproduction des intonations de la langue. Dans un article intitulé *Musique traditionnelles et significations*¹⁰³, Jean-Jacques Nattiez recense les processus d'émergence de la signification dans les musiques traditionnelles. Il s'appuie notamment sur l'analyse des tambours *Dans* et *Bagandas*.

En dehors de ce que l'auteur nomme les « substitutions au langage naturel », dont l'utilisation tonale des percussions fait partie, les tambours parlants jouent également de la dimension signalétique de la musique. Comme dans l'exemple du clairon mentionné plus haut, les tambours communiquent via des signaux, donnant des indications précises aux musiciens, danseurs, public et autres participants. Mais, précise Nattiez, les signaux ayant un nom – ils sont traduisibles en langage verbal –, leur exécution musicale déploie potentiellement un ensemble complexe de symboles ou

¹⁰² James LINCOLN COLLIER, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰³ Jean-Jacques NATTIEZ, « Musiques traditionnelles et significations », dans Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle – Tome 3 : Musiques et cultures*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 971-989.

d'associations. Le signal musical *dénote* une chose et, par là même, il *connote* des significations secondaires. Enfin, la musique des tambours parlants comporte une dimension symbolique : elle contient des signes qui renvoient par convention ou par un jeu d'associations subjectives – mais néanmoins ancré dans une culture – à des choses (idées, divinité, temps, lieu, état affectif, etc.) – sans pour autant constituer des signaux, c'est-à-dire induire ou appeler un comportement défini. Le symbolisme musical trouve, selon nous, son expression la plus complète dans la présentation des « masques sonores » ou « masque nus » dans les rituels du peuple Dan : la divinité y est dénotée par un rythme ou une séquence musicale spécifiques connus de tous. Selon Nattiez :

« Symbolisme musicaux dénotatifs et masques sonores sont utilisés, [...] dans un même but sémiologique fondamental : avec eux, "nous développons vis-à-vis des objets *in absentia* une attitude caractéristique, celle que l'on nomme *penser à* ou *se reporter à* ce qui n'est pas sous nos yeux" »¹⁰⁴.

Le processus relève ici de la représentation. Le geste musical contient à la fois le fait de penser, de dire et de montrer une chose qui porte un nom, c'est-à-dire qui appartient à un univers symbolique commun. La distinction entre la parole et la musique ne va effectivement plus de soi. La musique communique, réfère, signifie, elle rend présente, avec les possibilités sémiotiques qui lui sont propres une réalité qui existe *par ailleurs*, sous d'autres formes. Elle instaure un jeu de langage, un code qui rend possible l'échange de messages porteurs de significations précises. Pour la communauté assemblée, il ne s'agit pas seulement de fête, de jeux de forme, de beauté abstraite ou de plaisir esthétique mais de la mise en place d'un lieu d'émergence du sens. À ce titre, de par la confiance placée dans les capacités sémantiques de la musique qu'elle manifeste, dans sa finalité comme dans son fonctionnement symbolique, cette conception de la musique comporte donc une forte dimension théâtrale. Associées à une gestuelle codifiée, ces masques sonores font singulièrement penser aux hiéroglyphes dont rêvait Antonin Artaud.

Les musiques des esclaves américains sont malheureusement lointaines et les témoignages qui nous restent ne permettent pas de les décrire ni de les comprendre avec la même précision que les musiques vivantes. Si l'importance de la tradition africaine ne fait pas de doute, il n'est pas pour autant possible d'en déduire que la musique afro-américaine du temps de l'esclavage ait mis en place un fonctionnement symbolique

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 980. (La citation est de Jean Paulus).

analogue à ceux que nous avons brièvement présentés. Les langues tonales ont disparu dans la dispersion des familles et des clans, et les secrets des tambourinaires se sont sans doute perdus. Cela dit, la seule présence des tambours parlants sur le sol américain – fait avéré par la grande majorité des historiens de la musique afro-américaine – témoigne de la vivacité de ces traditions et nous oblige à reconnaître que ce type de rapport à la musique et à la parole fait partie de la culture des Noirs américains. On sait qu'une partie des pratiques musicales dont le jazz est issu relève de la communication sémantique et que la parenté de la musique et de la parole sont à la source du jazz. Comme le souligne Gunther Schuller :

« Cette relation de réciprocité entre le langage et la musique survit dans le jazz sous différentes formes : par exemple, dans le blues où les instruments répondent aux voix en imitant la parole, ou encore dans la « technique parlante » de Joe "Tricky Sam" Nanton, le célèbre tromboniste de Duke Ellington »¹⁰⁵.

L'auteur insiste par ailleurs, en s'appuyant sur des exemples musicaux précis, sur les liens existant entre les schémas verbaux ouest-africains et les figures mélodiques récurrentes dans le jazz¹⁰⁶. Certes le jazz ne déploie pas un symbolisme précis et codifié comme celui qui a probablement existé dans les premières musiques afro-américaines, les significations contenues dans la musique relèvent davantage de l'imitation et les symboles y sont moins clairs et plus ouverts, mais il conserve de son ancestrale relation à la parole une attitude d'adresse, d'échange et de désir de faire sens. S'il ne s'agit plus à proprement parler de transmission d'un contenu, la musique y est toujours comprise comme le déroulement d'un discours. Le musicien et l'auditeur cultivent ensemble un certain rapport à la signification. La dénotation précise s'est perdue mais le rapport à la représentation, en tant qu'acte de pensée, demeure de manière diffuse dans la pratique et dans l'écoute. Si le jazzman nous « parle » si bien, c'est sans doute parce que sa musique s'origine, et reste ancrée, dans un vouloir-dire dont la mémoire s'est perdue.

En tant que mode d'expression, champ sémantique et système de communication, les pratiques performatives du temps de l'esclavage manifestent une forte théâtralité qui réside en tout premier lieu dans leur caractère symbiotique et dans le fonctionnement symbolique des éléments proprement musicaux. Le geste, le chant et la

¹⁰⁵ Gunther SCHULLER (1968), *L'histoire du jazz – tome 1 : Le premier jazz, des origines à 1930*, trad. Danièle Ouzilou, Marseille, Éditions Parenthèses, 1997, p. 15.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 61-63.

musique, tous les actes de langage que peut porter le corps interagissent et se fondent en une parole que le jazz porte encore à sa manière et dont il a conservé le mode d'énonciation. Au-delà de ces aspects essentiellement formels, c'est également par leur capacité à représenter et à manifester symboliquement des préoccupations communes que ces formes spectaculaires relèvent, selon nous, d'une forme de théâtre. Nous allons maintenant examiner plus en détail quelques-unes de ces scènes où se tissent les imaginaires collectifs et les visées de la société afro-américaine d'avant le jazz.

3. PREMIÈRES PRODUCTIONS CULTURELLES DES AFRO-AMÉRICAINS : LA CONSTRUCTION D'UN UNIVERS SYMBOLIQUE

Tous les témoignages concordent : l'existence quotidienne des Afro-américains était rythmée par la musique. L'oppression dont furent victimes esclaves et affranchis n'a jamais pu les empêcher d'accompagner leur vie individuelle et sociale de toutes formes d'activités musicales. Le chant surtout est présent à chaque instant. Au travail, dans les rares plages de repos, dans toutes les manifestations religieuses, la voix chantée vient transposer l'expérience quotidienne dans un langage poétique. Il en découle naturellement une profusion de formes d'expression dont il n'est pas question ici de faire l'inventaire. L'option choisie dans ce passage consiste à étudier la théâtralité des pratiques musicales en regard de leur fonction dans l'espace social, afin de dégager le fonds symbolique qui les anime. « "Le chant", nous dit James Cone, "exprimait la façon dont la communauté voyait le monde et comment elle s'y insérait" »¹⁰⁷. Inséparable du langage verbal et d'une mise en jeu du corps, donc empreint de théâtralité, le chant collectif met en place des scènes où se manifestent les préoccupations sociales ou religieuses et les visées de la communauté.

Quelles que soient les formes qu'il revêt, le théâtre est un acte de conscience collective au moyen duquel un groupe humain se pense. Dans *Le discours antillais*, Édouard Glissant associe l'émergence d'un théâtre au sein d'une société au processus historique qui permet à cette société de se reconnaître elle-même comme société. L'art de la représentation contribue à façonner l'imaginaire collectif et la conscience historique.

« Quand un peuple se constitue, il développe une expression théâtrale qui "double" son histoire (la signifie) et en dresse l'inventaire. [...] L'expression théâtrale se fixe à partir de l'expression d'un fond folklorique commun, qui cesse alors d'être vécu pour être représenté, c'est-à-dire pensé »¹⁰⁸.

Cette mise à distance des formes élémentaires de la culture d'un groupe humain, donne un sens à ce qui était jusqu'alors seulement manifesté. Le théâtre permet de dépasser le temps ordinaire, de placer le vécu du groupe dans une temporalité plus

¹⁰⁷ Cité par Robert SPRINGER, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁸ Édouard GLISSANT, *op. cit.*, p. 686.

large. Il construit l'horizon et les visées communes, d'un groupe social : « Le folklore "manifeste" et le théâtre "réfléchit" la visée »¹⁰⁹.

Les productions culturelles de la société afro-américaine, sur lesquelles nous allons maintenant nous pencher, s'inscrivent dans cette dynamique de structuration et de mise à distance des éléments du folklore. Sans relever forcément du théâtre, les pratiques performatives de la préhistoire du jazz œuvrent à la fondation d'une conscience collective par le biais de la représentation. À travers ces espaces d'expression, un certain nombre d'exigences politiques, spirituelles et sociales se donnent à voir et à entendre.

3.1. Satire et représentation du politique

La satire est omniprésente dans les chants afro-américains. Obséquiosités outrancières, sens cachés, caricatures subtiles ou critiques frontales – plus rares – se retrouvent dans la plupart des formes répertoriées. L'incitation à la résistance et la dénonciation des injustices est une des thématiques récurrentes des chants, bien qu'elles doivent s'exprimer par des moyens détournés. Diffuse et clandestine dans le monde des plantations du Sud, la dimension politique des formes théâtrales et musicales des Noirs peut s'affirmer plus librement dans les villes du Nord – Boston, New York et Philadelphie notamment – où la tradition esclavagiste est moins fermement implantée et moins brutale, la communauté Noire moins importante et les affranchis plus nombreux et où, par conséquent, on craint moins les révoltes.

Avant l'émancipation, la mise en scène des aspirations politiques des Noirs trouve son expression la plus aboutie dans les « fêtes votives » ou *Lecton Day* au cours desquelles la communauté élit son représentant, son gouverneur ou son roi. Perçues par les Blancs comme de pâles copies du cérémonial politique de la société euro-américaine, les *Lecton Day* suscitent différents niveaux de lecture. Comme toujours dans la société esclavagiste, les activités artistiques des Noirs ont un double destinataire et une double signification¹¹⁰. Aux Blancs, les Noirs offrent le spectacle d'une conscience politique nulle et d'une adhésion à l'ordre établi. Aux Noirs, les Noirs

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Gérard HERZHAFT, *op. cit.*, p. 129.

présentent l'image d'une culture brillante et lucide qui oppose à la brutalité des maîtres l'intelligence de la satire et de la résistance passive.

Les *Lection Day* se déroulent sur plusieurs jours, ils débutent par la parade des candidats, très prisée du public blanc : « Il s'agissait en effet de véritables spectacles costumés, avec accompagnement de tambours et une mise en scène fort élaborée malgré [ses] moyens réduits »¹¹¹. À cette occasion, les prétendants rivalisent d'élégance et défilent, au rythme de la musique, entourés de leurs partisans qui portent leurs couleurs puis, une fois le vainqueur désigné, la fête se poursuit en musique, mêlant danses et jeux d'adresse. Les joutes musicales et les improvisations que l'on trouvera plus tard dans le jazz font partie intégrante du spectacle. Cette créativité joyeuse et débridée dépasse cependant largement le cadre du folklore.

La manifestation représente un point d'équilibre entre la nécessité de conforter le pouvoir dans son bon rôle en acceptant le caractère fictif de la cérémonie, la volonté de le singer et de fustiger le grotesque de ses rituels politiques, le désir de transcender les codes en affichant une créativité dont la classe dominante se montre incapable et, par là même, d'affirmer la singularité et peut-être même la supériorité de la culture des dominés.

Certes le pouvoir que s'octroient les Noirs est symbolique mais son effectivité est réelle dans l'économie de la fiction. Par cet acte théâtral, la communauté se renforce, démontre sa capacité à s'auto-organiser, à créer des modèles politiques et des modes de sociabilité qui lui sont propres. L'inversion carnavalesque ainsi ségrégée et donnée en spectacle s'inscrit donc dans un rapport de force. S'il est incontestable que cette débauche spectaculaire et virtuose a joué son rôle de soupape voulu par l'aristocratie et la bourgeoisie locale, la signification profonde de ces fêtes réside davantage dans l'affirmation par la communauté de la réalité de son autonomie culturelle et de son potentiel d'autodétermination. « Sans doute faut-il voir là l'une des premières expressions d'un nationalisme qui sans cesse tentera de s'affirmer »¹¹². La conception de l'émergence du théâtre comme processus conjoint de dé-folklorisation et de politisation d'un peuple que propose Édouard Glissant, trouve ici un exemple probant¹¹³.

¹¹¹ Geneviève FABRE, *op. cit.*, p. 25.

¹¹² *Ibid.*, p. 27.

¹¹³ Édouard GLISSANT, *op. cit.*, p. 686.

3.2. Théâtralité, musique et spiritualité

« L'esprit ne descendra pas sans chant »¹¹⁴. Qu'elle soit d'inspiration chrétienne ou animiste, la religion constitue le ferment principal de la société afro-américaine. La musique y joue un grand rôle et, pour les esclaves comme pour les affranchis, la célébration du divin est inconcevable sans elle. Selon Eileen Southern, « [...] les Achantis trouvaient "absurde" de rendre gloire à Dieu autrement que par des psalmodies ou des chants »¹¹⁵. Avant même l'institution des premières Églises noires et l'émergence du gospel, les Afro-américains pratiquent de nombreux rituels – clandestins ou contrôlés – dans lesquels se forment des représentations collectives du monde. Toutes ces pratiques, fortement empreintes de théâtralité, contiennent en elles les germes de l'esthétique du jazz.

3.2.1. Les premières manifestations de la spiritualité afro-américaine

Très tôt, les colons se sont étonnés des pratiques religieuses des Noirs. Dès la seconde moitié du XVII^e, on rapporte l'existence de cérémonies secrètes dans lesquelles danses, musiques et incantations ont lieu dans une atmosphère fiévreuse. Il s'y manifeste un syncrétisme qui rappelle les pratiques caribéennes et que l'on associera au *Vaudou* mais qui s'en distingue, notamment par la présence d'éléments amérindiens¹¹⁶. Selon Georges Lapassade, les formes modernes de la musique afro-américaine découlent de ces célébrations religieuses.

« On trouvait également des cultes de possession, au siècle dernier [XIX^e], dans la région de La Nouvelle-Orléans. Délaissés ensuite dans leur forme traditionnelle, ils sont passés dans la tradition musicale négro-américaine avec le jazz et ses dérivés, parmi lesquels le *rock and roll* ainsi que le *rap*, forme traditionnelle de l'expression noire américaine (Williams, 1970) dans laquelle Gumperz (1982) voit un dérivé des rites de possession venus d'Afrique occidentale »¹¹⁷.

Le contenu de ces rituels est mal connu, mais ils provoquent chez les témoins une forte impression où se mêlent crainte et fascination. Le respect des bonnes mœurs et la peur des révoltes conduisent progressivement les planteurs du Sud à renforcer leur

¹¹⁴ Proverbe africain cité par LeRoi JONES, *op. cit.*, p. 73.

¹¹⁵ Eileen SOUTHERN, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁶ Gérard HERZHAFT, *op. cit.*, p. 119.

¹¹⁷ Georges LAPASSADE, *La transe*, Paris, PUF, 1990, p. 46.

contrôle. En Louisiane, les danses rituelles et l'utilisation des tambours sont ainsi circonscrites à la seule place du Congo, le dimanche. Légale jusqu'en 1848 et apparemment tolérées jusqu'en 1885¹¹⁸, les danses de *Congo Square* ont permis de conserver les traditions des premiers esclaves. Grandes fêtes spectaculaires dans lesquelles la ferveur religieuse se manifeste souvent par des trances collectives, ces rassemblements hebdomadaires ont conservé longuement la richesse des conceptions rythmiques de la musique africaine. C'est ici en effet que le savoir s'est transmis et que les diverses traditions se sont cristallisées pour donner naissance à cette « mise en valeur spécifique des rythmes » propre à la culture afro-américaine, qui a longtemps été considérée comme un des traits distinctifs du jazz¹¹⁹. Mais au-delà de ces éléments formels, on voit ici que le jazz trouve aussi son origine dans une pratique de figuration du divin.

La christianisation des Noirs, plus précoce dans le Nord, a engendré des formes de fêtes qui présentent globalement les mêmes caractéristiques que les danses de La Nouvelle Orléans. Les fêtes de *Pinkster* – à New York notamment – sont de gigantesques rassemblements qui s'étalent sur plusieurs jours et au cours desquels les Noirs s'adonnent à la danse pour célébrer la Pentecôte. La forme n'a pourtant rien de commun avec les conceptions protestantes – dominantes dans le Nord – du rituel chrétien. Comme à *Congo Square*, les participants chantent, jouent du tambour et dansent jusqu'à l'épuisement. Les états émotionnels violents sont recherchés. « L'émotivité religieuse », comme dit LeRoi Jones, est cultivée par la foule. Le danseur veut « être "pris par l'esprit" (*gettin' the spirit*), "pris par la religion", ou "pris par la joie" »¹²⁰. La fonction de la musique est de provoquer des états de transe. Les fêtes de *Pinkster*, parfois qualifiées par leurs spectateurs de « carnaval des Noirs » ou de « grande Saturnale des Noirs »¹²¹, se distinguent des danses de *Congo Square* par la

¹¹⁸ Les savants ne sont pas d'accord sur ce point : Philippe Baudoin indique que la municipalité de La Nouvelle-Orléans interdit les danses de Congo Square en 1848 ; James Lincoln Collier avance que les danses perdurent « au moins jusqu'en 1855 » et, selon Alexandre Pierrepont, Congo Square ferme définitivement en 1885. Il est probable en tout cas que les activités de la place du Congo n'aient pas immédiatement cessé avec l'arrêt municipal. Fortement ancrée dans la mémoire des premiers jazzmen, « considérée par beaucoup comme le véritable lieu de naissance du jazz » (Al ROSE & Edmond SOUCHON, *New Orleans Jazz*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1984, p. 220), la musique de la mythique place du Congo a sans doute fait danser La Nouvelle-Orléans jusque dans la seconde partie du XIX^e siècle.

¹¹⁹ Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 651.

¹²⁰ LeRoi JONES, *op. cit.*, p. 73.

¹²¹ Eileen SOUTHERN, *op. cit.*, p. 47.

diversité des activités qui s'y déroulent. À la musique et aux transes s'ajoutent en effet des éléments carnavalesques, comme la célébration d'un roi de la fête ou des séquences de pantomime parodiant les mœurs et notamment les danses de la société blanche. Les enjeux sociaux des fêtes votives et les activités spirituelles de la communauté s'imbriquent ici dans un ensemble de pratiques qui participent à une dramatisation du social et du sacré.

Si les études sur le jazz ont bien souligné l'importance de ces premiers rituels afro-chrétiens dans la formation de l'idiome jazzistique, la dimension symbolique a rarement été précisée. Il est vrai que l'on sait peu de choses sur ces fêtes ; les témoignages directs sont rares et ne relèvent pas d'une approche scientifique. Il semble avéré que la transe et la possession aient fait partie de ces rituels mais ils n'ont pas fait l'objet d'une description rigoureuse. Par conséquent, on ne peut pas dire grand chose des « esprits » qui possédaient les danseurs ou, pour le dire autrement, des personnages qu'ils figuraient. Le fonds symbolique commun manifesté par ces rituels reste malheureusement assez flou. On se gardera bien ici de parler de représentation d'un mythe, mais on peut en revanche affirmer qu'une sociabilité particulière qui passe par la connexion à un « ailleurs » commun se met en place. Comme le souligne Georges Balandier, le rite en tant que communication avec les puissances supérieures qui règlent l'ordre du monde, est « ce qui donne leur sens ultime aux entreprises humaines, [ce] qui relie les hommes entre eux à ce qui les dépasse »¹²². Pour les Afro-américains de la préhistoire du jazz, cette communion passe par la musique, la danse, la satire et l'extase ; tout un ensemble de postures théâtrales qui oscillent entre la représentation et l'incarnation, la mise à distance et la manifestation littérale de l'ici-bas et du divin.

Une des spécificités de ces manifestations réside dans l'usage quasi systématique du *call and response*, procédé que l'on retrouve dans le blues, l'office gospel et dans de nombreuses formes de jazz¹²³. Comme son nom l'indique, le *call and response* – ou antiphonie – consiste en un dialogue musical. Il s'agit la plupart du temps d'un soliste et d'un ensemble mais on trouve aussi des formes en solo – dans le blues par exemple où l'artiste répond à son propre chant par une phrase instrumentale – ou encore des dialogues entre deux ensembles – comme on l'entend dans certains big

¹²² Georges BALANDIER, « La théâtrocratie selon l'anthropologie », dans Jean Duvignaud. *La scène, le monde, sans relâche*, Internationale de l'imaginaire, n°12, Éditions Babel, Maison des cultures du monde, 2000, p. 69.

¹²³ Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 143.

bands de jazz¹²⁴. Le *call and response* met en place une structure dialogique ; et, sorti de sa stricte application musicale, il devient le moyen de créer une communauté autour d'un discours en organisant la participation.

Sans abolir complètement la distinction entre celui qui agit et qui mène, et celui regarde et qui suit, l'antiphonie propose une distribution moins stricte des rôles et œuvre à l'élaboration d'un consensus. Le public et le chœur ne font qu'un, la performance devient un moment de mise en jeu et de construction d'un discours collectif. La musique, le chant et la danse jouent ici un rôle civique, la communauté s'accorde affectivement et moralement sur la manière de penser les affaires communes. *Patern musical*, organisation de la prise de parole et distribution des rôles, le *call and response* trouve sa forme la plus aboutie dans les *spirituals songs* des premières Églises noires qui donneront progressivement naissance au gospel.

3.2.2. *Ring-Shout* et messe gospel

Avant l'institutionnalisation des Églises noires, les Afro-américains convertis avaient déjà développé des formes de culte dont l'office gospel a gardé une trace durable. Mal vus par les anglicans et les puritains, l'émotivité et l'engagement physique des fidèles trouvent un accueil favorable chez les prédicateurs méthodistes qui prônent de surcroît le salut par la foi, plus à même de séduire les esclaves et les opprimés que l'austère doctrine de la prédestination.

C'est notamment dans les *camp meetings*¹²⁵, rapidement dominés par les méthodistes, qu'apparaissent les germes de l'office gospel. Dans cette atmosphère de ferveur, qui autorise voire encourage l'expression spectaculaire de la foi, les Noirs se voient autorisés à associer des formes de religiosités africaines à la célébration du Dieu chrétien. Le *ring shout*, notamment, pose les bases d'un culte qui s'exprime par la danse et le chant. Dans cette danse en cercle, les participants se divisent en deux parties : les « *shouters* » ou danseurs, et les chanteurs, ces derniers soutenant la danse en frappant

¹²⁴ Christophe PIRENNE, *Vocabulaire des musiques Afro-américaines*, Paris, Éditions Minerve, 1994, p. 15.

¹²⁵ Les *camp meeting* sont de grandes manifestations religieuses interraciales et populaires qui se multiplient partout dans les campagnes américaines au début du XIX^e siècle. Ils constituent un des moteurs principaux du second réveil religieux (*Second awakening*) qui va achever le mouvement de conversion des Noirs, amorcé au siècle précédent. Les fidèles s'y retrouvent par milliers pendant plusieurs jours pour communier, expier, chanter, établir une communication directe avec le Seigneur. La plupart des historiens en font le principal lieu d'apparition des *spirituals songs* qui donneront ensuite naissance au gospel.

dans leurs mains. Le rythme s'accélère progressivement durant plusieurs heures tandis que les autres continuent de danser jusqu'à l'extase. Le rapport au corps et au divin est sensiblement le même que dans les fêtes de *Pinkster* ou de *Congo Square*, mais, selon Eileen Southern, un répertoire de *spirituals* spécifique se serait mis en place au fil du temps¹²⁶, précisant ainsi la dimension symbolique et la visée de cette ferveur. On ne peut affirmer avec certitude quels chants étaient privilégiés mais l'étude de Eileen Southern montre que certains thèmes se sont imposés dans le répertoire afro-américain et que les *shout* n'ont pas échappé à cette tendance.

« On retrouve sans cesse les mêmes thèmes dans les chants populaires, qu'ils soient religieux ou profanes. Certains d'entre eux ne sont pas surprenants, car ils font partie du fonds commun de tous les peuples opprimés résolus à vaincre ("overcome") l'opresseur »¹²⁷.

L'auteure énumère ensuite ces thèmes récurrents : parmi eux figurent en bonne place la foi, l'optimisme, la patience, la lassitude et le combat.

Le *ring shout* prend parfois une forme plus élaborée, le *drama shout*, au cours duquel une jeune femme s'extrait de la danse pour venir effectuer au centre du cercle une chorégraphie dévote.

« Une "bonne sœur" se plaçait au centre du cercle. Entourée par les "shouters", elle se baissait lentement, pouce par pouce, jusqu'à se mettre à genoux, puis elle continuait jusqu'à ce que sa tête touche le sol. Elle se relevait alors tout aussi lentement, pouce par pouce. Deux chants l'accompagnaient le plus souvent : *Where is Adam ?* et *Going Down to the Mire*. Les femmes qui possédaient ce talent tout en restant aussi longtemps dans un état d'extase religieuse étaient très respectées par les esclaves »¹²⁸.

L'idée d'une dramatisation de la danse et d'une compétence nécessaire à l'exécution des mouvements codifiés indique clairement un glissement de l'expression spontanée de la religiosité vers une théâtralisation du culte. Cette structuration progressive des rites afro-chrétiens et la constitution d'un ensemble de références symboliques communes trouvent leur aboutissement dans le gospel.

Parler de la théâtralité de la messe est devenu un lieu commun, il n'est pas nécessaire ici d'insister sur les analogies profondes qu'il existe entre les rituels chrétiens

¹²⁶ Eileen SOUTHERN, *op. cit.*, p. 130.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 159.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 131.

et le théâtre¹²⁹. Leur parenté et les tensions qui ont nourri leur histoire dans l'Occident chrétien ont été soulignées de manière convaincante. Les spécificités de la liturgie afro-chrétienne et le rôle qu'y joue le prédicateur méritent cependant un bref développement. Le fonctionnement de l'office dépend bien sûr des obédiences ; il n'existe pas une forme arrêtée de rituel mais, dans l'ensemble, les messes pratiquées dans les églises noires conservent des *camp meetings* une forte tendance à l'expressivité et à la dramatisation. Les *ring shout* et les *drama shout* serviront d'ailleurs longtemps à conclure l'office. Corps en mouvement, prêches exaltés et possessions y sont savamment orchestrés par un personnage charismatique : le *preacher*.

La figure du *preacher* est centrale. C'est lui qui porte le discours, qui exhorte et qui communique à l'assistance la fougue et la passion mystique qui l'animent. Partant du corpus biblique, il improvise un discours qui, au-delà du contenu, doit avant tout transmettre un état émotionnel. Ainsi qu'en témoigne Mary Boykin Chestnut dans son journal, la force du *preacher* réside dans son engagement physique et dans ses qualités de musicien :

« Il se mit dans un état d'agitation sauvage, à genoux, face à nous, les yeux clos. Il tapait dans ses mains à la fin de chaque phrase, sa voix grimait dans l'aigu jusqu'à n'être que stridulation, et pourtant elle restait étrangement claire et musicale, passant à l'occasion en mineur et nous touchant alors jusqu'au cœur. Quelquefois, elle résonnait comme une trompette. J'ai pleuré des larmes amères. Tout n'était que son, cependant, et pathos... Les paroles n'avaient aucun sens... »¹³⁰.

Vient ensuite une description des réactions de l'assistance : cris, sanglots et autres interventions rythment le discours et favorisent l'empathie générale. « Tout cela était un peu trop excitant pour moi », conclut l'auteure, « j'aurais beaucoup aimé pouvoir crier et bouger moi aussi »¹³¹. Par une scansion particulière construite sur le principe du *call and response*, le *preacher* instaure un rythme dont tout le public est saisi. Avec ses évocations poétiques, parfois délirantes même, sa gestuelle exaltée et la maîtrise de sa voix, il entraîne littéralement le public à se mettre hors de lui. La musicalité de la parole amène naturellement le chant que les fidèles reprennent en chœur, en soutenant le rythme par des battements de mains et des mouvements de

¹²⁹ Voir par exemple les chapitres « Une affaire de performance » et « Entre analogies et différences » dans l'ouvrage de Bernard REYMOND, *Théâtre et christianisme*, Genève, Éditions Labor et Fides, 2002.

¹³⁰ Denis-Constant MARTIN, *Le gospel afro-américain. Des spirituals au rap religieux*, Paris, Actes Sud, 1998, p. 28.

¹³¹ *Ibid.*

danse, et c'est cette prise en charge collective du rythme et l'usage désinhibé de la voix qui conduisent aux états extatiques.

Vers la fin du XIX^e, certains courants religieux autorisent progressivement les instruments à soutenir les chants. Des *spirituals* chantés à cappella, on passe aux hymnes gospels accompagnés par l'orgue et le piano, parfois même par des formations semblables aux orchestres de danse, particulièrement prisées du petit peuple dont l'Église cherche toujours à se rapprocher¹³². Plus qu'un produit d'appel, la musique fonctionne ici en quelque sorte comme un procédé dramatique qui vient « maintenir la tension et provoquer des louanges frénétiques »¹³³. L'immersion dans le « fracas des instruments »¹³⁴ facilite en effet grandement la mise en tension de l'assistance ; une accumulation de tension nécessaire aux subites décharges d'énergie des états extatiques. La parenté avec le théâtre apparaît encore plus clairement dans le tableau de l'office que dresse Noël Balen :

« Enveloppés d'orgue, d'harmonium ou d'instruments à cordes, les chants sont la plupart du temps scandés avec des claquements de mains et des mouvements du corps. Les sermons du *preacher* se font alors plus vibrants et imprécateurs, riches en apostrophes et invectives, aiguillonnant les croyants, les portant à l'état de transe et de possession. Cet effet de catharsis, fondé sur une représentation fiévreuse et dramatique des Évangiles, libère les passions et les affects »¹³⁵.

Dans la description du prêche que l'auteur réalise plus loin, le *preacher* est présenté comme une sorte d'acteur qui possède « l'art consommé de moduler le timbre de la voix », fait « appel aux artifices de la séduction », « joue sur les contrastes en travaillant les effets d'apaisement pour mieux tonner en crescendo »¹³⁶. Denis-Constant Martin nous invite pour sa part, à regarder le service religieux comme une « performance »¹³⁷ dont la dramaturgie est structurée par la musique.

On le voit bien, parole et musique s'imbriquent dans cette matrice du jazz que constitue l'office gospel. Comme le note Maurice Cullaz :

« Le *preaching* est tellement indissociable de l'héritage de l'Américain de couleur qu'il fait partie d'un des procédés favoris des grands solistes de jazz qui

¹³² Gérard HERZHAFT, *op. cit.*, p. 103.

¹³³ Noël BALEN, *Histoire du Negro spiritual et du Gospel. De l'exode à la résurrection*, Paris, Fayard, 2001, p. 95.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 94.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 109.

¹³⁷ Denis-Constant MARTIN, *op. cit.*, p. 15.

en donnent souvent de saisissantes imitations vocales ou même instrumentales »¹³⁸.

Le théâtre Noir est également fortement marqué par cette esthétique du gospel :

« C'est l'église, en effet, qui représente le véritable foyer culturel où se déroulent des "spectacles" mêlant le rituel à l'improvisation. [...] Les services religieux suggèrent des formes de théâtralité et de participation du public que le théâtre mettra à profit »¹³⁹.

La spécificité du culte afro-chrétien incite à penser ces manifestations comme des phénomènes esthétiques. Les formes théâtrales et musicales qui y sont en germe ont fortement marqué le jazz et les pratiques artistiques de la modernité afro-américaine en général, mais l'apport du gospel concerne plus largement la sphère symbolique au sein de laquelle ces arts vont puiser. Bien évidemment, la communion affective et spirituelle qui s'opère dans le rituel ne s'organise pas seulement par le rythme ; elle se réalise autour d'un ensemble de représentations du monde, de valeurs et de visées qui transparaissent dans les chants. Une telle affirmation semble relever de l'évidence mais la manière dont les mythes bibliques sont invoqués dans les *spirituals* et les gospels mérite d'être soulignée.

Avant de s'approprier les Saintes Écritures, les Noirs n'ont, semble-t-il, pas été enclins à produire des récits épiques. Comme l'explique Eileen Southern :

« Les chansons narratives ne semblent pas avoir occupé une place aussi importante dans le répertoire de chants d'esclaves que dans d'autres répertoires de l'époque, notamment dans les chants populaires anglo-américains. C'est sans doute que la routine simple et monotone de la vie des esclaves ne favorisait pas l'apparition d'un genre fondé sur les aventures d'un héros ou d'une héroïne. N'étant même pas maître de son corps, l'esclave vivait peu d'aventures. Il connaissait d'avance les conséquences de chacun de ses actes et savait qu'il ne pouvait rien faire pour les éviter »¹⁴⁰.

On mesure, dans ces conditions, le caractère littéralement providentiel d'une religion qui apporte aux déracinés un passé mythique et qui, surtout, lui confère un sens que l'horrible constat de la déportation empêchait d'instaurer. Nous avons brièvement souligné plus haut les analogies entre la condition des Noirs américains et l'histoire du peuple élu. Alexandre Pierrepont les formule d'une manière lapidaire : « peuple noir =

¹³⁸ Cité par Georges LAPASSADE, *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Éditions Loris Talmart, 1990, p. 69.

¹³⁹ Geneviève FABRE, *op. cit.*, p. 66.

¹⁴⁰ Eileen SOUTHERN, *op. cit.*, p. 148.

Israël, le "maître" = le pharaon, Sud = Égypte, le Mississippi = le Jourdain, l'Afrique = la terre promise »¹⁴¹. La Bible fournit donc aux Afro-américains une origine et une destinée. L'appropriation des Écritures s'articule autour de deux tendances : le merveilleux et le social. D'une part, les improvisations des *preachers* sont riches de visions oniriques mettant en scène miracles, bêtes fantastiques et éléments déchaînés. Selon Noël Balen, le « succès » d'un prêche passe notamment par ces évocations spectaculaires¹⁴². Pour captiver l'assistance, le bon *preacher* mêle habilement ses talents de conteur à l'interprétation des textes ; l'édification morale passe par l'effet dramatique. Mais ces récits ne concernent pas seulement un ailleurs mythique, et les préoccupations de la communauté ne sont pas uniquement tournées vers l'au-delà. Le rôle de l'Église dans la société afro-américaine ne se réduit pas à la seule fonction spirituelle. Dans la société esclavagiste, elle a longtemps constitué le seul espace de rassemblement toléré. La messe répond donc à des exigences sociales qui sont niées par la servitude. En conséquence : distraction, cohésion communautaire, organisation politique se mêlent à la célébration du divin. Dans le rituel afro-chrétien, l'esthétique, le politique et le religieux sont fortement imbriqués. Les hymnes religieux sont truffés d'allusions plus ou moins directes à la situation sociale et contiennent parfois une strophe évoquant simplement la vie quotidienne, le travail bien sûr mais aussi des moments de joie comme par exemple le plaisir de cueillir un fruit. Selon Eileen Southern :

« [...] les esclaves transposaient leur mode de vie dans leurs chansons. L'inspiration d'un spiritual pouvait être à l'origine une histoire ou une hymne protestante [...], mais la manière du poème était ramenée aux soucis immédiats des esclaves. Les chants religieux sont aussi terre à terre, aussi pratiques que les chants profanes »¹⁴³.

La dimension « pratique », fonctionnelle de la musique conduisit naturellement les Noirs à l'utiliser à des fins politiques. Seul lieu d'autonomie, l'église s'est parfois transformée en lieu de résistance. De nombreux chants contiennent des doubles sens, incitent à la lutte ou se présentent comme des messages codés. On sait par exemple que,

¹⁴¹ Alexandre PIERREPONT, *op. cit.*, p. 31. Il semble que le Jourdain a plutôt symbolisé le fleuve Ohio, frontière naturelle qui sépare les États esclavagistes du sud et les États abolitionnistes du nord. La terre promise a également désigné les villes du nord où le servage n'existait plus ou le Canada où il n'avait jamais existé. Voir à ce propos Noël BALEN, *op. cit.*, p. 62.

¹⁴² *Ibid.*, p. 110.

¹⁴³ Eileen SOUTHERN, *op. cit.*, p. 158.

dans les années 1830, le mouvement abolitionniste a pu se propager jusque dans le Sud profond grâce au réseau des églises noires. Les chants parlaient aux fidèles de l'existence d'une terre promise dans les états nordistes, ils incitaient les esclaves à franchir le Jourdain (le fleuve Ohio) et à rejoindre Canaan (le Canada), et ils les informaient sur les moyens de réussir cette fuite. Ainsi, le « chemin de fer souterrain » – réseau d'évasion qui a organisé la fuite de milliers d'esclaves entre 1830 et 1860 – s'est-il principalement appuyé sur les lieux de culte pour se faire connaître sans alarmer la surveillance des maîtres¹⁴⁴.

L'engagement politique du clergé est une constante qui traverse l'histoire de la lutte des Noirs depuis l'abolitionnisme jusqu'à l'obtention des droits civiques. Ce détournement de la maison du Seigneur en un lieu de réjouissance et de résistance, et cette tendance à transposer dans l'ici-bas les promesses de salut, constituent selon nous la grande originalité de l'Église afro-chrétienne. L'appropriation des mythes bibliques par les Noirs a, en quelque sorte, constitué le premier pas d'une conscience historique de la communauté. Par la mise en récit et la musique, en donnant aux Noirs exilés des origines et un horizon, les *spirituals* et le gospel ont largement contribué à fonder la société afro-américaine.

La performance d'une messe gospel véhicule, via la musique, la gestuelle et le chant un certain nombre de valeurs et de procédés qui ont fortement marqué le jazz. La joie, l'espérance, la combativité, le partage et l'amour du prochain, l'aspiration à la transcendance que comprend l'esthétique du gospel, tous ces éléments forment une conception particulière du social et du sacré. Ces valeurs positives ne sauraient pourtant rendre compte de l'hétérogénéité symbolique du jazz. Car le jazz n'a pas seulement bon fond, et les représentations du monde qu'il porte sont également pétries de l'univers profane du blues qui se réclame davantage du Diable que du bon Dieu.

¹⁴⁴ Robert SACRÉ, *Les negro spirituals et les gospel songs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 14.

3.3. Le blues : poésie, performance et mise en scène du social

Le terme « blues » désigne à la fois une forme poétique, une structure musicale et un état d'esprit. En général, les paroles d'un blues sont composées de quelques strophes de trois phrases, dont la seconde est le plus souvent la répétition de la première et la troisième une sorte de chute ou de réponse. Ce schéma très simple donne lieu à de nombreuses variations si bien qu'il est plus juste de parler de conventions ou de tendances que de règles à proprement parler. Ainsi, plutôt qu'une définition formelle, il nous paraît plus juste d'adopter la conception de Ralph Ellison, selon laquelle le blues est une « chronique autobiographique de catastrophes personnelles exprimée sous une forme lyrique »¹⁴⁵. D'un point de vue musical, le blues se reconnaît par sa structure – une progression harmonique de douze mesures, composée de trois accords (tonique, sous-dominante, dominante) –, l'altération des troisièmes, cinquièmes et septièmes degrés de la gamme diatonique, également pensable comme une *bémolisation* du cinquième degré de la pentatonique mineure.

Une telle définition donne cependant une image bien rigide. D'une part, les nombreuses exceptions, loin de confirmer la règle, invitent au contraire à lui conférer une valeur toute relative : on trouve des blues à huit ou à seize mesures¹⁴⁶, l'utilisation de la pentatonique majeure est assez courante, et d'autres types de cadence harmonique (l'Anatole par exemple) sont repérables même dans les blues les plus anciens. Forme musicale simple mais infiniment malléable, pouvant s'envisager d'un point de vue diatonique ou modal, oscillant entre le ternaire et le binaire, initialement chanté en solitaire, individuation de l'ancestrale antiphonie africaine¹⁴⁷ mais se prêtant également à tout type de formation, y compris strictement instrumentale, le blues ne se laisse pas si facilement saisir. D'autre part, comme le note Gérard Herzhaft, si ces façons de définir le blues intéressent le monde savant, elles ne sauraient convenir aux bluesmen qui « n'en parlent jamais que de façon lyrique »¹⁴⁸. Car avant d'être une forme, le blues est

¹⁴⁵ Philippe BAUDOIN, *Jazz mode d'emploi. Petite encyclopédie des données techniques de base*, Paris, Éditions Outre Mesure, 1990, p. 101.

¹⁴⁶ Certains blues – les *boogies* de John Lee Hooker notamment –, se passent complètement de grille. Quant aux canoniques douze mesures, elles font souvent l'objet d'accommodements. Il n'est pas rare que les chanteurs ajoutent à la grille une ou deux mesures (ou seulement quelques temps), si par exemple la durée de l'énoncé vocal nécessite de prolonger l'accompagnement. À propos de ces écarts, Philippe Baudoin parle d'une structure de « 13 à la douzaine » (*ibid.*, p. 103).

¹⁴⁷ Questions-réponses du soliste avec le chœur voir, par exemple, Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 30.

¹⁴⁸ Gérard HERZHAFT, *Le blues*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 7.

un fond. Le vocable, apparu avant la formation du genre musical, désigne en premier lieu un sentiment complexe et ambigu, qui n'a tout d'abord pu s'exprimer qu'en terme chromatique. Si l'on ose dire, le blues est littéralement une couleur musicale qui a du sens. Tristesse, mélancolie, cafard, spleen même, les tentatives de traduction ne manquent pas. Mais compte tenu de l'immense diversité des sentiments qui sont exprimés par les chanteurs de blues – diversité qui comprend également le détachement, la colère et la joie –, il est difficile de définir l'état d'esprit du blues. Sans doute faut-il le comprendre comme la sphère affective d'un groupe humain, la muse, pourrait-on dire, du peuple noir américain.

Le blues prend probablement forme au lendemain de la guerre de Sécession. Il est en tout cas absolument lié à l'émancipation. Si sa naissance précède sans doute celle du jazz d'au moins deux décennies, son essor lui est contemporain. Parler du blues comme une forme appartenant à la préhistoire du jazz est donc problématique. Précisons : le blues n'est pas véritablement un ancêtre du jazz, mais plutôt un état d'esprit qui l'engendre et le traverse. Qualifié dans la plupart des travaux savants de « source », de « pôle », d' « énergie fondamentale », d' « âme » du jazz, le blues est en effet la principale référence musicale et affective du jazz. « Le blues, dit Amiri Baraka, est la conscience nationale du jazz [...]. Sans le blues, qui l'anime de l'intérieur, le jazz n'a ni histoire, ni mémoire »¹⁴⁹.

L'apport principal du blues réside dans cette mise en avant de la subjectivité. Libéré de ses chaînes, l'ancien esclave peut enfin chanter à la première personne. Contrairement aux chants de travail et aux *spirituals*, le blues est le poème d'une personne qui prend la parole en son nom. En revanche, si le bluesman chante son expérience individuelle, il ne cherche pas pour autant la singularité, il privilégie les expériences communes dans lesquelles chacun peut se reconnaître. L'universalité tant louée du blues, réside peut-être dans cette capacité à offrir mille nuances dans la représentation de l'existence ordinaire.

Comme le dit Erwan Dianteill, « le blues est un discours autant qu'une musique »¹⁵⁰ ; et nous ajoutons, un discours public. Car s'il est vrai que le musicien joue parfois pour lui-même – l'imagerie du bluesman solitaire n'est pas sans fondement –, le

¹⁴⁹ Amiri Baraka, cité dans l'ouvrage de Lionel DAVIDAS, *Chemins d'identité. Le Roi Jones/Amiri Baraka et le fait culturel africain-américain*, Kourou, Éditions Ibis Rouge, 1997, p. 190.

¹⁵⁰ Erwan DIANTEILL, « La danse du diable et du bon dieu. Le blues, le gospel et les Églises spirituelles », dans Bernard LORTAT-JACOB & Miriam Rovsing OLSEN (dir.), *op. cit.*, p. 421.

blues s'est constitué par et pour la scène. Porteur d'une parole individuelle adressée frontalement au public, le bluesman est regardé par son auditoire comme un acteur. « Ce n'est pas un hasard, dit Geneviève Fabre, si les chanteurs de blues se produisirent sur la scène du Lincoln Theatre dès 1909. La musique était, en effet, considérée comme un *spectacle*, le musicien comme un "performer", un acteur »¹⁵¹.

Dans un article au titre éloquent – « La théâtralité du blues » –, Jacques D. Lacava plaide pour une reconnaissance de toutes les dimensions expressives du genre. L'auteur y déplore le fait que le blues ne soit étudié la plupart du temps que comme une forme musicale alors qu'il relève essentiellement de la performance¹⁵². Poésie improvisée, gestuelle dramatique et musique se combinent selon lui dans une forme qui s'invente avec le public dans l'ici et maintenant du concert.

La théâtralité de l'esthétique du blues s'explique par les relations que les bluesmen ont entretenues avec la scène et avec le monde du théâtre et par les fonctions sociales qu'il a revêtues. Certes le blues prend véritablement son essor avec les premiers enregistrements des chanteuses de blues classique et les *race records* qui leur font immédiatement suite, mais pendant les quelques décennies de maturation qui précèdent cette reconnaissance, et avant même que les artistes de blues ne fassent leur apparition sur des scènes prestigieuses, le blues se popularise via des troupes de théâtre itinérants qui engagent des musiciens noirs. Ceux-ci sont embauchés pour leurs compétences musicales bien sûr, mais également en tant qu'acteur et danseur¹⁵³. *Tent shows*, *medecine shows* et autres spectacles publicitaires, mais aussi *vaudeville* et *minstrel shows*, sont les premiers lieux de formalisation et de diffusion du blues classique. Comme le dit Robert Springer :

« C'est, en effet, grâce aux divers spectacles itinérants que le blues devint un genre reconnu du public. De nombreux danseurs, chanteurs, comiques et amuseurs noirs firent leurs débuts et leur apprentissage dans les *medecine shows*, les foires, les cirques, les *minstrel shows* noirs et les spectacles de vaudeville. Le blues faisait partie de ces spectacles depuis le début du XX^e siècle »¹⁵⁴.

¹⁵¹ Geneviève FABRE, *op. cit.*, p. 284.

¹⁵² Jacques D. LACAVA, « The Theatricality of the Blues », dans *Black Music Research Journal.*, Vol. 12 N° 1, 1992, p. 127.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 129.

¹⁵⁴ Robert SPRINGER, *op. cit.*, p. 89.

Certaines troupes de *minstrels* ont ainsi constitué de véritables creusets. Nick Tosches mentionne à ce propos la fameuse Rabbit Foot Compagny :

« D'une seule et même troupe noire, la Rabbit Foot Compagny, basée dans le Mississippi, rebaptisée par la suite les Rabbit Foot Minstrels, devaient émerger les chanteuses classiques de blues urbain Ma Rainey, Ida Cox, et Bessie Smith, ainsi que le précurseur du rhythm and blues Louis Jordan. L'artiste de blues Skip James travailla aussi brièvement avec l'organisation Rabbit Foot »¹⁵⁵.

Parallèlement au circuit de diffusion des *minstrels*, déjà en place depuis la moitié du XIX^e siècle, le blues rural s'épanouit et gagne progressivement le Nord : Memphis, Saint-Louis et enfin Chicago. La liberté de mouvement fraîchement acquise, la précarité et la misère engendrées par l'émancipation et l'industrialisation du Sud poussent de nombreux musiciens – confirmés ou simplement courageux – à tenter l'aventure risquée d'une carrière professionnelle.

Jouant partout où cela est possible pour des publics variés, les bluesmen développent de nombreux talents qui excèdent le domaine musical. L'artiste de rue n'a pas d'autre choix que celui de se faire acteur. Mais c'est en passant de la rue au cabaret que les performances des bluesmen acquièrent véritablement la dimension théâtrale qu'évoque Jacques D. Lacava. Les musiciens y font en effet de plus en plus attention à leur apparence vestimentaire, soignent leur tour de chant et développent la dimension théâtrale. Les bons mots, les interventions écrites des partenaires et autres effets comiques ou dramatiques sont des éléments attendus du spectacle. Pour les bluesmen, comme pour le public, le concert se conçoit de plus en plus comme un « *show* ». Dans un entretien avec François Postif, T. Bone Walker, qui ne fait certes pas partie de cette toute première génération de bluesmen mais qui s'inscrit fidèlement dans cette tradition, regrette que ses performances de danseur n'aient jamais été appréciées à leur juste valeur par le public européen.

« Car je suis avant tout un danseur : j'ai été danseur avant de savoir jouer de la guitare. C'est de là que vient mon grand écart, du temps où j'avais un numéro de danse acrobatique avec une fille qui s'appelait Tiny Dorham. Évidemment, en Europe, on ne sait pas exactement ce que c'est qu'un show à l'américaine et les gens pensent : "Il est formidable à la guitare, quel besoin a-t-il de faire le grand écart sur scène ?" Mais ça fait partie de mon spectacle »¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Nick TOSCHES, *Blackface. Au confluent des voix mortes*, trad. Héloïse Esquié, Paris, Éditions Allia, 2003, p. 29.

¹⁵⁶ François POSTIF, *Jazz me blues*, Paris, Éditions Outre Mesure, 1999, p. 247.

Le bluesman, on le voit bien, peut être un homme de scène complet qui met en jeu des compétences extra-musicales. Et pourtant la théâtralité du blues ne se réduit pas à la dimension spectaculaire du concert. Le véritable enjeu ne saurait être l'exploit physique, le blues n'est ni une comédie musicale dansée ni un spectacle de cirque, et de grands chanteurs au jeu très statique ont su par la seule force de leur voix et par le pouvoir évocateur de leurs textes, produire cette catharsis qui est au cœur de l'esthétique du blues. Robert Springer résume parfaitement la question :

« Plus qu'une expression physique, le blues, en tant qu'expression artistique du chanteur, lui permet une certaine distanciation – car il est aussi acteur – par rapport aux problèmes quotidiens dont il est question dans ses chansons, créant ainsi une sorte de phénomène de catharsis. Ce phénomène est en évidence à tous les niveaux du blues, encore qu'il soit sans doute plus manifeste dans le blues urbain de style "Chicago", grâce à une dramatisation, voire à une mise en scène visuelle, souvent plus accentuée que dans un simple blues rural »¹⁵⁷.

Certains spécialistes (Charles Keil, Jacques D. Lacava, Robert Springer) n'hésitent pas à comparer le concert à un rituel. Le concert a lieu le samedi soir dans les *juke joints* de campagne ou dans les clubs urbains, les mêmes histoires y sont racontées de la même manière, les attentes du public sont immuables et le déroulement de la performance parfaitement réglé. Charles Keil, notamment, a souligné que ce qui était compris par le public blanc comme une simple distraction revêtait pour le public noir une signification plus complexe¹⁵⁸. Événement codifié où le chant, la danse et la poésie occupent une place centrale et dans lequel s'imbriquent plaisir, édification et purgation émotionnelle, le concert peut en effet être compris comme un rituel social comparable à bien des égards à l'office religieux. La recherche d'émotions collectives et de cohésion autour d'un imaginaire commun qui caractérise ces réunions, et le rôle qu'y jouent les figures du *preacher* et du bluesman, rendent en effet ces analogies assez convaincantes. L'habileté oratoire, la maîtrise vocale et l'inventivité sont requises dans les deux cas ; et on sait que quelques grands noms du blues – Son House, Skip James, Blind Reverend Gary Davis – endossèrent, non sans tiraillement, la double casquette de prédicateur et de chanteur de blues.

Mais si l'on peut dire que le même type de compétences est en jeu dans l'office et le concert, les deux « rituels » ne peuvent en aucun cas être confondus. Se fustigeant

¹⁵⁷ Robert SPRINGER, *op. cit.*, p. 155.

¹⁵⁸ Cf. Jacques D. LACAVA, *op. cit.*, p. 130.

l'un l'autre¹⁵⁹, les deux mondes ont entretenu un rapport de rivalité, qu'il faut sans doute comprendre, du point de vue de la communauté, comme un rapport de complémentarité¹⁶⁰. Aux visions idéalisées de l'Église, faites de paix, d'amour divin et de croyances, le blues répond par la représentation lucide d'un monde violent où l'amour est charnel et inconstant. Visées utopiques et ancrage dans la réalité sont également nécessaires à la survie d'un groupe social ; l'Église et le blues se sont en quelque sorte répartis les tâches. Deux remarques doivent permettre de préciser ce schéma un peu simpliste.

Premièrement, l'office et le concert obéissent à des logiques distinctes. Dans la cérémonie religieuse, le but visé est la communion dans l'extase. Les fidèles se tournent vers Dieu et sollicitent sa miséricorde. Dans le blues, il s'agit plutôt de nommer la souffrance, de la partager, de la mettre à distance et de l'exorciser par le pouvoir exutoire du rythme et la puissance de la voix. Ainsi le blues peut-il se concevoir comme une thérapeutique, dont le drame constitue un outil privilégié :

« Si le simple processus de désignation peut parfois suffire, l'efficacité du blues croît quand il prend l'aspect d'une réelle dramatisation sous forme de monologue. [...] Les meilleurs blues sont donc des sortes de cérémonies ou rituels de guérison par le biais de la désignation et de la dramatisation. C'est bien de cette manière qu'il faut expliquer l'existence, dans un nombre impressionnant de morceaux, de répliques et de fragments de dialogues. Le *bluesman* de la tradition – et, une fois encore, nous rejoignons ici le rôle du griot africain – sert par ce biais de révélateur, de metteur en scène, de sorcier en quelque sorte »¹⁶¹.

La fonction du concert est donc cathartique. C'est en représentant avec une grande intensité la souffrance ordinaire de la vie de la communauté que le chanteur parvient à conjurer sa douleur et celle de son auditoire. Ainsi la tristesse des paroles et la joie du public et des musiciens ne sont paradoxales qu'en apparence. Tous les adeptes de blues insistent en effet sur le caractère libérateur de cette musique et sur la décharge émotionnelle – proportionnelle à l'engagement affectif du chanteur – qui s'opère pendant le concert. Le bluesman se purge de sa souffrance en la nommant et en la jouant. La gestuelle, l'outrance du jeu et les sollicitations du performeur n'ont rien d'un

¹⁵⁹ Aux condamnations par les *preachers* de l'immoralité dont ils sont les champions, les bluesman répondent par des critiques virulentes de la tartufferie des *leaders* de l'Église noire.

¹⁶⁰ Erwan DIANTEILL, *op. cit.*, p. 423.

¹⁶¹ Robert SPRINGER, *op. cit.*, p. 167.

cabotinage, elles sont destinées à établir et à maintenir la forte relation d'empathie nécessaire à l'opération de catharsis.

Deuxièmement, alors que le rituel chrétien s'appuie sur un corpus constitué, issu d'une culture lointaine, le blues construit son propre corpus à partir d'expériences vécues. Le monde du blues est effectivement celui des Noirs-américains, il raconte les vicissitudes de l'existence ordinaire. L'amour y figure au premier plan d'un tableau très sombre fait de misère, d'injustice, de catastrophes naturelles et économiques, de croyances occultes et parfois d'espoir d'une vie meilleure. Oscillant constamment entre le fictif et l'autobiographique¹⁶², entre le stéréotype et le réel, les scènes décrites dans les paroles de blues favorisent l'identification du public à la voix du chanteur. Si les prêches fonctionnent pour l'essentiel sur le mode de l'allégorie, le ressort fondamental du blues est le drame. C'est précisément ce qui en fait la construction culturelle majeure de la société afro-américaine d'après l'esclavage.

En fournissant des modèles de conduite, ces « scènes » chantées participent à la construction d'un ensemble de références qui informent le système affectif de la communauté. Selon Springer : « Tout groupe social doit son existence et sa survie à un système de sentiments qui régule la conduite de l'individu selon les besoins propres au groupe »¹⁶³. Telle est bien la fonction principale du blues : celle de proposer une représentation de la sphère affective et de la questionner par le jeu.

Le blues n'est pas une forme de théâtre mais il partage avec lui la fonction de représentation. Il opère comme un régulateur par le biais de la catharsis et crée un espace dans lequel la société se réfléchit. Pour reprendre à nouveau l'expression d'Édouard Glissant, il « "double" son histoire (la signifie) et en dresse l'inventaire »¹⁶⁴. Car en parlant d'amour le bluesman parle aussi de l'histoire de tout un peuple, de ce qui l'opprime et de ses aspirations. Il n'est pas possible de dresser ici un tableau satisfaisant de ce que disent les blues, mais il est important de signaler que derrière l'apparente banalité des paroles se cache un corpus riche fait de mythes, de satires, de témoignages, de contestations et de préceptes moraux dans lesquelles conservatisme et progressisme, conformisme et excentricité, prudence et témérité, sont tour à tour prônés par les porte-paroles profanes de la communauté que sont les bluesmen. Forme dans laquelle la

¹⁶² *Ibid.*, p. 168.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁶⁴ Édouard GLISSANT, *op. cit.*, p. 685.

subjectivité est reine, le blues offre une multiplicité de points de vue qui ne sont pas jugés en terme de vérité mais plutôt de sincérité. Il n'y a pas d'homogénéité dans cette comédie humaine que le blues dépeint et il serait vain de vouloir y trouver une unité thématique ou éthique.

À travers cette vaste palette de sentiments et de valeurs que l'on ne saurait synthétiser, le blues adopte cependant nombre de conduites récurrentes, parfois contradictoires, qui modèlent en quelque sorte l'attitude du bluesman. Robert Springer les résume ainsi : repli, contestation camouflée, détournement de l'agressivité sur des objets secondaires et recours à l'humour¹⁶⁵. À cela s'ajoute une forte tendance de la poésie du blues à représenter la possibilité : l'utilisation des temps futurs, la focalisation sur ce qui va ou pourrait arriver, la décision, la promesse, la menace. Contrairement aux idées reçues le blues n'est pas une musique désespérée :

« Il exprime le désespoir pour déboucher sur une situation ouverte. Ses paroles insistent sur l'idée de changement, de mouvement, laissant ouverte la possibilité de modifier une réalité faite de souffrance. La défaite n'y est pas acceptée »¹⁶⁶.

La noirceur supposée du blues doit plutôt se comprendre comme une représentation lucide de la réalité sociale, qui s'affranchit des promesses de salut. Ce qui sauve ici l'individu, c'est sa capacité à faire des choix, à décider pour lui-même et à transformer sa souffrance en force vitale. Vertueux ou pécheur, fidèle ou infidèle, le bluesman est un homme libre qui parle et décide en son nom. Initialement portées par la scène du blues, la dramatisation des préoccupations ordinaires de la vie sociale et l'affirmation de la liberté individuelle, seront aussi des ferments de la théâtralité du jazz.

3.4. Les *blackface minstrels*

« *Minstrel* », est la traduction du mot français « ménestrel ». Il s'applique ici aux créateurs de la première forme théâtrale native du Nouveau Monde, c'est-à-dire aux comédiens, chanteurs et danseurs qui ont occupé l'avant scène du divertissement populaire américain entre les années 1820 et 1890. « *Blackface* », désigne une pratique de grimage apparue au début du XIX^e siècle aux États-Unis, consistant à se peindre le visage en noir pour pasticher ce qui est alors considéré comme une attitude typiquement

¹⁶⁵ Robert SPRINGER, *op. cit.*, p. 215.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 173.

nègre. Par extension, le *blackface* est l'acteur, le masque et la performance elle-même. Ce type de masque remonte à la nuit des temps¹⁶⁷, mais dans une société américaine tiraillée entre égalitarisme de façade et système esclavagiste, où coexistent l'aspiration au métissage et la peur de l'autre, il acquiert une signification troublante. Avec le *minstrel show*, l'inversion carnavalesque prend en effet des allures de spirale vertigineuse. Car le *blackface* n'est pas l'apanage des Blancs. À partir de l'émancipation¹⁶⁸, les artistes noirs se sont emparés de ces codes théâtraux pour en proposer leurs propres versions, codes qui furent à nouveau réinterprétés par les Blancs, et ainsi de suite. Terry Waldo résume avec laconisme : « Quand l'ère du ragtime commença en 1896, le *cakewalk* était pratiqué par des Noirs qui imitaient des Blancs qui imitaient des Noirs qui imitaient des Blancs »¹⁶⁹.

L'imbroglio de la *minstrelsy* intéresse notre étude pour au moins deux raisons. D'abord parce que ces spectacles constituent un des principaux creusets du jazz. C'est dans les théâtres où les Blancs s'approprièrent ce qu'ils connaissaient de la musique des Noirs, et où ces derniers détournèrent à leur tour ce folklore imaginaire, que la dynamique de métissage constitutive du jazz s'est véritablement mise en place. Le répertoire et les conceptions musicales du *early jazz* sont en grande partie issues de la tradition des ménestrels. Ensuite, parce que le *minstrel show* met en exergue les problématiques attachées à la mise en scène de la culture populaire de l'Atlantique noire et de ceux qui, Blancs ou Noirs, s'en sont réclamés. Les ancêtres des jazzmen portaient le masque ; l'esthétique scénique du jazz est profondément marquée par ce jeu de dissimulation, de représentation ambivalente, de travestissement du sens et des identités. Jusqu'aux années 1980, les musiciens n'auront de cesse de se positionner vis-à-vis de cette tradition qui leur assignait d'emblée un rôle avec lequel il leur fallait composer, bon gré, mal gré. Nous aborderons ces deux perspectives (dimension musicale du *show* et teneur des représentations) en retraçant brièvement l'histoire du genre.

Selon William T. Lhamon, la *minstrelsy* voit le jour lorsque au début du XIX^e siècle, les Noirs affranchis des villes du Nord commencent à faire commerce de leur

¹⁶⁷ Gérard Herzhaft rappelle que le grimage en noir est utilisé sur le Vieux Continent depuis l'Antiquité. Il relève de la culture carnavalesque, manifeste un désir de travestissement et s'accompagne en général d'une grande licence de parole (cf. Gérard HERZHAFT, *op. cit.*, p. 200).

¹⁶⁸ Au niveau fédéral l'abolition de l'esclavage date de 1865, mais dans certains États et dans certaines villes du Nord, l'émancipation s'amorce dès le début du XIX^e. À New York, berceau de la *minstrelsy*, l'affranchissement graduel débute en 1799 et l'interdiction de l'esclavage date de 1827.

¹⁶⁹ Cité par Nick TOSCHES, *op. cit.*, p. 195.

pratiques musicales et gestuelles. Dans le premier chapitre de son ouvrage sur la question – « Ils dansent pour des anguilles » –, l'auteur explique comment les danses et les numéros burlesques des anciens esclaves, jusque-là confinés dans le cadre communautaire, s'exposent au grand jour sur les marchés. En vendant leur performance pour quelques denrées, les jeunes gens mettent leur savoir faire théâtral en circulation telle une monnaie d'échange. Le marché devient alors un lieu de transactions culturelles, de représentation et de construction des identités donc, mais surtout de brassage, de métissage et d'émulation¹⁷⁰.

L'intérêt suscité par ce nouvel art populaire est immédiat mais non pas univoque. S'adressant à une assemblée composée de Blancs, de Noirs, de prolétaires, d'artisans et de bourgeois, les danses de rue provoquent des réactions très diverses : à la curiosité se mêle condescendance et incompréhension ou, au contraire, admiration, enthousiasme, convoitise. Souvent ces sentiments contradictoires se combinent, et les acteurs, conscients de ce phénomène, en jouent volontiers, rendant possible plusieurs niveaux de lecture. Là où certains voient de la naïveté, d'autres perçoivent de la ruse. Comme souvent, la mixité du public favorise l'usage des doubles sens.

À peine mis sur le marché, les gestes des jeunes Noirs sont récupérés, utilisés, transformés par ceux qui s'y reconnaissent et qui entendent également en tirer profit. L'origine du masque *blackface* est incertaine. Il apparaît de toute évidence lorsque les comédiens blancs s'approprient la gestuelle des danseurs noirs, en signe d'hommage, ou de ralliement, et parce que la figure du Noir récolte les faveurs du public. Mais s'il désigne un désir de travestissement racial, le grimage doit également se comprendre comme un marqueur social. Dans le nord des États-Unis, sur les grands chantiers de la première révolution industrielle – ceux des grands canaux notamment –, les contremaîtres ne différencient pas vraiment l'esclave, l'affranchi et l'ouvrier sous contrat. Qu'ils soient noirs, blancs, immigrés ou natifs du sol américain, les travailleurs partagent le même sort et subissent les mêmes brimades. Ainsi le rasage de la tête et des sourcils, châtiment réservé aux fuyards – qu'ils soient ou non des hommes légalement libres –, frappait-il les indociles sans distinction de race¹⁷¹. C'est notamment de ce visage glabre, devenu symbole de la classe laborieuse, que les premiers *blackface* vont

¹⁷⁰ W.T. LHAMON JR., *Peaux blanches, masques noirs*, trad. Sophie Renaut, Paris, Éditions Kargo & l'Éclat, 2008, p. 20-23.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 106.

s'inspirer, renversant sur la scène la signification des stigmates de l'oppression en signe d'appartenance :

« L'auto-marquage du ménestrel blackface – une marque que nous n'avons pas finie d'apprendre à voir – commence par la transfiguration de ces marques historiques. Les ménestrels, comédiens ambulants, témoignent de leur solidarité avec les ouvriers en acceptant les marques que portaient ceux-ci, présents dans le public du ménestrel ; ils les ont intégrées à leur propre jeu. Les patrons marquaient le visage du labeur, les ménestrels firent de ce visage un signe »¹⁷².

S'il n'est pas exempt d'ambiguïté, l'usage du masque ne saurait en tout cas se réduire à un geste de stigmatisation. Genre burlesque, le *minstrel* ne s'embarrasse pas de charité. Les personnages sont grossiers, bouffons, veules et paresseux, mais ils sont, par dessus tout, des hommes libres, bien décidés à le rester et à vivre comme bon leur semble. Pas d'exaltation des comportements vertueux prônés par la bourgeoisie donc, mais plutôt un éloge de la fuite, de la libre parole et de l'autonomie. Pour les premiers *minstrels*, le Noir n'est pas l'idiot insouciant, docile et libidineux, il représente les opprimés qui se libèrent de leurs chaînes. Lhamon insiste sur ce point : « On ne dira jamais assez que ces personnages de théâtre étaient libres »¹⁷³. Ce que l'on a souvent compris de manière un peu unilatérale comme d'odieux stéréotypes raciaux, relève d'une volonté de donner une image de soi délibérément à contre courant de tout ce que la bonne société valorise. Faire du Noir l'emblème de la contre-culture peut bien choquer, mais à bien y regarder il n'est pas étonnant qu'il ait été choisi pour représenter la subversion de l'ordre moral. Maintenu en bas de l'échelle sociale depuis plusieurs siècles, brimé, dénigré ; il symbolise sur la scène tout ce que l'Amérique bourgeoise rejette. En adoptant le masque des damnés de la terre, le ménestrel ne raille pas les laissés pour compte, il fait cause commune avec eux. Comme le dit Gerard Herzhaft, « Ce théâtre à destination des classes pauvres se sert en fait de la figure du Noir, le personnage social le plus pauvre, le plus humilié, le plus exploité pour démonter l'ensemble d'un système qui opprime aussi les spectateurs »¹⁷⁴.

Avant même d'être intégrée par le *blackface*, la gestuelle des Noirs comportait une forte dimension subversive. Les premières formes théâtrales créées par les esclaves à l'occasion de la récolte du maïs ou des fêtes votives par exemple, parodiaient

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ *Ibid.*, p. 202.

¹⁷⁴ Gérard HERZHAFT, *op. cit.*, p. 203.

subtilement les coutumes des maîtres¹⁷⁵. Sous couvert d'éloge, les acteurs se moquaient de ceux qui les regardaient avec condescendance sans comprendre le caractère irrévérencieux de la représentation. « Le jeu s'appuyait sur une duplicité, la feinte, l'allusion, les mots à double sens qui n'étaient compris que par les Noirs permettaient une satire cachée »¹⁷⁶. Ainsi, derrière le masque du bouffon, les premiers acteurs noirs se jouaient déjà du modèle culturel des dominants. Les *minstrels* blancs ont modelé leurs personnages sur des caricatures. On comprend alors que leur jeu ait été particulièrement outré et que les stéréotypes aient été jugés odieux par les publics qui ne percevaient pas – ou refusaient de percevoir – la complexité de ce jeu d'appropriation et de renversement. Il est possible que les comédiens *blackface* n'aient pas entièrement saisi la symbolique des performances qu'ils imitaient. Il est possible, comme le soutient Geneviève Fabre, que cette récupération se soit accompagnée d'un appauvrissement du message¹⁷⁷, mais on peut également penser, à l'instar de Lhamon, qu'elle a surtout « rendu accessibles les stratégies de l'indocilité noire camouflées aux publics de Blancs démunis »¹⁷⁸.

En passant de la rue aux salles de spectacle, le *minstrel show* se structure en genre théâtral avec ses personnages emblématiques, sa dramaturgie, ses canons et son académisme. Sans en faire l'histoire, on peut identifier quelques moments clés. Considéré comme le père fondateur du *blackface*, Thomas Dartmouth Rice (ou « Daddy » Rice) crée la figure de Jim Crow vers la fin des années 1820. La légende veut que Rice ait composé son personnage en imitant un vieux valet d'écurie, dont la démarche, la voix et les guenilles lui auraient fourni l'essentiel de son inspiration. Cette version des faits est aujourd'hui contestée. La richesse du Jim Crow de Rice incite à le considérer comme une synthèse de la gestuelle et des chants noirs alors en circulation sur les marchés urbains. Jim Crow est un esclave fugitif en haillons dont la balourdise n'a d'égal que son agilité à se sortir des mauvais pas. Fort de son expérience dans la comédie populaire à l'anglaise, Rice adapte les histoires de marins, de bandits de grand chemin et de valet roublard, au monde fantasmé de la plantation, contant sans relâche, à travers le chant et la danse, sur un mode burlesque, les mésaventures des esclaves qui s'affranchissent de leur chaînes. Bien que le Noir soit représenté de manière bouffonne,

¹⁷⁵ Geneviève FABRE, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁶ Sylvie CHALAYE, « Le jeu du Noir : Entre ruse et simulacre », *Africultures*, 2013/2, n°92-93, p. 103.

¹⁷⁷ Geneviève FABRE, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷⁸ W.T. LHAMON JR., *op. cit.*, p. 214.

il n'en reste pas moins un homme qui parvient à s'émanciper. Car, nous dit Lhamon : « Le moment crucial et récurrent de ces pièces, est la délivrance »¹⁷⁹. Le succès de Rice est considérable. En quelques années sa danse et ses numéros irriguent tous les États du Nord et traversent même l'Atlantique, suscitant les nombreuses vocations et les nombreux pastiches qui vont donner naissance au genre.

Autre personnage emblématique du genre, le Zip Coon de George Washington Dixon monte sur les planches en 1834¹⁸⁰. Sorte de dandy urbain, Zip Coon se rend ridicule en singeant maladroitement les bonnes mœurs. Son élégance tapageuse – il porte monocle, haut de forme et queue de pie à carreaux¹⁸¹ – dissimule mal son origine sociale, et sa méconnaissance des codes de la bourgeoisie l'expose à de nombreuses déconvenues. « Mais, précise Herzhaft, durant son sketch, Zip Coon ne cesse d'assener quelques vérités bien senties sur le monde urbain, l'attitude des puissants et les travers des uns et des autres. Quand il revient saluer, Dixon/Zip Coon est toujours ovationné par un public qui, d'une certaine façon, se reconnaît en lui »¹⁸². S'inspirant du mode de vie des affranchis du Nord, Dixon tourne en comédie les problématiques de l'intégration. Après s'être libéré, le Noir doit se faire une place dans la société ; Zip Coon représente en quelque sorte le prolongement historique du Jim Crow de « Daddy » Rice. Avec le personnage du dandy, le *minstrel show* confirme ainsi son ancrage dans la réalité sociale.

L'apport de Dixon concerne également la musique. La chanson de Zip Coon, une ballade sentimentale et burlesque, devient un moment attendu du spectacle qui suscitera de nombreux émules¹⁸³. Le succès croissant de ces intermèdes chantés préfigure la vogue des « *coon-songs* » de la fin du siècle, répertoire dont s'empareront les artistes du *early jazz* et qui consolidera l'intérêt de Broadway et de Tin Pan Alley pour la musique métissée du *blackface*.

C'est avec les *Virginia Minstrels* que le genre prend son envol et se codifie. Apparu sur la scène new-yorkaise en 1843, le groupe pose les fondements dramaturgiques du *show* et développe considérablement sa dimension musicale. Le spectacle des *Virginia Minstrels* devient rapidement un modèle pour tous les artistes

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 233.

¹⁸⁰ Nick TOSCHES, *op. cit.*, p. 16.

¹⁸¹ Gérard HERZHAFT, *op. cit.*, p. 202.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Nick TOSCHES, *op. cit.*, p. 31.

blackface. Composé de quatre acteurs-musiciens – l'orchestre comporte un violon, un banjo, un tambourin et des castagnettes en os –, la troupe déploie ses talents dans un spectacle en trois parties ; structure qui s'impose peu à peu comme le standard du *minstrel show*. Bien que le genre ait constamment évolué et bien que les équipes fussent parfois beaucoup plus nombreuses, la dramaturgie des *Virginia Minstrel* va longtemps rester une référence.

La première séquence est dédiée à la présentation de l'équipe par le biais de plaisanteries improvisées, devinettes, courtes chansons, danses, pantomimes et chorégraphies. Vient ensuite une succession de numéros plus écrits ou chaque artiste fait montre de sa spécialité (monologue comique, solo ou duo de danse ou d'acrobatie, chant), tandis que les autres l'accompagnent musicalement ou en lui donnant la réplique. La troisième partie consiste en une courte pièce : la parodie d'un classique (souvent un drame shakespearien), l'adaptation d'un roman ou d'un thème en vogue (*La case de l'Oncle Tom*, par exemple, a fait l'objet de nombreux pastiches) ou encore une création originale censée représenter la vie dans les plantations¹⁸⁴.

À partir de cette époque, le *minstrel show* commence à changer de visage. Tout d'abord, les Afro-américains sont exclus des théâtres¹⁸⁵, les Blancs imitant les Noirs ne jouent plus que devant des Blancs. La signification et la nature de la représentation s'en trouvent bouleversées. Les ménestrels attirent désormais un public de gens aisés qui viennent s'encanailler dans les bas-fonds. Destinée à une assistance moins populaire, la performance se polie et les artistes privilégient le pittoresque au détriment de la critique sociale. La satire ne disparaît pas mais elle se masque encore un peu plus, si bien que l'esprit d'échange et de subversion qui présidait aux premières manifestations du *blackface* tend parfois à disparaître.

À cette période apparaît notamment l'idée que le spectacle doit dépeindre fidèlement la vie des Noirs, ce qui renforce l'ambivalence des représentations. Avec cette composante « anthropologique », la caricature et le burlesque se teignent d'un exotisme ambigu. Devenant un produit commercial, le théâtre des ménestrels fait l'objet d'un contrôle attentif de la part des investisseurs qui entendent à la fois suivre et façonner les goûts du public. Ainsi, comme le suggère Christian Béthune, l'évocation

¹⁸⁴ Pour une description détaillée de la structure du *minstrel show*, voir notamment les pages de Éliane SEGUIN, *op. cit.*, p. 76-77. et de Geneviève FABRE, *op. cit.*, p. 34.

¹⁸⁵ W.T. LHAMON JR., *op. cit.*, p. 239.

pittoresque de la vie du Sud et le cachet d'authenticité relèvent-il en grande partie d'une stratégie publicitaire¹⁸⁶. Ces stratégies affectent le genre, car au désir de s'unir autour de la figure de l'opprimé et de s'identifier à lui s'ajoute maintenant une tendance à souligner la différence, à l'accuser et, par extension, à prôner la séparation. « Ainsi, résume Lhamon, le masque blackface encourageait tout aussi bien l'identification que la différenciation raciale »¹⁸⁷. L'auteur précise encore :

« Le spectacle blackface est devenu un rite social que les élites ont finalement réussi à exploiter. Ce qui était au départ une manière de mettre en valeur le charisme et l'union entre les races et aussi devenu un moyen de connoter la ségrégation et le mépris racial. En tant que forme culturelle en maturation, le blackface maintient le charisme et le mépris dans une étroite tension, ce qui suppose un ajustement constant sans qu'aucun élément ne soit pour autant éliminé »¹⁸⁸.

Ce racisme qui s'affirme ne balaye pas pour autant tous les aspects de la tradition, il oppose une contradiction de plus dans un rituel social déjà chargé de l'ambivalence des relations entre dominant et dominé.

Avant même que s'institue la ségrégation et que l'influence des entrepreneurs de spectacle deviennent déterminante, les ménestrels ont dû apprendre à composer avec une censure qui surveille de près ces lieux de licence de parole et de métissage symbolique que deviennent les théâtres pratiquant le *blackface*. La crainte suprême des élites étant que les « lumpenprolétariat[s] blanc[s] et noirs fasse[nt] cause commune »¹⁸⁹, le *blackface* est étroitement surveillé et les tentatives de fermer les salles de spectacle ou de contrôler le contenu des pièces se multiplient dès le début des années 1830. En réponse, les artistes, déjà maîtres dans l'art de masquer le sens, parent leurs performances d'un voile d'incohérence, adoptent des positions contradictoires afin de dérouter les censeurs. Si l'art des *minstrels* donne le vertige, c'est qu'il fut également conçu à cette fin. La tendance à se dérober devant toute interprétation univoque fait partie de la tradition. Ainsi, le leader des *Virginia Minstrels* Dan Emmett « pouvait autant défendre la cause noire que chanter l'éloge des Confédérés »¹⁹⁰. De même, si ses parodies des pasteurs noirs (les fameux *stump speeches*) semblaient odieuses à ceux qui n'y voyaient qu'une série d'élucubrations en petit nègre, d'autres plus attentifs

¹⁸⁶ Christian BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 79.

¹⁸⁷ W.T. LHAMON JR., *op. cit.*, p. 212.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 121.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 58.

pouvaient y entendre revendications sociales et plaidoyers en faveur de l'union de tous les opprimés, sans distinction de race.

Il n'est pas question de nier le caractère raciste de ces représentations, mais d'insister sur la complexité du processus. Dans ce jeu de dissimulation, de récupération et de détournement perpétuel, l'analyse peine à se frayer un chemin. Les controverses savantes sur les *minstrels* témoignent d'ailleurs de ces difficultés¹⁹¹. L'approche de Lhamon nous semble particulièrement intéressante dans la mesure où, loin de les évincer, elle articule les contradictions dont découle justement la richesse du phénomène. Deux points développés dans son livre sont particulièrement importants dans le cadre de notre étude.

Tout d'abord, le travail de l'auteur nous rappelle que le racisme et la bienveillance ne sont pas strictement antinomiques. Les bonnes intentions ne dissipent pas les préjugés et, inversement, les préjugés n'impliquent pas nécessairement la malveillance¹⁹². En comparant les performances *blackface* à la littérature abolitionniste, Lhamon démontre en effet que cette dernière est pétrie de stéréotypes raciaux et de présupposés inégalitaires, mais qu'elle n'en reste pas moins, à l'époque, progressiste¹⁹³.

¹⁹¹ Quelques exemples : pour Geneviève Fabre, la *minstrelsy* représente le versant culturel de l'idéologie suprématiste (Geneviève FABRE, *op. cit.*, p. 33.). Dans le même ordre d'idées, Éliane Seguin y voit un outil de propagande pro-esclavagiste (Éliane SEGUIN, *op. cit.*, p. 69.) ; Philippe Carles et Jean-Louis Comolli « un exemple parfait de récupération/colonisation culturelle et économique » (Philippe CARLES & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 227.). Christian Béthune, plus nuancé, mais sans nier que les *blackfaces* véhiculaient des stéréotypes racistes, considère le phénomène comme une victoire de la culture des Noirs, une victoire parce que la culture américaine s'est, grâce aux *minstrels*, profondément imprégnée des pratiques gestuelles et musicales créées par la communauté afro-américaine (Christian BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 84.). Selon William T. Lhamon, dont Béthune reprend d'ailleurs quelques grandes idées, le *blackface* représente une solidarité de classe qui ne s'est jamais démentie (cf. W.T. LHAMON JR., *op. cit.*, « Endurance du blackface », p. 93-178). On le voit bien, les interprétations de la question sont loin de faire consensus.

¹⁹² Henry Louis Gates va également dans ce sens : « L'histoire afro-américaine est pleine d'exemples de racisme bienveillant, de paternalisme, et d'attraction sexuelle qui ne relèvent pas, ou pas seulement d'un sentiment de mépris ou d'agressivité. [...] Je dirais que le racisme existe quand quelqu'un opère une généralisation à partir des attributs particuliers d'un individu (et le traite en conséquence) ». (« Afro-American history is full of examples of "racist" benevolence, paternalism and sexual attraction which are not always, or only, dependent upon contempt or aggression. [...] I would say that "racism" exist when one generalizes about attributes of an individual (and treats him or her accordingly) ».) Henry Louis GATES JR. (ed.), *"Race", Writing, and difference*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1986, p. 403. Nous traduisons.

¹⁹³ Par exemple, à propos de Harriet Beecher Stowe, l'auteur de *La case de l'Oncle Tom*, Lhamon écrit ceci : « Dans sa préface, Stowe disait son intention "d'éveiller la compassion et des sentiments pour la race africaine, tels qu'ils existent entre nous". Alors que son roman paraissait dans une revue au rythme de la publication en feuilletons, des lecteurs avaient déjà commencé à l'accuser de racisme. D'autres prétendaient le contraire – comme si elle devait nécessairement appartenir à un camp, comme si elle ne pouvait pas être dans l'un et l'autre à la fois. Ce débat est toujours d'actualité, parallèlement au débat sur le racisme du spectacle *blackface* auquel Stowe était liée, comme si là encore on ne pouvait par être l'un et l'autre à la fois. [...] Stowe est-elle raciste ? C'est très possible. [...] L'image que Stowe nous donne

Les images qu'elles diffusent sont d'ailleurs bien moins complexes et bien moins riches que celles qui se créent sur la scène *blackface*. Les *minstrels* n'étaient pas épargnés par les *a priori* de leur temps, et les représentations qu'ils véhiculaient en témoignent clairement, mais ils étaient aussi animés de désirs d'émancipation ou d'idéaux égalitaires et se montraient, sans aucun doute, avides de métissage. Comme souvent dans les pratiques bouffonnes, la mimétique relève en même temps de la satire et de l'hommage. L'ambiguïté du *blackface* réside en grande partie dans la porosité entre le comique, la moquerie, la stigmatisation, le rejet, la fascination, l'attrance et la peur.

Ensuite, le travail de Lhamon permet d'articuler les problématiques sociétales et culturelles. La *minstrelsy* a joué un rôle majeur dans l'intégration et la reconnaissance des productions artistiques des Noirs. Même quand ils étaient exclus des théâtres, leurs gestes, leurs manières de parler et leurs conceptions musicales étaient représentés dans des formes théâtrales qui, pour être classées dans la catégorie du divertissement, n'en demeuraient pas moins les plus populaires que la jeune Amérique avait jamais produites. Que le processus ait été violent, qu'il ait dénaturé les pratiques ancestrales inventées dans les plantations, cela ne fait pas de doute mais, en définitive, ces pratiques et les représentations du monde qu'elles véhiculaient se sont diffusées via la scène, irriguant ainsi la société toute entière. En représentant ce qu'ils avaient saisi de l'identité noire, en s'en réclamant à mi-mot ou en la stigmatisant, les *blackfaces* obligeaient à prendre en considération l'existence des Hommes qu'une partie de la population refusait de voir. Par ce biais, l'art des Noirs a imprimé sur la culture américaine une empreinte indélébile.

Pourtant, précise Lhamon, « c'est la culture noire qui a été intégrée, pas les Noirs »¹⁹⁴. Là réside le grand scandale de la *minstrelsy*. Parler de spoliation en matière d'échange culturel ne rend pas compte de la complexité des processus à l'œuvre. En revanche, le maintien des Afro-américains dans un état de pauvreté et de subordination et leur mise à l'écart systématique de la chose publique relève sans conteste de l'injustice sociale et politique. Qu'est-ce à dire ? Que les communautés se soient singées l'une l'autre, réalisant sur le plan symbolique les rencontres proscrites dans l'espace social, cela se comprend bien. Mais lorsqu'une de ces communautés voit son idiome et

des Noirs est certes entachée d'un sentimentalisme raciste, mais cette vision est partielle. D'autres éléments prennent fugacement le contre-pied de cette vision raciste pour former un ensemble où les deux visions cohabitent et voyagent dans le temps ». (W.T. LHAMON JR., *op. cit.*, p. 215.)

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 32.

son art utilisé – malmené parfois – dans un jeu dont elle est exclue, cela incite effectivement à parler en terme de récupération et de spoliation, comme le font nombre de classiques de l'histoire du jazz. Au sein d'une société construite sur un rapport de force aussi déséquilibré, grande est la tentation de penser l'échange comme un vol, et le partage comme une expropriation. De fait, dans le champ social et politique comme dans le monde de l'art, la question de la représentation des Noirs fut l'objet d'un conflit permanent. C'est avec la *black minstrelsy*, c'est-à-dire quand les artistes afro-américains s'emparent des codes du *blackface* en se peignant à leur tour le visage en noir pour imiter les Blancs qui les imitaient, que les termes de ce conflit se posent le plus clairement. Les problématiques de cette ultime inversion nous intéressent dans la mesure où elles préfigurent les grandes questions qui se poseront aux jazzmen. Un bref rappel historique facilitera leur appréhension.

S'il existe des *minstrels* noirs dès la fin des années 1840, le phénomène ne prend de l'ampleur qu'au lendemain de la Guerre de Sécession avec l'abolition de l'esclavage. Cette vogue s'explique en partie par la popularité du précurseur Master Juba (William Henry Lane), un danseur noir qui se produit en *blackface* avec les Ethiopian Serenaders. En remportant un franc succès grâce au talent de sa vedette et en jouant habilement la carte de l'authenticité¹⁹⁵, cette troupe mixte – une des premières de ce type – encourage les artistes afro-américains à se réapproprier le genre.

La création des Georgia Minstrels en 1865 est généralement présentée comme l'acte de naissance des ménestrels noirs. Composé d'une quinzaine d'anciens esclaves, le groupe reprend à son compte les conventions du *blackface* en nuancant le caractère idyllique de la traditionnelle évocation du monde des plantations. Sans se départir de leur verve bouffonne, les comédiens parviennent à faire accepter au public des *minstrels* un spectacle « largement consacré aux conditions dramatiques qu'ont connues les esclaves »¹⁹⁶. Leur triomphe au plan national et international suscite de nombreuses vocations, si bien qu'en quelques années la majorité des artistes *blackface* sont des Noirs¹⁹⁷.

D'un point de vue formel, l'apport des ménestrels noirs à la tradition concerne principalement la danse et la musique. L'*essence of Virginia* – l'ancêtre de l'actuel

¹⁹⁵ Gérard HERZHAFT, *op. cit.*, p. 204.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ W.T. LHAMON JR., *op. cit.*, p. 185.

moonwalk –, une synthèse des *shuffle steps* afro-américains déjà présents sur la scène des *minstrels*, parvient à maturité avec les performances de William Kersands et ouvre la voie au *soft shoe* qui donnera à son tour naissance aux danses de claquettes du jazz à venir¹⁹⁸. La contribution majeure en matière de gestuelle est sans conteste le *cake-walk*, une danse burlesque dont la popularité traversera l'Atlantique à l'aube du xx^e siècle. Le *cake-walk* trouve son origine dans les concours de danse qui s'organisaient dans les campagnes du Sud¹⁹⁹. Donnée en présence du maître, cette sorte de marche exubérante et désarticulée parodiait l'attitude et les manières guindées de l'élite locale²⁰⁰. En introduisant cette tradition dans leur spectacle, les ménestrels réaffirment la dimension satirique de la performance et la duplicité des signes. Les Noirs n'ont en effet pas attendu de se noircir le visage pour jouer au Noir, conforter le dominant dans ses *a priori* et gagner ainsi en autonomie. L'apparition du *cake-walk* sur la scène du *blackface* ne fait en somme que perpétuer l'art de la critique masquée dont il est issu.

Sur le plan musical, le renouvellement de cette danse donne naissance à l'un des principaux ferments du jazz : le *ragtime*, un genre pianistique aux accents syncopés qui s'interprète également au banjo et se transforme éventuellement en chanson, le *coon-song*, l'un des ancêtres du *standard*. Parallèlement à cela, les *minstrels* noirs intègrent à leurs spectacles des chanteurs de blues. C'est au sein de ces troupes que se réalisent les premières synthèses mêlant chants populaires, danses du Sud et blues rural. La *black minstrelsy* représente donc un point de jonction où les différentes sources du jazz ont pu converger.

Le genre évolue rapidement. Concurrencés par le vaudeville et la comédie musicale, les ménestrels doivent constamment innover, si bien que les conventions du genre commencent à s'étioler. À la fin du siècle, les producteurs afro-américains ayant acquis une petite autonomie²⁰¹ et l'art scénique des Noirs une grande popularité, les créations originales se multiplient et quelques troupes commencent à s'affranchir des codes du *blackface* traditionnel. Avec *The Creole Show* (1890), *The Octoroons* (1895) et *A Trip to Coontown* (1898), Broadway s'enthousiasme pour la comédie musicale noire, « offrant » une visibilité toujours plus grande aux artistes. Puis, rapidement

¹⁹⁸ Éliane SEGUIN, *op. cit.*, p. 79.

¹⁹⁹ Le danse tirerait son nom du gâteau que le meilleur danseur recevait en guise de récompense (*ibid.*, p. 44).

²⁰⁰ Christian BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 299.

²⁰¹ Gérard HERZHAFT, *op. cit.*, p. 205.

délogé par des productions plus luxueuses, le théâtre noir va progressivement migrer dans le nord de la ville, à Harlem, où s'ouvrent alors les cabarets du *hot jazz*²⁰².

Venons-en aux problématiques nées dans le creuset de la *minstrelsy*, qui animeront l'histoire de la mise en scène du jazz. Quelle image l'artiste renvoie-t-il de lui-même et de la culture dont il se réclame ? Comment tire-t-il partie du rôle qu'on lui assigne ? Comment ce rôle évolue-t-il ?

Le phénomène des Noirs se grimant le visage au bouchon brûlé a longtemps été considéré comme le comble de l'infamie. Les artistes se seraient vus contraints de véhiculer les pires stéréotypes raciaux pour satisfaire les exigences de leurs producteurs blancs, sorte d'avatar du planteur dans le monde du spectacle. Il y a sans doute une part de vérité dans cette sombre lecture du phénomène. Les producteurs afro-américains eurent beaucoup de mal à se faire une place dans le *show business*, où les règles du jeu et les conventions scéniques étaient dictées par les entrepreneurs blancs et où les acteurs feignant la stupidité avec un sourire béat dessiné au carmin disposaient d'une marge de manœuvre trop mince pour faire valoir leurs droits et imposer leurs conceptions artistiques. Certains de ces artistes furent d'ailleurs critiqués par l'intelligentsia noire²⁰³. Mais ils étaient en même temps adulés par le public populaire qui voyait en eux « les nouveaux héros culturels de la communauté »²⁰⁴. Car bien qu'elle fut restreinte, la part de liberté dont jouissaient les acteurs permettait malgré tout à ceux-ci de poursuivre une résistance masquée, de faire entendre leurs voix et de conquérir peu à peu du terrain. Comme le dit Christian Béthune, « les Noirs avaient quelque chose à gagner : à ce jeu d'ombre et de lumière, le visage incongrûment noirci devenait la feinte grâce à laquelle les Afro-américains pouvaient faire semblant de se tenir à la place qu'on leur désignait et, simultanément, transgresser l'injonction formulée »²⁰⁵. Pendant des décennies, les *entertainers* noirs ont marché sur le fil du rasoir, essayant les sarcasmes de ceux qui les identifiaient à leurs personnages et les reproches qui émanaient de leur propre camp. Le comique est une arme à double tranchant. Celui qui fait rire se fait entendre et provoque la sympathie, mais il court également le risque de susciter le dédain et, par définition, de ne pas être pris au sérieux. Pendant longtemps, les artistes noirs n'eurent pas d'autre possibilité que d'endosser le rôle du bouffon et de croire que sa vérité finit toujours par

²⁰² Nick TOSCHES, *op. cit.*, p. 195.

²⁰³ Eileen SOUTHERN, *op. cit.*, p. 218.

²⁰⁴ Éliane SEGUIN, *op. cit.*, p. 79.

²⁰⁵ Christian BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 85.

triompher. Ainsi Billy Kersands, dont le personnage extravagant frisait parfois la bête de foire – outre ses talents de danseur, il était connu pour faire rentrer toute sorte d'objets volumineux dans sa bouche –, déclarait-il à ses collègues : « même s'ils me détestent, c'est toujours moi qui les bats, parce que je les fais rire »²⁰⁶. La métaphore guerrière témoigne justement de cet esprit de conquête qui a animé la *minstrelsy* et, plus tard, le champ jazzistique.

Cependant, si la bouffonnerie s'est imposée comme une arme de prédilection, le désir de conquérir une légitimité culturelle par d'autres biais jugés plus nobles s'est manifesté très tôt. Frederick Douglass, homme politique afro-américain très respecté engagé dans la cause abolitionniste, posait déjà les termes du débat en 1849 :

« cela représente une avancée, quand l'homme de couleur, *sous quelque forme que ce soit*²⁰⁷, peut apparaître devant un public blanc ; et nous pensons que même cette troupe [Douglass parle ici des *Originals Ethiopian Serenaders* une troupe de *blackface* entièrement composée d'artistes noirs], si elle faisait preuve d'énergie, d'application, et cultivait convenablement son goût, pourrait malgré tout contribuer à dissiper le préjugé contre notre race. Mais ils doivent cesser d'exagérer les exagérations de nos ennemis, et représenter l'homme de couleur comme il est, plutôt que comme les ménestrels éthiopiens le représentent généralement »²⁰⁸.

Selon Douglass, la popularité des ménestrels noirs constitue une « avancée » non négligeable mais la caricature et l'autodérision lui paraissent dangereuses, le piège étant d'« exagérer une exagération » quand il faudrait rétablir la vérité. L'idée de « représenter l'homme de couleur tel qu'il est » suggère que le théâtre devrait fournir des représentations fidèles et, probablement exalter la vertu du peuple afro-américain plutôt que de conforter les suprématistes dans l'idée que le Noir est un être stupide, libidineux et rétif à toute forme de morale. L'auteur de ces lignes promeut implicitement un art noir sérieux, dégagé de l'alibi du rire. La quête de la légitimité culturelle passe ici par la reconnaissance d'une hiérarchie entre les genres : pour conquérir une place respectable dans la société, le Noir doit s'élever en pratiquant un art noble.

Dès cette époque se cristallise donc le dilemme qui sera longtemps celui du musicien de jazz, à savoir : choisir entre la bouffonnerie et le grand art, choisir de se

²⁰⁶ Nick TOSCHES, *op. cit.*, p. 28.

²⁰⁷ Nous soulignons.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 25.

représenter en amuseur ou en créateur sérieux. La dramaturgie de la performance jazzistique sera constamment tirillée entre ces deux pôles. L'étude de la *minstrelsy* permet déjà de dessiner les deux faces de la figure du jazzman : d'une côté l'*entertainer* hilare héritier du *blackface* et, de l'autre, l'artiste savant, respectivement représentés par Armstrong et Ellington, deux sommités qui illustrent deux stratégies opposées et complémentaires dans la longue lutte pour la légitimation de la culture afro-américaine.

Il n'est pas sûr que la théâtralité du jazz puisse s'appréhender à travers la séculaire opposition du rire et du sérieux que nous a léguée l'esthétique classique. Mais bien qu'elle fût sans doute à l'origine fondée sur d'autres principes, l'esthétique du jazz s'est formée à l'intérieur d'un monde de l'art qui comprenait cette dichotomie. La performance musicale en elle-même combine les contraires plus qu'elle ne les oppose, mais dans la mise en scène de leur musique les artistes ont dû composer une image en accord avec les schémas dominants. Ainsi, pour le dire très simplement, les artistes ont-ils eu longtemps pour alternative, soit d'exceller dans le rôle qu'on leur attribuait, soit quand cela fut possible, de coller à la représentation que la société se faisait du grand art. Mais dans tous les cas, ces représentations sont subtilement déplacées et questionnées. La bonhomie d'Armstrong cache une férocité et une sagacité qui transparaissent dans sa musique. Quant au Duke, pour s'en tenir à nos deux modèles, il se pourrait que sa posture aristocratique dissimule une ironie mordante. « La dérision, dit Ralph Ellison, parle à travers son œuvre, à travers ses manières. C'est l'un des hommes les plus distingués, et ses attitudes scéniques sont trop suaves, trop gracieuses pour ne pas être des railleries, ce que la plupart du temps elles sont »²⁰⁹. La figure du jazzman s'est toujours jouée des injonctions et des assignations simplistes. Elle est, à l'image du masque des ménestrels noirs, fondamentalement ambivalente. Loin de dissoudre les contradictions, elle les exacerbe jusqu'à la saturation.

Ce rapport complexe à la signification que le performeur *blackface* et son descendant le jazzman ont développé relève d'une pratique que l'essayiste Henry Louis Gates Jr. désigne sous le nom de *signifyin(g)*. Le concept recouvre l'ensemble des stratégies rhétoriques propres à la culture afro-américaine²¹⁰. Ces conduites langagières,

²⁰⁹ Cité par Christian BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 165.

²¹⁰ Henry Louis GATES JR., *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1988, p. 75.

que l'auteur nomme également « masquage linguistique »²¹¹, ont en commun d'instaurer un *jeu* entre l'énonciation et l'objet du discours, de distordre « le rapport intime supposé unir le signifié au signifiant »²¹². Ce *jeu* s'instaure notamment quand le locuteur utilise la phonation pour contredire ou doubler le sens de son énoncé. Gates parle à ce propos d'un mode figuratif du langage²¹³. Timbre, rime, intonation et autres procédés musicaux visent à exprimer le non-dit. La gestuelle joue également un rôle important : une mimique ou un mouvement du corps peut démentir ou au contraire surjouer l'intention au point de la rendre douteuse. Tout est fait pour *signifier* la distance qui sépare le dit du vouloir dire. L'implicite et l'explicite se trouvent donc imbriqués puisqu'il s'agit de manifester ce qui est censé rester caché. Le *signifyin(g)* consiste en quelque sorte à déguiser la langue, c'est-à-dire à l'ornementer pour dissimuler certaines significations et pour en faire apparaître d'autres, en entretenant une forme d'incertitude quant à la teneur de ce qui est montré. Héritage direct des relations de maîtres à esclaves, le jeu nécessite des participants ignorants des règles et d'autres qui les possèdent²¹⁴. L'art est dans la manière de confondre le littéral et le figuré, de créer les malentendus qui dupent les profanes et d'instaurer la connivence qui fédère les initiés. Par ce biais, le locuteur refuse la condition servile, il signifie à ses semblables son insoumission tout en se protégeant des châtiments auxquels sa conduite l'expose.

Le *blackface* et la pratique du *signifyin(g)* relèvent tous deux de ce que l'on pourrait nommer une stratégie de bouffon. Dans les deux cas, la liberté de parole et l'autonomie de pensée s'acquièrent par la feinte, la parole avance masquée, la lucidité se pare des atours de l'idiotie, l'absurde et le burlesque se font les alibis d'une raison qui dérange l'ordre des dominants. Le bouffon fait jouer les failles du système oppressif en feignant de se satisfaire de la place qu'on lui assigne. Et ce faisant, il conquiert son espace de parole, énonce sa vérité sans être inquiété. Les *minstrels* ont composé avec le rôle prescrit pour faire entendre leur voix ; génération après génération, les jazzmen n'auront de cesse de questionner cette stratégie. L'esthétique scénique du jazz est en partie déterminée par la manière dont les artistes ont perpétué, détourné ou rejeté les codes du *blackface*.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Christian BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 162.

²¹³ Henry Louis GATES JR., *op. cit.*, p. 74.

²¹⁴ Christian BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 163.

La *minstrelsy* a souvent été considérée comme la représentation paradigmatique de la ségrégation et du racisme de la société américaine. Les choses, nous l'avons vu, ne sont pas si simples. Mais la récente réhabilitation du *blackface* ne devrait pas conduire à méconnaître les virulentes critiques dont il a fait l'objet, ces critiques ayant profondément joué dans l'idée que les jazzmen se sont fait de leur travail, de la fonction sociale et de la vocation politique de leur art. Que la stratégie du bouffon ait souvent porté ses fruits n'implique pas que les artistes aient toujours eu envie de l'adopter.

La racine *minstrelsy* occupe une place à part dans l'arbre généalogique du jazz. Si l'attachement au gospel et au blues fut revendiqué à tous les moments charnières de l'histoire du jazz, l'héritage du *blackface*, au contraire, pourtant bien visible sur la scène, fut souvent passé sous silence. On pourrait penser qu'il y a là l'indice d'un refoulement. Ou, au contraire, y voir le désir de poursuivre la mascarade sans en dévoiler les secrets, la volonté de conserver la latitude permise par le *jeu*, ce *jeu* qui s'instaure toujours entre un rôle imposé par la force et un esprit en quête d'émancipation.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Nous avons montré que les phénomènes culturels apparus dans la « préhistoire » du jazz comportent une forte dimension théâtrale. Aux sources du jazz se trouvent en effet un ensemble de pratiques performatives dans lesquelles la musique ne saurait être séparée de tous les modes d'expression – corporels et verbaux – qui concourent à l'énonciation du discours poétique et à la représentation de formes symboliques. *Drama shout*, *Lecton Day*, fêtes de *Pinkster*, sermons dramatiques des *preachers*, *shows* des bluesmen et spectacles *blackface*, outre leur rôle historique dans la gestation du jazz, ont tous en commun une parenté avec l'art du théâtre.

Toutes ces pratiques reflètent la nécessité de penser la réalité autrement qu'à travers le prisme insupportable de l'esclavage et de l'oppression raciale. Privés de perspectives concrètes d'émancipation, les Afro-américains se sont ingénies à créer des espaces d'organisation et d'expression poétique de la contestation. Leurs créations témoignent de cette urgence à conquérir les droits et la dignité qui leur sont refusés. Tous les moyens d'expression disponibles participent ainsi à la représentation d'une

réalité transformable. Les fêtes votives démontrent la capacité d'auto-organisation des Noirs, les prêches chantent la délivrance, les blues affirment le libre arbitre, les *minstrels* se jouent du racisme ; toutes ces performances constituent des scènes où s'exprime la possibilité du changement, où, plus encore, la lutte se pense et s'organise.

Il ne s'agit pas de faire des manifestations embryonnaires du jazz une vaste entreprise militante. Les besoins de distraction, de sociabilité, d'oubli ou de consolation sont aussi des facteurs qui ont joué dans l'élaboration de ces formes d'expression. Les créations culturelles d'un groupe humain sont des réponses aux exigences biologiques, spirituelles et sociales de ce groupe, elles reflètent ses préoccupations et se forment avec les contraintes imposées par la société et l'idéologie. Dans le cas des Noirs-américains, le temps « libre » ayant longtemps été limité au strict nécessaire, à la survie en somme, toutes les exigences de la communauté ont dû trouver leur réponse dans ces temps circonscrits, et une sorte de syncrétisme s'est opéré. La complexité des pratiques culturelles de cette préhistoire du jazz découle en partie de cette donnée. Dédiées en même temps au plaisir et à la spiritualité, à la distraction et à la contestation, ces attitudes collectives ne relèvent pas du militantisme mais, en tant que réponses aux préoccupations sociales – au premier rang desquelles figurait le désir d'émancipation –, elles ont toujours revêtu une forte dimension politique.

Si les scènes de la préhistoire du jazz sont si riches, tant au niveau formel que symbolique, c'est, comme nous l'avons montré, qu'elles s'inscrivent dans une dialectique de la représentation et de la dissimulation. Dans un contexte de coercition, le besoin de déjouer symboliquement les rapports de force s'est toujours accompagné d'une nécessité de camoufler le sens. Pour conquérir son autonomie et faire entendre sa voix, le Noir n'eut d'autre choix que de feindre de « rester à sa place ». La prégnance des expressions musicales et gestuelles dans la constitution du langage jazzistique n'est pas étrangère au contrôle social et aux stratégies de camouflage que ce contrôle engendre.

Bien qu'il soit essentiellement un art musical, le jazz s'inscrit dans ce continuum culturel, et la théâtralité est profondément inscrite dans son patrimoine esthétique. Comme l'affirme Gilles Mouëllic, le jazz est « une projection esthétisée de conflits, "image" des difficultés d'intégration de la communauté noire dans un monde où les

pouvoirs sont aux mains des Blancs »²¹⁵. On serait tenté de dire que c'est justement par cette théâtralité puisée dans ses plus lointaines origines qu'il exprime ce conflit fondateur. Loin d'être seulement musicale, cette « image » se reflète aussi sur la scène. C'est de cette esthétique scénique dont il va maintenant être question.

²¹⁵ Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 91.

DEUXIÈME PARTIE

ESTHÉTIQUES SCÉNIQUES DU JAZZ

Le jazz est un phénomène urbain. C'est dans les villes américaines devenues, à l'aube du XX^e siècle, de grandes métropoles sous les coups conjugués de l'immigration, de l'exode rural et de la croissance économique, qu'il prend véritablement son essor. Art de l'ère industrielle, le jazz est le produit et le reflet de ces nouveaux espaces, lieux de misère et de prospérité, de tensions sociales et d'émulation artistique, où s'inventent en même temps les rêves d'émancipation et l'offre de divertissement.

Sorties du cadre communautaire, la mascarade théâtrale, les danses vernaculaires et la musique syncopée sont progressivement absorbées par l'industrie culturelle. Au sein de ce champ artistique régit par des impératifs commerciaux, les pratiques symbiotiques tendent à se fragmenter en disciplines distinctes. Mais si la musique de la *minstrelsy* commence à intéresser les compositeurs de musique savante, donnant lieu à des œuvres orchestrales présentées sous la forme d'un concert, le jazz naissant demeure globalement associé à la danse, attaché à la scène du théâtre populaire, et il conserve une fonction réflexive.

Évoluant dans ce monde du spectacle, le jazz développe une esthétique scénique dont les mutations sont solidaires des innovations musicales en même temps qu'elles reflètent les transformations des fonctions sociales de la musique. Le décorum des lieux de diffusion, la taille des formations, la tenue des musiciens et leur attitude vis-à-vis du public constituent les éléments symboliques d'une mise en scène révélatrice du poids des structures de production et de la vocation que les artistes assignent à leur art. Appréhendée à travers toutes ses dimensions, la scène du jazz se présente alors comme un espace ludique dont les conventions traduisent les rapports de force qui animent le champ social.

Cette seconde partie propose une analyse de l'esthétique scénique du jazz. Comment la théâtralité du jazz se manifeste-t-elle concrètement ? Quelles sont les grandes étapes de son évolution ? Que signifient ces évolutions ? Nous articulerons notre réponse en deux moments. Dans un premier temps nous nous attacherons à dégager les modèles scéniques des principaux courants du genre suivant une chronologie qui remonte aux années 1900 et se termine à l'époque contemporaine. Dans un second temps, nous nous concentrerons plus spécifiquement sur la théâtralité de la présence du jazzman.

La période que nous entendons couvrir est donc extrêmement vaste. Précisons qu'il ne s'agit pas de proposer une histoire de la mise en scène du jazz, mais de

sélectionner des épisodes rendant compte de la lecture du phénomène que nous souhaitons promouvoir. Deux axes sont privilégiés. Le premier concerne des problèmes d'ordre esthétique. Il convient notamment de souligner les relations d'interférence entre le musical et le spectaculaire. Nous incitons ainsi à lire notre récit comme l'histoire de la spécialisation d'une pratique performative en un genre musical qui n'a jamais totalement rompu avec le fond symbiotique dont il procède et dont les développements contemporains laissent augurer une déspecialisation. Le deuxième axe insiste sur les problématiques socio-historiques. Dans cette perspective, la scène du jazz constitue un espace d'observation des stratégies de légitimation culturelle et du rapport entre positionnement politique et création musicale.

1. LA MISE EN SCÈNE DE LA MUSIQUE

La théâtralité du jazz se manifeste en premier lieu dans la manière dont il se présente à l'auditoire. Des honky-tonk néo-orléanais aux festivals contemporains en passant par les cabarets harlémites, la performance de jazz s'inscrit toujours dans une mise en scène qui, à la fois, oriente et reflète les fonctions sociales de la musique. L'agencement de l'espace, le rapport au public, l'importance conférée aux signes visuels, tous ces éléments participent à la dimension signifiante de l'œuvre. Si l'on ose dire, une étude du jazz d'un point de vue strictement musicologique relève de ce qu'on appelle au théâtre le texto-centrisme. S'il ne peut s'agir de remettre en question la valeur des analyses musicales du jazz, il nous semble qu'une prise en compte de la dimension scénique de la performance apporte à la compréhension de la musique un éclairage précieux.

L'utilisation de la notion de mise en scène peut paraître ici problématique. La mise en scène, qui s'est imposée à la fin du XIX^e siècle comme le paradigme de l'art du théâtre²¹⁶, est en effet généralement pensée comme un acte de composition. C'est parce qu'elle relève d'un ensemble de choix conscients, parfois intuitifs ou hasardeux mais qui toujours informent l'œuvre finale, qu'elle est reconnue comme un geste artistique. Ce qui est reconnu comme relevant de l'art, c'est l'objectivation de la vision d'une ou plusieurs personnes – mais généralement d'une seule – qui a pensé la totalité de ce qui est présenté au spectateur.

Nous choisissons ici de prendre le terme dans son acception la plus littérale qui désigne simplement la présentation d'un acte ou d'un objet à une assemblée, son passage à un régime de visibilité particulier. Dans cette conception, la mise en scène n'est pas exclusivement une opération régie par des préoccupations esthétiques, elle est davantage pensée comme la résultante d'un ensemble d'intentions et d'intérêts hétérogènes, et elle peut par conséquent comprendre la divergence et la contradiction. Tout ce qui est présenté au regard et à l'écoute fait signe, mais l'agencement global des signes n'est pas seulement le fruit d'un travail de composition artistique. La nature du lieu – night-club, théâtre, maison close –, les prescriptions des commanditaires et les attentes parfois divergentes des artistes, contribuent à former des objets scéniques qui

²¹⁶ Cf. Isabelle MOINDROT, « Introduction », dans Isabelle MOINDROT (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006, p. 7.

ont extérieurement la qualité d'une mise en scène, mais qui relèvent plus du compromis – voire du conflit – que de la composition. Comme le montre Howard Becker, dans le monde du jazz, les attentes du public, des tenanciers et des artistes s'accordent rarement²¹⁷. Ce constat s'applique dans une certaine mesure au monde du théâtre et l'on pourrait peut-être y transposer cette manière d'étudier la mise en scène, qui consiste simplement à considérer les œuvres comme des objets esthétiques pris dans des processus sociaux qui les déterminent au moins autant que des intentions « purement » esthétiques.

Penser une performance de jazz comme un spectacle – terme que les musiciens utilisent fréquemment –, un spectacle dont la musique n'est pas l'unique enjeu, incite à relire l'histoire du jazz à travers le prisme de l'évolution de ses manifestations scéniques. Les pages qui suivent retracent les grands moments de cette évolution. Le parcours proposé commence en 1905 avec l'orchestre des *Nashville Students* de Joe Jordan. Par la suite, nous nous penchons successivement sur la période du swing, sur les innovations du bop, sur les apports du free et, enfin, sur la période qui va des années 1970 à nos jours.

²¹⁷ Howard S. BECKER, « Les lieux du jazz », *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n° 2, 2002, p. 119. [Article en ligne, disponible à l'adresse suivante : <http://id.erudit.org/iderudit/008134ar> - lien valide le 12-09-2014].

1.1. Prémices : la musique syncopée monte sur la scène

Si la musique des Noirs figure sur la scène des théâtres américains depuis la seconde moitié du XIX^e siècle via la tradition des *minstrels*, l'acte de reconnaissance des qualités à la fois musicales et spectaculaires de leur musique a lieu, symboliquement du moins, avec la programmation de Joe Jordan au théâtre Proctor de New York en 1905²¹⁸. À cette occasion, l'orchestre de Jordan monte sur scène, littéralement. Au lieu de rester dans la fosse, les musiciens s'installent sur le plateau, affirmant ainsi la légitimité de leur art à s'offrir au regard et à l'écoute du public. La musique syncopée n'est plus au service d'une performance d'un autre ordre ; ce qui est mis en valeur dans ce dispositif, c'est la musique même et les musiciens qui la jouent. Comme le dit Eileen Southern :

« C'était le premier concert de musique syncopée en Amérique. Jusque-là, la musique de danse n'était jamais sortie des dancings et des fosses d'orchestres des théâtres »²¹⁹.

Cet événement en apparence anodin, au-delà du pas significatif qu'il constitue en direction de la légitimation de la culture afro-américaine, ne doit pas simplement être compris comme une accession de la musique syncopée au privilège jusqu'alors réservé à la musique classique européenne. Il y a là également une mise en avant délibérée du caractère spectaculaire de la musique nouvelle. En valorisant certains aspects non musicaux de la performance, l'orchestre du jeune compositeur se démarque nettement de l'esthétique classique C'est d'abord la prestation du « chef d'orchestre dansant » Will Dixon qui marque les esprits :

« Il maintenait la cohésion de ses musiciens tout au long du morceau en dansant le rythme, avec des pas généralement gracieux, parfois comiques. [...] Cette façon de diriger, outre qu'elle assurait la participation totale des musiciens, leur imposait également l'état d'esprit nécessaire au genre de musique qu'ils interprétaient »²²⁰.

On trouve ici les germes de ce qui deviendra un des traits distinctifs de la théâtralité du jazz, à savoir la mise en scène d'une attitude située à la croisée de la spontanéité du corps dansant et de la maîtrise des apparences. Le jeu de Buddy

²¹⁸ Eileen SOUTHERN, *op. cit.*, p. 274.

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ James Weldon Johnson, cité par Eileen SOUTHERN, *ibid.*, p. 276.

Gilmore²²¹, fait de jongleries et d'acrobaties, préfigurant la vogue des batteurs-amuseurs, contribue également à faire de ce concert un moment spectaculaire, quasi circassien, où l'humour et la virtuosité des gestes viennent non pas compléter la musique, mais traduire autrement ce qu'elle manifeste déjà. Dès 1912, galvanisés par cette expérience, James Reese Europe et Will Marion Cook, les deux ambassadeurs de la musique et du théâtre musical noir, réussissent à se produire dans le prestigieux Carnegie Hall. Cette musique que l'on commence à nommer « jazz » conquiert donc son public en se distinguant de la théâtralité du concert de musique classique. Alors que la musique sérieuse du vieux continent tend à l'idéalité pure et organise l'effacement des présences, la musique de Joe Jordan, James Reese Europe et Will Marion Cook, met en avant la personnalité des interprètes, affirme son lien indéfectible à la danse et son caractère charnel. Plus encore, elle marque son ancrage dans un réseau de significations sociales et culturelles, à la fois en développant la dimension humoristique – spirituelle pourrait-on dire – et en affirmant la fonction identitaire de la musique par l'adaptation d'airs appartenant à la tradition, déjà séculaire, de la musique afro-américaine. Comme le dit Europe dans une interview donnée peu après le concert de Carnegie Hall :

« Voyez-vous, nous avons, nous les gens de couleur, notre musique qui est partie intégrante de nous-mêmes. C'est le produit de notre âme ; elle est née des souffrances et des épreuves de notre race. Certains airs que nous avons joués mercredi ont été conçus par les esclaves de l'ancien temps, et d'autres datent du temps où nos ancêtres étaient encore en Afrique »²²².

Au retour d'une tournée triomphale sur le Vieux Continent, il précisera :

« Je reviens de France plus convaincu que jamais que les Noirs doivent écrire de la musique noire. Nous avons notre propre sentiment racial et si nous essayons de copier les Blancs, nous ferons de la mauvaise copie... [...] La musique de notre race jaillit de la terre, ce qui n'est le cas aujourd'hui pour aucune autre race, sinon, peut-être, les Russes »²²³.

Il y a ici mise en scène d'une identité par la distinction et le rejet des codes esthétiques de la culture dominante. En résumé, le geste de ces pionniers du jazz est de promouvoir, via la frontalité de la scène à l'italienne, la valeur esthétique – tant musicale que visuelle – d'une pratique associée d'ordinaire à la danse et aux loisirs

²²¹ *Ibid.*

²²² James Reese Europe, cité par Eileen SOUTHERN, *ibid.*, p. 277.

²²³ *Ibid.*, p. 278.

populaires. Par ce coup de force, le jazz peut accéder à une certaine respectabilité et remplir une fonction de représentation identitaire.

Néanmoins, ce n'est pas dans le circuit de la culture légitime que le jazz va prendre son essor. La présence de la musique syncopée dans les salles de concert restera, pendant plusieurs décennies, un phénomène marginal réservé à quelques artistes de renom. Paul Whiteman, Benny Goodman, James P. Johnson, Duke Ellington et quelques autres auront bien le « privilège » de se produire dans des salles prestigieuses mais, dans l'ensemble, le jazz reste profondément lié à la culture populaire et au divertissement, et c'est surtout dans les petits théâtres, les night-clubs, les dancings, les cabarets et autres débits de boissons clandestins que les jazzmen font leur premières armes.

Dans les grandes villes, la prohibition stimule le secteur du divertissement et favorise l'éclosion d'une vie nocturne dont le jazz devient rapidement un élément essentiel. Pour contrôler la filière et camoufler leurs activités, les *bootleggers* investissent massivement dans les lieux de réjouissance. Soucieux d'appâter le client et de faire face à la concurrence, les tenanciers transforment leurs tavernes en dancings et en lieux de spectacle. Les vieux saloons disparaissent et deviennent des cabarets élégamment décorés, mixtes, proposant sur leurs scènes des programmes de qualité. Au début des années 1920, à New York et Chicago, les clubs et les salles de danse se comptent par centaines²²⁴. Un public toujours plus nombreux afflue dans les quartiers noirs, attiré par cette nouvelle musique qui se danse et se regarde. C'est notamment dans les théâtres harlémites, là où les artistes noirs jouent le vaudeville accompagnés par les rythmes enlevés et les sonorités rugueuses de ce qui est en train de devenir du jazz, que s'inventent les bases de l'esthétique scénique du jazz-spectacle.

1.2. La scène de l'Âge du jazz et du Swing : le jazz-spectacle

Cerné par deux désillusions – l'horreur de la Grande Guerre et le krach boursier de 1929 –, l'Âge du jazz, ainsi que l'a baptisé Francis Scott Fitzgerald, désigne une période d'intenses bouleversements socio-culturels. Malgré tous ses efforts, l'Amérique puritaine n'arrive plus à contenir les élans modernistes de la population urbaine. De plus

²²⁴ Ronald L. MORRIS, *Le jazz et les gangsters*, trad. Jacques B. Hess, Paris, Éditions Le Passage, 2002, p. 34-36.

en plus nombreux et de plus en plus hétéroclite, le peuple des villes aspire à une libéralisation des mœurs. Entouré d'un parfum d'interdit, associé au défoulement du corps, à l'exotisme nègre et à l'ivresse prohibée, le tout jeune jazz s'impose rapidement comme le cri de ralliement de cette génération débridée. Et si l'enthousiasme de cette époque se voit fortement ému par la récession des années 1930, l'engouement pour le jazz, lui, ne faiblit pas. Toujours plus fringant et toujours plus grandiose, il masque brillamment les contradictions de son temps. Festif et légèrement séditieux, mêlant subtilement insouciance et esprit de rébellion, entretenant l'illusion de la prospérité jusque dans les bas-fonds sans jamais être tout à fait dupe du mirage qu'il fait miroiter, le jazz-spectacle de l'ère du Swing représente son époque à grand renfort de paillettes et de sourires en coin. Comment cette esthétique scénique se met-elle en place ? De quoi est-elle faite ? En quoi la musique est-elle affectée par la logique spectaculaire ? Quels types de représentation véhiculent les scènes du early jazz et du Swing²²⁵ ?

Nous étudierons dans un premier temps l'influence du vaudeville et de Broadway sur la mise en scène du jazz, puis nous interrogerons les apports du principe de l'*entertainment* au langage musical ; enfin, nous nous pencherons sur la manière dont les artistes ont composé avec l'héritage de la *minstrelsy*. En ce qui concerne le corpus, nous avons choisi de nous concentrer sur les clubs harlémites, parce qu'ils ont fait l'objet de descriptions relativement précises, parce que l'iconographie y est plus riche que pour d'autres hauts lieux du jazz – Chicago par exemple –, et surtout parce qu'ils firent, dès leur ouverture et durant toute l'entre deux guerres, figure de modèle²²⁶. Par ailleurs, nous nous appuyerons principalement sur l'étude de quatre formations emblématiques de cette période : celles de Louis Armstrong, Duke Ellington, Cab Calloway et Jimmie Lunceford.

1.2.1. Confusion des genres et autonomie progressive de l'orchestre

Dès sa naissance, le jazz recouvre un large panel de pratiques musicales auxquelles correspond une grande variété de mises en scène. Joutes pianistiques

²²⁵ Une précision : le terme « Swing » avec un S majuscule désigne ici, non pas le phénomène évoqué plus haut (« une mise en valeur spécifique du temps musical »), mais le « style musical qui voit son apogée entre 1935 et 1945, et que l'on baptise également *middle jazz* (jazz du milieu) ou *mainstream* (courant principal) » (cf. Noël BALEN, *L'odyssée du jazz*, Paris, Éditions Lianna Levi, 1993, p. 145).

²²⁶ « Harlem, dit Ronald L. Morris, était La Mecque dont les clubs appartenant aux gangsters étaient les sanctuaires religieux. Ces établissements, surtout après 1923, donnèrent le ton en ce qui concerne la façon dont cette forme d'art devait être présentée partout ailleurs » (Ronald L. MORRIS, *op. cit.*, p. 55).

organisées en appartement (les fameuses *rent parties*), petits combos calqués sur le modèle néo-orléanais jouant dans les dancings, grandes formations cachées dans la fosse des théâtres et big bands se produisant dans les clubs prestigieux : la « nouvelle musique » ne possède pas de conventions scéniques homogènes. Un modèle se dégage pourtant de cette diversité : celui d'un spectacle musical situé au croisement du vaudeville et du concert, forme qui va façonner durablement les canons de la performance jazzistique.

Dans les deux premières décennies du XX^e siècle, le vaudeville domine largement la scène du divertissement populaire. Bien qu'il porte le même nom, le genre n'a rien à voir avec le parangon du théâtre de boulevard. Le terme désigne ici un spectacle de variétés au cours duquel se succèdent de brefs numéros – chants, danses, pantomimes, acrobaties, prestidigitations, scènes de comédie, etc. –, sans qu'une trame narrative ne les relie nécessairement. Pour le dire simplement, il s'agit d'une forme de music-hall, un équivalent américain de la revue²²⁷. Régi par des impératifs essentiellement commerciaux, moins codifié que le *minstrel show*, le vaudeville peut accueillir toute performance susceptible de faire recette. Ainsi, compte tenu de leur popularité, cake-walk, tap-dance, et *blackface* y trouvent-ils tout naturellement leur place en compagnie des musiques correspondantes (ragtime et early jazz).

À partir des années 1910, un désir de renouvellement du genre favorise sa fusion avec le jazz. En quête de rupture avec les modèles européens – le music-hall londonien notamment –, les artistes et les producteurs de la scène américaine voient dans ces nouvelles danses et dans ces nouveaux rythmes la possibilité de se distinguer des canons du Vieux Continent²²⁸. À Harlem, dans les hauts lieux du divertissement (l'Apollo, le Lincoln et le Lafayette Theatre), la musique syncopée devient un élément central du *show*, si bien que les termes « jazz » et « vaudeville » deviennent quasiment interchangeables. Comme l'explique David Savran, à cette époque, les frontières entre performances théâtrales et jazzistiques sont on ne peut plus incertaines²²⁹.

²²⁷ Laurence SENELICK, « Vaudeville », dans Don B. WILMETH (ed.), *The Cambridge Guide to American Theatre*, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 2^e éd., 2007, p. 663.

²²⁸ David SAVRAN, *Highbrow/Lowdown. Theater, jazz and the making of the new middle class*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2009, p. 35.

²²⁹ Voici ce que David Savran écrit à ce propos : « Et de fait, pour les nombreux Américains, Noirs comme Blancs, qui assistaient aux bals, aux vaudevilles, et aux comédies musicales, le théâtre était du jazz – et le jazz, du théâtre. Il était souvent difficile de distinguer la comédie musicale de la revue ou du simple spectacle dans un cabaret. [...] Selon quel critère aurait-on pu différencier la comédie musicale noire *Shuffle Along* (1921) ou les Ziegfeld Follies d'un spectacle sur le parterre du Savoy Ballroom ou du

Le premier jazz se présente donc rarement comme une forme musicale « pure ». En dehors de l'enregistrement et de la radio, il existe essentiellement comme un art vivant où l'aspect visuel, la mise en jeu des corps, la fiction même parfois, revêtent une importance capitale. C'est d'ailleurs en grande partie cette dimension théâtrale indissociable de la musique qui va marquer l'esprit des spectateurs européens quand arriveront les premiers artistes de jazz :

« Aussi bien n'est-ce d'ailleurs pas comme une espèce séparée, purifiée, que le jazz est apparu à nos observateurs français après la Première Guerre mondiale. Moins sous la forme du concert ou du disque que du music-hall, de la revue. Spectacles totaux qui, à partir de 1925, se succédant sur les théâtres parisiens, impliquaient les corps et les décors, la voix, la danse et les chants, la trompette et la batterie, les *lyrics* et les costumes. Art de la scène qui engageait le tout de l'individu créateur »²³⁰.

Un « spectacle total », où l'on retrouve, paré d'atours fastueux, le caractère symbiotique des pratiques performatives de la préhistoire du jazz. Paroles, musiques et gestuelles s'imbriquent dans un jeu fait de prouesse et d'autodérision. Si les productions new-yorkaises subissent d'importantes modifications en traversant l'Atlantique, s'adaptant aux attentes supposées du public européen, le principe de la revue reste inchangé : la performance se doit d'être variée, exotique et sensationnelle²³¹.

Car la scène du jazz est également influencée par l'esthétique de Broadway. Bien qu'ils ne se situent pas dans le quartier des théâtres, les clubs de jazz sont, dans l'ensemble, soumis au régime broadwaysien. Les producteurs détiennent les capitaux, construisent les vedettes et dictent les tendances. À New York et partout en Amérique, l'art du spectacle se modèle sur les intérêts, les exigences et les conceptions de ces grands entrepreneurs. Les ingrédients faisant recette en centre ville s'exportent donc à Harlem et, en retour, les trouvailles de jazzmen sont intégrées aux *musicals* et aux grandes revues.

Cottonclub ? » (trad. Marilou Pierrat). Citation originale : « Indeed, for the many Americans, both white and black, who frequented dance halls, vaudeville shows, and musical comedy, theater was jazz – and jazz was theater. It was often very difficult to differentiate among musical comedy, revue and an evening's entertainment at a cabaret. [...] By what criteria could one distinguish the black musical comedy *Shuffle Along* (1921) or the Ziegfeld Follies from a floor show at the Savoy Ballroom or Cotton Club ? » (*ibid.*, p. 4).

²³⁰ Yannick SÉITÉ, *op. cit.*, p. 324.

²³¹ Henry Louis GATES JR & Karen C.C. DALTON, « Introduction », dans Paul COLIN, *Joséphine Baker et la revue nègre. Lithographies du Tumulte Noir*, trad. Delphine Nègre, Paris, Éditions de la Martinière, 1998, p. 6.

Le signe le plus tangible de cette emprise de Broadway est l'apparition de *chorus lines* (ou « lignes de danseuses de précisions »²³²) sur la scène harlémitte. Dans le *musical* noir d'abord – le fameux *Shuffle Along* produit en 1921 –, puis dans les revues musicales des clubs prestigieux, le Cotton Club et le Connie's Inn notamment. Depuis *The Black Crook*²³³, et depuis l'avènement des *Ziegfeld Follies* en 1907 surtout, le public new-yorkais se passionne pour la danse de précision et pour la beauté standard des *chorus girls*. Le principe est celui du tableau vivant, érotique et monumental. Mouvements simples et parfaitement synchronisés, enthousiasme et application à la tâche, la danse en ligne n'est pas sans évoquer le taylorisme. L'individu y est conçu comme le rouage d'une machine ; son intelligence et son expressivité se limitent à l'exécution d'une série de gestes dont le sens lui échappe en partie. La créativité des actrices, peut-être faudrait-il dire des « opératrices », n'est d'ailleurs pas vraiment requise. Chez Ziegfeld, les *girls* sont recrutées en fonction de critères physique précis, mais elles doivent être, selon le mot du producteur, « interchangeables »²³⁴. Interchangeables et standardisées, les silhouettes le sont au même titre que les marchandises industrielles, comme on le voit par exemple dans les *Ziegfelds Follies of 1919*, édition de la revue parfois considérée comme l'apogée du genre²³⁵, où les danseuses paradent déguisées en biens de consommation (des bouteilles de soda et des ingrédients de salade)²³⁶. À la fois magnification du travail à la chaîne et fétichisation de la marchandise, les *chorus girls* de Ziegfeld fonctionnent à la manière d'une vitrine. Elles présentent sous son meilleur jour un modèle de travail dit « rationalisé », régi par le principe d'efficacité, où des corps dépersonnalisés s'adonnent avec le sourire à des activités répétitives. « Dans la *chorus dance*, écrit Mark Franko, les sentiments sont cantonnés à la joie d'accomplir la routine »²³⁷. Si les cabarets s'inspirent largement des *Follies*, la danse en ligne évolue avec le jazz vers des formes moins rigides. D'une part, les tempi enlevés, la syncope et l'attachement à la prouesse engendrent des chorégraphies

²³² Éliane SEGUIN, *op. cit.*, p. 117.

²³³ *The Black Crook* (1866) est généralement considéré comme la première comédie musicale. Outre l'alternance entre la musique, le jeu dramatique et le ballet, *The Black Crook* a marqué les esprits en introduisant des interludes au cours desquels une ligne de danseuses légèrement vêtues exécutait en avant scène des chorégraphies élémentaires, sans lien avec l'intrigue.

²³⁴ Alain LACOMBE, *Broadway : république du spectacle*, Paris, L'avant-scène, 1987, p. 49.

²³⁵ Alain PERROUX, *La comédie musicale. Mode d'emploi*, Paris, Éditions Premières Loges, 2009, p. 177.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ Citation originale : « In chorus dance, emotions are restricted to cheerfulness at carrying out the routine ». Mark FRANKO, *The Work of Dance. Labor, Movement, and Identity in the 1930s*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002, p. 31. Nous traduisons.

plus complexes ; d'autre part, le spectacle de jazz reste imprégné de *blackface* et de *cake-walk*, et donc d'un certain esprit de dérision. Ainsi voit-on apparaître des lignes de *tap dancers* ajoutant virtuosité et humour à l'effet de nombre.

Qu'il s'agisse du thème, du semblant d'intrigue ou de la scénographie, la revue broadwaysienne ne s'embarrasse pas de cohérence, elle privilégie le faste, les effets et la distraction. Comme le montrent Rem Koolhaas et Alain Lacombe, le théâtre de Broadway – celui de Ziegfeld notamment – est le descendant direct du monde féerique de Coney Island. Soit un univers d'illusion fondé sur le sensationnel, la démesure et l'onirisme²³⁸. À l'organisation libérale du champ théâtral correspond une certaine ouverture et une absence de théorie esthétique qui, selon Lacombe, « devient l'un des grands avantages du système ». L'auteur poursuit : « Inféodé au seul besoin du visuel, avec un vague contexte sonore, les spectacles ne souffrent au fond d'aucune contrainte stylistique »²³⁹. L'efficacité primant sur tout autre critère, l'univers de Broadway se caractérise par une tendance à la surenchère, à la surprise et à l'arbitraire. Comme les attractions de Coney Island, le spectacle propose un voyage où le public s'échappe de la réalité. « Je crois, disait Florenz Ziegfeld, que les spectateurs ont besoin de légende, de rêve. C'est-à-dire tout le contraire du réalisme qui nous oppresse »²⁴⁰. Ainsi pensée, non comme une « surréalité », mais comme une échappatoire au réel, non comme une expérience émancipatrice mais comme une distraction, le rêve véhicule principalement des pensées optimistes. Si la comédie musicale à intrigue fait parfois usage du mélodrame – les *songs* sont parfois assez sombres –, la revue promeut essentiellement l'hédonisme. Les finalités sont claires : surprendre, réjouir et impressionner. Soit, en un mot, distraire.

L'ouverture des grands clubs harlémites s'inscrit dans cette conception du divertissement. Tout est fait pour impressionner, distraire et susciter un sentiment d'évasion. Le premier geste des tenanciers sera donc de soigner le décorum. Alors que la *minstrelsy* et le vaudeville traditionnel se souciaient peu de scénographie, les nouvelles salles de jazz font étalage d'une opulence et d'une sophistication censée donner à une performance encore entachée de ses origines sudistes la pointe de

²³⁸ Alain LACOMBE, *op. cit.*, p. 26. Voir également les pages de Koolhaas sur Coney Island et son influence sur l'architecture et l'univers broadwaysien (Rem KOOLHAAS, *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*, « Coney Island : la technologie du fantôme », trad. Catherine Collet, Marseille, Éditions Parenthèses, 2002, p. 29-79).

²³⁹ Alain LACOMBE, *op. cit.*, p. 23.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 47.

modernité et de respectabilité qui lui manque. À l'image de la folie des grandeurs broadwaysienne, le décor se veut grandiose :

« Le dernier cri en matière de brillantes couleurs art déco s'étalait sur les murs de clubs, des sculptures grandeurs nature prenaient des poses bizarres et des motifs futuristes couvraient de leur éclat murs et plafonds. Les peintures murales et les appliques prirent des dimensions recherchées et des décorations originales ornèrent les rideaux de scène »²⁴¹.

Chaque club possède ses atouts spécifiques et tâche de se présenter comme un lieu d'exception²⁴². Référence en la matière, le Cotton Club est un cabaret géant, où l'on sert, à un public exclusivement blanc, des plats orientaux ou soit disant harlémites dans une ambiance exotique. « Les décors y sont luxuriants, peuplés de palmiers artificiels et d'évocations hétéroclites d'une jungle originelle, fastueusement kitsch »²⁴³. Ici l'onirisme consiste en une plongée dans un monde fantasmagorique, à mi-chemin entre un Sud idyllique et une Afrique imaginaire²⁴⁴. Le service et le spectacle étant entièrement assurés par des Noirs, le spectateur est immergé dans un univers qui n'est pas le sien mais qu'il peut observer à loisir. Au-delà du spectacle proprement dit, la soirée dans son ensemble fait l'objet d'une mise en scène savamment orchestrée²⁴⁵, celle d'un monde noir prétendument authentique que la population blanche du centre ville vient découvrir en touriste. L'idée qu'un spectacle de jazz repose autant sur la performance scénique en elle-même que sur une ambiance générale est ici en germe.

Avec le recul, cette ambiance ségrégationniste du Cotton Club apparaît moins « hot » que glaçante. Outre la stricte séparation entre le personnel et la clientèle, la politique raciale concerne aussi le recrutement des artistes. Seules les danseuses à la

²⁴¹ *Ibid.*, p. 36.

²⁴² Pour une description détaillée des hauts lieux de la vie nocture harlémitte, voir l'article de Francois BILLARD, « Honky tonks, ragtime n' blues », dans Isabelle RICHEL (dir.), *Harlem 1900-1935. De la métropole noire au ghetto, de la Renaissance culturelle à l'exclusion*, Paris, Éditions Autrement, 1993, p. 139-144.

²⁴³ Noël BALEN, *op. cit.*, p. 150.

²⁴⁴ Censée se dérouler au Cotton Club, la performance de l'orchestre d'Ellington filmée par Fred Waller en 1933 dans *A Bundle of Blues* – un film qui fut en réalité tourné en studio – donne une idée du type de décor dans lequel évoluaient les artistes du fameux club. On y voit notamment des palmiers se découper en ombres chinoises sur la toile de fond, et une image évoquant la savane dessinée sur la grosse caisse de la batterie (cf. Fred WALLER, *A Bundle of Blues*, USA, Paramount, 1933). Sur ce point, voir également *Black and Tan* de Dudley Murphy (Dudley MURPHY, *Black and Tan*, USA, RKO Productions, 1929).

²⁴⁵ Ce principe du spectacle débordant de l'espace scénique se développe dans d'autres lieux, au Small Paradise notamment, où de somptueux petits déjeuners mettant à contribution tout le personnel sont organisés : « Le petit déjeuner du Small Paradise offrait à partir de six heures du matin un véritable spectacle, employant une trentaine de personnes. Les garçons eux-mêmes y participaient, faisant tourner leurs plateaux » (Francois BILLARD, *op. cit.*, p. 145).

peau claire sont acceptées et les hommes jugés trop noirs sont évincés. Ainsi, « considéré par la direction comme *a little too negro* (un petit peu trop nègre) »²⁴⁶, Armstrong, malgré sa grande popularité, ne s'y produira pas avant 1939, c'est-à-dire un an avant la fermeture du lieu. Le Cotton Club a été sévèrement critiqué par certains artistes²⁴⁷ et par une intelligentsia noire fâchée de voir assimiler la Renaissance d'Harlem à « ces spectacles [qui] perpétuaient les clichés dont précisément l'image du Noir devait se libérer »²⁴⁸. Cependant, comme le fait remarquer Éliane Seguin, l'exotisme porte davantage sur le décorum et sur les costumes que sur la danse et la musique²⁴⁹. Le rôle prescrit – celui du bon sauvage en l'occurrence – n'empêche pas de promouvoir un art résolument moderne. *La jungle music* d'Ellington en est la parfaite illustration : en composant avec la demande de pittoresque, le Duke a inventé le langage orchestral du jazz et ouvert la voie à sa reconnaissance comme musique moderne, sérieuse et légitime. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, le Cotton Club a été l'un des premiers espaces de visibilité et de légitimation de la culture afro-américaine. Malgré les représentations stéréotypées qui s'y donnaient et malgré la rigidité de la ségrégation, grâce à leur opulence toute broadwaysienne et à leur professionnalisme, les revues du Club ont profondément modifié l'image peu flatteuse de musique folklorique mal dégrossie qui collait encore à la peau du jazz.

En dehors de l'imagerie « nègre » qui est sa marque de fabrique, la revue harlémitte se présente globalement comme le vaudeville. Les séquences qui s'enchaînent à un rythme soutenu – la durée des passages excède rarement dix minutes – donnent à voir les talents les plus variés : danses (en ligne ou en solo, exotiques ou acrobatiques), chants, pantomimes, scènes dialoguées, composent l'ordinaire du *show*. Dans cette forme fragmentaire dominée par le sensationnel, les scénettes obéissent aux fondamentaux du music-hall : le comique, la prouesse et le tableau saisissant ; principes qui se combinent à loisir. Rien de très nouveau donc, si ce n'est la place occupée par la musique dans la dramaturgie du numéro. Malgré le caractère hétéroclite de la revue de jazz, on peut relever quelques formes emblématiques du genre.

²⁴⁶ Noël BALEN, *op. cit.*, p. 151.

²⁴⁷ Billie Holiday par exemple déplorait la mode broadwaysienne qui transformait le concert en un défilé « de super nanas [n'ayant] rien d'autre à faire qu'à se montrer, se trémousser un peu et ramasser les sous sur la table » (François BILLARD, *op. cit.*, p. 141).

²⁴⁸ Geneviève FABRE, « La Renaissance de Harlem », dans Isabelle RICHEL (dir.), *op. cit.*, p. 106.

²⁴⁹ Éliane SEGUIN, *op. cit.*, p. 117.

La danse tout d'abord. Elle se décline en un grand nombre de pratiques dont se dégagent deux grands ensembles : la danse vernaculaire – généralement présentée comme une curiosité exotique ou une séquence érotique –, et le *rhythm taps*, qui comprend les claquettes et l'acrobatie. Dans le premier cas, la gestuelle s'invente dans une dynamique d'échange entre le dancing et la scène. Un danseur professionnel s'empare d'un pas à la mode, le développe, le transforme et le diffuse, donnant ainsi naissance à de nouveaux gestes que le public s'approprie à son tour, et ainsi de suite. Le *black bottom*, le *shimmy*, le *charleston*, par exemple sont issus de ce type d'interaction. Véritable creuset de la création chorégraphique, les danses vernaculaires afro-américaines se fondent sur une gestuelle située aux antipodes des conceptions européennes du mouvement dansé. Les appuis, le rapport au rythme, à la *gravité* – dans tous les sens du terme –, la gestion des tensions, le travail du buste, du bassin et des jambes, l'expressivité du visage, rien ne correspond aux archétypes de la grâce telle qu'elle est pensée outre atlantique par les gardiens de la tradition classique²⁵⁰.

Dans les danses exotiques, soit dans des performances en partie conçues pour faire étalage de la « quasi-nudité » chère au music-hall, l'introduction de la gestuelle du jazz bouleverse les attentes du public. La rapidité, la visibilité de l'effort, le travail des membres et du visage, présentent au public une sensualité fondée sur un tout autre rapport au corps. Érotisme, vitalité, burlesque et volupté se conjuguent en un mélange des genres ne correspondant à aucun schéma existant. Le succès de Joséphine Baker en Europe repose en partie sur ce renversement des canons de la beauté, sur l'association impensée de l'exubérance et de la grâce. C'est ce genre de croisement des approches – danses « orientales », « nègres », « primitives » et technique classique – qui va inspirer les fondateurs de la danse moderne. Dans le travail du corps comme dans la musique, la sophistication des pratiques populaires et la recherche d'exotisme favorise l'hybridation et par extension, la remise en question des formes traditionnelles. Bien qu'elle obéisse à une toute autre logique que celle des avant-gardes, la scène du divertissement fonctionne à la manière d'un laboratoire d'expérimentation moderniste²⁵¹.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 126.

²⁵¹ « Les compositions exotiques, explique Anne Décoret-Ahiha, représentèrent un champ d'expérimentation chorégraphique et un espace de créativité pour les danseurs occidentaux. Leur récurrence au sein du répertoire d'un grand nombre d'entre eux dans les quarante premières années du XX^e siècle démontre qu'elles répondaient à un formidable besoin, celui de trouver de nouveaux langages gestuels et de rompre avec un académisme insatisfaisant » (Anne DÉCORET-AHIHA, *Les danses exotiques en France. 1880-1940*, Pantin, Centre National de la Danse, 2004, p. 261).

Parallèlement se développe une approche plus spectaculaire de la danse. Combinant claquettes et acrobaties, le *rhythm taps* ou *jazz taps*, constitue un ingrédient essentiel de la revue. Ici le danseur est avant tout un musicien. « Il utilise son corps, dit Mura Dehn, comme l'instrument d'un rythme visible »²⁵². On le voit chez Bill « Bojangle » Robinson : non seulement le claquettiste habite la musique mais il la produit aussi lui-même²⁵³. De même, avec les performeurs de *rhythm taps* (les Nicholas Brothers ou les Berry Brothers par exemple), la musique s'incarne dans des figures amples et athlétiques qui défient la pesanteur, et le rythme est le résultat du combat que le danseur-percussionniste mène contre la gravité. Plus qu'une surenchère d'exploits physiques, la fameuse chorégraphie des Nicholas Brothers dans *Stormy Weather*²⁵⁴ montre, en débordant de la scène pour s'aventurer sur les pupitres des musiciens et sur le piano, que danse et musique se jouent bien sur le même plan, qu'elles parlent pour ainsi dire la même langue. Le rapport ne se pense pas en terme d'accompagnement ou d'illustration, mais de symbiose. Il n'y a là ni narration, ni personnage, le corps des danseurs traduit en mouvement l'abstraction musicale sans pour autant figurer autre chose. À travers les prouesses gestuelles et instrumentales, la musique se donne littéralement en spectacle.

Bien qu'elle soit éloignée de toute préoccupation figurative, la danse reste d'une certaine manière liée à l'expression d'un sentiment. Les mimiques faciales et les quelques commentaires qui émaillent parfois la performance reflètent non pas les états d'âme d'un personnage mais plutôt ce que l'artiste est censé vivre dans le présent de la représentation. Dominée par la joie, l'hilarité, l'étonnement et autres manifestations de contentement, la palette affective du *show* ne s'embarrasse pas d'humeurs sombres. Avant d'intéresser les chorégraphes modernes, la danse jazz est associée au loisir et, sur le parterre comme sur la scène, la gestuelle manifeste le plaisir de disposer librement de son corps.

Dans cette ambiance festive, la musique joue un double rôle : d'une part elle galvanise l'énergie, et d'autre part elle dramatise l'action. À travers ses tensions, ses violentes progressions dynamiques et ses distorsions sonores, l'orchestre signale le danger, manifeste une gravité que les corps virtuoses déjouent. La composante

²⁵² Mura Dehn, citée par Éliane Seguin (Éliane SEGUIN, *op. cit.*, p. 147).

²⁵³ Voir par exemple sa fameuse danse de l'escalier dans *Harlem is Heaven* (Irwin FRANKLYN, *Harlem Is Heaven*, USA, Lincoln Production, 1932).

²⁵⁴ Cf. Andrew L. STONE, *Stormy Weather*, USA, Twentieth Century Fox, 1943.

dramatique apparaît dans le rapport entre la fluidité du geste et la syncope, le sourire du danseur et la dissonance. Cela est d'autant plus clair lorsque la danse flirte avec la pantomime. Dans leur duo créé sur « East Saint Louis Toodle-Oo »²⁵⁵ (Ellington & Miley), Roger Pryor Dodge et Mura Dehn ajoutent à la gestuelle abstraite de la danse vernaculaire des éléments figurant la teneur de la relation entre les personnages. Prenant volontiers la musique à contre-pied – au son déchirant de la trompette correspond par exemple une parade nuptiale frivole à la limite du burlesque –, les danseurs mettent en jeu l'ambivalence du blues. L'amour y est à la fois intense et dérisoire, passionné et distant, et, surtout, éphémère.

La musique adopte parfois une fonction figurative. En suggérant un lieu ou un personnage, elle participe à la représentation du drame. Sonny Greer, le batteur d'Ellington au Cotton Club, était ainsi connu pour « donn[er] des frissons au clients en évoquant les tigres mangeurs d'hommes et les tribus africaines avec leurs danses de guerre »²⁵⁶. Interrogé par Stanley Dance, le même Sonny Greer raconte également un numéro montrant le genre de rôle que pouvait jouer la musique dans la dramaturgie d'un numéro :

« Notre spectacle comprenait aussi Johnny Hudgins, le meilleur comique noir de l'époque, qui jouissait d'une renommée internationale. Son numéro était uniquement de la pantomime. Il ne prononçait pas une seule parole. Joe Smith, le trompettiste, l'accompagnait dans son numéro : il faisait les "paroles" à la trompette en se servant de sa main comme d'une sourdine »²⁵⁷.

Au-delà de l'efficacité comique qu'un amateur de cabaret se représentera sans peine, la proposition de la toute jeune troupe du Duke semble corroborer l'idée que cette musique « parle ». La musique s'arroge ici symboliquement le droit à la parole parce qu'elle se sent capable d'en assurer la fonction. On retrouve, adaptée au contexte de l'*entertainment*, la parenté qui relie l'expression musicale afro-américaine à la voix parlée.

²⁵⁵ Cf. Mura DEHN & Roger Pryor DODGE, *East Saint Louis Toodle-Oo*, New York, 1937, [vidéo en ligne disponible à l'adresse suivante : http://pryordodge.com/Hot_Jazz_Hot_Dance.html - lien valide le 20-12-2014]. Le numéro fut créé par Roger Pryor Dodge et Mura Dehn en mai 1931 à New York. Dans cette version initiale, le duo était accompagné du trompettiste Bubber Miley, co-compositeur de *East Saint Louis Toodle-Oo*, morceau sur lequel les danseurs ont construit leur numéro. La version filmée date de 1937. Miley, décédé quelques années plus tôt, n'a pas été remplacé pour l'occasion (Roger Pryor DODGE, *Hot Jazz and Jazz Dance*, New York, Oxford University Press, 1995, p. 257-258).

²⁵⁶ Jim HASKINS, *The Cotton Club*, trad. Claude Gourdet, Le Chesnay, Éditions Jade, 1985, p. 52.

²⁵⁷ Sonny Greer cité par Stanley DANCE (1970), *Duke Ellington par lui-même et ses musiciens*, trad. Antoinette Roubichou, Paris, Éditions Filipacchi, 1976, p. 72.

Alternant avec les performances de danse ou s’y mêlant parfois, le chant est le second ingrédient indispensable du spectacle de jazz. Si la tradition de *coon-songs* et de la chanson burlesque fait encore recette dans les années 1920 – Calloway et Armstrong en sont les héritiers directs –, l’engouement pour le chant sentimental prend peu à peu le dessus. Les ballades de Tin Pan Alley succèdent aux blues et à leur humour grinçant. Le chanteur ne doit plus seulement amuser, il doit émouvoir son auditoire. Les séquences chantées font alors l’objet de mises en scène particulièrement soignées où tout concourt à instaurer une ambiance captivante. En témoigne par exemple l’interprétation par Ethel Waters de « Stormy Weather », morceau éponyme de la revue présentée au Cotton Club en 1933 :

« Le décor en était des plus dépouillés. Il n’y avait à l’arrière plan qu’une cabane en bois avec un réverbère. Au début de la scène, on voyait Ethel Waters qui s’y appuyait. Elle baignait dans une lumière d’un bleu profond, envoyé par un seul projecteur. Ensuite, elle se mettait à chanter "Stormy Weather", d’abord toute seule, puis George Dewey Washington et le chœur se mettaient à lui répondre. Grâce à des effets spéciaux de lumière, les danseuses s’incorporaient alors au tableau et se mettaient à danser sur l’air de la chanson »²⁵⁸.

L’influence de Broadway est ici très tangible : le chant est associé à la rêverie, il est prétexte à la mise en place d’un tableau saisissant. Outre cette pointe d’*onirisme*, la nouveauté réside dans une certaine conception de la sincérité. Alors que la *minstrelsy* et le vaudeville traditionnel concevaient l’interprétation d’une chanson comme un travail théâtral, proche de l’interprétation du personnage, Broadway et les grandes revues de jazz apportent l’idée que le chant doit refléter les sentiments réels du chanteur. À la suite de son triomphe au Cotton Club, Ethel Waters racontera par exemple que « Stormy Weather » « exprimait exactement » ce qu’elle ressentait à l’époque : « C’était en fait l’histoire de ma propre misère et de la confusion de mes propres sentiments que je chantais, avec toutes les vacheries que m’avaient fait subir des gens auxquels j’avais fait confiance »²⁵⁹. Il ne s’agit pas de mettre en doute les paroles de Ethel Waters, mais de signaler qu’une nouvelle donnée entre en jeu avec le vedettariat. Selon Nick Tosches, une rupture s’opère lorsque la distanciation et l’autodérision, pratiquées dans le

²⁵⁸ Jim HASKINS, *op. cit.*, p. 95.

²⁵⁹ *Ibid.*

blackface et les blues, s'effacent au profit de l'idée que la sincérité équivaut à l'authenticité du sentiment exprimé plutôt qu'à la qualité d'engagement de l'acteur²⁶⁰.

Certes la mise en scène du chant ne se réduit pas à ce modèle, et la formule broadwaysienne et la vogue des *crooners* n'ont pas évacué toute forme d'humour et de rugosité. Mais les revues du Cotton Club ont introduit ce goût pour l'onirisme, la sophistication, le sensationnel et le sentimentalisme.

Néanmoins, si les grands clubs ont largement contribué à façonner l'esthétique scénique du jazz, celle-ci n'a pas systématiquement pris la forme de la revue. À Harlem, certains lieux proposent des mises en scène moins élaborées et plus directement centrées sur la performance musicale. C'est le cas du Capitol Palace ou du Mexico – deux salles spécialisées dans les *cutting contests* (joutes de musiciens), où s'organisent parfois des paris²⁶¹ –, et de tous les établissements qui privilégient la fonction de *dancing*. Au Savoy Ballroom, par exemple, l'accent est mis sur la piste de danse, où les habitués – professionnels ou amateurs éclairés –, assurent un spectacle improvisé, tandis que deux orchestres se relayent toute la nuit, se livrant parfois à des batailles féroces, dont certaines resteront longtemps dans les mémoires. Contrairement au Cotton Club, le Savoy n'est pas ségrégué et la liberté de création musicale est totale²⁶². L'improvisation, difficilement compatible avec la mise en scène des revues, fait ici partie du spectacle. L'orchestre s'adapte à l'énergie des danseurs et aux demandes du public. Le *show* y est moins réglé que dans le format broadwaysien, il repose davantage sur l'interaction entre la scène et la salle.

Attirés par ce modèle²⁶³ et confrontés à une demande croissante émanant de lieux mal adaptés à la forme revue (hotels, casinos), les *leaders* prennent conscience du potentiel spectaculaire de leurs formations. Peu à peu les big bands développent un savoir faire théâtral qui les rend capables d'assurer le spectacle à eux seuls. La danse et le chant ne disparaissent pas, mais ils sont moins systématiquement mis en vedette. Dans cette autonomisation de l'orchestre, Jimmie Lunceford va jouer un rôle particulièrement important. S'inspirant des prestations d'Ellington et de Calloway, ses prédécesseurs au Cotton Club, il encourage ses musiciens à multiplier les effets

²⁶⁰ Nick TOSCHES, *op. cit.*, p. 162.

²⁶¹ François BILLARD, *op. cit.*, p. 144.

²⁶² Noël BALEN, *op. cit.*, p. 152.

²⁶³ Noël Balen affirme que le Savoy était, à New York, le lieu préféré des musiciens (*ibid.*).

spectaculaires²⁶⁴, posant ainsi les bases de ce qui deviendra l'ordinaire du *show* jazzistique de l'ère du Swing. Voici ce que Georges Simon, écrit à son propos :

« Les trompettistes lançaient leurs instruments en l'air avec un bel ensemble ; les saxophonistes soufflaient avec un tel enthousiasme dans le leur qu'ils bondissaient quasiment sur scène ; les trombonistes tendaient leur coulisse vers le ciel ; et tout au long de la soirée, les musiciens échangeaient entre eux des plaisanteries et des exclamations, créant une atmosphère d'irrésistible exubérance »²⁶⁵.

Le succès de Lunceford fait rapidement école et, dans les années 1930, nombre de formations, jusqu'alors cantonnées au rôle d'accompagnement dans les théâtres de variété, sortent de la fosse pour s'affirmer en tant qu'attraction autonome. Là encore, l'influence de Broadway est bien tangible puisque la théâtralité repose en grande partie sur les effets visuels et chorégraphiques produits par le nombre.

La plastique de l'orchestre est fondamentale : les jazz-bands soignent tout particulièrement leurs tenues vestimentaires et la disposition d'ensemble. Les costumes sont élégants, parfois colorés²⁶⁶, et quelques conventions viennent distinguer leader, chanteurs, danseurs et simples musiciens. Dans l'idéal, l'orchestre est disposé sur un complexe d'estrades, permettant à chaque section d'être bien visible et laissant aux pupitres la possibilité d'exécuter des mouvements chorégraphiques : levée d'une section de cuivre, balancement synchronisé des trombones ou des saxophones se calent sur un riff, sur un break ou sur un crescendo, ajoutant ainsi l'effet visuel à la puissance sonore. Dans le cadre d'une séquence théâtrale (chant ou danse), ces mouvements sont destinés à soutenir le travail des acteurs : ils ponctuent les pas de danse et les acrobaties ou soulignent un passage particulièrement dramatique du chant. Les solos s'effectuent la plupart du temps debout, depuis le pupitre ou devant le micro en avant scène, parfois agrémentés d'une poursuite qui focalise l'attention du public sur le soliste. Il arrive aussi que plusieurs solistes viennent ensemble sur le proscenium mettre en scène leur conversation musicale. Le tout est orchestré par le *leader*, une figure charismatique

²⁶⁴ Dans le court métrage de Joseph Henabery consacré à l'orchestre de Lunceford, on voit les cuivres monter sur leurs chaises, jeter leurs sourdines en l'air et jouer des percussions sur leurs pupitres, tandis que le batteur jongle avec ses baguettes et que deux saxophonistes se livrent à un numéro de danse (Joseph HENABERY, *Jimmie Lunceford and his dance orchestra*, USA, Warner Bros., 1936).

²⁶⁵ Cité par Lewis PORTER, Michael ULLMAN & Edward HAZELL, *Le jazz. Des origines à nos jours*, trad. Isabelle Leymarie et Mathilde Gerbeau, Paris, Éditions Outre Mesure, 2009, p. 130.

²⁶⁶ « On nous voyait de loin et nous avions de l'allure avec nos costumes blancs et nos cravates oranges », raconte Sonny Greer à propos de ses tournées avec l'orchestre de Duke Ellington (Stanley DANCE, *op. cit.*, p. 78).

cumulant les fonctions : instrumentiste, chanteur, souvent un peu danseur, chef d'orchestre et présentateur maîtrisant l'art de mettre de public à l'aise, il est un homme de spectacle complet.

Évidemment, on trouve aussi des formations plus sobres ou de taille modeste ne pouvant compter sur le nombre pour faire spectacle. Mais ce type de jeu de scène fait recette et, par conséquent, fait des émules. L'orchestre est en soi une attraction. Même dans les combos plus rudimentaires, les musiciens se montrent attentifs à la dimension visuelle et mettent en place une dramaturgie dans laquelle les tours de chants, les chorus et les joutes de solistes sont savamment mis en scène. Pour tous les orchestres, la présence d'un(e) bon(ne) chanteur(euse) sachant faire rire et émouvoir, ou de danseurs(euses) virtuoses est un faire valoir renforçant les probabilités de succès et, par conséquent, les chances de pérenniser l'engagement. Sans doute la féroce concurrence qui règne à cette époque dans le *show business* pousse-t-elle les artistes à rivaliser d'invention. Comme dit simplement Duke Ellington à propos de cette émulation concurrentielle, « on était bien obligé d'être fantastiques, en ce temps là »²⁶⁷.

La mise en scène fonctionne souvent autour d'une figure vedette. Fats Waller, Cab Calloway, Louis Armstrong assurent une grande partie du *show* en combinant, selon leur spécialité, bons mots, pas de danse et virtuosité instrumentale. Mais au-delà du trait d'esprit ou de la démonstration technique, le public attend du jazzman qu'il se dépense sans compter. Il y a dans cet engagement du musicien un phénomène nouveau qui charme l'assistance. Calloway ne réalise pas de prouesse, mais son attitude à la limite de la frénésie en fait un personnage fascinant dans lequel il faut peut-être voir une préfiguration de ce qu'on nomme aujourd'hui une bête de scène²⁶⁸. Armstrong se distingue également par sa prestance. Comme l'expliquent Jean-Marie Leduc et Christine Mulard, son succès en Europe est en partie dû à l'attitude qu'il met en jeu : « la prestation de Satchmo ne ressemble en rien à ce qu'on a coutume d'entendre : il gesticule, transpire, arpente le devant de la scène, parle, chauffe son orchestre ("*Swing, swing, swing, you cats...*"). Pour les plus stricts, cette musique est littéralement infernale »²⁶⁹.

²⁶⁷ Cité par Stanley DANCE, *op. cit.*, p. 11.

²⁶⁸ Sur les prestations spectaculaires de Calloway, voir par exemple le court métrage que Fred Waller lui a consacré (Fred WALLER, *Cab Calloway's Hi-de-ho*, USA, Paramount, 1934).

²⁶⁹ Jean-Marie LEDUC & Christine MULARD, *Louis Armstrong*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 120.

À cette époque, quelle que soit sa fonction dans l'orchestre, le jazzman se doit d'être un *show-man*, charismatique et si possible comique, qu'il y soit ou non prédisposé. Alan Lomax raconte ainsi que Jelly Roll Morton, qui n'avait pas la verve comique, mit longtemps à renoncer à ses plaisanteries qui, selon les dires de ses musiciens, ne faisaient rire personne²⁷⁰. Pour le public comme pour les artistes, la fonction de musicien et celle d'amuseur sont étroitement liées. « Autrefois, raconte Sonny Greer, il était non seulement indispensable de savoir jouer, mais aussi d'amuser le public »²⁷¹. De nombreux témoignages de musiciens insistent effectivement sur ce point²⁷². Même le grand Duke Ellington, dont on a tant vanté la sobriété, avoue volontiers que son métier comporte une part de cabotinage :

« Il fut un temps où j'étais bon danseur. Je pense qu'il est très important qu'un musicien sache danser. Bien sûr je ne twiste pas moi-même avec beaucoup d'acharnement. [...] Je suis le genre de cabotin qui exécute un ou deux pas pour faire son numéro. Mais au moment où le public est conquis, vous le quittez. "C'est un bon danseur", pensent-ils simplement, alors que vous avez donné votre maximum en un tempo théâtral pour obtenir de leur part une réaction favorable »²⁷³.

La place de la danse dans le jeu jazzistique ne saurait se réduire à une démonstration cabotine, mais en tout cas, la belle présence du jazzman n'est pas le simple fruit d'une spontanéité bienheureuse héritée d'on ne sait quelle bonhomie. Elle mesurée et calculé, elle vise à produire un certain effet. Nous reviendrons sur la figure du jazzman et sur la théâtralité de son jeu, il suffit pour l'instant de retenir que les musiciens de cette période ne conçoivent pas leur art comme une activité strictement musicale, que leur présence scénique est une donnée importante qui doit faire l'objet d'un travail, comme le montre la citation de Duke Ellington. Un tel travail repose sur la technique, l'engagement physique et la maîtrise de l'illusion théâtrale. Cette aisance ostensible ne relève pas à proprement parler du jeu dramatique, mais plutôt de la mise

²⁷⁰ Alan LOMAX (1950), *Mister Jelly Roll*, trad. Henri Parisot, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980, p. 177.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 76.

²⁷² Voir, par exemple, François BILLARD, *La vie quotidienne des jazzmen américains jusqu'aux années 50*, Paris, Éditions Hachette, 1989, p. 137 : « D'ailleurs, les jazzmen de la première génération ont souvent travaillé dans le spectacle, acteurs autant que musiciens. "Sidney et moi, dit le pianiste Willie "The Lion" Smith parlant de Bechet, avons fait des tournées de vaudeville ensemble, jusqu'à deux ou trois représentations par jour et, croyez-moi, en ce temps-là, il fallait être à la fois un showman et un musicien. Nous avons cassé la baraque plus d'une fois" ».

²⁷³ Stanley DANCE, *op. cit.*, p. 14.

en scène d'une attitude qui n'est pas plus naturelle que ce sens du rythme associé parfois à la couleur de la peau.

Nous l'avons vu, dans ses premières années d'existence, le jazz ne se présente donc pas sous la forme « pure » du concert. Même lorsqu'ils s'affranchissent des conventions du vaudeville et de la revue broadwaysienne, les artistes en perpétuent certains aspects et continuent à soigner la dimension spectaculaire de la performance. Bien qu'il ait existé en marge du *mainstream* d'autres manières de pratiquer le jazz, plus brutes et plus intimistes peut-être, le courant dominant du *Jazz Age* et de la période Swing se modèle sur le format du jazz-spectacle. Au croisement de la musique, du cirque et de l'art dramatique, le jazz séduit une frange très large de la population des villes et devient une des principales formes de divertissement.

L'ancrage du genre dans le circuit de l'*entertainment* et sa dépendance à l'égard des industries culturelles ont parfois été assimilés à un processus de formatage. Le jazz se serait compromis dans la logique commerciale, il se serait perdu dans le principe d'efficacité, son succès populaire ne serait le signe que d'une dérive spectaculaire. Nous tâcherons dans la section suivante de nuancer ce point de vue.

1.2.2. Langage du jazz et logique spectaculaire

Pris dans la logique économique du monde du spectacle, les jazzmen se voient contraints d'utiliser les recettes qui marchent et de se conformer aux attentes supposées du public. On peut alors se demander si ces exigences commerciales n'ont pas muselé la créativité des artistes. L'idée d'une décadence du genre due à des compromis avec l'industrie du spectacle ne date pas d'hier. Dès les années 1930, les partisans du *jazz hot* fustigent le *sweet jazz* et le Swing-spectacle qui versent selon eux dans la routine du divertissement. Doit-on pour autant parler de sclérose du jazz ? Qu'y a-t-il donc derrière ce tableau mainte fois dressé d'un jazz sans vie, rongé par l'industrie culturelle ?

Les critiques s'articulent en général autour de l'idée que le jazz s'est formaté au contact du monde du spectacle. Poli, normalisé, réduit à ne produire que des imitations de lui-même, le jazz se serait perdu dans la surenchère spectaculaire. Il est vrai que la musique de jazz connaît, avec les prescriptions des producteurs, des mutations importantes qui affectent sa vitalité. Par exemple, l'improvisation et la polyrythmie propres au *early jazz* de la Nouvelle-Orléans ont peiné à se faire une place dans les

mises en scène des grandes revues²⁷⁴. Contraints à l'efficacité, à la prouesse et surtout à la légèreté, les jazzmen de cette époque ont parfois vu leur art leur échapper et perdre en partie sa vocation. Comme le disent Carles et Comolli :

« Musique mécanique, uniformité rythmique, utilisation massive des éléments spectaculaires [...] : non seulement la musique swing n'est plus qu'un jazz figé, n'alignant quelques éléments nègres qu'au titre d'effet de surface, mais à l'inverse du blues, elle est parfaitement *clean* (propre) ; ses violences et ses excès sonores sont parfaitement contrôlés ; les rares chorus bridés en quelques mesures ; toutes les parties de l'orchestre et tous les éléments sonores s'articulent, s'enchaînent à la perfection, avec quelque chose de bien huilé – qui réintroduit swing et métaphore mécanique »²⁷⁵.

On peut souscrire à ce diagnostic, mais il convient de le nuancer. Le jazz n'a pas seulement pâti de son passage dans le monde de Broadway, il a su trouver dans les exigences et les prescriptions de la scène commerciale une matière à renouvellement et de quoi se forger un ensemble de savoir-faire qui ne sauraient se réduire à quelques recettes industrielles. Une grande partie du langage jazzistique qui a fait et fait toujours l'admiration des partisans du jazz hot, du bop et du free, se constitue avec et pour le monde du spectacle. Tant au niveau du rythme qu'au niveau de l'expressivité sonore, l'expérience théâtrale du jazz a incontestablement contribué à enrichir son langage.

Le rythme d'abord. À la critique de la mécanisation du swing correspond l'image négative de l'orchestre comme « machine à danser ». Pourtant, jouer pour la danse n'a jamais été perçu par les premiers jazzmen comme une tâche déshonorante. Beaucoup y voyaient au contraire une finalité essentielle. Jo Jones par exemple, le célèbre batteur, ne concevait pas que l'on puisse écouter la musique passivement, sans lui faire l'honneur de la danser. Séparé de cette vocation primordiale, la musique perdait littéralement son sens. Comme le signale Laurent Verdeaux :

« Jo Jones avait été danseur avant de devenir batteur. Il avait là-dessus le propos exigeant, et faisait volontiers remarquer que, sans danseur pour lui faire écho et la matérialiser, la musique n'était "qu'un tas de notes jetées au hasard" »²⁷⁶.

Duke Ellington, bien que reconnu essentiellement pour son œuvre de compositeur, était également à la tête d'une « machine à danser » et ne rechignait pas à animer un bal :

²⁷⁴ Ce qui ne signifie pas qu'elles en aient été totalement exclues. En témoigne par exemple les chorus improvisés de Sydney Bechet dans la *Revue Nègre* produite à Paris en 1925.

²⁷⁵ Philippe CARLES & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 274.

²⁷⁶ Laurent VERDEAUX, *Jazz-Jazz*, Paris, Histoire d'Être, 2003, p. 97.

« Mais il n'y a certainement rien de dégradant, à mes yeux, dans le fait de jouer de la musique de danse. Ma musique n'a-t-elle pas été conçue, à l'origine, comme un accompagnement à la danse ? »²⁷⁷

Le maître affirmait par ailleurs préférer le va et vient entre le *dancing* et la salle de concert à une spécialisation dans l'un ou l'autre domaine²⁷⁸. Enfin, il soutenait qu'un parterre de danseurs communiquait aux musiciens une vigueur et une aisance rythmique qu'aucun chef d'orchestre n'était en mesure de transmettre à lui seul²⁷⁹. Le savoir-faire rythmique des formations du Duke, de Count Basie, de Lunceford ou Calloway – que l'on ne saurait taxer de rigidité – s'est en partie acquis au contact des danseurs, dans les *dancings* où le jazz était censé se compromettre. Le titre du morceau « Rhythm is Our Buisness » de Jimmie Lunceford atteste avec ironie de la valeur de ce professionnalisme qui a donné les chefs-d'œuvre d'arrangement sur lequel le bop bâtera ses conceptions rythmiques rageuses.

Mais l'apport le plus significatif en terme de rythme, c'est à la danse de scène, au spectacle donc, que le jazz le doit. Outre que la plupart des batteurs avaient une formation de danseur²⁸⁰ – le développement du jeu sur la grosse caisse²⁸¹ est lié à la technique pédestre du *tap-dance* –, c'est avec la montée sur scène des danseurs de claquette que l'art de la batterie prend véritablement son essor. Polyrythmie, vitesse, maîtrise des effets de surprise, le savoir-faire des danseurs devient un modèle pour les premières générations de batteurs. « Nous basions tous nos rythmes sur la danse. Quand j'exécute un solo à la batterie, je danse des claquettes », explique Louis Bellson²⁸². Les dialogues et les joutes rythmiques qui s'établissent entre les danseurs et les percussionnistes au cours des numéros constituent à n'en pas douter une étape majeure dans l'évolution du jazz²⁸³. Les plus grands batteurs (Philly Jo Jones, Max Roach,

²⁷⁷ Cité par Stanley DANCE, *op. cit.*, p. 17.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 14.

²⁸⁰ Voir par exemple le témoignage de Max Roach : « En fait les premiers batteurs – comme Poppa Joe Jones, Buddy Rich – étaient des danseurs de claquettes. Et de bons danseurs. Philly Joe était un danseur de claquettes. Moi-même je connais quelques pas. C'était pratiquement un passage obligé. Et c'était très bon pour les pieds. Ou J.C Heard, ces gars étaient des danseurs, puis des batteurs. Et ils étaient très bons danseurs » (cité par Ben SIDRAN, *Talking Jazz. Conversations au cœur du jazz*, La plaine Saint-Denis, Night & Day Library, 2005, p. 111).

²⁸¹ La grosse caisse est le fût le plus grave de la batterie, elle se contrôle avec le pied droit.

²⁸² Cité par Éliane SEGUIN, *op. cit.*, p. 136.

²⁸³ Voir à nouveau les propos de Max Roach recueillis par Ben Sidran : « Les batteurs et les danseurs faisaient des duos. On faisait des duos ensemble Ils faisaient des choses incroyables et on essayait de les

Kenny Clarke, Art Blakey, etc.) avouent tous volontiers l'immense influence qu'eurent sur eux les danseurs croisés sur les scènes de cabarets. Comme l'explique Éliane Seguin :

« Le partenariat des musiciens et des claquettistes pendant les années trente et quarante représente bien davantage qu'une simple association à des fins commerciales. Leurs admirations réciproques se développaient à partir d'une similarité de points de vue esthétiques au nombre desquelles [figurait] la pratique de l'improvisation, indissociable du mode d'expression jazzistique »²⁸⁴.

De même que l'accompagnement de film muet a enrichi le jeu des premiers pianistes en développant sa dimension narrative²⁸⁵, les batteurs ont appris avec la danse de scène un mélange de technique et de maîtrise des effets dramatiques qui a profondément marqué l'esthétique du jazz.

Le cas des percussions pointe également du doigt l'influence de l'*entertainment* sur le traitement de la matière sonore. À cette époque, le rôle de la batterie est autant musical que théâtral. « Dans les années vingt, explique Georges Paczynski, le batteur de jazz est un "magicien des bruits" qui joue avec tout son corps, danse des claquettes, et apparaît *avant tout*²⁸⁶ comme un homme de spectacle qui doit en même temps amuser et surprendre »²⁸⁷. Avant de devenir l'assise de l'orchestre, la batterie a longtemps assuré une double fonction : illustrative et rythmique. Composée d'instruments étranges (cloches, planche à laver ou *washboard*), elle ponctue l'action scénique et provoque le rire, en même temps qu'elle apporte à la musique une couleur inédite. Initialement destinées à renforcer l'exotisme ambiant, les expérimentations sonores de Sonny Greer, par exemple, ont beaucoup apporté au style *jungle* et, par extension, au jazz moderne²⁸⁸. Selon William Howland Kenney, l'efficacité comique de ces illustrations sonores sur le public a progressivement encouragé les autres musiciens – notamment les soufflants – à développer des techniques non conventionnelles²⁸⁹ afin d'enrichir la palette sonore de

imiter ou de comprendre ce qu'ils faisaient, ou alors c'est eux qui essayaient de nous imiter, et de comprendre ce que nous faisons ». (Ben SIDRAN, *op. cit.*, p. 112).

²⁸⁴ Éliane SEGUIN, *op. cit.*, p. 136.

²⁸⁵ Gilles MOUËLLIC, *Jazz et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000, p. 14.

²⁸⁶ Nous soulignons.

²⁸⁷ Georges PACZYNSKI, *Une histoire de la batterie jazz. Des origines aux années swing*, Paris, Éditions Outre Mesure, 1997, p. 76.

²⁸⁸ Nous citons à nouveau la description de Jim Haskins : « Greer avec sa batterie était à lui seul une véritable attraction. [...] Avec un tel équipement, Greer pouvait produire n'importe quel effet de percussion et, au Cotton Club, il donnait des frissons aux clients en évoquant les tigres mangeurs d'hommes et les tribus africaines avec leurs danses de guerre » (Jim HASKINS, *op. cit.*, p. 52).

²⁸⁹ Il y a là une origine possible de ce que l'on nomme aujourd'hui *extended technique*.

l'orchestre²⁹⁰ et de multiplier les effets théâtraux. L'utilisation bruitiste et la figuration ne date pas de l'ère du jazz de cabaret, la tradition afro-américaine faisait depuis longtemps usage de tels procédés. Mais, contrairement aux idées reçues qui veulent que la scène commerciale ait poli le jazz de ses aspérités, on voit qu'elle a su aussi stimuler les traitements originaux de la matière sonore qui font toute la saveur du langage jazzistique. L'expressivité du jazz ne vient pas seulement de la rugosité des blues. Une tradition d'effets scéniques est venue se greffer sur une approche instrumentale déjà particulièrement aventureuse, teintant ainsi le langage jazzistique même d'une dimension théâtrale. Ainsi, les capacités du jazz à instaurer des tensions, à ménager des effets de surprises et à manier l'humour, ces capacités dont la critique a souvent vanté les mérites s'originent-ils notamment dans cette initiation du jazz aux arts de la scène. En tant que musique de scène et spectacle à part entière, le jazz s'est construit avec une conscience dramaturgique. Et ce rapport à la théâtralité l'a marqué au cœur même de son langage.

Derrière les controverses opposant un jazz sclérosé par la logique spectaculaire et un jazz authentique, un « jazz d'art » si l'on ose dire, se cachent des présupposés profondément ancrés dans la pensée esthétique. La sacralisation de l'œuvre d'art a donné naissance à un ensemble d'outils destinés non pas seulement à décrire ou à comprendre les œuvres mais surtout à évaluer leur mérite, leur correspondance à l'idéal de beauté, et, par extension à les inclure ou à les exclure du champ artistique. Cette pensée plus normative qu'analytique s'accompagne de hiérarchies et de schémas de lecture au sein desquels on retrouve les dichotomies qui encombrèrent l'histoire de l'art. Ainsi le savant s'oppose-t-il au populaire, la gravité et le sérieux à la légèreté et au frivole, l'émancipation au divertissement, le commercial (corrompu) au désintéressé

²⁹⁰ « Le vaudeville – qui incluait des sketches, des saynètes, des monologues, du chant dansé, des numéros de duos musicaux, un ensemble de jazz, et parfois des scènes de films muets – contribua à l'émergence d'une musique neuve. On trouvait comique la production de sons inhabituels sur des instruments radicalement non-conventionnels comme le washboard ou la scie, ce qui encouragea les musiciens à produire des sons bizarres sur des instruments normaux. Dans l'immédiat après-guerre, ces effets comiques prédominaient dans la musique que le public connaissait sous le nom de "jazz" » (trad. Marilou Pierrat). Citation originale : « Vaudeville – which comprised skits, comedy acts, monologues, song-and-dance, routine musical duet, jazz band, and eventually even scenes in silent films – fostered the development of novelty music. The production of unusual sound on radically unorthodox instrument like washboard and saw was considered comic, and it encouraged musicians to produce bizarre sounds on legitimate musical instrument. During the immediate post-war years such comical effects were predominant in the music known to the public as "jazz" ». (William HOWLAND KENNEY, « The influence of Black Vaudeville on Early jazz », dans *The Black Perspective in Music*, Vol. 14, n° 3, Foundation for Research in the Afro-American Creative Arts, 1986, p. 234. [URL : <http://www.jstor.org/stable/1215064> - lien valide le 10-10-2014]).

(pur). S'il n'est pas toujours évident de se passer de ces polarités tant elles sont ancrées dans notre tradition de pensée, certains objets nous forcent à les articuler différemment. Le jazz a ce mérite. Prenons un exemple qui intéresse notre étude.

Au début des années 1920, soit à l'heure où le jazz-spectacle commence à se mettre en scène, le jeune théâtre américain, en quête de légitimité, tente de se distinguer du théâtre populaire – et de l'esprit « jazz » qui s'en empare – en professant son attachement à la littérature. Empêtré dans ses contradictions – quête d'américanité et fascination pour les avant-gardes russes, volonté de s'inscrire dans la modernité et attachement à des conceptions assez classiques de la dramaturgie, recherche de succès commercial et rejet de la culture populaire – le théâtre d'art américain reste globalement insensible, voire franchement hostile, à l'esthétique scénique du jazz²⁹¹, manquant peut-être ainsi une occasion de renouveler son langage. Car c'est notamment dans la culture du divertissement qu'une conception véritablement moderne de la scène commence à voir le jour en Amérique. À travers ses mises en scène, le jazz manifeste en effet une théâtralité qui privilégie la présence au détriment de la représentation, où la fiction tient un rôle secondaire et où l'histoire racontée se veut être le récit de ce qui se passe littéralement sur la scène. En associant les pratiques circassiennes et la comédie à un langage musical radicalement nouveau, le spectacle de jazz préfigure un certain nombre de conceptions qui vont, dans les décennies qui suivent, secouer l'ordre séculaire du théâtre occidental²⁹². Il nous semble par conséquent possible d'y voir une alternative au modèle dramatique et une passerelle entre la scène et le train de la modernité que le théâtre a, comme on le sait, tardé à prendre. Divertissement commercial et esthétique moderniste ne semblent pas ici antinomiques. À sa manière, le spectacle de jazz résout ce qui constitue pour Antoine Compagnon une des grandes contradictions de l'art moderne :

« [...] alors que la tradition moderne, depuis le milieu du XIX^e siècle, et surtout les avant-gardes historiques du début du XX^e siècle, ont réagi contre l'exclusion de l'art par rapport à la vie moderne, contre la religion de l'art, qualifiée de bourgeoise parce qu'elle sacralise le génie et vénère l'originalité dans la production d'un objet unique, autonome et éternel, cette même tradition, loin de

²⁹¹ Sur les rapports du théâtre d'art américain à la culture jazzistique, voir le chapitre « The struggle for legitimacy », dans David SAVRAN, *op. cit.*, p. 40-65.

²⁹² À propos du rôle joué par le divertissement populaire en général et le music-hall en particulier dans la genèse du théâtre moderne ; voir le chapitre « Vitesse, numéro » dans l'ouvrage de Hans-Thies Lehmann. (Hans-Thies LEHMANN (1999), *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 92-94)

rejoindre la culture de masse et l'art populaire, s'est isolée, sans doute de plus en plus, dans l'univers de ce qu'on appelle en anglais le *connoisseurship*, c'est-à-dire le milieu élitiste et confiné des musées et des universités, de la critique et des galeries »²⁹³.

Il semble que la « dérive spectaculaire » ait préservé le jazz de la « dérive élitiste » et qu'il ait réussi un temps durant à concilier rigueur artistique et succès commercial, exigence formelle et lisibilité, avant-gardisme et ancrage populaire.

Cela étant dit, si le principe du divertissement n'a pas bridé le langage jazzistique, les exigences commerciales et le fonctionnement du monde du spectacle ont posé d'autres types de problème aux artistes. Au-delà de ces questions esthétiques, la scène du jazz fut également le théâtre d'affrontements symboliques où se mettait en jeu l'héritage de plus en plus problématique du *blackface*.

1.2.3. Le jazzman et l'héritage de la *minstrelsy* : déjouer les stéréotypes

Relayé par les médias de l'époque (radio, disque et cinéma), le jazz devient un phénomène de masse. Bien qu'il soit en voie d'américanisation et bien qu'il soit pratiqué par un nombre sans cesse croissant de musiciens blancs, le genre conserve une fonction identitaire au sein de la communauté noire. Plébiscité en même temps par le grand public et par l'intelligentsia, il s'impose comme la figure de proue de la culture afro-américaine. En conséquence, les symboles véhiculés sur la scène et dans la musique font l'objet d'une attention particulière.

L'engouement pour le jazz dans les années 1920 correspond à une évolution des représentations usuelles du Noir Américain. Loin de disparaître, les stéréotypes raciaux acquièrent une connotation positive. Le bouffon des *minstrel shows* – idiot, veule, fainéant et libidineux – fait place à un personnage autrement valorisé : « le Noir à l'insatiable lubricité, résume Éliane Seguin, devenait un être "expressif" et "dépourvu d'inhibition", la "créature barbare de la jungle" s'idéalisait en "bon sauvage" »²⁹⁴. Les spectacles en eux-mêmes ne changent pas radicalement de nature mais, en revanche, le regard qu'on leur porte se transforme en profondeur. Après leur passage en Europe où elles sont unanimement acclamées, les performances jazzistiques suscitent un intérêt renouvelé dans leur pays d'origine. On n'y voit plus seulement une pratique

²⁹³ Antoine COMPAGNON, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 112.

²⁹⁴ Éliane SEGUIN, *op. cit.*, p. 114.

divertissante mais la singularité du rapport au corps et la nouveauté des conceptions musicales. Cautionné par le Vieux Continent, le tout jeune jazz est auréolé de la modernité attribuée aux arts nègres.

L'enthousiasme des milieux artistiques pour le primitivisme n'est pas sans équivoque. La redécouverte d'une pensée et d'une attitude soi-disant primitive – spontanéité, rapport désinhibé au corps, sexualité épanouie –, se présente comme un antidote aux nouvelles formes d'aliénation. La modernité commence à s'envisager comme une reconquête des savoirs archaïques, seule manière de contrer la mécanisation des corps et des esprits. L'époque est à la défiance vis-à-vis de l'étendard de la rationalité que l'on associe au désastre de la Grande Guerre. Et dans cette confusion et ce désarroi, l'Afrique, terre méconnue, supposément vierge et non encore corrompue, cristallise les fantasmes des modernistes²⁹⁵. L'art nègre devient un modèle pour penser et représenter le monde. Par un raccourci dont l'histoire culturelle est coutumière, le jazz va être assimilé à cette Afrique imaginaire et le jazzman au bon nègre, instinctif, talentueux et ingénu, incarnant l'espérance dans un monde rongé par l'inquiétude.

Aussi bienveillante soit elle, cette « négro-philie », comme on l'a parfois nommée, court-circuite les tentatives de la *Harlem Renaissance* d'affranchir l'Afro-américain des stéréotypes racistes. Le *New Negro*, concept popularisé par Alain Locke à travers l'anthologie-manifeste du même nom, désigne le Noir qui affirme sa négritude et rejette les étiquettes que le monde blanc lui accole. Tandis qu'un large public se passionne pour les charmants sauvages de Harlem, « le *New Negro* qu'avait préfiguré W.E.B. Dubois depuis le début du siècle [...] faisait au contraire de son mieux pour s'éloigner aussi clairement que possible des clichés primitivistes liés à la couleur de la peau »²⁹⁶. On comprend que le Cotton Club ait fait l'objet de critiques acerbes de la part des élites noires.

Il s'est pourtant trouvé des personnalités pour voir dans ce contexte un moyen de promouvoir la négritude. Malgré sa méfiance à l'égard de la « négro-philie » ambiante, Langston Hughes se réjouit de voir les anciennes hiérarchies mises en question :

« La mode actuelle pour tout ce qui vient des Nègres – qui pourrait bien faire autant de mal que de bien à l'artiste de couleur naissant – a au moins accompli une chose : elle a contraint les membres de son peuple à s'intéresser à lui, alors

²⁹⁵ Jean JAMIN & Patrick WILLIAMS, *op. cit.*, p. 290.

²⁹⁶ Daniel SOUTIF, « Harlem-Paris et retour », dans Daniel SOUTIF (dir.), *op. cit.*, p. 67.

que, pendant si longtemps, il était pour eux un prophète sans honneur s'il n'avait pas d'abord été remarqué par l'autre race »²⁹⁷.

Ainsi l'imagerie primitiviste s'accompagne-t-elle d'une valorisation des éléments noirs jusqu'alors refoulés ou systématiquement associés au grotesque. L'art nègre n'étant plus nécessairement entaché d'infériorité, les musiciens afro-américains, loin de simplement répondre à la demande d'exotisme, vont largement puiser dans cette Afrique imaginaire. À propos du succès commercial de son style *jungle*, Ellington expliquait : « ce n'était pas seulement pour plaire aux Blancs, car je m'intéressais de toutes façons à l'histoire des Noirs et j'avais un penchant naturel pour ce genre de thème »²⁹⁸. Les apports du *jungle* au langage jazzistique sont considérables et l'histoire musicale les a consacrés, mais cette même histoire parle peu du genre de spectacle auquel ces conceptions novatrices étaient associées. Le récit de Marshall Stearns, repris par François Billard, est sur ce point tout à fait édifiant. Il mérite d'être cité en entier :

« Marshall Stearns, grand historien du jazz, conserva longtemps un souvenir amusé d'un spectacle dont le héros masculin était un splendide Noir, fort musclé mais à la peau claire. L'action se passait en Afrique, dans une jungle en carton-pâte, et notre homme était aviateur, comme l'indiquaient son casque et ses lunettes. Son short devait probablement mettre en valeur ses jambes, mais le clou du spectacle était l'arrivée de l'héroïne, une déesse "blanche" (une Noire en fait), qui se trouvait dans ce pays de sauvages. L'aviateur qui ne passait pas par là mais avait fait un atterrissage forcé en profita pour délivrer la splendide créature, brandissant pour l'occasion son fouet, afin de faire fuir les malheureux natifs (des Noirs !) qui adoraient la femme. Aviateur et déesse portaient ensemble et la morale, pour le moins curieuse, se trouvait ainsi sauvée »²⁹⁹.

Ce n'est pas le moindre des mérites du Duke que d'avoir tiré parti de telles dramaturgies. Son art de l'orchestration s'est développé au contact de représentations qu'il ne cautionnait certainement pas³⁰⁰, mais c'est précisément ce type de compromis qui lui permirent d'acquérir la renommée et l'autonomie nécessaire à la mise en question des préjugés raciaux.

²⁹⁷ Langston HUGHES, « L'artiste nègre et la montagne raciale », dans Isabelle RICHEL (dir.), *op. cit.*, p. 128.

²⁹⁸ Jim HASKINS, *op. cit.*, p. 55.

²⁹⁹ François BILLARD, *op. cit.*, p. 140. Pour des raisons de traduction nous avons choisi ici de citer François Billard. Le récit initial – que Billard a fidèlement reproduit – se trouve dans l'ouvrage de Marshall Stearns (Marshall W. STEARNS, *The Story of Jazz*, New York, Oxford University Press, 1956, p. 184).

³⁰⁰ Les œuvres composées après son départ du Cotton Club (*Symphony in Black*, *Jump for Joy*, *Black, Brown and Beige*, etc.) l'indiquent sans équivoque. Nous y reviendrons.

Car si les jazzmen trouvent matière à création dans le primitivisme à la mode, la persistance des stéréotypes contredit les désirs d'égalité et d'intégration portés par la Renaissance de Harlem. La capacité à composer avec les rôles imposés ne signifie pas que les artistes aient consenti sans peine à les endosser. Certes la pratique du *signifyin(g)* se frayait une place partout, y compris sans doute dans les grandes revues du Cotton Club, mais acteurs et musiciens préféraient les *rent party* et les lieux non ségrégués où il n'était pas question de correspondre à une image, que celle-ci soit ou non valorisée. Certes le Noir est admiré pour son talent, mais il est associé à la naïveté, la bonhomie et la joie de vivre du bon sauvage. Enjoint de sourire, il reste loin de pouvoir dire sa condition. À travers son décorum, son mélange de luxe et d'exotisme, la mise en scène du jazz nie complètement les réalités sociales de la communauté noire. Selon Alain Lacombe : « Ce qu'on appelle le "jazz des plantes vertes" n'est en rien la réalité de Harlem »³⁰¹. Pour un habitant de Harlem vivant dans la précarité, être « le symbole d'une vie sans contrainte »³⁰², exprime un hiatus pernicieux.

Face à cette oppression symbolique, les artistes envisagent la mise en scène de leur identité selon deux modalités distinctes : certains continuent d'explorer les voies subversives de la *minstrelsy*, d'autres vont tourner le dos aux injonctions et réfuter les représentations dominantes.

Dans son étude comparée de *Rhapsody in Black and Blue* (1932) et *Symphony in Black* (1935), deux *soundies*³⁰³ respectivement consacrés à Armstrong et Ellington, Martin Guerpin met en évidence ces deux manières de représenter la figure de l'artiste noir³⁰⁴. Si ces films ne sont pas des performances scéniques, ils correspondent à l'approche promue par les deux artistes.

*Rhapsody in Black and Blue*³⁰⁵ raconte le songe d'un homme noir feignant, simplet et, par dessus tout, fan de jazz. Assommé par sa femme au cours d'une scène de ménage caricaturale, le personnage se rêve en souverain du royaume de « Jazzmania ».

³⁰¹ Alain LACOMBE, *op. cit.*, p. 90.

³⁰² Michel FABRE, « L'Amérique blanche à la découverte de son âme noire », dans Isabelle RICHEL (dir.), *op. cit.*, p. 89.

³⁰³ Les *soundies* sont des court-métrages mettant en scène une vedette de la musique populaire en train de jouer avec son orchestre ou dans une petite fiction. Apparus dans les années 1930, ils sont généralement considérés comme les ancêtres des clips vidéos (cf. Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 1193).

³⁰⁴ Nous nous appuyons sur la conférence de Martin Guerpin, « Duke Ellington et Louis Armstrong à l'écran : deux images du jazz et des jazzmen », donnée au CRR de Paris le 17 mai 2014.

³⁰⁵ Aubrey SCOTTO, *Rhapsody in Black and Blue*, USA, Paramount, 1932.

Dans la salle du palais envahi par une opulente mousse de savon, un trompettiste vêtu d'une peau de léopard se tient devant un orchestre de musique hot. Confortablement installé aux côtés d'une jeune femme à la peau claire, éventé par ce qui ressemble à un esclave, le roi d'opérette assiste au divertissement que le ménestrel Louis Armstrong offre à son bon plaisir. Au terme du spectacle il se réveille dans sa triste réalité.

Le film représente Armstrong en bouffon sauvage : à moitié nu, il ponctue son chant de toute sorte de grognements et agit d'une manière frénétique. Tout est fait pour mettre en évidence le caractère physique de sa performance. Les plans larges le montrant en pleine agitation alternent avec des cadrages plus serrés sur sa corpulence athlétique, et la transpiration perlant sur son corps est soulignée par l'ajout de quelques paillettes. Il apparaît comme un être sauvage et *brillant*, dans tous les sens du terme. Le trompettiste se livre d'ailleurs à une interprétation de « Shine », un standard tiré du répertoire des *coon songs*³⁰⁶. Le titre du morceau se joue d'un stéréotype racial tout en rendant hommage à une victime des émeutes raciales d'août 1900 à New York³⁰⁷. Écrite comme un autoportrait de Kid Shine – la victime en question –, la chanson est pleine de doubles sens. Au début du XX^e siècle « shine » est, au même titre que « coon », un terme d'argot péjoratif désignant les hommes à la peau noire. Intitulé à l'origine « That's why they call me shine », la chanson prétend en quelque sorte expliquer l'expression à travers une énumération de clichés³⁰⁸. Les cheveux crépus, les dents blanches, le goût pour la mode, la joie de vivre, sont autant de raisons invoquées. Entre deux stéréotypes se glissent pourtant des vers plus équivoques. Ainsi : « Just because my color's shady/ Makes no difference, baby », annule apparemment les prétendues différences soulignées tout au long de la chanson. Le narrateur feint le malentendu et invalide l'insulte en lui donnant une connotation positive. Alors que « shine » désigne en argot la transpiration, les paroles insistent sur la brillance, la clarté, qualités qui floutent la distinction entre l'éclat supposé de la peau du Noir et la blancheur. Parce qu'il brille, le personnage nous

³⁰⁶ « Shine » est une chanson composée en 1910 par Ford Dabney. Les paroles sont de Cecil Mack et Lew Brown. (Ted GIOIA, *The Jazz Standards. A Guide to the Repertoire*, Oxford & New York, Oxford University Press, 2012, p. 365).

³⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁸ « Parc'que mes cheveux sont crépus/ Juste parce que mes dents sont nacrées/ Juste parce que j'arbore toujours un sourire/ Que j'aime m'habiller à la dernière mode/ Parc'que je suis heureux d'être en vie/ Que je prends ma peine avec le sourire/ Juste parce que ma couleur est sombre/ Ça ne fait pas de différence, chérie/ C'est pour ça qu'ils m'appellent "Shine" ». (« 'Cause, my hair is curly/ Just because my teeth are pearly/ Just because I always wear a smile/ Like to dress up in the latest style/ 'Cause I'm glad I'm livin'/ Take troubles all with a smile/ Just because my color's shady/ Makes no difference, baby/ That's why they call me "Shine" »). Nous traduisons.

fait croire qu'il pense ressembler aux Blancs. Le procédé relève du *signifyin(g)*. Le sens est distordu, l'insulte désamorcée et indirectement retournée à l'envoyeur.

Autres vers chargés de sens : « Just because I always wear a smile » et « Take troubles all with a smile ». Derrière l'apologie de la bonhomie et de la résignation se cache une attitude combative. Le terme « wear » (porter), indique que le sourire est arboré comme on porte un masque, il signale une éventuelle duplicité et, par là même, une lucidité vis-à-vis du rôle prescrit. Celui qui sourit dans la souffrance n'exprime pas ici un contentement, il déjoue l'oppression. Ainsi ces paroles résonnent-elles d'une certaine manière avec celles de Langton Hughes :

« Mais pour moi le jazz est une des expressions inhérentes à la vie des Nègres en Amérique : l'éternel tam-tam qui résonne dans l'âme noire – le tam-tam de la révolte contre la lassitude de vivre dans un monde blanc, un monde de métro et de travail, de travail, de travail ; le tam-tam de la joie et du rire, et de *la peine qu'on avale derrière un sourire* »³⁰⁹.

L'évasion du personnage principal dans un monde gouverné par un Noir où le jazz est une musique de cour correspond sans doute à cet esprit de révolte. Cela dit, le poids des clichés l'emporte sur la vocation subversive. Si comme dans le *blackface*, l'usage des stéréotypes masque un positionnement lucide vis-à-vis du rôle prescrit, il faut le reconnaître, les subtilités sont ici bien parcimonieuses. Le cadre cinématographique ne laisse manifestement pas à Armstrong la marge de manœuvre dont il disposait habituellement sur scène et l'ensemble corrobore une image très partielle de l'artiste de jazz. On peut sans doute comprendre « Shine » comme un appel à la tolérance raciale, ainsi que le suggère Ted Gioia, mais, l'auteur ne manque pas de le préciser, la prestation du trompettiste fut mal accueillie par les élites noires³¹⁰. À l'aube des années 1930, la *minstrelsy* est en effet vu d'un mauvais œil par ceux qui tentent de faire accéder la musique afro-américaine au rang de la haute culture.

Dans *Symphony in Black*³¹¹, le réalisateur Fred Waller prend les représentations usuelles à contre-pied. Le court métrage débute par un plan sur une porte où figure l'inscription « Duke Ellington Studio ». Une main anonyme dépose dans la boîte aux lettres un courrier faisant office de carton dans le plan suivant. On y lit qu'un organisme officiel – le « National Concert Bureau » – s'enquiert de l'avancée de la symphonie

³⁰⁹ Langston HUGHES, « L'artiste nègre et la montagne raciale », dans Isabelle RICHET (dir.), *op. cit.*, p. 130 (nous soulignons).

³¹⁰ Ted GIOIA, *op. cit.*, p. 368.

³¹¹ Fred WALLER, *Symphony in Black : A Rhapsody of Negro Life*, USA, Paramount, 1935.

dont il a passé commande. La séquence d'après nous montre Ellington au travail dans une petite pièce. Assis à son piano, il note posément sur une partition les *voicing* qu'il fait résonner sur le clavier de la main gauche. Le mobilier est simple, presque austère, se réduisant à l'instrument et à une petite bibliothèque que l'on devine en arrière plan. On découvre ensuite le Duke en grande tenue dans une vaste salle de concert, dirigeant son orchestre depuis un piano à queue. La symphonie proprement dite commence à ce moment.

Le film est découpé en quatre séquences correspondant aux quatre mouvements de la pièce : *The laborers*, *A Triangle* (qui comprend trois sous-sections, *Dance*, *Jealousy*, *Big City Blues*), *A Hymn of Sorrow* et *Harlem Rhythm*. Dans chaque partie la caméra alterne entre des images du concert et des scènes de fictions muettes illustrant le thème du mouvement. On voit ainsi des travailleurs noirs porter des sacs de charbon, un couple danser, une femme jalouse (interprétée par Billie Holiday) chanter le blues après avoir été rejetée par son mari, un moment de communion dans une église et un numéro de danse de « Snake Hips » Tucker qui vient conclure la succession des tableaux.

Pas la moindre trace de *minstrelsy* dans tout cela. Tout concourt à présenter Ellington comme un compositeur de musique sérieuse, c'est-à-dire comme un artiste et non comme un *entertainer*. Le principe de la commande passée par une institution d'État – le « National Concert Bureau » – renvoie directement à un processus de création courant dans le milieu de la musique savante. Si seulement trois des six sections furent spécialement composés pour l'occasion³¹², tous les morceaux sont des créations originales signées de la main du Duke. À la différence de *Rhapsody in Black and Blue*, la musique ne comprend pas de thème du répertoire populaire. Dans *Symphony in Black*, le jazzman ne recycle pas les standards, il compose des pièces orchestrales sophistiquées.

La disposition de l'orchestre s'apparente d'ailleurs à celle d'un ensemble symphonique. Comme le fait remarquer Martin Guerpin, alors que la partition est écrite pour quatorze instrumentistes, telle qu'elle apparaît à l'écran la formation du Duke comprend vingt-deux musiciens. Les timbales et la deuxième contrebasse, par exemple, font office de décor. En ajoutant quelques figurants et en insérant des instruments

³¹² Krin GABBARD, *Jammin' at the Margins : Jazz and the American Cinema*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 174.

connotant l'univers de la musique classique, les réalisateurs représentent le big band de jazz comme un ensemble imposant et respectable.

Autre élément significatif, le film comporte beaucoup de références à la culture de l'écrit. La première image du Duke le montre un stylo à la main à côté d'une bibliothèque et chaque séquence débute par un plan sur la partition manuscrite où l'on peut lire le titre du mouvement à venir. Le jazz est ici associé à la culture savante. En résumé, dans *Symphony in Black*, le jazzman est un musicien lettré qui travaille pour les institutions et se produit dans des salles de concert.

Le caractère antinomique de ces deux représentations de l'artiste est tellement flagrant qu'il serait tentant de voir dans le second film une sorte de réponse au premier. Au bon sauvage bouffonnant correspond l'artiste sérieux et institué, à la performance physique correspond la réflexion consignée par écrit, à la gesticulation frénétique la gestuelle élégante et mesurée. Alors qu'Armstrong se présente en ménestrel noir, Ellington refuse manifestement toute concession aux conventions de la *minstrelsy*. Si, comme le suggère Christian Béthune, ces polarités peuvent avec le recul se comprendre comme des approches complémentaires³¹³, s'il est possible de voir une forme de *signifyin(g)* dans l'attitude compassée du Duke, si enfin le jazz dynamite effectivement les dichotomies qui opposent l'art au divertissement, à l'époque où sont produits ces films, le *blackface* n'a pas encore été réhabilité et l'héritage des *minstrels* embarrasse et révolte plus qu'il n'apparaît comme un art ou un moyen de subversion. Pour toute une branche du champ jazzistique dont Ellington sera longtemps le porte drapeau, l'artiste noir doit en finir avec la *minstrelsy*. *Jump for Joy*, la revue dont le Duke compose la musique en 1941, témoigne sans équivoque de cette volonté de rompre avec les images véhiculées par les vestiges du *blackface*.

Jump for Joy constitue une étape supplémentaire dans la mise en cause des préjugés. Les finalités sont explicites : il s'agit de « chasser l'Oncle Tom des théâtres » et « d'éliminer les stéréotypes exploités par Hollywood et Broadway »³¹⁴. Dans un entretien donné en 1941 le musicien précise son point de vue :

« "Jump for Joy" provided quite a few problems. There was the first and greatest problem of trying to give an American audience entertainment without

³¹³ Christian BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 87.

³¹⁴ Citation originale : « a show that would take Uncle Tom out of the theater, eliminate the stereotyped image that had exploited by Hollywood and Broadway, and say things that would make the audience think » (Duke ELLINGTON, *Music is my Mistress*, New York, Da Capo Press, 1973, p. 175).

compromising the dignity of the Negro people. Needless to say, this is the problem every Negro artist faces. He runs afoul of offensive stereotypes, instilled in the American mind by whole centuries of ridicule and derogation. The American audience has been taught to expect a Negro on the stage to clown and "Uncle Tom", that is, to enact the role of a servile, yet lovable, inferior »³¹⁵.

À l'heure de *Jump for Joy*, il n'est plus question de composer avec les stéréotypes pour les détourner ou pour leur donner une connotation positive, mais de les éradiquer tout bonnement. Pour ce faire, le Duke s'entoure d'une quinzaine d'auteurs blancs et noirs et traque minutieusement toute forme de discrimination. L'usage du grimage est interdit³¹⁶, le parlé petit-nègre est proscrit, le texte est sans cesse remanié et, pendant toute la durée de l'exploitation, l'équipe se réunit tous les soirs pour analyser la teneur du propos, modifier ou couper une scène si son contenu est jugé réactionnaire³¹⁷.

La mentalité sudiste et les représentations idylliques de la plantation constituent les principales cibles des critiques formulées dans le spectacle. Dans une sorte de prologue, Ellington s'en prend aux canons du *musical* noir qui entretiennent les clichés racistes en montrant la culture afro-américaine « à travers le regard de Stephen Foster »³¹⁸. En se distinguant de l'univers fosterien, le Duke rompt clairement avec la tradition de la *minstrelsy*. Plus explicite encore, dans le script initial, la scène inaugurale représentait l'Oncle Tom sur son lit de mort, assisté par deux producteurs de théâtre

³¹⁵ « Avec "Jump for Joy", il s'agissait de relever plusieurs défis. Le premier et le plus important, c'était celui de divertir le public américain sans compromettre la dignité du peuple noir. C'est le problème de tout artiste noir, cela va sans dire. Il doit affronter des stéréotypes insultants, que des siècles de ridiculisation et de mépris ont instillé dans l'esprit américain. Ce public a été éduqué à attendre d'un noir qu'il joue au clown sur scène, à l'Oncle Tom, c'est-à-dire qu'il endosse le rôle d'un inférieur servile, mais attachant » (trad. Marilou Pierrat). Graham LOCK, *Blutopia : Visions of the Future and Revisions of the Past in the Work of Sun Ra, Duke Ellington, and Anthony Braxton*, Durham, Duke University Press, 1999, p. 93.

³¹⁶ À Herb Jeffries, un comédien qui s'était peint le visage en noir sur le conseil d'un des producteurs, Ellington déclarera sévèrement : « What the hell are you playing – Al Jolson ? We don't do blackface in *Jump for Joy* » (*ibid.*, p. 95).

³¹⁷ Revenant sur cette expérience dans une interview datée de 1964, Ellington raconte : « Je comprends mieux que personne [ces questions de discrimination et de stéréotypes] du fait d'avoir participé à *Jump for Joy*, et d'avoir, chaque soir pendant douze semaines, à l'issue de la représentation, débattu du "nègre", de la race, de ce qu'était l'Oncle Tom, le chauvinisme, tout. Je veux dire, on changeait des scènes presque chaque soir » (trad. Marilou Pierrat). Citation originale : « I understand [issues of discrimination and stereotyping] more than anybody else because I was in *Jump for Joy*, where we had 12 weeks of discussions every night after the show concerning the Negro, the race, what constituted Uncle Tom, what constituted chauvinism, what constituted everything. I mean, we'd change a sketch practically every night » (Harvey G. COHEN, *Duke Ellington's America*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010, p. 190).

³¹⁸ Souvent considéré comme le père de la musique populaire américaine, auteur de dizaines de chansons prenant pour décor le Sud des États-Unis (qu'il n'avait en fait jamais visité), Stephen Collins Foster fut un des grands pourvoyeurs de *songs* de la *minstrelsy* (cf. Nick TOSCHES, *op. cit.*, p. 22). Il représente ici la nostalgie du monde des plantations et le suprématisme bienveillant.

tentant de le réanimer à coup d'injections d'adrénaline tandis qu'une troupe d'enfants demandait joyeusement qu'on laisse le vieil homme partir en paix. Si cette séquence fut coupée avant la première, elle donne une idée de la tonalité générale du spectacle.

Bien qu'ouvertement militant, le *show* n'a rien d'un austère plaidoyer en faveur de l'égalité raciale. La verve comique y domine nettement et l'ensemble garde l'apparence d'une revue classique. Ellington en personne qualifie *Jump for Joy* de divertissement assaisonné de revendications sociales³¹⁹. On y voit en effet des *chorus girls* expliquer au public qu'elles pratiquent la danse exotique pour financer leurs études, un jeune Noir terrifié par un fantôme qui s'avère n'être qu'un mirage de propagande³²⁰, un chant d'adieu au Sud vantant l'Amérique multiraciale « où l'on ne confond pas luncher et lyncher »³²¹, une charge caustique contre le mariage et de nombreuses satires de l'ordre moral dominant.

Jump for Joy fut chaleureusement accueillie par les critiques progressistes mais en revanche, plusieurs scènes durent être retirées à cause de menaces émanant du Ku Klux Klan³²². On sait que le mot d'ordre des suprématistes était de « maintenir le nègre à sa place » et c'est précisément cette injonction que la troupe d'Ellington avait transgressée, la *minstrelsy* n'ayant jamais inquiété le Klan. Il n'est pas ici question de minimiser la portée satirique des pratiques du *blackface* mais de signaler qu'à l'aube des années 1940 certains artistes noirs aspirent à prendre la parole sans détour, revendiquent le droit à la critique frontale et refusent en somme de rester à la place qu'on leur assigne. En se réclamant de la musique sérieuse, en refusant d'endosser le rôle traditionnel du *minstrel* et en dénonçant les représentations du *mainstream*, Ellington encourage les jazzmen à rester maître de leur image. La génération des boppers, sur laquelle nous allons maintenant nous pencher, va profiter de cette brèche pour remettre en question les codes de la mise en scène du jazz et renouveler l'image de l'artiste noir.

³¹⁹ « The show was done on highly intellectual level – no crying, no moaning, but entertaining, and with social demands as a potent spice » (Duke ELLINGTON, *op. cit.*, p. 176).

³²⁰ John FRANCESCHINA, *Duke Ellington's Music for the Theatre*, Jefferson, McFarland & Company, 2001, p. 39.

³²¹ « I've got a passport from Georgia/ And I'm sailing for the U.S.A./ Where it's hello to a fellow./ Be he black or white or yellow/ In New York with Fiorello it's okay./ I've got a passport from Georgia/ And I'm goin' up where life's a cinch/ Where the cravat's a correct tie/ Where you wear no Dixie necktie/ Where the signs read "Out to Lunch" no "Out to Lynch" » (cité par Graham LOCK, *Blutopia*, *op. cit.*, p. 97).

³²² Gena CAPONI-TABERY, *Jump for Joy. Jazz, Basketball & Black Culture in 1930s America*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2008, p. 182.

Durant l'entre deux guerres, sous l'influence conjuguée du vaudeville et de Broadway, le concert de jazz a pris la forme d'un spectacle au croisement du music-hall et de la performance musicale. Loin de subir ces évolutions, les artistes ont su trouver dans la logique spectaculaire et commerciale des ressources pour enrichir leur langage. Comme nous l'avons montré, la virtuosité rythmique et l'originalité de la matière sonore des œuvres de la période Swing sont en partie dues aux interactions avec le monde du théâtre. Au-delà de ses aspects formels, la scène du jazz a également constitué un espace de luttes symboliques. Descendants des *minstrels*, les jazzmen ont constamment travaillé à déplacer, subvertir et contredire les représentations dominantes ou à en promouvoir d'autres en accord avec les valeurs qu'ils défendaient. Promus représentants de la culture noire, les premières vedettes du jazz afro-américains se sont ingénies, via la scène, à démontrer leur indépendance d'esprit, à contrer l'oppression idéologique et à transmettre leur lucidité vis-à-vis d'une Histoire dont ils étaient tout à la fois des héritiers infortunés, des témoins attentifs et des acteurs déterminés.

À la veille de la Seconde Guerre Mondiale, le modèle de la période Swing commence à s'épuiser. La perte d'intérêt pour le vaudeville et la difficulté croissante d'entretenir de grandes formations engendre une disparition progressive des big bands et des revues. Un nouveau jazz s'affirme alors en tant que genre purement musical libéré des artifices luxueux des cabarets. Changeant radicalement de style et de vocation, ce que l'on va bientôt nommer le « be-bop » opère une rupture fondamentale. Musicalement, bien sûr, mais également par une révision complète de l'esthétique scénique.

1.3. Le be-bop : épurement

Avec l'entrée en guerre des États-Unis qui suit l'attaque de Pearl Harbor, les ghettos des cités du Nord se transforment en poudrières. Les contradictions d'un pouvoir qui dénonce à haute voix le racisme des régimes totalitaires d'Europe et d'Extrême Orient en maintenant la ségrégation jusque dans les forces armées décuple le sentiment d'injustice³²³. Sollicitée pour l'effort de guerre mais toujours exclue de la vie politique, la communauté noire se montre de plus en plus sceptique à l'égard des

³²³ Howard ZINN, *Une histoire populaire des États-Unis. De 1492 à nos jours*, trad. Frédéric Cotton, Marseille, Agone, 2006, p. 475.

discours d'unité nationale. Peu à peu, les rêves d'intégration font place aux aspirations séparatistes.

C'est dans ce contexte d'exacerbation des clivages socio-ethniques que le be-bop voit le jour. La bourgeoisie blanche en quête d'exotisme est de moins en moins bienvenue à Harlem et les émeutes de l'été 1943 achèvent de consommer la rupture entre le monde de Broadway et la nouvelle génération de jazzmen. Les compromis de la période Swing sont balayés par l'esprit frondeur qui anime la communauté noire, la légèreté n'est plus de mise. Avec le bop, la musique tend à s'affranchir des conventions du jazz-spectacle.

On peut certes trouver des raisons plus strictement musicales à l'apparition de cette nouvelle manière de jouer ; il a fallu, dit Thelonious Monk une dizaine d'années de jam et d'échanges informels pour que les idées du bop se formalisent³²⁴. Mais c'est sans aucun doute dans le climat social qu'il faut chercher les raisons de cette radicalité. L'humour grinçant de Langston Hughes corrobore cette lecture :

« Le bop est issu de la police qui frappe sur la tête des Noirs. Chaque fois qu'un flic frappe un Noir avec sa matraque, ce sacré bâton dit : "Bop Bop !...Be Bop !...Mop !...Be Bop !..." Et le Noir hurle : "Oooool Ya Koo ! Ou-o-o ! " [...] Telle est l'origine du Be-Bop : le rythme des coups sur la tête du Noir a passé directement dans l'interprétation que donnent du Be-Bop trompettes, saxophones, guitares et pianos »³²⁵.

On nous permettra de ne pas revenir en détail sur une histoire mainte fois écrite³²⁶. Ce qu'il faut retenir, dans le cadre de cette étude, c'est que le bop se constitue en marge du circuit des théâtres et des clubs affiliés au système Broadway. Mises en place au cours de réunions informelles dans des petits lieux – au premier rang desquels figure le *Minton's* – les grandes orientations esthétiques du be-bop traduisent avant tout une reprise en main par les artistes d'un idiome formaté par la logique commerciale. Comme le dit Philippe Carles : « Pour la première fois, des musiciens de jazz particip[ent] d'un certain élitisme artistique »³²⁷. Créé par et pour des initiés, la musique qui se joue dans le cercle restreint des amis du *Minton's* au début des années 1940 ne se soucie pas vraiment de plaire. Plus que des recettes efficaces, les musiciens cherchent à

³²⁴ Alain TERCINET, *Be-bop*, Paris, Éditions P.O.L., 1991, p. 41.

³²⁵ Langston Hughes cité par Philippe CARLES & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 305.

³²⁶ Nous renvoyons sur ce point au livre d'Alain Tercinet, qui décrit avec une grande érudition les prémisses, l'âge d'or et l'héritage du be-bop (Alain TERCINET, *op. cit.*), et à la somme de Noël Balen qui apporte à la question un éclairage socio-historique précieux (Noël BALEN, *op. cit.*).

³²⁷ Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 92.

explorer des nouvelles formes et à s'écarter des rengaines galvaudées, devenues contre leur gré, synonymes de leur art. Le trait le plus significatif du courant bop est sans doute cette volonté de rompre avec l'esprit d'*entertainment* hérité des *minstrels* et perpétué jusque-là par les grands orchestres de Swing et les spectacles commerciaux³²⁸.

La forme cabaret ne disparaît pas pour autant. Comme le mentionne Howard Becker, dans les années 1940, de nombreux musiciens travaillent encore pour des spectacles dans des petits lieux restés fidèles à la tradition du vaudeville. Mais ce travail ne correspond plus – si tant est qu'il ait jamais satisfait les employés des grands orchestres – aux attentes des musiciens. L'apparition du jazz moderne balaye l'idée du divertissement et renforce les aspirations artistiques des jazzmen, si bien que jouer pour un spectacle ou pour un dancing n'est plus vraiment considéré comme relevant du jazz.

« J'ai travaillé occasionnellement dans des établissements qui donnaient de véritables spectacles : des numéros, à savoir des tours de chant, de vrais danseurs, des magiciens, des jongleurs ou des comédiens. Ils avaient parfois des partitions, écrites à la main ou imprimées, que nous devions interpréter plus ou moins conformément, sans répétition. Leur musique était habituellement tout à fait conventionnelle. [...] Il y avait rarement place pour quelque chose qui ressembla à du jazz »³²⁹.

Alors que dans les années 1920, toute musique populaire jouée par des musiciens non classiques et swingant un tant soit peu, recevait l'appellation « jazz »³³⁰, ce qui mérite ce nom vingt ans plus tard est une musique beaucoup plus spécialisée. Le modèle qui s'impose à cette époque est celui d'un jazz radical, créatif et débarrassé de tous les artifices scéniques de l'*entertainment*. En quelque sorte, l'identité du jazz se précise en se distinguant du spectacle, dont il est resté longtemps synonyme. Scéniquement, la rupture avec le modèle dominant du jazz des dancings et des cabarets se traduit par des changements d'ordre visuel et par une modification du rapport au public et à la performance.

Parler des apports du bop en terme de mise en scène serait sans doute un contre-sens. L'esthétique scénique du bop se caractérise plutôt par le dépouillement. Praticué dans des petits lieux, le bop ne s'embarrasse pas du décorum des clubs prestigieux, une simple estrade pouvant accueillir cinq à six musiciens suffit amplement. Le smoking n'est plus de rigueur, les estrades, les plantes vertes et les pupitres décorés

³²⁸ Éliane SEGUIN, *op. cit.*, p. 150.

³²⁹ Howard S. BECKER, « Les lieux du jazz », *op. cit.*, p. 118.

³³⁰ David SAVRAN, *op. cit.*, p. 13.

disparaissent ; seule importe apparemment la présence de la musique. À première vue, le bop conserve donc le caractère informel des *jam sessions* dont il est issu.

La dimension visuelle n'est pas pourtant complètement négligée. À travers l'affirmation d'un style vestimentaire particulier (béret basque, pantalon serré à la cheville, barbichettes³³¹), les boppers teignent l'esthétique du bop d'une excentricité qui marque la volonté de rendre visible la rupture avec *la tenue* du jazzman symbolisée par l'*uniforme* des grands orchestres. Comme dans les spectacles de l'ère swing, il y a là une sorte de mise en scène de l'attitude, mais la différence est de taille : avec le bop, l'attitude des musiciens ne correspond à rien d'autre que ce qu'ils ont décidé de montrer. Affranchi des stéréotypes imposés par la production, l'artiste se présente au public tel qu'il souhaite se présenter et porte un discours, une esthétique et des valeurs qui lui appartiennent en propre. D'une certaine manière, avec cette singularisation, les jazzmen replacent la subjectivité au centre de l'expression jazzistique. La mise en scène du be-bop ne saurait être comprise comme un geste de composition artistique ou de stratégie commerciale, elle manifeste plutôt un triomphe de la musique et le rejet de ce qui semble alors superflu, voire nuisible à sa bonne réception ; car c'est notamment avec l'instauration d'un nouveau rapport au public que l'esthétique du jazz moderne se met en place.

Avec le bop, le public ne vient plus pour danser, assister à un spectacle ou simplement pour boire ; il vient assister à un concert. La prohibition a pris fin et les débits de boisson n'ont plus besoin d'alibi, le juke-box fait concurrence aux orchestres et l'engouement pour la danse décline progressivement. Le jazz n'a plus le monopole de l'animation de la vie nocturne, l'intérêt pour les clubs de jazz est de plus en plus le fait d'amateurs qui viennent voir sur scène ce qu'ils ont « appris à apprécier sur disque »³³². Même si l'organisation spatiale des lieux reste dans l'ensemble calquée sur le modèle du cabaret – scénographie qui favorise une écoute plutôt distraite –, le bop s'impose rapidement comme une musique qui réclame une attention. Selon Dizzy Gillespie : « quand le be-bop fit son apparition, il s'adressa tout d'abord à un public d'auditeurs. Il y avait des endroits particuliers dans la plupart des clubs, pour les gens qui désiraient

³³¹ Pour une description détaillée du style des boppers, voir le témoignage de Dizzy Gillespie dans AL FRAZIER & DIZZY GILLESPIE (1979), *Dizzy Gillespie. To be or not to bop*, trad. Mimi Perrin, Paris, Presses de la Renaissance, 1981, p. 257.

³³² Howard S. BECKER, « Les lieux du jazz », *op. cit.*, p. 112.

seulement écouter »³³³. L'exigence qui s'installe sur la scène et dans la salle, cette conjonction entre les ambitions des musiciens et les attentes du public éloigne la scène jazz des canons de la *minstrelsy*.

C'est désormais une autre forme de théâtralité qui va s'y déployer. Le jazz ne se présente plus sous la forme d'un spectacle de music-hall. Les numéros de danse ont quasiment disparu et les tours de chants sont beaucoup plus rares. Ce qui fait spectacle, c'est la musique même, la performance des musiciens, leur expressivité musicale et corporelle dans l'acte de composition *in situ*. La dramaturgie qui se met en place n'est pas faite d'une succession de séquences comiques ou virtuoses, elle ne repose pas sur des effets mais plutôt sur la monstration littérale d'un discours musical en train de s'écrire. Les drames se situent dans la manière dont les musiciens composent avec le thème, les événements sont musicaux et les péripéties se nouent dans les interactions entre les membres de l'orchestre. Ainsi délesté des conventions de la forme cabaret, le be-bop pose les bases d'une théâtralité proprement jazzistique.

Comme le démontre Gilles Mouëllic, le jazz est sans doute l'art « le plus proche d'une définition idéale du mot *performance* »³³⁴. Si on laisse de côté l'enregistrement, qui reste d'ailleurs la trace d'un événement non reproductible, on peut dire que l'œuvre jazzistique en tant qu'elle est produite au moment de sa présentation, appartient à la catégorie des arts du spectacle. Comme au théâtre, l'exécution de l'œuvre – la *performance* dirait-on en anglais – et sa réception, sont contemporaines. Mais le jazz se distingue des autres pratiques spectaculaires par son absence de modélisation satisfaisante en amont de la performance. « Le jazz est le seul art où l'œuvre n'existe que dans le temps de la performance et seulement là »³³⁵. Nous pensons que c'est avec le be-bop et l'avènement du jazz moderne que cette assertion prend tout son sens. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'auteur se réfère à Charlie Parker dans ce passage. Ancrée dans l'esthétique du music-hall, une partie du jazz des années 1920 et 1930 a fonctionné selon une logique de reproductibilité. S'il n'y a jamais eu, même dans ces années-là, d'équivalent de la partition classique ou de la pièce de théâtre écrite, on sait que certains arrangements – incluant parfois les effets de timbre – laissaient peu de place au hasard et que certains numéros, tours de chant ou chorégraphies étaient écrits

³³³ Cité par Laurent CLARKE & Franck VERDUN, *Dizzy atmosphère. Conversation avec Dizzy Gillespie*, Arles, Actes Sud/ Institut National de l'audiovisuel, 1990, p. 86.

³³⁴ Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 61.

³³⁵ *Ibid.*

dans les moindres détails. Pensé comme un spectacle, le concert a longtemps été réglé, si l'on ose dire, comme du papier à musique. Philippe Carles et Jean-Louis Comolli avancent l'idée que le bop est né d'une lassitude des musiciens à l'égard « de la trop grande prévisibilité du style swing »³³⁶. Sans doute le souci d'efficacité a-t-il eu tendance à formater le jazz et à l'enfermer dans des recettes. Selon Cootie Williams, même dans l'orchestre du Duke, les musiciens auraient trouvé parfois leur travail ennuyeux et monotone. Il évoque à ce sujet le « dégoût à rejouer soir après soir les mêmes œuvres »³³⁷. L'insoumission du jazz à l'écriture ne le rend pas totalement rétif à des formes de modélisation et à la reproduction. Pendant la grande période du jazz-spectacle la tendance au formatage a naturellement rendu le jazz plus prévisible et moins disposé à composer avec les aléas de la scène. D'une certaine manière, il est resté tributaire de la norme qui veut qu'un spectacle soit la mise en œuvre d'un texte préexistant. En réaffirmant l'ancrage du jazz dans l'ici et maintenant, le bop abandonne en quelque sorte les restes de dramaturgie classique qui structuraient encore la performance jazzistique et la situaient dans la lignée des *minstrels*. Dans le concert de bop, plus d'effets spectaculaires savamment réglés à l'avance, plus d'ordre immuable des morceaux et plus de personnage stéréotypé : le discours musical s'invente dans le temps de la représentation, et le spectacle réside justement dans la monstration de ce geste d'invention ancré dans le corps, dans la présentation littérale de « cette musique qui est d'abord un acte »³³⁸, pour reprendre l'expression de Gilles Mouëllic.

En résumé, en s'écartant des artifices scéniques et de la dramaturgie du vaudeville, le bop constitue une étape décisive dans le processus d'autonomisation du jazz en tant que genre musical. Désormais c'est la musique qui cristallise l'attention, c'est elle qui est regardée comme un spectacle. Les musiciens ne font désormais « que » jouer de la musique, mais leur manière de le faire reste digne d'une attention particulière, puisqu'elle manifeste une expressivité moins fictive, à la fois plus proche de ce que le musicien vit réellement sur la scène et plus conforme à l'image qu'il souhaite renvoyer ; une expressivité dont les conventions du grand spectacle ne

³³⁶ Philippe CARLES & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 274.

³³⁷ François BILLARD, *op. cit.*, p. 143. Le témoignage de Milt Hinton, contrebassiste dans l'orchestre de Cab Calloway dans les années 1930, va également dans ce sens : « Après six mois [au Cotton Club], la répétition du spectacle commençait à devenir lassante. Au bout du quatrième ou du cinquième mois, la plupart des gars commençaient à avoir des fourmis dans les jambes et à manquer d'idées, sur scène et même chez eux » (Lewis PORTER, Michael ULLMAN & Edward HAZELL, *op. cit.*, p. 132).

³³⁸ Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 62.

favorisaient pas l'épanouissement. La virtuosité n'a plus seulement une valeur d'exploit, elle n'a plus une vocation simplement distractive, elle se met au service d'une expression de l'intime. À l'idée de montrer une perfection se substitue l'idée de montrer un acte, d'exhiber une recherche inachevée, de rendre la facture visible et de lui accorder une valeur. À l'idée d'efficacité se substitue l'idée d'exigence, et à l'évidence se substitue la complexité. En faisant spectacle de principes longtemps exclus du champ de l'esthétique, le jazz be-bop entre donc de plain-pied dans la modernité.

L'idée d'une « révolution be-bop » doit cependant être nuancée. En ce qui concerne l'esthétique scénique du moins, le be-bop ne constitue pas à proprement parler une rupture mais plutôt l'accession à la légitimité d'une forme de présentation de la musique de jazz qui trouve ses racines dans le blues et dans les premiers clubs néo-orléanais. Confiné dans sa fonction distractive, le jazz a été fortement marqué par l'esthétique visuelle de Broadway mais il a toujours existé des lieux³³⁹ relativement préservés prêts à ouvrir leurs portes aux musiciens pour des performances moins formelles et pour perpétuer la tradition des *cutting contest* et des *jam session* dont le be-bop est pétri. Le bop ne fait en somme qu'affirmer la valeur d'une performance jazzistique dépouillée de ses oripeaux spectaculaires. Il ne s'agit pas d'innovation mais plutôt d'un changement de modèle : le décorum de Broadway perd de son prestige et la forme promue par les musiciens triomphe ; une bonne performance de jazz n'est plus un spectacle bien huilé dans un lieu richement décoré mais plutôt un concert réalisé par des musiciens aventureux dans un endroit qui permet une écoute attentive.

Inversement, la radicalité du bop ne semble pas complètement exclure les effets spectaculaires. Si la forme concert commence à s'imposer, l'idée que le jazz peut constituer un spectacle « total » séduit encore quelques boppers. Formé à l'école des grands orchestres (avec Teddy Hill et Cab Calloway notamment) Dizzy Gillespie est tenté par l'aventure. En 1946 il fonde un big band réunissant quelques-uns des plus grands artistes du nouveau jazz, bien décidé à égaler ses brillants prédécesseurs sur leur propre terrain, celui du *show*. Dans la pure tradition des grandes revues, la représentation se compose de numéros de claquettes et de danses acrobatiques, de

³³⁹ En ce qui concerne la ville de New York, bien avant l'ouverture du *Minton's*, quelques clubs offraient aux musiciens la possibilité de se rencontrer et d'expérimenter des formes moins normées. Citons par exemple le *Mexico* dans les 1920 (Stanley DANCE, *op. cit.*, p. 77), le *Onyx* et le *Village Vanguard* dans les 1930 (Barry KERNFELD (ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed. – Volume 3, Londres, Macmillan Press, 2001, p. 130.).

scènes de comédie chantées et de passages orchestraux que le jeune Gillespie dirige en dansant³⁴⁰. Musicalement, les harmonies complexes et les audaces rythmiques caractéristiques du style bop sont bien présentes. Scéniquement, les prestations ressemblent à ce qui se faisait dans les deux décennies précédentes, mais le spectacle s'éloigne de la *minstrelsy*. La danse notamment, y est libérée – à quelques exceptions près – de sa coloration burlesque et elle se teinte d'un sérieux inhabituel dans les revues de ce type. Aussi sophistiquée que la musique, elle affiche sa négritude avec fierté.

Le big band de Gillespie fait certes un peu figure d'exception dans le paysage du bop mais son histoire est riche d'enseignements. Le be-bop marque, plus qu'une rupture d'ordre esthétique, une volonté d'affirmer la singularité de la culture afro-américaine, de la distinguer des images que le monde du spectacle véhicule. Comme le dit Éliane Seguin, le bop peut se comprendre comme « une tentative des Noirs pour créer une musique difficile à plagier par les Blancs en vue d'une exploitation commerciale »³⁴¹. Néanmoins, les stratégies mises en œuvre diffèrent : la majorité des boppers se produisent dans de petites salles, en formation réduite, et optent pour une mise en scène minimaliste ; Gillespie, au contraire tente de s'insérer dans le circuit officiel avec un grand orchestre et un spectacle exubérant. Outre le tempérament cabotin du trompettiste, outre son pragmatisme de professionnel du spectacle³⁴², ce choix d'associer les conceptions du jazz moderne à l'ancienne forme du jazz-spectacle témoigne sans aucun doute d'une volonté de toucher un public plus large et d'acquérir une plus grande visibilité : « En 1947 mon grand orchestre avait un succès indéniable en tournée dans tout le pays, mais je visais encore plus haut, désireux d'atteindre à la

³⁴⁰ Voir le film *Jivin' in Be-Bop* réalisé en 1947 par Léonard Anderson et Spencer Williams (Leonard ANDERSON & Spencer WILLIAMS, *Jivin' in Be-Bop*, USA, Alexander Productions, 1947).

³⁴¹ Éliane SEGUIN, *op. cit.*, p. 150. Voir également l'analyse de Arnold Shaw cité par Paul Lopes : « Ce n'était un secret pour personne, l'aventure consistait aussi à créer quelque chose "que Charley ne pourrait pas voler". "Charley", autrement dit les musiciens blancs qui avaient récolté les fruits de la musique noire qu'était le swing. Les musiciens blancs qui monopolisaient encore les meilleurs postes dans les radios, dans les sociétés de production, dans les studios cinéma d'Hollywood et dans les orchestres symphoniques américains... Le bop ne cherchait pas à diviser, il exprimait une division qui existait toujours et qui s'était exacerbée ». (trad. Marilou Pierrat). Citation originale : « And it was no secret that part of the adventure was to create something that "Charley couldn't steal". "Charley" meant the white musicians who had reaped the rewards of black-oriented swing. 'Charley' meant the white musicians who still monopolized the top jobs in radio, in the recording field, in the Hollywood movie studios and in American symphony orchestras... Bop was not divisive but expressive of a divisiveness that still existed and had intensified » (Paul LOPES, *The Rise of a Jazz Art World*, New York/Londres, Cambridge University Press, 2002, p. 207).

³⁴² « Il est vrai qu'en plus de jouer je chantais, je dansais. Je travaille dans le show business, cela dit bien ce que cela veut dire. Il faut faire un show, "ton" show... » (Laurent CLARKE & Franck VERDUN, *op. cit.*, p. 94).

consécration mondiale au nom de notre culture, de toute notre culture musicale »³⁴³. Face à la marginalité du bop et ses tendances séparatistes, le chef de file du mouvement bop aurait-il plutôt choisi une forme d'entrisme ? Bien qu'un peu réducteur, ce schématisme n'est pas hors de propos. La question que pose l'étude de la mise en scène du jazz est celle de la visibilité d'une culture et des dilemmes qui accompagnent cette sortie de l'ombre. Comment un groupe humain se représente-t-il quand les circuits de diffusion lui imposent une certaine identité ? Comment conquérir une légitimité culturelle dans ces conditions ? L'histoire du jazz est une longue réponse à ces questions et l'histoire du bop en est un chapitre exemplaire. Entre l'affirmation d'une théâtralité proprement jazzistique et l'attachement à l'esthétique du grand spectacle, entre rupture avant-gardiste et conquête du grand public, pris entre la volonté de secouer la tradition et celle de faire fructifier un héritage, le bop cristallise à lui seul la polarité du jazz et les problématiques liées à ses manifestations scéniques.

Le bop a constitué un moment décisif dans l'affirmation du jazz en tant que genre musical. Dans les deux décennies qui suivent son apparition, c'est la forme concert qui s'impose définitivement comme mode de présentation privilégié. L'intérêt pour les danses vernaculaires noires est en déclin depuis la fin des années 1930, Broadway se tourne vers le ballet³⁴⁴ et le vaudeville a fait long feu. La dissolution du big band de Gillespie en 1950 marque en quelque sorte la fin d'un genre. La confusion du jazz avec le music-hall appartient désormais au passé. D'un point de vue scénique, les styles qui apparaissent dans les années 1950 s'inscrivent dans la lignée du bop. Les musiciens sont là pour jouer, peu importe le décor, les costumes et la scénographie. C'est le jeu même, l'expressivité musicale et corporelle des artistes qui compte. Il faut attendre l'avènement du *free jazz* – ou *New Thing* – pour qu'une évolution notable se produise en terme de mise en scène de la musique.

1.4. Le free jazz : entre concert et happening

Avant toute chose, il convient de se méfier des généralités. Le free jazz, plus que tout autre courant stylistique ne se laisse pas facilement saisir. Issu d'une dynamique de rejet des normes esthétiques qui régissent la création jazzistique, le free se caractérise

³⁴³ Al FRAZIER & Dizzy GILLESPIE, *op. cit.*, p. 290.

³⁴⁴ Éliane SEGUIN, *op. cit.*, p. 120.

surtout par son ouverture et son hétérogénéité. On peine en effet à trouver une unité dans cet ensemble de tendances qui, pour être parfois assez marquées, ne sauraient suffire à circonscrire précisément le genre³⁴⁵. Pour ces raisons, il nous a semblé préférable de nous concentrer sur deux cas particulièrement significatifs : l'*Art Ensemble of Chicago* et l'*Arkestra* de Sun Ra. Mais avant d'analyser le travail de ces deux collectifs, il est nécessaire de poser quelques jalons historiques et de présenter très brièvement les grandes orientations prises par les acteurs de la *New thing* en terme de mise en scène.

La révolte qui gronde depuis toujours dans la communauté noire a pris dans les années 1950 une tournure nouvelle. La lutte pour l'obtention des droits civiques a débordé de son cadre juridique et la colère de la rue s'organise. Avec le réveil politique des Églises noires, la mobilisation des milieux étudiants et le succès des actions non-violentes, le mouvement devient populaire et c'est désormais toute la société afro-américaine qui réclame ses droits avec une détermination sans cesse grandissante. La brutalité de la réaction des suprématistes et la lenteur des évolutions législatives et sociales vont cependant transformer peu à peu l'espoir en déception, la déception en colère. Au début des années 1960, toute une frange de la population noire se montre sceptique à l'égard d'un *american way of life* qui lui est de toute façon refusée et elle se tourne vers des modèles culturels alternatifs. Dans cette société clivée, le positionnement politique des Afro-américains passe de plus en plus par une affirmation identitaire. « *Black is beautiful !* » devient la devise d'une génération qui construit des formes d'auto-organisation et de solidarités communautaires dynamiques qui se traduisent symboliquement par une mise en valeur de la négritude – ou *blackness* pour reprendre le concept de Langston Hughes. D'une certaine manière, ce slogan est le pendant esthétique de la revendication d'un *black power*.

³⁴⁵ Les tendances du free jazz ont été précisément décrites par Ekkehard Jost. On peut sommairement les résumer ainsi : une désacralisation du thème ; celui-ci n'est plus forcément l'élément central du morceau. Une ouverture à tout type de sonorités, qui se traduit par des nombreuses expérimentations, et des tentatives d'intégrer à l'orchestre des instruments qui n'y ont ordinairement pas leur place. Une remise en question de la notion de technique, la virtuosité bien que toujours valorisée n'est plus un critère aussi déterminant. Une primauté de l'improvisation ; le free cherche l'improvisation collective, où toute hiérarchie est abolie dans l'orchestre. Et enfin, la mise en valeur des éléments africains qui se traduit par une prise en charge collective du rythme et un retour de la voix. Les artistes emblématiques du free jazz sont Ornette Coleman, Cecil Taylor, Albert Ayler, Charles Mingus, John Coltrane, Archie Shepp, Sun Ra, Don Cherry, etc. (Cf. Ekkehard JOST, *Free Jazz. Une étude critique et stylistique du jazz des années 1960*, trad. Vincent Cotro, Paris, Éditions Outre Mesure, 2002).

C'est dans ce contexte que le free jazz voit le jour. La dimension politique du free et ses liens avec la question noire ont fait couler beaucoup d'encre. Il ne s'agit pas ici de replonger dans des polémiques depuis longtemps éteintes. Si le free jazz ne saurait se résumer à une traduction musicale du militantisme afro-américain des années 1960, comme le souligne Ekkehard Jost, il fut essentiellement initié et conduit par des musiciens noirs :

« [...] si on ne peut nier que les jazzmen blancs, loin de suivre le courant du free jazz, ont parfois contribué de manière décisive à son développement, il faut reconnaître que les prémisses comme les innovations marquantes du free sont dues avant tout aux musiciens noirs »³⁴⁶.

Ensuite, si la dimension politique ne peut à elle seule expliquer l'ensemble des spécificités esthétiques du free jazz, elle ne saurait pour autant être évacuée de l'analyse. La conscience politique de quelques-uns de ses représentants les plus éminents est une réalité à prendre en compte :

« Nous sommes convaincus que les formes de la musique de jazz doivent être développées afin de coïncider avec un contexte artistique, social, culturel et économique entièrement nouveau. Certains trouveront étrange que le mot jazz figure à côté de réalités aussi froides, aussi dures que la société ou l'économie ; cependant on ne peut nier que les origines de la musique et ses développements ultérieurs prennent leurs racines dans les structures sociales »³⁴⁷.

Le free jazz n'est pas synonyme du *Black power*, mais il en est contemporain et il s'inscrit nettement dans une dynamique de mise en valeur de ses origines africaines. Et, que les artistes visent encore l'intégration ou qu'ils prônent à l'inverse un séparatisme total avec les traditions artistiques occidentales, les asymétries sur lesquelles est bâtie la société américaine sont telles que la simple mise en valeur d'une culture noire est effectivement l'objet d'une lutte sociale. Dans un contexte où les droits civiques sont refusés aux Noirs, l'affirmation d'une négritude teinte la production artistique des jazzmen du free d'une dimension éminemment politique.

Pour en revenir à la question de la mise en scène, la première spécificité du free réside dans l'utilisation de nouveaux espaces. À New York par exemple, cherchant des alternatives aux clubs qui ne leur accordaient pas la part de liberté nécessaire à l'exercice de leur art, les artistes de la *New Thing* commencent à s'approprier des

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 19.

³⁴⁷ Archie Shepp, cité par Philippe CARLES & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 390.

friches (greniers, entrepôts, ateliers, hangars, etc.)³⁴⁸ qui vont progressivement constituer un réseau de diffusion alternatif : les *lofts*³⁴⁹. Il n'existe pas, à notre connaissance, de description détaillée de la scénographie de ces lieux, mais il est certain que l'esthétique scénique du free tend à se différencier du monde cotonneux des clubs de jazz tamisés pour s'inscrire dans le paysage urbain, donnant ainsi à la performance une coloration *underground*. L'alternative que représente le free prend véritablement corps avec ces nouveaux lieux. Comme le dit Ingrid Monson :

« The new performance spaces provided a novel sort of atmosphere for hearing jazz, one that enable extended uninterrupted sets, a more intimate relationship between the artists and the audience, and an opportunity to explore a more theatrical and political performance sensibility »³⁵⁰.

Avec ces nouveaux espaces, la culture jazz retrouve une fonction sociale plus proche des préoccupations des artistes et du public.

On peut également supposer que l'ouverture du free jazz aux autres arts est liée à ce mouvement d'occupation d'espaces en déshérence également porté par des plasticiens et des artistes de théâtre. Quoi qu'il en soit, ces lieux sont ouverts et tenus par des musiciens, et on peut donc penser que les performances qui s'y tiennent sont conformes à leurs conceptions esthétiques. Autrement dit, disposant de ses propres moyens de diffusion, le free est plus libre tant au niveau musical que sur le plan scénique.

La forme concert reste dominante, et la différence avec le be-bop concerne surtout les tenues des musiciens. Aux codes vestimentaires des boppers a succédé une pluralité de styles – parfois très sobres, parfois très singuliers – dans laquelle on décèle une tendance à donner le signe de l'africanité, même si cette mode n'est pas adoptée de manière unanime. Tuniques bariolées, boubous, bijoux et coiffures afros ne sont pas arborés comme des costumes de scène, ils sont présentés comme des tenues ordinaires, mais ils font partie de l'identité visuelle du free qui affiche par ce biais son accointance

³⁴⁸ Ici encore, on se gardera de généraliser : le free ne se joue pas seulement dans les friches, et les artistes les mieux cotés parviennent à se produire dans des clubs. Mais il reste que la majorité des musiciens free peinent à trouver du travail. Dans ce contexte, l'organisation de circuits de diffusion parallèles apparaît pour beaucoup comme une alternative nécessaire.

³⁴⁹ Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 772.

³⁵⁰ « Les nouveaux espaces de performance permettaient d'écouter le jazz dans une atmosphère nouvelle qui rendait possible des sets extensibles et ininterrompus, une plus grande intimité entre les artistes et le public, et l'exploration d'une sensibilité de la performance plus politique et plus théâtrale » (trad. Marilou Pierrat). Ingrid MONSON, *Freedom sounds. Civil Rights Call Out to Jazz and Africa*, New York, Oxford University Press, 2007, p. 271.

avec le *Black power*. Ancrée ou non dans la mise en valeur de la négritude, l'aspect visuel du concert fait en tout cas l'objet de beaucoup de soins :

« Aujourd'hui, nous sommes beaucoup plus orientés sur le visuel. Je pense un peu à mes représentations de façon théâtrale aujourd'hui, et ma formation d'acteur est bien utile à cet égard. [...] Et vous savez, j'ai ajouté cette dimension à mon spectacle. Je passe autant de temps avec l'aspect visuel, la façon dont je m'habille, la façon dont je me comporte sur scène, qu'avec les éléments musicaux »³⁵¹.

Le concert renouvelle également le rôle de la voix, de la poésie et du chant. Entre retour au *spiritual*, scansion, « parlé-chanté » et registre vocal proche du cri, le free libère la voix des conventions de la chanson. Charles Mingus, Archie Shepp³⁵², Max Roach³⁵³, Charlie Haden³⁵⁴, etc., nombreux sont les jazzmen qui se tournent à cette époque vers la voix tant pour ses qualités sonores et expressives que pour sa dimension signifiante. Comme le dit Archie Shepp par exemple : « Parfois les mots sont nécessaires pour se faire entendre ; la voix offre l'avantage d'être simultanément musique et sens plus explicite »³⁵⁵. Dans un autre entretien réalisé par Ben Sidran, il déclare encore : « Je sentais que si je voulais faire passer un message aux gens, les notes de musique ne suffisaient pas toujours. Parfois on doit dire ces choses avec des mots »³⁵⁶. Mais, la plupart du temps, même les cris et les interjections apparemment abstraites semblent chargés de sens. La voix déchirante et colérique de Mingus dans « Oh Lord Don't Let Them Drop That Atomic Bomb On Me »³⁵⁷, par exemple, ne saurait être seulement un effet sonore, et les cris d'Abbey Lincoln sur « Triptych : Prayer/Protest/Peace »³⁵⁸ ne sont pas moins significatifs. Sur la scène, ces interventions de la voix placent le spectateur dans une posture herméneutique autant que sensorielle.

Comme nous allons le voir avec l'*Art Ensemble of Chicago* et Sun Ra, la danse et le jeu théâtral sont également remis au goût du jour. Le spectacle retrouve ainsi la diversité de médiums qui caractérisait les grands *shows* de l'ère swing, mais on parlera moins de cabaret de que *happening*. Les rencontres et les formes présentées sont

³⁵¹ Archie Shepp dans un entretien avec Ben SIDRAN, *op. cit.*, p. 331.

³⁵² Archie SHEPP, *Blasé*, BYG Actuel, CDGR292-2, 1969.

³⁵³ Max ROACH, *It's Time*, Impulse !, A-16, 1962.

³⁵⁴ Charlie HADEN, *Liberation Music Orchestra*, Impulse !, AS-9183, 1969.

³⁵⁵ Cité par Jean Pierre Moussaron. (Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 239.)

³⁵⁶ Ben SIDRAN, *op. cit.*, p. 323.

³⁵⁷ Charles MINGUS, *Mingus : Oh Yeah*, Atlantic, SD-1377, 1962.

³⁵⁸ Max ROACH, *We Insist ! Freedom Now Suite*, Candid, CJM 8002, 1960.

éphémères, expérimentales, plus que jamais non-reproductibles, et elles ne cherchent en rien une efficacité commerciale. En rompant de manière radicale avec les conventions du passé et en s'éloignant des circuits de diffusion, le free ne se marginalise pas vraiment : il se rapproche d'autres mondes de l'art. Il s'ouvre à d'autres logiques, d'autres références, il crée des porosités que son ancrage dans le réseau du jazz « classique » ne lui permettait pas vraiment d'envisager. Car le free n'est ni un courant réductible à une musique identitaire ni un phénomène isolé. Il s'inscrit plus largement dans un mouvement de remise en question de l'ordre social et des fondements moraux de la société, et trouve par conséquent écho dans des domaines apparemment fort éloignés de ce que l'on suppose être ses préoccupations.

Le free revient en quelque sorte à l'approche symbiotique des arts qui caractérise les premières formes d'expression afro-américaines. Non seulement parce qu'il fréquente d'autres champs artistiques comme celui de la peinture et du théâtre, mais surtout parce que les artistes se posent la question des fonctions sociales de la musique. Comme le blues primitif, le free se veut exutoire, vecteur de cohésion sociale, d'agitation politique ou même de communion spirituelle. Sans avancer l'idée par trop simpliste que le concert de free constitue un rituel – bien qu'il s'en approche parfois par la forme –, on peut en revanche penser que la nécessité de transmettre un sens conduit les musiciens à se tourner vers d'autres médiums. La théâtralisation de la musique ne procède pas d'une démarche que l'on qualifierait aujourd'hui d'interdisciplinaire, elle relève plutôt d'une forme d'explicitation des intentions et des contenus signifiants cachés dans les méandres du langage musical jazzistique. Comme le signale justement Jedediah Sklower, le *free jazz* s'est notamment démarqué des autres courants par « le désir un peu fou d'inoculer du sens dans le son »³⁵⁹ ou encore par « ses tentatives d'investir la musique de significations évidentes »³⁶⁰. Conçu comme un agencement d'éléments de langage qui collaborent à la manifestation d'un sens, la mise en scène du free floute les lignes de démarcation qui distinguaient depuis quelques décennies la performance jazzistique du théâtre. Et c'est précisément cette remise en question du jazz comme genre strictement musical qui ouvre la voie aux expériences de métissage que l'on voit se multiplier sur les scènes contemporaines. Les expériences de l'*Art Ensemble of Chicago* et de l'*Arkestra* de Sun Ra constituent à ce sujet de véritables modèles.

³⁵⁹ JEDEDIAH SKLOWER, *op.cit.*, p. 85.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 86.

1.4.1. Les performances scéniques de *l'Art Ensemble of Chicago*

Issu de l'*Association for the Advancement of Creative Musicians* (AACM), l'*Art Ensemble of Chicago* (AEC) voit officiellement le jour à Paris en juin 1969 à l'occasion d'un engagement au théâtre du Lucernaire. Fidèles à l'esprit de l'AACM – structure largement ouverte à la poésie, à la danse et à toutes formes d'expérimentations scéniques – les musiciens ne se contentent pas de jouer de la musique : « les performances de l'AACM relevaient très souvent du théâtre musical contemporain, la musique ne constituant que l'élément le plus important parmi beaucoup d'autres »³⁶¹. Selon Barry Kernfeld, qui n'hésite pas à qualifier le groupe de « *theatrical ensemble* », les performances du quartet se composent de danse, de pantomime, de parodies musicales ou théâtrales, d'adresses au public ou de scènes dialoguées³⁶². Autant que musicales, en effet, les affinités qui unissent les quatre musiciens³⁶³ concernent leur penchant pour les arts de la scène : marqué par le spectacle d'un ballet Africain, Malachi Favors persuade progressivement les autres membres de l'AEC de la valeur symbolique du maquillage et des costumes de scène³⁶⁴. Joseph Jarman, passionné de littérature et de théâtre – qu'il a beaucoup pratiqué – apporte avec lui son expérience, ses textes et sa sensibilité dramaturgique³⁶⁵. Lester Bowie garde de son travail avec une troupe de carnaval itinérante un goût prononcé pour l'exubérance et Roscoe Mitchell compose des parodies de vieux airs de vaudeville³⁶⁶. Ce mélange de solennité, de poésie et d'esprit carnavalesque donne naissance à un genre de spectacle qui va profondément marquer l'esthétique du free, notamment en Europe.

Un spectacle de l'AEC frappe d'abord par le décor impressionnant que compose la batterie d'instruments dont dispose chacun des membres de l'orchestre, tous poly-instrumentistes. Entourés de dizaines de percussions (petites clochettes, vibraphone, tambours et gongs en tout genre) et de tous les instruments dont ils sont spécialistes, les musiciens évoluent dans un dédale d'objets qui accrochent le regard³⁶⁷. Tranchant

³⁶¹ Ekkehard JOST, *op. cit.*, p. 192.

³⁶² Barry KERNFELD (ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz – Volume 3, op.cit.*, p. 82.

³⁶³ Le quartet devient un quintet en 1970 avec l'arrivée dans le groupe du batteur Famoudou Don Moye.

³⁶⁴ Alyn SHIPTON (2001), *A New History of Jazz*, Londres et New York, Continuum, 2002, p. 814.

³⁶⁵ Len LYONS & Don PERLO, *Jazz Portraits. The Lives and Musics of the Jazz Masters*, New York, Quill, 1989, p. 82.

³⁶⁶ Ekkehard JOST, *op. cit.*, p. 187 et 191.

³⁶⁷ Selon Gurdun Endress « le groupe emmena avec lui plus de 500 instruments en Europe » (*ibid.*, p. 198).

nettement avec le dépouillement de la scène bop, l'espace de jeu apparaît ici comme un lieu chargé de promesses et de possibilités.

C'est ensuite l'apparence des artistes eux-mêmes qui retient l'attention. Maquillages et costumes font l'objet d'un soin tout particulier. Les costumes oscillent entre le somptueux et le burlesque. En dehors de l'attachement à l'Afrique qui est signifié et que l'AEC partage avec une partie du mouvement free, ces tenues manifestent une prise de liberté vis-à-vis des conventions du jazz. Même les boppers qui affichaient une forme d'excentricité ne s'éloignaient jamais d'une certaine élégance quotidienne. Mais c'est surtout un souci de représentation qui motive cet appareil. Comme l'explique Jarman, il s'agit de symboliser la diversité. Les membres de l'orchestre incarnent ainsi des cultures, des personnalités et de statuts sociaux très divers. La célèbre blouse de Lester Bowie représente le savant, le médecin, l'expérimentateur, etc., l'élégance outrée de Mitchell est celle d'un homme d'affaires et les tenues de Moye, Favors et Jarman figurent une forme de syncrétisme qui contrebalance les canons esthétiques occidentaux³⁶⁸. Avec l'AEC, c'est un musicien costumé qui monte sur scène ; et son costume a une valeur signifiante qui va au delà d'une affirmation identitaire. Cette conception de la tenue de scène est une des marques de fabrique de l'ensemble, mais ce sont surtout les maquillages qui font la spécificité de son esthétique visuelle.

Impressionnés peut-être par la terminologie guerrière présente dans plusieurs compositions du groupe (« Fanfare For The Warriors », « Black Paladins ») et par la véhémence des improvisations, certains commentateurs ont vu dans ces maquillages élaborés des peintures de guerre. Il s'agit en réalité plutôt de masques :

« This was not war paint as it has sometimes been described, but rather mask. A mask would give a sense of ritualisation to the performance, and put the musicians on a different path, making it clear that they were performing, as opposed to just having come off the sidewalk and gone on stage. So it was a

³⁶⁸ Voir l'entretien avec Joseph Jarman réalisé par Jason Gross en octobre 1999 : « Par exemple, Lester était vêtu d'une blouse de docteur, c'était le savant, l'expérimentateur. Roscoe était le businessman, le gentleman. J'étais une sorte d'image de shaman issue de différentes cultures, comme Malachi et Moye » (trad. Marilou Pierrat). Citation originale : « For example, Lester would wear a doctor's coat, the scientist, the experimenter. Roscoe was the businessman, the gentleman. I was sort of the shamanistic image coming from various cultures, so was Malachi and [AEC drummer Don] Moye » [<http://www.furious.com/perfect/jarman.html>] - lien valide le 10-10-2014].

way of preparing themselves for a special state of mind that allowed them to be creative »³⁶⁹.

Les musiciens se pensent donc comme des acteurs. Au-delà de la fonction décorative, ces peintures marquent une rupture dans l'existence ordinaire. Le masque fonctionne à la fois comme un signe qui indique un changement d'état et un moyen pour le musicien d'opérer cette sorte de transfiguration. Il ne s'agit plus d'une attitude mise en scène, d'une spontanéité réelle ou feinte comme on a pu le voir dans d'autres manifestations scéniques du jazz : dans le cas de l'AEC, le musicien devient presque un personnage. Du moins, il signifie clairement son passage dans la sphère du jeu en même temps qu'il s'autorise à y entrer. Une forme de cérémonial est mis en place qui, sans être excessivement solennel, traduit tout de même une volonté de rompre avec la quotidienneté.

Le jeu de scène des musiciens marque d'ailleurs nettement cette rupture. Le concert donné en novembre 1981 au Showcase de Chicago³⁷⁰, par exemple, débute d'une manière qui a de quoi dérouter l'amateur de jazz habitué au caractère informel d'une session de be-bop. Le spectacle commence par un long silence durant lequel les musiciens se tiennent de profil au milieu de leurs instruments et devant une bannière rouge et or sur laquelle figure le logo du groupe et l'inscription « Great Black Music ». Au coup de sifflet donné par Don Moye, le quintet se tourne vers le public, impassible, et entame un morceau dans le style bop, en guise d'ouverture d'une longue suite qui ne se termine qu'avec la fin du concert.

Pendant toute la durée de la performance, les musiciens gardent une tenue assez comparable à celle d'un acteur de rituel ; ce qui renvoie trop directement à l'être social du musicien cède la place au masque du performeur. Le répertoire d'attitudes du jazzman, son *gestus* pourrait-on dire, n'a semble-t-il pas sa place dans le jeu des musiciens : ici pas de geste quotidien, pas de sourire, pas de clin d'œil, pas de signe de connivence entre les musiciens, l'entente ne se montre pas. Tout se déroule comme si le niveau phatique était superflu et ce qui relie les membres du groupe acquiert par

³⁶⁹ « Ce n'étaient pas des peintures de guerre, comme on l'a dit parfois, mais plutôt des masques. Grâce au masque, la performance tenait un peu du rite, il emmenait les musiciens ailleurs, signifiait clairement qu'ils performaient, et qu'ils n'étaient pas simplement passés de la rue à la scène. C'était une façon pour eux de se mettre dans un état d'esprit spécial qui leur permettait d'être créatifs » (trad. Marilou Pierrat). Howard Mandel, cité ici par Alyn Shipton, tient ces informations de Joseph Jarman en personne (Alyn SHIPTON, *op. cit.*, p. 814).

³⁷⁰ William J. MAHIN, *The Art Ensemble of Chicago : Live from the Jazz Showcase*, Rhapsody Film, 1981.

conséquent un caractère presque magique. Dans cette relation invisible mais bien audible, les musiciens accomplissent leurs gestes avec une assurance d'autant plus fascinante qu'ils ne suivent pas de partition et que la direction à prendre collectivement relève manifestement d'une évidence. Là où on a l'habitude de voir des gens jouer et se concerter dans une attitude somme toute assez quotidienne, on voit des acteurs très concentrés, mûs par un discours qui n'est pourtant pas écrit, avancer dans la même direction, sans concertation apparente, en mesurant leurs gestes avec maîtrise et avec impétuosité.

Cette sorte de cérémonial ne confère pourtant pas au concert une solennité excessive. Si une certaine gravité semble animer les musiciens, l'étrangeté des comportements et la verve humoristique que la musique contient dissipent tout soupçon de fatuité. Les grands gestes de Jarman frappant l'une contre l'autre deux grandes cymbales, les mouvements dansés et fougueux de Don Moye et Lester Bowie lorsqu'ils jouent respectivement de petits maracas et d'une grosse caisse posée en avant scène, l'air placide de Malachi Favors, les rires démoniaques, les pleurs et les grognements, tout cela doublé des parodies musicales, des fausses notes appuyées et des associations incongrues de timbres et de styles donne à l'ensemble un air de joyeux sabbat. Si rituel il y a, il s'agit certainement moins d'une messe que d'un carnaval. En tout cas, d'un point de vue scénique, l'irrévérence et l'ironie qu'on a souvent attribuées au groupe ne passent pas par cette forme de nonchalance provocatrice et séditeuse que l'on trouve à la même époque chez les ancêtres du punk. Il s'agit plutôt ici de l'incarnation d'une musique qui porte en elle d'autres modèles, d'autres valeurs et d'autres « systèmes de pensée », pour reprendre l'expression de John Coltrane³⁷¹.

À cette conception particulière du jeu s'ajoute une forme de dramaturgie musicale qui s'appuie parfois sur du texte. Sans jamais vraiment verser dans la fiction, l'action scénique illustre, évoque des ambiances et des situations. C'est par exemple le cas dans « Old Time Religion » qui recrée l'atmosphère fiévreuse d'un prêche par l'usage du *call and response* et par l'imitation – presque outrancière – de la déclamation du *preacher*. Dans « Erika », la pièce écrite à partir du poème de Joseph Jarman, les

³⁷¹ « La musique est un instrument. Elle peut engendrer des systèmes de pensée capables de modifier la réflexion des gens » (Pierre-Jean CRITTIN (dir.), « Coltrane parle. Entretien avec Franck Kofsky », dans *Histoires de musiciens*, Paris, In-folio, 2006, p. 109).

questions posées par le texte – « *can we endure ?* » – sont ponctuées de rires³⁷² et, quand vient la fin du poème – « *rise up* » –, Lester Bowie, resté pendant une partie du poème assis sur une chaise l'air hagard, se lève pour rejoindre à l'avant-scène les deux saxophonistes qui entament le long crescendo qui suit toujours ce dernier vers. Rien de très sophistiqué dans cette mise en scène donc, mais au contraire une grande sobriété et une grande humilité. L'AEC ne rechigne pas à utiliser des procédés aussi dénigrés que l'illustration (gestuelle ou sonore) quand il s'agit de créer un cadre qui donne à la musique un sens sans équivoque. De la même manière, la triste ballade « *New York is full of lonely people* », qui termine noyée dans un tapage de klaxons provoqués par les musiciens éparpillés sur le plateau³⁷³, raconte une chose simple qui serait presque banale sans l'intelligence et la complexité de la musique et sans l'humour des musiciens.

En revanche, « *The Cards* », morceau composé par Roscoe Mitchell, fait l'objet d'un traitement scénique plus élaboré³⁷⁴ : pendant que Favors et Mitchell exécutent la pièce, le reste du groupe s'adonne à une partie de cartes assis à une table. Commence un dialogue improvisé – et délibérément comique – à partir de consignes simples. Chaque carte posée alimente une conversation qui dérive au gré de l'humeur, du contexte et de l'actualité. Les sujets les plus divers sont abordés avant qu'une dispute éclate à propos d'une tricherie. La dispute se poursuit jusqu'à ce que les trois acteurs rejoignent les deux autres musiciens, abattent leurs dernières cartes et construisent leur improvisation à partir de cette dernière main. Don Moye parle à ce propos de « cartes musicales à jouer »³⁷⁵. La scénette est construite à la manière d'une improvisation musicale. Les acteurs se connaissent, ils ont en commun un thème – ici la partie de carte –, qui comprend une part d'indéterminé et peut dériver au fil du hasard et des propositions des joueurs. Comme souvent dans les arrangements de free, des « rendez-vous » sont donnés : la dispute et le retour au discours musical en l'occurrence. La performance tourne autour du hasard, du choix et du discours verbal et musical que ce jeu de détermination et de liberté engendre. Mais la portée symbolique de ce passage reste

³⁷² Nous faisons ici référence au concert donné par l'AEC à Cagliari en 1982.

³⁷³ Concert au *Showcase* de Chicago en 1981.

³⁷⁴ Il n'existe pas à notre connaissance de captation de cette scénette. Les informations qui suivent sont issues d'un entretien avec Famoudou Don Moye réalisé par nos soins le 3 juin 2013. Voir notre « annexe », p. 517-528). Désormais citée : « Annexe ».

³⁷⁵ « Quand on revient sur scène, chacun a une carte à jouer... différentes cartes musicales, vous voyez » (trad. Marilou Pierrat). Citation originale : « When we go back to the stage, everybody has a card to play... different music cards, you know » (entretien avec Famoudou Don Moye, juin 2013).

difficile à transmettre, comme le déclare laconiquement Famoudou Don Moye : « The main subject is our interpretation of life »³⁷⁶. Selon Moye toujours, la finalité de la musique est la transmission d'un sens et d'une expérience existentielle. Et le verbe, parfois nécessaire, n'est jamais qu'un instrument comme un autre pour y parvenir : « Everybody plays music. We say : what is the music saying ? The message of the music is the events of life »³⁷⁷. Plus loin, à propos de l'utilisation du verbe sur la scène : « We took it like another instrument. [...] The music was speech. Usually no need no words »³⁷⁸. La théâtralité des concerts de l'AEC est sans doute la manifestation tangible de cette conception de la musique comme discours.

Le recours au langage verbal procède donc d'un désir d'intelligibilité particulier. Il est vrai que, comme le montre Ekkehard Jost, c'est souvent un message de critique sociale que portent les mots dans les compositions de l'AEC, domaine où l'équivocité et le symbolisme apparaissent parfois hors de propos. « Il faut impérativement, pour faire passer ce message à travers un médium aussi peu politique que la musique, se retourner vers des modèles dont l'auditeur peut déchiffrer la signification »³⁷⁹.

L'analyse de « Song for Charles » que propose Jedediah Sklower va également dans ce sens. Quand l'improvisation qui « évoque le jeu et l'enfance » se voit interrompue par une voix autoritaire au jargon colonial incitant vivement les « boys » à remballer leurs jouets et à les emmener sur le bateau : « *O.K. boys. You can pack it up now. And take it on the boat* » ; on peut y voir une évocation assez claire du rapport de condescendance que l'ex-colon entretient encore avec la culture des Afro-américains³⁸⁰ et, par là même, une incitation à écouter autrement les pièces de l'AEC qui apparaissent parfois opaques au premier abord, notamment parce qu'y prévalent des conceptions musicales très éloignées de la tradition européenne.

Car les mises en scène de l'*Ensemble* sont aussi des moyens d'interroger la tradition musicale afro-américaine. Oscillant toujours entre l'hommage et la satire, les performances mettent la musique à distance et se teintent par ce biais d'une dimension critique. Le mélange de retour aux origines, d'iconoclasme et d'ouverture à d'autres

³⁷⁶ « Le principal sujet, c'est notre interprétation de la vie » (trad. Marilou Pierrat).

³⁷⁷ « Tout le monde fait de la musique. Nous nous demandons : que dit la musique ? Le message de la musique, ce sont les événements de la vie » (trad. Marilou Pierrat).

³⁷⁸ « Nous prenions le mot pour un autre instrument comme un autre. [...] La musique, c'était le discours. D'habitude pas besoin de mots » (trad. Marilou Pierrat).

³⁷⁹ Ekkehard JOST, *op. cit.*, p. 200.

³⁸⁰ Voir l'analyse complète de ce morceau (Jedediah SKLOWER, *op. cit.*, p. 194).

cultures que l'on trouve dans une grande partie des œuvres de free est ici explicitement mis en scène. La phrase musicale référencée, associée à un sentiment exprimé de manière ostensible prend tout son sens. Le morceau « A Jackson In Your House », avec son ouverture grandiloquente ponctuée de rires et ses swings démodés est à ce titre assez exemplaire³⁸¹. « Jazz Death ? », qui met en scène un journaliste demandant à Lester Bowie si le jazz est mort, donne au solo du trompettiste le caractère d'une réponse : pendant sept minutes Bowie explore tous les registres de la trompette en intégrant de vieux procédés dans un discours très libre. Le jazz n'est pas prêt de mourir car il n'oublie pas d'où il vient mais surtout parce qu'il n'est pas passéiste. Plus théâtrale, et plus triviale aussi, est la manière dont le quartet s'enferma un soir dans les toilettes du Lucernaire pour jouer un set entier de standards éculés avant de remonter sur scène en déclarant qu'une telle musique ne méritait pas d'autres égards³⁸². De la simple mimique au coup de théâtre, en passant par la provocation, les chicagoans utilisent autant la scène pour jouer leur musique que pour se jouer d'elle, et pour révéler, par ce biais, ce qui se cache dans l'abstraction musicale.

Comme souvent dans le free, la musique cherche à se charger de significations claires et, pour l'AEC, c'est notamment via la scène que ce projet se réalise. La tenue des musiciens, les titres des morceaux, l'usage du cliché, la présence du texte et les éléments de fiction, tout dans les prestations du groupe contribue à renforcer la dimension réflexive du concert. En même temps qu'une expérience sensible, un concert est ici une expérience de pensée. En définitive, les séquences proprement théâtrales – pantomimes, scènes dialoguées, etc. –, ne sont pas omniprésentes et si les commentateurs ont insisté sur la dimension théâtrale des performances de l'*Art Ensemble of Chicago* c'est sans doute moins à cause de leur tendance à recourir à des procédés théâtraux que parce qu'on trouve chez eux un retour à la conception symbiotique des arts. La scène y apparaît, comme au théâtre, comme le lieu privilégié de l'émergence du sens et de la transmission d'une parole.

³⁸¹ Ekkehard JOST, *op. cit.*, p. 199.

³⁸² Jedediah SKLOWER, *op.cit.*, p. 193.

1.4.2. L'*Arkestra* de Sun Ra

Si l'œuvre de l'AEC peut être regardée comme un aboutissement de l'esthétique scénique du free, elle n'en constitue pas pour autant le seul modèle. Aux antipodes de ce projet se trouvent les spectacles Sun Ra. Alors que les musiciens de l'*Ensemble* rompent avec les conventions du concert, le big band du pianiste, tout en adhérant aux conceptions musicales de la *New Thing*, perpétue la tradition du grand spectacle de la période swing.

Bien que reconnu comme un des éléments moteurs du free, Sun Ra appartient à la vieille garde. Né en 1914 (ou 1915), le pianiste passe toute la première partie de sa carrière dans l'ombre, allant d'un orchestre à l'autre et composant pour les revues musicales des clubs de Chicago. Pétri de l'esthétique du swing, il manifeste pourtant, dès les premiers enregistrements sous son nom, une ouverture d'esprit et une originalité dont il ne se départira jamais. Le big band qu'il fonde dans le milieu des années cinquante – l'*Arkestra* – bien que résolument moderne, et parfois même iconoclaste, gardera toujours un ancrage dans la tradition.

Sur le plan scénique, une prestation de l'*Arkestra* fonctionne globalement comme un spectacle de l'ère swing. Le leader mène la danse depuis son piano, il annonce les morceaux, chante ou dirige l'orchestre à l'avant-scène ; les musiciens sont rassemblés par pupitres sur des estrades, ils effectuent des chorégraphies calées sur les riffs et sur les breaks ; le spectacle est ponctué par des numéros de danse et des chansons. L'ensemble ne saurait pourtant se confondre avec un cabaret du Cotton Club : les tenues d'abord tiennent davantage du cérémonial carnavalesque que d'un concert de swing. Tuniques criardes couvertes de paillettes, couronnes, bonnets ou cagoules ornés de verroteries, capes scintillantes, bijoux, visages peints, coupes afro ou iroquoises font partie du décorum ordinaire de l'*Arkestra*. L'exubérance est, pour ainsi dire, de rigueur, même si, à la différence de l'AEC, la création des costumes n'est pas laissée à la discrétion de chacun. Dans l'*Arkestra* les tenues sont pensées en fonction d'un effet visuel d'ensemble plus que d'une personnification des musiciens. Lors d'un concert à Montreux en 1976, par exemple, les soufflants et les percussionnistes sont affublés de tuniques mauves à paillettes, les danseuses sont en rouge et Sun Ra et June Tyson sont vêtus de costumes baroques évoquant à la fois la pompe pharaonique et l'univers visuel du *funk*. Chacun a manifestement la possibilité de se singulariser – on trouve ça et là des

touches personnelles – mais de l'ensemble se dégage une grande cohérence et l'impression d'avoir affaire à un ordre protocolaire.

L'œuvre de Sun Ra est indissociable de la mythologie qu'il s'est construite au fil des ans. Sorte de précurseur de l'autofiction, le leader de l'*Arkestra* s'invente à partir des années 1950 une origine extra-terrestre et relie progressivement sa production musicale à quelque projet cosmique et révolutionnaire de dépassement des catégories de l'espace et du temps. Noyée dans une discographie monumentale qui s'étale sur quarante ans de carrière, l'œuvre de Sun Ra mélange joyeusement l'égyptologie, le panafricanisme, l'astronomie et la culture jazzistique dans une sorte de culte ésotérique dont il est le prophète. Il serait vain de vouloir faire une synthèse de ce métarécit qui entoure l'œuvre du pianiste mais, quitte à perdre un peu pied, tout abord de son œuvre se doit de prendre en compte cette dimension.

Si, comme le dit Ekkehard Jost, les discours cryptés de Sun Ra ont tendance à nous détourner de l'analyse de sa musique³⁸³, il en va autrement de la dimension théâtrale de son œuvre. Sur le plan thématique en tout cas, la mise en scène rappelle à chaque instant l'ancrage de la musique dans l'imaginaire de son créateur. En dehors de l'esthétique visuelle évoquant l'Égypte antique et l'exploration spatiale, le discours de Sun Ra est essentiellement porté par le chant et la danse. Dans *Mystery Sun Ra*³⁸⁴ par exemple, le prologue chanté par June Tyson prépare la venue du sauveur avec emphase : « Quand le monde était dans les ténèbres et l'ignorance Ra est venu ; le mystère vivant ». Le chant répété *ab lib* est interrompu par l'entrée du pianiste, paré comme un roi arpentant la scène solennellement avant de venir déclamer au micro :

« Je suis Ra, la vivante simplicité d'un ange de passage sur la planète terre. [...] Vous êtes égarés. Vous n'avez rien à dire. Vous avez perdu vos droits célestes ; incapables d'aller sur Jupiter ni même sur Mars ; ni sur aucune autre planète ; ni parmi les étoiles. Déchus de droits célestes, vous êtes enchaînés à la planète Terre. Vous êtes les enfants du soleil. Chacun d'entre vous est l'enfant du soleil »³⁸⁵.

Le discours se poursuit, décousu et déroutant. Comme souvent chez Sun Ra, les chants dressent le tableau d'une humanité à l'agonie qui doit se tourner vers l'espace pour découvrir de nouvelles possibilités d'émancipation. Sun Ra représente le prophète,

³⁸³ Ekkehard JOST, *op. cit.*, p. 203.

³⁸⁴ Franck CASSENTI, *Mystery mister Ra*, Paris, Pi production, INA, 1984.

³⁸⁵ *Ibid.*

l'ange du créateur envoyé sur la terre pour révéler aux hommes les beautés du cosmos. La plupart du temps, les paroles tournent autour du thème de l'invitation au voyage intersidéral. Ces voyages doivent nous faire découvrir des beautés insoupçonnées, une plénitude paisible et joyeuse qui n'existent pas sur la terre. Par le chant et la danse les performeurs tentent de nous convaincre de les suivre : « Come on/ It's our invitation/ Be of our space word ». Reprise en cœur, la litanie est suivie d'une danse : une chorégraphie d'abord, exécutée par les deux danseuses puis une succession de solos improvisés. Sans virtuosité ostensible mais avec une grande maîtrise, les mouvements amples et libres donnent corps aux expressions joyeuses qui animent les visages³⁸⁶. Pas de personnage burlesque, pas de *tap-dance*, mais plutôt une expression corporelle assez spontanée qui prend son sens dans sa relation avec le chant.

Ces ritournelles – les *Spaces Chants* – sortes de *spirituals* adaptés à la cosmogonie de Sun Ra, donnent souvent lieu à des parades dans le public au cours desquelles les performeurs mettent en place des danses circulaires et invitent les spectateurs à les rejoindre³⁸⁷. Qu'on y voit une réminiscence des *rings shout*³⁸⁸ ou une influence des parades du Living Theatre³⁸⁹, le concert prend en tous les cas une dimension participative et, par là-même, une connotation rituelle. Malgré le caractère un peu bouffon de l'ensemble, une atmosphère particulière se dégage en effet d'un spectacle de l'*Arkestra*. Nous pensons que si le canular fait partie intégrante de la pensée de Sun Ra, celle-ci n'est pas pour autant exempte d'une spiritualité authentique. La solennité des performances ne saurait être ni totalement sérieuse ni totalement feinte, et la dérision est ici compatible avec le désir de communion et de transcendance. Les acteurs de Sun Ra semblent se livrer à une sorte de quête de l'inouï qui correspond sans doute à la fascination du pianiste pour l'impossible, thème récurrent dans ses discours et qui explique l'extravagance de son œuvre : « L'impossible m'attire parce que tout ce qui est possible a été tenté, et le monde n'a pas changé »³⁹⁰.

Le concert est le théâtre de cette recherche qui engendre des scènes extravagantes où se côtoient sans désaccord la grâce et la simulation. Quand, au cours

³⁸⁶ Nous faisons ici référence au concert donné à Montreux en 1976. Cf. *Sun ra, live at Montreux, 1976*, [vidéo en ligne disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=8SbvOPo4tHM> - lien valide le 21-12-2014].

³⁸⁷ Aurélien TCHIEMESSOM, *Sun Ra : un Noir dans le cosmos*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 207.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 208.

³⁸⁹ Ekkehard JOST, *op. cit.*, p. 214.

³⁹⁰ Cité par Aurélien TCHIEMESSOM, *op. cit.*, p. 249.

d'un concert donné à Berlin en 1986, le guitariste, comme animé d'une rage de destruction, s'en prend successivement aux pieds de micro, aux chaises qui l'entourent et à la batterie tandis que le tromboniste Tyrone Hill se roule par terre sur le proscenium après l'avoir arpenté en courant, sans qu'aucun discours musical n'émerge vraiment³⁹¹, on peut penser que la possession relève plus de l'effet spectaculaire et d'une sorte d'attitude séditeuse que d'un acte de dévotion à l'égard du Créateur de l'Univers auquel Sun Ra dédiait sa musique³⁹². Dans *A Joyfull Noise*³⁹³, en revanche, on voit Marshall Allen les yeux fermés, animé de petits soubresauts, engagé dans une sorte de lutte avec son saxophone pour en faire sortir des sons inimaginables tandis que le reste de l'orchestre se tient immobile et muet, suspendu à ce qui apparaît sur le moment comme une musique venue, sinon de l'espace, du moins de l'inconnu, une musique qui, même pour les sceptiques, donne indéniablement corps aux métaphores du leader de l'*Arkestra*.

« La planète pourrait vraiment changer si seulement les gens pouvaient voyager vers d'autres planètes. J'essaye de leur faire sentir d'autres planètes. Et ils sont prêts pour quelque chose de différent, ils ont eu suffisamment de problèmes sur cette planète pour savoir qu'ils doivent trouver un moyen de sortir. Je sais que c'est possible. Il y en a pour dire que c'est insensé, mais c'est réel. Les rêves sont réels. Ils vous disent quelque chose »³⁹⁴.

Il n'y a donc pas vraiment lieu de distinguer l'autodérision et l'outrance de la sincérité. Le monde rêvé de Sun Ra est un espace utopique et la scène est le lieu concret où les acteurs cherchent, sinon à accéder à cet espace utopique, du moins à le désigner, pour donner une réalité tangible à ces promesses d'émancipation. Ce qui compte manifestement, c'est de montrer une recherche en acte. Peu importe en définitive qu'elle aboutisse, l'engagement et l'humour pallient les nombreuses apories de la théorie. Sun Ra lui-même n'est sans doute pas dupe et ces performances déroutantes traduisent en somme l'ambiguïté toute carnavalesque de son œuvre. « De toute façon, la vie est une vaste farce qui ne passe qu'avec humour et humilité » déclare-t-il dans un

³⁹¹ *Sun ra, live in Berlin*, 1986, [vidéo en ligne disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=3Ag17XQ5waU> - lien valide le 21-12-2014].

³⁹² Noël BALEN, *op. cit.*, p. 476.

³⁹³ Robert MUGGE, *Sun Ra : A Joyful Noise*, USA, Mug-Shot Production, 1980.

³⁹⁴ Cité par Aurélien TCHIEMESSOM, *op. cit.*, p. 238.

entretien, avant d'ajouter rapidement : « Mais les gens feraient mieux de me prendre au sérieux »³⁹⁵.

L'excentricité des propos du compositeur a en effet engendré des réactions de méfiance et d'hostilité au premier rang desquelles figurent les accusations de charlatanisme et de dérive sectaire. Une écoute un peu attentive balaie le premier chef d'accusation, le second est sans doute mieux fondé. Comme l'explique Philippe Carles : « devant la complexité et l'apparente irréductibilité des problèmes qui sont posés aux Noirs des États-Unis, divers mouvements mystiques ou religieux sont apparus, dont Sun Ra représente une actualisation musicale exemplaire »³⁹⁶. Les mises en scène de Sun Ra rendent en effet tangible la dimension éminemment spirituelle de la *New Thing* et, en ce sens, son œuvre n'est peut-être pas si singulière. Selon Ekkehard Jost :

« L'insistance avec laquelle John Coltrane, Albert Ayler, Pharoah Sanders, Don Cherry et d'autres en réfèrent aux aspects spirituels de la musique, l'usage même d'une terminologie dont les concepts de base sont transcendance, vibration spirituelle, ou le mot magique "Om", diffèrent certes grandement des utopies de Sun Ra. Mais il s'agit d'une différence de degré et non de principe »³⁹⁷.

Or, cette différence de degré n'apparaît pas à l'écoute mais dans la présentation scénique de la musique. Ce qui distingue Sun Ra de ses contemporains, c'est le besoin de parer la performance d'un cérémonial soulignant la quête de transcendance que l'on trouve chez d'autres artistes du free jazz dans une forme plus épurée. Dans la plupart des cas, la « mystique » du free s'est très bien passé de toute forme de pompe et, à ce titre, il nous semble que chez Sun Ra, l'apparat n'est pas à mettre sur le seul compte de la religiosité mais également sur celui d'un ancrage dans la tradition des grandes revues.

Aussi paradoxal que cela puisse paraître au regard des propos qui précèdent, l'attirail mythologique de l'*Arkestra* relève aussi d'une logique spectaculaire. Selon Famoudou Don Moye, qui a travaillé sous la direction de Sun Ra, l'aspect théâtral de ses concerts provient avant tout de son expérience de compositeur de spectacles musicaux dans les cabarets chicogoans et de sa conception somme toute assez

³⁹⁵ Sun Ra, cité par Stéphane Olivier. Cf. Stéphane OLIVIER, « Sun Ra – Plein soleil », *Les Inrockuptibles*, 5 décembre 2000, [article en ligne : <http://www.lesinrocks.com/2000/12/05/musique/sun-ra-plein-soleil-11219221> - lien valide le 13-09-2014].

³⁹⁶ Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 1219.

³⁹⁷ Ekkehard JOST, *op. cit.*, p. 203.

traditionnaliste du spectacle de jazz³⁹⁸. Or, dans la tradition afro-américaine, le spectaculaire et la ferveur religieuse ne sont pas antinomiques. Comme le dit Jost à propos d'un concert particulièrement grandiose en 1967 à Central Park :

« Les racines de ce spectacle résident plutôt dans les racines de la musique afro-américaine : dans les rites du culte vaudou mêlant magie, musique et danse, dans les spectacles de vaudeville des troupes de comédiens et de musiciens itinérants, spectacles qui faisaient la part belle aux paillettes et au clinquant des costumes ou aux exploits des acrobates [...] »³⁹⁹.

À bien des égards, l'œuvre de Sun Ra manifeste en même temps un retour de la conception symbiotique des arts et une persistance de l'esthétique du swing dans la mouvance du free, et c'est sans doute ce mélange de désuétude et d'avant-gardisme qui a le plus dérouté la critique. Il est vrai que cette association du rituel, du vaudeville, des expérimentations sonores et de l'imaginaire extravagant du pianiste à de quoi laisser dubitatif. Que signifie cette forme de syncrétisme ?

Oscillant toujours entre grand spectacle, mysticisme et mystification, ces mises en scène se révèlent difficiles à analyser. Formellement, les concerts sont comparables aux grandes revues, mais alors que les *shows* de l'ère swing présentaient plutôt une dramaturgie éclatée, sans autre logique que celle de l'efficacité et de la fluidité de l'enchaînement des numéros, les spectacles de Sun Ra, sans raconter à proprement parler une histoire, déploient un ensemble de symboles « cohérents » qui livre une forme de message moins abscons qu'il n'y paraît au premier abord.

Tout d'abord, l'appropriation d'éléments liés à l'Égypte antique constitue un geste assez fort de la part de Sun Ra. Les mythes bibliques qui ont fortement marqué l'imaginaire collectif afro-américain sont ici complètement renversés. Plutôt que de favoriser l'identification à un peuple élu mais réduit en esclavage et condamné à l'exil, le compositeur valorise une civilisation puissante et dominatrice. À la figure du prophète Moïse, Sun Ra substitue celle du Pharaon, objet de toutes les diatribes dans la tradition du gospel, et cette subversion n'a manifestement rien d'une simple fantaisie. En s'attaquant aux mythes fondateurs de la société afro-américaine, Sun Ra espère véritablement changer les mentalités et rompre avec l'idée d'une damnation éternelle du peuple noir. Caïn est maudit, Moïse et Jésus sont persécutés, le Pharaon représente le pouvoir absolu. La correspondance avec la revendication d'un pouvoir noir (*Black*

³⁹⁸ Entretien avec Famoudou Don Moye réalisé en juin 2013.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 214.

Power) n'a bien évidemment rien de fortuit et on comprend que Sun Ra ait été immédiatement soutenu par le critique LeRoi Jones, fervent partisan du nationalisme culturel.

La référence à l'Égypte n'est d'ailleurs pas une invention du leader de l'*Arkestra*. Dès 1879, l'afro-américain Martin Robinson Delany publie une série de travaux sur la traduction des hiéroglyphes qui marque le début d'un intérêt soutenu et durable pour l'histoire glorieuse de la civilisation égyptienne au sein des élites noires américaines et pose les bases de l'afro-centricité en Amérique du Nord. L'affirmation d'une unité culturelle de la diaspora noire, argument nécessaire à l'édification d'un nationalisme afro-américain, s'appuie en effet sur l'idée d'une matrice commune et, à ce titre, l'Égypte ou la religion musulmane apparaissent comme des alternatives aux schèmes culturels hérités de l'esclavage. En 1954, la parution retentissante de *Stolen Legacy*, l'ouvrage du disciple de Marcus Garvey, Georges Mona James, popularise la représentation d'une Égypte antique noire, mère des arts et des sciences⁴⁰⁰. La culture de la Grèce et de l'Occident en général y est présentée comme le fruit d'un pillage de la grande civilisation africaine. Pour certains partisans de l'afrocentrisme, l'Égypte, dénominateur commun des cultures noires devient la source méconnue de la puissance occidentale. De la revalorisation d'un passé prestigieux à l'affirmation d'une supériorité culturelle il n'y a qu'un pas, qui sera parfois franchi par la branche dure du nationalisme culturel. Mais si Sun Ra, sans s'y référer directement, s'inscrit manifestement dans ce mouvement de relecture de l'histoire africaine, il se distingue de toute tendance suprématiste. Noirs et Blancs sont également invités à le suivre dans l'exploration de l'espace, raillés pour leur naïveté et enjoins à se « réveiller ». Certaines forces malines sont parfois pointées du doigt mais elles ne se résument pas au pouvoir blanc :

« Je ne considère pas les Noirs comme mes frères... [...] Je vais les débarrasser de la superficialité... À un moment, je pensais qu'il fallait condamner les Blancs pour tout, mais j'ai découvert qu'ils n'étaient que les marionnettes et les pions d'une force supérieure qui les a utilisés. [...] Ils se sont fait avoir – et ridiculiser, aussi – et puis les Noirs aussi se sont fait ridiculiser. Il y a une force qui doit bien s'amuser à les regarder, en se demandant depuis son fauteuil : "Je me demande bien quand ils vont se réveiller"»⁴⁰¹.

⁴⁰⁰ Pierre DERUISSEAU, « Le Pharaon contre-attaque », *Multitude* 4/2012 (n°51), p. 194-200. [URL : www.cairn.info/revue-multitudes-2012-4-page-194.htm - lien valide le 20-10-2013].

⁴⁰¹ Sun Ra, cité par Aurélien TCHIEMESSOM, *op. cit.*, p. 253.

Le point de vue « intergalactique » et surplombant de Sun Ra le place au-delà des polarités qui structurent les débats de son temps sur le rôle politique de l'artiste noir. Mais, quoiqu'il se défende de tout engagement militant, l'omniprésence de l'Égypte dans son œuvre le situe bien au cœur des enjeux du nationalisme culturel. En parant ses concerts d'un décorum inspiré de l'Égypte antique, Sun Ra devient un des premiers artistes à mettre en scène les thèses et les revendications de l'afrocentrisme naissant. Son mysticisme un peu délirant ne saurait balayer cet aspect de son œuvre. D'ailleurs, comme le dit Raphaël Imbert, « discours spirituels, revendications politiques et prosélytisme religieux font cause commune aux États-Unis »⁴⁰². En résumé, la représentation de l'Égypte sur la scène, aussi vague et imprécise soit-elle, ancre bel et bien l'œuvre de Sun Ra dans une démarche politique.

La référence à l'espace est plus obscure. Il serait tentant d'y voir une actualisation de l'exotisme qui a longtemps alimenté le fond de commerce du jazz-spectacle. Peut-être faut-il en effet appréhender son œuvre comme celle d'Ellington, en acceptant que le merveilleux se soit déplacé d'une Afrique fantasmagorique vers le monde des étoiles ? Les années 1950 et 1960 sont en effet marquées par les prémisses de la conquête spatiale, et il est tout à fait possible que Sun Ra ait voulu rajeunir les thématiques éculées des revues musicales en se tournant vers une imagerie plus contemporaine. Les machines à fumée, les lumières criardes, l'attirail « futuriste » de l'*Arkestra* relèvent probablement d'une volonté de renouveler les thématiques du cabaret et de dissiper l'image un peu élitiste que s'est forgée la *New thing*, en renouant avec les conventions du grand spectacle. Sun Ra est attaché au divertissement⁴⁰³ et, comme en atteste la présence de *rhythm and blues* et de standards néo-orléanais dans le répertoire du big band, le spectacle se veut populaire. Les mises en scène de Sun Ra, un peu trop visionnaires peut-être, ont longtemps dérouté les publics, et le succès mondial de l'*Akestra* est, somme toute, assez tardif. Mais, progressivement, son esthétique « futuriste » a fait école : l'univers visuel de Georges Clinton et les images de navettes spatiales qui ont contribué au succès populaire de *Parliament/ Funkadelic* relèvent de la filiation immédiate.

⁴⁰²Raphaël IMBERT, « Jazz en vies », *L'Homme*, n° 200, 2011, p. 141-173. URL : www.cairn.info/revue-l-homme-2011-4-page-141.htm - lien valide le 20-10-2013].

⁴⁰³Le tableau qu'il dresse de sa ville utopique, Brainville, fait la part belle au loisir : « Toutes les institutions restent ouvertes vingt-quatre heures sur vingt-quatre... Les salles de spectacles ne ferment jamais, parce que les gens ont besoin de se divertir toute la journée » (cité par Aurélien TCHIEMESSOM, *op. cit.*, p. 230).

Il y a cependant autre chose dans l'insistance de l'*Akestra* à nous inviter au voyage intersidéral, quelque chose de plus sérieux, si l'on ose dire, que les exubérances de la scène *funk*. Il n'est pas question de faire ici l'exégèse de l'*Astro-Black Mythology* de Sun Ra mais d'essayer de comprendre ce que désigne la métaphore de l'exploration spatiale. Comme on a commencé à le voir, le registre des *Space Chants* est celui de la prophétie. À part quelques textes qui évoquent la possibilité d'une apocalypse nucléaire⁴⁰⁴, dans l'ensemble, les chansons de Sun Ra prédisent un avenir meilleur : « The satellites are spinning./ A better day is breaking. /The galaxies are waiting / For planet Earth's awakening »⁴⁰⁵. Il est vain de vouloir échapper à l'avènement de l'ère de l'espace : « The space age is here to stay / Ain't no place that you can run away »⁴⁰⁶ ; et plus dangereux encore de ne pas suivre le commandant du vaisseau : « You're on the spaceship Earth/ [...] / Out among the stars/ Destination unknown[...] / You'd better pay your fare now/ You'll be left behind/ You'll be left hangin' / In the empty air/ You won't be here and you won't be there »⁴⁰⁷. Mais une fois dans l'espace les possibilités sont infinies, l'homme peut jouir d'une liberté totale : « Outer space is a pleasant place/ A place that's really free/ There's no limits to the things that you can do/ There's no limits to the things that you can do »⁴⁰⁸. À peu de choses près le parcours est toujours le même dans les concerts de Sun Ra. Une dramaturgie pour le moins élémentaire qui correspond aux idéaux simples et néanmoins ambitieux du compositeur : « the real aim of this music is to coordinate the minds of people into an intelligent approach to the living future »⁴⁰⁹ ; ou encore : « What I'm doing... is about the destiny of the humanity, and what I could possibly do to help »⁴¹⁰. Un tel projet, tant dans son ambition que dans la simplicité de sa formulation peut prêter à sourire. Mais à bien y regarder, il n'est pas

⁴⁰⁴ « S'ils appuient sur leur bouton. Tout disparaîtra./ Ils envisagent la guerre nucléaire. D'abord la chaleur, puis vient le souffle./ Puis les retombées, le feu mortel qui s'abat du ciel » (Mystery Sun Ra).

⁴⁰⁵ « Les satellites tournent sur eux-mêmes./ Un meilleur jour s'annonce./ Les galaxies attendent/ Le réveil de la planète Terre » (trad. Marilou Pierrat).

⁴⁰⁶ « L'ère de l'espace est advenue/ Plus d'échappatoire » (trad. Marilou Pierrat).

⁴⁰⁷ « T'es sur le vaisseau spatial Terre/ [...] / Au milieu des étoiles/ Destination inconnue [...] / Vaut mieux payer ton billet maintenant/ Ou on t'abandonne/ On te laisse/ Au milieu de rien/ Tu ne seras ni ici ni là-bas » (trad. Marilou Pierrat).

⁴⁰⁸ « L'espace interstellaire est un endroit agréable/ Un endroit où on est vraiment libre/ Il n'y a pas de limite à tout ce que tu peux faire/ Il n'y a pas de limite à tout ce que tu peux faire » (trad. Marilou Pierrat). Paroles de *Space is the place*, cité par Aurélien TCHIEMESSOM, *op. cit.*, p. 229.

⁴⁰⁹ « Le vrai but de cette musique, c'est de coordonner l'esprit des gens, pour qu'ils aient une approche intelligente de l'avenir de la vie » (trad. Marilou Pierrat).

⁴¹⁰ « Ce que je fais, ça a à voir avec le destin de l'humanité, et avec comment je peux me rendre utile » (trad. Marilou Pierrat). Sun Ra, cité par John LITWEILER, *The freedom principe. Jazz after 1958*, New York, Da Capo Press, 1984, p. 141.

plus utopique que bien des discours de jazzmen, que leur renommée protège des railleries⁴¹¹, ou que les promesses de salut dont le gospel est pétri.

L'univers « spatial » de Sun Ra actualise en quelque sorte le thème de la terre promise que l'on retrouve dans les plus vieux *spirituals* et dans l'Afrique imaginaire d'Ellington. En ce sens, les visions qu'il nous donne à voir par le biais de la scène ne sont pas celles d'un poète fantaisiste mais celles d'un prophète qui tente de tourner la mystique afro-américaine vers l'avenir. Comme le dit LeRoi Jones : « La musique de Ra modifie les lieux comme "la musique de la jungle" de Duke. Celui-ci a emmené les gens dans un passé spirituel. Ra les a emmenés dans un futur spirituel »⁴¹².

Il nous semble enfin que l'esthétique scénique de Sun Ra découle de sa musique même. En premier lieu, les expérimentations sonores, notamment avec l'usage d'instruments électro-acoustiques, placent le pianiste à la pointe de l'avant-garde. L'attrait science-fictionnel et la thématique de l'exploration de l'inconnu que portent ses mises en scène se comprennent alors comme les relais signifiants d'une musique de l'avenir, dont les sonorités sont effectivement inconnues. Ensuite, le langage de la scène intervient pour résoudre une sorte de paradoxe qui se développe dans la musique de Sun Ra. D'un côté, il reste attaché à une certaine conception de la musique qui veut que celle-ci ait partie liée avec le langage : que la musique soit accompagnée de mots ou qu'elle cherche à figurer au moyen des outils qui lui sont propres, elle se doit de dire quelque chose. De l'autre, le compositeur, intéressé par la recherche formelle, se tourne également vers une musique plus abstraite, une musique dont le sens réside dans le jeu de formes et non dans ce à quoi ces formes se réfèrent. Autrement dit, Sun Ra se situe entre la tradition afro-américaine et le paradigme moderniste. Selon Ekkehard Jost :

⁴¹¹ « Je voudrais pouvoir apporter aux gens quelque chose qui ressemble au bonheur. J'aimerais découvrir un procédé tel que si j'avais envie qu'il pleuve, il se mettrait aussitôt à pleuvoir. Si l'un de mes amis était malade, je jouerais un certain air et il serait guéri. Lorsqu'il serait fauché, j'interpréterais un autre air et immédiatement il recevrait tout l'argent dont il aurait besoin. Je veux être une force bénéfique ; autrement dit, sachant qu'il y a des forces maléfiques qui apportent la souffrance et la misère, je veux être le contraire » (John Coltrane, cité par Aurélien TCHIEMESSOM, *op. cit.*, p. 255). Le propos, on le voit bien, n'est pas exempt d'une certaine candeur, mais les rêves du saxophoniste sont en général valorisés dans les discours des musiciens. Voir par exemple sur ce point le recueil de témoignages établi par Franck Medioni, dans lequel la figure de Coltrane est très souvent présentée comme une force du bien œuvrant pour la paix universelle : « La quête, celle de Coltrane, la mienne, c'est celle de la paix, la paix musicale et intérieure » (propos tenus par Ahmad Jamal dans Franck MÉDIONI (ed.), *John Coltrane. 80 musiciens témoignent*, Arles, Acte Sud, 2007, p. 151) ; ou encore : « John Coltrane, c'est notre frère, notre frère à tous, une force du bien. [...] Coltrane, pour moi, incarne la paix, l'amour, l'harmonie ; c'est un soleil qui rayonne » (Rufus Harley, *ibid.*, p. 132).

⁴¹² LeRoi JONES, *op. cit.*, p. 212.

« Vers la fin des années 1960, c'est-à-dire après "Héliocentric Worlds", les liens unissant la musique à un contenu verbal donné diminuèrent bien que le principe du figuralisme continuât à jouer un rôle important dans la propre conception musicale de Sun Ra (un 33 tour réalisé en 1968 s'intitule même "Pictures of Infinity"). On peut penser que l'implication croissante d'une dimension théâtrale dans la performance a fait glisser progressivement les aspects figuratifs et symboliques de la musique vers la décoration, l'action scénique, le chant, etc., laissant la musique elle-même suivre petit à petit ses propres principes de création »⁴¹³.

Le développement de l'expression scénique dans l'œuvre de Sun Ra est donc à la fois ce qui permet à la musique de s'aventurer dans l'abstraction et ce qui l'ancre dans la signification. Le langage de la scène, avec ses signes et ses références claires, en même temps qu'il découle de la fonction de représentation contenue dans sa musique, lui permet de s'en affranchir. En ce sens, la scène adopte ici une fonction d'ancrage. Elle « retient » la musique, elle lui assigne un sens dont elle a tendance à dériver en explorant les possibilités formelles de son propre langage. Toutefois, l'ancrage ne fonctionne pas ici à la manière du concept de Barthes, sous la forme d'un énoncé qui « contrôle »⁴¹⁴ la lecture et réduit la polysémie de l'objet – l'image chez Barthes – mais plutôt comme une ancre flottante qui situe l'objet musical dans un champ lexical scénique – les paroles, et le décorum visuel évoquant l'Égypte et le cosmos – afin de donner aux auditeurs-spectateurs un horizon commun.

L'œuvre monumentale de Sun Ra se présente donc comme un point de convergence entre les différentes traditions de l'esthétique scénique du jazz. Relevant à la fois du sacré et du divertissement, de la célébration, du militantisme et du grand spectacle, les mises en scène de l'*Arkestra* opèrent une sorte de synthèse carnavalesque dont on ne trouve pas d'exemple aussi abouti dans l'histoire de cette musique. Pourtant, contrairement à ce qui a parfois été dit, Sun Ra n'est pas un ovni dans la nébuleuse du free mais plutôt un cas exemplaire de mise en scène des ambitions et des contradictions du mouvement : que ce soit pour interroger les conventions, transformer les fonctions sociales de la musique, faire du concert un espace de communion, de prosélytisme ou de revendication politique ; qu'il s'agisse de divertir ou de communier, c'est en effet dans

⁴¹³ Ekkehard JOST, *op. cit.*, p. 213.

⁴¹⁴ Roland BARTHES, « Rhétorique de l'image », dans *Œuvres Complètes. Tome I. 1942-1965*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 1422.

les ressources du langage de la scène que Sun Ra trouve les moyens de réaliser les desseins de la *New Thing*.

Comme l'a montré notre brève recension, l'esthétique scénique du free se présente comme un patchwork dont il est difficile de cerner les caractéristiques formelles. Sans rompre tout à fait avec la tradition, ce mouvement se présente comme un geste d'ouverture qui comprend en même temps la prise de liberté vis-à-vis des conventions, le métissage artistique et la mise en valeur d'un héritage culturel. Prenant, selon les artistes, l'allure d'un concert de bop, d'un grand *show*, d'un rituel ou d'une scène de théâtre, le concert de free donne le sentiment de pouvoir accueillir toutes les formes possibles. Le free est avant tout porté par des finalités et des valeurs dont les mises en scène sont des traductions. Ce qui change sans doute avec ce jazz épris de liberté, de spiritualité et de changement social, c'est cet usage délibéré des possibilités qu'offre le langage théâtral, à des fins d'explicitation. Plus conscient, plus délibéré, plus aventureux, le travail de mise en scène des artistes de la *New thing* rejette le compromis et cherche à faire de la performance un ensemble cohérent dont il comprend et défend chacun des symboles.

1.5. L'ère de la diversité : concerts de jazz et pratiques interdisciplinaires

L'évolution du jazz ne consiste pas en une succession de courants stylistiques mais plutôt en une accumulation d'expériences, d'approches et de savoir-faire. L'existence de styles très marqués est une réalité indéniable, et leur identification permet de structurer l'appréhension de cette histoire complexe, mais l'approche stylistique ne saurait se confondre avec la perspective chronologique. Les styles n'émergent pas de manière soudaine et, surtout ils ne disparaissent jamais véritablement du champ jazzistique⁴¹⁵.

Pourtant, jusqu'aux années 1960, si on garde en tête que les styles se chevauchent et qu'ils coexistent sans s'annuler, une lecture simplifiée mais néanmoins éclairante de l'histoire du jazz peut souffrir cette approximation. Sans correspondre à un style déterminé de manière rigide, chaque décennie voit apparaître des tendances qui

⁴¹⁵ Sur ce point, voir le texte de Jean-Pierre Moussaron (Jean-Pierre MOUSSARON, *Feu le free ?*, Paris, Belin, 1990, p. 218).

modifient l'ensemble du paysage jazzistique, et l'émergence de ces tendances constitue autant d'événements datés qui jalonnent le récit historique. À partir des années 1960 et 1970, la diversité de formes d'expression jazzistique est telle que cette lecture n'est plus possible : la vigueur du bop ne faiblit pas, les expérimentations modales sont en pleine expansion, le cool connaît un succès commercial, la *New Thing* bat son plein, quelques grands orchestres subsistent et le Swing a toujours droit de cité, le New-Orléans Revival fait toujours des émules, une branche du jazz se rapproche du rock pour donner naissance au style fusion, rythmes cubains et bossa nova s'invitent régulièrement dans les combos de cool et de hard-bop, le jazz d'outre-Atlantique se tourne vers les musiques traditionnelles européennes et vers la musique savante, et, enfin, toutes ces musiques se côtoient, s'influencent et se mélangent entre elles. Si cette émulation n'est pas une nouveauté – le jazz est né métis dans le Melting-pot musical néo-orléanais –, elle prend à cette époque une ampleur qui rend les approches stylistique et chronologique définitivement inconciliables.

L'éclatement des grands courants du jazz en une pluralité de styles est également dû à la disparition d'un certain esprit d'avant-garde. Le jeu évolue selon des logiques individuelles, les musiciens ne se constituent plus en collectif défendant un projet commun fondé sur des conceptions esthétiques ou politiques, mais ils s'insèrent dans des tendances qui correspondent à un parcours de plus en plus personnel. Le modèle du jazzman n'est plus celui du chef de file d'un mouvement – Dizzy Gillespie ou Ornette Coleman par exemple – mais plutôt celui de l'artiste singulier initiateur de tendances, insaisissable et toujours en avance sur son temps, figure incarnée par Miles Davis ou encore, à l'opposé, l'artiste brillant et institué qui s'attache à perpétuer la tradition à l'instar de Wynton Marsalis. À partir des années 1980, on ne parle plus d'avant-garde mais d'école ou de tendance. Il ne s'agit plus pour les artistes de repenser le jazz à l'aune d'un projet esthétique fondé d'abord sur un rapport au monde, comme ce fut le cas pour le bop et le free, mais de se singulariser et de promouvoir des innovations personnelles. Dans cette perspective, les conventions ne sont pas regardées comme des entraves à l'expressivité, elles sont pensées comme un répertoire de formes avec lequel l'artiste joue et dans lequel il puise pour se forger un vocabulaire personnel. Comme dans les autres champs artistiques, le rapport à l'Histoire change. Le jazz entre dans l'ère de la postmodernité.

L'esprit d'ouverture qui caractérise le free a profondément marqué le champ jazzistique. D'une certaine manière, un tel vent de liberté ne pouvait se satisfaire d'un cloisonnement disciplinaire et on comprend qu'il se soit attaqué aux frontières du genre, au risque de faire vaciller l'identité d'une musique qui parvenait tout juste à se faire reconnaître. Le free marque une étape décisive dans l'histoire du jazz, il constitue en quelque sorte une révolution réussie qui inscrit définitivement l'esprit d'ouverture dans l'esthétique de cette musique. Avec la *New Thing*, il n'est pas de pratique musicale qui ne puisse trouver sa place dans le champ jazzistique. De cette ouverture découle nécessairement une situation d'indéfinition du champ, mais surtout une possibilité de penser le jazz comme une approche spécifique de la création artistique plus que comme un genre musical, ou, autrement dit, comme un langage plutôt que comme une langue ou un idiome.

En même temps que les avant-gardes se dissolvent dans le monde éclaté du jazz, une dynamique d'institutionnalisation se met en place. En 1987, une résolution adoptée par le Sénat américain fait entrer le jazz au patrimoine culturel national en le déclarant : « joyau du patrimoine culturel américain, auquel il faut apporter attention, soutien et contribution afin qu'il soit préservé, accepté et diffusé »⁴¹⁶. Aux États-Unis et en Europe⁴¹⁷, les universités et les conservatoires ouvrent des classes de jazz et l'activité du jazzman se professionnalise. Le jazz n'est plus l'*outsider* de la culture musicale, il fait l'objet d'une attention et d'un soutien particulier de la part d'institutions qui participent à la fois à sa vitalité et à son formatage.

L'histoire récente du jazz s'inscrit donc dans une double dynamique : d'une part l'héritage du free le pousse à abolir les frontières de son propre champ en s'ouvrant aux autres cultures musicales et artistiques. D'autre part, le jazz appartient à un monde de l'art de plus en plus structuré par les institutions et le marché. Sur le plan scénique, cette dynamique contradictoire se traduit principalement de deux manières : on assiste à un formatage de la mise en scène du jazz et à une ouverture aux autres disciplines.

⁴¹⁶ Résolution Commune 57, citée dans Lewis PORTER, Michael ULLMAN & Edward HAZELL, *op. cit.*, p. 419.

⁴¹⁷ En France notamment, une véritable politique du jazz se met en place dans les années 1980. Cette politique aboutit en 1985 à l'ouverture d'une classe de jazz au CNSM, puis d'un département à part entière en 1992 et, parallèlement, à la création de l'Orchestre National de Jazz (ONJ) en 1986. Sur ce point, voir : Ludovic TOURNÈS, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1999, p. 418.

Depuis une trentaine d'années, la présentation du jazz s'est sédimentée dans la forme concert et l'inventivité musicale contraste singulièrement avec le caractère normé des manifestations scéniques. On trouve bien sûr tous types de concert, des plus intimistes au plus monumentaux, mais, pour l'essentiel, c'est sous la forme d'une musique à écouter et non d'un spectacle, que le jazz se présente à l'auditoire. Sans doute l'institutionnalisation n'est-elle pas étrangère à ce phénomène. En France du moins, c'est en tant que genre musical que le jazz est enseigné et diffusé. La dimension spectaculaire et festive du jazz s'est probablement en partie perdue dans la transmission académique. La danse, par exemple, qui faisait partie des compétences requises chez un batteur, n'est pas enseignée aux percussionnistes dans les conservatoires. Sur le plan de la création, les artistes doivent ensuite se conformer aux attentes des institutions susceptibles de les accueillir pour pouvoir pénétrer ce réseau. Une salle de concert, un festival attendent de la musique et non un *show* et, n'en déplaise à la tradition spectaculaire du jazz, un musicien n'est pas un cabotin. Sans entrer dans le détail de ce qu'a produit l'institutionnalisation du jazz, il est possible de dire qu'une certaine conception, portée par l'institution et les artistes qu'elle forme, s'est installée dans un ensemble de conventions, au premier rang desquelles figure une acception strictement musicale du jazz.

Pourtant, la mise en scène des concerts de jazz est loin d'être uniforme. Deux raisons permettent selon nous d'expliquer cette diversité : les types de lieux de diffusion, et l'existence d'une multitude de styles musicaux.

1.5.1. Les lieux de diffusion

Dans un article utile et clair⁴¹⁸, Marc Perrenoud met en évidence trois grands dispositifs de jeu inégalement connus et valorisés : la création dans un lieu institué (privé ou public), le concert et les *jam sessions* dans un « petit lieu », et l'animation⁴¹⁹.

L'animation n'intéresse pas beaucoup notre recherche dans la mesure où la visibilité des musiciens et l'intérêt porté à leur geste artistique est, sinon nul, du moins hautement négligeable. Le jazz y est conçu comme une musique d'ambiance et joue un

⁴¹⁸ Marc PERRENOUD, « Jouer "le jazz" : où, comment ? Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu », *Les mondes du jazz aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 31-35.

⁴¹⁹ Ces dispositifs sont, bien évidemment, à prendre comme des tendances et non comme des catégories strictes qui excluraient toute forme de porosité.

rôle de décorum sonore. Il appartient à une mise en scène plus large qui a cours dans le monde de l'événementiel et dont l'analyse excède le cadre de cette étude.

Les « petits » lieux⁴²⁰, malgré la diversité des musiques qui s'y donnent, mettent en place un dispositif de jeu relativement immuable dont le modèle implicite est celui de la session de bop. La musique est d'ailleurs souvent d'inspiration bop, hard-bop ou cool, et les standards y sont assez fréquents. La première caractéristique de ce dispositif est la proximité avec le public. Les frontières entre la salle et la scène sont ténues, parfois inexistantes. Du set de batterie posé entre deux tables, à la scène surélevée en passant par la petite estrade, on trouve là un large éventail de scénographies. Mais, quel que soit l'organisation de l'espace, un rapport de connivence voire de familiarité s'instaure la plupart du temps avec le public. Les salles disposent assez rarement de loges spacieuses et la coutume veut que les musiciens se mêlent aux spectateurs avant et après le concert et pendant les traditionnelles pauses entre les sets. L'aspect visuel du concert ne fait pas l'objet d'un traitement particulier : le décor est celui du lieu et la scène ne change guère d'un concert à l'autre ; les lumières sont, la plupart du temps, élémentaires, et la tenue des musiciens est une tenue quotidienne. Il n'y a pas volonté de faire sens avec l'agencement des éléments visuels mais plutôt de rendre l'endroit chaleureux et propice à l'écoute tout en autorisant les conversations et l'attention distraite. Ce type de concert doit concilier des attentes assez diverses : celles des clients qui viennent surtout pour les services du bar, celles des profanes qui viennent voir et écouter de la musique sans avoir d'affinité particulière avec le jazz – public qu'il ne faut pas décourager avec des formes trop hermétiques –, et les amateurs qui, au contraire, ont des exigences de connaisseurs. On trouve donc dans ces lieux une conception du jazz assez conventionnelle, qui n'exclut pas pour autant une programmation de qualité et parfois même des attitudes aventureuses qui rappellent la persistance de l'esprit du free jazz. D'un point de vue scénique, le seul langage mis en valeur est le langage musical. Verbe, signes visuels et langage gestuel ne font pas partie des éléments langagiers travaillés dans la performance.

En France, les lieux institués comprennent les clubs privés qui jouissent d'un certain prestige (Duc des Lombard ou Sun Set à Paris par exemple), le réseau du théâtre

⁴²⁰ Les informations qui suivent s'appuient sur l'article de Marc Perrenoud et sur une fréquentation régulière des *jam sessions* en région parisienne dans les années 2000. Cf. Marc PERRENOUD, *op. cit.*, p. 31-35.

public (théâtres municipaux et scènes nationales, maisons de la culture, etc.) et les festivals (Marciac, Vienne, Juan les Pins, festival de la Villette, etc.). En ce qui concerne l'espace, les clubs se distinguent des théâtres et des scènes des festivals en ce qu'ils conservent une disposition héritée du cabaret. Les spectateurs s'assoient à des tables et consomment des boissons pendant la performance. Cette spécificité est un peu de façade : les tables sont petites pour permettre de remplir la jauge au maximum, il est rare qu'on y dîne. En définitive, comme dans un théâtre, le rapport scène-salle est frontal et le silence est de rigueur. Si ces clubs gardent l'apparence d'un cabaret c'est affaire de prestige et peut-être aussi de folklore, pour correspondre à l'imagerie de l'âge d'or du jazz, à laquelle une frange du public reste encore attachée. La distinction fondamentale réside donc dans la taille de ces lieux – qui permettent d'être plus proche des artistes – et dans l'ambiance, tamisée, intimiste et ostensiblement « jazz ».

À l'opposé, les grands festivals dressent leurs scènes dans des cadres remarquables. La scénographie mêle alors un décor « naturel » monumental – arène romaine, cité médiévale, front de mer –, une scène fonctionnelle – vaste plateau, rampe de lumières et murs d'enceintes –, et les immenses logos des sponsors en point de fuite. Dans les théâtres publics, la scénographie se limite la plupart du temps au strictement fonctionnel : cadre de scène noir, instruments sur un plateau nu.

En résumé, même s'ils connotent parfois – l'imagerie du jazz dans le cas des clubs et la haute culture dans le cas des festivals –, les éléments visuels participent à la création d'une ambiance et non à la production d'effets dramatiques comme ce fut le cas dans les cabarets harlémites des années 1920 ou dans le spectacle de Sun Ra par exemple.

Ces différences mises à part, le rituel du concert est sensiblement le même dans ces lieux et dans le réseau des théâtres⁴²¹. Les artistes font leur entrée sur scène depuis les loges, une certaine élégance est de mise, ils jouent entre une et deux heures selon qu'ils partagent ou non le plateau avec un autre artiste. Les pièces musicales sont des compositions originales et parfois des standards dont l'arrangement a été suffisamment soigné pour qu'ils soient présentés comme des créations. Les adresses au public se font au micro, elles se limitent en général aux salutations, aux remerciements et à la présentation des morceaux, pris en charge par le leader du groupe. Malgré cette

⁴²¹ Le tableau que nous dressons ici est forcément schématique, il convient de garder à l'esprit qu'il y a, pour chacune de ces conventions, des exceptions notoires.

sobriété, il existe toujours, surtout chez les musiciens américains, une tendance à mettre l'auditoire à l'aise et si possible à le faire rire.

D'une manière générale, l'attitude des musiciens se situe entre la distinction et le « naturel ». Le jazzman contemporain ne joue pas un rôle, il est lui-même. Pourtant, comme le note Marc Perrenoud, il cultive souvent une image d'artiste en soignant son apparence et ses attitudes. Ce soin, nous dit l'auteur, s'apparente à la présentation de soi telle que l'a théorisée Goffman :

« L'inscription dans la singularité participe à l'élaboration de l'authenticité, comme les postures musicales en scène et hors scène : on peut (et on doit presque) mettre en jeu une "tenue" (au sens goffmanien), une hexis littéralement extraordinaire parce que l'on tient la position centrale dans un dispositif qui institue au moins momentanément le musicien comme être d'exception »⁴²².

Le travail d'acteur du musicien consiste à maîtriser les impressions, à présenter une façade conforme à l'idéalité du jazzman⁴²³. Les attitudes valorisées sont la détente, la bonhomie et l'ostentation de la complicité, voire de l'amitié qui relie les membres du groupe. Pour correspondre au « foyer sacré des valeurs établies »⁴²⁴, le jazzman se doit d'être *cool*. Le jeu de scène du musicien ne vise pas à figurer quoi que ce soit, mais plutôt à marquer une appartenance à une communauté d'artistes. En ce sens, le jazzman contemporain s'inscrit dans la lignée du bopper des années quarante, soucieux d'une apparence qui traduit sa distinction. Comme à toutes les époques du jazz, la mise en scène du concert s'organise autour de conventions, mais l'époque contemporaine a ceci de particulier que les conventions semblent s'être muées en classicisme et en habitus. Là où l'apparence signifiait jadis un positionnement vis-à-vis du milieu et vis-à-vis de la tradition, elle se borne aujourd'hui à marquer une appartenance au milieu, à manifester, pourrait-on dire, une jazzité.

Le tableau dressé ici doit être nuancé. Premièrement entre les petits lieux méconnus et les petits lieux renommés, entre les clubs prestigieux et ceux qui le sont moins, entre les scènes nationales et les théâtres municipaux, entre les grands festivals subventionnés et ceux survivant grâce au bénévolat, il existe un continuum d'espaces de diffusion de la musique de jazz. De plus, en marge de ce réseau, existe des endroits –

⁴²² Marc PERRENOUD, *op. cit.*, p. 30.

⁴²³ Voir le chapitre « La maîtrise des impressions », et, plus précisément, les sections « La façade » et « L'idéalisation » dans Erwing GOFFMAN, *op. cit.*, p. 32-41.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 43.

associatifs ou privés – qui proposent des représentations moins normées⁴²⁵. Ouverts aux démarches pluridisciplinaires, aux formes aventureuses non plébiscitées et non labélisées, ces lieux alternatifs constituent des espaces d'expérimentation où s'inventent les métissages contemporains, où les conventions du monde du jazz s'effacent au profit d'une dynamique de recherche, où l'intimité, l'attention et l'exigence artistique apparaissent compatibles. La réalité n'est donc pas si uniforme, même si les modèles proposés plus haut, trop idéaux sans doute, mettent en évidence des tendances bien réelles. Deuxièmement, les diverses formes de mise en scène du concert correspondent aussi à la pluralité des styles musicaux qui font aujourd'hui le champ jazzistique.

1.5.2. Fusion et néo-bop : deux grandes tendances de l'esthétique scénique

Dans les années 1970 et 1980, attirée par le succès des musiques populaires (rock, *soul*, *funk*), fascinée par les progrès de la lutherie électronique et encouragée par les premières expériences rock de Miles Davis, une partie de la nouvelle génération de jazzmen se tourne vers le rock, les rythmiques binaires et le psychédélisme. Le style *fusion* – terme vague et englobant qui traduit bien l'hétérogénéité du mouvement – se manifeste dans l'attitude des musiciens par un mélange entre la nonchalance et la vitalité des rockers, et l'engagement, la détente et l'humour des jazzmen. Comme dans le monde du rock, les musiciens affichent leur personnalité à travers un style vestimentaire singulier. Les jazzmen, à l'instar des grandes figures de la *soul* ou du rock, se comportent comme des bêtes de scène, esquissant des pas de danse et transpirant abondamment à la manière d'un James Brown (Jaco Pastorius) – ou soignent leur image de star en cultivant une présence énigmatique (Miles Davis). Par exemple, les performances solo des musiciens de *Weather Report*, isolés du reste du groupe par une douche de lumière, assurant un temps le spectacle à eux seuls, relèvent de cette culture rock et de l'idée du musicien « héros ». Les similitudes entre les prouesses de Jaco Pastorius sur la scène d'Offendbach en 1978 et celles de Jimi Hendrix à Woodstock en 1969 ou de Jimmy Page au Madison Square Garden en 1973 sont flagrantes : alors qu'il s'agit manifestement d'un numéro prévu, le solo est mis en scène comme un moment d'inspiration soudaine. Le musicien arrête le cours normal du

⁴²⁵ En région parisienne, on peut citer, à titre d'exemple : *Les instants chavirés* à Montreuil, *La Fabrica'son* à Malakof, *La Dynamo* à Pantin, *L'Olympic café* dans le 18^e arrondissement de Paris et *La miroiterie* dans le 20^e arrondissement.

concert et développe un discours musical singulier, en partie improvisé, « fait le *show* » en usant de bottes secrètes (*looping, extended technics*) avant de relancer le groupe sur un morceau phare du répertoire. La virtuosité, devenue monnaie courante dans le jazz, est à nouveau valorisée en tant que telle, prenant parfois même le pas sur la qualité du discours musical (Al Di Meola). Le jazz se donne en spectacle, non pas comme au temps du vaudeville, mais plutôt à la manière du *rhythm'n blues* et du rock. La valeur d'une prestation est jugée à la quantité d'énergie déployée autant qu'à la qualité de la musique. À l'opposé de cette attitude dépensière, on trouve parfois chez les musiciens de fusion, notamment ceux qui intègrent des éléments du psychédéisme et des musiques orientales, une forme de recueillement et de concentration qui rappelle la spiritualité des jazzmen free. Les performances du *Mahavishnu Orchestra* de John McLaughlin sont, à ce titre, tout à fait exemplaires. En intégrant des éléments de la culture rock, la mise en scène du jazz manifeste à la fois une proximité avec la contre culture des années 1970, une volonté de toucher un public plus large et d'accéder au succès commercial.

Parallèlement à ce mouvement d'ouverture aux musiques populaires et commerciales, une partie du monde du jazz joue la carte de l'héritage en opérant un retour aux modèles musicaux des années 1940 et 1950. En interrompant l'évolution stylistique pour se tourner vers le passé, le néo-bop fait valoir un ensemble de fondamentaux du jazz et fonde ainsi un nouvel académisme qui s'accompagne d'une forme d'assagissement.

« Jusque dans leur attitude scénique, les néo-boppers vont présenter les traits les plus symboliques de leur rapprochement aux maîtres. Dûment costumés et cravatés, soignés avec une certaine affectation, souvent sérieux et réfléchis, un brin distants, volontiers cabotins, bref conscients de leur valeur, ils vont renouer avec un certain classicisme que l'on croyait balayé par les extravagances festives, mystiques et carnavalesques du free, ou même par le psychédéisme du jazz-rock et les joggings chronométrés de la fusion californienne »⁴²⁶.

En passe d'entrer au patrimoine national, le jazz classicisant des émules de Wynton Marsalis change de stratégie. Au séparatisme du free et aux tendances séditeuses du rock, les jazzmen respectables préfèrent la conquête d'une place au sein des institutions. C'est donc l'imagerie du bop – style devenu le paradigme du jazz classique et donc empreint de la dignité des ancêtres – que ces musiciens choisissent de

⁴²⁶ Noël BALEN, *op. cit.*, p. 575.

promouvoir. Il y a dans la performance néo-bop une grande cohérence : sur le plan musical comme sur le plan scénique, l'œuvre est lisse, propre et brillante. Parée de cette respectabilité, la performance jazzistique se rapproche du concert de musique classique. La dimension spectaculaire est réduite à la portion congrue, le jazzman n'est plus le bonhomme virtuose un brin grotesque, ni le mauvais garçon, ni le noir révolutionnaire, il est un artiste institué qui joue avec aisance et enthousiasme une musique digne d'une attention soutenue⁴²⁷. Que l'on souscrive ou non aux critiques qui ont été formulées à l'égard de ce jazz traditionaliste, il faut reconnaître que la stratégie a, d'un certain point de vue, porté ses fruits : ainsi présenté, le jazz ne dérange plus, il peut se faire une place dans la culture légitime.

Tenté par l'aventure du rock et le succès commercial d'une part, et par la reconnaissance institutionnelle d'autre part, le jazz des années 1970 et 1980 ne reprend pas à son compte les audaces scéniques initiées par le free⁴²⁸. Le spectacle n'a plus à raconter quelque chose, la seule présence de musiciens brillants et physiquement engagés répond aux canons désormais institués du concert de jazz. Musicalement, cette période de l'histoire du jazz est assurément très riche, mais du point de vue de la théâtralité, elle marque en quelque sorte un point d'arrêt, provisoire sans doute, à l'évolution de l'esthétique scénique du jazz.

1.5.3. Persistance du free et croisements interdisciplinaires

Au sein de ce monde de plus en plus structuré et de plus en plus académique, l'esthétique du free persiste cependant, marginale, mais toujours vive et influente. Tout d'abord, les instigateurs de la *New Thing* sont restés actifs longtemps après la dissolution du free dans l'immensité du champ jazzistique. Sun Ra disparaît en 1993 mais l'*Arkestra* poursuit son œuvre sous la direction de Marshall Allen. L'*Art Ensemble of Chicago* existe encore officiellement – même si les décès de Lester Bowie (1999) et de Malachi Favors (2003) ont porté des coups mortels à la formation. Archie Shepp est infatigable comme en témoigne la création récente du Big band Attica (2012). Ensuite,

⁴²⁷ Voir par exemple le documentaire de Stanley Dorfman consacré à Wynton Marsalis (Stanley DORFMAN, *Wynton Marsalis. Blues and Swing*, USA, CBS, 1988).

⁴²⁸ Il convient de nuancer : l'esthétique psychédélique de la scène fusion n'est pas étrangère au retentissement de l'œuvre de Sun Ra et de l'*Art Ensemble of Chicago* en particulier, et des exubérances du free en général. Mais cette esthétique visuelle tend progressivement à devenir une mode et à perdre une partie de sa symbolique.

de part et d'autre de l'Atlantique, d'autres musiciens continuent à porter cet esprit particulier du free et à prendre en compte la dimension scénique de la performance.

Le contrebassiste William Parker, par exemple, s'inscrit dans la droite ligne, si l'on ose dire, de la conception du concert de free jazz. Collaborant fréquemment avec des danseurs et des poètes, il fonde en 1996 le festival *Vision* qui promeut les métissages entre jazz, danse et poésie. Le concert donné en janvier 2012 au théâtre Claude Lévi-Strauss par sa formation Universal Tonalily illustre la survivance des pratiques scéniques héritées du free. La dimension visuelle est particulièrement soignée : les musiciens sont disposés en arc de cercle, les costumes sont colorés, élaborés, renvoyant aux cultures dont sont issus les musiciens. Le fond de scène n'est pas orné d'un sponsor mais il est couvert par un grand écran sur lequel sont projetées des images du concert montées en direct. La vidéo n'a pas ici le rôle informatif des écrans géants que l'on trouve dans les concerts des vedettes de la musique populaire ou dans les événements sportifs. Par un jeu de fondus enchaînés et d'images superposées, la vidéo se constitue en un point de vue qui vient doubler le regard du spectateur, lui proposant une lecture singulière de l'action scénique. Évitant les effets faciles et redondants, la caméra ne se focalise pas nécessairement sur le performeur que la musique met déjà en avant. Les interactions entre les musiciens, assez discrètes, comme c'est souvent le cas dans le free, sont subtilement mises en lumière. William Parker parle volontiers de ses compositions comme des pièces de théâtre où se jouent des drames sans mots⁴²⁹. Avec ce dispositif vidéo, il relaie la dramaturgie abstraite de sa musique par une mise en valeur de l'action musicale. Nous sommes invités à regarder la construction d'une histoire dont la signification réside autant dans le langage musical que dans l'expressivité des musiciens. En soulignant la théâtralité du jeu et la dimension dramatique de l'action musicale, Parker donne au concert la dimension d'un spectacle qui a partie liée avec le sens.

Sur la scène française, des artistes se réclamant tantôt du jazz, des musiques « actuelles », « improvisées » ou encore de la musique dite « créative », tendent également à faire du concert une expérience théâtrale. Ce courant trouve ses origines

⁴²⁹ Parker a évoqué cette idée au cours de la rencontre avec le public organisée après le concert. Sur ce point on peut également se référer à son « journal », dans lequel il explique en quoi la musique a du sens, pour quelles raisons « [l]a musique, la danse, la poésie sont synonymes » (William PARKER, *Sound Journal*, trad. Alexandre Pierrepont, Vitry-sur-Seine, Sons d'hiver, 2004, p. 20).

dans la « catastrophe féconde »⁴³⁰ que fut l'arrivée du free jazz en France. Il n'est pas inutile de revenir brièvement sur les conséquences de cette collision.

Dans les années 1960, la rencontre avec les musiciens free d'outre-Atlantique modifie profondément l'attitude des jazzmen français. La tendance n'est plus à la reproduction des canons américains mais à la recherche d'une identité musicale singulière. À la manière d'un Albert Ayler renouant avec le blues primitif et le gospel, le jazzman français part à la découverte de sa propre culture musicale⁴³¹. Musiques classiques, traditionnelles ou contemporaines sont ainsi invitées à nourrir les improvisations, les teintant ainsi de couleurs inédites. Cette appropriation de la démarche du free jazz et son application à d'autres types de matériaux que ceux utilisés par les musiciens américains donnent notamment naissance à ce que l'on nomme aujourd'hui les « musiques improvisées européennes ».

Un autre aspect fondamental du free réside dans sa dimension politique. Réelle ou supposée, l'accointance des free jazzmen avec les mouvements révolutionnaires afro-américains fascine, et elle encourage les musiciens français à investir leur art de significations politiques. Le concert de jazz commence à être envisagé par certains comme une forme possible de happening dans lequel la musique sert un discours d'ensemble.

Enfin, plus qu'un courant stylistique, le free représente une démarche qui résonne avec les préoccupations artistiques de l'époque. La valeur de l'improvisation et du hasard, la création collective, la monstration du processus créateur, l'esthétique du collage, le souci de penser l'art dans son rapport à l'idéologie ; ces principes transversaux sont autant de traits d'union qui favorisent à cette époque les expériences interdisciplinaires⁴³². Dans le mouvement de politisation qui caractérise l'époque, la teneur du propos et la dimension politique d'un projet priment sur les données formelles. En témoigne par exemple cet éditorial d'*Actuel*, une revue consacrée aux arts fondée en 1968 par le batteur Claude Delcloo :

« Il n'y a rien de plus agaçant qu'un tiroir qui vous enferme. Et nous ne voulons pas être enfermés. [...] Nous n'avons pas voulu nous limiter à la musique de jazz. Cela serait inique en rapport du mouvement de libération amorcé dans tous les domaines artistiques. Le Théâtre, la Musique Contemporaine, la Poésie, le

⁴³⁰ Jedediah SKLOWER, *op.cit.*

⁴³¹ *Ibid.*, p. 211.

⁴³² *Ibid.*, p. 249.

Free-Rock, la Littérature, la Sociologie, la Politique, etc. sont des états réels et communs, et non plus des disciplines séparées »⁴³³.

Cette volonté de décloisonnement va se traduire par un engouement pour les rencontres inter-artistiques, engouement que partageront les artistes de jazz.

Dans les années 1960 Jean-Jacques Lebel organise une série de happenings à l'American Center de Paris. Dans la plupart de ces performances, le free jazz joue un rôle central en tant que catalyseur de l'action⁴³⁴ et parfois même comme un principe organisationnel⁴³⁵. Début 1968, le pianiste François Tusques s'installe pour un mois avec un groupe d'acteurs et de musiciens au théâtre de la Vielle Grille où il propose tous les soirs une improvisation musicale et théâtrale autour d'un poème de Lewis Carol, *La chasse au Snark*⁴³⁶. Mais, il faut le reconnaître, si ces expérimentations précèdent les premières apparitions de l'*Art Ensemble of Chicago*⁴³⁷ à Paris, c'est surtout les performances de ces derniers qui vont durablement marquer les esprits.

À la suite de ces travaux précurseurs, dans la décennie suivante, de nombreux collectifs de musiciens voient le jour, collectifs dont les productions « consacrent un rapprochement entre les modes d'expression artistique, rendant notamment la musique de moins en moins dissociable d'un contexte visuel ou théâtral »⁴³⁸. C'est le cas de la Compagnie Lubat, orchestre à géométrie variable ouvert à toutes les aventures sonores et théâtrales dans lesquelles les recherches les plus exigeantes n'entravent jamais l'esprit festif et populaire insufflé par son fondateur Bernard Lubat. Le festival d'Uzeste créé par la Compagnie en 1977, devient rapidement l'un des principaux creusets de l'art de l'improvisation en France. La conception de la performance promue par Lubat constitue à n'en pas douter un modèle pour la génération d'artistes qui tendent aujourd'hui des passerelles entre l'art du théâtre, le cirque et la musique improvisée.

Autre influence majeure suscitant émules et vocations depuis plus d'une trentaine d'années, l'œuvre polymorphe de la contrebassiste et vocaliste Joëlle Léandre.

⁴³³ Cité par Vincent COTRO, *Chants libres. Le free jazz en France, 1960-1975*, Paris, Éditions Outre Mesure, 1999, p. 73.

⁴³⁴ Jean-Jacques LEBEL & Androula MICHAËL, *Happenings de Jean Jacques Lebel ou l'insoumission radicale*, Paris, Éditions Hazan, 2009, p. 49.

⁴³⁵ « À partir d'un synopsis, qui en constituait le point de départ, les actions s'organisaient au fur et à mesure de leur enchaînement improvisé, sur le principe du *free jazz* » (*ibid.*, p. 97).

⁴³⁶ Sur ce point nous renvoyons au livre de Jedediah Sklower et à l'entretien du 23 mars 2013 avec François Tusques, retranscrit en annexe (« Annexe », p. 466-487).

⁴³⁷ Les chicagoans prennent leurs quartiers au Lucernaire en juin 1969.

⁴³⁸ Vincent COTRO, *op. cit.*, p. 18.

De formation classique, la musicienne découvre l'improvisation dans les années 1970, avec John Cage d'abord, puis auprès des jazzmen américains. Elle développe une approche inimitable de l'instrument où la plus grande rigueur tutoie la fantaisie la plus débridée, où la composition prend source dans le corps, où la performance instrumentale n'est jamais loin du théâtre. Comme chez Lubat, la diversité des influences et l'originalité du discours rendent les œuvres de Léandre difficilement classables. Plutôt que de correspondre à des modèles institués, il s'agit dans les deux cas de promouvoir, via la musique, un rapport à l'art et au monde fondé sur l'intransigeance, l'attention au présent et le désir de rencontre, une sorte d'éthique qui s'exprime justement dans l'improvisation musicale.

L'attitude de ces chefs de file représente une alternative à l'institutionnalisation du jazz qui tend à enfermer la musique dans des canons. Les héritiers du free ne cherchent pas à perpétuer des formes, mais plutôt à faire vivre la dynamique de recherche et de renouvellement constitutive du champ jazzistique. « Au fond, dit Joëlle Léandre, le jazz est un mot, mais c'est tout simplement une musique qui se crée continuellement ; le reste ce sont les conservateurs, les maniaques, "la be-bop police" »⁴³⁹. Le jazz, à nouveau, est conçu comme un état d'esprit, une démarche qui peut, par conséquent, s'appliquer à d'autres champs disciplinaires. Les croisements entre le théâtre et la musique improvisée, que l'on voit se multiplier aujourd'hui sur la scène française, témoignent assurément de cet état d'esprit et laissent entrevoir, peut-être, une nouvelle ère dans l'histoire de la théâtralité du jazz.

Il manque sans doute le recul nécessaire à l'analyse des pratiques actuelles, mais il est possible de signaler quelques tendances qui s'affirment de plus en plus clairement depuis une dizaine d'années. Nous avons choisi de nous concentrer sur les performances présentées dans le cadre du festival *Jazz-Nomades/ La Voix est Libre*, une structure qui depuis 2002 accueille, relaie et stimule, entre autres choses, les rencontres entre le champ jazzistique et les arts de la scène. Revendiquant une certaine *indiscipline*, manifestant son penchant pour les artistes « hors normes », et, par dessus tout, fervent partisan de l'improvisation sous toutes ses formes, son fondateur Blaise Merlin prolonge et actualise certaines orientations de la musique libre des années 1960 et 1970 en tentant de promouvoir son héritage et de contribuer à sa (re)connaissance. Si la

⁴³⁹ Joëlle LÉANDRE, *À voix basse. Entretiens avec Franck Médioni*, Paris, Éditions MF, 2008, p. 20.

programmation ne se cantonne pas au free jazz, on y retrouve toutefois quelques uns de ses plus éminents représentants (Bernard Lubat, Joëlle Léandre, Louis Sclavis, Archie Shepp, David Murray). Blaise Merlin ne considère pas le jazz comme un genre musical, mais plutôt comme une « posture »⁴⁴⁰, et plus largement encore, « non comme une esthétique figée à un instant donné, mais comme le souffle positif, puissant et imprévisible du choc des civilisations »⁴⁴¹. Assez éloignés de la pratique du jazz telle qu'on la conçoit d'ordinaire, les artistes programmés se réclament en tout cas d'un esprit d'ouverture et affichent un goût certain pour l'imprévu, inclinations qui transparaissent notamment dans la valeur accordée au geste improvisé. Le festival *Jazz Nomades* ne saurait rendre compte à lui seul de la diversité des métissages contemporains, mais il constitue l'un des rares points de repère dans cet ensemble de pratiques hétérogènes et relativement méconnues.

Une édition se compose en général de trois soirées comportant chacune entre quatre et six performances⁴⁴². Un format proche du cabaret donc, où le spectateur découvre une grande variété de propositions. Au sein de cette profusion de formes apparaissent quelques principes récurrents.

Spécificité notoire, des savants sont régulièrement invités en ouverture du festival⁴⁴³ pour une brève intervention au cours de laquelle ils expriment leur solidarité avec la démarche et mettent en exergue des résonances entre leurs champs de recherche et celui des artistes.

Au plan musical, la performance repose souvent sur une rencontre entre des artistes d'horizons différents. Le festival se veut un lieu de brassages culturels inédits et la primeur de cette rencontre représente un des attraits du spectacle. Qu'ils soient ou non proches du jazz, qu'ils soient ou non habitués à improviser, les musiciens sont invités à dialoguer ensemble. Il s'agit de déplacer les habitudes de chacun, de mélanger les idiomes et les textures sonores pour enfanter un discours original. Les associations

⁴⁴⁰ Le terme de « posture » pour désigner la spécificité de l'approche jazzistique, est employé par Blaise Merlin au cours de son discours de présentation de l'édition 2009.

⁴⁴¹ Blaise Merlin interviewé par Jacques Denis (« La voix est (encore) libre », dans *Le monde diplomatique*, mercredi 9 mai 2012).

⁴⁴² Les présentes descriptions s'appuient sur une fréquentation du festival en tant que spectateur, régulière entre 2005 et 2008 et assidue depuis 2009. Le site du festival [<http://www.jazznomades.net> - lien valide le 23-10-2014], comprend également un grand nombre d'archives vidéos. D'autres informations proviennent enfin d'entretiens réalisés avec Blaise Merlin le 5 mars 2013, et avec Joëlle Léandre le 2 avril 2013 (voir notre annexe).

⁴⁴³ Édouard Glissant (2007), Trinh Xuan Thuan (2008), Albert Jacquard (2009), Serge Latouche (2009), Miguel Benasayag (2010), Pascal Picq (2012).

atypiques sont de mises. Quelques exemples : en 2008 le programme réunit les tablas de Ramon Lopez, le guembri de Majid Bekkas et les clarinettes de Louis Sclavis. En 2009, le slameur Dgiz improvise avec le virtuose de la kora Ballaké Sissoko. En 2010, chant traditionnel (Bernard Combi), chant lyrique (Olivier Martin-Salvan), scat (Maggie Nicols) et chanson française (Brigitte Fontaine) sont invités à se mêler à l'ensemble hétéroclite de La Compagnie des musiques à Ouïr. En 2011 a lieu une grande jam session associant tablas, trompette, piano, beatbox, slam et *tap-dance*. En 2012, les luths, violons et chants diphoniques mongols du duo Altaï Kangai se frottent à la trompette punk-jazz de Jac Berrocal et aux sonorités rugueuses d'une guitare électrique que David Fenech manipule avec un archet. La même année, le chanteur et accordéoniste limousin Bernard Combi crée un duo avec Raphaël Quenehen, un jeune saxophoniste sorti des conservatoires de jazz. En 2013, une longue improvisation associe le chanteur et danseur vaudou Erol Josué, le saxophoniste David Murray, le percussionniste Cyril Atef et le guitariste bruitiste Jean-François Pauvros. En 2014, le rocker Serge Teyssot-Gay compose un set avec le joueur de oud Khaled Al-Jaramani et le chanteur iranien Taghi Akbari.

Ces combinaisons sont plus ou moins heureuses. Les musiciens mongols par exemple, n'étaient manifestement pas prêts à répondre aux fantaisies sonores des improvisateurs. Les musiciens se sont cherchés sans véritablement parvenir à un terrain d'entente. Autre exemple, l'affiche pourtant prometteuse réunissant Murray, Josué, Atef et Pauvros, s'est soldée sur le plateau par un échec. Malgré leurs efforts et leur velléité de dialogue, le percussionniste et le saxophoniste n'ont pu composer avec le charisme démesuré du chanteur et la surdité du guitariste. La gêne perceptible de David Murray, le désarroi de Cyril Atef et la sortie colérique de Erol Josué témoignent clairement de cette déconvenue et de la fragilité des pratiques improvisées. À l'inverse, quelques une de ces sessions ont donné lieu à des moments de grâce. Ce fut le cas des rencontres entre Combi et Quenehen, entre Beñat Achiary et Erwan Kervarec, Brigitte Fontaine et la Compagnie des musiques à Ouïr, mais aussi de la joute beatbox/ batterie entre L.O.S. et Sonny Troupé, etc.

Comme l'explique Blaise Merlin, le festival essaye de faire accepter l'idée du risque et la possibilité qu'une performance puisse manquer son but. « Ce n'est pas une succession de produits finis, un catalogue d'œuvres comme il y en a souvent dans les festivals, mais c'est l'enchevêtrement de tout un tas d'énergies, de propositions, d'idées,

de singularités qui va créer une cohésion – ou pas d’ailleurs –, c’est un peu ça le défi »⁴⁴⁴. Avec ce refus du « produit fini », Blaise Merlin tache de promouvoir l’imperfection comme une qualité inévitable et féconde des arts vivants. Ainsi les acteurs et les spectateurs partagent-ils le même risque de l’échec et s’accrochent au même désir d’inouï. Face au mouvement de formatage que provoque selon lui l’industrie culturelle, Blaise Merlin encourage les pratiques de désordre ludique qui invalident les étiquettes commerciales et dérangent les habitudes d’écoute. Les tâtonnements accueillis par le festival s’inscrivent dans cette dynamique.

Depuis 2005, le festival est installé dans le théâtre des Bouffes du Nord, un choix qui, au-delà du prestige qu’il confère au projet, s’explique par l’« envie d’un cadre théâtral pour cette musique »⁴⁴⁵. Il est vrai qu’avec son parterre, son rang de loges et ses galeries à l’italienne, ses murs délabrés et son lointain dans la pénombre, la vieille salle des Bouffes exalte la théâtralité de l’ensemble. Car plus qu’une recherche de brassage des genres musicaux, *Jazz Nomades/ La Voix est Libre* se veut un espace de décloisonnement des différents arts de la scène. En cela, il poursuit la quête des jazzmen free et s’adapte à l’air du temps. Le festival organise en effet toutes sortes de rencontres entre musiciens et poètes, danseurs, comédiens ou circassiens.

Ces rencontres prennent souvent la forme d’un duo, un format qui permet d’explorer en profondeur les porosités entre les formes d’expression. Par exemple, le tandem composé du percussionniste Lê Quand Ninh et du jongleur Thomas Guérineau (édition 2011) joue avec les rythmes aléatoires produits par les chutes des balles sur la peau d’une timbale. En délaissant l’approche classique de la jonglerie dans laquelle le numéro fonctionne sur l’enchaînement de figures de plus en plus complexes au profit d’un travail rythmique et sonore, le circassien devient alors musicien. Parallèlement, la gestuelle de son partenaire prend une dimension particulièrement expressive. Par ce biais, geste technique du jonglage et travail musical tendent à se confondre tant sur le plan visuel que sur le plan sonore.

Parfois, au contraire, chacun reste dans son domaine propre et l’enjeu de la performance réside plutôt dans la coexistence des deux médiums. C’est le cas dans le numéro imaginé par Akosh Szelevényi (Akosh S.) et Jörg Müller (édition 2010),

⁴⁴⁴ Entretien avec Blaise Merlin (cf. « Annexe », p. 458).

⁴⁴⁵ Blaise Merlin interviewé par Bilal Tarabey (Bilal TARABEY, « Merlin l’enchanteur », *Jazz Magazine*, n° 581, mai 2007).

respectivement saxophoniste et jongleur. Müller manipule un carillon de tubes métalliques lui permettant de jongler à l'horizontal. En s'entrechoquant, les cylindres produisent une musique qui nourrit les improvisations du jazzman. Hormis cette interaction sonore, la dramaturgie du numéro repose sur la présence du musicien au centre de ces segments en mouvements qui dessinent des figures abstraites. L'image est d'autant plus saisissante que la situation paraît risquée : Müller fait tournoyer les tubes à vive allure et donne l'impression de les projeter en direction du saxophoniste, dont les phrases musicales et les rôles vocaux dénotent d'ailleurs une certaine inquiétude. À travers ce dispositif où rien n'est explicitement figuré, une relation trouble à la lisière du burlesque s'instaure entre les deux hommes, nous présentant la rencontre avec l'altérité comme un exercice à la fois désirable et périlleux.

L'improvisation autour du poème de Ghérasim Luca « Passionnément » par l'acteur Daniel Znyk et le percussionniste Denis Charolles offre un autre exemple de rencontre fertile. La performance se distingue du format conventionnel de la lecture en musique en ce que le musicien s'acharne à déstabiliser le comédien – déjà aux prises avec un texte ardu –, en jouant avec toute sorte d'objets (couverts, clochettes, arrosoir), en chantant et parfois même en lui passant entre les jambes. Loin de gêner le lecteur, ces interventions alimentent en permanence son jeu, tant au niveau rythmique – la scansion se rapproche parfois du chant – qu'au niveau des situations. La difficulté qu'il a à parler d'amour, l'exaspération et la divagation verbale, toutes les résonances du texte enfouies dans l'écriture absconse de Luca prennent tout à coup une tournure très concrète. La poésie devient limpide et drôle sans rien perdre de sa complexité et de sa rugosité.

Ce type de jeu où la prise de risque et le hasard heureux sont les moteurs de la dramaturgie est une des constantes des performances présentées dans le festival. La maîtrise technique, le charisme des artistes et la capacité à se nourrir des accidents y sont fondamentales. En ce sens, ces pratiques renouent implicitement avec le principe de la prouesse qui a fait les beaux jours du jazz-spectacle. Mais l'importance accordée à l'improvisation change sensiblement la donne. Il ne s'agit pas d'impressionner avec un numéro bien huilé mais plutôt de provoquer de l'imprévu et d'en jouer avec talent. L'attrait du spectacle repose sur la manière dont chacun va composer avec l'inconnu. S'il est admis en théorie que le festival est un espace de recherche où il est possible de tâtonner, chacun en revanche tente de transformer l'essai. Et la recherche de

l'authentique moment de grâce peut paradoxalement conduire au cabotinage et à la complaisance.

Car l'improvisation ne garantit ni l'inédit, ni la richesse du discours. En se prêtant au jeu de la recherche, beaucoup parviennent à déplacer leurs habitudes et à faire de ces rencontres des expériences sensibles et intelligentes dont se dégage un propos original. Mais d'autres, moins assurés peut-être, ont tendance à éluder la question de la cohérence que pose toute dramaturgie improvisée et à faire de l'absurde une tonalité par défaut dont on use sans velléité discursive. La bonne volonté, l'énergie et la complicité entre les artistes et le public d'habitues, (voire d'amis), fait alors office d'exigence.

Ce fut par exemple le cas lors d'une performance donnée par la danseuse et vocaliste Marlène Rostaing et la contrebassiste et chanteuse Élise Dabrowski (2011). L'improvisation commençait par une logorrhée qui avouait sans détour que ni l'une ni l'autre n'avait rien à dire, ni d'ailleurs l'intention de dire quoi que ce soit. S'en suivait alors une improvisation décousue où quelques motifs gestuels et sonores étaient ébauchés et rapidement abandonnés au gré des réactions du public. Les propositions parvenant à arracher un rire à l'assistance faisaient l'objet d'un développement, celles qui s'épuisaient étaient immédiatement remplacées par quelques bottes secrètes à moitiés préparées.

Il n'est pas question de jeter la pierre aux artistes qui ont, selon nous, fait fausse route ce soir là mais de souligner le caractère primordial du vouloir dire, quel que soit son degré d'élaboration et de préméditation. La mise en jeu du vide dans lequel les deux improvisatrices s'engageaient, procédait certainement d'un désir de partager avec le public un état du présent, d'une forme d'honnêteté en somme. Interroger le vide et composer avec n'implique pas de produire un discours creux. Le combler à la hâte, en revanche, trahit en général l'indigence du propos. Quand le geste improvisé consiste à suivre aveuglément une impulsion ou à complaire au public, il risque de verser dans le stéréotype et la recette spectaculaire.

Ainsi conçue, l'improvisation tend à devenir un divertissement fonctionnant sur le modèle du catalogue. Le duo composé de Vimala Pons et Denis Charolles (2013) en fut la parfaite illustration. On pouvait y voir la circassienne faire tenir une trompette en équilibre sur sa bouche pour tenter d'en tirer quelques sons, le percussionniste jouer du trombone en s'accompagnant à la guitare avec les pieds, le même brasser de l'air à l'aide d'un archet tandis que sa partenaire entamait une partie de tennis contre le fond

de scène, puis revenir à sa batterie pour improviser brièvement un scat, pendant que la jeune femme se changeait en étoile du cirque pour revenir avec un bâton en équilibre sur le crâne. Le clou du spectacle – signifié par un roulement de tambour –, consistait en un énième numéro d'équilibre : Vimala Pons faisait tenir une hache sur sa tête avant de la faire retomber sur un poulet de supermarché et lui trancher ainsi le cou, ultime prouesse saluée par un coup de cymbale. Cette succession d'actions équivalentes constitue l'un des multiples écueils de l'improvisation. Il est possible de voir une satire des conventions circassiennes dans la performance ici décrite. Mais la vacuité des images, le peu d'importance accordée aux événements, et le sentiment que toute fantaisie est à la fois possible et sans intérêt, donnent une image bien terne de la créativité dont les organisateurs du festival font l'éloge.

La plupart des propositions sont plus tenues et les ratés, nous l'avons dit, font partie du jeu. Ces recherches *in situ* prennent le risque de ne rien trouver. Se pose alors la question de ce que recherchent ces artistes et de ce qu'implique cette recherche en terme de théâtralité. La diversité des formes présentées dans le cadre de ce festival ne permet pas d'apporter des réponses catégoriques mais on peut relever quelques points de convergence.

Tel qu'il apparaît à travers les paroles des artistes interrogés⁴⁴⁶, le projet commun se cristallise autour de l'improvisation en tant que geste artistique ayant une valeur en lui-même. Il s'agit moins ici de concevoir celle-ci comme une modalité d'écriture que comme un acte d'exploration personnel plus ou moins intime, dont on attend éventuellement quelque découverte, ou que l'on aborde du moins avec curiosité : Serge Teyssot-Gay, par exemple, déclare apprécier ce « travail de recherche en direct »⁴⁴⁷ qui le conduit à s'affirmer et à se surprendre. Dans la même veine, à propos de sa rencontre avec Pascal Contet, Marlène Rostaing déclare : « On voulait faire quelque chose qu'on n'a pas l'habitude de faire, qu'on ne connaît pas de nous-mêmes »⁴⁴⁸. Si l'on ose dire, ces artistes cherchent avant tout à se créer des espaces de recherche.

⁴⁴⁶ Nous nous appuyons notamment sur le documentaire *Cent notes sans filet* réalisé par Arthur Cemin, dans lequel le réalisateur interroge une dizaine d'artistes régulièrement programmés dans le festival (Arthur CEMIN, *Cent notes sans filet*, France, Zycopolis Productions, 2010).

⁴⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁴⁸ *Ibid.*

Derrière ce parti pris aux accents de tautologie se cache une démarche ludique et néanmoins exigeante visant à se connaître, à se mettre en jeu et à se dépasser, plutôt qu'à porter un discours. « La musique improvisée, dit Médéric Collignon, c'est se jouer, c'est pas jouer quoi que ce soit. [...] C'est un jeu mental. C'est sublime, tu sautes dans le vide, t'as pas de sac, t'as pas de parachute. [...] Mais tu voles quand même. Parce que tu le veux, tu voles »⁴⁴⁹. Selon Joëlle Léandre, l'improvisation comporte une dimension initiatique en ce qu'elle oblige l'individu à se positionner vis-à-vis de ce qu'il est et de ce qu'il désire : « Improviser, c'est décider. Vivre, c'est sélectionner, donc tu t'ouvres, tu développes du soi. C'est l'invention de soi »⁴⁵⁰. Cette invention se réalise également dans la rencontre. Le dialogue, musical en l'occurrence, conduit à se fondre dans la proposition du partenaire et la recherche d'un son d'ensemble modifie les conceptions individuelles. « Tu résonnes dans l'autre, explique Léandre, donc tu deviens un peu l'autre »⁴⁵¹. L'improvisation, en conduisant chacun à se définir et à affirmer son être tout en faisant siennes les propositions d'autrui, peut en effet se concevoir comme un jeu d'échange et de construction des identités. En résumé, pour ces artistes, le geste improvisé est un moyen de se découvrir et de se surprendre à travers l'autre.

Essentiellement centré sur l'individu, sa subjectivité et ses ressources créatrices, le théâtre catalysé par *Jazz Nomades/ La Voix est Libre* est une célébration du singulier. Dans l'idéal, on y improvise pour s'exprimer librement, apprendre à s'autodéterminer, et, éventuellement, à vivre avec les autres. Cette conception de l'improvisation exalte les egos – pour le meilleur et pour le pire –, et subordonne le discours à la réalisation d'un acte de découverte, voire de dépassement de soi. La scène devient un espace de libre expression où l'acteur, le danseur ou le musicien, loin de jouer un rôle, est censé se mettre en jeu et dévoiler une facette authentique et peut-être inédite de sa personnalité en se confrontant à ses partenaires et au public. La dramaturgie des performances repose en grande partie sur l'exhibition de ce travail.

Ce travail presque intime prend, par définition, des formes singulières, et les rencontres entre les individus sont plus ou moins heureuses et plus ou moins lisibles pour les spectateurs. Car l'engagement, l'originalité, la générosité et la capacité d'ouverture ont tendance à primer sur la capacité à se faire comprendre. L'apologie de

⁴⁴⁹ *Ibid.*

⁴⁵⁰ Voir l'entretien avec Joëlle Léandre (« Annexe », p. 497).

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 507.

la singularité favorise la production de formes très diverses, dont nombre sont d'un abord difficile et quelques unes franchement opaques. Pourtant, comme l'explique Blaise Merlin, une des ambitions du projet consiste à « remettre le sens au cœur de la question musicale »⁴⁵². Le « sens » ne concerne pas ici l'intelligibilité des œuvres mais plutôt les raisons qu'il y a à pratiquer ainsi son art. Ce qui fait sens, c'est une certaine manière de revendiquer ses désirs. Le propos ressort de la mise en scène d'une « posture », c'est-à-dire une disposition du corps qui exprime un point de vue plus ou moins formalisé et un ensemble de valeurs. Globalement, cette posture témoigne d'une certaine disponibilité d'esprit, d'un attachement à la liberté d'expression, à la tolérance, à la joie de vivre, d'un goût prononcé pour la fantaisie, l'anticonformisme et l'irrévérence, d'une forme de témérité, de désinvolture et de légèreté, d'une tendance à l'égotisme, et, par dessus tout, d'un individualisme résolu. Au-delà de cet aspect, la performance improvisée donne également à voir un jeu dont les règles s'inventent au fur et à mesure, où la perfection n'est pas de rigueur et où toute forme de hiérarchie est systématiquement questionnée. Pour être parfois absconses, les performances n'en racontent donc pas moins quelque chose du rapport au monde que l'artiste promet.

Il paraît difficile d'assimiler la diversité de ces pratiques à un genre théâtral ou musical tant les organisateurs du festival s'opposent à toute logique de labélisation. Pourtant, la présence de chercheurs invités témoigne d'une volonté de légitimer la démarche en la rapprochant de certains courants de pensée. Ainsi, sous l'égide d'Édouard Glissant, la programmation hétéroclite devient-elle un éloge de la diversité et l'inintelligibilité des propositions artistiques manifeste le droit à l'opacité que défend l'auteur dans son *Introduction à une poétique du divers* :

« Dans la rencontre des cultures du monde, il nous faut avoir la force imaginaire de concevoir les cultures comme exerçant à la fois une action d'unité et de diversité libératrice. C'est pourquoi je réclame pour tous le droit à l'opacité. Il n'est plus nécessaire de "comprendre" l'autre, c'est-à-dire de le réduire au modèle de ma propre transparence, pour vivre avec cet autre ou construire avec lui »⁴⁵³.

Dans le même ordre d'idée, Miguel Benasayag prône une non-communication dont les rencontres improvisées de *Jazz Nomades* seraient exemplaires. Il s'agit d'assumer un certain degré d'incompréhension afin de rendre à la rencontre humaine sa

⁴⁵² Entretien avec Blaise Merlin (cf. « Annexe », p. 458).

⁴⁵³ Édouard GLISSANT, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996, p. 72.

dimension fertile et productrice, de trouver des alternatives au mirage de la communication transparente⁴⁵⁴. L'espace ludique du festival permet selon lui d'exprimer les « passions joyeuses » qui manquent à une époque fondamentalement marquée par la peur⁴⁵⁵. Dans une société malade, l'activité artistique est vue comme une marque de vitalité et d'insoumission à l'ordre mortifère qui étouffe les individus. Le mot d'ordre devient alors « résister, c'est créer/ créer, c'est résister » – ainsi que le proclame l'auteur. Pris au pied de la lettre, ce slogan fait de l'art une pratique politique par essence. Dès lors, l'artiste peut se complaire dans son rôle de résistant, quelle que soit la teneur de son discours.

Il existe bien d'autres liens plus ou moins solides entre la pensée de ces deux auteurs (mais aussi celles de Serge Latouche ou d'Albert Jacquard) et le projet *Jazz Nomades*. On pourrait s'engager dans l'analyse de ces correspondances, mais là n'est pas notre propos. Il suffit de retenir qu'il y a là une volonté de penser cet ensemble de pratiques hétérogènes comme un courant artistique « uni dans la diversité » et de lui conférer une dimension philosophique et politique.

Si l'on s'éloigne apparemment des problématiques liées à l'esthétique scénique du jazz, c'est qu'il n'est plus ici question de mise en scène de la musique mais de pratiques performatives hybrides revendiquant leur *indiscipline*. Ces formes se fédèrent pourtant autour d'une certaine idée du jazz et des valeurs qui lui sont supposément propres. L'attitude du musicien improvisateur y est comprise comme un modèle, et la « posture » jazzistique fait office de matrice du processus créateur. À l'instar du free jazz en son temps, la musique improvisée cristallise aujourd'hui des préoccupations artistiques qui traversent les différents champs disciplinaires. Sur le plan formel, ces expériences où musique, poésie et langage du corps font cause commune, poursuivent donc les recherches initiées par les jazzmen free. En ce sens, elles sont bien les héritières de la « catastrophe féconde », mais le discours sous-jacent a changé de nature. Spiritualité et analyses marxistes s'effacent en effet à la faveur de conceptions plus vagues où se croisent et s'entremêlent, hors de tout système surplombant, problématiques sociétales, écologiques, scientifiques et existentielles, et où l'émancipation et l'épanouissement ont parfois tendance à être confondus.

⁴⁵⁴ Voir par exemple : Miguel BENASAYAG & Angélique DEL REY, *Éloge du conflit*, Paris, Éditions La Découverte, 2007, p. 79-126.

⁴⁵⁵ Voir l'intervention de Benasayag en ouverture de l'édition 2010 (www.jazznomades.net).

Le festival *Jazz Nomades/ La Voix est Libre* ne recouvre pas à lui seul la totalité des pratiques scéniques contemporaines se référant au jazz, mais il révèle des tendances significatives. Il montre qu'une branche du champ jazzistique en revient aujourd'hui à une conception symbiotique des arts dont émerge une théâtralité singulière à la croisée de la poésie orale, du cirque et de la danse. Au-delà de ce constat qui indique peut-être simplement que la musique improvisée n'est pas épargnée par la vogue de l'interdisciplinarité, on voit que la mise en scène de l'attitude-jazz (devenue ici « posture ») est investie d'une signification politique. Tel qu'il est interprété par certains artistes, le jazz représente une contestation de l'ordre *disciplinaire*, et sa théâtralisation relaye une forme de politisation qui passe par le corps et se passe éventuellement de discours.

Notre époque est donc marquée par deux grandes dynamiques. D'une part on assiste depuis une trentaine d'années à une structuration du champ qui tend à contenir la performance jazzistique dans un ensemble de conventions. Bien que la diversité des lieux de diffusion et des courants stylistiques engendre de fait une diversité d'esthétiques scéniques, le jazz se présente globalement sous la forme d'un concert, et non plus d'un spectacle comme ce fut parfois le cas. D'autre part, la branche héritière du free jazz se montre de plus en plus sensible aux logiques transdisciplinaires qui animent aujourd'hui le monde de l'art. Il en découle une profusion de formes scéniques singulières qui laissent peut-être augurer d'un renouveau dans l'histoire de la théâtralité du jazz.

Quoi qu'il en soit de l'évolution de la mise en scène et des fonctions sociales de la musique, depuis la préhistoire du jazz jusqu'à aujourd'hui, la performance a toujours en grande partie reposé sur l'engagement du musicien, sa présence et l'expressivité de son jeu. Instrumentiste virtuose, compositeur de l'instant et parfois amuseur ou danseur, le jazzman est toujours au centre de l'action scénique. C'est maintenant sur ce personnage principal que nous allons nous focaliser.

2. LE JAZZMAN ET LA DIMENSION THÉÂTRALE DU JEU

Géants, génies, monstres, étoiles, héros, légendes, dieux même : à en croire les critiques et les anthologies musicales, la place des musiciens de jazz semble se situer quelque part entre le bestiaire et le panthéon. Souvent présenté comme un être d'exception, il est le personnage d'une sorte de mythologie faite d'écrits journalistiques, de promotions commerciales et de récits oraux plus ou moins romancés. La presse et le marché sont pour beaucoup dans la construction de ces héros, mais si la figure du jazzman prend si bien la lumière, c'est d'abord parce que son histoire commence sur la scène.

Il s'agira dans ce chapitre de mettre en évidence la dimension théâtrale du jeu jazzistique en se focalisant sur la présence et le travail du musicien. Comment la théâtralité s'inscrit-elle dans ce travail ? En quoi l'esthétique du jazz est-elle marquée par cette théâtralité ? Pour risquer une réponse, nous reviendrons brièvement sur la question de l'*entertainment* déjà évoquée plus haut, puis nous évaluerons l'importance de l'expressivité corporelle dans la production et dans la réception du discours musical.

2.1. Le jazzman *entertainer*

Le musicien de jazz fut longtemps considéré comme un amuseur, voire comme une simple attraction. Avant que l'ouverture des grands clubs new-yorkais ne pare la musique syncopée d'une certaine respectabilité et avant qu'une esthétique scénique se mette en place, les tenanciers de saloons exigeaient des jazzmen qu'ils agrémentent leurs prestations de toute sorte de pitreries. Comme l'explique Ronald Morris :

« on obligea parfois les artistes à se déguiser en clown. Il existe de nombreuses photos montrant des musiciens illustres vêtus de la façon la plus fantaisiste – Kid Ory, King Oliver et Jelly Roll Morton, pour n'en citer que trois. Le *Tom Brown's Jazz Band*, un groupe blanc, se vit refuser des engagements si les musiciens n'acceptaient de porter en scène des chemises criardes et des salopettes, des chapeaux de paille et d'autres déguisements tapageurs, tout en tirant de leurs instruments des imitations d'animaux de basse-cour. Le cornettiste Freddie Keppard, à ses débuts, gagna le principal de ses revenus en imitant un cheval sur son instrument. On demandait souvent aux batteurs de fourrer leurs baguettes dans les narines ou de les faire tenir en équilibre sur leurs oreilles pour se donner l'air d'un sorcier sauvage »⁴⁵⁶.

⁴⁵⁶ Ronald L. MORRIS, *op. cit.*, p. 96.

De bonne ou mauvaise grâce, l'artiste du early jazz flirte souvent avec le cabotinage. Comme on le voit dans le texte de Morris, deux compétences sont encouragées : la capacité à faire rire et l'adresse technique. Ingrédients essentiels de tout théâtre populaire, la verve comique et la virtuosité vont devenir les principaux atouts du jazzman *entertainer* et marquer durablement le jeu jazzistique.

Le comique d'abord. Souvent issus des circuits du vaudeville et du *blackface* les musiciens du early jazz ont pour la plupart des notions de comédie. Même quand elle ne se joue pas dans les dancings, la musique syncopée est une musique festive censée procurer de la joie et distraire l'auditoire. Cette responsabilité incombe principalement au leader. À la différence du comédien des *minstrel shows*, il n'interprète pas un personnage et ne propose pas de numéro écrit. Son rôle consiste plutôt à glisser ça et là une grimace ou un bon mot. Le succès repose en partie sur le sens de l'à propos et la capacité à faire feu de tout bois, qualités qui rapprochent l'humour de l'improvisation musicale.

Le maître en la matière est sans conteste Fats Waller. Bien qu'il fût instrumentiste et compositeur de talent, c'est en grande partie grâce à son humour et ses dons de comédien que Waller a conquis son public. Interprétant ses chansons comme on raconte une histoire en jouant parfois les différents protagonistes ou se parlant à lui même – comme c'est le cas dans « I'm Gonna Sit Right Down and Write Myself a Letter » –, poussant d'irrésistibles cris ou « scatant » avec brio, le pianiste assure un spectacle comique à lui seul. Le succès remporté par ces performances fait de nombreux émules, perpétuant ainsi l'image de personnage sympathique et badin qui colle à la peau de l'artiste noir. S'il n'est pas nécessairement un comique brillant, le jazzman se doit au moins d'être souriant, bonhomme et si possible amusant. À de rares exceptions, quelle que soit la nature de sa musique, il reste assimilé à l'imaginaire de la *minstrelsy*.

Certains s'accommodent volontiers de ce rôle, d'autres vont mettre en question l'association systématique du jazz à la tradition du *blackface*. Les jazzmen blancs ne sont pas épargnés par cette injonction à la légèreté, mais celle-ci se fait de moins en moins impérieuse avec le temps, notamment grâce à l'avènement du très respectable jazz symphonique promu par Paul Whiteman. Pour les musiciens noirs, en revanche, la confiance des structures de production et de diffusion est en partie conditionnée par l'acceptation des conventions de l'*entertainment*. Avec l'apparition des premières

vedettes afro-américaines qui deviennent par la force des choses des représentants de la communauté, la question de l'attitude du musicien devient un enjeu important. Quelle image l'artiste présente-t-il à son auditoire ? Cette image est-elle méliorative ou dégradante ? Peut-il se contenter d'endosser la fonction d'amuseur qu'on lui impose ? Quel est l'intérêt de cautionner cette imagerie ? Pourquoi le Noir devrait-il faire rire ?

Le parcours de Louis Armstrong – ou Satchmo – cristallise ces problématiques. Outre ses incontestables qualités de musicien, son succès planétaire doit beaucoup au personnage consensuel qu'il compose, mélange de bonhomie, de cocasserie et de simplicité. Ses roulements d'yeux, ses grimaces, ses plaisanteries et son rire tonitruant, tout ce qui auréolait sa performance d'une teinte burlesque a largement contribué à forger l'image du Noir *content*, celui qui chantonne joyeusement quoi qu'il arrive, celui que l'on retrouve à Hollywood dans les rôles de serviteurs fidèles, celui qui sait « rester à sa place », pour reprendre la formule glaçante des suprématistes. À l'heure de la Renaissance d'Harlem et des grands combats juridiques de la NAACP, l'oncletomisme du trompettiste apparaît quelque peu réactionnaire. Armstrong se voit reprocher de faire perdurer la figure du *black minstrel* et, par là même, l'idée que la fonction de l'artiste noir se limite à la bouffonnerie⁴⁵⁷. Satchmo, en réponse, revendique sans détour son statut d'amuseur : « Certains critiques m'accusent d'être un clown. Mais un clown, c'est merveilleux. Rendre les gens heureux, les entendre applaudir, c'est cela le vrai bonheur »⁴⁵⁸. Au delà de cette finalité primordiale, à savoir la joie – « rendre les gens heureux » –, les facéties d'Armstrong et son apparente simplicité lui ont, paradoxalement, permis d'être pris au sérieux.

Car si cette perpétuation d'une tradition spectaculaire pétrie de préjugés a déplu aux chantres de la culture noire, c'est pourtant grâce à ce qui apparaît aujourd'hui comme un compromis que la musique afro-américaine a commencé à rayonner au niveau international. L'attitude un peu bouffonne d'Armstrong pouvait faire penser qu'il renonçait à doter sa musique de la dignité dont se pare la musique *sérieuse*, et son apparente frivolité ne correspondait évidemment pas à la gravité de la condition sociale des Noirs. Mais dans la quête de légitimité qui fut celle de la culture afro-américaine, son œuvre a constitué une étape décisive. Comme le résume bien James Brown : « Les

⁴⁵⁷ Michael MECKNA, *Satchmo. The Louis Armstrong Encyclopedia*, Wesport, Connecticut, Greenwood Press, 2004, p. 25.

⁴⁵⁸ Louis Armstrong, cité par Pascal ANQUETIL, « Louis Armstrong », dans Philippe CARLES & André CLERGEAT (dir.), *Jazz. Les incontournables*, Paris, Éditions Filipacchi, 1992, p. 14.

Noirs ont réussi mais ça a pris beaucoup de temps. Ça a commencé avec Louis Armstrong »⁴⁵⁹. Beaucoup d'ailleurs ne s'y tromperont pas. Réhabilité notamment par LeRoi Jones, la figure de Satchmo s'est imposée comme un modèle d'action, de persévérance et d'attitude positive. Pour Ralph Ellison par exemple, Armstrong est comparable aux fous élisabéthains qui s'arrogent une licence de parole en feignant la simplicité⁴⁶⁰. En jouant le rôle prescrit, Armstrong s'est présenté comme inoffensif et c'est sans doute ce qui lui a permis d'accéder à une telle notoriété. La subversion ne s'opère pas par la satire, comme chez les bouffons shakespeariens, mais par l'accession irrésistible d'un représentant des parias au rang des grands de ce monde. Peindre Satchmo en stratège masqué peut sembler poussif, mais à considérer par exemple « The Real Ambassadors »⁴⁶¹, il apparaît que le trompettiste a toujours été conscient de sa responsabilité et qu'il n'a jamais été dupe du rôle joué durant toute sa carrière, ni des tentatives de récupération dont il avait souvent fait l'objet.

La question de la légitimité culturelle du jazz a longtemps été encombrée par les dichotomies structurantes de la pensée esthétique, opposant notamment le grand art au divertissement populaire ou la gravité au rire. Les critiques adressées à Armstrong par les boppers sont implicitement marquées par ce genre de conceptions. Résolu à rompre avec l'*entertainment* et les préjugés véhiculés par le monde du spectacle, l'avant garde be-bop condamnait – sans agressivité mais fermement –, les relents de *minstrelsy* perceptibles dans l'attitude du vieux maître. « Nowadays no cat should be a tom », écrivait Dizzy Gillespie dans son fameux article *Jazz Is Too Good For America* paru en 1957⁴⁶². Plus tard, dans un entretien, il racontait : « Nous n'étions pas de la même étoffe que les musiciens plus âgés ; ils faisaient ce qu'ils avaient à faire. Quand nous sommes arrivés, nous n'avions pas à les imiter, à jouer les oncles Tom et à accepter des choses

⁴⁵⁹ Cité par Jean-Marie LEDUC & Christine MULARD, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁶⁰ Michael MECKNA, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁶¹ « The Real Ambassadors » est un oratorio satirique, composé par Dave et Iola Brubeck en 1961, dont Armstrong assure la voix principale. L'album critique la politique culturelle menée par le gouvernement américain pendant la guerre froide, envoyant ses « ambassadeurs » partout dans le monde (Ellington, Armstrong ou Gillespie, par exemple) pour contrer les critiques formulées à l'encontre de la ségrégation raciale alors encore en vigueur dans les États du Sud. « Bien que je représente le gouvernement », chante Armstrong dans la chanson éponyme, « le gouvernement ne représente pas/ Les politiques que je défends ». (« Though I represent the government, the government don't represent/ Some policies I'm for »). Voir le commentaire de Ian Anderson sur la création de la pièce (Iain ANDERSON, *This is our music. Free Jazz, the Sixties, and American Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007, p. 45-47).

⁴⁶² Cité par Mario DUNKEL, *Aesthetics of Resistance. Charles Mingus and the Civil Rights Movement*, Berlin, Lit Verlag, 2012, p. 27.

dégradantes »⁴⁶³. Aux yeux d'Armstrong, le divertissement empreint de *blackface* n'avait pourtant rien de dégradant. « En réalité, expliquent Jean-Marie Leduc et Christine Mulard, Louis n'[avait] jamais fait de différence entre art et spectacle, entre jazz et musique populaire, c'est d'ailleurs pour cette raison qu'il contestait le bebop »⁴⁶⁴. Les boppers le lui ont bien rendu, quoique la ligne de démarcation entre les deux approches ne fût pas si nette.

On le sait, le chef de fil du bop n'était pas en reste en matière de clowneries et, à bien y regarder, sa posture ne différait pas tellement de celle de son aîné : « Les gens m'ont toujours considéré comme un personnage farfelu, confie-t-il dans son livre, et j'ai mis à profit cette étiquette dans un but publicitaire, pour faire connaître notre musique dans le monde entier »⁴⁶⁵. Gillespie avoue par ailleurs avoir « façonné [sa] personnalité artistique » à l'image de Fats Waller⁴⁶⁶. La différence entre les deux générations réside peut-être dans le caractère provocateur et iconoclaste du comique. Les boppers cultivaient en effet un certain goût pour le scandale, comme le montre l'histoire racontée par Melba Liston à propos de la manière dont il s'était une fois comporté devant un public bourgeois :

« Dizzy n'était pas tellement satisfait de ce genre de public un peu snob. Le présentateur se gargarisait : "bla, bla, bla, Monsieur Gillespie... bla, bla, bla". Alors, Dizzy est arrivé en courant depuis les coulisses et lui a sauté sur le dos, les jambes autour de la taille, comme s'ils jouaient au petit cheval ! Et l'autre, toujours élégant et guindé, n'arrivait pas à le faire descendre. Il se penchait en avant, courait dans tous les sens, mais Dizzy se cramponnait ferme, et l'autre a fini par crier et devenir tout rouge ! »⁴⁶⁷.

Aux conventions du spectacle *mainstream*, les boppers substituent les leurs, refusant ainsi de correspondre au rôle du serviteur révérencieux. Il y a là sans doute une volonté de tirer les ficelles du jeu et de se prémunir de toute forme de moquerie. Un des problèmes posés par la *minstrelsy* réside en effet dans l'équivocité du rire. De quoi rit le public ? S'agit-il de condescendance et de raillerie ou au contraire d'un sentiment de complicité, d'une adhésion à une même conception de la dérision et de l'absurde ? Il est difficile de dire si le rire relève d'un châtement social de la différence, d'« une brimade

⁴⁶³ Cité par Alain TERCINET, *Parker's mood*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1998, p. 38.

⁴⁶⁴ Jean-Marie LEDUC & Christine MULARD, *op. cit.*, p. 168.

⁴⁶⁵ Al FRAZIER & Dizzy GILLESPIE, *op. cit.*, p. 284.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 414.

sociale »⁴⁶⁸ comme le voudrait Bergson, ou d'une empathie généreuse qui associe la surprise et l'altérité au sentiment de la beauté et de la joie. Mais, dans le cas qui nous occupe, on peut comprendre que de nombreux musiciens se soient méfiés de cette fonction d'amuseur et des rires dont on pouvait toujours soupçonner l'ambiguïté.

Les boppers n'ont jamais renié la tradition festive, joyeuse et humoristique dont leur musique découlait, mais ils ont su libérer le jazzman de son rôle d'amuseur inoffensif. Ainsi voit-on apparaître dans la lignée de Gillespie des musiciens aux talents d'acteur proposer des performances comiques affranchies de la *minstrelsy*. C'est par exemple le cas de Rahaan Roland Kirk qui, muni d'une batterie de saxophones accrochés à son cou, improvise sur scène de longs monologues faits de plaisanteries grivoises, d'histoires invraisemblables et d'apologie du *Black Power*⁴⁶⁹. Roland Kirk ne se cantonne d'ailleurs pas au registre comique, son jeu de scène et ses histoires sont parfois déroutants et chargés de significations obscures évoquant une forme de danger omniprésent que l'on retrouve dans sa musique. Le récit de Max Fleming donne une idée de la teneur de ses numéros :

« Un soir au Blue Coronet à Brooklin, il a introduit ainsi *Gifts And Messages* : "Il y avait là une femme étrange, à qui j'ai creusé un trou au sommet de la tête. Et puis j'ai sorti ma langue...". Ensuite, il a montré comme sa langue était longue en la tirant le plus possible et en touchant le dessous de son menton avec le bout. [...] Et il a ajouté : "Et j'ai tiré la langue dans sa tête, et j'ai sucé son jus !!!". Et là, Walter a donné un grand coup de baguette sur le cercle de la caisse claire – BAM ! Et il a bondit de son siège en poussant un grand cri »⁴⁷⁰.

L'absurde et l'humour noir se substituent à l'esprit badin de l'*entertainment*. Les rires frivoles ou condescendants n'ont plus leur place ici.

Plus proche de la tradition du music-hall mais non moins extravagant, Pete Barbutti a également poussé l'esprit farcesque dans des formes assez aventureuses. Bill Crow raconte ainsi que la recherche musicale s'est parfois transformée avec Barbutti en improvisation clownesque :

« Pete came down to the Living Room to sit in with us on pianon one Sunday nighth. After taking a few choruses that got more and more physically demonstrative, Pete stood up, flaired wildly at the key and played the last eighth

⁴⁶⁸ « Telle doit être la fonction du rire. Toujours un peu humiliant pour celui qui en est l'objet, le rire est véritablement une espèce de brimade sociale » (Henri BERGSON, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 103).

⁴⁶⁹ John KRUTH (2000), *Rahaan Roland Kirk. Des moments lumineux. Sa vie, son héritage*, trad. Pascal Nuoffer, Paris, Infolio Éditions, 2008, p. 159.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 160.

bars with his nose. As we hit the final chord, Pete gave a wild yell and dove head-first over the edge of the bandstand railling. He landed beside the bar, eighth feet below us. We rushed down the staircase to see if he was still alive. As he sat up and tested himself for broken bones, we asked him what possessed him to do such a thing. "It seemed like the only thing left !" said Pete »⁴⁷¹.

Si cette performance est probablement un cas exceptionnel – Barbutti se contentait la plupart du temps d'imitations et de bons mots –, ce témoignage montre la persistance et la vitalité de la tradition burlesque jusque dans les années 1960⁴⁷², époque que l'on associe le plus souvent à la gravité, à la spiritualité et au militantisme.

Après le bop et aujourd'hui encore, la tonalité comique dépend essentiellement de la personnalité des musiciens. Qu'ils soient noirs ou blancs les artistes ont désormais le choix d'endosser ou non le rôle de l'*entertainer*. La majorité se concentre uniquement sur la musique, d'autres sont toujours enclins à faire rire. De Armstrong à Gillespie et de Lester Bowie à Médéric Collignon, pour s'en tenir aux trompettistes, la tradition du jazzman-comique n'a rien perdu de sa vigueur. Mais ce qui a changé depuis Armstrong, c'est que la fonction d'amuseur n'est plus requise. Le musicien qui amuse son public est toujours bien accueilli mais il n'est plus là pour ça. Revenant sur l'époque où il devait agrémenter son jeu de gags et jongleries⁴⁷³, Art Blakey résume la question : « Il n'est que trop vrai qu'à cette époque, il était souvent obligatoire de faire l'acrobate si l'on voulait avoir une chance de se faire remarquer. Aujourd'hui, il suffit de *jouer* »⁴⁷⁴. Certes, mais il faut le faire avec aisance et brio. Bien que la virtuosité technique ne soit plus considérée comme la composante d'un numéro comme ce fut parfois le cas dans les premiers temps du jazz, celle-ci reste au cœur du langage jazzistique, conférant à la performance une dimension circassienne.

⁴⁷¹ « Pete est venu nous rejoindre au Living Room et s'est assis au piano un dimanche soir. Après avoir pris plusieurs chorus avec une énergie de plus en plus démonstrative, Peter s'est levé, a sauvagement attaqué les touches, puis joué les huit dernières mesures avec son nez. Quand on a joué le dernier accord, il a poussé un cri sauvage et plongé par dessus la balustrade de l'avant-scène. Il a atterri à côté du bar, deux mètres plus bas. On s'est précipités dans l'escalier pour voir s'il était toujours vivant. Il s'est rassis, s'est palpé le corps pour vérifier qu'il n'avait rien de cassé, et on lui a demandé ce qui l'avait pris. "On aurait dit qu'il n'y avait plus que ça à faire !" a-t-il répondu » (trad. Marilou Pierrat). Bill CROW, *From Birdland to Broadway. Scenes from a jazz life*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 228.

⁴⁷² La performance relatée par Bill Crow date de 1966.

⁴⁷³ « J'avais des "temple-blocks" et une baguette retenue à un fil invisible accroché au plafond. Je jouais alors au *Ritz* de Pittsburgh, si toutefois on peut appeler cela jouer. Je faisais tourner mes baguettes entre mes doigts puis, à un certain moment je criais "bam !" et je jetais en l'air la baguette truquée. Les gens poussaient un "ah" de surprise. La baguette redescendait et je l'attrapais au vol. Vous voyez le genre » (cité par François BILLARD, *op. cit.*, p. 146).

⁴⁷⁴ *Ibid.*, p. 147.

La virtuosité a toujours été l'atout primordial du jazzman *entertainer*. Dans l'idéal, le musicien ne doit pas se contenter des compétences qui lui permettent de prétendre à un emploi hautement qualifié, il doit se distinguer par un style et une technique extraordinaire. L'excellence a toujours été la règle dans le monde du jazz, et son évolution n'est pas étrangère à un certain esprit de compétition⁴⁷⁵. Cet état d'esprit n'est pourtant pas seulement lié à la concurrence sur le marché du travail. La raison principale est à chercher dans une survivance de la dimension agonistique des pratiques musicales de la préhistoire du jazz. Dans le champ jazzistique, la prouesse en tant que telle a une valeur artistique. Être impressionné relève de l'expérience esthétique.

La virtuosité est un des grands moteurs de l'histoire du jazz. En dehors de leurs apports au langage musical, de nombreux créateurs ont marqué les esprits en tant que phénomènes, et le dépassement des limites de l'instrument a souvent fait partie du spectacle. La séquence de *Jump for Joy* au cours de laquelle les instrumentistes rivalisaient d'audace en jouant systématiquement hors tessiture⁴⁷⁶ témoigne par exemple de cette valeur spectaculaire accordée à l'exploit technique. Cette valorisation du morceau de bravoure remonte à l'acte de naissance du jazz et traverse toute l'histoire du genre. Ainsi, le légendaire Buddy Bolden, dont il n'existe aucun enregistrement, est souvent vanté pour ses prouesses instrumentales. On lui attribue des aigus que personne n'aurait jamais égalés et une puissance de souffle qui aurait permis d'entendre sa trompette à des kilomètres. Il n'y a aucun moyen de vérifier ce mythe de la préhistoire du jazz mais c'est en tout cas en tant que phénomène que l'histoire orale a consacré Bolden.

Plus tard, dans le Harlem des années 1910, les virtuoses du *stride* assurent le spectacle à eux seuls ou se livrent à des joutes de haute volée. Héritier de cette tradition, Art Tatum faisait pâlir Rachmaninov et Horowitz de jalousie. Son extraordinaire dextérité a d'ailleurs parfois fait ombrage à sa musique que la critique, trop impressionnée peut-être, n'écoutait pas toujours avec l'attention qu'elle méritait.

Dans les années 1920 et 1930, les musiciens aventureux explorant de nouvelles possibilités sur leurs instruments sont très prisés des grands orchestres : Jo Jones, Joe « Tricky Sam » Nanton, Gene Krupa, Don Byas, Jimmy Blanton, etc., sont autant

⁴⁷⁵ Dizzy Gillespie n'hésite pas à employer le mot : « Alors tout le monde s'entraînait, travaillait encore, et encore, et encore, et jouait le plus possible. Mais... il n'y avait pas pour autant de jalousie entre nous, de la compétition, oui, mais pas de jalousie » (cité Laurent CLARKE & Franck VERDUN, *op. cit.*, p. 61).

⁴⁷⁶ John FRANCESCHINA, *op. cit.*, p. 39.

d'exemples d'instrumentistes contribuant à faire du concert un spectacle techniquement inimitable. Chez les boppers qui se défendent pourtant de vouloir faire un *show* la prouesse joue également un rôle majeur.

Entre les années 1950 et 1970 la surenchère technicienne atteint son paroxysme : John Coltrane, Sonny Rollins, Clifford Brown, Paul Chambers, Scott LaFaro, Max Roach, Art Blakey et, dans un tout autre registre, Oscar Peterson, Joe Pass, John McLaughlin, Billy Cobham, Niels-Henning Ørsted Pedersen, Wynton Marsalis, ou encore Roland Kirk qui joue de trois saxophones à la fois ; tous ces musiciens subjuguent le public et la critique, et inscrivent définitivement l'extrême virtuosité dans les compétences élémentaires du langage jazzistique. Les musiciens qui leur succèdent les égalent ou les dépassent même parfois sur le plan technique, mais, si la technique fascine encore, il nous semble que son étalage est aujourd'hui plutôt mal venu. La virtuosité ne fait plus vraiment recette et son aspect spectaculaire n'est plus vraiment valorisé sur la scène contemporaine. Toujours est-il que l'esthétique du jazz a été profondément marquée par cette conception de l'exploit technique comme composante du *show*.

Encore une fois, le cas de Louis Armstrong est particulièrement édifiant. À l'aube de son succès, le trompettiste se voit vivement encouragé dans la voie de la démonstration technique. Un usage abusif des suraigus au cours de ses tournées européennes lui vaudra d'ailleurs d'importants problèmes aux lèvres. Selon Jean-Marie Leduc et Christine Mullard, c'est en tant que prodige qu'il se fait une place sur les scènes de New York :

« Broadway, le monde du show business, découvre Louis Armstrong, Pris au jeu, sans doute poussé par ses "conseillers", l'artiste développe le rôle d'instrumentiste phénomène, explore le registre suraigu et tire de son instrument des séries de contre-ut, monte jusqu'au contre-fa, sidère son public du moment »⁴⁷⁷.

Les chœurs d'Armstrong représentent à cette époque une nouveauté et sont pour cette raison présentés comme des numéros exceptionnels. Comme le disent les auteurs : « Louis se produit en tant que *solo attraction*, selon l'expression américaine consacrée »⁴⁷⁸. Le succès de ces prestations – qui sacrifieront parfois la qualité musicale aux effets spectaculaires – n'a pas seulement hissé le trompettiste au rang de vedette, il

⁴⁷⁷ Jean-Marie LEDUC & Christine MULARD, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 111.

a donné au jazz une nouvelle orientation en inscrivant le discours soliste au cœur du langage jazzistique. Armstrong est en effet unanimement reconnu comme le premier grand soliste de jazz et parfois même comme l'inventeur du solo⁴⁷⁹. En résumé donc, transformé en numéros de cabarets les envolées du jeune prodige de la Nouvelle-Orléans ont donné naissance à la principale forme d'expression des musiciens de jazz.

D'autres éléments du langage jazzistique sont issus de cette conception spectaculaire de la virtuosité. Par exemple, les questions-réponses en 4/4⁴⁸⁰, sont un héritage direct des *cutting contest*, et les tempi ultra-rapide du be-bop visent notamment à impressionner les amateurs du *mainstream* et à décourager les éventuels plagiaires⁴⁸¹. Mais au-delà de l'attrait pour la performance (dans l'acception sportive du terme), et au-delà de l'esprit de compétition, la virtuosité participe dans un sens plus large à la poésie du jazz. Le concert est un moment où l'on assiste à un acte de dépassement. Comme au cirque, l'artiste se joue des limites ordinaires du corps humain. Le surnom de Charlie Parker, *Bird*, symbolise à merveille cette idée que le musicien en jeu s'affranchit de la gravité. Ce n'est pas seulement parce qu'il chante comme les oiseaux que Parker mérite son nom, c'est également parce qu'il semble pouvoir s'envoler avec eux et déjouer les pesanteurs du corps. La rencontre du jazz avec le music-hall dans les années 1920 n'est pas seulement le fait d'une compatibilité entre deux formes de divertissement populaire mais la marque d'une véritable parenté. Le caractère littéral des acrobaties musicales place le spectateur devant un fait réel : aux sentiments que provoque le lyrisme s'ajoute le plaisir physique d'être impressionné par un acte à la fois improbable et tangible. Si l'on dit des performances des jazzmen qu'elles sont à couper le souffle, c'est qu'elles procurent aux amateurs cette sorte de vertige qui accompagne le flirt avec l'impossible. L'analogie avec le cirque n'est pas seulement théorique : l'expérience esthétique est bel et bien liée à la prouesse. Et à ce titre, le jazz, y compris dans ses développements modernes, garde un ancrage dans le divertissement. Le jazzman, qu'il se pense ou non en *entertainer*, offre une image de la transcendance et c'est notamment en cela que son jeu comporte une dimension théâtrale.

⁴⁷⁹ Voir par exemple Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 42. Ou encore, Barry KERNFELD (ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz. 2nd ed. – Volume 1, op. cit.*, p. 31.

⁴⁸⁰ Forme canonique de dialogue musical dans laquelle les musiciens improvisent tour à tour sur des séquences de quatre mesures.

⁴⁸¹ Éliane SEGUIN, *op. cit.*, p. 151.

2.2. L'expressivité corporelle du musicien

La parenté entre le théâtre et le jazz se situe également au niveau de la corporéité des musiciens. Au-delà de la tradition de l'*entertainment*, c'est dans les spécificités du jeu jazzistique qu'il faut chercher ce qui rapproche l'instrumentiste de l'acteur. Jouer du jazz implique un engagement physique particulier qui se montre sur la scène et qui contribue à faire du concert un événement théâtral. « Quand on est au concert de jazz », dit Pierre Sauvanet, « ce qu'on aime d'abord, c'est voir quelqu'un qui *travaille*, [...] non le travail lui-même bien sûr mais le jeu »⁴⁸². Si l'on en croit le philosophe et les nombreux critiques qui défendent cette idée, l'expérience esthétique passe par l'observation de ce corps au travail et le concert est bel et bien une performance qui s'adresse autant au regard qu'à l'écoute. Comme le spectateur de théâtre, l'amateur de jazz vient voir des corps en jeu. Ce point de vue, qui fait assez largement consensus, pose un certain nombre de questions : comment s'explique cet intérêt porté à la dimension visuelle du concert ? Si, comme l'affirme encore Pierre Sauvanet, on a « besoin de la voir jouer, cette musique »⁴⁸³, c'est que la situation théâtrale du concert nous apporte quelque chose que l'écoute seule ne nous fournit pas. De quoi s'agit-il ? En quoi le fait de voir relève-t-il d'un besoin ? Quel est l'enjeu de cette visibilité des corps ? Qu'est-ce qui s'exprime dans ce *travail* ?

Le lieu commun définissant le jazz comme une musique qui se regarde autant qu'elle s'écoute n'est pas le fait de quelques *jazzfans* savants ou idolâtres. Derrière cette idée se cache une des qualités primordiales du jazz, celle de donner à la musique une existence charnelle. Comme le montre l'enquête de terrain, pour l'amateur de jazz, l'expression « voir la musique » n'est pas un oxymore. Dans sa *Sociologie du goût musical*, Wenceslas Lizé met en évidence l'importance que revêt pour les amateurs de jazz la visualité de la performance. Le fait d'être bien placé témoigne d'une volonté de ne rien manquer du spectacle, de jouir pleinement d'une expérience esthétique dans laquelle la vue joue un rôle déterminant :

« Jamais complètement énoncés, les principes de ce sens du placement permettent de saisir à quel point le plaisir passe pour eux par l'appropriation visuelle de la performance : il s'agit d'un spectacle où "la musique" ne produit complètement ses effets esthétiques que si elle peut être "observée" de près.

⁴⁸² Colas DUFLO & Pierre SAUVANET, *op. cit.*, p.17.

⁴⁸³ *Ibid.*

[...] Mais la possibilité d'être au premier rang assure surtout la possibilité d'observer au plus près, sans entrave pour le regard, tant l'exécution musicale que les mouvements du corps et les expressions du visage des musiciens (*i.e.* la mise en scène de la musique, si minimaliste soit-elle, qui contribue à lui donner du sens), – la relation esthétique pouvant dans le même temps être envisagée comme un rapport direct exclusif aux artistes »⁴⁸⁴.

L'idée que la bonne réception de l'œuvre jazzistique passe également par le regard ne saurait donc se réduire à une position de valeur purement théorique. L'observation de la gestuelle des musiciens ne répond pas à une curiosité ou à une forme de vacance du regard, mais à une nécessité. Si l'on ose dire, le spectateur est ici dans une posture herméneutique, à la recherche des signes qui précisent son expérience de l'écoute. Ces signes, il les trouve en premier lieu dans l'expression corporelle des musiciens qui, en s'engageant physiquement dans le jeu, fournissent en quelque sorte des éléments de compréhension. Comme l'indique le texte cité, « les mouvements du corps et les expressions du visage » sont compris ici comme des éléments d'une « mise en scène », c'est-à-dire comme des éléments de langage qui participent à la construction de la symbolique de l'œuvre.

En quoi les expressions physiques du musicien contribuent-elles à donner du sens à la musique ? Cette dimension signifiante de la présence s'explique selon nous par la spécificité de l'approche jazzistique qui associe la pratique de la musique à la danse et qui se fonde sur la singularité des performeurs.

Si le travail du musicien captive autant l'attention du spectateur, c'est qu'il est fondamentalement lié à la danse. Le corps du jazzman est un corps dansant, non que ses gestes soient nécessairement exécutés dans le but conscient de produire un effet esthétique, mais parce qu'il est littéralement agi par le rythme, parce que le swing s'origine dans cette sorte de danse qui anime les musiciens. Comme l'explique Jacques Siron à propos du *swing* :

« L'impulsion qui donne une vie rythmique à la musique est ancrée dans le corps. C'est une danse qui se marque à la fois de manière physique par les gestes du jeu instrumental et à la fois de manière mentale par l'imagination du mouvement rythmique. [...] L'économie de mouvement et la recherche du mouvement juste est une partie importante du jeu instrumental et du rythme. [...] Une bonne assise corporelle générale est nécessaire à tout jeu instrumental

⁴⁸⁴ Wenceslas LIZÉ, *L'amour du jazz : sociologie du goût musical*, Thèse de doctorat présentée et soutenue publiquement sous la direction de Gérard MAUGER, Saint-Denis, Université Paris VIII, 2008, p. 307.

et rythmique. Elle passe par un bon contact avec le sol, [...] par la recherche d'un équilibre corporel, par un centrage du corps dans le bassin »⁴⁸⁵.

L'analogie avec la pratique de l'acteur n'est pas seulement le fait d'une projection du spectateur : la justesse du jeu passe en premier lieu par un travail corporel dont la musique porte les traces. Comprise ainsi, la danse n'est plus une compétence facultative que le musicien peut mobiliser pour ajouter une dimension spectaculaire à sa performance, comme l'ont fait certains *showmen* – Cab Calloway ou Dizzy Gillespie par exemple – c'est une disposition corporelle qui conditionne la bonne émission du discours. Nous avons déjà évoqué plus haut les liens de parenté qui unissent les batteurs à leurs confrères danseurs de claquettes ; il semble que ces liens, à des degrés divers, concernent en fait l'engeance des jazzmen dans son ensemble. Étymologiquement, le swing désigne un balancement ; et concrètement, le jeu jazzistique prend sa source dans un mouvement cadencé qui anime en même temps le corps et l'esprit du musicien. Duke Ellington affirmait qu'un bon musicien doit savoir danser sous peine de ne pas réussir à swinguer et, par là même, de ne pas se faire comprendre des autres musiciens :

« Oui, la danse est très importante pour ceux qui interprètent de la musique qui a du *beat*. Selon moi, les gens qui ne dansent pas, ou qui n'ont jamais dansé, ne peuvent pas vraiment comprendre le *beat*. Ce qu'ils ont en tête c'est quelque chose de mécanique et d'un peu académique. Je connais des musiciens qui n'ont jamais dansé, et ils ont du mal à communiquer »⁴⁸⁶.

À lumière de cette dernière remarque, la sentence-manifeste d'Ellington – *It dont mean a thing if it ain't got that swing* –, prend véritablement tout son sens. Si l'on ose dire, aussi abstrait que cela puisse paraître, le swing est en quelque sorte la condition d'intelligibilité de la musique. C'est la danse intérieure du musicien en jeu qui fait que la communication s'établit dans l'orchestre, et entre l'orchestre et l'auditoire. La relation théâtrale s'installe avec ce mouvement qui motive le jeu, qui « donne une vie à la musique » – pour reprendre l'expression de Jacques Siron –, et qui rend son exécution si captivante.

De cet ancrage dans la danse découle donc une sorte de correspondance entre la gestuelle du musicien et la musique qu'il produit. Comme le dit Jean Jamin, « le son se donne à voir » et « le geste se fait entendre »⁴⁸⁷. Et, selon nous, c'est précisément dans

⁴⁸⁵ Jacques SIRON, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁸⁶ Stanley DANCE (1970), *op. cit.*, p. 14.

⁴⁸⁷ Jean JAMIN & Patrick WILLIAMS, *op. cit.*, p. 285.

cette adéquation du son et du geste que réside la dimension théâtrale de l'action musicale. Par cette imbrication du son et du geste, le jeu jazzistique instaure le régime de la théâtralité.

Indissociable du mouvement qui l'engendre, la musique de jazz est, littéralement, une musique incarnée. La sensualité qu'on lui prête couramment ne se limite pas à une couleur thématique héritée du blues et de ses premiers pas dans les maisons closes de la Nouvelle Orléans, elle découle de sa dimension profondément charnelle. Émanation des désirs et des manifestations du métabolisme du musicien, elle rend inopérante la distinction entre l'œuvre et son exécution. Il n'y a pas ici d'exécution idéale, il n'y a que des exécutions contingentes, singulières et incarnées. La poésie du jazz comprend les marques de la facture physique de la musique. Cris, soubresauts, crispations, déhanchements, soupirs, râles, tout ce qui accompagne la production du son fait partie du discours musical, au même titre que la gestuelle d'un orateur.

Le jazz oppose au modèle de la musique classique européenne une autre conception de la présence scénique. Pour l'interprète classique, il s'agit de cultiver une corporéité de l'effacement qui manifeste une volonté de restituer le discours du compositeur au plus près. Dans l'idéal, l'interprète est un vecteur qui prête son corps à l'œuvre pour en révéler l'idéalité⁴⁸⁸. Cette quête d'absolu s'accompagne d'une précision et d'une rigueur corporelle qui laissent peu de place à la singularité ; au timbre idéal correspond un geste idéal. Dans cette perspective, les manifestations tangibles de l'activité physique de l'exécutant, tout ce qui renvoie à la matérialité du corps et à la subjectivité de l'interprète éloigne de la pensée du compositeur et compromet l'absoluité de l'œuvre de l'esprit. Christian Béthune rappelle à ce propos qu'au XVIII^e siècle on dissimulait si possible les musiciens derrière un rideau pour que la vue des corps ne fasse pas entrave à la bonne réception de la musique⁴⁸⁹. Le jazz, au contraire, exhibe les corps au travail. Le jazzman n'exécute pas une idée déjà formalisée en amont de la performance, il l'invente en même temps qu'il l'énonce et ce geste d'enfantement – parfois douloureux, souvent disgracieux – acquiert une valeur

⁴⁸⁸ Ces affirmations sont à nuancer : d'une part, l'implication physique que nécessite l'interprétation de certaines œuvres du répertoire classique rend l'idée d'un effacement assez théorique et, d'autre part, il semble que les mentalités changent sur ce point ; les prestations des solistes s'accompagnent de plus en plus souvent d'expressions corporelles traduisant un effort physique qui ne cherche plus à se dissimuler.

⁴⁸⁹ Christian BÉTHUNE, *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 104.

esthétique. Comme le signale Christian Béthune encore, la frontière entre le musical et le non-musical s'estompe dans le concert de jazz :

« Ces bruitages, ces postures, issus d'impératifs corporels et livrés au fil du jeu, s'intègrent de manière indissociable au dispositif poétique propre à chaque musicien au même titre que leurs choix harmoniques ou que leurs trouvailles mélodiques »⁴⁹⁰.

La composition se fait avec les scories du travail physique que l'esthétique classique bannit et, par conséquent, la musique est marquée par le corps de l'interprète. « [L]e jazz, écrit Yves Citton, est d'abord l'affaire des *tics corporels* que le musicien développe petit à petit en un style propre »⁴⁹¹. On le voit bien, ce qui distingue encore le jazz de la tradition classique c'est la place qu'il accorde à la personnalité du performeur. Le discours musical est enchaîné à la singularité du musicien et à la matérialité de son corps. Pas d'idéalisme donc mais une présence charnelle qui s'affiche, un discours qui s'affirme et qui s'ancre résolument dans la subjectivité du performeur et dans les limites que sa condition terrestre lui impose. C'est avec son corps, avec sa forme et avec ses pesanteurs que le jazzman compose. Si la correspondance entre le son, le geste et le discours paraît si forte dans la performance d'un jazzman, c'est qu'on a affaire à une personne qui œuvre à partir de sa singularité. Avec son laconisme habituel, Miles Davis résume cet état de fait sans équivoque : « votre son », dit-il, « c'est votre sueur »⁴⁹².

Tel un acteur, un musicien de jazz se présente en premier lieu comme une voix et comme une silhouette. Cette culture de la singularité donne presque au jazzman la qualité d'un personnage, un peu à la manière de ces acteurs qui débordent de leur rôle et leur imposent leur propre personnalité, et il n'est pas étonnant qu'on ait parlé à son sujet de personnage sonore. « Les musiciens de jazz », souligne Jean Jamin, « étaient perçus comme de véritables "personnages sonores" faisant converser et "danser leurs instruments". La musique qu'ils exécutaient était autant jouée que gesticulée »⁴⁹³. Le terme « personnage » ne convient peut-être pas tout à fait, mais en tout cas, dans la performance jazzistique, la musique est associée à une personne en chair et en os, elle en émane et prend forme avec elle. Offerte au regard, elle acquiert en quelque sorte une silhouette et un nom ; elle s'insère dans un ensemble de références et se charge de sens.

⁴⁹⁰ Christian BÉTHUNE, *Le jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie*, op. cit., p. 277.

⁴⁹¹ Yves CITTON, « L'utopie jazz entre gratuité et liberté », *Multitudes 16. Mineure 16. Jazz : puissance de l'improvisation collective*, Printemps 2004, p. 140.

⁴⁹² Christian BÉTHUNE, op. cit., p. 261.

⁴⁹³ Jean JAMIN & Patrick WILLIAMS, op. cit., p. 35.

Le musical et le non musical se confondent dans l'incarnation de la musique et une relation proprement théâtrale s'installe : la musique n'est plus un message isolé qui s'adresse à la seule écoute, elle appartient au réseau de signes pluri-langagiers qui forme le message théâtral. Pour le jazzman comme pour l'acteur, la présence du corps est le relais signifiant et le pendant charnel de la parole.

Il y a donc dans cette présence scénique bien plus qu'une sensualité généreuse comme on l'entend souvent. Ce qui est à l'œuvre dans la monstration des corps au travail, c'est l'émergence du sens. L'idée de voir la musique s'incarner ne fait pas référence ici à quelque acception mystique. Le phénomène est très concret, il s'agit simplement de nommer le processus par lequel la musique de jazz se charge de références, et ce processus est éminemment théâtral. Incarnation signifie ici que la musique prend forme et sens avec un corps en jeu dans l'espace scénique parce qu'elle est relayée par un ensemble d'expressions physiques qui lui sont consubstantielles. Autrement dit, la dimension théâtrale de la performance jazzistique, qui est en premier lieu portée par le corps du jazzman, permet en quelque sorte de mieux saisir l'ensemble des références que la musique véhicule, ce qu'elle révèle, ce qu'elle évoque et ce qu'elle connote.

Le phénomène est somme toute assez analogue à ce qui se passe dans une situation de conversation : le sens du message ne se limite pas à la fonction référentielle, il se déploie pleinement avec la communication verbale et via les connecteurs phatiques qui, pour la plupart, dans une relation de personne à personne, s'expriment par le corps (mimiques, regards, gestes des mains, postures, etc.). Comme une réplique de théâtre, une phrase de jazz prend tout son sens quand elle est portée sous nos yeux par une personne vivante et énoncée dans la situation de jeu qui va lui permettre de déployer toutes ses résonances sensibles et signifiantes. Dans une performance jazzistique, l'expression abstraite des sentiments – domaine d'excellence de la musique –, se double de signes visuels. La fonction phatique de la parole s'y exprime dans le contexte musical et le message sonore s'enrichit alors de la signification fort concrète de l'attitude du musicien. Quand Jean Jamin parle d'un « geste qui se donne à entendre » et d'un « son qui se donne à voir », il ne s'agit nullement de confusion des sens, mais, selon nous, de ce que Baudelaire nomme une *correspondance*. Soit une corrélation organique, sensible et signifiante des symboles, qui confère au tableau scénique et musical sa profonde unité.

L'expressivité du jazzman ne passe donc pas seulement par le langage sonore. En s'impliquant physiquement dans un jeu fondamentalement lié à la danse, le musicien produit des expressions singulières qui prennent sur la scène valeur de symbole et qui contribuent à donner du sens à la musique. La musique s'incarne dans la figure du jazzman qui devient, à la manière d'un acteur, l'émetteur d'un message pluri-langagier ; soit, d'un point de vue formel, un message théâtral.

Cette expressivité physique qui fait de la performance musicale un message théâtral est-elle produite de manière délibérée ? La réponse est moins évidente qu'il n'y paraît. À première vue, la gestuelle du musicien ne fait pas l'objet d'un travail de composition. Si le corps devient parlant, c'est parce que le jazzman s'implique fortement dans le jeu, mais, ce faisant, il ne semble pas s'occuper de produire des signes théâtraux ou de chercher par sa gestuelle à ménager un effet esthétique particulier. Telle que nous l'avons décrite, la théâtralité du jeu relève en quelque sorte d'un processus de reconnaissance de la part du spectateur et non d'une démarche du performeur ; son expression corporelle est essentiellement la marque d'un effort spontané, elle lui échappe en grande partie.

Le monde du jazz est structuré par des conventions, auxquelles les musiciens se conforment plus ou moins consciemment, mais qui induisent toujours un certain rapport au plateau. Le jazzman se présente sur la scène tel qu'il est dans la vie. *A priori*, la seule consigne qui règle le jeu est la détente. Le musicien n'a pas à accorder trop d'importance au fait de monter sur les planches. Contrairement à la conception qui domine dans le milieu du théâtre, le plateau n'est pas l'espace d'une rupture avec l'existence ordinaire. Jouer devant un public est un acte commun, voire banal. Le trac, par conséquent, n'a pas lieu d'être, il est attribué au manque d'expérience ou, ce qui est pire, au manque d'assurance, sentiment incompatible avec le geste d'affirmation que nécessite le jeu jazzistique. Le jazzman, sur la scène comme dans la vie, se doit d'être cool. Les timides et les anxieux n'ont pas le droit de cité, ils se trompent d'enjeux puisqu'il suffit de prendre du plaisir à jouer et d'être naturel.

Derrière la prescription tacite d'être cool, se cache en effet l'idée que le jazzman offre au public une image authentique de lui-même. Il n'y a pas à jouer mais à être soi-même. Comme le remarque Marie Buscatto dans son étude sociologique sur les chanteuses de jazz, l'abord de la scène ne fait pas l'objet d'un travail formel très poussé,

mais il est guidé par certains principes, au premier rang desquels figure la recherche d'une forme de sincérité :

« Car ni les instrumentistes ni les chanteuses ne définissent l'expression scénique comme un travail à part entière. [...] Le travail scénique pourrait être rapproché du travail du comédien et vécu comme tel alors qu'il est vécu comme l'expression de la personnalité authentique de la chanteuse [...]. Chanteuses et chanteurs parlent d'une réflexion personnelle pour devenir plus sincères et libres sur scène, pour se "dévoiler" sans peur face au public »⁴⁹⁴.

Il n'existe pas, à notre connaissance, d'étude détaillée sur la manière dont les musiciens de jazz conçoivent leur présence scénique, mais ce texte pointe selon nous les principaux enjeux de la question. Le jazzman ne se pense pas comme un comédien. En théorie, le passage au plateau ne modifie pas son rapport à l'espace et à son instrument. La recherche qui prévaut est celle d'une authenticité et d'un équilibre entre intériorité, nonchalance et disponibilité au présent de la performance.

Mais qu'il soit ou non pensé comme tel, ce rapport à la représentation correspond dans les faits à une certaine conception du jeu théâtral. « Dévoilement », « sincérité » et « authenticité », sont des notions que l'on trouve couramment dans le jargon de la direction d'acteur. Selon les pédagogues ou les metteurs en scène qui les utilisent et selon les esthétiques auxquelles elles sont associées, ces notions peuvent suggérer des techniques très différentes, mais elles contiennent toujours une coloration éthique transcendant les différents usages. Pour l'acteur, il s'agit d'une forme d'honnêteté qui consiste à être sur la scène au plus proche de sa propre corporéité et de ses propres sentiments, et à mener son rôle en fonction de cet état physique et affectif, avec ou malgré les contraintes que lui impose sa partition. Cette « éthique » du jeu indique une tendance à abandonner le travail de construction du personnage au profit d'une prise en compte du présent de la représentation et d'une mise en valeur de la singularité de l'acteur. Pour le jazzman donc, le passage au plateau n'appelle ni composition, ni changement volontaire de corporéité. Dans l'idéal, il reste détendu, naturel et spontané.

S'il est vrai que le musicien tend vers cet état de spontanéité, l'idée d'authenticité ou de naturel demeure problématique. Dans toute interaction sociale, et à plus forte raison dans une situation de performance scénique, la présentation de soi

⁴⁹⁴ Marie BUSCATTO, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 107.

s'articule toujours avec des valeurs, des conventions, et des stratégies de contrôle des impressions qui, pour être plus ou moins maîtrisées et conscientisées, n'en restent pas moins des éléments de mise en scène. Quelles que soient les époques, l'attitude du jazzman, son « naturel », qui a pris tour à tour des allures de bonhomie, de nonchalance, de gravité ou de spiritualité, a toujours correspondu au « foyer sacré des valeurs établies » par le milieu, pour reprendre à nouveau l'expression de Goffman. « Le monde en vérité est une cérémonie », dit-il, et la scène du jazz possède ses codes, ses valeurs et le cérémonial correspondant. En ce sens, le concert est une forme de représentation et le musicien un acteur.

Par conséquent, même si le jazzman n'incarne pas de personnage, plutôt que de dire que sa présence scénique est sincère, authentique ou naturelle, il nous semble préférable de parler de mise en jeu de la personnalité. Comme l'écrit Pierre Biner à propos de la collaboration du Living Theatre avec le quartet de Freddie Redd sur la pièce de Jack Gelber *The Connection* : « Alors que les acteurs interprètent un rôle, les jazzmen jouent leur propre personnage, avec une liberté considérable »⁴⁹⁵. Et de citer plus loin la metteuse en scène Judith Malina : « *The Connection* a été une contribution immense, c'est à partir de là que les comédiens ont commencé à se jouer eux-mêmes au Living »⁴⁹⁶. Interrogé sur ce point, Archie Shepp va également dans ce sens : « I'm not playing a character, I am the character. Mon expérience avec le théâtre m'a fait réaliser que, en fait, je suis aussi un comédien, I am an actor et de temps en temps je joue avec ce rôle. Comme je dis, je suis le vrai, je suis le vrai Archie Shepp mais pour l'audience, je suis aussi une image »⁴⁹⁷. Il n'est pas sûr que tous les musiciens soient à ce point conscients de la dimension théâtrale de leur présence, et le fait d'exister en tant qu'« image », comme le dit Archie Shepp, est sans doute réservé à quelques grandes icônes du jazz, mais il reste que le musicien de jazz n'est pas dispensé des prérogatives et des responsabilités qui échoient à tout performeur d'art vivant.

Que signifie l'expression se « jouer soi-même » ? Dans le milieu du jazz, la formule pourrait renvoyer aux modalités de la mise en jeu de la personnalité, modalités qui s'inscrivent dans un spectre qui va de l'effacement à l'autofiction. Entre Freddie Green, le fameux guitariste qui n'a jamais pris de solo, le pianiste Sun Ra, Pharaon venu

⁴⁹⁵ Pierre BINER, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁹⁶ Judith Malina citée par Pierre Biner, *ibid.*

⁴⁹⁷ Voir l'entretien réalisé le 12 août 2013 avec Archie Shepp (« Annexe », p. 541).

selon ses dires de l'espace intergalactique, les jazzmen comiques – Fat Wallers, Louis Armstrong ou Dizzy Gillespie –, les figures charismatiques, énigmatiques, égocentriques ou excentriques – Charles Mingus, Miles Davis, Chet Baker, Keith Jarrett, Lester Bowie ou Roland Kirk –, il y a là une diversité d'approches de la représentation dont le seul point commun réside précisément dans l'affirmation d'une singularité. Se jouer soi-même pourrait alors vouloir dire, « composer à partir de sa propre identité ». Appliqué au théâtre, ce mot de Judith Malina peut se comprendre comme un équilibre entre lucidité et détachement vis-à-vis de la situation de représentation, et surtout comme une capacité à s'affirmer sur scène en tant qu'individu et non en tant que personnage, à défendre son propre point de vue et non celui d'un auteur. L'expressivité du jazzman, s'appuie en partie sur une conscience de la situation de représentation et relève donc de choix esthétiques plus ou moins élaborés.

Mais c'est sans doute la part incontrôlée du jeu qui fait la spécificité de la théâtralité du jazz. La dimension théâtrale de la présence du musicien se manifeste à travers un paradoxe. En effet, si, comme nous venons de le voir, le musicien cherche en premier lieu à être lui-même, les exigences du jeu ont tendance à le mettre hors de lui. Le musicien n'incarne personne d'autre que lui-même, ses attitudes corporelles n'ont pas vocation à faire signe, mais ce corps travaillé par l'effort est, comme le corps de l'acteur, un corps extra-quotidien. La surexcitation, le ravissement, l'exaltation, l'ardeur, la frénésie même, constituent des états courants chez les musiciens de jazz et il n'est pas rare de voir employer à ce propos le champ lexical de la transe. Il est vrai que le jeu improvisé et la *syncopé* du swing induisent une forme de perte de contrôle.

La temporalité de l'improvisation ne permet pas vraiment le choix délibéré, le musicien produit son discours dans une forme d'urgence qui implique, si l'on ose dire, d'affirmer un choix sans avoir véritablement pris de décision.

Kenny Washington parle à ce propos de l'impression de sentir « l'instrument jouer tout seul » et Michael Carvin compare l'état de jeu à une transe dans laquelle il fait l'expérience d'être « hors de lui »⁴⁹⁸. « C'est comme si quelque chose d'autre avait pris le contrôle et que l'on n'était qu'un intermédiaire entre cette autre chose et l'instrument », explique encore Ronnie Scott⁴⁹⁹. Le musicien oscille constamment entre

⁴⁹⁸ Ingrid MONSON, *Saying something. Jazz improvisation and interaction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 68.

⁴⁹⁹ Ronnie Scott, cité par Derek BAILEY, *L'improvisation*, Paris, Éditions Outre Mesure, 1999, p. 68.

assertion et indétermination, entre maîtrise et perte de contrôle. D'où le sentiment de voir des personnes agies par leur musique, dépassées par leurs propres actes, animées et émues par un mouvement qu'elles provoquent mais qui semble excéder leur volonté. L'évocation de la transe à propos du jazz a des raisons d'être qui remontent à ses plus lointaines origines, mais elle relève selon nous d'une commodité de langage qui a tendance à semer la confusion.

La plupart des textes qui font référence à la transe évoquent, à juste titre, les origines rituelles de la musique afro-américaine et la présence avérée d'états de possession dans les *ring shout*, dans les offices gospel ou les danses de *Congo Square*. Cet héritage est assurément important ; le jazz n'a cessé et ne cesse, encore aujourd'hui, de se nourrir à sa propre source. Mais nous pensons que la transe disparaît précisément avec l'apparition du jazz, c'est-à-dire avec le formatage spatial et temporel que la vie urbaine impose à la pratique musicale, et avec le glissement des fonctions sociales de la musique depuis la célébration et la cohésion sociale vers la distraction et la jouissance esthétique. La pratique du jazz, même dans ses formes les plus anciennes, est distincte des rituels de possession – gospel ou vaudou – qui l'ont informée musicalement. En outre, la musique seule, douée de sa seule force sonore, ne suffit pas à provoquer l'état extatique⁵⁰⁰. L'entrée en transe s'appuie sur un protocole social précis qui nécessite une initiation et dont les finalités sont claires. Quelles que soient les similitudes esthétiques que le jazz présente avec les musiques ancestrales dont il découle, il ne relève pas du même processus. Enfin, et l'analyse de Gilbert Rouget est sur ce point définitive, dans les rituels de possession, les musiciens n'entrent pas en transe. Leur fonction étant de faciliter l'entrée en transe des adeptes et de réguler leurs transports, ils doivent rester en marge du jeu. Acteurs importants du rituel, ils ne peuvent pas être possédés, leur tâche étant incompatible avec la perte de contrôle psychique et physiologique qu'occasionne la possession :

« Que retenir de l'examen que nous venons de faire de la musique de possession vue dans ses relations avec ceux qui la font et avec l'état dans lequel ils se trouvent ? En premier lieu, qu'une part importante de la musique est fournie par des gens – les musiciens – qui n'entrent pas en transe, qui ne sont souvent pas eux-mêmes des adeptes et qui par conséquent sont en marge de la possession. [...] On constate donc qu'il y a une sorte d'incompatibilité, totale ou partielle suivant le cas, entre l'état de possession et l'acte de musique ou, si on préfère,

⁵⁰⁰ Gilbert ROUGET, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Éditions Gallimard, 1980, p. 157.

entre l'état de possession et l'acte de musique comme comportement actif, ou encore entre le fait d'être possédé et celui de musiquer »⁵⁰¹.

Si les musiciens de jazz n'entrent pas en transe, ils en présentent parfois l'apparence extérieure. L'attitude d'Elvin Jones⁵⁰², par exemple, ou celle de Thelonious Monk peut en effet prêter à confusion. Mais, comme le précise encore Gilbert Rouget à propos de ces états limites : « il se peut également que, vus du dehors, ils aient toute l'apparence d'être en transe et qu'en fait ils ne le soient pas. [...] Les musiciens peuvent atteindre des états de très grande surexcitation, il ne faut pas pour autant confondre inspiration et transe »⁵⁰³.

C'est précisément sur cette confusion que se fonde la fascination suscitée par la présence du jazzman. Dans le jargon des amateurs, les expressions « être bien inspiré » ou « être en état de grâce » sont synonymes. Du point de vue du spectateur, la distinction – que les musiciens eux-mêmes ne font pas toujours – importe peu, et l'ambiguïté du phénomène renforce peut-être même la dimension spectaculaire. La marque de l'effort, la concentration et la dépense d'énergie, tout ces phénomènes bien visibles et très concrets fascinent également parce qu'ils donnent une image de l'extase. Le concert de jazz donne à voir la transfiguration qui, au théâtre, la plupart du temps, a lieu dans les coulisses. La personne qui entre en scène avec le musicien de jazz n'est pas une personne fictive ou transfigurée par la scène, la « transformation » a lieu sous nos yeux, sous l'effet du jeu. La pratique du jazz n'est certes pas une cérémonie de possession, mais on peut supposer que les attitudes des musiciens, leur manière d'habiter le rythme, leur ferveur se présentent parfois dans l'esprit des spectateurs comme une réminiscence des rituels mystiques qui furent à l'origine de cette musique. Comme le dit Lucien Malson :

« [Le jazz] apporte à l'Occident ce quelque chose qui lui manquait. L'Occident se méfiait du corps et de la sexualité. La musique européenne était fort pensive. Le jazz réintroduit le rythme extatique. [...] Il restitue la transe, à un point que l'on ne pouvait ni prévoir ni espérer. Au moment où elle manquait le plus, nous avons été le mieux servis »⁵⁰⁴.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 165.

⁵⁰² Voir par exemple le documentaire qu'Edward Gray lui a consacré (Edward GRAY, *Different Drummer : Elvin Jones, USA*, Rhapsody Films, 1979).

⁵⁰³ Gilbert ROUGET, *op. cit.*, p. 157.

⁵⁰⁴ Lucien MALSON, *Des musiques de jazz*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1983, p. 73.

Si l'usage du terme « transe » est, comme on vient de le voir, très discutable, Lucien Malson évoque un point important. Qu'il n'y ait pas de « transe » au sens exact du terme ne change rien au spectacle. Ce que fait le jazz, c'est connoter, évoquer et par là même s'approcher d'un certain rapport à la musique que les sociétés modernes ont pratiquement perdu. Ce que la scène du jazz représente, avec ces corps transformés par la musique, avec ces performeurs comme sortis d'eux-mêmes, c'est un rapport physique à la transcendance.

Il nous semblerait plus juste d'utiliser le terme d'*ivresse* pour qualifier les états créateurs du musicien, dans la mesure où cette notion rend compte de la modification de corporéité qui affecte l'artiste en jeu sans dénoter ni la modification radicale de l'état de conscience, ni la possession par une divinité. L'*ivresse* évoque cet état du corps et de l'esprit où se mêlent confusément perte de contrôle et extra-lucidité, enthousiasme et véhémence, tendance à l'assertion et exaltation de la sensibilité, égotisme et élan vers l'autre ; autant de principes qui correspondent aux exigences du jeu jazzistique.

Qu'on le nomme *ivresse*, transe, exaltation, enthousiasme ou concentration, l'état limite que le musicien de jazz atteint en jeu est à la fois une modalité de production du discours musical et un phénomène spectaculaire. L'exigence du jeu jazzistique implique une corporéité particulière qui informe la musique et qui par conséquent devient signe théâtral. La force expressive du jazzman en jeu vient probablement de cette ambiguïté du phénomène dans lequel la recherche d'une intériorité, d'une spontanéité et d'une authenticité – attitudes qui nous éloignent *a priori* du spectaculaire – s'accompagnent dans les faits d'une transformation physique bien visible qui constitue un des attraits du concert. Cette transformation n'est ni une transe, ni une possession mais elle en présente parfois les signes extérieurs. Le musicien semble ailleurs, habité par quelque force qui le dépasse et le spectacle de ces transports colore l'œuvre jazzistique d'une dimension de transcendance.

La dimension théâtrale du concert réside donc en partie dans cette présence singulière du jazzman qui se situe au croisement de la danse, de la communication non-verbale, de la spontanéité et de l'abandon qu'induisent la syncope et l'improvisation.

Si le concert de jazz est un spectacle qui se regarde, c'est qu'il est porté par un musicien qui ne se contente pas de jouer de la musique. La théâtralité du jeu jazzistique s'est construite avec la vocation divertissante du jazz, mais elle l'excède largement. Se

situant bon gré, mal gré dans la lignée des *minstrels*, le jazzman a longtemps assuré une fonction d'*entertainer*. Ce rôle l'a conduit à cultiver la virtuosité et la verve humoristique inscrites de longue date dans la culture musicale afro-américaine. Jouant d'exploit et recherchant le rire du public, les jazzmen du *early jazz* ont ancré la poétique circassienne au cœur de l'esthétique du jazz. Au-delà de cette dimension distractive, le jeu jazzistique engage le musicien dans un travail physique qui lui confère une présence particulière. Le jazzman n'incarne pas de personnage, il incarne une musique qui est une expression, presque intime, de son individualité. Il est littéralement la figure, la silhouette et le nom de la musique qu'il produit. Cette figure, cette silhouette et ce nom – la part tangible, visible et sociale du sens musical si l'on ose dire – n'apparaissent que dans l'effort. Une expression corporelle vient doubler l'expression musicale, à la manière d'une danse qui serait à la fois le complément phatique de la musique, la traduction dansée du rythme et de la mélodie, la marque d'un effort enfin, qui confine au dépassement et qui donne à la performance une coloration mystique. L'expression non-musicale portée par le jazzman contribue à l'émergence d'un sens musical et constitue une part essentielle de l'expérience esthétique et c'est en cela que son jeu comporte une dimension proprement théâtrale.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

La signification et la fonction sociale de la musique apparaissent nettement dans l'étude de ses manifestations scéniques. Issu de pratiques performatives qui puisaient leurs raisons d'être dans la nécessité de renforcer le lien social et de réfléchir la société, le jazz a parfois assumé sur la scène une fonction de représentant. Avant de s'internationaliser et de devenir un champ artistique transcendant les délimitations raciales, sociales et géographiques, il a constitué la figure de prou de la culture afro-américaine. Dans la conquête d'une légitimité politique et culturelle, la scène du jazz s'est imposée – à l'instar des tribunaux et du sport – comme l'un des principaux théâtres d'opérations. « *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* » : le titre du roman de Ralph Ellison résume à lui seul la problématique et les dilemmes de l'histoire scénique du jazz. Décidé à se rendre visible et à obtenir les considérations auxquelles tout être humain a droit, l'homme noir n'a eu d'autre choix que de sortir des ghettos et de monter

sur une scène pour faire entendre sa voix. La prise de parole ne s'est pas faite sans contraintes et le jazz a dû composer, musicalement et scéniquement, avec les rôles que le monde du spectacle lui attribuait. Tributaire de capitaux d'autres milieux pétris de préjugés, astreinte à la légèreté lorsque qu'elle se nourrissait de colère, menacée de folklorisation à peine sortie du berceau, la culture noire a sans cesse oscillé entre le compromis et la radicalité. Les mises en scène du jazz, nous l'avons vu, sont le fruit de cette polarité.

D'un point de vue formel, les évolutions marquantes de la performance jazzistique peuvent se résumer sans trop de peine : montée sur la scène du théâtre au début du siècle dernier, la musique syncopée a fait son entrée dans le monde en tant que spectacle. Cette affirmation de la frontalité favorise la fusion du jazz avec l'esthétique du music-hall. Formatées, reproductibles, les mises en scène du early-jazz et du Swing sacrifient parfois la vitalité de la musique à l'efficacité dramatique en même temps qu'elles puisent, dans l'art du théâtre, des éléments de langage qui lui deviennent consubstantiels. Le style bop rompt partiellement avec le spectaculaire en épurant le langage scénique à l'extrême. Les boppers permettent au jazz de se constituer définitivement comme un art musical autonome et font, par là même, apparaître une forme de théâtralité proprement jazzistique. Le mouvement free, dans sa démesure, bouleverse les normes instituées et s'autorise à prendre toutes les voies à même de faire de la performance jazzistique un moment de rencontre entre les diverses modalités de l'expression humaine. Renouant tour à tour avec le caractère symbiotique des arts africains et avec l'esthétique du grand spectacle, la *New thing* ouvre le jazz aux croisements inter-artistiques que les tendances classicisantes du bop avaient évacués. Bien qu'elle ait perdu de sa vigueur, cette dynamique continue d'animer la scène contemporaine. Elle favorise l'émergence de pratiques hybrides et marginales où les musiques improvisées se mêlent aux autres arts vivants. En dépit de la persistance de l'esprit du free, le champ jazzistique tend aujourd'hui à s'installer dans un ensemble de conventions : la forme concert triomphe.

Il serait tentant d'accoler à ce récit une interprétation linéaire. Abandonnant les fonctions sociales traditionnelles, le jazz se serait mû en divertissement de masse, n'offrant plus de lui même qu'une représentation édulcorée visant à distraire plutôt qu'à édifier. Puis, sous les coups successifs des révolutions stylistiques, il serait devenu une forme de plus en plus radicale de promotion de la culture noire, espace de contestation

et de réalisation symbolique des utopies sociales. Enfin, rattrapé par le marché et les institutions, il se serait coupé du monde en proposant à ses publics de s'abîmer sans risque dans la jouissance de la contemplation.

Un tel tableau ne saurait rendre compte de la complexité des phénomènes. Encore une fois, les schémas binaires qui opposent, par exemple, le grand spectacle à l'art authentique, la distraction à la contemplation, le loisir et la politique, doivent être écartés de l'analyse.

Les significations et les fonctions assignées aux œuvres diffèrent selon le point de vue que l'on adopte. Pour les tenanciers du Cotton Club, par exemple, l'exotisme des spectacles de Duke Ellington et de Cab Calloway constituait une attraction commerciale quand les artistes y voyaient, eux, une possibilité de promouvoir la négritude. Les compositeurs ont-ils sacrifié leurs exigences au goût du jour, se sont-ils compromis en diffusant une image fantasmagorique de l'Afrique, ont-ils savamment détourné les contraintes ? La réponse ne saurait être catégorique. Les impératifs de rentabilité ont rencontré des intentions artistiques, et les œuvres ont à la fois véhiculé des préjugés et contribué à la reconnaissance de la culture noire et à la naissance du slogan *black is beautiful*. De la même manière, les spectacles de Sun Ra, solennels et bouffons, appelaient en même temps à la danse, au recueillement et à l'éveil de la conscience noire. Plus proche de nous, la programmation du Big Band Attica de Archie Shepp dans un festival institué comme celui de la Villette n'enlève rien à la radicalité du propos. Amusement, fascination, danse et posture critique ne sont pas antinomiques dans la performance jazzistique. Grand spectacle n'équivaut pas à décadence de l'art. Comme ce fût le cas pour la messe gospel, le manque d'espace d'expression a engendré une forme de syncrétisme : une mise en scène de jazz sert à la fois à se distraire, à s'exprimer, à communier, à célébrer – un créateur ou un camarade disparu –, à rire, à jouir de formes esthétiques inédites ou à reconnaître des formes bien connues. Certes, les fonctions sociales de la musique évoluent et les spectacles avec elles, mais, si la jouissance esthétique a progressivement pris le pas sur d'autres fonctions – danse et cohésion sociale, contestation, etc. –, celles-ci ne disparaissent pas nécessairement de manière définitive. L'histoire du jazz a engendré des types de mises en scène extrêmement diverses, mais ces finalités de l'œuvre s'y retrouvent souvent imbriquées. L'esthétique scénique du jazz évolue surtout en fonction du rapport de force entre le milieu des jazzmen et celui des producteurs. Dans ces conditions, l'unicité des

spectacles et la cohérence compositionnelle de la performance font plutôt figure d'exception dans l'histoire de la mise en scène du jazz.

La performance jazzistique ne se réduit pas à sa dimension sonore. La compréhension des œuvres passe par une prise en considération de la totalité des signes émis sur la scène : l'ensemble des éléments liés au contexte général de la performance (la mise en scène), mais aussi les marques de l'effort physique du musicien qui confèrent à sa présence une expressivité éloquente. En tant que phénomène esthétique, l'œuvre jazzistique gagne en lisibilité avec la perspective théâtrale. Pensé comme un objet signifiant et pluri-langagier dont le déroulement s'inscrit dans une dramaturgie, le concert acquiert la qualité d'un propos. L'abord sensoriel de la musique se double d'une dimension réflexive et, en ce sens, la parenté avec le théâtre est manifeste. En tant que phénomène social, le concert assure des fonctions de représentation et de repère identitaire. Sans être acteur ou représentant d'une communauté, le jazzman incarne une manière d'être qui fait figure de modèle. Personnage charismatique, il favorise l'identification à des valeurs qu'il personnifie par son attitude. La scène est le lieu où s'objectivent les représentations du monde que porte le milieu du jazz. Elle informe et reflète son identité.

Au terme de ce parcours, on pourrait ainsi formuler l'hypothèse que le jazz a préfiguré les formes de théâtralité des musiques populaires (rock, pop, disco, etc.) de la seconde partie du XX^e siècle. En associant, parfois confusément, une musique à des codes vestimentaires, à une manière d'être au monde, à un système de valeurs – rarement explicité –, le jazz a constitué un relais identitaire pour les exilés et les acculturés, pour des groupes humains dont la culture avait été fragilisée par l'industrialisation de la société. Bien qu'il soit issu de la communauté noire, le jazz a d'emblée conquis toute une frange de la société américaine qui s'est reconnue dans les représentations qu'il véhiculait sur scène. À ce titre, la notion d'attitude est bien celle qui convient pour nommer ce rapport entre l'apparence sociale, les stratégies de distinction et la sphère éthique.

De même qu'on parle depuis les années 1950 d'une « *rock and roll attitude* », on pourrait dire qu'une « *jazz attitude* », objectivée par le biais de la scène, a fait son apparition dans les grandes villes américaines dès les années 1920. À cette époque, le jazz cristallise en effet les antagonismes de la société états-unienne. Comme le montre David Savran, les problématiques liées à la modernité – artistique, sociale ou politique –

pivotent autour du jazz⁵⁰⁵. Pour Éliane Seguin, le jazz est rapidement associé à une forme de progressisme. Il sera d'ailleurs fustigé ou adulé pour ces raisons mêmes⁵⁰⁶. Une partie de la classe moyenne blanche, la jeunesse notamment, va se reconnaître dans les manières de vivre que le jazz met en scène. « Le jazz, expression identitaire de l'homme noir, devenait pour cette jeunesse le symbole de la modernité »⁵⁰⁷. Trente ans plus tard, les chantres de la *Beat Generation* prendront également le jazz (be-bop) comme référence pour bâtir les fondements de ce qu'on nommera la contre-culture.

La diffusion de ces productions culturelles teintées de contestation engendre dans la société des sentiments d'appartenance. Avec ce type de rapport à la musique qui s'affirme à l'ère industrielle, le jazz devient le reflet d'un climat contestataire qui se passe parfois d'explicitation. L'attitude valorisée sur la scène du jazz mêle l'apparence et l'éthique, le jugement de goût et l'opinion politique. Dans cette confusion, qui n'exclut ni la sincérité ni les points de vue structurés, l'approximation a beau jeu et l'engagement politique s'apparente parfois à une mode. La confession de Dizzy Gillespie est sur ce point riche d'enseignements :

« Une fois, je me suis inscrit au parti communiste. À l'époque tout le monde en parlait, alors, de fil en aiguille... Je n'ai pas assisté à un seul meeting, mais je trouvais que cela faisait cool d'être rouge »⁵⁰⁸.

Or Gillespie est précisément le chef de file du mouvement bop et l'initiateur du style vestimentaire qui distingua sur la scène les émules du jazz moderne de leurs prédécesseurs et qui fut, selon le trompettiste, récupéré à des fins commerciales, pour faire du bop un phénomène sensationnel et attractif⁵⁰⁹. Il ne s'agit pas ici de réduire l'engagement politique de certains musiciens à un phénomène de mode ou de généraliser hâtivement, mais de dire que la mise en scène du jazz, relayée par le vedettariat, a produit ce type de rapport d'imbrication de l'apparence et du positionnement politique que l'on trouve, depuis quelques décennies, dans l'intérêt porté par la jeunesse aux productions musicales de l'industrie culturelle. Il y a dans ces

⁵⁰⁵ David SAVRAN, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁰⁶ « Je dirai qu'un moderniste dans le domaine du gouvernement est un anarchiste et bolchevik ; en science il est évolutionniste ; dans le domaine des affaires, c'est un communiste ; dans celui des arts, un futuriste ; dans celui de la musique son nom est jazz » (William J. Bryan (1992), cité par Éliane SEGUIN, *op. cit.*, p. 110).

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 111.

⁵⁰⁸ Al FRAZIER & Dizzy GILLESPIE, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁰⁹ « Une fois lancé sur le marché, notre style se trouva manipulé par la presse et l'industrie musicale. En premier lieu, les principaux traits, les manies des musiciens et des fans, semblèrent prendre le pas sur la musique même dans l'esprit du public » (*ibid.*, p. 257).

musiques une remise en question de l'ordre social qui passe en premier lieu par l'ostentation d'un mode de vie dont la scène musicale produit les modèles. Dans ces formes de contestation qui attribuent au discours une place secondaire, l'engagement politique se montre plus qu'il n'agit et, par conséquent, il s'aventure sur le terrain de l'identité et de la distinction.

Toutefois, en niant la séparation des sphères de l'esthétique et du politique, ces attitudes œuvrent concrètement à leur conciliation. La logique avant-gardiste théorisant la portée politique du geste artistique, laisse place à une incorporation de la révolte par « l'épreuve "aïsthétique" du dissentiment »⁵¹⁰. Or, comme l'affirme Claude Amey, « c'est précisément dans cette disposition que les pratiques subculturelles de toutes sortes, rétives aux tracés précontraints, inventent des écarts libérateurs jusque dans des recoins imprévus de l'espace social »⁵¹¹. Reste à savoir si de telles articulations entre art et politique suscitent effectivement des « usages émancipateurs » ou si elles indiquent au contraire que l'art est en passe de devenir « quelque chose comme l'ornement ou la parure de l'époque », ainsi que le suggère Yves Michaud⁵¹². Ce n'est pas le lieu de trancher. Et d'ailleurs, ces rapports à l'esthétique ne sont peut-être pas strictement antinomiques. On constate en tout cas qu'en ces matières, la scène des musiques populaires constitue un champ d'observation privilégié.

Le jazz n'a pas échappé aux phénomènes de mode, il en a généré quelques-uns et fut à son tour façonné par eux, mais il ne saurait se réduire à un mouvement de contre-culture. Son histoire est liée à celle de la ségrégation, et les préoccupations qui l'animent diffèrent des conflits localisés, des clivages intergénérationnels et du rejet des conventions sociales. Il n'est pas à proprement parler le précurseur de ces contre-cultures industrielles et des formes de politisation qu'elles occasionnent parfois, mais il a engendré des rapports à la musique qui préfigurent ce mélange de penchants esthétiques, d'éthique et de mise en scène de soi.

⁵¹⁰ Claude AMEY, *Art/Politique. Le devenir autre*, Besançon, Les Éditions de la maison chauffante, 2010, p. 137. À propos du concept d'aïsthétique et de sa relation au politique, voir également, dans le même ouvrage, le chapitre « Le politique-l'aïsthétique » : « Être politique c'est d'abord ne pas se reconnaître dans le monde comme-il-est et se savoir en situation de possibilité de déplacer les lignes, les corps, les actes et les paroles, les espaces et les temps, etc. ; c'est se situer dans la capillarité du sensible jusque dans les moindres choses. En ce sens, le politique ressortit à l'"aïsthétique" et, à ce niveau foncier, l'existence qui transgresse l'ordre des choses est politique sans l'être selon la définition circonscrite par la politique qui n'en couvre pas toutes les acceptions » (*ibid.*, p. 62).

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 138.

⁵¹² Yves MICHAUD, *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Éditions Stock, 2003, p. 204.

Il y a là en tout cas une entrée originale dans la discussion sur le caractère politique du jazz, qui anime la critique depuis si longtemps. Comme nous l'avons montré, l'esthétique scénique est centrale pour comprendre comment les musiciens ont choisi, ou simplement tenté, de relayer les valeurs que porte leur musique. Là réside sans doute une des fonctions de cette théâtralité, bien que la diversité des facteurs qui l'ont déterminés et des formes qu'elle a prises, semble interdire toute interprétation univoque.

Le champ jazzistique « porte en lui, via la musique, le principe d'une autre société »⁵¹³. Si la scène a parfois donné de ce projet une représentation tangible, elle ne permet pas de l'appréhender dans toute sa complexité. Sa vocation, si tant est que l'on puisse la cerner de manière satisfaisante, s'exprime aussi, bien sûr, dans la musique même. Les valeurs, les formes relationnelles, le rapport au monde ; ce que raconte le jazz, ce qu'il représente en somme, est compris dans la texture sonore et dans la manière dont celle-ci s'élabore. Abstraction faite de ses déclinaisons scéniques, la théâtralité du jazz se manifeste à travers un ensemble de procédés – dramatisation, dialogue, narration, figuration – qui s'apparente à une dramaturgie. C'est pourquoi notre enquête doit maintenant se munir des outils du dramaturge.

⁵¹³ Alexandre PIERREPONT, *op. cit.*, p. 14.

TROISIÈME PARTIE

APPROCHE DRAMATURGIQUE

Notre dernière partie propose d'adopter un autre regard. Il s'agit ici d'envisager la création jazzistique du point de vue du dramaturge, soit celui qui *pense* la *pratique* théâtrale. Le terme de dramaturgie ne fait pas partie de l'appareil notionnel ordinaire des jazzmen, et de la critique de jazz. Son intervention dans notre étude doit donc être justifiée.

Le fait d'importer cette notion dans le champ jazzistique obéit à la logique de l'esthétique comparée, logique qui, en quelque sorte, s'impose à ce stade de l'analyse. L'étude des manifestations tangibles – évidentes aimerait-on dire –, de la théâtralité du jazz doit en effet se voir complétée d'un travail théorique sur les aspects moins flagrants, et pourtant considérables, de la question. L'analyse scénique montre ses limites dans la mise en exergue de la théâtralité qui réside dans la musique même. Plus diffuse, mais peut-être plus profonde, la dimension théâtrale de la musique ne se laisse pas facilement saisir et son abord requiert de nouveaux outils. Il n'existe pas de « dramaturgie du jazz », mais certains aspects de l'expression jazzistique qui y sont indubitablement apparentés, (exposition, développement narratif, choralité, dialogue, dramatisation du discours, etc.), confirment la pertinence de l'approche dramaturgique. Pour penser cette théâtralité proprement musicale, l'existence d'une dramaturgie doit donc être en quelque sorte postulée ou inventée, pratiquée d'une manière spéculative. L'exercice est purement théorique : l'usage de la terminologie théâtrale vise à introduire de nouvelles possibilités d'analyse et de compréhension du phénomène. À la manière d'Erwing Goffman qui examine les interactions sociales à travers le prisme de la représentation théâtrale⁵¹⁴, nous scrutons l'esthétique du jazz avec l'œil du dramaturge afin d'en extraire les principes dramaturgiques sous-jacents.

Suivant notre hypothèse, l'application des concepts de la dramaturgie à la musique de jazz n'offre pas simplement une image vaguement parlante ou un vocabulaire évocateur, mais un cadre de pensée susceptible d'en modifier l'appréhension. Il n'est pas question ici de déceler des équivalences – forcément boiteuses – entre l'art du théâtre et le jazz, mais plutôt d'éclairer, à la lumière de l'un, les spécificités de l'autre. Le choc interdisciplinaire qui s'opère par le biais de la

⁵¹⁴ Dans l'introduction de sa fameuse étude, le sociologue déclare : « La perspective adoptée ici est celle de la représentation théâtrale ; les principes qu'on en a tirés sont des principes dramaturgiques » (Erwing GOFFMAN, *op. cit.*, p. 9).

métaphore constitue le cœur d'une enquête qui obéit, pour reprendre le mot de Ricœur, « non à la logique de la preuve, mais à la logique de la découverte »⁵¹⁵.

Avant de s'engager dans cette exploration, il convient de présenter les préoccupations de l'analyse dramaturgique et les terrains du champ jazzistique sur lesquels elle nous conduit.

L'ancienneté de la notion de dramaturgie, sa polysémie, ce qu'elle connote et la diversité des usages qui en sont faits la rendent particulièrement difficile à manier. Une acception ancienne, produite par le Littré et qui a longtemps fait autorité, la désigne comme l'« art de la composition des pièces de théâtre »⁵¹⁶. Comme le note Patrice Pavis, cet « art de la composition » est régi par des règles, et les ouvrages de dramaturgie, du moins jusqu'à Lessing, comprennent une forte dimension normative⁵¹⁷.

Avec les révolutions scéniques du XX^e siècle, la notion, toujours en usage, se complexifie. Les critiques du texto-centrisme et les remises en question du modèle aristotélicien poussent les théoriciens du théâtre à en repenser la définition. En France, sous l'influence des travaux de Bernard Dort notamment, la dramaturgie est progressivement assimilée à la réflexion qui accompagne le passage du texte à la scène. En 1986, dans un article qui a fait date, le critique pose ainsi le diagnostic suivant : « le centre de gravité de l'activité théâtrale s'est déplacé de la composition du texte à sa représentation. Aussi, la dramaturgie, aujourd'hui, concerne-t-elle moins l'écriture de la pièce [...] que son passage à la scène »⁵¹⁸. Ce passage n'est cependant pas à sens unique : œuvrant dans son travail de pédagogue pour la reconnaissance de la spécificité de l'écriture théâtrale, Bernard Dort prône également une activité dramaturgique qui « pos[e] le fait scénique » pour « remonter au texte »⁵¹⁹. Pour l'auteur, l'acteur et le metteur en scène, c'est le « devenir scénique » du texte qui doit guider la pensée dramaturgique. Comme l'explique Joseph Danan, cet « état d'esprit » relève d'une double dynamique, « [...] de deux mouvements, partis l'un du texte, l'autre de la scène,

⁵¹⁵ Paul RICŒUR, *op. cit.*, p. 302.

⁵¹⁶ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 106. Comme le fait remarquer Jean-Pierre Sarrazac, il existe une acception plus ancienne du terme qui en fait un « catalogue des pièces de théâtre » (Jean-Pierre SARRAZAC, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 19). Mais ce sens du terme, bien qu'il apporte un éclairage précieux, n'intéresse pas directement notre étude. Il n'est pas question ici de s'aventurer dans une généalogie de la notion. Nous renvoyons sur ce point au travail de Joseph Danan (Joseph DANAN, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*, Arles, Actes Sud Papiers, 2010).

⁵¹⁷ Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 106.

⁵¹⁸ Bernard DORT, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n°67, janvier/février 1986, p. 8.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 9.

allant à la rencontre l'un de l'autre et se rejoignant dans la représentation »⁵²⁰. Très schématiquement, la dramaturgie est donc ici le mouvement de pensée qui accompagne les va-et-vient entre le travail de plateau et l'écriture d'un texte de théâtre. Plus ouverte que l'acception du Littré, plus soucieuse de la scène et de la représentation, cette conception de la dramaturgie reste cependant tributaire d'une approche texto-centriste du théâtre. Qu'il soit pensé en regard des possibilités de l'espace scénique ou comme une référence primordiale, le texte occupe toujours une position, non plus *centrale* peut-être, mais bel et bien *essentielle*.

À l'heure du « post-dramatique » et de la performance, des textes-matériaux, des écritures de plateaux et des auteurs-metteurs en scène, à l'heure de l'interdisciplinarité et du post-modernisme, penser la dramaturgie dans son acception initiale, comme l'« art [littéraire] de composer [selon une norme] les pièces de théâtre » ou comme une pratique dont l'enjeu principal serait la représentation d'un texte préexistant, n'a évidemment pas beaucoup de sens. La notion semble à première vue dépassée par une réalité théâtrale éclatée dont la diversité excède *a priori* tout modèle (dramatique ou épique) et tout principe (représentation, présence, fiction, mise en jeu du réel) susceptible de l'englober tout entier. Mais, curieusement, les profondes mutations de l'art théâtral ne semblent pas avoir invalidé l'idée de dramaturgie, et son omniprésence dans le champ des études théâtrales atteste, sinon de sa pertinence, du moins de son actualité. Face à la perte d'autorité des grands modèles du passé, une pensée dramaturgique singulière, et autonome serait-elle devenue paradoxalement plus nécessaire ? « L'état d'esprit dramaturgique » que Bernard Dort appelait de ses vœux s'est-il imposé durablement dans la mentalité des praticiens ? Toujours est-il que la création théâtrale contemporaine n'a pas évacué la dramaturgie – et ses connotations antiques –, de son appareil notionnel. Celle-ci semble toujours à même de penser le théâtre, son fonctionnement, ses finalités, ses enjeux esthétiques et sociétaux. Si la notion est pertinente et nécessaire, si elle répond aujourd'hui à un état du théâtre, reste que sa définition est rendue périlleuse par la diversité des réalités qu'elle recouvre. Il n'est pas question de régler en quelques mots une affaire aussi épineuse, mais de proposer, en nous appuyant sur les travaux de Bernard Dort, Patrice Pavis et sur ceux, plus récents, de Joseph Danan, une définition opératoire – et forcément partielle – de la

⁵²⁰ Joseph DANAN, *op. cit.*, p. 21.

notion de dramaturgie, afin de préciser ce qu'on nous entendons par une approche dramaturgique du jazz.

Selon nous, « dramaturgie » désigne à la fois la pensée qui accompagne la réalisation d'une performance théâtrale – depuis sa conception jusqu'à son achèvement –, et l'ensemble des principes, des procédés et des conventions sur lesquels cette réalisation se fonde. Par extension, la dramaturgie s'occupe aussi de penser l'articulation entre une réalité et sa représentation. Sans être à proprement parler une théorie, toute dramaturgie est une conception, plus ou moins formalisée, du rapport entre les procédés et les finalités d'une représentation. Comme le dit Patrice Pavis à propos de l'activité du dramaturge : « Cela réclame de suivre les processus de modélisation (d'abstraction, de stylisation et de codification) de la réalité humaine qui débouchent sur un emploi spécifique de l'appareil théâtral »⁵²¹. Cette activité produit, selon les époques et les approches, des schèmes ou des modèles de la création théâtrale. Elle est donc « une conscience et une pratique »⁵²², la part « immatérielle » de la mise en scène⁵²³, « la pensée, en somme, qui la traverse, la travaille et se constitue à travers elle, dans le creuset de sa matérialité »⁵²⁴. Activité et objet abstrait, la dramaturgie peut selon nous se définir, d'après ces éléments, comme le versant conceptuel d'une pratique de la représentation théâtrale.

Ceci, il faut le redire, n'implique pas pour autant qu'elle prenne nécessairement la forme d'une théorie ou d'un système. « Dramaturgie » n'est pas synonyme de « poétique »⁵²⁵. Il est vrai que, dans la mesure où la dramaturgie réfère à l'ensemble de principes et de conventions – implicites ou explicites – qui déterminent la réalisation des œuvres, l'usage l'a parfois substitué à la notion de poétique. Mais la confusion n'a plus vraiment cours, La dramaturgie ne renvoie plus à une doctrine esthétique, du moins pas de manière consciente. Elle est, elle se veut la plupart du temps, construction singulière. D'ailleurs, si l'on parle encore parfois de dramaturgie classique, romantique ou autre, on évoquera plutôt *les* dramaturgies contemporaines. La diversité contemporaine n'est certes pas exempte de thématiques, de procédés et de présupposés idéologiques récurrents, mais l'époque est à l'éclatement, à la « variété », et la

⁵²¹ Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 107.

⁵²² Bernard DORT, *op. cit.*, p. 9.

⁵²³ Selon l'expression d'André Antoine cité par Joseph Danan (Joseph DANAN, *op. cit.*, p. 19).

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵²⁵ Entendu comme l'ensemble formalisé des règles qui régissent un genre artistique.

dramaturgie ne peut plus revêtir de caractère systématique et monolithique comme ce fut parfois le cas. La pluralité des formes est reconnue, prise en compte et, par conséquent, l'idée d'un modèle dramaturgique, esthétique et idéologique englobant tout – ou même partie – de la création théâtrale nous apparaît aujourd'hui comme une chose du passé.

Dans notre travail, il s'agit donc bien de conduire une approche dramaturgique et non de dessiner les contours hypothétiques d'une dramaturgie du jazz – forme d'expression dont nous avons suffisamment souligné l'irréductible diversité. Concrètement, le travail consiste ici à se poser à propos de la musique de jazz les questions que le dramaturge se pose devant une œuvre théâtrale : qui parle à qui ? Comment se pense et s'organise le travail d'écriture et d'interprétation ? Quelles règles et quels principes – implicites ou explicites – structurent la performance ? Quels discours est produit ? Dans quel(s) but(s) ? Autrement dit, l'analyse dramaturgique s'intéresse à l'énonciation, aux conventions, à l'écriture du texte et à sa mise en jeu, aux rapports entre les finalités, les procédés et le résultat, et au rapport entre la représentation et ce qu'elle représente.

L'objectif est de se pencher sur tout ce qui, dans le fonctionnement même de la musique, relie la performance à la construction d'un drame, à la transmission d'une parole et à la représentation d'une réalité. Tel est donc *in fine* l'enjeu qui sous-tend cette dernière partie : aborder la théâtralité du jazz à l'aide des outils du dramaturge et penser la performance comme un espace de parole et de représentation dont le principal médium est la musique.

Cette partie, qui relève bien de la logique d'enquête, a pour finalité de mettre en évidence les liens de parenté, mais aussi de mesurer les écarts, de nuancer les analogies et de souligner les différences. Fidèle à la dynamique de l'investigation comparatiste, notre question centrale sera donc la suivante : que nous apprend l'approche dramaturgique sur le rapport que le jazz entretient avec la parole, avec l'écriture et avec la représentation ?

Pour répondre à cette question, nous nous pencherons dans un premier temps sur les œuvres de quelques artistes de théâtre qui font explicitement référence au jazz. L'usage qui est fait de la musique dans le processus de création, la manière dont elle affecte la dramaturgie nous permettra d'affiner nos outils de travail. Dans un second temps, nous étudierons les caractéristiques de l'énonciation jazzistique. Nous nous

intéresserons ensuite à l'amont de la performance : y a-t-il un « texte » ? Comment s'écrit-il ? Comment le performeur travaille-t-il avec ? Nous examinerons ensuite l'organisation du travail *in situ*, les formes de discours et de dramatisation que cette organisation engendre. Enfin, guise de conclusion, nous tâcherons d'évaluer dans quelle mesure la musique de jazz peut adopter une fonction représentative.

1. POINTS DE VUE DE DRAMATURGES

L'approche dramaturgique du jazz est avant tout le fait des praticiens. À ce titre, la perspective n'est pas radicalement neuve. Elle est en revanche relativement méconnue. Très tôt, des artistes de théâtre aventureux ont saisi l'importance du phénomène et se sont intéressés aux possibilités que leur offrait le jazz. Dès les années 1920 la musique syncopée fait son apparition sur les scènes de Broadway et, dans une moindre mesure, de la Theater Guild. Prometteuse pour certains, menaçante pour d'autres⁵²⁶, la musique jazz a, dès ses premiers pas, y compris en Europe⁵²⁷, bousculé les habitudes des arts de la scène. On trouve en effet, à cette époque quelques expériences théâtrales qui accordent au jazz une place dans la dramaturgie. Bien que, selon David Savran, la tendance générale du théâtre d'art américain soit à cette époque au rejet de la culture populaire⁵²⁸, quelques créateurs, au premier rang desquels figurent John Howard Lawson et John Dos Passos, ont entrevu dans le jazz la possibilité de renouveler le jeune théâtre américain menacé selon eux de sclérose littéraire. Chez ces deux dramaturges, le jazz constitue « une inspiration et un modèle formel »⁵²⁹ : la mise en valeur de la voix, le travail choral, et la structure narrative sont pensés à l'aune de l'esthétique naissante du jazz.

Mais, premièrement, ces travaux sont pour la plupart restés des tentatives isolées : durant l'entre deux guerres, hormis le cas du vaudeville américain dont nous avons souligné plus haut la parenté avec le Swing, le rôle du jazz au théâtre se cantonne globalement à l'accompagnement musical. Deuxièmement, le caractère jazzistique de ces expériences demeure difficile à évaluer. La polysémie, pour ne pas dire le flou, que revêt le vocable jazz à cette époque favorise la confusion. Associé tour à tour par ses détracteurs et par ses défenseurs à tous les maux et à tous les bienfaits de la société

⁵²⁶ À propos des relations complexes, voire conflictuelles, que le théâtre d'art américain a entretenues avec l'idiome jazzistique dans les années 1920, nous renvoyons à l'étude de David Savran et tout particulièrement au cinquième chapitre « Human cogs and levers » (David SAVRAN, *op. cit.*, p. 138-171).

⁵²⁷ On peut citer pour la France les expériences de Jean Cocteau et Darius Milhaud (*Caramel Mou, Le bœuf sur le toit*, 1920). (Cf. David GULLENTOPS et Malou HAINE (dir.), *Jean Cocteau : Textes et Musique*, Sprimont, Pierre Mardaga éditeur, 2005, p. 174). En Allemagne, l'opéra controversé de Ernst Krenek *Jonny spielt auf* (1927) traduit l'enthousiasme mêlé d'angoisse que suscite cette nouvelle forme de musique, prête à bouleverser les habitudes du Vieux Continent (cf. Pascale AVENEL-COHEN, « Une nouvelle grande invasion ou le jazz dans l'opéra de Krenek *Jonny spielt auf* », *Germanica*, n°36, 2005, p. 67-79).

⁵²⁸ David SAVRAN, *op. cit.*, p. 136.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 152.

moderne ; assimilé au futurisme, au primitivisme, à l'expressionnisme, au fordisme même⁵³⁰ ; utilisé pour qualifier un geste sportif (*a jazz-ball*⁵³¹) ou un poète⁵³², le terme favorise à l'époque toutes sortes d'analogies. Évaluer la pertinence de ces analogies nécessiterait une enquête socio-historique qui excède le cadre de notre enquête. Toujours est-il que si le potentiel dramatique du jazz fut sans doute reconnu très tôt, son exploitation par les dramaturges reste un fait relativement marginal et, de surcroît, difficile à mettre en évidence.

Il faut attendre la fin des années 1950 pour que se développe l'intérêt des gens de théâtre pour le jazz. Au sein des avant-gardes américaines, avec le Living Theatre et LeRoi Jones notamment, le jazz commence à être regardé comme un possible « modèle dramaturgique », pour reprendre l'expression de Sylvie Chalaye⁵³³. C'est cet aspect de la question qui intéresse maintenant notre étude.

Notre travail consiste à nous pencher sur la manière dont certains dramaturges se sont emparés de l'esthétique jazzistique. L'usage du jazz au théâtre ne se résume pas à la musique de scène. Il a engendré des formes théâtrales où apparaissent en creux les modèles dramaturgiques contenus dans la musique. Autrement dit, nous considérons que, ce que le théâtre peut importer du jazz, ce qui est transposable d'un médium à l'autre, ce qui dans la création jazzistique s'applique au théâtre fait, en retour, apparaître la dimension dramaturgique de la création jazzistique. L'enjeu de ce chapitre est donc de baliser le terrain, d'affiner nos outils d'analyse et de nous positionner vis-à-vis de ces approches dramaturgiques du jazz. Comment les gens de théâtre appréhendent-ils la

⁵³⁰ Selon David Savran : « Modernistes comme anti-modernistes, sociologues comme artistes, Juifs comme Yankees, tous les critiques culturels ont projeté sur le jazz leurs craintes de cet âge des machines à la fois exaltant et effrayant. Son statut d'art émergent des classes laborieuses, sa "standardisation galopante, sa vitesse", sa distribution à grande échelle par des machines (phonographe, piano mécanique, radio), et l'accent mis sur le rythme, permettait au jazz d'emblématiser et d'incarner à la fois le "déterminisme mécanique" et "la révolte du libre-arbitre des hommes" contre ce déterminisme » (trad. Marilou Pierrat). Citation originale : « Whether modernist or antimodernist, sociologist or artist, Jew or Yankee, cultural critics consistently displaced their anxieties about an exhilarating, frighthening Machine Age onto jazz. Jazz's status as an art that rose from the laboring classes, "it's rapid standardization and its speed", its widespread distribution by machine (phonograph, player piano, and radio), and its emphasis on rhythm allowed it to emblemize and embody both "mecanical determinism" and "the free revolt of human free-will against" determinism » (*ibid.*, p. 140).

⁵³¹ Philippe BAUDOIN, *op. cit.*, p. 38.

⁵³² Selon Sascha Feinstein, l'expression « jazz poet » apparaît sous la plume des critiques au début des années 1920, notamment à propos de l'œuvre de Vachel Lindsay (Sascha FEINSTEIN, « Jazz poetry », dans Barry KERNFELD (ed.), *op. cit.*, p. 301).

⁵³³ Sylvie CHALAYE, « Le jazz, modèle dramaturgique ? modèle d'écriture dramatique ? », conférence citée.

création jazzistique, quels éléments formels, quels protocoles propres au jazz mobilisent-ils dans leur travail ?

Sans être devenu monnaie courante, la référence au jazz intéresse de plus en plus le monde du théâtre et il n'est pas possible d'établir une typologie exhaustive des usages dramaturgiques du jazz. Notre étude se limitera donc aux approches suivantes : les dramaturgies du *Black Arts Movement*, la mise en scène de *The Connection* par le Living Theatre, l'écriture-jazz de Koffi Kwahulé et les *jazz-poem* de Enzo Corman. Ces travaux, loin de cerner complètement la question, constituent néanmoins des expériences exemplaires, marquantes et singulières. Exemplaires parce que la référence au jazz y est explicite ; marquantes parce que leur visibilité, leur impact et leur capacité à faire école les rendent en tout point remarquables ; et enfin singulières parce qu'elles tissent avec l'esthétique du jazz un type de relation qui fait apparaître à chaque fois une dimension particulière de la théâtralité du jazz. La somme de ces approches nous offre un balisage précieux.

1.1. Le jazz et le blues dans le théâtre du *Black Arts Movement*

Minstrels noirs, mélodrames sociaux, vaudevilles, agit-prop, théâtres rituels et écritures rhapsodiques : l'unité esthétique du théâtre noir est à première vue problématique. La pertinence de cette désignation « ethnique » est à chercher non pas dans un dénominateur esthétique commun mais dans l'histoire politique et culturelle de la société américaine. Avant toute chose, et quelles que soient les formes qu'il a prises, le théâtre noir « est intimement mêlé aux luttes politiques culturelles de la communauté » et, ajoute Geneviève Fabre, « la quête de l'identité est au cœur de sa démarche »⁵³⁴. Sans doute le jazz et le blues irriguent-t-il de manière souterraine – plus ou moins abondamment – la plupart des courants de l'art théâtral afro-américain⁵³⁵, mais l'exploration d'une telle hypothèse nous emmènerait trop loin. Nous avons choisi de nous intéresser aux dramaturgies des années 1960 et 1970, période fortement marquée par la rupture avec la logique d'intégration qui portait encore certains héritiers de la *Harlem Renaissance*. Durant cette séquence historique, où les luttes se

⁵³⁴ Geneviève FABRE, *op. cit.*, p. 11.

⁵³⁵ Des *minstrels* au *Rep & Rev* de SuZan-Lori Parks et du vaudeville au travail d'August Wilson en passant par l'« écriture blues » dans les drames de Langston Hughes et le théâtre du *Black Arts Movement*, il semble en effet que le jazz soit un acteur récurrent des dramaturgies afro-américaines.

radicalisent, où le nationalisme culturel prend son essor et où le principe du séparatisme s'impose dans les discours esthétiques de l'intelligentsia afro-américaine, le jazz, représentant du génie de la culture noire, devient plus que jamais la référence incontournable des artistes afro-américains. Dans le théâtre de cette esthétique noire – qu'on le nomme théâtre révolutionnaire ou théâtre de « l'expérience noire » –, la musique populaire en général et le jazz en particulier jouent un rôle considérable. Afin d'analyser ce rôle, nous nous pencherons sur les travaux de trois auteurs – LeRoi Jones, Ed Bullins et Archie Shepp – qui accordent au jazz une place significative.

L'intérêt des dramaturges noirs américains pour le jazz ne procède pas d'une démarche « interdisciplinaire ». Il n'y a pas, comme nous le verrons par exemple dans le travail d'Enzo Cormann, de rencontre avec l'altérité mais plutôt la manifestation d'une communauté de valeurs. Ce que le théâtre noir de cette époque partage avec le jazz, c'est une même conception du monde. La fameuse sentence de LeRoi Jones qui fait du jazz, « l'expression d'une attitude ou d'un ensemble d'attitudes concernant le monde, et seulement ensuite une attitude concernant la technique musicale »⁵³⁶ est, ne l'oublions pas, celle d'un homme de théâtre.

Comme nous l'apprend la lecture croisée des travaux sur l'histoire du théâtre noir (Geneviève Fabre, Errol G. Hill), de la danse jazz (Éliane Seguin) et de la musique noire américaine (Eileen Southern, Gérard Herzhaft), les arts du spectacles afro-américains sont tous issus d'une même matrice, d'un même *lore*. En mettant en évidence la théâtralité des formes embryonnaires du jazz, nous avons montré que cette musique a progressivement vu le jour avec les exigences de la vie moderne, dans une dynamique de spécialisation des arts. S'il n'a jamais complètement perdu sa dimension théâtrale, le jazz est devenu genre musical en rompant – progressivement et partiellement – avec la conception symbiotique des arts qui animait les rituels de la vie sociale des esclaves noirs américains. Il en va de même du théâtre. Les formes théâtrales afro-américaines sont issues des rituels⁵³⁷ mais elles viennent véritablement au monde en s'en détachant et en s'adaptant aux formats, aux conventions et aux usages sociaux du théâtre de la société euro-américaine.

⁵³⁶ Leroi JONES, *op. cit.*, p. 17.

⁵³⁷ Selon Henry Louis Gates : « Quand les traditions, les chants, la danse, et les masques rituels des esclaves africains ont fait leur entrée sur scène, une forme dramatique authentiquement américaine est née » (trad. Marilou Pierrat). Citation originale : « When the lore, songs, dance, and masking rituals of African slaves made their entrance on the stage, a native American dramatic form was born » (Henry Louis Gates cité par Errol G. HILL & James V. HATCH, *op. cit.*, p. 21).

Mais, si le théâtre noir des origines est devenu du « théâtre » et si le jazz est devenu un genre musical, la fraternité a survécu à la séparation, et les frontières disciplinaires sont demeurées poreuses. Car au-delà de cette distinction formelle, les deux genres sont reliés par les expressions idiomatiques et les préoccupations qu'ils partagent. C'est dans ce continuum culturel et en dépit d'une classification des beaux arts étrangère à cette culture, qu'il faut comprendre les relations que le théâtre noir entretient avec le jazz.

À l'aube des années 1960, cette profonde parenté, relayée par une pensée avant-gardiste, va se renforcer, prendre la forme d'un projet commun – le *Black Arts Movement* (BAM) –, et donner naissance à un théâtre fortement empreint de jazz.

Regroupant artistes, philosophes et militants, le BAM est, pour reprendre l'image de Larry Neal, le versant esthétique et spirituel du concept de *Black Power*⁵³⁸. Il s'agit, comme dans la plupart des avant-gardes, de transformer ensemble l'art et la vie des hommes. Pour les membres du BAM, l'art n'a de valeur qu'en tant qu'il concourt à l'émancipation, et tous les principes esthétiques qu'ils défendent découlent de cette finalité primordiale. Explicitement séparatiste, le mouvement prône l'affranchissement total vis-à-vis des canons de l'esthétique occidentale, quand il ne s'agit pas de les détruire⁵³⁹. La *Black Aesthetic*⁵⁴⁰ promeut donc toutes les formes emblématiques de l'identité afro-américaine (au premier rang desquelles figurent le blues et le jazz) en même temps qu'elle préconise un retour à une conception symbiotique de l'art, rompant ainsi avec le système occidental des beaux-arts. On le voit bien, l'esthétique défendue par le BAM a donc tout pour favoriser le rapprochement de l'art dramatique et du jazz.

L'autre tendance qui va servir ce rapprochement est la promotion d'un art fonctionnaliste. La condamnation de l'art pour l'art est en effet un leitmotiv de la *Black*

⁵³⁸ « Le Black Art est la sœur esthétique et spirituelle du concept de Black Power » (trad. Marilou Pierrat). Citation originale : « Black Art is the aesthetic and spiritual sister of Black Power concept » (Larry NEAL, « The Black Arts Movement », dans Floyd WINDOM HAYES (ed.), *A Turbulent Voyage : Reading in African American Studies*, Lanham, Collegiate Press, 2000, p. 236).

⁵³⁹ « La motivation de l'esthétique noire est la destruction de la chose blanche, la destruction des idées blanches, et des manières blanches de regarder le monde » (trad. Thomas Horeau). Citation originale : « The motive behind the black aesthetic is the destruction of the white thing, the destruction of white ideas, and white ways of looking at the world » (Larry Neal, cité par Nathaniel NORMEN Jr. (ed.), *The Addison Gayle Jr. Reader*, Urbana, University of Illinois Press, 2009, p. 69).

⁵⁴⁰ Le terme *Black Aesthetic*, employé dès le début des années 1960 (par LeRoi Jones et Larry Neal notamment) a été popularisé par l'ouvrage d'Addison Gayle – *Black Aesthetic* – paru en 1970, qui regroupe un grand nombre de textes des principaux acteurs du *Black Arts Movement*. Le terme désigne globalement la théorie de l'art du nationalisme culturel.

*Aesthetic*⁵⁴¹, les artistes afro-américains étant à l'époque à la recherche d'un art qui puisse répondre aux besoins de la communauté :

« This is the core of the Black Aesthetic ideology and forms the major criterion for the evaluation of art : How much better has the work of art made the life of a single human being upon this earth, and how functional has been the work of art in moving us toward that moment when an *ars poetica* is possible for all »⁵⁴².

Un art valable se doit d'œuvrer à l'amélioration de la vie et à l'égalité entre les hommes. Rapportée aux problématiques de la communauté afro-américaine, la finalité de l'art est formulée, par Gayle toujours, de manière encore plus évidente : « My definition of art is based upon whether or not the work is effective in producing awareness in Black people »⁵⁴³. Dans cette perspective, l'art est avant tout fonctionnel, et sa fonction est de favoriser la prise de conscience du peuple noir. La priorité est d'agir sur le spectateur en déconstruisant les représentations racistes et les théories suprématistes que trois siècles d'esclavagisme et de ségrégation ont sédimentées jusque dans la conscience même des Noirs. Il s'agit donc de promouvoir les arts qui valorisent l'expérience noire et affirment la capacité du peuple à la révolte et à l'auto-détermination, de créer des œuvres qui travaillent concrètement à l'émancipation. Littérature, théâtre, musique, tout doit valoriser, exalter, fédérer la communauté et la préparer à l'action révolutionnaire. Geneviève Fabre résume laconiquement : « Le théâtre afro-américain se consacra donc à deux tâches principales : la protestation et la célébration »⁵⁴⁴. Animant sans doute depuis toujours le champ jazzistique, ces « deux tâches » vont brillamment être prises en charge par toute une génération de musiciens. Sous l'influence de Charles Mingus, Sonny Rollins, Max Roach, John Coltrane, Archie Shepp et Bill Dixon notamment, le jazz s'impose aux yeux du BAM comme le modèle d'un art noir, populaire et efficace.

En quoi le jazz répond-il aux attentes de la *Black Aesthetic* naissante ?
Qu'apporte-t-il à ce théâtre du *Black Arts Movement* ?

⁵⁴¹ À propos du rapport que la bourgeoisie blanche entretient avec l'art, Addison Gayle déclare : « Pour eux, l'art, c'est de la décoration. Alors que pour moi, l'art doit être efficace » (trad. Marilou Pierrat). Citation originale : « Art for them is decoration. Wherein art for me depends upon its effectiveness » (Nathaniel NORMEN Jr. (ed.), *op. cit.*, p. 363).

⁵⁴² « Au cœur de l'idéologie de la Black Aesthetic, et constituant le principal critère d'évaluation de l'art, se trouve la question de savoir à quel point l'œuvre d'art a amélioré la vie d'un être humain sur cette terre, et comment elle a pu, ou pas, nous faire accéder à un stade dans lequel un *ars poetica* est possible pour tous » (trad. Marilou Pierrat). Addison Gayle, entretien avec Sandra Towns (*ibid.*, p. 29.)

⁵⁴³ « Ma définition de l'art se fonde sur l'appréciation de la capacité de l'œuvre, à susciter ou non une prise de conscience de la part des Noirs » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*, p. 363.

⁵⁴⁴ Geneviève FABRE, *op. cit.*, p. 50.

Comme nous l'avons souligné dans notre première partie, le jazz est issu d'une poétique de l'existence qui ne sépare pas la créativité artistique des activités quotidiennes. Dans cette conception, la musique devient :

« un "art" fonctionnel qui, pour en emprunter certains procédés, se passe aisément des problématiques esthétiques fragmentées de l'Occident (réalisme ou fabulation, représentation ou participation, conservation ou innovation), une autre conception de l'acte sonore comme éveil et conversation avec le monde, où il n'est pas jusqu'au geste qui ne soit une parole et donc une musique »⁵⁴⁵.

Ancrée dans l'existence ordinaire, la musique épouse les joies, les peines et les aspirations de la communauté dont elle est issue. Dans le contexte de violence et d'exaspération qui caractérise la période qui nous occupe, les questions liées à la lutte des Noirs se retrouvent, nécessairement pourrait-on dire, dans la musique. *We insist ! Freedom now suite*, le titre de l'album de Max Roach édité en 1960 est sans équivoque. L'insistance avec laquelle le jazz rappelle la légitimité de la lutte à ce moment n'est pourtant pas véritablement le fait d'un tournant politique dans l'histoire du jazz, mais plutôt le reflet d'une époque débordante de ferveur et de colère, où l'ordre des choses vacille et où l'injustice est devenue intenable. Simplement, la musique exprime l'état des lieux et l'état d'esprit de la communauté :

« Cela a toujours été une tradition pour les artistes afro-américains d'exprimer leur point de vue et leurs revendications humaines, sociales et politiques dans leurs œuvres musicales et poétiques [...]. C'est pourquoi la volonté d'utiliser nos efforts artistiques comme tremplin pour exprimer nos revendications humaines, sociales et politiques est très naturelle »⁵⁴⁶.

Il ne s'agit pas de minimiser l'engagement politique de certains artistes mais plutôt de penser le jazz comme un art qui s'inscrit « naturellement », pour reprendre le mot de Max Roach, dans la réalité de son temps. Cette vision très théorique mériterait sans doute d'être nuancée à la lumière d'autres pratiques musicales du champ jazzistique, mais toujours est-il que c'est notamment cette tendance profonde et « naturelle » du jazz à exprimer les préoccupations de la communauté qui explique son omniprésence dans les textes de la *Black Aesthetic* et l'intérêt que lui ont porté les dramaturges. Comme l'explique Geneviève Fabre au sujet de cet engouement des gens de théâtre pour le jazz et le blues :

⁵⁴⁵ Alexandre PIERREPONT, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁴⁶ Max Roach, cité par Philippe CARLES & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 392.

« De tout temps, la musique a été associée à toutes les activités de la vie quotidienne des Noirs et cette insertion assure sa fonctionnalité. Elle représente un modèle pour toute esthétique qui veut redonner à l'art sa fonction sociale »⁵⁴⁷.

Dans cette période d'effervescence artistique le jazz cristallise donc les aspirations de l'avant-garde. À propos du rôle qu'a joué le jazz dans le BAM, Amiri Baraka déclare : « Trane was our flag » (« Trane était notre étendard »)⁵⁴⁸ et Samo Šalamon explique que : « For the Black Arts Movement, music, especially Coltrane's music, was a fountain of ideas and it served the movement as a model for black expression in arts »⁵⁴⁹. Cet engouement n'a pas été sans effet sur la production jazzistique. Dans un processus que l'on pourrait qualifier de récursif, les musiciens se sont mis à utiliser le cadre théorique produit par l'avant-garde pour orienter leurs travaux :

« Even musicians whose work to a large extent provided the base examples that the theorists held up as embodying the relationship between the black artist and the community (and between black art and the community) often came to understand their work within this theoretical frame »⁵⁵⁰.

Dans ces conditions, la convergence ne pouvait que se renforcer, jusqu'à devenir totale, et l'on comprend que le jazzman ait littéralement incarné, aux yeux des théoriciens du mouvement, la relation idéale que l'artiste noir doit entretenir avec son art et avec sa communauté.

Paradoxalement, bien que son appartenance à la culture afro-américaine lui soit consubstantielle au point d'être inscrit dans son nom, le théâtre noir ne peut se prévaloir d'une négritude aussi certaine que les formes de jazz magnifiées par le BAM. Fortement marqué par le modèle dramatique occidental, notamment depuis les travaux des auteurs de la Renaissance d'Harlem, dans laquelle les velléités d'intégration étaient encore fortes, le théâtre noir, sa fonction sociale et les fondements de sa dramaturgie sont remis

⁵⁴⁷ Geneviève FABRE, *op. cit.*, p. 283.

⁵⁴⁸ Samo ŠALAMON, « The political use of the figure of John Coltrane in american poetry », Smiljana KOMAR & Uroš MOZETIČ (ed.), *Elope*, Volume IV/1-2, 2007, p. 88.

⁵⁴⁹ « Pour le Black Arts Movement, la musique, et particulièrement celle de Coltrane, était une mine d'idées et elle a servi de modèle à l'expression artistique des Noirs » (trad. Marilou Pierrat). Samo ŠALAMON, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁵⁰ « Même les musiciens dont le travail, dans une large mesure, était désigné par les théoriciens comme le meilleur exemple de la relation établie entre l'artiste noir et la communauté (et entre le Black Art et la communauté), en venaient à comprendre leur travail par le biais de ce cadre théorique » (trad. Marilou Pierrat). James Edward SMETHURST, *Black Arts Movement : Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005, p. 73.

en question par les dramaturges proches du *Black Arts Movement*. Revenant sur l'idée du théâtre comme rituel – dont Amiri Baraka est un des principaux instigateurs – Errol G. Hill explique, à l'appui des travaux de Shelby Steele, la problématique du théâtre noir :

« [...] unlike black American music such as the blues, spirituals, and jazz, which were wholly created out of African American culture, black drama has had to "take the dramatic form and reshape it to meet the particular needs of the black community" »⁵⁵¹.

Il s'agit bien de refonder la dramaturgie et de lui trouver une forme ayant la même nécessité que les expressions musicales idiomatiques de la culture noire. Comme le dit Geneviève Fabre : « La musique a traditionnellement rempli auprès des Noirs la fonction exemplaire que le théâtre veut à son tour se donner »⁵⁵². La modernité et la pertinence des formes théâtrales est alors à chercher dans la tradition. Comme les musiciens du hard-bop et du free ont renouvelé leur langage par l'exploration des musiques ancestrales (blues, gospel et musiques ouest-africaines), le théâtre doit opérer son retour aux sources. Ainsi, selon Woodie King et Ron Milner, « the further you go home, the more startlingly new and black the technique becomes » ; et les mêmes d'ajouter : « Musicians are pointing that to us »⁵⁵³. La référence au jazz et au blues n'est certes pas totalement absente des courants précédents du théâtre noir, mais c'est avec la *Black Aesthetic* et avec la promotion du jazz comme modèle que la dramaturgie afro-américaine opère sa révolution esthétique⁵⁵⁴. Sous l'influence d'Amiri Baraka notamment, la « musique noire » s'immisce profondément dans ce nouveau théâtre. Comment les esthétiques du jazz et du blues travaillent-elles ces dramaturgies, comment leur influence se manifeste-t-elle dans les œuvres ?

Si nous n'opérons pas ici de stricte distinction entre le jazz et le blues c'est que l'intérêt des dramaturges afro-américains pour la musique concerne autant l'un que

⁵⁵¹ « À la différence des musiques afro-américaines comme le blues, le gospel et le jazz, entièrement engendrées par la culture afro-américaine, le théâtre noir a dû "se saisir de la forme dramatique pour la redessiner selon les besoins de la communauté noire" » (trad. Marilou Pierrat). Errol G. HILL & James V. HATCH, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁵² Geneviève FABRE, *op. cit.*, p. 287.

⁵⁵³ « Plus tu te rapproches de la source, plus la technique, étonnamment, devient novatrice et noire [...] Les musiciens en sont l'exemple » (trad. Marilou Pierrat). Woodie KING & Ron MILNER (ed.), *Black Drama Anthology*, New York, Columbia University Press, 1972, p. ix.

⁵⁵⁴ Comme l'explique Amiri Baraka : « nous voulions que notre poésie *soit* de la musique noire » (trad. Thomas Horeau). Citation originale : « we wanted our poetry to *be* black music » (Amiri Baraka, cité par Peter TOWNSEND, *Jazz in American Culture*, Edingurgh, Edingurgh University Press, 2000, p. 130).

l'autre. Si c'est souvent de jazz qu'il est question dans les discours des penseurs du BAM, le blues reste la source principale du jazz et la création musicale afro-américaine par excellence. La « nouvelle musique » (*New Thing* ou free jazz) qu'évoque LeRoi Jones à cette époque est d'ailleurs largement empreinte de blues. LeRoi Jones, à qui l'on demandait s'il se reconnaissait plus comme un *jazz-poet* ou comme un *blues-poet*, répondait qu'il n'était pas vraiment possible d'apprécier le jazz sans avoir de connaissance du blues. Et de développer : « Le jazz englobe le blues, non pas seulement en tant que forme spécifique, mais aussi comme référent culturel »⁵⁵⁵. Dans les pages qui suivent, nous nous pencherons donc également sur la manière dont l'esthétique du blues se manifeste dans l'écriture.

1.1.1. La langue du blues

C'est tout d'abord dans la langue même que l'empreinte du jazz se fait sentir. Ce que certains nomment le « jazz talk » (Robert S. Gold), la « langue du peuple du blues » ou le « style jazz » (Alain Ricard) désigne une langue vernaculaire (*African American Vernacular English* ou AAVE) dont l'emploi ne se limite pas au champ jazzistique mais que celui-ci a largement contribué à informer. L'AAVE ne saurait être assimilé totalement à un « parler jazz », mais cette confusion n'est pas totalement infondée.

Si les musiciens de blues et de jazz, pour de nombreuses raisons (mobilité, marginalité) ont probablement été les premiers instigateurs d'une synthèse orale du parler afro-américain, c'est avec les poètes de la *Harlem Renaissance* – Langston Hughes et Sterling Brown, notamment –, que l'AAVE commence à s'unifier et à affirmer, dans un même mouvement, sa spécificité et sa légitimité. Mais qu'il s'agisse du courant littéraire harlémite ou de l'avant-garde radicale du BAM, c'est principalement dans la poésie du blues et dans l'esthétique du jazz que les écrivains vont puiser leurs ressources :

« Blues and jazz were two strong influencers in the African American literary expression. Blues was known as the expression of the rural people who had moved North to the cities, and jazz represented the "newly deprovincialized, racially aware, and radicalized black[s]" »⁵⁵⁶.

⁵⁵⁵ LeRoi Jones, cité par Lionel DAVIDAS, *op. cit.*, p. 190.

⁵⁵⁶ « Le blues et le jazz ont fortement influencé l'expression littéraire afro-américaine. Le blues était considéré comme le mode d'expression des ruraux qui avaient déménagé au Nord dans les villes, et le jazz représentait les "Noirs nouvellement citadins, conscients des questions raciales, qui s'étaient radicalisés" » (trad. Marilou Pierrat). Mary-Lynn CHAMBERS, « The Role of African American Dialect in

Le blues et le jazz imposent donc leur lexique et leur prosodie à la culture écrite afro-américaine. Comme l'explique Mary-Lynn Chambers, dans les années 1960, l'utilisation de l'AAVE dans la littérature et le théâtre s'inscrit dans un mouvement séparatiste et manifeste une volonté de fournir une représentation positive d'une langue largement dépréciée dans la tradition du spectacle. Le parler « petit-nègre » des *minstrels* s'efface au profit de la « langue du peuple du blues ». Et le blues, écrit LeRoi Jones, est « la langue profane actuelle de tous les jours à qui on a conféré la grâce de la poésie »⁵⁵⁷. Si c'est souvent la grâce qui transparait dans les poèmes de Langston Hughes, avec les dramaturges du BAM, c'est plutôt l'humour et la trivialité qui participent à cette valorisation de l'idiome noir. Dans *How Do You Do* (1965) de Ed Bullins, par exemple, à un camarade qui tente de le convaincre que le savoir est une arme révolutionnaire, Roger, un homme de la rue, répond :

« Read a book ? Sheet ! Ain't gonna be wastin' mah time readin' some fuckin' book. I read one once in school. Just sat up dere and finished it to see what it was all about. Found out dat reading ain't shit. Ain't gonna be wastin' mah time »⁵⁵⁸.

Dans *Daddy* (1977), de Ed Bullins toujours, Jacky conteste avec véhémence la parenté du jazz avec la musique classique occidentale :

« Nigger... are you crazy ? Are ya, huh ? Whoever heard of a nigger writtin' a jazzy... Oh, scuse' me... a Jazz Symphony ? There's no such thing, fool ! »⁵⁵⁹.

Dans ces deux cas, l'oralité est à la fois valorisée et questionnée. Bullins passe par la musicalité de la langue pour interroger le rapport qu'entretient la communauté à l'écriture, au savoir et à la mémoire. En faisant usage des caractéristiques de la langue du blues – « redoublement, coupes, élision du verbe, négation redoublées et rythme » –, pour reprendre la typologie d'Alain Ricard⁵⁶⁰, il s'écarte du schéma usuel qui associe

Literature from 1800 to 1970 », dans Ghislaine SATHOUD & Chérif SECK (ed.), *De la créativité*, Elizabeth City, Wasteland Press, 2012, p. 115.

⁵⁵⁷ LeRoi Jones, cité par Lionel DAVIDAS, *op. cit.*, p. 189.

⁵⁵⁸ « Lire un livre ? 'Tain ! J'vais pas perdre mon temps à lire un putain de bouquin. J'en ai lu un à l'école. Je me suis assis et je l'ai fini pour voir de quoi ça parlait. Et j'ai compris qu'lire, ça vaut rien. J'vais pas perdre mon temps » (trad. Marilou Pierrat). Ed BULLINS, *Twelve Plays & Selected Writings*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2006, p. 27.

⁵⁵⁹ « Hey négro tu délirés ? Non mais ho ? T'as déjà entendu parler d'un nègre qu'écrit une symphonie jazzy... Oh, 'scuse, une symphonie... de Jazz ? ça existe pas, idiot ! » (trad. Marilou Pierrat). Cité par Samuel A. HAY, *Ed Bullins. A literary Biography*, Detroit, Wayne State University Press, 1997, p. 213.

⁵⁶⁰ Alain RICARD, *Théâtre et nationalisme. Wole Soyinka et LeRoi Jones*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1972, p. 87.

d'une part l'argot à l'ignorance et au vice, et d'autre part la connaissance et la sagesse à la maîtrise de la langue légitime.

C'est également par la trivialité et l'agressivité de l'argot que les préoccupations du BAM transparaissent dans les textes. Les *dirty dozens*⁵⁶¹ sont fréquentes dans le théâtre noir. Outre les jeux langagiers et les ressorts dramatiques que ces situations de confrontation contiennent, la représentation des *dozens* permet paradoxalement d'affirmer une fraternité, puisque ce jeu réservé aux membres de la communauté n'est jamais qu'une préparation aux véritables combats qui attendent les jeunes hommes, comme c'est le cas par exemple dans *The Toilets* de Jones où une bande d'adolescents s'insultent copieusement entre eux en attendant de rosser un jeune blanc qui a tenté de séduire un des leurs.

Dans *Dutchman* (LeRoi Jones, 1964), l'agressivité verbale sort du cadre ludique institué par les *dozens*. La pièce raconte le parcours d'un petit bourgeois noir (Clay), séduit par une femme blanche (Lula), qui passe de l'état de soumission et de fascination à l'état de révolte et de rejet des plaisirs simples et aliénants que lui promet le monde blanc, incarné ici par la femme tentatrice. La rhétorique révolutionnaire – et sexiste – de Jones apparaît explicitement dans la prise de conscience de Clay, qui en vient à la fin de la pièce à rejeter physiquement Lula, et, d'une manière plus discrète, dans les niveaux de langage utilisés. Au début de l'histoire Clay adopte les attitudes langagières de la classe bourgeoise ; c'est un jeune homme courtois et distingué que l'on découvre au début de la pièce : « Are you angry about anything ? Did I say something wrong ? »⁵⁶², ou encore, « Well, in college I thought I was Baudelaire. But I've slowed down since »⁵⁶³. À la fin de la pièce, Clay, excédé par les exigences et les insultes de Lula, passé de l'état d'esclave à l'état de révolté, use de la langue agressive du ghetto : « You great liberated whore ! You fuck some black man, and right away you're an expert on black people. What a lotta shit that is. The only thing you know is that you come if he

⁵⁶¹ Le terme désigne un jeu rituel pratiqué par les jeunes Noirs des classes populaires. Il s'agit d'une joute au cours de laquelle les protagonistes insultent la famille de l'autre (tout particulièrement la mère). Le jeu s'arrête quand un des joueurs perd la face ou avoue son impuissance en venant aux mains. Les *dozens* ont souvent été comparées aux *cutting contests*, joutes musicales entre deux ou plusieurs musiciens de jazz.

⁵⁶² « Tu es en colère ? J'ai dit quelque chose qu'il fallait pas ? » (trad. Marilou Pierrat).

⁵⁶³ « Eh bien, à la fac, je me prenais pour Baudelaire. Mais je me suis calmé depuis » (trad. Marilou Pierrat). LeRoi JONES, *Dutchman and The Slave*, New York, William Morrow and Company, 1964, p. 18-19.

bags you hard enough. And that's all »⁵⁶⁴. Le discours de Clay ne se limite pas à une série d'invectives. Jones nous donne à voir un moment de prise de conscience où la colère du personnage fait place à la lucidité et à la conviction qu'une révolution est imminente.

Mais il est remarquable que cette prise de conscience s'accompagne d'un durcissement du langage et d'un abandon des codes langagiers de la classe dominante. Dans la logique de Jones, l'émancipation des Noirs passe par l'affirmation d'une identité culturelle et cette identité réside en tout premier lieu dans le langage. Le dramaturge professe la rupture avec la bourgeoisie blanche et prône un renversement des valeurs. Comme l'explique Alain Ricard à propos de la vulgarité de la langue de Jones :

« Un noir bien éduqué ne jure pas, ne mange pas de pastèque, se conduit comme un bourgeois américain. Un des signes linguistiques de cette rupture avec la bourgeoisie est justement l'usage permanent des jurons et des obscénités avec une fréquence telle qu'ils deviennent des traits linguistiques par eux-mêmes »⁵⁶⁵.

Parler la langue du ghetto au théâtre, c'est en quelque sorte proclamer son indépendance. Pour reprendre l'image développée par Bourdieu dans *Ce que parler veut dire*, le discours n'est pas seulement un message, il est aussi un produit⁵⁶⁶. Les rapports de force et les structures sociales sont présents dans les échanges linguistiques et l'usage de tel ou tel idiome révèle une position sociale. Dans cette perspective, pour les dramaturges du BAM, il s'agit de s'affranchir des règles du « marché linguistique » et des valeurs qu'il véhicule.

« Écrire en style jazz, comme parle le peuple du blues, c'est employer à dessein un type de dialecte méprisé au début du siècle par les cercles littéraires parce qu'il était un héritage de l'époque du ménestrel. C'est au fond relever le gant, se parer de ce que l'on voulait cacher parce que l'on avait honte »⁵⁶⁷.

Ce que les blues exhibent depuis toujours avec fierté, leur caractère « sale », « obscène », la complaisance avec laquelle les transgressions morales y sont saluées,

⁵⁶⁴ « Espèce de grande putain dévergondée ! Tu crois qu'il te suffit de baiser un Black pour tout savoir d'eux. Quel tas de connerie. La seule chose que tu sais, c'est que tu jouis quand il te le met profond. C'est tout » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*, p. 34.

⁵⁶⁵ Alain RICARD, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁶⁶ Pierre BOURDIEU, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 16.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 84.

cette vulgarité en somme, se trouve représentée sur la scène à travers une langue qui se veut elle-même subversive. Le retour au blues qu'opèrent les musiciens de free et la mise en valeur de la vulgarité dans les écritures dramatiques afro-américaines des années 1960 relèvent sans doute d'une même logique d'affranchissement et de provocation vis-à-vis des normes linguistiques et morales de la société américaine.

Dire que la subversion est inscrite dans la langue même n'est pas simplement une image. Tout d'abord, comme dans la musique, c'est autant la manière de parler que le discours lui-même qui transgresse les codes de la distinction. La « saleté » du blues et du jazz, en effet, ne réside pas seulement dans les thèmes qu'ils développent mais aussi dans leur forme. Les sonorités *dirty*, les *growls* et les blues notes, l'expression non polie des instruments, les voix geignardes et graveleuses se retrouvent dans le parler des personnages du théâtre noir. Les « yeah », « huh », « ohh », « hey », « ahuh », les cris, soupirs, grognements et autres interjections, font partie du vocabulaire usuel. Dans *The Fabulous Miss Marie* (Ed Bullins, 1971), par exemple l'insistance de l'oncle Bill à entraîner sa nièce Wanda dans une danse lascive, sous le regard de sa femme Marie, donne lieu à l'échange suivant :

« BILL : (*Dances*) Heey... Wandie... You ain't gonna let your ole uncle out-dance you... are ya ? (*Does high kick and step*) Whheee... swing it, girl... Oeee... yeah...

WANDA : (*Dancing*): Ahhh... Uncle Bill...

MARIE : Bill !... Hey, Bill... leave that broken-down girl little broad alone. She ain't nothin' but a young girl... hummp... but she act like she's got an iceberg up her twat »⁵⁶⁸.

La parole ici, comme le blues et le jazz, est *dirty*. Comme dans le blues et le jazz, la matérialité du corps surgit dans la parole. Le discours n'est pas seulement manifestation de l'esprit mais manifestation du corps tout entier. Ce rapport particulier entre l'état corporel du musicien et la musique qu'il produit, ce rapport propre à la sonorité jazzistique, semble s'appliquer ici d'une manière similaire dans les échanges verbaux. S'il est admis que le son du jazzman se caractérise par sa ressemblance avec la

⁵⁶⁸ « BILL : (*Il danse*) Heey... Wandie... Tu vas pas quand même pas laisser ton vieil oncle danser sans toi comme ça... hein ? (Il balance haut les jambes et fait quelques pas) Allez... vas-y lâche-toi ma fille... Ouais... Yeah... / WANDA : (*Elle danse*) Ahhh... Oncle Bill... / MARIE : Bill !... Hey, Bill... Laisse-la un peu tranquille cette fêlée. C'est qu'une gamine... hum !... mais on dirait qu'on lui a fourré un iceberg dans la chatte » (trad. Marilou Pierrat). Ed BULLINS, *The Fabulous Miss Marie*, dans Ed BULLINS (ed.), *The New Lafayette Theatre presents. Plays With Aesthetic Comments by 6 Black Playwrights*, New York, Anchor Books, 1974, p. 18.

voix humaine, selon Amiri Baraka, le jazz – et tout particulièrement le free –, ne reflète pas n'importe quelle voix, mais précisément celle du ghetto :

« What one will hear in the music of John Coltrane, Eric Dolphy, Sam Rivers, John Tchicai, and especially Archie Shepp is not speech "in general," but the voice of the urban Negro ghetto... That Archie Shepp's growling, raspy tenor saxophone locutions, for example, distill for your ears the quintessence of Negro vocal patterns as they can be heard on the streets of Chicago, Detroit, Philadelphia, Harlem, or wherever you choose »⁵⁶⁹.

Musiciens et dramaturges semblent se rejoindre dans le désir de modeler leur discours sur les inflexions particulières du parler afro-américain. Une même exigence de réalisme anime les deux formes de représentation, et si le jazz et le blues sont des modèles pour l'écriture dramatique, c'est parce qu'ils ont su, depuis toujours, mettre en valeur la musicalité de la parole, y compris dans sa dimension « basse » et « matérielle » – pour reprendre la terminologie de Bakhtine –, et c'est en cela notamment qu'ils perturbent l'ordre officiel du langage.

Le renversement des valeurs s'opère ensuite sur le plan sémantique. Comme le fait remarquer Robert Gold, le parlé jazz – *jazz talk* – se caractérise notamment par la pratique du retournement :

« For example, *mean, dirty, low-down, and nasty, and bad, tough, hard, terrible* all carry favorable connotations in jazz speech, while *sweet, pretty, square, and straight* are usually unfavorable ; it requires no cultural historian to detect the basic black distrust of white moral and esthetic standards lying behind such semantic reversals »⁵⁷⁰.

Ce jeu avec les connotations laisse en effet apparaître en creux un système de valeurs. Plus loin, l'auteur signale une forte tendance à assigner une connotation positive aux termes qui évoquent le désordre mental. Si l'on ose dire, la langue du jazz opère une inversion carnavalesque des valeurs.

⁵⁶⁹ « Ce qu'on entend dans la musique de John Coltrane, d'Eric Dolphy, de Sam Rivers, de John Tchicai, et surtout d'Archie Shepp, ce n'est pas le langage en général, mais la voix du ghetto urbain noir... Ces syllabes grognées et rauques du saxophone tenor d'Archie Shepp, par exemple, distillent à nos oreilles la quintessence des motifs vocaux qu'on peut entendre dans les rues de Chicago, Detroit, Philadelphie, Harlem, que sais-je encore » (trad. Marilou Pierrat). William J. HARRIS, « "How you sounds ??" Amiri Baraka Writes Free Jazz », dans Robert G. O'MEALLY, Brent Hayes EDWARDS & Farah Jasmine GRIFFIN, *Uptown Conversation : The New Jazz Studies*, New York, Columbia University Press, 2004, p. 320.

⁵⁷⁰ « Par exemple, *mauvais, dégueulasse, bas, ou encore teigneux, méchant, dur, violent, terrible* ont tous des connotations positives en langue jazz, alors que *coulant, joli, carré et net* sont généralement négatifs ; pas besoin d'histoire culturelle pour deviner sous ces renversements lexicaux la méfiance essentielle des Noirs pour les valeurs morales et esthétiques des Blancs » (trad. Marilou Pierrat). Robert S. GOLD, *Jazz Talk*, New York, Da Capo Press, 1982, p. x.

En résumé, la présence d'une « langue jazz » dans la dramaturgie correspond à une démarche politique. Comme dit Bakhtine : « Tous les peuples modernes ont d'immenses sphères de langage non publié, dont la langue littéraire et parlée, éduquée selon les règles et les opinions de la langue littéraire et livresque, nie l'existence »⁵⁷¹. Et puisque toute façon de parler manifeste une manière d'être au monde, avec cette mise au ban de la « sphère de langage » afro-américaine, c'est tout un système de valeurs qui est nié par la haute culture. En faisant entendre la voix du peuple du blues, le théâtre participe ici, à l'exemple du jazz, à l'affirmation de la richesse et de la légitimité de toute une culture.

1.1.2. Chants et *call and response*

C'est, en second lieu, à travers un certain rapport au chant que l'esthétique du jazz apparaît. Cette particularité de la dramaturgie, qui n'est d'ailleurs pas sans lien avec le recours à l'idiome afro-américain, se manifeste essentiellement de deux manières : à travers la musicalité des dialogues – et notamment l'usage du *call and response* –, et par l'introduction de parties chantées. L'importance que revêt le chant dans le jazz dépasse largement le corpus des œuvres vocales. Et avant de développer ce deuxième point, il est bon de rappeler « combien, profondément enraciné depuis les origines dans la musique de jazz, le chant lui est véritablement *consubstantiel* »⁵⁷². Cet énoncé pourrait également s'appliquer au théâtre noir. « Il est remarquable, en effet, de voir comment toute *parole* prend imperceptiblement la forme d'un *chant*, même dans les dialogues où le discursif est largement utilisé »⁵⁷³. Il est vrai que la distinction ne va pas toujours de soi. Les auteurs paraissent même parfois brouiller les pistes à dessein.

Dans le prologue de *Junebug Graduates Tonight* (Archie Shepp, 1967), les fréquentes interventions de l'orchestre, la versification et les consonances donnent à toutes les prises de parole une dimension musicale :

« (*Music*)
MUSLIM :
A niggers ass is like a tree,
Dispendable

⁵⁷¹ Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. André Robel, Paris, Gallimard, 1970, p. 418.

⁵⁷² Jean-Pierre MOUSSARON, « Chant », dans Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 239.

⁵⁷³ Geneviève FABRE, *op. cit.*, p. 286.

He's only safe when he's like me,
Invincible. [...]
I leave you wanting from afar
Your sweet love that always will be near me
But I must go off and fight a war,
For freedom's price is in a knife »⁵⁷⁴.

Le dialogue qui suit immédiatement cette tirade, écrit dans un style plus quotidien mais toujours accompagné de musique, accentue la confusion entre ce qui relève de la parole et ce qui relève du chant :

« (*Music.*)

JESSIE : Honey, wait a minute. Sonja, you're his daughter. Tell him how much we need him.

JULIE : Let that nigger split, Jessie. He ain't never use treated you like a wife, nor me as your sister.

JESSIE (*Sings*) : I don't want him to go.

JULIE (*Sings*) : Better let that nigger go.

JESSIE : I don't care he's done

JULIE : Men make love for fun »⁵⁷⁵.

Avec ses répliques symétriques, l'échange fonctionne selon le principe du *call and response*, et la thématique du mauvais mari dont on souhaite ou redoute le départ est typique du blues. Les passages à chanter font l'objet d'indications scéniques spécifiques, ce qui signale *a priori* une stricte délimitation entre chant et parole, mais, dans les faits, la musicalité de l'ensemble rend cette distinction toute théorique. Prises séparément d'ailleurs, les quatre dernières répliques correspondent formellement au schéma d'un couplet de blues.

La pièce regorge d'exemples de ce type, le parlé-chanté et les thèmes emblématiques du blues s'immiscent à chaque instant dans le discours pour lui faire prendre la tournure d'un chant collectif ou solitaire. Le personnage de Jessie,

⁵⁷⁴ « (*Musique*)/ MUSLIM : Le cul d'un nègre est comme un arbre,/ On s'en passe/ Seul moyen d'être en sécurité, faire comme moi,/ Être invincible. [...]/ Je vais loin de ton désir/ De ton délicieux amour qui m'accompagnera toujours/ Mais je dois partir et faire la guerre,/ Car le prix de la liberté est dans un couteau » (trad. Marilou Pierrat). Archie SHEPP, *Junebug Graduates Tonight*, dans Woodie KING & Ron MILNER (ed.), *op. cit.*, p. 33.

⁵⁷⁵ « (*Musique*). JESSIE : Mon cœur, attends un peu. Sonja, tu es sa fille. Dis-lui combien nous avons besoin de lui. JULIE : Laisse-le se casser, ce nègre. Y t'as jamais traité comme sa femme, ni moi comme ta sœur. JESSIE (elle chante) : Je veux pas qu'il s'en aille. JULIE (elle chante) : Vaut mieux qu'il s'en aille. JESSIE : J'men fiche de ce qu'il a fait. JULIE : Les hommes font l'amour pour s'amuser » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*, p. 34.

notamment, passe constamment d'un registre à l'autre, sans que la nature de son propos change fondamentalement :

« JESSIE : Yes where is my son ? Tonight's his night. He's gonna turn the banker out, all God's victim gather 'bout.
(Sings.)
Just as he prophesse'd
Rich man pays, mellow days »⁵⁷⁶.

Qu'elle chante ou non, Jessie use de formules courtes et rythmées qui souvent riment entre elles. Si tous les personnages de la pièce ont à un moment ou à un autre recours au chant (les *songs* interviennent pour souligner l'état émotionnel d'un personnage ou, au contraire, pour prendre de la distance vis-à-vis d'eux même), c'est surtout dans cette absence de démarcation réelle entre le chant et la parole – favorisée par l'usage de ces figures poétiques – que se situe véritablement la dimension musicale de l'écriture d'Archie Shepp. Quoique l'auteur reconnaisse l'influence de Brecht dans la présence de ces chansons⁵⁷⁷, la rupture qu'elles instaurent dans l'action n'a pas la même netteté que dans le théâtre épique brechtien. La diversité des registres et des fonctions – épique, lyrique, satirique, allégorique – que revêtent ces chants confèrent plutôt à l'ensemble de la pièce la souplesse et l'ambiguïté d'un long blues, c'est-à-dire un poème à la fois épique et lyrique où le *je* n'est jamais seulement individuel et où la distinction entre mélodies, paroles et grognements s'efface dans les inflexions de la voix du chanteur.

La musique, dans le théâtre noir, est une composante importante du discours. Si son omniprésence rend ses fonctions difficiles à cerner avec précision, on peut noter qu'elle intervient souvent à des moments clés du drame. Dans certains cas, elle en cristallise même les enjeux.

Dans *Dutchman* qui n'est pas la plus musicale des pièces de LeRoi Jones, de nombreuses répliques sont à la lisière du chant et de la voix parlée et c'est précisément dans ces moments que la véritable nature des rapports entre Lula et Clay – entre Blancs et Noirs – se révèle. Dans certains cas, si l'on ose dire, l'auteur indique clairement l'ambiguïté :

⁵⁷⁶ « JESSIE : Oui où est mon fils ? C'est sa soirée. Il va alléger le banquier, que tous les déshérités se pointent./ (Chante)/ C'est comme dans sa prophétie./ L'homme riche paie, on se la coule douce » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*

⁵⁷⁷ Voir l'entretien avec Archie Shepp (« Annexe », p. 533).

« LULA : (*Bites and giggles, glancing at Clay and speaking in loose sing-song*). Can you get involved... boy ! Get us involved. Um-huh. (*Mock seriousness*) Would you like to get involved with me, Mister Man ? »⁵⁷⁸.

Dans cette réplique, qui doit être dite, pour reprendre le mot de l'auteur, en « parlant d'une voix vaguement chantante », le mot « boy », dont la connotation coloniale ne peut échapper, apparaît pour la première fois dans la bouche de Lula.

Par moment, la confusion entre parole et chant est inscrite dans la structure du dialogue. C'est notamment le cas lorsque Lula demande à Clay de l'inviter à la fête où il se rend. Ce passage fait apparaître la musicalité de l'échange à travers l'usage du *call and response* qui est ici mis en représentation par les personnages. L'extrait qui suit montre de quelle manière Lula assoit son ascendant sur Clay et commence à le modeler à son image.

« LULA : Now you say to me, "Lula, Lula, why don't you go to this party with me tonight ?". It's your turn, and let those be your lines.
CLAY : Lula, why don't you go to this party with me tonight, Huh ?
LULA : Say my name twice before you ask, and no huh's.
CLAY : Lula, Lula, why don't you go to this party with me tonight ?
LULA : I'd like to go, Clay, but how can you ask me to go when you barely know me ? »⁵⁷⁹.

Avec la répétition du motif central, les variations introduites par Clay et la conclusion de Lula, l'échange a tout d'un couplet de blues. Or, avec les paroles et les exigences de Lula, ce blues prend insidieusement l'allure d'un rock and roll, genre musical qui, à l'époque de la pièce, représente pour une branche de la communauté noire un cas exemplaire de spoliation. Quelques éléments du texte nous semblent corroborer cette interprétation : peu avant ce dialogue, Lula fredonne un air de *rhythm 'n blues* – ancêtre noir du rock and roll –, en terminant de croquer la pomme qu'elle a partagée avec Clay. Deuxièmement, dans le jargon du jazz, le terme « line » désigne à la fois « un discours mielleux et enjôleur » et une mélodie ou une phrase musicale⁵⁸⁰. Clay est donc enjoint d'endosser le costume du chanteur de variété. Le motif « Lula, Lula,

⁵⁷⁸ « LULA : (*Croque [dans sa pomme] et glousse, jetant des coups d'œil à Clay, d'une voix vaguement chantante*). Je peux t'impliquer...boy ! Eh oui. Je peux nous impliquer. (*Avec un sérieux moqueur*) Voudrais-tu t'impliquer, Mister Man ? » (trad. Marilou Pierrat). LeRoi JONES, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁷⁹ « LULA : Maintenant tu me dis, "Lula, Lula, pourquoi tu ne vient pas à la fête avec moi ce soir ?". C'est ton tour, et ce sera ta réplique./ CLAY : Lula, pourquoi tu ne vient pas à la fête avec moi ce soir, huh ?/ LULA : Dis mon nom deux fois avant de demander, et pas de huh./ CLAY : Lula, Lula, pourquoi tu ne vient pas à la fête avec moi ce soir ?/ LULA : J'aimerais bien y aller, Clay, mais comment peux-tu demander ça alors que tu me connais à peine ? » (trad. Thomas Horeau). *Ibid.*, p. 16.

⁵⁸⁰ Jean-Paul LEVET, *Talkin' that talk. Le langage du blues et du jazz*, Lille, Éditions Kargo, 2003, p. 329.

why don't you go to this party with me tonight » sonne en effet comme un parfait cliché du rock commercial, apprécié par la jeunesse blanche dont Clay semble vouloir se rapprocher. La suppression du « Huh », imposé par Lula, apparaît comme une volonté de gommer tout élément nègre de la chanson. Appliqués à une relation entre Noir et Blanc, le *call and response*, la structure du blues et le thème de la séduction, n'ont évidemment rien d'un simple procédé littéraire. Qu'elle soit ou non soulignée par les acteurs, la dimension musicale de ce petit dialogue est au moins autant un enjeu dramaturgique qu'un aspect idiomatique de l'écriture de Jones. La valeur du chant est ici l'objet d'une lutte.

Comme on le voit en effet à l'échelle de la pièce, la manière dont Lula s'approprié ou moque la culture noire est précisément le point nodal du drame. En initiant ce jeu de question réponse et en le modelant à sa manière, le personnage de Lula affirme son emprise sur l'identité du jeune Noir. C'est d'ailleurs le chant « hystérique » et la danse de Lula⁵⁸¹, parodie grotesque et agressive des pas de danse et des inflexions du *rhythm 'n blues*, qui déclenchent finalement la révolte de Clay. Au cours de sa tirade finale, le jeune homme moque la prétention de Lula à manier l'idiome noir et à comprendre l'art de Bessie Smith et Charlie Parker, deux figures qu'il invoque comme pour reconquérir une identité que les charmes de Lula mettaient en péril.

Il existe de nombreux cas d'utilisation plus conventionnelle du *call and response* – notamment avec l'introduction de partie chorale⁵⁸² –, mais l'usage qu'en fait

⁵⁸¹ « LULA. (*Elle commence à chanter d'une voix qui devient vite hystérique. En chantant, elle se lève, [...] commence à s'agiter en rythme et à se trémousser comme une danseuse de twist, et continue le manège le long du couloir.*) Et c'est comme ça qu'est né le blues. Oui, oui. Fils de pute, casse-toi. Eh oui. Couin. Eh oui. Et c'est comme ça qu'est né le blues. Dix petits nègres sur la corde raide, et pas un qui ressemblait à ce mec. Oui. Allez, Clay. Du sexe, du sexe. Collé-serré. [...] Allez, Clay. Un peu de collé-serré dans le métro. Du sexe, encore, c'est chaud. Bouge comme tu sais faire, comme ta vieille mère avec son chiffon sur la tête. Trémousse-toi jusqu'à en perdre l'esprit. Bouge ton cul, bouge ton cul, bouge ton cul ! Oh ouiiiiiii ! Vas-y Clay » (trad. Marilou Pierrat). Citation originale : « LULA. (*Begin to sing a song that becomes quickly hysterical. As she sings she rises from her seat, [...] beginning a rhythmical shudder and twistlike wiggle, which she continues up and down the aisle.*) And that's how the blues was born. Yes, Yes. Son of a bitch, get out of the way. Yes. Quack. Yes. Yes. And that's how the blues was born. Ten little niggers sitting on limb, but none of them ever looked like him. [...] And that's how the blues was born. Yes. Come on, Clay. Let's do the nasty. Rub bellies. Rub bellies. [...] Come on, Clay. Let's rub bellies on the train. The nasty. The nasty. Do the gritty grind, like your ol' rag-head mammy. Grind till you lose your mind. Shake it, shake it, shake it, shake it ! OOOOweeee ! Come on, Clay » (LeRoi JONES, *op. cit.*, p. 31).

⁵⁸² L'introduction d'un chœur est assez fréquente : dans *Junebug*, par exemple, un chœur de militants des *Black Panthers* fait chanter une foule de manifestants (Archie SHEPP, *op. cit.*, p. 60). Dans *Bloodrites*, de Jones, ce sont deux chœurs qui se répondent et se mélangent. Chant, danses, claquements de mains reproduisent l'ambiance fiévreuse d'un office gospel dans lequel les slogans révolutionnaires remplacent les écritures (LeRoi JONES, « *Bloodrites* », dans Woodie KING & Ron MILNER (ed.), *op. cit.*, p. 25).

Jones est exemplaire de ce que l'application d'un procédé musical au théâtre peut produire en terme de drame. Le *pattern* musical afro-américain est ici à la fois un motif musical et un motif dramaturgique : en introduisant des éléments de langage propres à la musique noire dans la forme dramatique, Jones les met à distance et interroge leurs significations sociales.

À travers ces deux exemples il nous semble possible d'affirmer que l'on trouve dans le jazz et dans le théâtre noir un rapport similaire au discours. Dans les deux cas, parole et musique servent également à parler et à chanter. La parole épouse les structures de la musique pour se faire plus expressive et la musique est un moyen privilégié pour exprimer des idées et provoquer les tensions dramatiques.

1.1.3. Musique de scène et dramaturgie musicale

Comme le dit Geneviève Fabre, la musique dans le théâtre noir est à la fois un « élément autonome et [une] composante de la dramaturgie »⁵⁸³. Intégrée dans la fiction ou située sur un autre plan, la musique intervient pour suggérer un lieu ou une époque, créer une atmosphère, souligner un sentiment, nuancer ou contredire une parole. Loin de se limiter à une fonction d'accompagnement ou de décoration sonore, elle participe littéralement à la construction du discours théâtral. Comme une seconde voix qui joue tantôt à l'unisson, tantôt en contrepoint, la musique est un élément essentiel de la dramaturgie.

La précision des indications scéniques qui la concernent attestent d'ailleurs de l'importance qu'elle revêt pour les dramaturges. Il n'est pas rare de voir spécifier le nom d'un morceau ou d'un musicien dans les didascalies, les styles (blues, *rhythm 'n blues*, be-bop, *soul*) sont souvent mentionnés avec soin et on trouve également des consignes sur la manière de jouer tel ou tel passage. En somme, tout indique que la musique est choisie pour ce qu'elle peut provoquer ou signifier dans l'esprit du spectateur. Donnons quelques exemples :

Dans *The Corner* de Ed Bullins (1967), la pièce s'ouvre sur la célèbre interprétation de *Moody's Mood for Love* de King Pleasure, qui évoque inmanquablement les années 1950, période au cours de laquelle l'auteur situe l'action.

⁵⁸³ Geneviève FABRE, *op. cit.*, p. 287.

Le même auteur déclare dans ses notes préliminaires sur *Jo Anne !!!* (1976) que « la musique fait partie intégrante de la pièce »⁵⁸⁴. Elle doit « imposer sa forme et son rythme à la pièce »⁵⁸⁵. Bullins demande que deux thèmes soient associés aux deux personnages principaux, en précisant comment ils doivent être joués. Il est remarquable que l'essentiel de la description des personnages passe à travers des indications musicales. Les indications concernant le thème de All Goode en disent long sur les significations que Bullins est prêt à assigner à la musique de scène :

« All Goode's theme is heavy, mocking, boozy, and threatening, but it should keep its "down home" quality. A funny, "folksy" line runs through this music to denote All Goode's character, which is that of a "good ole boy" but with a guilty, moralistically paranoid, and psychotic Christian alcoholic bent »⁵⁸⁶.

Bullins caractérise ses personnages via une musique qui doit tour à tour être « moqueuse » ou « pocharde », devenir « menaçante » ; il attend qu'elle « dénote », « révèle », « insiste », « souligne » telle ou telle donnée fondamentale du drame. Dans cette pièce centrée sur la question du mensonge, la musique fournit donc un point de vue essentiel qui, sans la rendre explicite, relaie la position de l'auteur.

La musique n'a pas toujours une fonction aussi clairement diégétique, elle instaure parfois une atmosphère pour donner corps à la tension dramatique, comme c'est par exemple le cas dans *Junebug Graduates Tonight* (Shepp, 1967), lorsque la famille de Junebug craint que ce dernier ne refuse son diplôme :

« SONJA : Suppose he was to refuse ?
JULIE : Refuse what ?
SONJA: His diploma. Suppose he was to say, I'll have nothing to do with this annual sacrifice. Suppose he was to say in his valedictorian address...
(*Music. The lights go out quickly.*) »⁵⁸⁷.

Sonja ne termine pas sa phrase, l'orchestre poursuit à sa place, prenant le relais d'une pensée qui tourne en rond. Souvent, en effet, la musique intervient pour dire ce que la parole peine à exprimer.

⁵⁸⁴ Ed BULLINS, *Twelve Plays & Selected Writings*, op. cit., p. 138.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ « Le thème de All Goode est lourd, moqueur, alcoolisé et menaçant, mais il doit conserver son côté "domestique". Une veine de drôlerie populaire parcourt la musique en filigrane, qui sert à caractériser All Goode comme un "bon gars", mais un bon gars avec un côté coupable, parano de la morale, alcoolique et chrétien psychotique » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*

⁵⁸⁷ « SONJA : Et s'il refusait ?/ JULIE : Refusait quoi ?/ SONJA : Son diplôme. Imagine qu'il dise, rien à foutre de ce sacrifice annuel. Imagine que pendant son discours.../ (*Musique. Les lumières s'éteignent rapidement*) » (trad. Marilou Pierrat). Archie SHEPP, op. cit., p. 43.

Dans ces trois cas (*The Corner*, *Jo Anne !!!* et *Junebug Graduates Tonight*), la musique reste globalement tributaire du texte, elle le rythme, le nuance et pallie éventuellement ses insuffisances ; elle le *sert*. Ce qui diffère cependant de la place qui est souvent accordée à la musique au théâtre, c'est l'« espace » qu'elle occupe. Dans *The Corner*, *Moody's Mood for Love* et d'autres standards d'époque sont joués tout du long de la première séquence (qui représente la moitié de la pièce) ; dans *Junebug*, les interventions de l'orchestre sont incessantes ; dans *Jo Anne !!!*, la musique est indissociable des faits et gestes des personnages principaux. Un autre exemple nous est fourni par *How do you do* (1965), pièce de Ed Bullins durant laquelle un harmonica blues doit jouer du « début jusqu'à la fin »⁵⁸⁸. Dans ce dernier cas comme dans les autres, la musique occupe une place trop importante pour ne pas valoir par elle-même. Bien qu'ayant apparemment une fonction d'accompagnement, en occupant à ce point l'espace sonore, la musique finit par prendre le devant de la scène, en tant que musique.

La musique en effet, est souvent pensée par les dramaturges comme une dimension essentielle de l'action scénique. C'est à travers elle que l'expérience théâtrale devient effective.

La pièce de LeRoi Jones, *Home on the Range* (1968), sous-titrée « a play to be performed with the music of Albert Ayler improvised on the background »⁵⁸⁹, illustre précisément cet usage de la musique, employée à la fois comme élément autonome et comme composante de la dramaturgie, pour reprendre à nouveau l'expression de Geneviève Fabre. *Home on the Range* raconte l'histoire d'un Noir qui s'introduit dans la maison d'une famille euro-américaine afin de les tuer. Se réclamant de Robespierre, l'homme, venu selon ses dires pour faire régner la terreur, n'arrive ni à impressionner ni même à se faire comprendre. Lorsque qu'un groupe de Noirs s'invite dans la maison et improvise un bal, et tandis qu'un haut-parleur diffuse la parole rassurante d'un Dieu bouffon, l'homme met ses menaces à exécution et tire sur la foule dansante. Dans cette pièce qui mêle le théâtre de l'absurde à la rhétorique militante la plus féroce, la musique ne souligne pas l'action, elle construit un discours parallèle sans fonction diégétique. Comme l'explique l'auteur, la musique d'Ayler est choisie pour la force qui s'en dégage

⁵⁸⁸ Ed BULLINS, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁸⁹ « Une pièce à jouer avec la musique improvisée d'Albert Ayler en fond sonore » (trad. Thomas Horeau). Annemarie BEAN (ed.), *A Sourcebook of African-American Performance. Plays, people, movements*, New York, Routledge, 1999, p. 32.

et le sentiment de pouvoir qu'elle suscite⁵⁹⁰. Le jazzman doit traduire en musique l'histoire à laquelle il assiste afin de donner une forme de vie qui manque à l'œuvre écrite :

« I've used him when I've wanted improvisation added to the texte ; in other words, let the musician look at the play and improvise. I've done that a few times. But I think that's interesting because the play is as much a generator of emotion as any other thing. And if you have a musician improvising off the emotions he gets from the play, then it creates a kind of improvised life of the play at the same time that you have a kind of stated life of the play »⁵⁹¹.

La musique est autonome, elle ne fait pas partie de la structure écrite, mais elle amplifie la tension dramatique en la *réfléchissant* sur le plan émotionnel. Cette traduction simultanée de l'action en musique constitue une des nombreuses voies expérimentées par les gens de théâtre pour renforcer, par l'émotion, l'effectivité de l'expérience théâtrale.

La vocation politique du théâtre noir conduit ses dramaturges à s'interroger sur la place du spectateur : comment œuvrer à une prise de conscience du public ? Comment susciter le passage à l'action révolutionnaire ? Dans le théâtre du *Black Arts Movement*, ces préoccupations typiques de l'art militant engendrent des formes singulières dans lesquelles la musique joue un rôle important. Influencés par les écrits d'Artaud⁵⁹², les auteurs dramatiques du BAM partent à la recherche d'un théâtre qui se soucie moins de raconter des fictions que de provoquer des expériences réelles. L'idée que le théâtre doit s'adresser à l'être tout entier, par tous les moyens dont dispose la scène, l'idée que le théâtre doit agir physiquement et émotionnellement sur le spectateur avant de s'adresser à son intellect, toutes les leçons élémentaires du *Théâtre et son double* font rapidement leur chemin. Dans cette perspective, les débordements dionysiaques du free et le subtil mélange de subversion sociale et de spiritualité qu'on y trouve apparaissent riches de potentialités.

Plusieurs pièces s'écartent donc du modèle dramatique pour privilégier une action directe sur le spectateur. Dans la plupart des cas, la musique y a pour fonction

⁵⁹⁰ Charles REILLY (ed.), *Conversation with Amiri Baraka*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994, p. 232.

⁵⁹¹ « Je m'en suis servi quand j'ai voulu que le texte soit agrémenté d'improvisation ; en d'autres termes, je laisse le musicien regarder la pièce et improviser. J'ai fait ça quelques fois. Mais je trouve que c'est intéressant car il n'y a pas que la pièce qui génère des émotions. Et si tu as un musicien qui improvise à partir des émotions qu'il éprouve, alors ça crée une sorte de vie improvisée de la pièce en parallèle de sa vie explicite » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*, p. 233.

⁵⁹² Alain RICARD, *op. cit.*, p. 150.

d'émouvoir et de déstabiliser l'auditoire. Dans *It Bees Dat Way* (1972), Ed Bullins fait entrer le public – majoritairement blanc – dans un espace plongé dans la pénombre, sans séparation entre la scène et la salle. Six personnages invectivent les spectateurs tandis qu'un quartet de jazz improvise sur une bande son qui mêle cris d'émeute, coups de feu et sirènes de police⁵⁹³. Dans ce cas précis, c'est l'agressivité du free qui prévaut. La dimension guerrière de cette musique dont la critique a parfois surestimé l'importance apparaît ici sans équivoque. Le ton général est celui de la menace. Le spectateur doit être impressionné et le jazz, en jouant de sa puissance sonore, participe à l'instauration d'un rapport de force.

Composée par Archie Shepp pour la création de la pièce en 1969, la musique de *Slave Ship* d'Amiri Baraka cherche également à agir physiquement sur le spectateur. Dans cette pièce historique qui retrace l'histoire d'un groupe d'Africains arrachés à leur terre pour être vendus comme esclaves dans une plantation du Sud des États-Unis, la musique s'inscrit dans un dispositif scénique qui cherche à abolir la distinction entre la scène et la salle. Installé dans le décor, sur des planches en bois inconfortables évoquant les cales des bateaux négriers, le spectateur est assailli d'informations que Mike Sell qualifie « d'agression sensorielle »⁵⁹⁴ : pris entre les cris, les odeurs diffusées, les brusques changements de lumière et les improvisations rageuses des musiciens, le public voit sa capacité de jugement fortement réduite. Comme le signale Soyica Diggs Colbert, tout est fait pour supprimer la distance physique et critique qui sépare le spectateur de la fiction⁵⁹⁵. Si la musique de Shepp joue un rôle important dans cette tentative d'immerger le spectateur, elle ne se limite pourtant pas à l'instauration d'une atmosphère oppressante :

« The play's structured use of improvisation marks an even more radical turn, which Jeff Schwartz characterizes as being "as close as any work to formally embodying 's revolutionary Black Aesthetic, by fully incorporating the improvisational procedures of free jazz into theater"»⁵⁹⁶.

⁵⁹³ Samuel A. HAY, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁹⁴ Mike SELL, « The Black Arts Movement : performance, Neo-Orality, and the destruction of the "White Thing" », Harry J. ELAM & David KRASNER (ed.), *African American Performance and Theater History. A Critical Reader*, New York, Oxford University Press, 2001, p. 70.

⁵⁹⁵ « La mise en scène perturbait les attentes usuelles du spectateur en matière de proxémique théâtrale et de distance esthétique » (trad. Thomas Horeau). Citation originale : « The production disrupted the spectators' normal expectation of theatrical proxemics and aesthetic distance ». (Soyica Diggs COLBERT, *The African American Theatrical Body*, New York, Cambridge University Press, 2011, p. 204).

⁵⁹⁶ « L'utilisation structurée de l'improvisation dans la pièce marque un tournant encore plus radical, et elle est, selon Jeff Schwartz, "aussi proche qu'on peut l'être de l'incarnation formelle de la Black Aesthetic révolutionnaire de Baraka en ce qu'elle fond complètement les procédures d'improvisation du

En mêlant des instruments ancestraux aux procédés avant-gardistes du free, en composant à partir des cris des esclaves, le saxophoniste assoit musicalement le propos de : les Afro-américains d'aujourd'hui ont la même musique et le même combat que les premiers esclaves ; le peuple a transcendé ses souffrances par la musique, par la culture et par la lutte ; la mort symbolique que constitue le passage du Milieu est promesse de naissance. Avec *Slave Ship* la longue histoire des Noirs ne fait que commencer et la musique, en soulignant le continuum culturel qui relie les spectateurs à leurs ancêtres, le réaffirme avec force.

Quant à l'improvisation évoquée par Mike Sell, la plupart des études en font mention sans entrer dans le détail. Elle intervient manifestement dans les interactions avec le public qui se font de plus en plus nombreuses au fur et à mesure qu'avance la pièce. Certaines séquences ménagent en effet des espaces qui favorisent l'intervention du public et conduisent les acteurs à réagir en fonction des imprévus. C'est le cas notamment de la scène de la vente aux enchères, et de la scène finale durant laquelle, alors que le soulèvement des esclaves a commencé, le public participe aux festivités en dansant avec les acteurs⁵⁹⁷. Au cours de cette toute dernière scène, la tête coupée d'un traître – qui avait tenté de faire échouer la révolte – tombe au milieu de la foule dansante. La tournure que prend la pièce à ce moment dépend essentiellement de la réaction du public qui fait corps avec l'action. Harry Elam raconte à ce propos que plusieurs représentations furent près de tourner à l'émeute⁵⁹⁸. Dans ces moments où la nature théâtrale de l'événement s'efface à la faveur d'une situation de rassemblement politique, les chants – *We gonna rise up* notamment –, plus encore que la musique instrumentale, jouent un rôle majeur.

Dans *Slave Ship*, la fonction de la musique est donc d'agir sur le spectateur en favorisant son immersion dans l'action jusqu'à l'engager à participer à ce qui devient un rituel social et politique d'incitation à la révolte. Le rythme et la forte charge émotionnelle de la musique de Shepp opèrent ici comme un déclencheur car, comme le

free jazz dans le théâtre"» (trad. Marilou Pierrat). Mike SELL, «The Drama of the Black Arts Movement», dans David KRASNER (ed.), *A Companion to Twentieth-Century American Drama*, Malden, Blackwell Publishing, 2005, p. 279.

⁵⁹⁷ Soyica Diggs COLBERT, *op. cit.*, p. 204.

⁵⁹⁸ Jerry Gafio WATTS, *Amiri Baraka: The Politics and Arts of a Black Intellectual*, New York, New York University Press, 2001, p. 271.

dit Baraka : « Music goes more deeply into the spirit than the words »⁵⁹⁹, et pour provoquer le passage à l'action d'une assemblée – les orateurs le savent bien –, l'argumentation seule n'est pas toujours suffisante.

The Theme is Blackness (1966), de Ed Bullins, se présente comme une expérience sensorielle et conceptuelle, dont le texte peut être donné ici dans son intégralité :

« SPEAKER : The theme of our drama tonight will be Blackness. Within Blackness One may discover all the self-illuminating universes in creation. And now BLACKNESS.

(Lights go out for twenty minutes. Lights up).

SPEAKER : Will blackness please step out and take a curtain call ?

(Lights out)

*(Blackness) »*⁶⁰⁰.

Jouant sur la polysémie du terme *Blackness* – comme obscurité et comme négritude –, Bullins propose à une assistance, majoritairement blanche⁶⁰¹, de faire l'expérience concrète de la *Blackness*. Si les didascalies n'indiquent pas de musique, un orchestre de free (le trio de Chebo Evans) est inclus dans le dispositif dès la première production de la pièce en 1966 à San Francisco⁶⁰². Dans ce drame conceptuel sans action scénique visible où la musique prend une place centrale, Mike Sell voit une critique de l'héritage des Lumières et, plus largement encore, de la conception platonicienne qui associe la contemplation et la compréhension⁶⁰³. Bullins refuse de montrer son objet, il le donne à entendre et à éprouver, et l'exploration du thème ne prend pas d'autre forme qu'une expérience prolongée de l'obscurité et de l'écoute. En le privant de sa faculté primordiale, Bullins enjoint au spectateur de percevoir et de penser le « thème » autrement. Dans ce théâtre sans verbe et sans vision, c'est donc la musique qui prend la place du discours. La découverte – l'« auto-révélation » – dont on peut faire

⁵⁹⁹ « La musique entre plus profondément dans l'esprit que les mots » (trad. Marilou Pierrat). Baraka, cité par Samuel O'Connell dans l'ouvrage d'Harvey Young (Harvey YOUNG, *The Cambridge Companion to African American Theatre*, New York, Cambridge University Press, 2013, p. 158).

⁶⁰⁰ « VOIX-OFF : Ce soir le thème de notre pièce sera le Noir. Dans le Noir peuvent s'illuminer tous les univers à l'œuvre dans la création. Et maintenant, NOIR./ *(Les lumières s'éteignent pendant vingt minutes. Lumière)*/ VOIX-OFF : Le noir peut-il se faire connaître et faire rideau ?/ *(Les lumières s'éteignent)*/ *(Noir)* » (trad. Marilou Pierrat). Ed BULLINS, *op. cit.*, p. 209.

⁶⁰¹ La pièce est sous-titrée : « A one act play to be given before predominantly white audiences » (*Ibid*).

⁶⁰² Mike SELL, « The Black Arts Movement : Performance, Neo-Orality, and the Destruction of the "White Thing" », Harry J. ELAM & David KRASNER (ed.), *African American Performance and Theater History. A Critical Reader*, New York, Oxford University Press, 2001, p. 68.

⁶⁰³ Mike SELL, « The Drama of the Black Arts Movement », dans David KRASNER (ed.), *A Companion to Twentieth-Century American Drama*, Malden, Blackwell Publishing, 2005, p. 274.

l'expérience dans cette *Blackness* ne viendra pas par la vue. L'expérience noire est à découvrir dans le temps et dans les sonorités produites par l'orchestre. L'écoute de la musique de jazz est ici présentée comme une expérience sensible et spirituelle.

Si la dimension politique du geste de Bullins semble à première vue problématique, dans la mesure où il se refuse à montrer et à démontrer, comme c'est d'ordinaire le cas dans le théâtre militant, la dramaturgie n'est pas exempte d'une vision historique et sociale de la question. Tout d'abord, comme nous l'avons évoqué, parce qu'il interroge la dimension universaliste du rapport à la connaissance que véhicule l'idéal des Lumières et qu'il promeut d'autres manières de penser le monde. Ensuite, parce que ce spectacle de Noirs destiné aux Blancs s'inscrit dans une longue tradition en même temps qu'il prétend y mettre fin. L'association du jazz à la contemplation de la *Blackness* fait en effet directement écho à la *minstrelsy*. Mais, dans le théâtre et dans l'esprit de Bullins, le public ne peut espérer voir ni swing sautillant, ni exotisme souriant, ni aucune des représentations du Noir que le monde du spectacle a contribué à forger. Avec Bullins, l'expérience noire est invisible, ou du moins irréductible à l'ensemble des représentations que peuvent contenir le cadre de scène à l'occidentale et le cadre de pensée dont il découle. En résumé, le jazz s'impose dans la dramaturgie de Bullins comme la voix par excellence de la négritude. C'est lui qui parle et qui structure la perception du temps, c'est lui, enfin, qui peut prétendre au statut de représentant de la diaspora.

Dans ces expériences qui s'écartent de la logique dramatique et de l'usage ordinaire de la musique de scène, le jazz contribue à immerger le spectateur dans une situation qu'il doit avant tout éprouver. Ces travaux se distinguent sans doute des pratiques habituelles du théâtre politique – notamment celles héritées de Piscator et Brecht –, dans la mesure où le discours et l'argumentation n'y occupent pas forcément une place prépondérante. Mais, dans l'esprit des dramaturges du BAM, l'immersion sensorielle et l'empathie émotionnelle n'excluent pas la réflexion. Stimulations émotionnelle et intellectuelle ne sont pas strictement distinctes, elles ont vocation à se nourrir l'une de l'autre : « l'émotion appelle la réflexion qui à son tour engendre le choc émotif. L'émotion n'est pas un but en soi ; elle n'est justifiée que si elle est productrice

et incite à construire le sens »⁶⁰⁴. Pour Baraka, en effet, la musique n'exprime et ne suscite pas seulement des émotions, elle contient des idées :

« See, music has ideas in it. People think that it's only if they hear lyrics that ideas are being communicated. That's not true. There are ideas in music – what the composer wants to say, what he feels, what kind of emotional parallel music conjures up. There are all kind of ideas and thoughts and feelings, of course, in music. And so the music, to me, is an added dramatic dimension – as narrator, as actor »⁶⁰⁵.

En aucun cas la musique n'est pensée seulement comme un *stimulus* émotionnel. La dimension discursive du drame entre également dans ses prérogatives. En s'adressant à la totalité de l'être, par la diversité des expériences – sensorielles, affectives et conceptuelles – qu'elle suscite, la musique est ici un moyen privilégié d'atteindre tous les niveaux de la conscience spectatrice.

Si la musique contient des idées, celles-ci s'expriment également à travers la structure musicale et non seulement par le son. La dimension jazzistique apparaît parfois dans la manière dont le récit se construit. À en croire les sous-titres de certaines pièces – *Blues drama* chez Ed Bullins, *Jazz opera* ou *Jazz musical* chez LeRoi Jones et *Jazz Allegory* chez Archie Shepp –, le jazz se présente aussi comme un principe qui informe l'ensemble de la dramaturgie.

Avec *Junebug Graduates Tonight*, la *Jazz Allegory* de Shepp, l'influence du jazz ne se limite pas aux interventions de l'orchestre. Moins audible, mais non moins significative, c'est la structure cyclique du morceau de jazz appliquée à la pièce qui donne à l'histoire sa pleine dimension. À la manière d'un thème qui encadre les développements musicaux, le prologue et la dernière scène présentent un certain nombre de similitudes. Dans les deux scènes, on trouve un monologue du père de Junebug, le Black Muslim. C'est sa parole qui ouvre et qui ferme la pièce. Au cours de la scène d'ouverture, il annonce devoir partir en guerre, et, dans la scène finale, après avoir fait exploser l'église où se déroulait la remise des diplômes et après avoir sacrifié son fils, manifestement bouleversé, il déclare ne rien regretter et réaffirme ses positions

⁶⁰⁴ Geneviève FABRE, *op. cit.*, p. 306.

⁶⁰⁵ « Voyez, dans la musique, il y a des idées. Les gens pensent que c'est uniquement lorsqu'ils entendent des paroles qu'on leur communique des idées. Ce n'est pas vrai. Il y a des idées dans la musique – ce que veut dire le compositeur, ce qu'il ressent, et le genre de parallèle émotionnel que fait surgir la musique. Dans la musique, on trouve toutes sortes d'idées, de pensées et de sentiments, évidemment. Et donc la musique, pour moi, confère une dimension dramatique supplémentaire – en tant que narrateur, en tant qu'acteur » (trad. Marilou Pierrat). Amiri Baraka, cité par Charles REILLY (ed.), *op. cit.*, p. 232.

avec force. Ses propos, cependant, sont moins cohérents, et il avoue avoir perdu la notion du temps. Les variations sont importantes, mais dans les deux cas, les thèmes du sacrifice et de l'entente impossible entre les races sont évoqués. Dans chaque scène, un blues est chanté : par la mère de Junebug au début, par sa sœur à la toute fin. Le thème du mauvais mari⁶⁰⁶ y est développé, bien que la tonalité y soit très différente. Alors que la mère se montre indulgente et choisit d'accepter son époux tel qu'il est⁶⁰⁷, la sœur, désabusée, insiste sur la cruauté de « son homme » qui ne lui témoigne plus aucun amour⁶⁰⁸. Le parcours effectué par les personnages et la mort de Junebug les ont transformés, mais les préoccupations restent sensiblement les mêmes.

La similitude la plus significative réside selon nous dans le lieu de l'action. La pièce débute dans « une église détruite par une explosion », c'est-à-dire, dans le lieu de la scène finale. L'action commence donc au moment et à l'endroit où l'histoire se termine et tout ce qui est annoncé dans le prologue vient peut-être d'avoir lieu. L'analogie avec la structure usuelle d'un morceau de jazz qui débute et se termine par l'exposition d'un même thème est assez parlante. En bouclant ainsi la boucle, Shepp suggère que l'histoire de Junebug n'est qu'une occurrence particulière d'un thème plus vaste. Ce thème doit être sans cesse rejoué, retravaillé. L'Histoire se répète et les histoires doivent être reprises. Appliqué au théâtre, ce rapport au temps que l'on trouve dans l'approche jazzistique constitue une alternative au modèle tragique, puisque la possibilité d'introduire des variations, le perpétuel changement qui se joue dans la reproduction du cycle contredit l'idée de fatalité. Même si la pièce de Shepp ne porte pas, loin de là, un message d'espoir, la structure cyclique qu'il propose introduit l'idée que la solution alternative se trouve sans doute dans la répétition et dans la variation ; comme dans sa musique, dans l'obstination et dans la nuance.

⁶⁰⁶ Il n'est pas inutile de rappeler ici que le thème du mari (ou de la femme) inconstant, injuste ou simplement cruel, a souvent servi d'allégorie pour désigner le patron infligeant des mauvais traitements à ses ouvriers (Robert SPRINGER, *op. cit.*, p. 137-138).

⁶⁰⁷ « Well, now, Mama. That ain't no way/ To treat a man. I mean, if he/ Don't wanna do a song and dance/ You gotta to take it like it is » (Archie SHEPP, *op. cit.*, p. 34). « Allons, allons, Mama. C'est pas une manière de traiter un homme. Je veux dire, si lui/ Il n'est pas d'accord avec ton manège/ Faut que t'acceptes les choses telles qu'elles sont » (trad. Marilou Pierrat).

⁶⁰⁸ « My man don't love me/ Treats me oh so mean/ My man don't love me/ Treats me oh so mean / He is the meanest man/ That I have ever seen ». (On peut également y voir un hommage au « Fine and Mellow » de Billie Holiday). (Archie SHEPP, *op. cit.*, p. 76). « Mon homme ne m'aime pas/ Oh, il me traite si mal/ Mon homme ne m'aime pas/ Oh, il me traite si mal/ C'est l'homme le plus méchant/ Que je n'ai jamais vu » (trad. Thomas Horeau).

Dans *Dutchman* la dimension cyclique de l'histoire est affirmée de manière encore plus nette. Le thème simple de la rencontre entre le Noir (Clay) et la Blanche (Lula) introduit au début de la pièce est réexposé à la fin de la pièce quasiment à l'identique. Après le meurtre de Clay par Lula et après que les passagers aient aidé cette dernière à se débarrasser du corps, le wagon se vide pour laisser Lula seule avec un jeune Noir élégamment vêtu qui vient d'entrer dans la rame. Les deux personnes se retrouvent seules comme au commencement et l'attitude prédatrice de Lula suggère que le nouveau venu sera très probablement sa prochaine victime. La pièce s'achève comme elle a commencé, par une situation ouverte, et la similitude entre les deux scènes nous engage à regarder le drame qui vient de se produire comme le développement particulier d'un thème dont on n'a pas terminé d'explorer les possibilités. À la différence de Shepp, propose une reproduction presque exacte de la situation initiale. Le personnage de Lula ne semble pas affecté par l'histoire qu'elle vient de vivre et le nouvel arrivant ne se doute pas de ce qui l'attend. À la fin de *Dutchman*, le drame à venir apparaît inéluctable puisque le Noir qui vient d'entrer est tout aussi ignorant que son prédécesseur. Comme le dit David Krasner : « The cycle, Baraka is suggesting, will repeat until African American cease "riding the train" »⁶⁰⁹. Chez Baraka c'est la représentation de ce cycle fatal qui doit conduire les Noirs à le briser. C'est en refusant de participer au jeu destructeur que propose Lula, en refusant de monter dans le train que les Noirs ont une chance d'échapper au sort de Clay.

L'analogie avec le schéma jazzistique *exposition-développement-réexposition*, est une proposition de lecture. Ce que cette structuration du récit implique en terme de drame nous éloigne apparemment du jazz puisque le caractère cyclique des œuvres de jazz ne suscite pas à notre connaissance ce type d'interprétation dramaturgique, mais il y a, à n'en pas douter, un cas exemplaire de ce que l'application d'un procédé jazzistique au théâtre peut produire : une forme dramatique singulière qui, pour emprunter largement à son modèle, réussit à s'en affranchir pour développer un discours qui lui est propre.

L'influence du jazz dans la dramaturgie se ressent également dans la manière dont les prises de paroles des personnages sont orchestrées. C'est le cas par exemple

⁶⁰⁹ « Le cycle, suggère Baraka, se répétera jusqu'à ce que les Afro-Américains cessent de "prendre le train" » (trad. Marilou Pierrat). David KRASNER, *American Drama. 1945-2000. An Introduction*, Malden, Blackwell Publishing, 2006, p. 70.

dans *Street Sounds* (1970) de Bullins. Revendiquant dans son titre sa dimension sonore, la pièce se compose d'une série de monologues qui se répondent, comme les solos des jazzmen, et qui constituent autant de versions d'un même thème : celui de l'existence dans le ghetto.

Mais c'est dans *The Fabulous Miss Marie* (1971) que l'analogie avec l'esthétique du jazz est la plus fragrante. Dans *Miss Marie*, Ed Bullins développe une dramaturgie chorale – « this work should be played in ensemble style »⁶¹⁰ –, dont l'enjeu réside moins dans le déroulement d'une intrigue que dans le traitement individuel et collectif du thème. Il n'y a pas à proprement parler de fable dans *Miss Marie* : un groupe d'amis fêtent Noël ensemble chez Marie Horton, parlent et se parlent de leur vie sans qu'aucun événement marquant ne vienne perturber l'atmosphère à la fois chaleureuse et désabusée qui sert de prétexte à la succession de monologues composant la pièce. Il y est moins question d'histoire que de relations dont le tissage complexe apparaît dans les interactions et dans des dialogues en apparence creux ou déconstruits. Samuel Hay, qui développe son analyse en comparant les invités de Marie à un orchestre de jazz dont elle serait le leader, met en effet en évidence les multiples reprises du thème central qui, selon lui, peut se résumer à l'idée que la quête de l'accomplissement personnel est un jeu impitoyable et sans fin. Si le thème n'est pas exposé clairement au début de la pièce, comme ce serait le cas dans un morceau de jazz traditionnel, il se décline, parfois explicitement dans quelques monologues⁶¹¹, et plus souvent dans la manière dont les personnages parlent les uns des autres. D'une manière générale, toutes les tirades se complètent pour dresser le tableau de la vie de Marie Horton. Samuel Hay distingue les personnages qui prennent des solos – la *front line* –, des personnages qui composent la section rythmique. Les solistes s'expriment de manière lyrique, fournissent des informations diégétiques et s'affrontent dans des duos

⁶¹⁰ « Cette œuvre doit être jouée à la manière d'un ensemble choral » (trad. Thomas Horeau). Ed BULLINS (ed.), *op. cit.*, p. 7.

⁶¹¹ Comme c'est par exemple le cas dans la tirade de la jeune Wanda : « Ahhh... Quelle existence misérable et étriquée. Les hommes qui vous mettent le grappin dessus, sur vous et ce qui est à vous, et qu'ils croient être à eux. La vieillesse, la mort, partout. Dans la classe moyenne émergente, des âmes à l'âge moyen. Pour qui boire la potion de la jeunesse, c'est s'acheter une part d'oubli 100% fiable. Et moi je commence juste dans ce qu'on appelle la vie, et de ce que j'en ai vu pour l'instant, j'arrive plus à rassembler assez d'enthousiasme pour que ça me fasse sourire » (trad. Marilou Pierrat). Citation originale : « Ahhh... This is such a miserable, mean existence. Men grabbing at you, grabbing what's yours and what they think is or should be theirs. Oldness and death around the corners. In the corners of their aspiring middle-class, middle aged souls. To drink the drink of youth they think is to buy a fifth of 100-proof oblivion. Here I am just starting out on this thing called life and from what I see so far I can't get up enough enthusiasm to smile about it any longer » (Ed BULLINS, *Twelve Plays*, *op. cit.*, p. 125).

ou des trios, tandis que les rythmiciens animent le tissu dramatique. Bill, le mari, par exemple, est comparé à un bassiste : omniprésent, il ne prend jamais de solo, mais soutient constamment l'action par de courtes répliques et par ses faits et gestes. Samuel Hay file ainsi la métaphore et révèle la dimension jazzistique de la composition. Le critique n'indique pas si Bullins a pensé sa dramaturgie en terme d'orchestration, mais son analyse fait indéniablement apparaître en quoi la structure d'un morceau de jazz peut servir de modèle dramaturgique.

Quelques éléments corroborent selon nous la pertinence de cette référence au jazz. Une indication scénique qui figure dans l'édition de 1974 indique en effet que Bullins s'inspire de l'improvisation musicale pour penser le jeu théâtral et la mise en scène :

« This work should be played in ensemble style – as fluid and free form as possible, short of being pretentious. It should be scored to music, live if possible, and not have a fixed, heavy set-in fact [...] »⁶¹².

L'idée que la réalisation repose sur un travail d'ensemble va dans le sens de l'analyse de Hay. Quand Bullins parle d'un style d'ensemble, cela sous-entend que la cohésion et les relations d'interdépendance des acteurs doivent être marquées, d'une manière ou d'une autre, par une forme d'écoute ou par une touche particulière, une couleur propre au groupe. L'« ensemble style » pourrait se comparer au son d'ensemble que recherche tout orchestre de jazz. Vient ensuite l'idée que la mise en scène doit être aussi « fluide et libre que possible ». Compte tenu de l'importance qu'a revêtu l'apparition du free jazz pour les artistes du BAM, il est difficile de ne pas voir dans l'expression « free form » une parenté avec les formes libres que les jazzmen de la *New Thing* développent à cette époque. Le désir de fixer le moins de choses possible suggère un recours à l'improvisation. Dans l'esprit de Bullins, une partie de la mise en scène repose apparemment sur l'inventivité, la capacité d'écoute et le sens de la composition des acteurs ; autant de principes qui évoquent directement les qualités requises par le jeu jazzistique. Enfin, ces principes de fluidité, de liberté et d'indétermination (« not have a fixed set-in fact ») sont associés à la musique, une musique « live si possible », qui doit marquer l'ensemble du travail (« it should be scored to music »). La musique en

⁶¹² « Cette œuvre doit être jouée à la manière d'un ensemble choral – une forme aussi fluide et libre que possible, sans être prétentieuse pour autant. Elle doit se dérouler en fonction d'une musique, *live* si possible, et ne pas dépendre d'un dispositif scénique lourd et fixe [...] » (trad. Thomas Horeau). Ed BULLINS (ed.), *op. cit.*, p. 7.

question n'est pas spécifiée. Seule la première didascalie indique qu'il s'agit de *rhythm and blues*, les nombreuses indications qui jalonnent la pièce font mention de « changement », de « musique lente » ou « dansante », mais on peut supposer sans trop de risque que la couleur générale est celle du blues. Dans son introduction de la pièce, Mike Sell n'hésite pas à écrire :

« *The Fabulous Miss Marie* build dramatic tension not from plot or significant events but from moments, gestures, and words arranged with the rhythmic aplomb of Nina Simone or Big Joe Williams »⁶¹³.

La musique dans *The fabulous Miss Marie* est, à n'en pas douter, une « musique noire », et les harmonies et les rythmes qu'elle porte confèrent à l'ensemble ce caractère idiomatique qui affermit la dimension jazzistique d'une dramaturgie déjà formellement proche du jazz.

L'influence du jazz et du blues sur le théâtre noir se manifeste à toutes les étapes de la création artistique. Explicitement présenté comme un modèle d'art populaire et fonctionnel typiquement afro-américain par les théoriciens du mouvement le jazz agit en effet comme un idiome et un principe esthétique qui travaille la langue, le rapport à la parole et la structure dramatique. Mais c'est également par sa présence littérale sur la scène et par le rôle qu'il est censé jouer dans la réalisation des finalités de l'expérience théâtrale qu'il façonne la dramaturgie.

C'est en premier lieu dans la langue que l'empreinte de la musique noire se fait sentir. Comme nous l'avons vu, la présence d'une langue du blues sur les scènes du théâtre noir révèle la volonté de promouvoir une poésie orale dont la richesse est niée par la culture légitime. Plus qu'un simple lexique, c'est tout un système de valeurs et un certain rapport à la parole qui sont mis en jeu par le *jazz talk* des dramaturges du BAM. En déjouant les connotations ordinaires et en incluant la matérialité du corps dans leur poétique, les dramaturgies du BAM manifestent, dans l'écriture même, l'*attitude* à l'égard du monde dans laquelle Amiri Baraka voit la source de la musique noire.

Cette attitude se traduit aussi par une confusion volontaire entre la parole et le chant. Qu'il se présente sous la forme de *songs*, de dialogues en forme de *call and*

⁶¹³ « La tension dramatique de *The Fabulous Miss Marie* n'est pas construite sur l'intrigue ni sur des événements significatifs, mais sur des moments, des gestes et des paroles disposés avec l'aplomb rythmique de Nina Simone ou de Big Joe Williams » (trad. Marilou Pierrat). Ed BULLINS, *Twelve Plays*, *op. cit.*, p. 101.

response ou qu'il s'immisce dans les inflexions de la parole, le parlé-chanté du théâtre noir est à la fois une mise en valeur de la musicalité de la langue et des formes de relations qu'elle traduit, et un élément du drame qui en cristallise souvent les enjeux.

Le jazz opère également par sa présence littérale sur la scène et par les formes de narration qu'il génère. Utilisé pour ce qu'il connote, pour créer une tension dramatique ou pour agir directement sur la conscience du spectateur, le jazz assure un grand nombre de fonctions dramaturgiques. Omniprésent, il ne saurait se cantonner à un rôle bien précis. L'idée d'une « utilisation » du jazz ou d'une « musique de scène » devient alors problématique. Celle-ci occupe en effet souvent une place trop importante pour être assujetti à un ordre supérieur – l'ordre du drame ou l'ordre du discours – qu'elle devrait servir au mieux. Dans le théâtre noir, la musique a une valeur en elle-même, en même temps qu'elle modèle la dramaturgie. Car enfin, le jazz agit sur l'écriture d'une manière plus souterraine. En appliquant à leur fiction le temps cyclique du jazz ou en pensant les relations entre les personnages à travers le prisme des interactions musicales qui se jouent au sein d'un orchestre, certains dramaturges du *Black Arts Movement* ont en effet démontré que l'esthétique du jazz pouvait aussi marquer le théâtre en profondeur, non seulement par sa dimension sonore mais aussi par ses schèmes, à la manière d'un modèle donc, sans que la musique figure nécessairement au premier plan.

Une dernière remarque s'impose. L'improvisation occupe manifestement une place secondaire dans les dramaturgies du BAM. Certes Bullins y fait référence et certaines pièces de Baraka ménagent des espaces de liberté, certes la musique de scène est souvent en grande partie improvisée, mais, en ce qui concerne le travail de l'acteur, on constate que celui-ci ne jouit pas ici d'une marge de manœuvre comparable à celle des jazzmen. Le cumul des fonctions d'auteur et d'interprète que l'on trouve chez les musiciens de jazz n'a pas, à notre connaissance, d'équivalent dans le théâtre noir. Comme nous avons commencé à le dire, la transposition dans un autre médium de savoir-faire et de principes propres à une discipline artistique ne saurait revêtir de caractère systématique. Les analogies permettent d'éclairer un champ à la lumière de l'autre, elles introduisent de nouvelles possibilités d'analyse et de création, mais elles ne s'inscrivent pas dans un système d'équivalence. Si le jazz a marqué quelques uns de ses plus grands auteurs, le théâtre du BAM n'est pas ce qu'on pourrait nommer par commodité un « théâtre jazzistique ». L'emploi de la musique, pour être déterminante à beaucoup de niveaux, n'y est pas pour autant systématique. Sa ou ses fonctions ne sont

pas définies par une théorie, chaque dramaturge y fait appel d'une certaine manière pour répondre à la vocation particulière de l'œuvre. S'ils mettent en évidence la porosité entre l'art du théâtre et le jazz et la possibilité de penser ce dernier comme un modèle dramaturgique, les différents procédés utilisés par nos trois auteurs ne doivent en aucun cas être réduits à l'expression d'un dogme et occulter la singularité que chacun entretenait avec la musique.

1.2. *The Connection* de Jack Gelber par le Living Theatre

Créé par le Living Theatre en juillet 1959 à New York, la pièce de Jack Gelber *The Connection*, accorde au jazz une place centrale. Il y figure à la fois comme un thème, une action dramatique et, de manière plus souterraine, comme un modèle dramaturgique qui structure le récit, les prises de paroles et les relations entre les personnages. L'influence du jazz sur l'écriture de Gelber et sur le travail du Living est considérable et, comme dans certaines œuvres du théâtre noir, il est difficile de circonscrire son champ d'action tant il paraît s'imposer dans toutes les franges de la dramaturgie. *The Connection* se distingue des travaux du BAM en ce qu'elle accorde une place secondaire à la question raciale. Le jazz ne s'y présente pas exclusivement comme une musique noire, mais comme la musique d'une contre-culture qui accueille en son sein tous les rejetons indésirables de l'*american way of life*.

La pièce raconte l'attente fiévreuse d'un groupe d'héroïnomanes. Squattant chez l'un d'entre eux, Leach, les personnages patientent tant bien que mal avant l'arrivée de Cowboy, le dealer – la *connection* – qui doit leur fournir de quoi soulager leur manque. Parmi eux, quatre musiciens de jazz jouent par intermittence, pour passer le temps. L'action se déroule sous le regard d'un producteur (Jim Dunn) et d'un auteur dramatique (Jaybird) qui ont réuni les toxicomanes pour réaliser un documentaire théâtral avant-gardiste en échange du paiement de leur dose. Dans une sorte de prologue, Jim Dunn et Jaybird présentent leur travail comme une improvisation sur les thèmes composés par l'auteur. Mais l'attrait de Jaybird pour les formes improvisées se retourne contre lui et le caractère imprévisible de ses acteurs fait rapidement vaciller son scénario pour faire place au réel. Obnubilés par le manque, les acteurs s'affranchissent du canevas et laissent libre cours à leurs sentiments. L'attente se poursuit jusqu'à l'entrée de Cowboy, qui a pu déjouer la surveillance policière en se faisant

accompagner d'une salutiste, Sister Salvation. Commence alors la séance de *shoot*, où tous les personnages vont tour à tour dans les toilettes pour se dérober au regard de la sœur qui contemple la scène sans comprendre. Les dialogues reprennent, plus décousus que jamais, jusqu'à ce que Leach frôle la mort par overdose. La scène se vide alors progressivement, tandis que Solly et Cow Boy restent au chevet de Leach et que Jaybird profite des effets de son premier *fix*⁶¹⁴.

The Connection est un drame pirandellien reposant en grande partie sur la mise en jeu de la représentation et sur l'ambiguïté entre réalité et fiction. Dès le début du spectacle les faux incidents se multiplient. La tirade de Jim Dunn est ainsi interrompue à plusieurs reprises, une fois par une lumière qui s'allume inopinément, une fois par un musicien qui lui demande si Cowboy sera bientôt de retour, puis par le pianiste qui commence à jouer précipitamment, et enfin par Jaybird qui n'est pas satisfait de sa présentation : « Jimmie you're goofing. You've got your speeches mixed »⁶¹⁵. Le discours de Jaybird n'est cependant pas beaucoup plus clair. De ce prologue se dégage une impression d'incertitude et tout est fait pour donner au spectateur le sentiment qu'il a affaire à une performance expérimentale dont personne ne semble pouvoir maîtriser la tournure. Même les deux maîtres du jeu sont constamment en désaccord, comme on le voit par exemple à l'entrée des photographes, invités pour filmer la performance sans que Jaybird ait été prévenu. La tension, entre d'un côté l'auteur fictif et son texte, et d'un autre la liberté des personnages-acteurs dans la situation de représentation, est au cœur de la dramaturgie de Gelber. En vain Jaybird tente de reprendre le contrôle de la scène : « Cut it ! Cut it ! You are murdering the play. [...] So far no one has carried out his dramatic assignment »⁶¹⁶. Dans *The Connection* l'essentiel des conflits a pour enjeu la situation de représentation dans laquelle se retrouvent les personnages. Certains (Jim et Jaybird) tentent de l'orchestrer et les autres, qui la subissent, se l'approprient à leur manière, mais aucun d'eux n'en est satisfait. Dans cette pièce sans quatrième mur, le public est donc un des actants principaux et tout est fait pour l'intégrer à une action qui se donne pour véritable.

⁶¹⁴ Jack GELBER, *The Connection*, New York, Grove Press, 1960. La musique composée par Freddie Redd a été enregistrée chez Blue Note (Freddie REDD, *Music from The Connection*, Blue Note, LP 4027, 1960). Voir également l'adaptation cinématographique réalisée par Shirley Clarke (Shirley CLARKE, *The Connection*, USA, produit par Lewis M. Allen & Shirley Clarke, 1961).

⁶¹⁵ « Jimmie, tu es en train de gaffer. Tu mélanges tout » (trad. Thomas Horeau). Jack GELBER, *op. cit.*, p. 18.

⁶¹⁶ « Coupez ! Coupez ! Vous assassinez la pièce. [...] Pour l'instant, personne n'a respecté son rôle » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.* p. 33.

Dans cette situation où la présence du public crée le drame, Gelber et le Living multiplient les effets de réel afin d'accentuer le brouillage des frontières entre ce qui est du théâtre et ce qui n'en est pas, entre ce qui est feint et ce qui est littéralement vécu. Il s'agit de faire croire à la réalité du drame et, dans cette démarche, le jazz joue un rôle important :

« Le temps fictif coïncidait avec le temps vécu. Les interventions du jazzman qui faisait partie du groupe contribuaient beaucoup à la création d'une ambiguïté angoissante où tout se mêlait : la salle et la scène, la réalité et le théâtre, le vrai et le faux »⁶¹⁷.

En laissant aux musiciens le temps de développer leur discours, Gelber donne un rythme particulier à sa pièce. La musique n'accélère pas le temps de la fiction, au contraire, elle l'inscrit dans une durée bien réelle, extraordinairement longue puisque certains morceaux durent jusqu'à dix minutes. De ce fait, elle renforce l'idée que les acteurs ne font pas semblant d'attendre mais qu'ils n'ont véritablement rien d'autre à faire. Seule une véritable vacance semble en effet autoriser de prendre à ce point son temps sur une scène de théâtre. Dans *The Connection*, la littéralité de l'action musicale confère à l'ensemble un caractère authentique. C'est ensuite la véracité du jeu des musiciens et l'ambiguïté de leur statut d'acteur qui vient asseoir cette impression. Comme l'indiquent les notes de mise en scène fournies par l'auteur, les musiciens doivent utiliser leurs propres noms sur scène⁶¹⁸. En ce sens, les jazzmen ne jouent pas de personnages, ils incarnent simplement leurs propres rôles. Or, les musiciens choisis par Julian Beck et Judith Malina ont pour certains de réels problèmes d'addiction. Selon Dawn B. Sova, c'est justement parce qu'ils avaient perdu leur licence professionnelle à cause de l'héroïne que les musiciens du quartet de Redd étaient prêts à accepter les faibles salaires que leur proposait le Living⁶¹⁹. Jacky McLean et ses compagnons n'ont donc à feindre ni léthargie, ni nonchalance, ni rien, ils peuvent se contenter de jouer leur musique et d'être eux-mêmes. Que ce « naturel » soit ou non perçu comme tel par les spectateurs, la présence de véritables musiciens sur la scène apporte de toute façon à l'ensemble une forme de crédibilité : la banalisation de la prise de drogue dans le milieu

⁶¹⁷ Daniela PESLIN, *Le Théâtre des Nations: une aventure théâtrale à redécouvrir*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 312.

⁶¹⁸ « Les musiciens utilisent leurs propres noms tout au long de la pièce ». Citation originale : « The musicians use their own names throughout the play » (Jack GELBER, *op. cit.*, p. 15).

⁶¹⁹ Dawn Beverly SOVA, *Banned plays : Censorship Histories of 125 Stage Dramas*, New York, Facts On File, 2004, p. 53. (Cela dit, à notre connaissance, Redd n'a jamais succombé aux tentations de l'héroïne).

du jazz atteint en effet son apogée dans les années 1950 et le phénomène est bien connu du grand public⁶²⁰. Le mythe du jazzman drogué est loin d'être infondé. « Jazzman » n'est pas synonyme de « junkie », mais l'association des deux termes est, à cette époque, extrêmement courante. Enfin, comme le montre Pierre Saurisse, l'ambiguïté entre fiction et réalité repose en grande partie sur les effets d'improvisation⁶²¹, et, dans cette tentative de mystification du spectateur, la présence de la musique véritablement improvisée renforce la vraisemblance.

Le jazz entretient donc l'ambiguïté entre la fiction et la réalité, mais sa fonction dramaturgique ne se réduit pas à ce rôle. Comme nous allons le voir à présent, dans *The Connection*, le jazz est à la fois un thème, une action dramatique, une caution d'authenticité et un principe structurant.

1.2.1. « Musique de scène » et polarité du drame

Dans l'histoire du théâtre américain, *The Connection* est sans doute la première pièce de théâtre à accorder une place aussi importante à de la musique improvisée. Dans les premières didascalies, Gelber indique qu'il doit y avoir environ trente minutes de jazz par acte⁶²², ce qui est considérable. À une exception près, la musique ne joue pas pendant les dialogues, elle n'accompagne jamais, elle occupe le devant de la scène et prend pour ainsi dire le relais de l'action. On ne peut pourtant pas parler d'intermèdes puisque le temps dramatique ne s'interrompt pas. Les personnages continuent d'attendre, ils cessent simplement de parler pour laisser la parole à la musique. En attendant Cowboy, les personnages se livrent à des tâches qui s'équivalent. Couper un ananas, dormir, écouter un disque, parler ou jouer de la musique, toutes ces actions sont placées sous le même signe de l'attente. Mais si la musique ne jouit pas en apparence d'un statut particulier, les interventions du quartet constituent les seuls moments où les tourments de l'attente donnent l'impression d'être suspendus. Face aux tirades chaotiques et véhémentes des junkies, les improvisations de McLean et de Freddie Redd

⁶²⁰ Mike SELL, *Avant-Garde Performance and the Limits of Criticism. Approaching the Living Theatre, Happenings/Fluxus, and the Black Arts Movement*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005, p. 111.

⁶²¹ Pierre SAURISSE, *La mécanique de l'imprévisible : art et hasard autour de 1960*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 147.

⁶²² « There are approximately thirty minutes of jazz in each act » (Jack GELBER, *op. cit.*, p. 15).

se présentent comme des moments de grâce. Comme le souligne justement Pierre Biner, « le jazz n'est pas un accompagnement, c'est une autre polarité »⁶²³.

Mais que représente cette « polarité » de l'action ? Que nous raconte ce jazz qui prend la parole si longtemps ? Si l'on se fie au texte, les musiciens jouent pour répéter⁶²⁴, ou sans raison apparente, pour « tromper l'ennui » peut-être, comme le dit Gilles Mouëllic⁶²⁵. Mais d'un point de vue dramaturgique, la musique ne saurait servir à passer le temps ou à permettre aux musiciens de répéter. Si elle se présente sans fioriture, la musique n'a pas ici la même vocation que dans un concert, elle appartient à une fiction, ambiguë certes, mais prépondérante. D'après Judith Malina, « *The Connection* était l'analyse intellectuelle des significations du jazz »⁶²⁶. Que faut-il entendre par là ? Quelles significations du jazz la création du Living fait-elle apparaître ? Beck et Malina ne se sont pas beaucoup exprimés à ce propos, mais le seul chapitre de *La vie du théâtre* qui évoque la pièce de Gelber apporte selon nous un éclairage précieux :

« Le jazz c'est le héros, le jazz qui a fait très tôt une ouverture vers l'improvisation véritable. [...] Nous écoutions Charlie Parker, défoncez : il poussait très loin l'improvisation jazz. Il créait dans nos oreilles. [...] Il nous inspirait, il nous démontrait qu'en nous engageant d'abord réellement pour ensuite nous laisser partir, la grande envolée de l'oiseau pouvait se produire »⁶²⁷.

Nous reviendrons plus loin sur l'idée d'improvisation véritable. Ce qui nous intéresse en premier lieu dans ce texte c'est la manière dont les thèmes du jazz, de la drogue (la « défonce »), de la création (« il nous inspirait », « il créait ») et du départ (« laisser partir », « la grande envolée ») s'entremêlent. L'état narcotique est associé à l'expérience esthétique que procure l'écoute du jazz, ce dernier inspire l'auditeur pour lui permettre de s'évader. La parenté avec l'esprit de la *beat generation* et, plus avant, avec celui de la bohème littéraire du XIX^e siècle est ici très sensible. Comme le montre Mike Sell, la fascination pour la drogue est un des leitmotifs de la poésie moderne⁶²⁸.

⁶²³ Pierre BINER, *Le Living Theatre*, Lausanne, Éditions la Cité de l'Âge d'Homme, 1968, p. 43.

⁶²⁴ Peu après son entrée, le « second musicien » (Jacky McLean) annonce à ces collègues : « J'ai un boulot pour nous. Ils vont même nous payer. [...] Swing baby. Freddie, il faut qu'on prépare des morceaux ». (« I have a gig for us. They're even going to pay us money. [...] Swing Baby. Freddie, we have to get some tune prepared »). (Jack GELBER, *op. cit.*, p. 20.)

⁶²⁵ Gilles MOUËLLIC, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 112.

⁶²⁶ Jean-Jacques LEBEL, *Entretiens avec le Living Theatre*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1969, p. 48.

⁶²⁷ Julian BECK, *La vie du théâtre*, trad. Fanette et Albert Vander, Paris, Gallimard, 1978, p. 114.

⁶²⁸ Mike SELL, *op. cit.*, p. 110.

« Il faut être toujours ivre », peut-on déjà lire dans le *Spleen de Paris*. Chez Baudelaire par exemple, la prise de stupéfiants est conçue comme un voyage intérieur, une source d'inspiration et un défi à l'ordre bourgeois. L'état narcotique devient un modèle possible de l'état créateur, et la pratique de l'art se présente alors comme une pratique compulsive et marginale. La recherche de nouvelles expériences – l'exotisme pour les romantiques, le *trip* pour les *beat poets* – s'impose peu à peu comme une des voies de la création poétique. Selon Julian Beck, l'écoute du jazz, comme la « défonce », est un voyage et par là même un chemin vers la liberté, comme le suggère l'image de « la grande envolée ».

« Le jazz c'est le héros ». On sous-estime sans doute le rôle qu'a joué le jazz, et en particulier le be-bop, dans la gestation de la contre-culture américaine. Comme le montre Mike Sell, la politique intérieure menée pendant les premières années de la guerre froide va profondément cliver la société américaine. L'agressivité des administrations successives à l'égard de tous les comportements « anti-américains » qui promeuvent d'autres valeurs et d'autres formes de vie – communisme, homosexualité, prise de drogue – fédère ces déviances et, avant d'être relayé par le rock et la culture pop industrielle, c'est le jazz moderne qui porte l'étendard de l'autre société⁶²⁹. « In fact, rather than influencing the avant-garde, jazz was the avant garde »⁶³⁰. Le be-bop devient le fer de lance de la rébellion contre le conformisme bourgeois. Mike Sell résume : le be-bop, qui jouit d'une visibilité et d'une popularité plus grande que la plupart des avant-gardes qui l'ont précédé, propose, bien avant l'explosion mondiale du rock, une refonte des normes esthétiques, sociales et politiques qui prévalent dans la société d'après guerre⁶³¹. Pour toute une partie de la population américaine, c'est bien le jazz qui représente l'échappée, soit l'alternative au modèle social qui s'impose. Gelber et le Living s'inscrivent dans cette dynamique et « l'analyse intellectuelle des significations du jazz » dont parle Malina relève sans aucun doute d'une valorisation de son potentiel d'émancipation.

The Connection ne tombe pas pour autant dans le piège de la simplification. Si le jazz est bien à sa place dans la communauté qui refuse de prendre part à la marche normale du monde, il ne se confond pas avec la libération chimique, éphémère et

⁶²⁹ Cf. « Jazz and Drug War », *ibid.*, p. 90-131.

⁶³⁰ « En fait, le jazz n'influait pas l'avant-garde : il *était* l'avant-garde » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*, p. 93.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 94.

chimérique de l'héroïne. L'addiction est mise sur un pied d'égalité avec d'autres formes de servitude qui ont cours dans la bonne société et le monde du travail⁶³². Elle ne fait certes pas l'objet d'une condamnation morale, mais est présentée comme une voie sans issue. Le paradis des stupéfiants est un paradis artificiel et illusoire, et le lyrisme rageur des junkies ne parvient pas à masquer leur aliénation.

Le jazz au contraire figure le versant positif, créatif et libérateur de la marginalité, et c'est en cela qu'il représente l'autre polarité du drame. Comme l'explique Gilles Mouëllic, dans la pièce de Gelber,

« [d]eux pouvoirs libérateurs seront alors en conflit. Celui du *shoot* d'héroïne tout d'abord, qui libère la parole des personnages dans une suite de monologues adressés au public ou à la caméra. Mais ces monologues sont l'expression de l'isolement intérieur des personnages et leur liberté apparente n'est qu'un leurre : la dimension aliénante de l'héroïne, même si elle est présentée ici comme une aliénation parmi d'autres dans une société sans avenir, ne fait aucun doute tout au long de la pièce. Le second pouvoir libérateur, celui de l'improvisation du jazz, n'isole pas les personnages mais, au contraire, fait naître la possibilité d'une action collective, d'un acte de création émancipateur »⁶³³.

Si la prise de drogue est le ferment d'une communauté fondée sur le refus des normes sociales en vigueur, elle ne saurait constituer un horizon collectif viable. Le jazz lui, se présente comme une réponse à l'atonie générale : au manque, il oppose le désir ; à la frustration, l'inaction et l'isolement, il oppose la réalisation d'une œuvre collective. Dans la pièce de Gelber, la drogue et le jazz sont deux manifestations d'un rejet du

⁶³² Comme on le voit à plusieurs reprises, Gelber se garde de toute condamnation univoque. Dans son premier monologue, Sam se défend d'être plus accro que n'importe lequel de ses concitoyens : « the people who walk the streets, the people who work every day, the people who worry so much about the next dollar, the next new coat, the chlorophyll addicts, the aspirin addicts, the vitamin addicts, those people are hooked worse than me » (« ceux qui marchent dans la rue, ceux qui travaillent tous les jours, ceux qui angoissent tellement par rapport à l'argent, au nouveau manteau qu'ils vont pouvoir acheter, les accros à la chlorophylle, à l'aspirine, aux vitamines, ils sont pires que moi »). Ce à quoi Solly répond : « They are. Man, they sure are. You happen to have a vice that is illegal » (« C'est sûr. Mec, c'est sûr. Il se trouve que ton vice à toi n'est pas légal ») (Jack GELBER, *op. cit.*, p. 31). Plus loin, dans la tirade de Cowboy, la condition de junkie est présentée comme un choix de vie qui ne vaut ni mieux, ni moins qu'un autre : « what's wrong with day jobs ? [...] Personally I couldn't make the daily work scene. I like my work hours as they are. But it doesn't make me any better » (« Qu'est-ce qu'ils ont les boulots de jour ? [...] Personnellement je ne pourrais pas bosser de jour. J'aime mes horaires comme ils sont. Mais ça ne fait pas de moi quelqu'un de meilleur ») (*ibid.*, p. 76). Comme le montre l'étude de Edward Preble et John Casey : « The quest for heroin is the quest for a meaningful life, not an escape from life » (« La quête d'héroïne est une quête d'une vie qui ait du sens, et non une fuite ». Trad. Marilou Pierrat). Cité par David T. COURTWRIGHT (2001), *Dark Paradise : A History of Opiate Addiction in America*, London, Harvard University Press, 1982, p. 154. Les personnages de Gelber ne sont pas plus aliénés que tout un chacun, mais leur choix et leur manière d'affronter la vie ont seulement rendu leur existence *autrement* difficile.

⁶³³ Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 115.

modèle social aliénant : la première conduit à une autre forme d'asservissement, la seconde représente un modèle alternatif. Avec le jazz, le refus n'est plus un choix par défaut. Il apporte au manque qui tiraille les personnages une réponse productive, puisqu'il crée des formes de relations originales, et surtout bien tangibles, alors que l'héroïne seule permet au mieux de les imaginer.

La première didascalie de la pièce indique qu'une inscription doit figurer sur le mur du fond : « Heaven or hell : which road are you on ? ». *The Connection* n'apporte pas de réponse. L'histoire triste et sans fin, l'absurdité de cette attente dans ce huis clos évoqueraient plutôt le purgatoire. L'appartement de Leach n'est certes pas un paradis, mais les jazzmen qui le squattent ont quelque chose des anges, et la musique qu'ils produisent a ce caractère utopique qui laisse le spectateur interdit. La drogue n'ouvre pas les portes du paradis, mais la musique qui s'en nourrit nous en rapproche. Face aux idées reçues et aux condamnations morales attendues, le jazz, polarité essentielle du drame, se fait le porte voix de la complexité. L'enregistrement de Charlie Parker – mort depuis quatre ans à la création de la pièce – diffusé à la toute fin de la pièce sur un phonographe apporté par Harry, ajoute à la confusion : d'où peut venir la voix de Bird, le plus célèbre des junkies, si ce n'est du paradis ?

Dans *The Connection*, le jazz fait figure d'action dramatique. En montrant l'acte d'improvisation musicale comme un pendant positif de la transe narcotique, Gelber et le Living déplacent les représentations usuelles de l'addiction. Il n'y a ni condamnation, ni compassion, mais un regard lucide sur ce que la déviance sociale contient de fécond. Et cette fécondité des rapports humains hors-norme, c'est le jazz qui la donne à voir. Il est une polarité du drame, non parce que la pièce représente des musiciens dans leur cadre de vie, mais parce qu'elle leur laisse la possibilité de s'exprimer dans leur langue à eux, parce qu'elle fait entendre la voix du jazz en contre point d'un discours qui, malgré ses fulgurances, présente le rejet du modèle social dominant comme une impasse. Parallèlement, l'influence du jazz se fait également sentir dans la structure même de la pièce.

1.2.2. Jazz et structure dramatique

Quelques indices

En plus d'être littéralement présent sur scène, le jazz travaille la structure dramatique en profondeur. Gelber, qui selon Mike Sell qualifiait son œuvre de « jazz play »⁶³⁴, ponctue son texte de références au jazz qui suggèrent une parenté formelle. À travers la voix de ses avatars, Jim Dunn et Jaybird, l'auteur nous livre un certain nombre d'indices : « With the help of [name of director] we have selected a few addicts to improvise on Jaybird's themes »⁶³⁵. Jaybird précise : « What Jim is trying to say is that I'm interested in an improvised theatre. [...] Remember : for one night this scene swings »⁶³⁶.

On le voit bien, les notions de thème, d'improvisation et de swing font explicitement référence à l'esthétique du jazz. Plus loin, Jaybird annonce : « When all the changes have been played, we'll all be back where we started »⁶³⁷. Dans cette phrase, c'est la structure du morceau de be-bop qui est clairement évoquée. « Changes » – ou « chord changes » –, que l'on peut comprendre ici comme « variation », est, dans le jargon des musiciens, le terme qui désigne la progression harmonique correspondant au thème. C'est sur cette trame harmonique – ou grille – que les musiciens improvisent. Jaybird parle de sa pièce comme d'un morceau qui va être exécuté à partir d'un canevas, faire l'objet de variations et surtout, comme dans la structure standard – exposition du thème, improvisation et réexposition – se terminer comme il a commencé (« we'll all be back where we started »). Rien ne se déroule comme Jaybird l'avait prévu et la pièce ne se termine pas exactement comme elle commence, mais le lieu est inchangé, la scène retombe dans la pénombre et les personnages qui sortent annoncent qu'ils reviendront le lendemain, suggérant ainsi que la journée se reproduira, non pas à l'identique mais selon le même principe dramaturgique du manque, de l'attente et de l'extase temporaire. La dramaturgie de Jaybird n'est certes pas celle de Gelber, mais la comparaison de la pièce avec le fonctionnement d'un morceau de jazz avancée par

⁶³⁴ Mike SELL, *op. cit.*, p. 91.

⁶³⁵ « Avec l'aide de [nom du metteur en scène] nous avons sélectionné plusieurs drogués pour improviser sur les thèmes de Jaybird » (trad. Marilou Pierrat). Jack GELBER, *op. cit.*, p. 17.

⁶³⁶ « Ce que Jim essaie de dire c'est que le théâtre improvisé m'intéresse. [...] Souvenez-vous : ce soir, ça va swingger » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*, p. 18.

⁶³⁷ « Quand on aura joué la grille, on sera tous revenus à la case départ » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*, p. 19.

l'auteur fictif n'est pas une fantaisie de l'auteur réel. Elle se révèle pertinente à l'examen.

Double quartet, solos et « jazz relationship »

La pièce fonctionne en quelque sorte avec un double quartet, comportant les huit toxicomanes qui attendent le dealer. Le quartet de jazz d'un côté (Freddie Redd, Jacky McLean, Michael Mattos et Larry Richie), et de l'autre côté, le quatuor d'acteurs (Leach, Solly, Ernie et Sam) qui, durant le premier acte, se laissent aller à de longs monologues qui paraissent improvisés. Les quatre musiciens sont quasiment silencieux, ils ne prennent la parole que pour demander des nouvelles de Cowboy ou pour évoquer un concert qu'ils doivent préparer. Les autres, au contraire, dissertent abondamment sur les quelques thèmes qui émergent de la situation de représentation dans laquelle ils se trouvent : l'expérience de Jim Dunn, les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres et l'addiction, bien sûr, thème central qui se décline à travers l'évocation de Cowboy, de leur état de fatigue, des raisons qu'ils invoquent pour justifier leur choix de vie, etc. Les acteurs ne se prêtent pas volontiers au jeu proposé par Jim et Jaybird, mais ils doivent mériter l'argent qu'on leur a promis. Ils se passent donc la parole comme pour se décharger d'une tâche ingrate. La période d'attente se divise globalement en quatre séquences d'une durée à peu près équivalente, durant laquelle un des acteurs mène la danse. Encouragé ou contredit, soutenu en tout cas par les autres, chacun réalise un « solo », pour reprendre l'expression de Mike Sell⁶³⁸, que vient clore un morceau du quartet de jazz.

Ce parallélisme très appuyé renforce l'analogie entre les deux types de discours (verbal et musical). Pris dans la temporalité cyclique de l'attente, les personnages déversent leur parole sans que l'action avance, les monologues expriment seulement les sentiments des personnages dans le présent de la représentation et les relations qu'ils tissent entre eux. Comme le souligne Raphaëlle Tchamitchian, « alors que le monologue est l'un des artifices théâtraux les plus évidents avec l'aparté, il se fait ici passer pour un élément réaliste, en témoignant du délire des drogués »⁶³⁹. Dans ce contexte en effet, le

⁶³⁸ Mike SELL, *op. cit.*, p. 102.

⁶³⁹ Raphaëlle TCHAMITCHIAN, *Le jazz : une scène politique dans The Connection et L'Argent nous est cher*, Mémoire de Master I présenté et soutenu publiquement sous la direction de Yannick Séité, Université Paris 7 - Denis Diderot, 2010.

caractère artificiel du monologue est assumé, non comme une convention, mais comme un élément de la fiction. Les personnages sont, plus ou moins malgré eux, en situation de représentation, et ces prises de parole sont requises puisqu'elles font partie du jeu mis en place par Jim et Jaybird. Ainsi Solly convainc-t-il Sam de s'exprimer à son tour : « Pay your dues. Pay your dues »⁶⁴⁰. Comme dans un morceau de jazz soumis à des règles et à des conventions, les monologues – ou solos – s'inscrivent dans un cadre formel qui est ici dévoilé.

Ce cadre apparaît notamment dans la manière dont les personnages soulignent la théâtralité de leur intervention : « Hello there ! I'm the nineteenth century and I'm producing the twentieth. Unfortunately, the twentieth has developed anti-social habits »⁶⁴¹. Solly parodie habilement le prologue de Jim Dunn : « Hello there ! I'm Jim Dunn and I'm producing *The Connection* »⁶⁴², faisant varier le contenu pour mettre en valeur son point de vue sur la situation présente. Comme le montre Mike Sell⁶⁴³, à la manière d'un soliste de jazz qui prévient ses partenaires que son discours touche à sa fin, Solly s'assure que quelqu'un va prendre le relais : « Sam, someone, say something. Say something to the customers »⁶⁴⁴. Sam accepte de mauvaise grâce : « Okay. If that's the way it is. But who's to say ? »⁶⁴⁵. Puis il dénonce à son tour la théâtralité de la situation : « What does Jaybird want? A soft shoe dance ? I don't need any burn cork »⁶⁴⁶. Sam compare le témoignage qu'on lui demande à un numéro de danse ou à une séquence de *blackface* (« burn cork » désigne le bouchon brûlé qui servait à s'enduire le visage de suie). Suit un monologue décousu au cours duquel Sam présente à sa manière les autres junkies avant de finir, comme Solly, par passer la parole à celui qui n'a pas encore parlé : « Ernie ? ». Non sans s'être fait prier, Ernie s'engage alors dans un long soliloque, reprenant un à un tous les thèmes déjà évoqués. Comme ses prédécesseurs, il laisse libre cours à ses sentiments et affirme sa vérité avec véhémence. Toutes les tirades comportent en effet ce caractère assertif du solo de jazz. En résumé,

⁶⁴⁰ « Ta dette. Acquitte-toi de ta dette » (trad. Marilou Pierrat). Jack GELBER, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁴¹ « Bonjour là-dedans ! Je suis le dix-neuvième siècle et je produis le vingtième. Pas de bol, le vingtième a développé des habitudes asociales » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*, p. 39.

⁶⁴² « Bonjour là-dedans ! Je suis Jim Dunn et je suis le producteur de *The Connection* » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*, p. 17.

⁶⁴³ Mike SELL, *op. cit.*, p. 102.

⁶⁴⁴ « Sam, quelqu'un, dites quelque chose. Dites quelque chose aux clients » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*, p. 40.

⁶⁴⁵ « D'accord. Puisque c'est comme ça. Mais c'est à qui le tour ? » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*

⁶⁴⁶ « Qu'est-ce qu'il veut Jaybird ? Une soft shoe dance ? J'ai pas besoin de bouchon brûlé » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*, p. 41.

dans ce cadre « ludique », les personnages ne se préoccupent pas d'un drame en cours, ils produisent des discours qui se croisent et se recourent, mais qui sont avant tout l'expression radicale de leur subjectivité. Dans ce jeu apparemment sans fin, la parole, comme la musique, n'a pas de fonction diégétique, elle est essentiellement lyrique. Si l'on a pu parler d'« absence de drame »⁶⁴⁷ à propos de l'œuvre de Gelber, c'est probablement parce que, durant toute une partie de la pièce, acteurs et musiciens ne servent aucune intrigue, mais jouent seulement avec leur vie.

Au-delà de la situation particulière dans laquelle les junkies se retrouvent, la teneur des échanges et la structure des dialogues témoignent d'un certain type de relation que Mike Sell qualifie de « jazz relationship » :

« In *The Connection*, the relationship among music, the dialogue, the movement of the characters, the give-and-take of audience and actor, the dramatic structure, and so on is a *jazz relationship* »⁶⁴⁸.

Mike Sell développe sa pensée en insistant sur la notion de *cool* et sur la contradiction qui anime la vie du groupe. Même tiraillés par le manque, les personnages tendent en effet à rester *cool*. À l'exception d'Ernie, les personnages gardent la tête froide et restent en toute occasion à la fois ouverts et nonchalants. D'après le témoignage des acteurs, le modèle de comportement était celui du musicien de bop⁶⁴⁹. Dans ces relations à la fois *cool* et conflictuelles, on retrouve la plupart des « contradictions du jazz » mises en évidence par Paul Rinzler⁶⁵⁰.

Si l'individualisme domine à première vue – la loi du junkie comme celle de la jungle et du marché est celle du chacun pour soi –, une forme d'interdépendance relie malgré tout les membres de ce groupe qui n'ignore pas la solidarité. Leach se plaint de devoir héberger les « bâtards » qui profitent de sa *connection*, mais il s'occupe d'eux en les encourageant à se nourrir. L'ananas qu'il coupe n'est pas pour lui tout seul : « Hey, Sam, you want some pineapple ? (*Pushes Sam*) Don't you want to eat ? [...] Go on, eat

⁶⁴⁷ Arthur Sainer, cité par Stéphanette VENDEVILLE, *Le Living Theatre. De la toile à la scène 1945-1985*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 90.

⁶⁴⁸ « Dans *The Connection*, le rapport entre la musique, les dialogues, les mouvements des personnages, l'échange entre le public et les acteurs, la structure dramatique etc. est un rapport *jazz* » (trad. Marilou Pierrat). Mike SELL, *op. cit.*, p. 92.

⁶⁴⁹ Carl Lee, l'interprète de Cow Boy, aurait ainsi modelé son style et son attitude sur le personnage de Miles Davis (cf. *ibid.*, p. 97).

⁶⁵⁰ Voir *supra*, p. 32-33.

something »⁶⁵¹. Puis il insiste également auprès de Ernie avec qui les rapports sont pourtant particulièrement tendus : « I'm offering you the fruit of the land. Cowboy is just going to kill you. I want to save you »⁶⁵². Leach et Ernie se provoquent sans cesse et s'insultent copieusement, mais ils savent également prendre soin l'un de l'autre, comme on le voit par exemple quand Ernie examine le kyste de Leach en continuant à le railler. En revanche, lorsque Leach fait une overdose, Ernie s'en va en toute hâte pour s'occuper de ses affaires. Ernie, le moins sympathique de tous, est inconstant certes mais pas toujours sans égard. D'ailleurs Solly ne lui en tient pas rigueur : « I don't blame Ernie for leaving »⁶⁵³. Le monde décrit par Gelber a ses valeurs et son fonctionnement propre, il est violent, déroutant mais, d'une certaine manière, harmonieux. Les personnages ont besoin les uns des autres et ils s'entraident à leur façon. Le « give and take » évoqué par Mike Sell structure en effet toutes les relations. Leach se plaint d'être instrumentalisé mais il est sauvé par Sam et Solly lors de son overdose. Tous ont besoin des services de Cowboy, mais Cowboy a également besoin d'eux. Cowboy n'est pas un grand trafiquant, il est également consommateur. En tant que *connection* il assure sa propre dose mais il prend également la plupart des risques. Leach offre le gîte et le couvert ; Sam raconte des histoires ; Solly, la tête pensante, assure la médiation dans les moments difficiles ; les musiciens rendent l'attente supportable et donnent du sens à la transe narcotique⁶⁵⁴.

Les *jazz relationships* apparaissent également dans l'esprit d'ouverture et de tolérance qui règne. Quel que soit le caractère véhément et assertif des propos tenus, quelle que soit la violence des comportements, les choix de chacun sont toujours respectés. Après avoir essuyé les sarcasmes de Sam, Ernie déclare par exemple : « Sam is right about me in his own way »⁶⁵⁵. La vérité est subjective et les choix n'engagent en théorie que ceux qui les font. Quand Leach lui demande de lui accorder une seconde dose, Cowboy, qui a tenté un moment de l'en dissuader, déclare laconiquement : « Okay, it's your life » (« D'accord, c'est ta vie »)⁶⁵⁶. Cette manière de

⁶⁵¹ « Hey, Sam, tu veux de l'ananas ? (*Il pousse Sam*) Tu veux pas manger ? [...] Allez, mange quelque chose ! » (trad. Marilou Pierrat). Jack GELBER, *op. cit.*, p. 26-27.

⁶⁵² « Je t'offre le fruit de la terre. Cowboy va te tuer, c'est tout. Je veux te sauver » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*, p. 27.

⁶⁵³ « Je ne reproche pas à Ernie d'être parti » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*, p. 88.

⁶⁵⁴ Le plus long des passages musicaux (dix minutes selon les didascalies) est précisément joué après la séance de *shoot*, lorsque la paix semble régner enfin dans l'appartement.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 43.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 85.

ne s'occuper que de ses propres actes ne va pas sans poser des problèmes, mais le collectif les assume et compose avec eux. Seul Ernie menace réellement l'équilibre du groupe. Celui que l'on accuse d'être un faux musicien multiplie en effet les impairs et dissone constamment. Nécessaire à l'instauration d'une tension dramatique, le personnage d'Ernie met en évidence la fragilité de ces relations fondées sur la responsabilité individuelle. À la question « Who's in charge ? » (« Qui commande ? »), posée par un des photographes, Sam répond : « I am the man as much as anyone »⁶⁵⁷. Mais dans cette microsociété sans chef et sans règle écrite, la bonne entente passe par l'écoute des autres, une faculté dont Ernie n'est manifestement pas doté. Ainsi le mauvais musicien, mauvais parce qu'égoïste, met-il l'harmonie en péril.

Il n'y a pas de hiérarchie dans la communauté des junkies et pas de personnage principal dans la pièce de Gelber. Comme le dit Jaybird après son *fix*, dans un éclair de lucidité : « I do know that there isn't any hero in this play »⁶⁵⁸. Semblable à celui d'un orchestre de jazz, le discours d'ensemble émerge du tissage des paroles, de la complémentarité des voix. Les personnages de *The Connection* ne sont pas seulement des solitaires, ils sont aussi capables de s'unir. À deux reprises, on les voit se fédérer et, comme le montre Raphaëlle Tchamitchian, c'est par la musique que l'unité du groupe se manifeste : « Pour les personnages de ce huis clos, elle agit en effet comme un "ciment", elle réunit là où la parole échoue »⁶⁵⁹. On le voit une première fois lorsque tout le monde entonne l'hymne chrétien « There is Fountain Filled with Blood » avec Sister Salvation. Probablement parodique, le chant entonné par les junkies démontre malgré tout une capacité à se réunir autour de valeurs ou, pour être plus précis, à s'opposer ensemble à des valeurs. La seconde occurrence a lieu lorsque Solly se lance dans une joute verbale avec Sister Salvation. Le dialogue, accompagné par la basse et le saxophone, se présente comme un moment où le groupe rassemble ses forces pour chasser l'intruse. Face au discours moralisateur de la sœur qui, croyant avoir découvert leur vice, les accuse d'être des ivrognes, Solly oppose un discours argumenté où s'entremêlent références historiques et citations de standard de jazz. Ironique, cool, érudit et surtout aidé d'un chœur qui ponctue ses répliques d'éclats de rire, Solly désarme complètement la salutiste qui se retire peu après.

⁶⁵⁷ « Moi aussi bien que tout le monde » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*, p. 36.

⁶⁵⁸ « Je suis bien conscient qu'il n'y a pas de héros dans cette pièce » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*, p. 84.

⁶⁵⁹ Raphaëlle TCHAMITCHIAN, *op. cit.*, p. 39.

Dans *The Connection*, la structure dramatique est profondément marquée par les procédés et les valeurs du jazz. En organisant la pièce selon le principe d'une succession de monologues thématiques ponctués par les interventions de l'orchestre, l'auteur souligne à grands traits le lien étroit que sa dramaturgie entretient avec l'esthétique jazzistique. Loin d'être seulement un exercice de style, comme cela est le cas pour le dramaturge de sa fiction, le modèle jazzistique est pour Gelber le moyen de raconter une fable qui échappe aux structures canoniques du drame et à un certain ordre moral.

La place de l'improvisation

Toutefois, l'analogie a ses limites. L'ensemble est écrit, réglé, si l'on ose dire, comme du papier à musique. L'improvisation théâtrale appartient à la fiction, elle relève du « simulacre »⁶⁶⁰. Principe essentiel du jazz, le jeu improvisé n'a quasiment pas sa place dans la mise en scène de *The Connection*, de sorte qu'il reste la chasse gardée des musiciens. « Chez Gelber, le texte est scrupuleusement établi mot à mot, c'est à peine si quelques répliques sont modifiées au cours des répétitions. La promesse d'improvisation se réalise essentiellement par la musique »⁶⁶¹. Dans la mise en scène du *Living*, l'improvisation trouve sa place dans les seuls espaces qui échappent à la plume de l'auteur : les séquences musicales et l'entracte. Julian Beck en témoigne :

« Nous n'improvisons pas réellement. Judith laissait aux acteurs la possibilité d'évoluer et de jeter çà et là quelques remarques à certains moments dans la *mise en scène* libre de *The Connection*, particulièrement pendant la session de jazz où, de fait, les acteurs pouvaient se déplacer librement »⁶⁶².

Selon Pierre Biner, l'action ne s'interrompt pas vraiment pendant l'entracte puisque les acteurs jouaient avec le public en continuant d'incarner leurs personnages :

« À l'entracte, fiction et réalité sont tellement emmêlées – à dessein – par Judith Malina, que les acteurs demandent aux spectateurs de quoi s'offrir une nouvelle dose, du ton caractéristique des drogués »⁶⁶³.

Biner n'indique pas à quel point ces passages sont prévus, écrits et travaillés, mais il est certain que l'interaction avec les spectateurs introduit de l'imprévisible qui oblige les acteurs à réagir, à inventer dans l'instant une réponse adaptée, c'est-à-dire à

⁶⁶⁰ Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 117.

⁶⁶¹ Stéphanette VENDEVILLE, *op. cit.*, p. 93.

⁶⁶² Julian BECK, *op. cit.*, p. 114.

⁶⁶³ Pierre BINER, *op. cit.*, p. 45.

improviser dans le cadre de leur rôle. Ces séquences ont certainement contribué à la cohérence de l'ensemble, mais la mise en scène de Malina est loin du théâtre improvisé que promettent Jim et Jaybird dans le prologue. En fait, en dehors de la musique, la pièce de Gelber ne comporte pas d'improvisation, mais elle en parle. Dans la fiction, c'est l'improvisation qui génère les débordements du cadre imaginé par Jaybird. C'est parce qu'il laisse les acteurs libres que son histoire lui échappe et que la réalité s'invite sur la scène. En ce sens, l'improvisation n'est pas un procédé de mise en scène mais plutôt une thématique, puisque la pièce est également une mise en abîme de la création théâtrale.

The Connection témoigne ainsi des préoccupations esthétiques et des contradictions de l'avant-garde américaine : alors qu'elle est implicitement présentée comme un principe de vérité qui rend le théâtre de fiction obsolète, l'improvisation est pratiquement absente de la dramaturgie du spectacle. La mise en scène de Judith Malina représente une étape importante dans le parcours du Living Theatre. Comme le montre encore Mike Sell, l'intérêt de la compagnie pour le jazz et l'improvisation coïncident précisément avec leur découverte des écrits d'Artaud⁶⁶⁴. Bien que *Le théâtre de la cruauté* ne tienne pas l'improvisation en haute estime, le désir de faire effectivement de la scène « le seul endroit au monde où un geste fait ne se recommence pas deux fois »⁶⁶⁵ a peut-être évoqué à Beck et Malina les performances des jazzmen qu'ils fréquentent à cette époque dans les clubs new-yorkais. « Nous voulons, dit Artaud, faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie »⁶⁶⁶. Découverte quelques mois après le texte d'Artaud, la pièce de Gelber, qui radicalise le pirandellisme, apparaît en effet aux deux artistes comme une réponse possible à cet aspect du projet artaudien. Sur ce point précis, les effets de réel de l'improvisation simulée seront couronnés de succès. Pierre Biner raconte que « durant les trois ans pendant lesquels la pièce est restée au répertoire, une cinquantaine de spectateurs se sont évanouis, au moment où Leach est foudroyé par une dose trop forte »⁶⁶⁷. S'il s'agit d'agir sur les nerfs du spectateur comme le préconisait Artaud, *The Connection* est assurément une réussite, mais cette violente supercherie s'accorde mal avec le désir du

⁶⁶⁴ Voir le chapitre « Cruelty and the Cold War », dans Mike SELL, *op. cit.*, p. 59-90.

⁶⁶⁵ Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 117.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁶⁶⁷ Pierre BINER, *op. cit.*, p. 44.

Living de faire de la « représentation un acte d’amour »⁶⁶⁸, de lutter contre toutes les formes d’enfermement. « Pas de liberté possible si nous sommes prisonniers de la fiction »⁶⁶⁹, écrira Julian Beck quelques années plus tard. Comme l’explique Gilles Mouëllic, « il s’agit d’un leurre auquel les spectateurs se laissent prendre, ce qui ne va pas sans poser un problème d’honnêteté vis-à-vis du public »⁶⁷⁰. Julian Beck déclarera à ce propos : « Historiquement, pendant que nous jouions les pièces du répertoire [Beck évoque ici *Ce soir on improvise* et *The Connection*], nous avons soudain compris ce qui arrivait : il nous déplaisait de mentir au public. Honnêteté. »⁶⁷¹. L’expérience du Living nous montre que l’improvisation, qui à cette époque intéresse beaucoup les avant-gardes américaines, peine à trouver sa place au théâtre. Si elle apparaît à première vue comme un moyen de montrer sur la scène des actes véridiques, la difficulté que les artistes de théâtre éprouvent à l’appliquer dans leur pratique les conduits à la simuler, ce qui, au bout du compte, produit l’effet inverse.

The Connection constitue un cas exemplaire de rencontre entre le théâtre et le jazz, et, comme toutes les expériences de ce genre, elle nous montre en même temps les enjeux et les limites du métissage artistique. Malgré ses écueils, cette connexion avec l’esthétique du jazz va marquer durablement le travail du Living. La troupe ne travaillera plus avec des musiciens de jazz, mais elle restera attachée au principe de l’improvisation qui va progressivement devenir central dans le processus de création et donner lieu à des performances totalement improvisées, comme ce fut le cas avec les séances de *free theatre*⁶⁷² organisées en Europe entre 1966 et 1968. Mais c’est surtout dans l’attitude des jazzmen vis-à-vis de la représentation que Julian Beck et Judith Malina vont puiser les ressources de leur théâtre à venir. C’est ce point précis que nous allons développer en guise de conclusion.

1.2.3. La leçon du jazz ou le musicien comme modèle de l’acteur-créateur

Dans les années 1960, le travail de l’acteur, les questions relatives à sa formation, à ses compétences et au rôle qu’il doit jouer dans le processus de création sont au centre des nouvelles esthétiques théâtrales. Influencés par les travaux de

⁶⁶⁸ Françoise KOURILSKY, *Le théâtre aux États-Unis*, Paris, La renaissance du livre, 1967, p. 53.

⁶⁶⁹ Julian BECK, *op. cit.*, p. 115.

⁶⁷⁰ Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 113.

⁶⁷¹ Julian BECK, *op. cit.*, p. 113.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 117.

Meyerhold ou de Brecht et par les écrits d'Artaud, les créateurs d'après guerre (Kantor, Grotowski, Brook et le Living Theatre justement) rompent peu à peu avec l'idée d'un comédien artiste-interprète héritée de Diderot. Symbole d'un théâtre qui se veut collectif et politisé, la notion d'« acteur-créateur » (ou acteur-auteur) va profondément marquer toute une génération de praticiens. Rarement défini avec précision, le terme désigne la plupart du temps un acteur responsable, conscient des enjeux esthétiques et politiques de l'œuvre à laquelle il prête son corps, et désireux d'instaurer des rapports égalitaires dans le travail artistique. Selon Jean-Pierre Ryngaert :

« l'expression se rencontre davantage dans les années soixante et soixante dix pour répondre à des intentions idéologiques. L'acteur, parfois qualifié "d'instrument parfait" dans la plupart des pratiques, revendique au contraire le droit d'avoir un point de vue, et surtout de mettre en œuvre sa part de créativité. À ce titre, il estime qu'il a son mot à dire non seulement sur l'esthétique des spectacles auxquels il participe, mais aussi sur leur contenu et la nature des propos tenus »⁶⁷³.

Cette évolution s'accompagne d'un intérêt croissant pour la pratique de l'improvisation⁶⁷⁴. Dans la mesure où elle résiste à la modélisation et donc au contrôle de l'auteur et du metteur en scène, l'improvisation implique autonomie et responsabilité. De ce fait, à cette époque, l'acteur qui improvise est considéré comme un acteur-créateur.

La démarche du Living Theatre est l'une de celles qui ont le plus contribué à repenser l'art de l'acteur moderne. Formée au Dramatic Workshop d'Erwin Piscator, Judith Malina est, dès ses premiers pas d'actrice et de metteuse en scène, pénétrée de l'idée que tout théâtre digne de ce nom se fonde en premier lieu sur l'engagement physique et politique de l'acteur. Le travail de Piscator, bien qu'il s'en distingue sur la question du naturalisme, est fortement marqué par les écrits de Stanislavski et, par répercussion, l'approche de Malina reste dans un premier temps tributaire de l'idée

⁶⁷³ Jean-Pierre RYNGAERT, « Acteur-auteur », dans Vincent AMIEL, Gérard-Denis FARCY, Sophie LUCET & Geneviève SELIER (dir.), *Dictionnaire critique de l'acteur. Théâtre et cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 16.

⁶⁷⁴ Longtemps bannie des plateaux du théâtre légitime en Occident, l'improvisation a fait l'objet d'une réhabilitation dans la première moitié du XX^e siècle. Défendue d'abord pour ses vertus pédagogiques (par Stanislavski, Copeau et Dullin notamment), l'improvisation est ensuite valorisée par la redécouverte de la *Commedia dell'Arte*, dans laquelle certains réformateurs du théâtre au premier rang desquels figure Meyerhold verront un modèle d'élaboration du discours théâtral et une remise en question des rapports entre l'auteur, l'acteur et le metteur en scène. Sur ce point, voir la thèse d'Hervé Charton (Hervé CHARTON, *L'improvisation théâtrale « libre » : genèse, histoire et pratique d'un concept rare*, Thèse de doctorat présentée et soutenue publiquement sous la direction de Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, Paris, Université Paris 3 – Sorbonne-Nouvelle, le 9 décembre 2013, p. 79.

stanislavskienne de *construction du personnage*. Durant ses dix premières années d'existence, le Living Theatre monte essentiellement des pièces de répertoire et la conception de l'acteur qui y prévaut est somme toute assez conventionnelle.

La rencontre avec le jazz marque un tournant décisif. Pendant les répétitions de *The Connection*, la présence des jazzmen et l'écart entre leurs improvisations et les « improvisations écrites » par Gelber impressionnent fortement Judith Malina. Julian Beck raconte à ce propos que la direction d'acteur a rapidement changé de nature. La metteuse en scène commence en effet à abandonner les indications précises au profit de suggestions plus ouvertes et d'une prise en compte accrue des individualités. Les acteurs sont plus en plus libres de mettre en jeu leur propre sensibilité et leur propre compréhension de la dramaturgie. « She began to suggest rather than tell, and the company began to find a style that was not superimposed but rose out of their own sensitivities »⁶⁷⁵. La mise en scène commence à se concevoir non plus seulement comme une projection du metteur en scène mais comme une création des acteurs. Elle n'est plus le fruit d'une seule *direction*.

Mais c'est surtout pendant l'exploitation que Malina prend pleinement conscience des potentialités théâtrales de l'attitude des musiciens et de ce que celle-ci implique au niveau du jeu. « Alors que les acteurs interprètent un rôle, les jazzmen jouent leur propre personnage, avec une liberté considérable »⁶⁷⁶. Sur ce point, les indications de Gelber, réclamant que les musiciens gardent leurs propres prénoms dans la fiction ont sans doute été déterminantes. Ce qui frappe la metteuse en scène, en effet, c'est la capacité des compagnons de Freddie Redd à rester eux-mêmes, à agir sur scène en tant qu'individu et non en tant que personnage et, par conséquent, à établir un contact « réel » avec le public. C'est notamment à l'entracte – investi comme un espace de jeu – que les spécificités de la présence des jazzmen apparaissent. L'entracte met en évidence la simplicité du rapport qu'ils entretiennent avec la scène : il n'y a apparemment pas de rupture entre leur existence sur le plateau et leur existence ordinaire.

« Lorsque qu'un musicien de jazz joue, explique Malina, il entre en contact *personnel* avec le public ; lorsqu'il descend dans la salle, on le connaît

⁶⁷⁵ « Elle s'est mise à suggérer plutôt qu'à dire, et la compagnie s'est mise à trouver un style qui n'était pas calqué sur quelque chose mais naissait de la sensibilité propre à chacun » (trad. Marilou Pierrat). Mike SELL, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁷⁶ Pierre BINER, *op. cit.*, p. 44.

vraiment, il n'y a pas de différence entre ce qu'il était sur scène et ce qu'il est ; cette relation lui donne beaucoup de décontraction »⁶⁷⁷.

Cette interprétation du rapport au jeu nous est confirmée par le témoignage de Jacky McLean : « When I perform the sax I remain who I am ; I don't transfer my whole being into becoming another fictional person »⁶⁷⁸. Cette continuité entre la vie et l'acte de création va devenir centrale au Living. Après la rencontre avec le jazz, la troupe remet en question l'idée même de personnage. « *The Connection*, dit Judith Malina, a été une contribution immense : c'est à partir de là que les comédiens ont commencé à *se jouer eux-mêmes*, au Living »⁶⁷⁹. Comme nous l'avons évoqué plus haut, il ne s'agit plus de modeler son comportement sur un rôle fictif, mais de composer à partir de sa propre personnalité. L'acteur devient alors en quelque sorte l'auteur du rôle et prend donc part à la construction de la dramaturgie.

À partir de *The Connection*, la troupe poursuit l'exploration des rapports entre fiction et réalité en impliquant de plus en plus les acteurs dans le processus de création. Le Living monte encore parfois des textes de répertoire⁶⁸⁰, mais l'essentiel du travail consiste désormais le plus souvent à mettre en jeu, dans des sortes de rituels, la vision du monde que les acteurs de la troupe – ou membres de la communauté – transmettent au public. La création se veut collective : l'écriture et le jeu sont orchestrés par Beck et Malina, mais il s'agit toujours de partir du désir de l'acteur et de faire appel à sa conscience et à sa créativité. L'improvisation devient la principale modalité d'écriture, une écriture qui s'élabore sur le plateau, dans un dialogue constant avec l'acteur. « Le metteur en scène ne lui donne qu'un point de départ. Il doit réagir en tant qu'individu conscient, responsable, et chercher en lui-même les ressources nécessaires pour s'exprimer »⁶⁸¹.

Capable de rester lui-même et d'improviser, le musicien de jazz parle en son nom, il est auteur du discours qu'il porte, et la parole de l'orchestre est, de fait, une

⁶⁷⁷ *Ibid.*

⁶⁷⁸ « Quand je joue du sax, je reste qui je suis ; je ne transfère pas mon être dans une personne fictionnelle » (trad. Marilou Pierrat). Jacky McLean, cité par John TYTELL, *The Living Theatre : Art, Exile, and Outrage*, New York, Grove Press, 1995, p. 156.

⁶⁷⁹ Pierre BINER, *op. cit.*, p. 44.

⁶⁸⁰ Le rapport à la fiction y reste marqué par l'expérience de *The Connection*. Interrogé sur la mise en scène d'*Antigone* réalisée en 1967, Julian Beck déclare : « Nous ne sommes pas des personnages. Je ne joue pas Créon, je joue Julian Beck » (Odette ASLAN, *L'acteur au XX^e siècle. Éthique et technique*, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2005, p. 313).

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 311.

parole collective. Découverte à l'occasion de *The Connection*, l'approche du jazzman, est apparue aux yeux du Living comme un modèle pour repenser le travail de l'acteur, l'écriture théâtrale et le rapport à la représentation. Mike Sell écrit à propos de l'impact qu'eut le jazz sur le travail de la troupe : « In sum, with the help of *The Connection* and the Freddie Redd Quartet, the Living began to view itself as a jazz ensemble »⁶⁸². Il n'est pas certain que cela soit le cas, car, à notre connaissance, Beck et Malina ne font pas mention d'une telle analogie (ils parlent plus volontiers de communauté, de troupe ou de compagnie). Mais l'image est parlante. Le groupe tend à gommer les hiérarchies et à accorder à chacun un rôle dans la construction du discours. Les acteurs se pensent comme des auteurs du spectacle qu'ils jouent et prétendent, à l'instar des jazzmen, ne pas séparer la performance scénique de l'existence ordinaire. *The Connection* ne se sera pas limitée à une expérience éphémère de métissage artistique. En se confrontant à l'esthétique du jazz, le Living a profondément remis en question le rôle que joue l'acteur dans la création théâtrale. En intégrant des procédés jazzistiques et en « forçant » la collaboration du jazz et du théâtre, la dramaturgie de Gelber a donné une impulsion déterminante à la mise en place d'un nouveau paradigme de l'acteur. Si l'influence du Living Theatre sur le théâtre de la seconde moitié du XX^e siècle en général, et sur les conceptions contemporaines de l'acteur est bien inscrite dans la mémoire du théâtre, le tribut que l'on doit à Jack Gelber et surtout à Freddie Redd, Jacky McLean, Michael Mattos et Larry Richie est moins connu. C'est pourtant de cette connexion impromptue que la fameuse troupe a tiré les leçons qu'elle a à son tour dispensées, pour le meilleur et pour le pire, dans le monde du théâtre.

1.3. Les *jazz poems* d'Enzo Cormann

En France, la rencontre du jazz et de l'écriture dramatique est un fait relativement récent. Le dramaturge Enzo Cormann est l'un des pionniers de cette collision. Depuis la fin des années 1980, il écrit et joue régulièrement ce qu'il nomme des *jazz poem*, expression – empruntée selon ses dires à Charles Mingus⁶⁸³ –, qui

⁶⁸² « En somme, grâce à *The Connection* et au Freddie Redd Quartet, le Living en est venu à se considérer comme un ensemble de jazz » (trad. Marilou Pierrat). Mike SELL, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁸³ Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, l'expression remonte en réalité aux début des années 1920, soit au moment de la naissance du contrebassiste, en 1922. (Sascha FEINSTEIN, « Jazz poetry », dans Barry KERNFELD (ed.), *op. cit.*, p. 301). Vachel Lindsay, poète performeur, dont les

désigne une forme de poème dramatique destiné à être lu en musique. Qu’y a-t-il derrière cette parenté revendiquée ? En quoi la dramaturgie de ces poèmes est-elle marquée par l’esthétique du jazz ?

Cormann théorise volontiers son travail. En décrivant sa pratique de l’écriture à l’aide d’un ensemble de concepts – issus pour la plupart des travaux de Deleuze et Guattari –, l’écrivain nous présente une œuvre qui se tient, dont les écarts mêmes sont soigneusement balisés. Parler de l’œuvre de Cormann, mettre en évidence ses finalités, sa cohérence et peut-être ses contradictions, implique, dans un premier temps du moins, d’adopter la terminologie que nous propose son auteur.

Les problèmes des relations entre la musique et la littérature sont complexes et les solutions théoriques que propose le dramaturge sont séduisantes. Parler comme il le fait de « devenir musique de la parole » et « de devenir parole de la musique »⁶⁸⁴ pour définir le processus à l’œuvre dans les *jazz poem* comble *a priori* la « béance » que suggère le terme. Mais si les métaphores de Cormann nous parlent, la compréhension qu’elles induisent est plus intuitive qu’analytique. Qu’est-ce qu’un *jazz poem* ? L’auteur ne l’écrit pas noir sur blanc, il faut le déduire des images qu’il nous suggère, ou mieux, des œuvres mêmes. Cette souple définitionnelle s’explique en partie par le désir de l’auteur de ne pas circonscrire trop strictement son objet. « Déterritorialisation délibérée », « processus d’incessant décadage », le *jazz poem* procède d’un désir d’échapper au cloisonnement des champs expressifs :

« Cette façon d’*indiscipline*, entendue ici comme résistance à l’inscription disciplinaire, à l’appellation de *genre*, après nous avoir longtemps embarrassés [...] est devenue notre marque de fabrique et, pour éviter sans doute qu’on ne nous affuble, ici, de la qualification de "lecture en musique", ou qu’on ne présente, là, nos ouvrages comme des "performances", nous avons adopté l’appellation générique de "jazz poem" [...] »⁶⁸⁵.

poèmes étaient écrits selon ses dires pour être « lus à haute voix ou chantés », bien qu’il récusa l’appellation, fut très tôt qualifié de *jazz poet* (Edgar Lee MASTER, *Vachel Lindsay, A Poet in America*, New York, Biblo and Tannen, 1969, p. 273.) ; et Langston Hughes, qui lisait également ses textes en musique, se réclame ouvertement du jazz et du blues dès 1926 lorsque paraît son recueil *The Weary Blues* (Frédéric SYLVANISE, *Langston Hughes : poète jazz, poète blues*, Lyon, ENS Éditions, 2009, p. 41). « Le tout premier poème que j’ai vendu, écrit ce dernier, était un poème jazz » (*ibid.*, p. 39).

⁶⁸⁴ Enzo CORMANN, « Coudre, découdre, en découdre... Devenirs rhapsodiques », dans Gilles LECLERCQ & Catherine NAUGRETTE (dir.), *Enzo Cormann, le mouvementeur*, Registres, Revue d’études théâtrales, hors série n°2, printemps 2010, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 65.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 64.

Pourquoi « jazz » ? Dans le même texte l’auteur définit, négativement, en quoi son projet théâtral comporte une dimension jazzistique. Revenant sur sa rencontre avec Jean-Marc Padovani⁶⁸⁶, rencontre dont sont issues ces expérimentations poétiques et musicales, Cormann écrit :

« Nous ne savions alors que ce que nous ne voulions pas : refus d'utiliser la musique comme accompagnement, décor sonore, ou romantisation de la parole ; pas de mise en cage rythmique des mots et des phrases (scansion rap ou litanie répétitive) – pas de mode figé d'énonciation ; pas d'écriture pré-établie de l'agencement général – du moins au-delà d'un certain nombre de *rendez-vous* entre le texte et la musique, de thèmes musicaux, de choix de climats, de distributions de chœurs, et de délimitations de plages purement textuelles ou musicales... Comme on le voit, la liste de tout ce que nous ne voulions pas dessinait en creux un projet nettement jazzistique laissant la part belle à l'instant et à l'improvisation »⁶⁸⁷.

Le jazz est donc avant tout compris comme un rapport à l'écriture et à la performance qui échappe aux labélisations institutionnelles et aux usages conventionnels de la musique dans le monde du théâtre. Il est vrai qu'il a toujours procédé d'une certaine forme d'*indiscipline*, et la difficulté à définir ce qu'il est témoigne d'une volonté constante de subvertir l'ordre qui s'installe avec les conventions et les usages de la musique. Le jazz apparaît ici comme un principe qui garantit une certaine forme de liberté et d'autonomie entre les différentes modalités d'expression. S'il s'impose comme une évidence, c'est que son caractère insaisissable semble à même de freiner la « tentation hégémonique » du théâtre que l'auteur dénonce par ailleurs⁶⁸⁸. Les *jazz poems* sont une alternative aux formes théâtrales qui pensent la musique comme un ornement au service de la représentation. Dans ce texte transparaît en effet le désir de n'ordonner les rapports entre le texte et la musique que sur le mode de la rencontre. Il ne s'agit pas d'inscrire le jazz dans un spectacle mais de faire fonctionner la poésie dramatique comme du jazz. « La musique peut servir le théâtre – elle a déjà beaucoup

⁶⁸⁶ Jean-Marc Padovani est un compositeur et saxophoniste de jazz. Il est cofondateur de *La Grande Ritournelle*, label créé en 2009 « [ayant] pour objectif d'archiver les travaux jazzpoétiques d'Enzo Cormann et Jean-Marc Padovani ». Voir le site officiel de l'auteur : www.cormann.net - lien valide le 13-10-2014.

⁶⁸⁷ Enzo CORMANN, *op. cit.*, p. 61.

⁶⁸⁸ « En ouvrant des espaces jubilatoires d'improvisation, et en s'ouvrant lui-même à toutes les autres musiques, le jazz s'affirme comme la grande musique vivante de cette fin de siècle, et peut de ce fait susciter des rencontres en dehors de toute tentation hégémonique, contrairement au théâtre, lequel n'a de cesse d'instrumentaliser toutes les pratiques artistiques, de les fondre dans son athanor, en quête d'une fusion définitive dont le metteur en scène serait le grand alchimiste » (Enzo CORMANN, *À quoi sert le théâtre ?*, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2003, p. 46).

donné ! – mais elle peut surtout le changer, pour peu que celui-ci accepte de se déprendre de lui-même [...] ». C'est en effet plutôt la musique qui « *mène la danse* »⁶⁸⁹ dans les *jazz poems* ; ou, comme le dit plus précisément Jean-Marc Padovani, « dans nos projets, c'est la musique qui constitue une véritable dramaturgie »⁶⁹⁰. De quelle manière la musique, le jazz en l'occurrence, peut-elle constituer une dramaturgie ?

Les *jazz poems* ont généralement pour sujet une figure du monde du jazz, mais cette évocation n'est ni systématique ni constitutive du processus. Si les poèmes de Cormann sont « jazz », ce n'est pas parce qu'ils rendent des hommages grinçants à Chet Baker et Charles Mingus ou parce qu'ils se jouent de l'écriture de Kerouac. La marque du jazz y travaille plus profondément l'écriture, au-delà de toute empreinte thématique. La dimension jazzistique du travail de Cormann et Padovani se manifeste selon nous de trois manières : par la mise en jeu des corps et de la voix, par la place qu'occupe l'auteur dans l'énonciation, et par la valeur accordée à l'imprévu et à l'imparfait.

1.3.1. Mise en jeu des corps et de la voix

Dans la situation de performance, la musique se présente comme le grand ordonnateur, c'est elle qui modèle la voix et les corps. Limitée le plus souvent au strict nécessaire, la scénographie relève d'un agencement plus fonctionnel que symbolique, « le recours à des formes de représentation théâtrale est abandonné au profit d'un travail d'évocation pure, radicalement dépouillé, physiquement invariant (pupîtres, tenues de scènes noires, plein feu) »⁶⁹¹. Le modèle est celui du concert ou de l'oratorio et l'essentiel du drame se noue dans la musique et dans le tissage des voix. La parole affirme sa musicalité plutôt que sa discursivité : « la voix même non chantante étant invitée, par le jeu de la confrontation permanente à l'orchestre, à se souvenir de sa dimension instrumentale, et à prendre place en son sein, à conjuguer son timbre à celui des cuivres [...], à restituer aux syllabes leur pouvoir percussif [...], à se penser couleur et mouvement plus qu'outil de discours, etc. »⁶⁹². La prise de parole est pensée comme un chorus instrumental, qui doit s'accorder à l'ensemble harmonique et rythmique ;

⁶⁸⁹ Enzo CORMANN, « Coudre, découdre, en découdre... Devenirs rhapsodiques », *op. cit.*, p. 67.

⁶⁹⁰ Jean-Marc Padovani, entretien avec Christian Mirjol, « La Grande Ritournelle. Entretien », *op. cit.*, p. 153.

⁶⁹¹ Enzo CORMANN, « Coudre, découdre, en découdre... Devenirs rhapsodiques », *op. cit.*, p. 65.

⁶⁹² *Ibid.*

comme un élément de la composition orchestrale. Elle « adopte pour cadre temporel celui de la musique », et c'est en cela notamment que la musique orchestre la dramaturgie. Le temps du discours n'est pas celui de la fiction mais celui, littéral et bien tangible, de la pulsation et du rythme. C'est encore ce rythme et l'effort du jeu qui façonnent les corps :

« Des corps qui bougent, là, devant vous, à l'instant. Des bouches qui soufflent, des doigts qui courent, des mains qui frappent, des yeux qui se cherchent, des têtes qui se penchent, des oreilles qui se tendent, des bouches qui parlent, des lèvres qui chantent, des êtres réels qui racontent des histoires d'êtres réels à d'autres êtres réels dans l'espace réel qu'est le théâtre et dans le temps réel d'une représentation, voilà. Il n'y a pas d'autre projet que ça »⁶⁹³.

Le *jazz poem* est un dispositif de rencontre et de mise en jeu des corps. La littéralité de la présence et de l'effort instrumental, élément central de la théâtralité du jazz devient ici un élément essentiel de la dramaturgie.

1.3.2. Énonciation, interaction, altération

Bien que ces poèmes soient des fictions, bien qu'ils nous racontent des histoires, le jeu des acteurs n'est animé que par la musique. Il ne s'agit pas de représentation d'une situation fictionnelle, mais de travail instrumental et de mise en jeu de la personnalité. Parfois affublé d'un chapeau qui singularise sa silhouette, Enzo Cormann ne compose pas de personnage fictif⁶⁹⁴, quelle que soit la complexité de l'énonciation, c'est toujours lui qui parle, sans incarner les personnages de son texte. C'est bien l'auteur qui est sur scène, qui parle en son nom, qui, comme le *leader* d'un groupe de jazz, est partie prenante de la performance. À l'instar du jazzman que l'on dit compositeur et interprète, le *jazz poet* est à la fois auteur et acteur de son discours. À la question « qui parle au théâtre ? », qui taraude tout dramaturge contemporain, le *jazz poem* répond sans ambages : l'auteur et seulement lui.

Dans « Phraser. 7 notes sur la joie de dire », l'auteur prend le « phrasé » du musicien comme un modèle pour l'acteur de théâtre. Le phrasé, qui désigne une manière singulière de jouer une mélodie, devient le moyen d'une « dé-réification » de

⁶⁹³ Enzo CORMANN, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁹⁴ À l'exception du *Dit de la chute* où il joue Jack Kerouac. Par ailleurs, Cormann n'est pas systématiquement l'interprète des *jazz poems*. Nous nous sommes concentrés sur les cas où il l'est, qui pointent une des spécificités de son approche, à savoir de suggérer une analogie entre l'auteur dramatique et le jazzman.

l'écrit. « Phraser suppose de s'émanciper de la lettre du texte pour faire réadvenir l'écriture dans l'instant même de l'exécution »⁶⁹⁵. Le phraser sert à « déjouer ce qui dans le texte paraît joué d'avance »⁶⁹⁶. Cette attention portée à l'instant même de la performance du discours évoque inmanquablement le jazz, mais l'analogie achoppe sur la question de l'improvisation :

« Je dois dire par ailleurs que je suis absolument incapable d'improviser du texte – ce serait formidable de pouvoir introduire des parties totalement improvisées, mais j'en suis absolument incapable –, donc, le texte est entièrement écrit. Par contre, l'interprétation est beaucoup moins fixée qu'au théâtre »⁶⁹⁷.

En somme, le *jazz poet* n'improvise pas son discours, il improvise seulement la manière de le dire. La dimension jazzistique des performances d'Enzo Cormann et Jean Marc Padovani ressort donc en premier lieu de leur attitude sur scène. Jouant son rôle comme un musicien exécute sa partie, modelant sa parole sur la dynamique musicale, l'acteur devient membre d'un orchestre qui donne à voir et à entendre plus qu'il ne représente. Le jazz est l'ossature d'un spectacle qui réside essentiellement dans les interactions réelles entre les performeurs.

La rencontre entre le jazz et le théâtre n'est pas pensée sur le mode de la coprésence, de la coexistence ou de l'agrégat. Ce qui se joue dans les *jazz poem* c'est une tentative de se transformer au contact de l'autre. L'instauration d'un dialogue procède d'un désir d'altération réciproque d'un langage par l'autre. Comme dans un orchestre de jazz, l'opération consiste en un tissage de textures – de voix et de discours – hétérogènes qui produit *in fine* une texture nouvelle. Cormann parle à ce propos d'« interaction dans laquelle chacun joue pleinement sa partie, défend son point de vue, son mode d'être au monde, au réel – sa *réalité*, donc »⁶⁹⁸. Le dialogue théâtral, pensé ici sur le mode de l'*interplay* pratiqué par les jazzmen – ou « dialogue des interprètes » –, est donc *réel*, il ne consiste pas en une partition réglée en amont par un demiurge mais en un jeu de confrontations véritables, en un processus d'altération des conceptions individuelles : « Le dialogue ne *résout* pas l'altérité (ni ne la résume), mais manifeste son caractère irréductible. Il ne fusionne pas les desseins, mais les compose

⁶⁹⁵ Enzo CORMANN, « Phraser. 7 notes sur la joie de dire », *op. cit.*, p. 69.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁹⁷ Enzo Cormann dans « Le mouvementeur. Entretien avec Jean-Pierre Sarrazac », *op. cit.*, p. 113.

⁶⁹⁸ Enzo CORMANN, « Coudre, découdre, en découdre... Devenirs rhapsodiques », *op. cit.*, p. 62.

en un tiers corps doué d'une énergie propre »⁶⁹⁹. Ce tiers corps, pour Cormann, c'est le texte de théâtre ou le son d'ensemble de l'orchestre et, dans le cas du *jazz poem*, le tissage des deux. Le modèle de la rencontre est bien celui du jeu jazzistique : l'affirmation d'une position et l'écoute de l'autre se conjuguent pour déplacer les individualités et leurs certitudes, pour leur faire « quitter leur ancrage » au profit de l'exploration et dans l'espoir de la découverte d'un propos inconnu de chacun, parce qu'authentiquement collectif.

Cette conception que défend Cormann et qu'il tente de mettre en œuvre dans ses *jazz poem* semble répondre à une préoccupation des dramaturgies contemporaines, à savoir la recherche d'une véritable polyvocité. Dans un dialogue entre Cormann et Jean-Pierre Sarrazac, ce dernier souligne l'effort du théâtre contemporain pour s'affranchir d'une conception du dialogue dans laquelle seul l'auteur dramatique s'exprime, puisqu'il orchestre et surtout résout toutes les contradictions qui animent les personnages⁷⁰⁰. En proposant de faire émerger le discours d'une rencontre entre les interprètes, rencontre réelle qui échappe en théorie à toute modélisation en amont de la performance, les expérimentations musicales d'Enzo Cormann s'inscrivent dans cette dynamique et, à ce titre, la référence au jazz est effectivement pertinente, voire salutaire.

La mise en jeu des *jazz poems* limite cependant la pratique effective de cette polyvocité. L'absence d'improvisation rend le discours de l'auteur en quelque sorte inaltérable. Quelle que soit la tournure prise par la musique, ce qui a été écrit sera dit. La parole s'immisce dans la texture musicale et la modifie ; la musique affecte à son tour les inflexions de la parole mais elle n'a pas le pouvoir d'altérer le discours. Polyvoque, le *jazz poem* l'est certainement en ce qu'il mêle un texte complexe à une texture sonore toujours en mouvement, mais le « tiers corps » issu du tissage des points de vue, que l'auteur appelle de ses vœux, peine sans doute à s'affranchir de l'empreinte du texte écrit et à conquérir une singularité qui échapperait au contrôle de l'auteur. Enzo Cormann est certainement conscient de cette limite, puisqu'il « défend pleinement son point de vue, son mode d'être au monde » et sa position d'auteur dramatique.

Le *jazz poem* n'a pas vocation à réaliser une fusion du jazz et du théâtre, mais à organiser la rencontre et à pousser aussi loin que possible l'altération des subjectivités.

⁶⁹⁹ Enzo CORMANN, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 128.

⁷⁰⁰ Gilles LECLERCQ & Catherine NAUGRETTE (dir.), *op. cit.*, p. 114.

Le heurt avec les limites fait donc partie du jeu. « La couture est le lieu de toutes les tensions : frontière ; lieu d'affrontement, d'incidents frontaliers, [...] mais également zone de contact, de dialogue ; mais encore lieu du partage, de la séparation »⁷⁰¹. L'assertion et la recherche d'une forme d'harmonie qui est au cœur de l'esthétique jazzistique n'implique pas nécessairement de se départir de son rôle, et le rôle du *jazz poet*, en l'occurrence, est celui d'un auteur dramatique qui lit son texte au sein d'un ensemble de jazz en se laissant porter par la musique et par « la joie de dire ».

Pour faire face à ces limites, Enzo Cormann invite le processus d'altération dans l'écriture même. C'est ainsi qu'il explique son tropisme pour les icônes du jazz. En engageant un dialogue impossible avec les morts, l'auteur tente de se déplacer, d'inventer une parole qui ne peut pas lui convenir, afin de faire de son texte un tissu de paroles qui luttent entre elles. Le dramaturge décrit ce processus comme un jeu :

« Mais au fond, il y a surtout le plaisir, le plaisir de se faire l'écho de ces voix qui sont à la fois intimes et en même temps complètement autres – manifestant à l'occasion une altérité irréductible, jusqu'à l'incompréhension réciproque totale. [...] Je me fais engueuler par certains morts d'une façon qui m'interdit de plaider ma cause. [...] M'intéresse cette part irréductible de l'autre, qui ne souscrit pas à mes vues, ou qui est rétif à ce que je suis, [...] qui ne cède à aucune de mes lâches tentatives de séduction. En dépit de tout, l'altérité demeure »⁷⁰².

Dans cette fiction, l'auteur trouve apparemment les ressources pour donner à son discours le caractère polyvoque qu'il attend de tout texte dramatique. Il faudrait sans doute en savoir plus à propos des choix qui conduisent le dramaturge à s'intéresser à tel ou tel « mort ». Il y a là un exemple singulier du rapport qu'un auteur peut entretenir avec son texte. Malgré tout, qu'il soit ou non générateur d'altérité et stimulant pour l'écriture, ce jeu cas fort éloigné du processus de l'*interplay* dont l'auteur fait son modèle.

1.3.3. Imprévu et imparfait

« À quoi bon un théâtre où tout est joué d'avance ». Enzo Cormann prône un théâtre humain inscrit dans la réalité et donc imprévisible et imparfait. L'imprévu, l'accident ou « la panne » comme il dit, sont des moments précieux qui raccrochent le

⁷⁰¹ Enzo CORMANN, « Coudre, découdre, en découdre... Devenirs rhapsodiques », *op. cit.*, p. 62.

⁷⁰² Gilles LECLERCQ & Catherine NAUGRETTE (dir.), *op. cit.*, p. 111.

spectateur à la réalité de l'action. L'action qui se joue sur scène relève d'un travail humain, organique et réel, et non de celui d'une machine, mécanique et virtuel. « L'improvisation est/ ce qui lie la musique à l'accident/ qu'il y a à vivre »⁷⁰³, écrivent Philippe Carles et Jean-Louis Comolli dans la fameuse préface de leur *Free jazz Black Power*. Ou encore :

« Les musiques improvisées se rajeunissent elles-mêmes de nous apparaître, de nous surprendre comme l'un des possibles du monde en train de se faire. Pari que tout n'est pas fini, que tout n'est pas joué. [...] Improvisation comme réel qui fait échec au contrôle des corps »⁷⁰⁴.

Il y a là manifestement une convergence esthétique qui excède la question des formes. L'accident de parcours que risque tout improvisateur donne à sa performance une qualité profondément humaine. En ménageant, à la manière des jazzmen, des zones d'indétermination, Cormann veut faire de ses *jazz poems* des performances non formatées où la panne est toujours possible, où l'action peut toujours prendre une tournure inattendue. La représentation ne saurait être, selon lui, la réalisation d'un modèle idéal. Elle se doit au contraire d'être un objet singulier qui laisse prise aux aléas de l'existence. La panne, l'accident sont les marques de fabrique, si l'on ose dire, des arts vivants, et les usages, les conventions et les conditions de production ont tendance à enfermer le théâtre dans un fonctionnement rigide, qui le protège de l'imprévu et qui l'éloigne des accidents féconds « qu'il y a à vivre »⁷⁰⁵. « Sous la plume de Cormann [...], dit Jean-Pierre Sarrazac, la revendication de la *maladresse* a valeur de manifeste esthétique »⁷⁰⁶. Cette maladresse, ces « boiteries », « approximations » et « trébuchements » que revendique en effet l'auteur⁷⁰⁷, c'est le choc de la rencontre avec le jazz qui les suscite. Le jazz apparaît ici comme un antidote au formatage : « Musique indocile à l'écriture, jalouse de sa liberté d'improvisation, le jazz défait d'emblée toutes les tentations de fixer l'objet théâtral, d'en figer la matière et le déroulement »⁷⁰⁸.

Le jazz se présente donc comme un ensemble de principes qui fondent la dramaturgie des *poems* de Cormann. Les convergences esthétiques sont nombreuses, elles s'observent notamment dans la mise en jeu du corps et de la personnalité de

⁷⁰³ Philippe CARLES & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 27.

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁷⁰⁶ Gilles LECLERCQ & Catherine NAUGRETTE (dir.), *op. cit.*, p. 99.

⁷⁰⁷ Enzo CORMANN, « Coudre, découdre, en découdre... Devenirs rhapsodiques », *op. cit.*, p. 68.

⁷⁰⁸ *Ibid.*

l'interprète, dans le rapport que l'auteur-acteur entretient avec son texte et avec sa fiction, dans la recherche d'une voix commune à la fois plurivoque, singulière et inouïe et dans la revendication d'une imperfection ou d'une indétermination qui laisse la part belle à l'imprévu. Mais, comme toute expérience de métissage, les *jazz poems* montrent également les limites de la rencontre qu'ils suscitent, limites dont ils se nourrissent d'ailleurs abondamment puisqu'elles font pour ainsi dire partie du jeu.

1.3.4. Limites

La limite la plus féconde concerne cette convergence impossible des deux médiums, convergence que Sylvie Chalaye qualifie de « dynamique d'attraction asymptotique »⁷⁰⁹. La musique de jazz et l'écriture dramatique ne peuvent en effet se rejoindre sur le même plan : elles y tendent seulement sans pouvoir y parvenir, et c'est précisément de ce drame littéral que le *jazz poem* se nourrit. Systèmes de signes distincts, leurs fonctionnements symboliques restent relativement imperméables à la rencontre. La tangence, qui certes produit quelques perturbations (phonétiques et syntaxiques notamment), met avant tout en évidence l'altérité, pour reprendre à nouveau un concept cher à l'auteur. Quand le poète tente de s'arracher à l'ordre des mots, le jazzman tente de parler avec son instrument, chacun se heurte à la barrière de son propre langage, chacun jalouse l'autre et tente d'accéder à ce qui n'est pas de son ressort : l'abstraction musicale pour le poète et l'intelligibilité pour le musicien. Rien de nouveau dans tout cela, l'idée d'un « devenir musique de la parole » et d'un « devenir parole de la musique », n'est en somme qu'une formulation singulière qui désigne les deux versants d'une même quête, l'exploration poétique des limites du langage. Le *jazz poem* a le mérite de remettre explicitement le problème en jeu.

Cependant, malgré sa cohérence et sa capacité à faire de son aporie un moteur du jeu, le projet de Cormann comporte des contradictions moins stimulantes, contradictions liées à une certaine conception du jazz qui, pour être bien informée, n'est pas exempte de préjugés. Considérons deux exemples, l'un emprunté à la théorie, l'autre à la pratique.

Évoquant la question du rapport entre texte et musique dans les *jazz poems*, Jean Marc Padovani balaie d'un revers de la main un aspect important de la tradition

⁷⁰⁹ Sylvie CHALAYE, « Le jazz, modèle dramaturgique ? modèle d'écriture dramatique ? », conférence citée.

jazzistique, qui s'accorde pourtant précisément avec l'idée d'un « devenir parole de la musique » : « Le coté abstrait de la musique définit a priori sa place dans nos projets. [...] Nous redoutons et combattons en permanence "l'illustration sonore" qui est devenue pourtant un leitmotiv permanent du théâtre contemporain »⁷¹⁰. L'illustration sonore, la figuration et l'imitation en général sont des aspects fondamentaux du jazz. Elles découlent de la tendance bien connue à « l'imitation des voix humaines et animales » figurant au rang des critères définitionnels de cette musique. Mingus, Ellington et Django Reinhardt, par exemple, faisaient largement usage d'illustrations sonores dans leurs pièces figuratives et narratives (« Foggy Day », « The Clown », « Black, Brown and Beige », « Mystery Pacific », etc.). Imitation et illustration, redondance comique parfois, sont des procédés qui ont traversé toute l'histoire du jazz. Ils sont au cœur de la spécificité jazzistique, à savoir son accointance particulière avec la parole⁷¹¹, et le fait que Padovani et Cormann les « redoutent » et les « combattent » relève d'un paradoxe. Comment expliquer cette défiance dans un projet qui prône un « devenir parole de la musique » ? Il ne s'agit pas de faire de l'imitation et de l'illustration la vocation première du jazz, mais de reconnaître leur valeur et leur intérêt. Comme le dit Christian Béthune : « Peu importe que – et loin s'en faut – l'imitation ne soit pas systématiquement présente dans un morceau de jazz, ce qui est au demeurant significatif, c'est qu'elle ne soit pas taboue et qu'elle puisse naturellement s'incorporer à l'acte créatif »⁷¹². « Redouter » et « combattre » un procédé artistique évoque précisément cette idée de tabou. Il nous semble que, contrairement à ce qu'affirme Padovani, l'illustration n'a pas bonne réputation dans le monde de l'art. Procédé destiné à « rendre plus clair, plus intelligible, mais aussi à donner de l'éclat »⁷¹³ l'illustration, en tant qu'elle *explicite*, s'accorde sans doute mal avec certaines tendances du théâtre contemporain. Pourtant, comme le dit Étienne Souriau et comme l'ont démontré les jazzmen de Jelly Roll Morton à Joseph Jarman, « toute illustration n'est pas démolition d'un rêve »⁷¹⁴. Cormann et Padovani ne rejettent certainement pas toute forme de clarté et de figuration, mais cette conception très classique de la musique comme art

⁷¹⁰ Jean-Marc Padovani, entretien avec Christian Mirjol, « La Grande Ritournelle. Entretien », *op. cit.*, p. 153.

⁷¹¹ Christian BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 125.

⁷¹² *Ibid.*

⁷¹³ Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 855.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 856.

strictement abstrait nie l'une des singularités du jazz et inhibe selon nous son potentiel théâtral.

Une autre contradiction réside, à notre avis, dans l'usage qui est fait des stéréotypes. Le jazz des *jazz poems* est censé « en découdre » avec les « représentations pétrifiées » et « les conformismes ». Or, certaines performances conforteraient plutôt les *a priori*. C'est le cas de *Film noir, jazz poem en noir et blanc*⁷¹⁵. Le projet s'empare de toute évidence d'un cliché tenace à savoir l'association du jazz à l'univers du film noir. Cette association, issue d'une « rencontre imaginaire »⁷¹⁶ qui s'est durablement installée dans les esprits, fait précisément partie des oripeaux romanesques dont le jazz, cinquante ans après la mode du film noir, peine à se débarrasser. Si, comme le montre Gilles Mouëllic, le monde du jazz et l'univers fictif du film noir eurent en leur temps de nombreux points communs, nous pensons que véhiculer ces images aujourd'hui contribue à sédimenter le mythe plutôt qu'à « bouleverser l'ordre du déjà classé », à « resingulariser » et à « ne pas reconduire indéfiniment les représentations acquises »⁷¹⁷.

Dans *Film noir*, un double écran placé derrière l'orchestre – composé du quartet de Jean-Marc Padovani et d'Enzo Cormann – diffuse un montage de séquences de films célèbres, tandis que l'auteur profère un texte virtuose, patchwork de jargons cinématographiques, de citations de réalisateurs et de pastiches de répliques stéréotypées. L'ensemble n'est pas dénué d'humour, mais manque de la distance qui pourrait peut-être bouleverser « l'ordre du déjà classé, ou si l'on préfère l'ordre du classique ». Car c'est bien d'un jazz classique et d'images classiques qu'il s'agit. Le *jazz poem* s'écarte ici des finalités que son auteur lui assigne :

« La *procédure rhapsodique* [dont le *jazz poem* se réclame] propose à l'assemblée théâtrale une feuille de route pour une expérience collective inédite. Le *procédé conventionnel* contribue quant à lui à confectionner un objet dûment répertoriable, classifiable, destiné à la consommation d'un public à des fins de distraction ou d'édification culturelle (c'est-à-dire d'acquisition d'un certain nombre de représentations communes au plus grand nombre) »⁷¹⁸.

Le rapprochement du jazz avec la nuit américaine et ses gangsters, son association aux thèmes de l'alcool ou de la femme fatale – hollywoodienne ou nouvelle

⁷¹⁵ *Film noir, jazz-poem en noir et blanc* (2011), Enzo Cormann (textes), Jean-Marc Padovani & Philippe Léogé (musique).

⁷¹⁶ Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 43.

⁷¹⁷ Enzo CORMANN, « Coudre, découdre, en découdre... Devenirs rhapsodiques », *op. cit.*, p. 68.

⁷¹⁸ *Ibid.*

vague –, n'ont rien d'inédit et relèvent plutôt de ce que l'auteur nomme un « procédé conventionnel ». La plupart des critiques journalistiques font d'ailleurs mention du plaisir qu'il y a à se plonger dans cette ambiance typique, à savourer l'atmosphère sulfureuse et érotique du jazz, autant d'expressions qui évoquent une imagerie bien connue plus qu'une expérience collective inédite. L'article de Sophie Chambon synthétise la tonalité de ces critiques :

« Le cinéma, le roman noir et le jazz s'enrichissent de leurs techniques respectives : atmosphère sombre, oppressante, érotisme, voix off, dialogues rythmés, syncopés... [...] Pour nostalgiques évidemment, dingues de cinoche, fondus au noir du jazz, la seule musique véritable de cette époque. Les autres regarderont, écouteront en se disant que ça leur rappelle quelque chose, tant ces images sont imprimées dans l'inconscient collectif. Le film noir et la musique qui s'y rattache est le reflet le plus fidèle d'une réalité sulfureuse et marginale qui nous fascinera toujours »⁷¹⁹.

L'enthousiasme « nostalgique » qui se dégage de ce texte indique que, manifestement, le *jazz poem* manque ici son but. L'indocilité du jazz qui doit faire la force du poème est mise à mal par la représentation insuffisamment distanciée d'une histoire complexe, l'histoire de deux arts qui se sont mutuellement influencés, mais aussi malmenés.

Le projet de Cormann est à la fois modeste et ambitieux. Modeste par sa légèreté, car en modelant la représentation théâtrale sur le concert de jazz, l'auteur déjoue les pesanteurs de la production théâtrale. Il correspond en cela au désir de Denis Guénoun de voir le théâtre partir à la rencontre d'autres lieux et d'autres publics, et d'échapper au système qui le sclérose⁷²⁰. Chez le philosophe comme chez le dramaturge, le souci d'une nécessité du théâtre⁷²¹ trouve sa réponse, tout au moins théorique, dans la référence à l'esthétique du jazz. Comme on le voit dans les *poems* les ressources du jazz sont aussi nombreuses que difficiles à exploiter. Le projet est modeste encore parce qu'il renonce à l'idée d'un théâtre total – tentation pourtant récurrente dans les expériences de théâtre musical –, au profit d'une « rhapsodie élémentaire ». L'ambition réside dans le désir d'échapper à tout cadre, de se jouer des

⁷¹⁹ Sophie CHAMBON, « Film Noir/ Jazz poem », *Les Dernières Nouvelles du Jazz*, 14 avril 2012. [Revue en ligne : <http://www.lesdnj.com/article-films-noirs-jazz-poem-103404632.html> - lien valide le 10-10-2014].

⁷²⁰ Denis GUÉNOUN, *op. cit.*, p. 172.

⁷²¹ Denis Guénoun a publié *Le théâtre est-il nécessaire ?* en 1997 et Cormann *À quoi sert le théâtre ?* en 2002.

conventions et de provoquer des expériences collectives inédites. Horizons louables et qu'ils partagent d'ailleurs avec de nombreuses formes de théâtre contemporain, les finalités théoriques des *jazz poems* doivent cependant composer avec l'épreuve du plateau et avec un idiome musical difficilement saisissable.

1.4. L'écriture jazz de Koffi Kwahulé

« Le jazz, dit Gilles Mouëllic, commence là où l'écriture s'arrête »⁷²². Parler d'une « écriture jazz » donc, comme l'œuvre du dramaturge franco-ivoirien Koffi Kwahulé nous invite à le faire, ne va pas sans poser quelques difficultés. Mais c'est bien dans ce hiatus assumé par l'auteur que réside la singularité et le caractère utopique de sa démarche. S'il avoue aujourd'hui s'inspirer d'autres musiques et s'il déplore qu'on aborde un peu trop systématiquement son œuvre à travers ce prisme⁷²³, une partie importante de son œuvre – que Virginie Soubrier nomme à juste titre sa « période jazz »⁷²⁴ – est marquée par l'omniprésence des références au champ jazzistique. De 1991 à 2005, en effet, Kwahulé découvre, explore et décline les modalités d'une dramaturgie fondée sur un rapport à l'art et au monde qui se veut celui d'un jazzman. Dans la lignée d'Amiri Baraka, le dramaturge récuse le confinement du jazz dans sa dimension strictement musicale. « C'est une façon d'être au monde, dit-il, qui fait qu'on est jazzman »⁷²⁵. Dès lors, le jazz transcende les cloisonnements disciplinaires, et Kwahulé, auteur de théâtre, peut se penser en jazzman. Il ne s'agit pas donc pas ici d'une rencontre inter-artistique, ni d'une collusion entre deux langages comme chez Enzo Cormann, mais d'une conception et d'une pratique de l'art du théâtre engagées à partir d'un système de références issu d'un autre champ esthétique. Le dramaturge déclare ainsi : « Je n'ai pas l'impression d'emprunter au jazz, mais d'être moi-même un jazzman qui produit un autre type de jazz »⁷²⁶. Dans un autre entretien, avec Gilles Mouëllic toujours, il ajoute à propos de sa pièce *Jaz* : « Avec *Jaz*, l'enjeu est clair :

⁷²² Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 57.

⁷²³ Nous synthétisons ici les propos tenus lors d'une table ronde animée par Virginie Soubrier dans le cadre du colloque « Esthétique(s) jazz : La scène et les images », dont la première édition, intitulée : *Écriture et improvisation*, s'est tenue au musée Dapper les 22 et 23 novembre 2013.

⁷²⁴ Virginie SOUBRIER, *Koffi Kwahulé. Une voix afro-européenne sur la scène contemporaine*, Thèse de doctorat présentée et soutenue publiquement sous la direction de Denis GUÉNOUN, Paris, Université Paris 4, le 19 septembre 2009, p. 22.

⁷²⁵ Koffi KWAHULÉ & Gilles MOUËLLIC, *Frères de son. Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2007, p. 22.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 21.

écrire un texte qui, sans avoir besoin de musique au sens propre, est *en lui-même* du jazz »⁷²⁷. Que signifie un tel projet, un tel positionnement ?

La dimension jazzistique de l'œuvre de Kwahulé a déjà fait l'objet d'analyses détaillées. Les recherches et les entretiens réalisés par Sylvie Chalaye, Gilles Mouëllic et Virginie Soubrier notamment, ont mis en lumière l'histoire et les enjeux esthétiques et politiques de la démarche. Notre ambition n'est pas d'apporter des éléments radicalement nouveaux à la suite de ces travaux érudits, mais plutôt d'en présenter les grandes lignes en nous focalisant sur un point précis, celui de la tension entre la *nécessité* et l'*impossibilité* du projet.

Comme le montre Virginie Soubrier dans sa thèse, le recours au jazz correspond chez l'auteur à un besoin qui excède largement les questions de forme :

« Car le jazz, chez Kwahulé, relève d'une *nécessité absolue*. "Au-delà des mots, soudain le jazz disait exactement ce qui alors se passait en moi". Il est à ce point le reflet exact de ses recherches poétiques et de ses interrogations existentielles, philosophiques et politiques que l'auteur afro-européen n'a jamais le sentiment d'emprunter au jazz »⁷²⁸.

C'est la raison d'être, la vocation et la légitimité de son écriture qui sont évaluées par l'auteur à l'aune de l'esthétique du jazz. Plus qu'une rencontre, il s'agit d'une correspondance, d'une convergence esthétique qui, selon lui, existait dans son écriture avant qu'il n'en prenne pleinement conscience⁷²⁹. Or cette « nécessité absolue » se heurte à une impossibilité, et c'est précisément cette impossibilité qui est féconde, qui pousse l'écrivain dans ses retranchements et le conduit à explorer les limites de son médium :

« Non, le jazz ne s'écrit pas, et finalement mon projet est un projet impossible, mais c'est cette impossibilité qui m'intéresse. [...] Cette impossibilité d'écrire le jazz est le vrai enjeu de mon écriture. Je sais que ce n'est pas possible, c'est pour cela que je le fais »⁷³⁰.

Notre étude sur le jazz dans la dramaturgie de Kwahulé s'articulera donc autour de cette contradiction entre la nécessité et l'impossibilité d'écrire du jazz qui fonde la singularité du discours de l'auteur. L'analyse de cette *nécessité* nous renseigne sur ce que l'auteur cherche et sur ce qu'il trouve dans l'esthétique du jazz, ce qu'elle apporte à

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁷²⁸ Virginie SOUBRIER, *op. cit.*, p. 23.

⁷²⁹ *Ibid.*, p. 359.

⁷³⁰ Koffi KWAHULÉ & Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 50.

son travail, ce que signifie selon lui le fait d’y avoir recours, c’est-à-dire la portée socio-historique, philosophique et politique qu’elle confère à son œuvre. L’idée d’une *impossibilité*, quant à elle, met en lumière la singularité des techniques mises en œuvre par l’auteur, elle pointe les limites du projet et, par là même, la porosité et les spécificités des deux médiums. Cette tension révèle en partie ce que Virginie Soubrier nomme l’« utopie poétique »⁷³¹ de l’auteur. En quoi le jazz est-il nécessaire dans le travail de Kwahulé ? Comment le dramaturge compose-t-il avec cette impossibilité d’écrire le jazz ? Comment, malgré cette impossibilité avouée, parvient-il à donner naissance à une œuvre théâtrale qui respire et qui transpire le jazz ?

1.4.1. « Nécessité » : le jazz comme réponse à la condition diasporique

Koffi Kwahulé découvre le jazz dans le courant des années 1980. D’abord réticent à l’égard d’une musique qu’il soupçonne d’être « une joyeuse arnaque pour soulager les Blancs d’une partie de leur trop plein d’argent »⁷³², le jeune dramaturge est rapidement conquis par la voix de Billie Holiday, puis bouleversé par celle de John Coltrane. Sa quatrième pièce, *Cette vieille magie noire*, rédigée en 1991, s’intitulait initialement *A Love Supreme*, en hommage au saxophoniste⁷³³. Cette œuvre fait explicitement référence à l’univers du jazz, et le dispositif scénique imaginé par l’auteur comprend un quartette de jazz chargé dès le début de l’action de jouer « un jazz aux accents coltraniens »⁷³⁴. La présence iconique et musicale du jazz et les références à Coltrane ne sauraient pourtant se réduire à l’effet d’un choc esthétique ou à une quelconque affinité dont la pièce porterait la marque. Ce qui se joue à cette époque c’est un véritable processus de *reconnaissance*. Kwahulé ne cherche pas encore à développer une approche jazzistique de l’écriture, mais il est travaillé par cette musique, par l’histoire et la culture qu’elle porte, et par la manière dont elle résonne avec sa propre condition. C’est à ce moment en que se produit ce que l’auteur nomme sa « prise de conscience diasporique »⁷³⁵.

Le jazz arrive à point nommé dans le parcours de Kwahulé pour révéler et pour exprimer cette conscience particulière. Il est l’instrument heuristique et expressif qui va

⁷³¹ Virginie SOUBRIER, *op. cit.*, p. 23.

⁷³² *Ibid.*, p. 12.

⁷³³ *Ibid.*, p. 23.

⁷³⁴ Koffi KWAHULÉ, *Cette vieille magie noire*, Carnières, Éditions Lansman, 2006, p. 9.

⁷³⁵ Virginie SOUBRIER, *op. cit.*, p. 23.

permettre à l'auteur de préciser et de travailler sa position d'artiste afro-européen. Par la suite, en effet, la référence jazzistique s'impose progressivement dans le travail du dramaturge comme le paradigme esthétique adapté à ses préoccupations existentielles et artistiques. La « nécessité » du jazz doit se comprendre à la fois comme une évidence, une rencontre inévitable, et un besoin. Ce qui pousse Kwahulé dans les bras de Coltrane, c'est l'intuition d'une parenté et le besoin de comprendre, d'explorer et d'éprouver cette filiation qui interpelle son identité et sa vocation d'artiste exilé.

La prise de conscience diasporique est une prise de conscience politique. Appliquée à la culture noire, la notion de diaspora telle qu'elle est théorisée par les *Cultural Studies* correspond en effet à un rejet du modèle de l'État nation comme référent identitaire et à un refus de fonder l'identité sur la pureté raciale ou culturelle. « L'expérience de la diaspora que j'envisage ici, dit Stuart Hall, ne se définit ni par l'essence ni par la pureté, mais par la reconnaissance d'une nécessaire hétérogénéité et diversité ; par une conception de "l'identité" qui vit par et à travers la différence, non malgré elle »⁷³⁶. Face aux antagonismes raciaux que l'histoire coloniale a façonnés, la conscience diasporique propose de penser les constructions identitaires comme des processus infinis de brassage et d'hybridation qui offrent peu de prises aux conceptions essentialistes. Il s'agit de rejeter les schèmes qui ont justifié en même temps le progrès et l'esclavage, et d'en finir avec l'idée d'un ancrage ethnique, culturel et national des identités. Revendiquer une condition diasporique, c'est faire d'une position sociale et historique conflictuelle un positionnement politique :

« S'efforcer d'être à la fois européen et noir exige une forme particulière de double conscience. Je ne dis pas que le fait d'assumer l'une de ces deux identités inachevées, ou les deux à la fois, épuise nécessairement les ressources subjectives d'un individu. Mais lorsque les discours racistes, nationalistes ou ethniquement absolutistes orchestrent les rapports politiques de sorte que ces identités semblent s'exclurent mutuellement, occuper l'espace qui les sépare ou tenter de montrer leur continuité est considéré comme un acte d'insubordination politique relevant de la provocation, voire de l'opposition pure et simple »⁷³⁷.

C'est justement cet espace censé séparer les cultures dites « africaines » ou « européennes » que Koffi Kwahulé tente d'investir avec le jazz. Assumer une identité

⁷³⁶ Stuart Hall, cité par Stéphane DUFOIX, « De "Diaspora" à "diasporas". La dynamique d'un nom propre », intervention à l'Université de Paris I, le 6 mars 2004, [texte en ligne : <http://chs.univ-paris1.fr/Sem/Dufoix-paris1.pdf> - lien valide le 13-10-2013].

⁷³⁷ Paul GILROY, *op. cit.*, p. 15.

diasporique, cela implique une remise en question des édifices théoriques et des projets politico-culturels de l'époque coloniale, qu'ils aient été produits par les puissances colonisatrices (impérialisme, suprématisme racial) ou, à l'inverse, par les peuples assujettis (nationalisme culturel afro-américain, afro-centrisme, panafricanisme). Pour l'artiste qui interroge son rapport au monde, cette revendication diasporique passe donc par une recherche de constructions originales qui correspondent à ce nouveau paradigme. Autrement dit, c'est chercher un rapport particulier à l'Histoire et à la tradition auquel l'ancrage national – le lieu de naissance ou le lieu de vie –, l'attache *a priori* ; c'est s'inscrire dans un continuum culturel qui échappe aux délimitations ethnico-culturelles essentialistes, sans pour autant faire preuve d'amnésie. Pour le dramaturge afro-européen, c'est autant refuser d'« occidentaliser » sa pratique que faire valoir une chimérique et très idéologique africanité – « notion inopérante parce qu'entachée d'une velléité simplificatrice et globalisante qui remonte à une posture colonialiste »⁷³⁸. Comme le montre en effet Sylvie Chalaye, l'enjeu des dramaturgies contemporaines de l'Afrique noire n'est plus de reconstruire une identité culturelle violentée par la colonisation, ni de représenter une tradition que l'on aurait malgré tout préservée. Il s'agit aujourd'hui pour les auteurs de se « penser au monde », de « revendiquer les questions africaines comme des questions humaines »⁷³⁹.

Koffi Kwahulé s'inscrit dans cette dynamique. Les critiques qu'il formule à l'égard du théâtre ivoirien, par exemple, traduisent ces préoccupations :

« Théâtre jeune mais hélas déjà à bout de souffle, le théâtre ivoirien a, en moins d'un siècle, fabriqué ses bornes kilométriques, ses panneaux de signalisation, ses détours, ses chemins fléchés, ses sens interdits, ses haltes, ses critères d'authenticité africaine, de pureté culturelle... »⁷⁴⁰.

C'est contre de telles conceptions figées de la pratique artistique que Kwahulé travaille. Le positionnement diasporique implique de questionner toute convention qui s'installe, qui ancre la pratique dans une tradition sans remettre en cause ses fondements. Selon Virginie Soubrier :

« Kwahulé, à cette période où naît sa conscience diasporique, n'écrit plus comme avant, et cherche manifestement à se désengager de toute inscription

⁷³⁸ Sylvie CHALAYE, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Paris, Éditions Théâtrales, 2004, p. 22.

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁷⁴⁰ Koffi KWAHUÉ, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 10.

impensée dans la tradition occidentale (et africaine) comme de tout recours à des codes culturels qu'il n'aurait pas *choisis* »⁷⁴¹.

Dans la recherche de l'auteur, le choix du jazz s'impose comme une réponse évidente à la nécessité de repenser sa pratique. Né du déracinement et de l'hybridation des cultures, se renouvelant sans cesse au gré des rencontres sans jamais se couper de ses sources, le jazz correspond de fait à cette condition diasporique. Issu des dilemmes de l'exil, il est, comme le dit Gilles Mouëllic, « le symptôme du conflit permanent entre désir d'intégration et rejet d'une douloureuse acculturation »⁷⁴². Comme en témoigne la difficulté qu'on éprouve à vouloir le définir, le jazz échappe en partie à la logique de l'identité, il déborde de son propre champ et nulle frontière ethnique, géographique ou culturelle n'a jamais pu freiner sa marche ou interrompre sa perpétuelle mutation. Il constitue par conséquent un modèle exemplaire de ce « Même *changeant* »⁷⁴³ qui caractérise, selon Paul Gilroy, les pratiques culturelles diasporiques. Insaisissable et pourtant porteur d'une histoire et de schèmes qui font écho à la situation des Afro-européens, le jazz apparaît aux yeux de Kwahulé comme une forme d'expression paradigmatique de sa propre condition. Le dramaturge se *reconnaît* dans la figure du jazzman et dans la « façon d'être au monde » qu'elle suppose⁷⁴⁴. Marquée du sceau de l'évidence, la rencontre de l'auteur avec le jazz va dès lors servir de référent théorique, métaphorique et pratique à son approche de l'écriture.

Si Virginie Soubrier n'hésite pas à parler d'écriture-jazz pour désigner l'approche du dramaturge, c'est que l'esthétique du genre y est véritablement omniprésente. Kwahulé nous invite à aborder son travail à travers cette perspective particulière : geste d'écriture, symbolique des œuvres et mise en jeu des textes sont pensés selon les modalités de la création jazzistique. La raison d'être de cette approche se manifeste avant tout dans les significations socio-historiques et dans les symboles que l'auteur extrait de son écoute du jazz pour les traduire en théâtre. De nombreux thèmes qu'il associe à cette musique traversent ainsi son écriture de manière plus ou

⁷⁴¹ Virginie SOUBRIER, *op. cit.*, p. 123.

⁷⁴² Gilles MOUËLLIC, *Le jazz. Une esthétique du vingtième siècle*, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁴³ Paul GILROY, *op. cit.*, p. 178.

⁷⁴⁴ Kwahulé insiste en effet sur le caractère à la fois intuitif et essentiel de cette « reconnaissance », terme sur lequel il insiste particulièrement, comme on le voit par exemple dans ce passage : « M'identifier comme jazzman, c'est comme si je rentrais dans une secte. Je n'ai pas besoin de comprendre pour *reconnaître* ce que je ressens. Et pour moi, le moment où j'ai pu l'affirmer correspondait à quelque chose d'essentiel. J'avais trouvé ma place » (Koffi KWAHULÉ & Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 30).

moins visible : le viol, le corps absent, la « note bleue », l'invisibilité, le masque sont autant de thèmes que Kwahulé reprend sans cesse, à la manière des musiciens qui travaillent obstinément les mêmes standards, explorant sans relâche un propos inépuisable. Il n'est pas possible de proposer ici une analyse détaillée de la manière dont tous ces motifs se rapportent au jazz dans le théâtre de Kwahulé. Nous avons donc choisi de nous focaliser sur le thème de la violence qui embrasse un grand nombre des préoccupations de l'auteur.

Pour Kwahulé, le jazz est à la fois une approche particulière de la création et un art qui porte une histoire. « Le jazz, dit-il, est pour moi l'art noir qui est parvenu à se convaincre que le monde lui appartient aussi et qu'il peut, *qu'il doit*⁷⁴⁵ le raconter à son tour »⁷⁴⁶. Le travail de Kwahulé consiste en quelque sorte à prendre en charge à sa manière, c'est-à-dire avec son médium, les récits que charrie l'histoire musicale afro-américaine.

Or, ce que ces récits ont en commun, c'est l'expérience primordiale et fondatrice de la violence, celle de la déportation, des chaînes et du viol institué. Selon Virginie Soubrier, « le projet jazzique de Kwahulé va de pair avec une volonté de comprendre la violence contemporaine à partir de celle qu'a subie le peuple noir, en particulier au cours des périodes esclavagiste et coloniale »⁷⁴⁷. Il est vrai que la colonisation et la traite des Noirs, en tant que prémisses de la mondialisation du capitalisme, pourraient figurer la catastrophe inaugurale de notre époque. Une époque dont le jazz, expression manifeste de la résistance et de la créativité inaliénable des corps asservis, serait le premier enfant terrible. Les pratiques artistiques qui ont informé le champ jazzistique sont en effet, en premier lieu, des entreprises de résistance à la servitude et à la coercition physique. Dans la plantation, chants, danses et musiques *représentaient* le moyen de se réappropriier un corps que les maîtres avaient voulu réduire à un simple outil de travail. Le discours de Kwahulé se veut l'écho contemporain de cette histoire et c'est, selon lui, dans le jazz qu'elle résonne toujours.

« D'une certaine manière, l'enjeu du jazz c'est cela : reconstruire le corps violenté. Mais reconstruire le corps implique un acte nécessairement violent. Et mon écriture se veut une réflexion sur la violence faite au corps à travers l'expérience du corps noir "construit" dans le viol de la traite et de la

⁷⁴⁵ Nous soulignons.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁴⁷ Virginie SOUBRIER, *op. cit.*, p. 157.

colonisation. Le corps noir, dans l'écartèlement symbolique du commerce triangulaire, est le premier espace mondialisé »⁷⁴⁸.

Comme le montre Virginie Soubrier, la violence dont parle l'auteur dans ses pièces est celle du monde contemporain, de l'aliénation et de l'instrumentalisation des corps⁷⁴⁹ dont le paradigme est l'esclavage afro-américain. Si l'on ose le dire aussi schématiquement, dans l'œuvre de Kwahulé, l'esclavage est le paradigme de la domination, le jazz un modèle d'émancipation, et la fiction théâtrale une parabole jazzistique de la violence du monde moderne.

Si le jazz est à même de traduire une vision lucide de la violence, c'est notamment parce qu'il contourne la question du langage verbal et qu'il présente une alternative à l'expression explicite et à son caractère potentiellement insupportable. Selon Paul Gilroy, la place particulière qu'occupe la musique dans les arts de la diaspora noire s'explique historiquement, par un ensemble de mesures de contrôle social au premier rang desquelles figure l'organisation de l'analphabétisme⁷⁵⁰, mais aussi esthétiquement, parce qu'elle est longtemps apparue comme la seule forme artistique capable d'exprimer ce que Gilroy nomme les « terreurs modernes qui épuisent les ressources du langage »⁷⁵¹. Toutefois, si la musique noire s'est vue progressivement ôter le « privilège » de s'attaquer à l'indicible, elle reste un modèle aux yeux des écrivains de la diaspora, non seulement parce que ses ressources expressives ont « fait leurs preuves », mais également parce que son histoire témoigne d'une ténacité extraordinaire qui atteste sa nécessité. S'appuyant sur le *Beloved* de Toni Morrison, l'auteur de *L'Atlantique noire* résume ce dilemme des auteurs qui prennent en charge la mémoire de l'esclavage, il évoque ainsi « la tâche, à [ses] yeux vitale, d'explorer ces terreurs qui épuisent les ressources du langage, au milieu des vestiges d'une catastrophe qui interdit l'existence de leur art en même temps qu'elle en exige la perpétuation »⁷⁵². C'est d'une telle nécessité que Kwahulé se réclame en invoquant l'histoire du jazz et en convoquant ses modalités de création dans son écriture.

⁷⁴⁸ Koffi KWAHULÉ & Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁴⁹ « Mais le viol ontologique que l'on retrouve dans tous les textes de Kwahulé, s'il a bien entendu à voir avec la violence de l'histoire noire, parle de la violence contemporaine : lorsque celle-ci ne voue pas l'individu à une mort physique, elle détruit le processus d'individuation analysé par Bernard Stiegler dans le champ philosophique, processus empêché par une économie mondiale qui, écrit le philosophe, "détruit toutes les possibilités de l'inattendu" » (Virginie SOUBRIER, *op. cit.*, p. 68).

⁷⁵⁰ Paul GILROY, *op. cit.*, p. 114.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 302.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 305.

L'importance du modèle jazzistique chez les auteurs de la diaspora peut sans doute se comprendre comme un moyen de conjurer l'indicible. Mais ce qui fait également sa nécessité, chez Kwahulé du moins, c'est aussi bien la dimension utopique qu'il contient. Comme l'explique Sylvie Chalaye :

« Le jazz a été la construction d'un espace de partage, d'un espace d'écoute, un royaume reconstruit, mais indestructible, car immatériel ; un défi : habiter le temps, faute d'habiter un territoire, inventer l'infini dans l'instant et ouvrir un espace infini dans l'absence même d'espace »⁷⁵³.

C'est bien cette dynamique que Kwahulé tente de mettre en œuvre en modelant sa pratique d'écrivain sur l'approche jazzistique de la création. Son écriture-jazz s'efforce de reproduire le type de rapport au temps et les formes de relation que la musique de jazz met en œuvre. Aux violences de la logique marchande, de la raison instrumentale et des systèmes totalitaires qui avancent masqués, le jazz oppose une pratique ludique et égalitaire, qui organise le désordre créatif et la rencontre avec la différence. Si l'utopie du jazz doit toujours être mise en tension avec ses réalisations objectives, elle n'en reste pas moins un référentiel stimulant. En travaillant la choralité et la polyvocalité, en « confiant » l'élaboration du discours à l'improvisation, en accordant une primauté au son, en cherchant un « espace viable pour le corps », en pensant la musique comme une pratique qui interroge son temps, en voulant, enfin, « écrire comme on fait du jazz »⁷⁵⁴, Kwahulé fait de l'utopie jazzistique son horizon et se confronte à une impossibilité qu'il assume comme une contradiction dynamique.

1.4.2. « Impossibilité »

« Comment retrouver dans l'écriture l'essence même d'une musique dont une des qualités fondamentales est de ne pas se soumettre à l'écriture ? »⁷⁵⁵. Nous l'avons mentionné plus haut, Kwahulé conçoit l'impossibilité d'écrire du jazz comme un moteur de son travail⁷⁵⁶. Il se reconnaît dans la figure du jazzman et choisit d'agir en conséquence avec un médium qui *a priori* ne s'y prête pas, mais qui, travaillé par des

⁷⁵³ Sylvie CHALAYE, « Le jazz, modèle dramaturgique ? modèle d'écriture dramatique ? », conférence citée.

⁷⁵⁴ Koffi KWAHULÉ & Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁵⁵ Gilles MOUËLLIC, « Le jazz dans l'écriture de Koffi Kwahulé : une introduction », dans Sylvie CHALAYE (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 153.

⁷⁵⁶ Voir *supra*, p. 292.

outils, des méthodes et des manières de penser issus du champ jazzistique, revêt une forme qui a, malgré tout, à voir avec le jazz. Comment procède-t-il et en quoi son approche de l'écriture relève-t-elle du jazz ? Comment s'arrange-t-il avec cette impossibilité, comment la contourne-t-il pour réaliser son projet, c'est-à-dire pour écrire du théâtre comme on joue du jazz ou, plus encore, pour écrire un *texte* qui soit en lui-même du jazz ?

Comme le montre Gilles Mouëllic, Kwahulé répond à son désir paradoxal d'*écrire du jazz* en transposant les spécificités jazzistiques dans le geste d'écriture même, dans le rapport au rythme, à la langue et à la composition :

« La solution est, pour lui, dans une conception originale de l'écrit, conception qui refuse toute construction préalable, savante et virtuose. Pour définir son travail, il utilise lui-même deux mots essentiels : son et rythme »⁷⁵⁷.

Le dramaturge accorde en effet une importance primordiale à ces deux principes qui priment sur la discursivité. Le sens n'est pas conçu en amont de l'écriture – ou alors sous forme d'intuition très embryonnaire –, il doit émerger par les résonances sensibles – rythmiques et sonores – du texte : « le sens viendra tout seul si la musique est juste, si le son est juste, si le rythme est bon »⁷⁵⁸.

Ce qui frappe, à la lecture des textes de la période jazz, c'est le soin particulier apporté à la graphie⁷⁵⁹. De longues séries de vers libres alternent ou s'entremêlent avec d'imposants « blocs » de prose, les textes sont parfois centrés, alignés à droite ou à gauche. La mise en page suggère ainsi un découpage séquentiel particulier. Le rythme est marqué visuellement, mais le séquençage n'a pas le caractère rassurant d'un recueil de sonnets. De la page se dégage plutôt une impression de désordre, de fragmentation et de polyrythmie. Bien qu'elle indique manifestement quelque chose, la logique de cette typographie n'est pas explicitée. Son élucidation passe par l'oralité. Le rythme inscrit sur la page ne suggère pas une interprétation spécifique, il incite plutôt à la prise de liberté. Comme c'est souvent le cas dans les écritures contemporaines, l'opacité apparente des textes se veut un appel à la créativité des metteurs en scène et des acteurs. En présentant ainsi ses textes, l'auteur engage le lecteur à fonder l'*interprétation* du

⁷⁵⁷ Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 153.

⁷⁵⁸ Koffi KWAHULÉ & Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 24.

⁷⁵⁹ À l'exception de *Cette vieille magie noire* qui, au premier abord, est de facture assez classique.

texte sur l'exploration de sa dimension rythmique – musicale donc –, plutôt que sur l'analyse sémantique.

Cependant, cette primauté accordée au rythme n'est ni l'apanage de Kwahulé, ni ce qui fait la dimension jazzistique de son écriture. Comme le montre Patrice Pavis, « le rythme du texte poétique n'est pas "au-dessus" du sens syntatico-sémantique, mais il le constitue »⁷⁶⁰. Toute écriture envisageant son devenir scénique se fonde sur une organisation rythmique, et le mouvement herméneutique y est tributaire de l'oralité. Sa compréhension s'appuie nécessairement sur l'inscription de l'énonciation dans la temporalité du jeu théâtral. « Chercher/trouver un rythme pour le texte à jouer, c'est toujours chercher/trouver un sens »⁷⁶¹. Si l'on ose dire, pour le dramaturge, comme pour Ellington, le mot d'ordre sera toujours le même : *It don't mean a thing if it ain't got that swing*.

Au-delà de l'importance que ce principe revêt chez Kwahulé, ce qui fait l'originalité de son écriture, ce qui fait qu'elle se rapproche du jazz, c'est son caractère polyrythmique. La valeur du jazz selon Kwahulé, c'est de ne jamais fermer le sens, de le laisser toujours en suspens, en attente d'une résolution qui n'a pas à venir. « Pour lui être jazzman, "c'est être dans la question et non dans la réponse" »⁷⁶². Cette conception explique en partie l'inconfort rythmique que l'on ressent à la lecture de ses pièces. Car c'est justement via la polyrythmie que le texte pose question. Une succession de vers libres structurés par le principe de *répétition/variation*, instaurant une certaine stabilité, peut par exemple être interrompue par un discours erratique et reprendre son cours (comme c'est le cas dans la huitième séquence de *Misterioso-119*). Le rythme, comme le sens, est insaisissable chez Kwahulé. Il résulte d'un ensemble de propositions apparemment conflictuelles qui tentent de s'harmoniser dans un effet de chœur. En ce sens, l'analogie avec le jazz est certainement pertinente. Selon Gilles Mouëllic, un effet de swing est perceptible dans la manière dont Kwahulé orchestre les tensions dans son écriture :

« L'écriture de Koffi Kwahulé semble chercher elle aussi cet équilibre instable entre la pulsation régulière et le phrasé imprévisible. Le lecteur est porté par un rythme souterrain qui l'entraîne vers le mot suivant, dimension incantatoire qui

⁷⁶⁰ Patrice PAVIS, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 413.

⁷⁶¹ *Ibid.*

⁷⁶² Sylvie CHALAYE, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, op. cit., p. 95.

fait exister le texte dans sa durée. Mais le confort apparent de ce rythme régulier est contesté par les changements incessants de vitesse, les brisures soudaines de la phrase, les successions imprévisibles de tensions et de détentes, de tragédie et d'ironie »⁷⁶³.

Polyrythmie rime bien ici avec polysémie. La recherche du swing est une affaire de sensation. Ne se notant pas, il est par conséquent difficile à mettre en évidence dans un texte. Mais savoir si les pièces de Kwahulé swingent ou non n'est pas la question. Ce qui ressort de son discours et de la lecture de ses œuvres c'est que ses questionnements engendrent un texte syncopé, polyrythmique et choral, dont l'intelligibilité dépend beaucoup de la mise en jeu, un texte « qui force le lecteur à être déjà acteur »⁷⁶⁴.

La dimension jazzistique de l'écriture de Kwahulé apparaît également dans son rapport au son : « pour moi écrire, c'est cela » explique-t-il, « avoir un son »⁷⁶⁵. Puis il développe :

« Comme le son de ma voix : je ne l'analyse pas, je ne sais pas pourquoi j'ai cette voix, mais les gens qui me sont proches la reconnaissent. Par conséquent ce n'est pas simplement une écriture, c'est mon architecture intérieure, ma respiration, mon chant le plus secret »⁷⁶⁶.

L'analogie avec l'approche jazzistique qui consiste à développer un rapport intime et unique avec l'instrument est ici assez évidente. Il s'agit d'une conception physique du travail instrumental – du travail d'écriture en l'occurrence –, dans laquelle l'artiste met sa personnalité en jeu et marque son discours par sa corporéité. Cette conception évoque inmanquablement la manière qu'ont les jazzmen d'entretenir leur singularité et de la mettre en avant, mais cette analogie doit être relativisée : le son dont parle Kwahulé est ici à peu près synonyme du style, que chaque écrivain tente de développer. Par contre, ce qu'il y a de proprement jazzistique dans cette conception du style, c'est l'ancrage dans le corps. Telle qu'il la décrit, sa patte stylistique se présente comme une manifestation physique. Comme le son du musicien que Miles Davis assimile à la sueur, la langue de Koffi Kwahulé est, selon lui, une émanation presque « naturelle » de son être.

⁷⁶³ Gilles MOUËLLIC, « Le jazz dans l'écriture de Koffi Kwahulé : une introduction », *op. cit.*, p. 115.

⁷⁶⁴ *Ibid.*

⁷⁶⁵ Koffi KWAHULÉ & Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁶⁶ *Ibid.*

L'auteur insiste aussi à plusieurs reprises sur la primauté du son sur le sens. Dans un entretien avec Sylvie Chalaye, il explique comment sa recherche d'une écriture jazz est passée par un travail musical sur la langue. « De plus en plus », explique-t-il, « je m'intéresse moins au sens des mots qu'à leur son, car désormais chez moi c'est le son qui fait sens »⁷⁶⁷. Et, dans *Frères de son*, Gilles Mouëllic déclare :

« Le jazz, c'est l'intervalle entre l'écriture et le jeu du musicien. Dans votre écriture, c'est aussi une question d'intervalle, mais cette fois entre le son du mot et le sens du mot. C'est cela qui est jazz. Il faut que le mot, tout en gardant son sens premier, devienne autre chose, pour approcher peut-être de la note de musique. Le mot doit perdre son sens pour devenir son »⁷⁶⁸.

Ce à quoi Kwahulé répond : « Oui, il y a ce hiatus. Le mot perd son sens pour devenir son, ou jazz, mais c'est pour mieux retrouver ou découvrir son sens profond »⁷⁶⁹. Virginie Soubrier souligne également cet aspect du travail de l'auteur : « Écrire du jazz, c'est en effet tenter de donner la primauté au *sonore* [...] »⁷⁷⁰.

Ce rapprochement entre la primauté du son sur le sens et l'écriture jazz appelle une courte remarque. La dissociation du son et du sens est dans l'horizon de la poésie moderne depuis Mallarmé⁷⁷¹ et la musique joue précisément un rôle central dans ce divorce que le poète force entre le mot et son référent, entre le langage et le monde. C'est la musique qui fournit à Mallarmé le modèle d'un art « délivré de la servitude de la représentation »⁷⁷². Le poète doit dire le mystère et l'ineffable, il doit redonner aux mots la puissance incantatoire et le pouvoir de révélation que seule la musique possède encore. L'esprit de la musique qui est depuis toujours au cœur de l'activité du poète devient, avec la modernité, un idéal esthétique. Il s'agit de produire par le langage une expérience musicale, et cela passe par une attention accrue à *l'esprit de la musique* et par le rejet du principe de mise en forme du discours. Comme l'explique Michel Haar, le processus d'élaboration du sens se pense alors en terme musical :

« Ainsi Valéry a montré en analysant sa propre démarche créatrice que le poète n'obéit pas à un "vouloir-dire", mais qu'il transpose en mots une certaine "intuition rythmique". Ce rythme, très probablement venu du corps, s'impose à

⁷⁶⁷ Sylvie CHALAYE, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 94.

⁷⁶⁸ Koffi KWAHULÉ & Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 50.

⁷⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁷⁰ Virginie SOUBRIER, *op. cit.*, p. 132.

⁷⁷¹ Cf. « Le contrat rompu », sixième section, dans Georges STEINER, *Réelles présences. Les arts du sens*, trad. Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, 1989, p. 122-145.

⁷⁷² *Ibid.*, p. 126.

lui comme une *Stimmung*, une tonalité musicale : c'était "je ne sais quel chant que je murmurais, ou plutôt qui se murmurait au moyen de moi"⁷⁷³.

L'antériorité de la musique sur le sens, la primauté du rythme et du son dans l'acte d'écriture n'ont donc rien de proprement jazzistique. Kwahulé s'inscrit en somme dans le sillage des poètes de la modernité, et sans doute de ceux qui les avaient précédés, car le vœu d'écrire un texte qui soit en lui-même de la musique est peut-être la plus ancienne des vocations de la poésie. Les muses de Kwahulé ne sont cependant pas les mêmes que celle de Valéry ou de Mallarmé, et la musique qu'il entend – ou qu'il écoute – enfante une autre manière d'écrire et de penser la composition. Si l'écriture du dramaturge se rapproche de l'esthétique du jazz, c'est qu'elle est imprégnée de cette musique et de la vision du monde qu'elle véhicule. Concrètement, cela se traduit chez Kwahulé par une certaine approche du geste d'écriture et par ce qu'on pourrait appeler un « choix des muses ».

Parmi les nombreuses figures de l'histoire du jazz que Kwahulé convoque, deux personnalités reviennent systématiquement : Thelonious Monk et John Coltrane. Ces deux références révèlent plus qu'une simple prédilection, elles représentent les polarités de son écriture. Coltrane, dont il loue « le souffle bavard »⁷⁷⁴ représente la logorrhée, l'exubérance, le vouloir dire ; et Monk, son « idéal d'écrivain »⁷⁷⁵, représente le silence, le vide, la béance, l'irrésolu. On le voit dans ses textes, les personnages de Kwahulé, oscillent toujours entre le besoin de déverser un trop plein de paroles et le choix du silence face à l'indicible. De ces deux styles, Kwahulé construit deux attitudes langagières qu'il met constamment en tension dans son théâtre. Les extrêmes du discours musical : la saturation et le silence, deviennent des principes qui animent la dynamique dramatique. Dans *Big Shoot*, dont l'auteur parle comme d'un dialogue entre Coltrane et Monk⁷⁷⁶, la dramaturgie est principalement construite autour de ce principe, incarnée par deux personnages : Monsieur, un bavard insatiable, et Stan, un personnage énigmatique, insaisissable et laconique qui mène la danse sans en avoir l'air.

Quand Gilles Mouëllic parle d'une « écriture de l'écoute », il faut en effet comprendre que l'écoute du jazz chez Kwahulé constitue un point de départ. Kwahulé

⁷⁷³ Michel HAAR, *L'œuvre d'art. Essai sur l'ontologie des œuvres*, Paris, Hatier, 1994, p. 70.

⁷⁷⁴ Koffi KWAHULÉ & Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁷⁶ « Jaz est un solo de Coltrane et *Big Shoot*, un duo entre Coltrane et Monk. L'ambition est celle-ci : faire se rencontrer dans l'écriture Coltrane et Monk. Deux sons, deux respirations. *Big Shoot* est née de ces deux respirations, bien qu'il n'y ait dans la pièce aucune référence directe au jazz » (*ibid.*, p. 62).

décrit à ce propos comment certains morceaux s'imposent à lui, comment certains thèmes stimulent son inspiration, lui faisant entrevoir des embryons de paroles, de structures et de rythmes dramatiques :

« J'écoute beaucoup de musiciens et je tombe soudain sur quelque chose qui m'arrête. Je sais tout de suite que j'ai à voir avec cette musique-là. Je ne sais pas comment mais j'en ai l'intuition. Je vais me mettre à l'écouter, souvent, afin de m'en imprégner, ou plutôt d'en saisir la respiration. Ensuite, je cherche une histoire qui ira avec cette respiration. [...] Quand j'ai envie, ou plutôt quand j'ai besoin d'écrire, j'écoute énormément de jazz. Et je sais que ces écoutes structurent peu à peu quelque chose »⁷⁷⁷.

Si l'on ose dire, l'auteur convoque ses muses par l'écoute du jazz. L'intuition rythmique dont parle Valéry, Kwahulé la trouve chez Coltrane, Monk mais également chez Ornette Coleman, Georges Adams, James Carter ou Steve Coleman. Le jazz n'instaure pas un climat ouateux propice à la rêverie mais plutôt un désordre dont le dramaturge tente d'extraire les tensions et les conflits, c'est-à-dire la matière dramatique. L'écriture ne part pas d'un projet raisonné mais d'une émotion esthétique qui intrigue l'auteur. Il s'agit en quelque sorte de traduire en parole et en récit les sentiments et les représentations abstraites que l'écoute suscite. Chez Kwahulé, le jazz est la matrice de la dramaturgie. L'écrivain n'a pas recours à l'analyse musicale mais à « d'autres outils »⁷⁷⁸, qui relèvent de la libre association. Bien qu'elle se fonde sur l'intuition et la spontanéité, cette écriture de l'écoute n'exclut pas le travail de composition.

Là se trouve sans doute la réponse la plus originale que le dramaturge apporte au hiatus fondamental qu'il y a dans le projet d'*écrire du jazz*. Le rapport aux choix compositionnels et la temporalité dans laquelle Kwahulé inscrit son geste font de son écriture une écriture-performance proche de l'improvisation. Kwahulé n'improvise pas réellement, mais il *prend le temps* autrement. La plupart des pièces de la période jazz sont écrites très rapidement, « dans la pression de l'improvisation »⁷⁷⁹. L'écriture du texte est conçue comme une énonciation compulsive que l'auteur compare au débit coltranien. Soucieux de donner au résultat final la qualité d'un geste improvisé, l'auteur limite d'ailleurs le travail de finition au strict nécessaire :

⁷⁷⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁷⁷⁸ « Si j'étais vraiment musicien, je ne pourrais pas exploiter cette écoute, parce que cela deviendrait trop technique, trop porté par l'analyse musicale au sens premier. Comme je ne suis pas musicien, je suis obligé vraiment de les écouter, de les comprendre avec d'autres outils » (*ibid.*, p. 42).

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 30.

« J'écris toujours très vite, le plus souvent d'un seul jet. Puis je retravaille. Mais je corrige finalement très peu, et pourtant c'est ce que je préfère, revenir sur le premier texte »⁷⁸⁰.

Il s'agit d'inscrire le geste d'écriture dans une temporalité particulière. Chez Kwahulé, le temps d'écrire n'est pas infini, il est humain et non démiurgique. Il ne s'agit pas de prendre le temps d'écrire un monde comme un romancier du XX^e siècle, mais plutôt de saisir une impression, un sentiment fuyant et d'en tirer rapidement une parole spontanée, fragmentaire et vivante. Loin d'être à son principe, la composition émerge d'une parole qui se déroule par elle-même. Le dramaturge n'a besoin que d'un point de départ, d'une raison de parler et d'un thème à explorer, la direction se précise en avançant⁷⁸¹. Comme il l'explique à Sylvie Chalaye : « Je pars de plus en plus d'un embryon, comme dans le jazz, autour duquel je brode. Il n'y a pas de grille d'écriture préétablie comme il y aurait une grille de lecture. C'est un travail d'improvisation »⁷⁸². Kwahulé résout ainsi l'oxymore de l'« écriture improvisée », il structure à vue comme on navigue à vue, préférant penser la composition comme une succession de choix, plutôt que comme l'élaboration d'un modèle que l'artiste devrait réaliser au mieux. En ce sens, il se rapproche effectivement de la « composition instantanée » pratiquée par les jazzmen. Comme il le constate lui-même : « Je ne sais pas vraiment ce que je veux, mais je sais ce que je ne veux pas. J'élimine à la manière d'un improvisateur »⁷⁸³. Ainsi compare-t-il le geste de l'improvisateur à celui d'un tueur, dont le travail consiste à trier et à éliminer le « déjà-là », jusqu'à ce que soit formé l'objet inédit issu de cette succession de choix qui se sont en quelque sorte imposés.

Si le texte acquiert au bout du compte une forme définitive, il garde bien la trace de ce processus en partie improvisé. Le résultat final est en quelque sorte une *captation* d'un état émotionnel issu de l'écoute du jazz, une captation dont on aurait gardé la meilleure prise. Ou mieux, un enregistrement fait d'un collage des meilleures improvisations de la séance, à la manière des albums que Miles Davis recomposait au

⁷⁸⁰ *Ibid.*

⁷⁸¹ Voir également les entretiens réalisés par Virginie Soubrier : « J'écris à l'ordinateur, d'un seul jet. Et je reviens dessus quelque temps après pour corriger au fur et à mesure. [...] Je travaille de manière empirique, de façon intuitive : je ne comprends pas vraiment tout ce que j'écris. J'ai seulement la certitude que ça, c'est juste, ça sonne juste, à ce moment-là. Et parce que ça sonne juste, ça fait sens. Cette façon d'écrire me convient : comme j'improvise, je n'ai pas de plan déterminé. J'ai une idée en tête – le thème –. J'écris sans savoir où je vais, en ayant comme point le thème, et je vais à gauche ou à droite par rapport à lui » (Virginie SOUBRIER, *op. cit.*, p. 351).

⁷⁸² Sylvie CHALAYE, *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 93.

⁷⁸³ Koffi KWAHULÉ & Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 44.

montage, pour obtenir une œuvre qui confine à la perfection tout en gardant la fraîcheur de la spontanéité. Si Kwahulé peut dire que son texte est en lui-même du jazz, c'est qu'il est issu d'un processus et d'une manière de penser qui doivent beaucoup au champ jazzistique. La contradiction d'un jazz écrit est finalement soluble dans ce principe de captation d'un geste quasi improvisé où l'auteur adopte une attitude jazzistique à l'égard de la pratique de l'écriture théâtrale.

La relation que Koffi Kwahulé entretient avec le jazz est assurément plus complexe encore. Il manque sans doute à notre étude une analyse de ses pièces qui, chacune à leur manière, constituent une réponse singulière à l'utopie d'une écriture jazz. Il faudrait évoquer la dimension chorale de la dramaturgie, les analogies entre les structures dramatiques et les structures musicales, la façon dont l'esthétique du jazz oriente le devenir scénique des textes, etc. Nous renvoyons à nouveau aux auteurs cités tout au long de ce chapitre. Pour ne pas simplement paraphraser les travaux qui traitent ces questions en détail, il nous a paru pertinent de nous concentrer sur la manière dont Kwahulé théorise sa pratique, et plus précisément sur la manière dont il résout la tension entre l'aporie de sa proposition esthétique et son impérieuse nécessité. C'est dans cette tension qu'apparaissent la pertinence et les limites d'une conception jazzistique de la dramaturgie. Comme nous l'avons vu, le jazz ne fournit pas seulement à l'auteur un ensemble de thèmes socio-historiques et de techniques originales, il représente à ses yeux le paradigme artistique correspondant à ce qu'il nomme sa condition diasporique. Il ne s'agit pas ici de conduire des expérimentations formelles, mais d'adopter l'art qui exprime le rapport au monde dans lequel le dramaturge se reconnaît. Peu importe en définitive que cet art excède l'écriture, c'est du caractère épuisant et impossible de la rencontre que Kwahulé tire ses ressources. Comme il ne manque jamais de le rappeler, jazz et théâtre n'ont pas vocation à se fondre l'un dans l'autre, mais l'exploration de leur porosité est assurément un périple dont ils ont l'un et l'autre beaucoup à apprendre.

La transposition des schèmes jazzistiques au théâtre relève toujours d'une appropriation singulière. Les œuvres analysées dans ce chapitre constituent autant de manières de comprendre le jazz, autant d'interprétations de ce qu'il est, ce qu'il doit être et ce qu'il peut apporter aux arts de la scène. Pas d'unité formelle dans cet ensemble de propositions hétéroclites, mais une démarche similaire : utiliser le jazz comme le moyen privilégié d'une refonte de la pratique théâtrale. Non pas en tant que genre musical,

mais plutôt comme un paradigme artistique susceptible de modifier radicalement le processus de création et le contenu de l'œuvre.

Ainsi posé en modèle, le jazz affecte potentiellement toutes les strates de la dramaturgie. Il influe notamment sur le rapport à la langue en incitant les auteurs à privilégier l'oralité et la musicalité. À l'exemple du jeu de scène des musiciens et de leur implication dans l'acte créateur, le travail de l'acteur et du dramaturge change également de nature. Relation au texte, au public, à la fiction et à la composition : les conventions du théâtre se voient remises en question. Autres ferments : la temporalité (oscillation entre temps linéaire et temps cyclique), la structure des morceaux et le fonctionnement de l'orchestre (statut du thème, formats discursifs, circulation de la parole, partage des tâches au sein du groupe, prise de liberté et interdépendance, etc.). Ces spécificités représentent des alternatives aux protocoles canoniques de la scène. Elles engagent à repenser la pratique de l'écriture et du plateau, c'est-à-dire, à inventer d'autres approches de la dramaturgie. Enfin, selon la manière dont les artistes le comprennent et l'investissent, le jazz, en tant que référence culturelle et rapport au monde, peut revêtir une dimension politique et imprégner l'œuvre au point d'en cristalliser la signification et les enjeux. Il y a bien entendu des limites à ce jeu de transposition. Chaque tentative montre aussi bien comment les disciplines artistiques résistent aux processus d'hybridation. Mais dans la plupart des cas, l'obstacle apparaît comme une contrainte féconde, un moyen pour l'auteur de se ressaisir et de reconsidérer les finalités de son art.

Tenant compte de ces éléments on doit à présent se demander précisément ce qui, dans l'esthétique du jazz, invite à modifier ainsi des fondamentaux de la dramaturgie. Nous l'avons vu, l'énonciation, l'écriture, le rapport à la représentation et la vocation de l'œuvre théâtrale peuvent s'envisager à travers le prisme du jazz. Au-delà des usages spécifiques que chacun des artistes étudiés dans ce chapitre en ont fait, nous allons maintenant proposer d'analyser la création jazzistique en terme de dramaturgie.

2. COMPOSITION ET PERFORMANCE

À l’instar des praticiens cités dans la section précédente, nous abordons ici les modalités de la création jazzistique depuis le théâtre. Il s’agit de penser la composition du « texte » et sa mise en jeu à l’aune de la dramaturgie. Postulant que la performance jazzistique a quelque chose à voir avec le théâtre, et que la perspective dramaturgique apporte à l’art du jazz un éclairage inédit, nous tâchons de soulever à propos de la musique les questions du dramaturge : quelles sont les caractéristiques de l’énonciation ? Comment s’organise le travail au plateau et en amont de la performance ; qu’induit-il en terme de discours et d’action dramatique ? Quels rapports se jouent entre la composition et son exécution ? La réponse à ces questions s’organisera en trois temps : nous procéderons à une mise au point sur l’énonciation jazzistique, puis nous nous concentrerons sur ce qui précède la performance – le travail à la table, si l’on ose dire –, avant d’analyser la dramaturgie de la performance.

Quelle que soit la perspective adoptée, aborder le jazz « en général » comporte toujours un risque de simplification. Tout édifice théorique trouve dans le champ jazzistique son lot de contre-exemples, de cas limites et d’exceptions. Rappelons-le, si notre ambition est de théoriser, autant que faire se peut, la dimension théâtrale du jazz, l’étude n’a pas pour autant vocation à faire système et il ne s’agit pas de cerner les contours d’une chimérique « dramaturgie du jazz ». L’étendue du champ en question nous incite à repérer des tendances plutôt qu’à énoncer des règles. Face à cette richesse et à cette complexité, la délimitation d’un corpus précis apparaît comme un choix de bon sens. Mais dans le cadre de cette étude, dont l’ambition est notamment de mettre en évidence les formes de parenté qui unissent *le jazz* et *le théâtre* – aussi abstrait que cela puisse paraître –, il nous a paru pertinent d’inclure le plus grand nombre de pratiques. Cependant, nous avons pris soin de nous intéresser à des artistes dont l’appartenance au champ jazzistique est, pour reprendre la typologie de Paul Rinzler, « indiscutée »⁷⁸⁴, et de préciser quand tel ou tel aspect de nos analyses ne concerne pas un courant ou un artiste important de l’histoire du jazz. Il ne s’agit donc pas de promouvoir une vision idéal-typique du jazz, mais de comprendre la création jazzistique à travers le prisme de

⁷⁸⁴ Paul RINZLER, *op. cit.*, p. 91.

la dramaturgie tout en prenant en compte la diversité des approches qui ont cours dans cette conception de la musique.

2. 1. « Énonciation jazzistique ». Mise au point

L'énonciation concerne les actes de parole. Parler d'énonciation à propos d'une pratique essentiellement musicale relève donc d'un glissement sémantique un peu forcé. L'analogie entre le discours jazzistique et la parole que nous proposons ici n'a pourtant rien de gratuit. De nombreux spécialistes issus de disciplines différentes⁷⁸⁵ utilisent en effet les notions de dialogue, de parole ou de conversation pour définir le type d'interaction qui se joue entre les jazzmen ou qualifier le rapport qu'ils entretiennent avec la voix parlée et le langage verbal. L'image de la conversation, nous dit Paul Berliner dans *Thinking in Jazz*, est la métaphore la plus couramment utilisée par les musiciens qui décrivent leur expérience du jeu⁷⁸⁶. Parler d'énonciation, c'est donc prendre cette image au sérieux et filer une métaphore qui conforte d'emblée l'intérêt d'une approche dramaturgique de la question.

Selon Benveniste, l'énonciation est la « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation »⁷⁸⁷. Anscombe et Ducrot la définissent comme « l'activité langagière exercée par celui qui parle au moment où il parle »⁷⁸⁸, ce à quoi Catherine Kerbat-Orecchioni ajoute : « mais aussi, par celui qui écoute au moment où il écoute »⁷⁸⁹.

Identifier les caractéristiques d'une énonciation c'est donc se poser les questions suivantes : qui parle à qui, comment, et dans quelles circonstances ? Nous adopterons dans notre étude la perspective dite « restreinte » qui se concentre sur les rapports entre le locuteur et son énoncé. La perspective « étendue »⁷⁹⁰, qui inclut l'analyse des circonstances – ou cadre énonciatif – nous conduirait à paraphraser les analyses de notre seconde partie. Une situation d'énonciation est par définition unique et contingente,

⁷⁸⁵ Citons par exemple Paul Berliner, Christian Béthune, Gilles Mouëlic, Ingrid Monson ou Robert Hodson.

⁷⁸⁶ Paul F. BERLINER, *Thinking in jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 348.

⁷⁸⁷ Catherine KERBAT-ORECCHIONI, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 28.

⁷⁸⁸ *Ibid.*

⁷⁸⁹ *Ibid.*

⁷⁹⁰ Sur la distinction entre les approches restreintes et étendues, cf. *ibid.*, p. 30.

mais on peut y repérer des constantes et s'intéresser au type d'énonciation qu'induit globalement une forme d'expression. C'est par exemple ce que fait Anne Ubersfeld dans son chapitre intitulé « l'énonciation théâtrale », et c'est ce que nous proposons ici à propos de l'« énonciation jazzistique ».

Pour ce faire, nous allons nous concentrer sur trois points : l'oralité et la subjectivité du discours jazzistique, les rapports d'interlocution au sein de l'orchestre, et l'improvisation. Comment fonctionne l'énonciation jazzistique ? Quelles en sont les spécificités ?

2.1.1. Oralité / Subjectivité

Le discours musical jazzistique présente des analogies formelles avec la voix parlée. Comme nous l'avons montré dans notre première partie, ces similitudes s'expliquent par l'importance de la *mimesis* dans les pratiques performatives de la préhistoire du jazz, par la mémoire des langues tonales ouest-africaines, par la survivance d'un paradigme esthétique n'opérant pas de distinction fondamentale entre l'expression artistique et l'expression fonctionnelle et, plus spécifiquement, entre la communication musicale et la communication verbale⁷⁹¹. Les musiques du champ jazzistique se sont initialement modelées sur les inflexions et les finalités de la parole, et si le jazz n'a jamais constitué une forme de communication fondée sur un système symbolique pourvu de contenu sémantique, il a gardé et entretenu ce rapport particulier au langage parlé.

Dans *Le jazz et l'Occident*, Christian Béthune énumère les caractéristiques que le jazz a de commun avec les pratiques qui relèvent de l'oralité. Il identifie cinq déterminants : la prévalence de la performance et donc la possibilité de l'accident, la sollicitation de l'ensemble du corps, l'enracinement dans la *mimésis*, le recours à une expression standardisée, et enfin la référence à une tradition partagée⁷⁹². Le jazz est en effet une musique marquée par l'activité physique du musicien qui comprend le non-musical, la gestuelle et les scories de la facture de la musique. Il s'inscrit dans une temporalité performative, il est *bruyant* et non *pur*, il use de la répétition, de

⁷⁹¹ Citons à nouveau Christian Béthune : « Non seulement la musique accompagne pratiquement chaque instant de la vie quotidienne, mais il n'y a pas, pour l'esclave, de différence fondamentale entre l'échange verbal et la pratique musicale » (Christian BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 222). Voir *supra*, p. 47.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 207.

l'approximation et de l'insistance, il fonctionne avec des formules préexistantes et des *standards*, il ne se note pas de manière satisfaisante et ne peut pas seulement résider pas dans l'objectivation d'un texte. En un mot, il est essentiellement oral.

La notion d'oralité n'indique pas une incompatibilité avec l'écrit. La notation, qu'elle spécifie tout ou simplement partie de ce qui doit être joué, qu'elle impose ou qu'elle suggère, « ne remet pas nécessairement en cause la nature orale d'une œuvre »⁷⁹³. L'exemplaire *Concerto for Cootie*⁷⁹⁴ – systématiquement cité lorsque qu'il est question de savoir si le jazz relève ou non de l'écriture – est intégralement écrit, mais il est composé pour une personne, pour une *voix* – celle de Cootie Williams en l'occurrence –, et non pour un instrument. Comme toujours chez Ellington, l'écriture épouse les qualités des membres de l'orchestre. C'est la voix des musiciens qui la modèle, loin que l'écrit impose aux interprètes une façon de jouer.

Comme en témoigne par ailleurs la fortune de la notion d'oralité dans la critique littéraire, l'oral n'est pas le contraire de l'écrit. D'après Henri Meschonnic, l'oralité désigne un registre de discours particulier, marqué notamment par le primat de la prosodie et du rythme dans l'énonciation, par une subjectivation de la parole, et par une présence du corps dans le texte. Ce registre suppose, non pas un ensemble de procédés bien identifiés, mais : « L'intégration du discours dans le corps et dans la voix, et du corps et de la voix dans le discours »⁷⁹⁵. Ce sont ces marques de l'activité physique qu'implique toute prise de parole, que l'oralité reproduit dans la texture de l'énoncé, investissant ainsi, « de la chair dans les mots » pour reprendre l'expression de Céline Hersant et Geneviève Jolly⁷⁹⁶.

Cette dimension charnelle de l'énonciation orale que l'on retrouve dans le discours jazzistique va de pair avec une affirmation de la subjectivité, de sorte que « l'oralité et la subjectivité sont solidaires », comme le dit Meschonnic. Le discours oral tend en effet à la singularité, il exprime une *position*, un point de vue physiquement ancré dans le monde. Indissociable de la corporéité du musicien, essentiellement subjectif, le discours jazzistique fonctionne globalement de la même manière que la parole. En terme de dramaturgie, il relève précisément de l'oralité.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 201.

⁷⁹⁴ Duke ELLINGTON, *Concerto for Cootie*, RCA-Victor recording, Vi 26598, 1940.

⁷⁹⁵ Henri MESCHONNIC, *Les états de la poétique*, Paris, PUF, 1985, p. 125.

⁷⁹⁶ Céline HERSANT & Geneviève JOLLY, « Oralité », dans Jean-Pierre SARRAZAC (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Éditions Circé, 2005, p. 144.

Mais plus que l'effet d'un mode d'énonciation particulier, la subjectivité du discours jazzistique est le reflet d'une vocation particulière, celle de parler en son nom et d'exprimer une vision singulière du monde. Si l'énonciation jazzistique exacerbe la « solidarité » du registre oral et de la subjectivité, c'est que le locuteur est – presque – toujours l'auteur de son énoncé et qu'il en revendique la singularité. Le témoignage de Ronnie Scott recueilli par Derek Bailey est sur ce point tout à fait exemplaire :

« J'aimerais, idéalement, être capable d'exprimer ma personnalité ou ce que vous voulez sur le plan musical, jusqu'aux limites de mes capacités. Je crois que c'est tout ce à quoi on peut prétendre. Je ne pense pas être le genre de musicien qui inventera des choses fantastiques, mais ce qui me rend heureux c'est d'essayer de jouer d'une façon qui corresponde à mon tempérament et qui communique aux gens ma façon de ressentir les choses »⁷⁹⁷.

Ronnie Scott s'inscrit dans la longue tradition du blues, dont la vocation initiale est de transmettre une expérience qui s'énonce à la première personne. Et comme on le voit, l'*adresse* est le corollaire de cette mise en avant de la subjectivité. Si les chorus des jazzmen sont si souvent comparés à des histoires, c'est qu'ils expriment manifestement un vécu qui cherche à se faire entendre. La complexité de ce vécu conduit le musicien à tutoyer ses propres limites, mais il reste attaché à sa condition terrestre, il compose toujours à partir de ses pesanteurs. Pas d'idéalisme ou de position démiurgique donc, le discours jazzistique est essentiellement subjectif. Il se pense comme une trace de l'existence incarnée et admet son irréductible partialité comme une qualité fondamentale. Comme le dit Gilles Mouëllic : « L'art occidental était une recherche de l'absolu et donc une fuite de la subjectivité. Celle-ci est, au contraire, au centre de la musique afro-américaine qui la revendique à tous les niveaux de la création »⁷⁹⁸.

En résumé, tant dans sa forme que dans sa finalité, la musique de jazz présente des fortes similitudes avec la parole. D'un point de vue dramaturgique donc, la performance du musicien relève de l'oralité. Chargé de la corporéité du locuteur, et porteur d'une subjectivité qu'il revendique, l'énoncé jazzistique s'apparente en effet à une prise de parole à la première personne.

Toutefois, cette subjectivité de l'énoncé ne sort pas indemne du jeu d'interaction dans lequel celui-ci s'inscrit. S'il manifeste un point de vue qui affiche sa singularité, le

⁷⁹⁷ Derek BAILEY, *op. cit.*, p. 68.

⁷⁹⁸ Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 64.

discours du jazzman résulte en même temps d'une dynamique d'interlocution qui provoque l'altération de cette subjectivité.

2.1.2. Interlocution/ Choralité

Il existe dans le jazz une longue tradition de la performance solo. Mais si de nombreux artistes s'y sont essayés, cette approche du jeu apparaît, en regard de l'histoire de cette musique, comme un exercice à part. À quelques exceptions près, l'« album récital » ou le « seul en scène » représentent, à l'échelle d'une carrière, une sorte de parenthèse expérimentale dans une pratique essentiellement collective.

Le discours jazzistique n'est pas le fait d'une seule personne, il se compose de plusieurs voix qui dialoguent et qui s'altèrent les unes au contact des autres. Comme dans un texte dialogué, le discours d'ensemble résulte de la collusion des énoncés particuliers, énoncés eux-mêmes pris dans une dynamique d'interaction qui rend leur assignation à un locuteur unique fort discutable. Si le discours de l'orchestre se distingue du dialogue dans la mesure où les voix se juxtaposent plus qu'elles ne se succèdent, il fonctionne cependant selon le même principe dialogique de co-construction des points de vue. Le discours jazzistique se présente donc comme une texture polyphonique, dont les éléments discrets – les différentes voix – sont pris dans un processus d'ajustement et d'altération. Quand Chick Corea, par exemple, construit son « accompagnement » à partir d'une phrase improvisée à l'instant même par Miles Davis⁷⁹⁹, ou quand Charles Mingus intègre à son *walking* un motif du soliste⁸⁰⁰, quand, à l'inverse, un solo s'invente à partir d'un rythme initié par le batteur, l'idée d'un locuteur-individu doit être réévaluée. « Dans tous les cas, explique Yves Citton à propos de cette invention collective, le résultat est le produit d'un *entre-deux* ou d'un *entre-multiple*, le résultat d'une *interaction* et non d'un *auteur* »⁸⁰¹.

Depuis les travaux de Mikhaïl Bakhtine et d'Oswald Ducrot, la remise en question de l'unicité du sujet parlant est un leitmotiv de la linguistique contemporaine. De nombreux faits de langage – le discours rapporté ou le discours théâtral par exemple – interdisent en effet de penser le locuteur comme l'auteur unique de l'énoncé. Si l'on admet la définition de Ducrot selon laquelle le locuteur est la personne « à qui

⁷⁹⁹ Cf. « Directions » dans Miles DAVIS, *1969 Miles, Festival de Juan les Pins*, Sony, SRCS 6843, 1969.

⁸⁰⁰ Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 361.

⁸⁰¹ Yves CITTON, *op. cit.*, p. 140.

l'on doit imputer la responsabilité de [l']énoncé »⁸⁰², l'idée d'un locuteur pluriel – c'est-à-dire composé de plusieurs personnes – doit s'appliquer dans la plupart des cadres énonciatifs fondés sur le principe de l'interlocution. En instaurant un jeu d'interaction complexe dans lequel chaque parole individuelle *comprend* le point de vue des autres, en concevant la composition comme un processus dialogique, le jazz interdit de penser le discours comme le produit d'une subjectivité isolée. Autrement dit, l'approche jazzistique induit une responsabilité collective vis-à-vis du discours produit.

Savoir qui parle à qui relève donc de la gageure. S'il parle en son nom, le jazzman ne parle pas seul et, dialoguant avec ses partenaires, il ajuste et altère en permanence son point de vue en s'appropriant la parole des autres. L'image d'une conversation dont la somme des parties engendrerait un tiers discours, pour être parlante, ne rend pas compte de la complexité du dispositif. Les musiciens en effet ne jouent pas en vase clos et, dans le cas du concert du moins, la présence d'une oreille extérieure à l'orchestre complexifie encore la donne. Chaque musicien s'adresse en effet à la fois à ses partenaires et à son auditoire. Paul Berliner montre ainsi que les réactions du public constituent le premier indice à l'aune duquel l'artiste évalue et module son jeu⁸⁰³. Initialement pensée pour la danse, la musique de jazz a, de fait, toujours entretenu des liens étroits avec une assistance qui « occupe », selon Christian Béthune, « la place d'un interlocuteur à part entière »⁸⁰⁴. Nous reviendrons sur la question de l'influence du public, il faut retenir ici que la construction du discours jazzistique fonctionne en quelque sorte comme une réaction en chaîne dont personne ne peut vraiment s'attribuer la responsabilité du déclenchement ni maîtriser le développement.

La situation d'énonciation que le jazz met en œuvre pourrait sans doute s'appréhender à l'aide d'une des nombreuses notions que les linguistes ont développées pour cerner les phénomènes d'interlocutions complexes (polyphonie, mascarade, dialogisme, co-énonciation). Il nous paraît pertinent d'utiliser ici la notion de *choralité*. Issue du champ théâtral, cette notion aux contours encore incertains présente l'avantage d'être « ouverte » – car encore en gestation – et de correspondre à bon nombre des préoccupations de la création théâtrale contemporaine.

⁸⁰² Oswald DUCROT, *Le dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 193.

⁸⁰³ Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 458-468.

⁸⁰⁴ Christian BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 231.

Conçu pour l'analyse de textes hétérogènes échappant aux catégories traditionnelles de l'analyse dramaturgique, le terme de choralité recouvre les situations énonciatives les plus complexes. Il permet notamment d'appréhender les processus d'élaboration de paroles collectives, et intègre à l'antique principe du chœur la possibilité de la discorde et du *dissensus*. Selon Martin Mégevand, la notion de choralité désigne :

« cette disposition particulière des voix qui ne relève ni du dialogue, ni du monologue ; qui, requérant une pluralité (un minimum de deux voix), contourne les principes du dialogisme, notamment réciprocité et fluidité des enchaînements, au profit d'une rhétorique de la dispersion (atomisation, parataxe, éclatement) ou du tressage entre différentes paroles qui se répondent musicalement (étoilement, superposition, échos, tous effets de polyphonie) »⁸⁰⁵.

Une telle « disposition » correspond en partie à la complexité des modalités de circulation et de co-construction de la parole que l'on trouve dans un orchestre de jazz. Le discours jazzistique peut ainsi être qualifié de « choral », à la condition de garder à l'esprit que le « chœur » dont il est ici question ne saurait fonctionner à l'unisson. Si chacun se prête allègrement aux jeux d'échange et d'altération, si la vocation de l'ensemble est de fabriquer du commun, en revanche, la parole portée par le groupe, toute collective qu'elle soit, reste essentiellement plurivoque. Et, bien qu'elle tende à une forme d'harmonie, elle peut toujours comprendre le désaccord, la contradiction. Le chœur jazzistique, comme le chœur contemporain sans doute, est un ensemble d'individus et non un corps collectif.

L'énonciation théâtrale se caractérise notamment par sa dualité. Dans la plupart des cas, deux niveaux de discours coexistent et participent à l'élaboration du message théâtral. Marqué par la subjectivité, le discours représenté que porte les personnages se double d'un discours qui l'englobe, celui de l'auteur, qui comprend les didascalies et l'ensemble des données collaborant à la construction du sens. C'est ce que l'on a coutume d'appeler la « double énonciation ». Comme le résume précisément Anne Ubersfeld, « l'ensemble du discours tenu par le texte théâtral est constitué de deux sous-ensembles : a) un discours rapporteur, dont le destinataire est l'auteur ; b) un discours rapporté dont le locuteur est le personnage »⁸⁰⁶. L'auteure distingue ainsi « la situation

⁸⁰⁵ Martin MÉGEVAND, « Choralité » dans Jean-Pierre RYNGAERT (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 37.

⁸⁰⁶ Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, tome 1, Paris, Belin, 1996, p. 188.

théâtrale ou scénique » de « la situation représentée », « les conditions d'énonciation scéniques » des « conditions d'énonciation *imaginaires* »⁸⁰⁷.

D'une certaine manière, cette double énonciation se retrouve dans la performance jazzistique puisque deux formes de procès communicationnel y sont à l'œuvre : le « dialogue » entre les musiciens qui se compose des voix individuelles que l'écoute peut isoler, et le son – ou discours – d'ensemble qui se donne à entendre comme un tout cohérent.

Néanmoins, l'analogie doit s'arrêter là. Le son d'ensemble, le résultat des interactions n'existe sous aucune autre forme avant d'être produit. Il n'est pas modélisé en amont de la performance par la pensée d'un auteur, et par conséquent chaque interlocuteur est pleinement producteur du discours global. Le jazzman n'est pas un personnage mais plutôt un acteur, il ne peut pas avoir une vision partielle de l'ensemble, il est, avec ses partenaires, le premier auditeur. L'idée d'un discours surplombant dont les personnages ne conçoivent qu'une partie ne correspond pas à la situation d'énonciation jazzistique. Alors que, comme le signale encore Anne Ubersfeld, la communication théâtrale comprend une dimension immédiate (l'auteur qui parle au public par le biais de la représentation) et une dimension médiatare (les personnages ou médiateurs, qui parlent individuellement)⁸⁰⁸, dans le jazz, la voix de l'auteur se fait, en quelque sorte, entendre de manière immédiate et seulement de manière immédiate, puisque chaque médiateur – ou musicien – est *également* auteur du discours d'ensemble. Enfin, le discours produit par ces musiciens n'est pas *représenté*, il résulte d'interactions réelles, nécessaires et littérales. L'action jazzistique n'est pas l'objectivation d'un texte achevé, ni la réalisation d'un méta-point de vue par l'assemblage d'unités discrètes modélisées antérieurement, elle n'est pas la réalisation d'un vouloir dire préexistant à l'interaction musicale, mais une interlocution réelle qui se donne à voir et à entendre. Dans l'énonciation jazzistique, l'interlocution se présente comme un principe d'engendrement de la choralité, elle relève du processus compositionnel et c'est notamment en cela qu'elle se distingue d'une interlocution représentée. Mais si cette interlocution présente un caractère littéral, c'est avant tout parce qu'elle s'inscrit dans une dynamique d'improvisation.

⁸⁰⁷ *Ibid.*

⁸⁰⁸ *Ibid.*

2.1.3. Improvisation

En jazz, l'improvisation constitue la principale modalité de production du discours musical. La plupart des énoncés qui se donnent à entendre s'inventent au moment même de leur énonciation. Ils ne sont pas formalisés en amont de la performance. Autrement dit, les actes de phonation et de conception sont contemporains. L'écrit n'est pas, loin s'en faut, absent du processus de création, mais, dans la majorité des cas, il relève d'une modélisation inachevée – « ouverte » –, qui sert de *prétexte* à une formulation singulière et imprévisible.

Qualité essentielle du discours jazzistique, l'improvisation est également le principe basique des actes de parole. Lire ou réciter un texte préalablement écrit relève, en regard du parlé ordinaire, d'une pratique tout à fait marginale. « Parler, dit Yannick Séité, c'est presque toujours inventer ce qu'on parle au fur et à mesure que l'on parle. En ce sens, la parole est l'exemple même de l'improvisation »⁸⁰⁹. L'improvisation, suggère-t-il encore non sans ironie, préside à tous nos actes, « elle est tout » ; « elle se glisse partout, [...] dans tous les aspects de la vie humaine individuelle et collective »⁸¹⁰. Si l'auteur a sans doute raison de nous mettre en garde contre la conception « pan-improvisatrice » qui assimile sans nuance l'art de l'improvisation aux activités humaines les plus élémentaires, le fonctionnement du langage ordinaire reste selon nous un modèle théorique pertinent pour cerner la complexité du phénomène de l'improvisation musicale.

Comme le suggère Jacques Siron dans *La partition intérieure*, le travail de l'improvisateur gagne en lisibilité à la lumière des notions de *performance* et de *compétence*, que développe la théorie chomskyenne de la créativité langagière⁸¹¹. « Compétence » renvoie ici à la connaissance, plus ou moins formalisée, du système langagier (syntaxe, vocabulaire, etc.) ; et « performance » désigne la capacité à mettre en œuvre ces compétences dans la réalisation d'un acte de parole⁸¹². Comme une personne qui parle, un musicien improvisateur mobilise un ensemble de compétences, acquises au cours d'un long apprentissage, dans une situation de performance. Plus ces compétences sont développées, plus la réponse au contexte musical et social a des

⁸⁰⁹ Yannick SÉITÉ, « Critique de l'improvisation », dans Alexandre PIERREPONT & Yannick SÉITÉ (dir.), *L'improvisation : ordres et désordres*, Revue Textuel, n° 60, 2010, p. 154.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 155.

⁸¹¹ Jacques SIRON, *op. cit.*, p. 76.

⁸¹² Franck NEVEU, *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 73.

chances d'être élaborée, pertinente et créative. La maîtrise des contingences de la performance, de la temporalité particulière qu'elle induit et de la mise en jeu de soi qu'elle suppose, requiert également un long travail de préparation et d'expérience pratique qui permettent au musicien d'acquérir l'aisance et la liberté nécessaire à la production en temps réel d'une réponse qui ne soit pas seulement adaptée mais qui puisse comporter une dimension esthétique⁸¹³. On pourrait ainsi définir l'improvisation comme une mise en application performative de compétences acquises en réponse à un contexte donné⁸¹⁴. Il ne s'agit pas d'adopter ici la position « pan-improvisatrice » que critique Yannick Séité, mais d'avancer l'idée que l'improvisation musicale fonctionne en grande partie sur le même principe que le langage parlé, ce qui ne veut pas dire qu'il n'engage pas des processus complexes.

Le jazz appartient au champ des arts et s'il présente des similitudes avec les actes de langage ordinaires, il s'en distingue nettement par sa vocation poétique. Quand Alexandre Pierrepont présente la performance jazzistique comme un espace de parole animé par le dialogisme et l'improvisation, « qui fait de la musique un *art*⁸¹⁵ de la conversation »⁸¹⁶, on doit entendre qu'il s'agit là d'une pratique artistique collective et non d'une activité mondaine et indigente. Appliquée à l'improvisation jazzistique, la métaphore du langage, pour être parlante, masque cependant une dimension fondamentale de l'énonciation jazzistique à savoir qu'elle relève de la composition. La temporalité dans laquelle elle s'inscrit – une forme d'urgence, pour reprendre l'idée de Jacques Siron – ne la dispense pas des exigences de la composition, elle en modifie l'appréhension et réduit la marge de manœuvre du compositeur. Comme le dit Steve Lacy :

« La différence entre la composition et l'improvisation est que, dans la composition, on a tout le temps qu'on veut pour décider quoi dire en quinze secondes, tandis que dans l'improvisation on n'a que quinze secondes »⁸¹⁷.

⁸¹³ À propos des exigences du jeu jazzistique et des compétences nécessaires à l'élaboration d'un discours musical improvisé, nous renvoyons au chapitre 1.6 de *La partition intérieure*, « Improviser : le côté de l'improvisateur » (*ibid.*, p. 83-93).

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁸¹⁵ Nous soulignons.

⁸¹⁶ Alexandre PIERREPONT, « Jeux d'improvisation, jeux de construction », dans Alexandre PIERREPONT & Yannick SÉITÉ (dir.), *op. cit.*, p. 23.

⁸¹⁷ Derek BAILEY, *op. cit.*, p.151.

Cette urgence réduit le temps d'élaboration de l'énoncé à une durée extrêmement courte, et donne l'illusion d'une immédiateté. Le discours produit apparaît du coup purement spontané et intuitif, voir impensé.

L'improvisation contraint le locuteur à agir dans l'urgence, mais elle n'exclut pas le choix, et elle n'empêche pas de concevoir en même temps la partie et le tout. Les couleurs harmoniques sont choisies avec soin, les motifs sont développés à dessein. Le musicien construit son discours en fonction de ce qui vient de se jouer et anticipe les développements à venir. Son travail relève donc fondamentalement de la composition, mais l'urgence et l'impossibilité de se reprendre – le geste improvisé n'a pas son repentir – réclament une certaine attitude dans laquelle il n'est pas vraiment possible de réfléchir sa décision et où il est nécessaire d'affirmer sans cesse. Le choix s'impose en quelque sorte et c'est pourquoi les discours improvisés donnent l'impression d'échapper à leur locuteur. Mais s'il peut sembler dépassé, le musicien qui improvise ne se contente pas d'assener des énoncés arbitraires, et la justesse de son jeu n'est pas régie par quelque mystérieux instinct du beau. Il écoute, mesure, pense, répond, nuance, propose, colore, soutient, développe, souligne, construit, renforce, ajuste et parachève ; en un mot, il compose. Pour en revenir à la problématique de ce chapitre, on peut dire qu'en jazz, l'improvisation est un processus compositionnel qui s'inscrit strictement dans le cadre énonciatif.

L'improvisation est une étape décisive de la composition, mais elle n'est pas la seule. À cet égard, une définition comme celle du Robert, qui en fait l'art ou l'action de « composer sur le champ et sans préparation », pourrait induire en erreur. La création humaine ne procède pas *ex nihilo*, et le jazz s'appuie, sinon sur une composition musicale (un texte), du moins sur un modèle ou un ensemble de règles. La connaissance du texte et des conventions fait en effet partie des compétences évoquées plus haut. Si, comme le dit Jacques Siron, « improviser, c'est simultanément concevoir et réaliser de la musique dans un même geste »⁸¹⁸, il faut également souligner que cet acte de conception est tributaire d'une préconception et qu'il relève d'un positionnement vis-à-vis d'un modèle préexistant. Le musicologue Jean-Jacques Nattiez le confirme : « La plupart des chercheurs s'accordent pour reconnaître dans une improvisation l'existence

⁸¹⁸ Jacques SIRON, « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent », dans Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle – Tome 5 : L'unité de la musique*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 691.

d'un *modèle* »⁸¹⁹. Certains artistes, qui pratiquent, aux confins du champ jazzistique, l'improvisation totale, s'en défendent ou se donnent pour objectif de s'affranchir de tout modèle préétabli, mais un tel horizon, stimulant à bien des égards, comporte une dimension utopique.

Bien que l'improvisation soit omniprésente dans le jazz, la plupart des énoncés ont en effet pour point de départ un élément écrit (un arrangement ou une partition qui consigne le thème de manière élémentaire), ou au moins un ensemble de principes qui orientent le jeu, « un système de canalisation de l'imprévisible »⁸²⁰, pour reprendre l'expression de Philippe Carles et Jean-Louis Comolli. Gilles Mouëllic l'affirme également :

« Il y a toujours une part d'écriture dans le jazz, que ce soient les orchestrations des compositeurs, les thèmes prétextes aux improvisations, les grilles d'accords qui permettent aux *boppers* de jouer ensemble, les quelques conventions qui peuvent d'ailleurs s'inventer en cours de jeu »⁸²¹.

Les modèles fournissent le matériau et les principes de la composition⁸²². Ils constituent une structure *a priori* dans laquelle l'énoncé musical va pouvoir s'inscrire. Ce cadre aux contours inachevés, que l'acte d'improvisation informe en temps réel, est chargé de références poétiques et structuré par des règles plus ou moins formelles. Il stimule l'imagination et contraint le discours qui acquiert par là une forme et une consistance. Le modèle musical et le cadre énonciatif qu'il induit instaurent un jeu de langage poétique permettant aux improvisateurs de produire, *in situ* et en connaissance de cause, une parole qui leur appartient. Soit un positionnement d'artiste vis-à-vis du commun, vis-à-vis du présent de la performance et vis-à-vis de l'histoire de cette musique.

La pratique de l'improvisation est un exercice du *libre arbitre*. Elle implique une conscience aiguë des règles et donc une capacité à les remettre en question, à les transgresser, à en inventer d'autres qui conviennent mieux au temps présent. Dans les faits, le discours improvisé joue avec la règle plutôt qu'il ne l'observe à la lettre. L'enjeu n'est pas la transgression en elle-même, mais la juste expression du sentiment

⁸¹⁹ Cité par Laurent CUGNY, *op. cit.*, p. 108.

⁸²⁰ Philippe CARLES & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 358.

⁸²¹ Gilles MOUËLLIC, *Improviser le cinéma, op. cit.*, p. 17.

⁸²² À ce titre, le principe d'une musique improvisée constitue une règle du jeu parmi d'autres. Quant aux matériaux de la composition, ils sont induits par ce principe puisqu'il s'agit de composer à partir de ce qui est immédiatement disponible.

présent et cela passe souvent par une actualisation de la règle, par son adaptation au contexte toujours inédit de la performance. Comme le dit Alexandre Pierrepont, les improvisateurs du champ jazzistique sont « moins soucieux d'innovation que de *pertinence* »⁸²³.

Principe d'énonciation élémentaire de toute parole, l'improvisation devient avec le jazz une étape décisive du processus compositionnel. L'écrit ne représente pas une référentialité absolue, mais plutôt un support dont le musicien s'empare pour le *re-composer* en regard des enjeux du présent de la performance. Improviser ne veut pas dire composer sur-le-champ l'intégralité de la musique produite. Le musicien se réfère à des modèles et co-construit le discours en dialoguant avec ses partenaires, mais il y a un fond de vérité dans le lieu commun qui fait du jazzman un instrumentiste-compositeur. La liberté qu'il s'accorde vis-à-vis de la partition l'engage de fait dans un travail de composition, et l'essentiel de la création se joue dans l'acte d'énonciation. En jazz donc, la situation d'énonciation se donne à voir et à entendre telle qu'elle fonctionne réellement. Elle n'est pas représentée, comme c'est souvent le cas au théâtre, mais créée, animée et mise en jeu par le principe de l'improvisation. Le processus et le résultat se concentrent en un même acte.

Avant de conclure, il convient de dire un mot des conventions stylistiques et de la place qu'elles assignent à l'improvisation. De la même manière que les conversations sont structurées par des règles – souvent implicites –, ou des « maximes » sous-jacentes, l'improvisation jazzistique est fortement déterminée par des conventions. Celles-ci régulent les prises de paroles et la marge de manœuvre dont chacun dispose : « le partage des voix », le statut de la composition écrite, les rituels d'ouverture et de fermeture des échanges, leur durée, le nombre des participants (big band ou combo), la mise en valeurs de certains éléments comme le discours du soliste par exemple, la vocation des échanges, etc., sont autant de variantes qui influent sur la production du discours. Une étude détaillée de l'évolution de ces conventions reviendrait à faire l'histoire des courants stylistiques car, comme le dit Gilles Mouëllic, « chaque moment de l'histoire du jazz est fondé sur l'invention de nouvelles formes d'improvisation »⁸²⁴. Par conséquent, on se contentera ici de résumer la typologie des formes d'improvisation

⁸²³ Alexandre PIERREPONT, « Jeux d'improvisation, jeux de construction », *op. cit.*, p. 27.

⁸²⁴ Gilles MOUËLLIC, *Improviser le cinéma*, *op. cit.*, p. 17.

collective proposée par Alexandre Pierrepont⁸²⁵, typologie qui englobe la majorité des pratiques du champ jazzistique, sans les cantonner trop strictement dans un courant stylistique.

On trouve, selon l'auteur quatre grandes approches de l'improvisation collective : 1) l'improvisation simultanée de l'hétérophonie comprenant plusieurs « solistes » qui tissent ensemble une mélodie qui préexiste ou non à la performance, la faisant presque disparaître sous les coups de leurs ornements exubérants et de leurs « échappées belles ». Ces improvisations s'appuient sur une base harmonico-rythmique relativement stable, ce qui n'exclut pas une appropriation assez libre de la structure harmonique. L'exemple type est celui des orchestres de La Nouvelle-Orléans. 2) La succession des improvisations thématiques, « suivant le déroulement canonique de l'âge du Swing : thème (ensemble) / variation ou extrapolation (solistes) / thème (ensemble) »⁸²⁶. Cette approche (largement dominante) s'appuie sur un accompagnement entièrement écrit ou très libre, qui suit globalement la structure harmonique induite par le thème. 3) L'improvisation collective qui renonce à la centralité du thème pour privilégier la création collective d'une texture sonore dont s'échappent parfois une ou plusieurs voix. Cette conception, que l'on trouve en premier lieu chez Charles Mingus et Lennie Tristano, s'est notamment s'épanouie dans le free jazz. 4) L'improvisation « libre » ou « non-idiomatique », qui radicalise l'approche précédente en fondant le jeu sur une exploration sonore affranchie des notions d'harmonie, de rythme et de mélodie, et qui remet en question l'assignation d'un rôle à chaque instrument. « Il s'agit d'écosser les sons, de les émietter, d'obtenir ou de soutirer des bruits une musique qui ne ressemblerait à rien de connu »⁸²⁷. Cette manière de penser l'improvisation trouve son expression la plus aboutie dans ce qu'on a coutume d'appeler « les musiques improvisées européennes ».

Les catégories sont poreuses mais cette typologie constitue un outil précieux pour appréhender les différentes modalités de production du discours jazzistique. Toutes les œuvres de jazz se réfèrent de manière plus ou moins évidente à une de ces approches du jeu qui engagent chacune un certain rapport à l'énonciation individuelle et collective.

⁸²⁵ Alexandre PIERREPONT, « Jeux d'improvisation, jeux de construction », *op. cit.*, p. 24.

⁸²⁶ *Ibid.*

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 26.

Qui parle à qui donc ? De façon très schématique, en filant toujours la métaphore de la parole dont on a éprouvé la pertinence dans ce chapitre, on peut dire que les musiciens conversent entre eux et donnent à entendre un discours choral, fruit de cet échange conversationnel. Le registre oral, le jeu d'intersubjectivité, le dialogisme et le principe d'improvisation font de l'énonciation jazzistique un espace ludique dans lequel le discours musical s'élabore collectivement. Marquée par le corps et la subjectivité de chacun des musiciens, chaque voix affirme sa singularité en même temps qu'elle se teinte et s'inspire du registre et des conceptions de l'autre. Cette dynamique d'altération des points de vue n'est pas pensée en amont de la performance comme l'est un dialogue de théâtre ou une dramaturgie chorale. Elle n'est pas représentée mais littéralement mise en jeu, elle s'opère par l'improvisation et par l'interlocution qui conduisent chacun des participants à trouver un équilibre entre l'assertion et la réponse adaptée. La texture de l'ensemble manifeste cette disposition des voix dans laquelle l'harmonie et le désordre se tutoient pour exprimer la complexité de l'expérience du collectif. L'énonciation jazzistique relève donc précisément de la choralité. Jouer du jazz, c'est prendre la parole en son nom pour faire, en définitive, entendre la voix d'un groupe.

« Improviser, dit Miles Davis, c'est jouer au-delà de ce que l'on sait »⁸²⁸. Il y a assurément mise en jeu des connaissances et des compétences individuelles dans la pratique de l'improvisation collective, mais c'est sans doute dans le jeu choral, dans la rencontre avec l'autre que le jazzman trouve des ressources insoupçonnées.

C'est aussi parce que cette « conversation » n'est jamais fermée, parce qu'elle inclut le public, celui qui écoute sans parler, comme un interlocuteur à part entière qu'elle réussit à se départir de ses *a priori*, et peut-être à se surprendre. Car la recherche de pertinence se fonde nécessairement sur une conception élargie du présent (le présent de la performance et le présent historique), et sur une conscience de la responsabilité qu'il y a à inscrire sa parole dans ce présent.

La composition de l'œuvre étant quasiment contemporaine de sa présentation, l'approche dramaturgique ne peut se satisfaire d'une analyse du passage du texte à la scène. Pourtant, malgré cette contemporanéité de l'enfantement et de l'apparition de l'œuvre, le travail de gestation comporte malgré tout une partie immergée.

⁸²⁸ Jacques SIRON, *La partition intérieure*, op. cit., p. 15.

2.2. Les préalables à la performance : texte, matériaux compositionnels et travail d'appropriation

La création artistique ne jaillit pas *ex-nihilo*. Une œuvre de jazz est l'aboutissement d'un processus qui débute en amont de la performance. Quels éléments préexistent donc à l'invention *in situ* de la musique ? De quels matériaux dispose le musicien ? Comment les travaille-t-il ?

Il n'y a pas en jazz l'équivalent du « travail à la table » pratiqué au théâtre. En revanche, dans l'immense majorité des cas, il existe un texte de référence qui fait l'objet d'un travail d'appropriation assez complexe tant au niveau personnel qu'au niveau du collectif. L'improvisation, dit le vieil adage, ne s'improvise pas. Une performance de jazz se prépare, et bien que l'œuvre ne prenne véritablement forme que dans le temps de la performance, de nombreux éléments – structure, déroulement, couleurs harmoniques – sont également pensés en amont, consignés dans la partition ou décidés en répétition. C'est sur ces aspects du processus de création que nous allons maintenant nous concentrer.

L'œuvre musicale est une création sonore. Le texte est un ensemble organisé de symboles, ou plutôt, pour s'inscrire plus précisément dans la perspective sémiotique nécessaire à l'application de la notion au domaine musical, « une réalisation discursive d'un système de signes ou d'un système de significations »⁸²⁹.

Dans la musique classique européenne, la partition tend à l'exhaustivité. Elle donne de l'œuvre musicale à venir une image satisfaisante qui permet à certains initiés capables d'associer à la vision du symbole le son qui lui correspond, de lire cette partition donc, c'est-à-dire de se représenter l'œuvre et de l'entendre mentalement.

Ce n'est pas le cas en jazz. La partition n'indique en général que la mélodie principale et un chiffrage harmonique sommaire, parfois discutable, souvent discuté. Elle comporte des indications et non des prescriptions. La partition de jazz, pour ainsi dire, ne fait pas autorité. Une interprétation ne peut pas être « fidèle » en jazz. Chaque mise en jeu d'un texte en est une version singulière, une version qui développe certaines de ses potentialités plus qu'elle ne s'approche de sa lettre. « Dans ce sens, une composition pour le jazz ne peut jamais être entendue en elle-même »⁸³⁰. Le « respect du texte », sacro-sainte notion dans le monde du théâtre, n'a pas cours dans le champ

⁸²⁹ Jean COURTES, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976, p. 38.

⁸³⁰ Laurent CUGNY, *op. cit.*, p. 88.

jazzistique, puisque le texte en question ne prétend pas au statut d'œuvre, puisqu'il est un support de jeu nécessairement inachevé. Orchestrations, tempi, ornements, développements, etc., sont, dans une certaine mesure, laissés à la discrétion des arrangeurs et des interprètes-compositeurs qui vont donner vie à l'œuvre. Le texte, en somme, ne nous dit presque rien de l'œuvre. « Presque » seulement, car malgré son caractère lacunaire, il reste d'une importance capitale : il représente le fonds commun du groupe, la matière première à partir de laquelle le collectif va composer l'œuvre. Il constitue l'élément primordial du processus compositionnel. Quelles sont les caractéristiques de ce texte « prétexte » ? Qui l'écrit ? Comment est-il travaillé en amont de la performance ?

2.2.1. Le texte comme matériau thématique

Il règne dans le champ jazzistique une certaine confusion à propos des notions de partition, de thème et de composition. Cette confusion n'est pas le fait d'une paresse intellectuelle, elle révèle précisément les spécificités du jazz en matière de composition.

La *partition* est l'objet sur lequel la musique est notée sous forme écrite. En jazz, avant d'être un résultat final, avant l'acte de composition improvisée qui achève le processus compositionnel, la *composition* est une formalisation virtuelle des éléments sonores, modélisée par écrit ou oralement, concernant un ou plusieurs paramètres musicaux, soit : la mélodie, l'harmonie, le rythme ou le timbre. Le *thème* est « l'élément principal de la composition »⁸³¹. Le thème de jazz est très souvent un énoncé mélodique.

Précisons, à l'aide des travaux de Laurent Cugny, de quelle manière ces notions sont liées entre elles, et la signification particulière qu'elles revêtent dans le champ jazzistique. À propos des œuvres de jazz, le musicologue nous dit :

« La grande majorité d'entre elles s'appuient sur ce qu'il n'y a aucune raison de ne pas appeler des compositions. Comme on le sait, celles-ci doivent être considérées comme des points de départ, l'essentiel de l'œuvre de jazz se manifestant dans le traitement qui est fait d'un matériau de base, compositionnel ou autre, à la différence de l'œuvre écrite savante où une essence de l'œuvre existe dans la partition, manifestée par l'interprétation »⁸³².

La composition jazzistique peut se définir comme suit :

⁸³¹ *Ibid.*, p. 103.

⁸³² *Ibid.*, p. 87.

« Une composition pour le jazz apparaît ainsi comme un objet musical virtuel consistant le plus souvent en un énoncé mélodico-harmonico-rythmique définissant une structure résultante (on appellera cet ensemble le texte de la composition), produit par un processus d'écriture antérieur à la réalisation sonore »⁸³³.

Une remarque : quand Laurent Cugny parle de composition « pour le jazz », il fait référence à une approche particulière de la création jazzistique, celle qui se fonde sur un matériau composé par un musicien de jazz. Or, comme l'auteur le souligne, de nombreuses œuvres ont pour point de départ un morceau de musique issu d'un autre champ musical. La composition qui n'est pas initialement prévue pour le jazz, est alors, si l'on ose dire, « thématifiée » au cours d'une opération d'arrangement – qui consiste souvent à condenser l'énoncé – pour en faire un matériau utilisable « pour » le jazz. Nous reviendrons sur ce point.

Le thème, enfin :

« Le plus souvent, la composition se réduit au thème, ce que l'usage de la langue a consacré : on parle en jazz de thème pour évoquer le texte de la composition. [...] Dans le jazz, l'usage est d'assimiler purement et simplement cette notion à celle de composition, mais on voit qu'il ne s'agit pas rigoureusement de la même chose »⁸³⁴.

Cette dernière notion de thème est particulièrement importante. Sa consécration révèle le statut particulier du texte, à savoir que ce dernier est précisément conçu comme le sujet de la composition. Si thème et composition sont ici confondus, c'est que le point de départ du processus compositionnel est l'écriture, non pas d'un texte achevé, mais d'un thème à développer. Il y a apparemment un paradoxe puisqu'un thème est ordinairement conçu comme un élément idéal préexistant au discours ou à l'œuvre, un motif de la composition et non un objet composé comme c'est le cas en jazz. Mais ce « paradoxe » ne fait qu'indiquer la difficulté de penser le jazz avec les outils de la tradition classique européenne. Cette conception du texte comme thème pointe simplement du doigt la spécificité de la création jazzistique, qui consiste en un long processus. Ce processus a pour point de départ la composition d'un objet ayant vocation à être abordé comme un thème et recomposé au cours des différentes phases d'appropriation individuelle et collective.

⁸³³ *Ibid.*, p. 101.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 103.

Le thème n'est pas le discours mais son sujet, l'idée que le discours va développer. Penser le texte comme un thème engage donc le musicien à construire d'après le texte et non à donner celui-ci à entendre tel quel. En terme de dramaturgie, le thème de jazz correspond en quelque sorte à la notion de texte-matériau : il fournit aux praticiens un matériau plus ou moins riche que ceux-ci modèlent et remodelent, déconstruisent et récrivent en fonction de leurs préoccupations. Le texte est désacralisé, il ne se conçoit plus nécessairement comme un tout cohérent. Il s'appréhende plutôt à travers ses potentialités et la diversité de ses résonnances, comme un répertoire de formes et de motifs, plutôt que comme un corps inaliénable. De même, le thème de jazz est conçu comme un matériau : il ne détermine pas strictement la teneur du discours, il l'oriente, le motive, ou seulement l'inspire.

2.2.2. Standards

Un standard est un morceau de musique consacré par l'usage et par le temps, devenu, à force d'être joué, un classique du répertoire des jazzmen. Laurent Cuny classe les standards en deux grands ensembles : les compositions écrites par les musiciens de jazz et les compositions issues d'un autre champ⁸³⁵. Cette seconde catégorie est principalement composée de musiques produites par les industries culturelles américaines : Tin Pan Alley, Broadway et Hollywood.

Au début du XX^e siècle, la production musicale états-unienne se structure sur le modèle industriel. Face à la demande générée par le succès de la comédie musicale, les maisons d'édition musicales new-yorkaises mettent en place de véritables ateliers de création où des compositeurs professionnels – les *songsters* – produisent « à la chaîne » des chansons à succès. Parmi eux, d'immenses talents comme Irving Berlin, Jerome Kern, Harold Arlen, Cole Porter, Richard Rodgers ou George Gershwin vont ainsi donner ses lettres de noblesse à la musique populaire américaine et faire les beaux jours du *musical* américain. Installée sur la 28^e rue à deux pas des théâtres, la fameuse Tin Pan Alley, cette usine à chansons, travaille main dans la main avec les producteurs de Broadway⁸³⁶. Le principe est simple : les spectacles sont à la fois un débouché –

⁸³⁵ *Ibid.*, p. 87.

⁸³⁶ Laurent DENAVE, *Un siècle de création musicale aux États-Unis. Histoire sociale des productions les plus originales du monde musical américain, de Charles Ives au minimalisme (1890-1997)*, Genève, Éditions Contrechamps, 2012, p. 35.

Broadway est le premier client de Tin Pan Alley – et un moyen de promotion du morceau. Si le *show* reçoit un accueil favorable, mieux, s'il part en tournée, les éditeurs s'assurent de copieux revenus sur la vente des recueils de chansons, consignants sous forme de partitions simplifiées (paroles, mélodie et chiffrage élémentaire), les quelques *hit-songs* de la pièce. Le processus marche également en sens inverse : il n'est pas rare qu'une chanson à la mode fasse l'objet d'une adaptation scénique, l'intrigue du spectacle n'étant qu'un prétexte à la mise en valeur du morceau en question. L'objet partition devient ainsi tout à la fois bien culturel et objet promotionnel. Tin Pan Alley crée le public de Broadway, et inversement. Le système des produits dérivés est en germe. Et les profits sont considérables. Tant que la présence de musiciens est nécessaire à la production et à l'écoute de la musique et avant même que la radio, le cinéma et les maisons de disques ne viennent s'ajouter à ce complexe industriel, la partition est un produit de grande consommation dont les ventes dépassent souvent le million d'exemplaires⁸³⁷. Largement diffusées et souvent simplifiées à l'extrême, les partitions de Tin Pan Alley favorisent la circulation et l'appropriation des thèmes : un véritable répertoire populaire se met en place.

En puisant abondamment dans ce fonds commun pour profiter de l'engouement du public, les orchestres de danse vont ouvrir un nouveau secteur du marché et, dès le milieu des années 1920, les *jazz bands* deviennent un client privilégié de Tin Pan Alley⁸³⁸. La pratique de l'arrangement se généralise, on adapte tel ou tel morceau en fonction de la présence ou de l'absence de chanteurs ou de chanteuses, des attentes des tenanciers, de la taille de l'orchestre, des derniers pas de danse à la mode, etc. Les chansons de l'*entertainment* deviennent ainsi les standards du jazz.

La forme *song* s'impose rapidement comme le format canonique du jazz. Alors que les premiers créateurs de musiques syncopées et de ragtime (Scott Joplin, Jelly Roll Morton) produisaient volontiers des formes complexes – avec alternance, succession et combinaison de plusieurs thèmes, dans la lignée des danses de salon européennes –, les musiciens de l'ère du Swing vont principalement se concentrer sur l'arrangement des succès de Broadway, ou sur la composition de thèmes originaux s'inspirant de ces derniers. Dans le cas de l'arrangement, l'opération de base consiste généralement à supprimer les couplets de la chanson pour se focaliser sur le refrain, considéré comme

⁸³⁷ Gérard HERZHAFT, *Americana, Histoire des musiques de l'Amérique du Nord, op. cit.*, p. 198.

⁸³⁸ Laurent DENAVE, *op. cit.*, p. 90.

l'élément *essentiel* du morceau. Motif principal synthétisant les enjeux sentimentaux de la chanson, conçu pour pouvoir être joué *ad libitum*, le refrain convient parfaitement au principe de *répétition/variation* caractéristique du jeu jazzistique. Ainsi condensée, la chanson devient alors un énoncé qui peut se traiter en ritournelle, c'est-à-dire faire l'objet de variations expressives et susciter la danse. Compositeurs, les jazzmen se contenteront d'écrire une mélodie centrale, un refrain sans couplet, c'est-à-dire un thème propice à cette approche particulière. Séduits par l'efficacité de la formule, les *songsters* vont en retour s'inspirer des schèmes jazzistiques pour composer leurs chansons.

Si le standard n'est pas une « forme-type »⁸³⁹, l'usage particulier que les jazzmen font des thèmes va donner naissance à un certain nombre de formats qui vont servir de canons aux compositeurs des deux milieux. Les plus courants sont les blues de 12 mesures, les thèmes courts de 16 mesures, et, par dessus tout, les chansons de 32 mesures (structure dans laquelle on retrouve très couramment la forme AABA⁸⁴⁰). Très prisé des improvisateurs et du public, à la fois riche et malléable, le AABA de 32 mesures devient l'archétype du morceau de jazz et il est parfois difficile de distinguer la composition du jazzman de celle du *songster*. « Misty » de Erroll Garner et « Moonlight in Vermont » de Karl Suessdorf, par exemple, présentent de nombreuses similitudes formelles (dans les deux cas il s'agit d'une forme AABA de 32 mesures en *mi* bémol avec une utilisation de l'Anatole dans le A notamment, et une modulation en *la* mineur sur le B). Malgré ce jeu d'influence et cette tendance au formatage des structures et des manières de composer, les productions des deux milieux se distinguent par leur vocation initiale.

L'objectif du musicien de *Tin Pan Alley* est de produire un *hit song* – un « tube » – dont le propos doit pouvoir éventuellement s'inscrire dans une trame narrative mais dont il doit aussi pouvoir s'extraire pour faire l'objet d'appropriations multiples par le public⁸⁴¹. Moyen de promotion du spectacle, le *hit* en est un condensé et un fragment autonome. Les qualités requises par un tube sont les suivantes : la

⁸³⁹ Jean JAMIN & Patrick WILLIAMS, *op. cit.*, p. 156.

⁸⁴⁰ « [Le] 32 mesures AABA (ou en abrégé, 32 AABA), [est] la forme la plus habituelle dans laquelle la 1^{ère}, la 2^e et la 4^e phrase sont identiques et se nomment phrase A. Seule la 3^e phrase est différente. On l'appelle phrase B, *pont* ou *bridge* » (Philippe BAUDOIN, « Thème », dans Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 1246).

⁸⁴¹ Gianfranco VINAY, « La comédie musicale », dans Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle. Tome 1 : Musique du XXI^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 705.

simplicité et l'originalité de la mélodie (son « efficacité » qui réside souvent dans un subtil mélange d'ordinaire et d'innovation) ; le pouvoir d'évocation (provoqué par des images simples et parlantes, relevant du sens commun) ; le contenu sentimental (souvent lié à une situation dramatique assez triviale dans laquelle chacun doit pouvoir reconnaître une expérience vécue). Même si elle a le caractère achevé des productions manufacturées, l'œuvre de *Tin Pan Alley* reste en quelque sorte « ouverte », puisque son devenir est dans l'appropriation individuelle et collective. Elle cherche à entrer dans la culture populaire et dans la mémoire collective, à devenir, en quelque sorte, commune à tous. Produit de grande consommation, elle est destinée à être possédée par le plus grand nombre et à faire partie de la vie intime de chacun. On comprend que ces morceaux se soient si bien prêtés au jeu jazzistique de la reprise, qu'ils aient inspiré des générations de musiciens et qu'ils aient touché autant de monde. Ils étaient, d'une certaine manière, faits pour.

Chez les jazzmen, les enjeux de l'écriture musicale sont d'un autre ordre. La volonté de marquer les esprits et la recherche d'une forme d'efficacité ont en partie défini l'horizon des compositeurs de jazz, mais ce qui distingue les productions du champ jazzistique, surtout à partir de l'avènement du bop, ce sont les préoccupations formelles liées aux spécificités du jeu improvisé. Comme le souligne Paul Berliner, à partir des années 1940, la qualité première d'un standard est de présenter un défi aux improvisateurs⁸⁴². Une composition est réussie si elle met en jeu une difficulté ou un concept musical peu exploré. Ainsi, après s'être mesurés à « Cherokee » ou « Donna Lee » dans les années 1940 et 1950, les musiciens se tourneront vers le complexe « Giant Steps » et vers l'univers modal de Miles Davis (« Milestones ») et John Coltrane (« Naima », « Impressions »), vers l'harmonologie d'Ornette Coleman, le jeu free et ainsi de suite. Cela ne signifie pas que l'intérêt d'une composition réside uniquement dans sa forme. Son contenu sentimental, ce qu'elle évoque et ses potentialités expressives sont bien entendu pris en considération, mais elle s'inscrit dans une démarche sans doute plus expérimentale que les productions du *musical*, et prend davantage en compte son devenir-performance. La composition « pour le jazz » ne se pense pas comme un produit fini, elle ne recherche pas de perfection en amont de la performance, elle pense son inachèvement comme une qualité fondamentale.

⁸⁴² Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 90.

Les deux logiques diffèrent mais, dans les deux cas, le standard est un texte ouvert, conçu pour déployer ses potentialités dans l'acte d'appropriation, le sens de l'œuvre résidant essentiellement dans l'expérience personnelle (affective et cognitive) que l'interprète investit en elle. Les finalités de la composition du thème musical, pour être franchement divergentes dans les deux champs, ne manque pas de se rejoindre *in fine* dans ce principe. L'industrialisation de la musique populaire n'a pas engendré d'uniformisation des goûts. Au contraire, prises dans le jeu jazzistique, les brillantes productions de Broadway sont devenues non pas des produits « standards », mais d'interminables ressources pour la créativité individuelle et collective.

L'importance des standards tend aujourd'hui à diminuer, les musiciens mettent de plus en plus en avant leur talent de compositeur en interprétant des pièces originales dont ils se réservent l'exploitation exclusive. Mais la connaissance du répertoire reste importante dans la pédagogie, dans les *jam-sessions* et pour tous les artistes désireux de ne pas perdre le fil de la tradition. « C'est dans l'interprétation d'un standard, explique Philippe Baudoin, que se révèlent le mieux les qualités d'invention d'un jazzman [...], car l'auditeur peut alors comparer – sur un même matériau mélodique et harmonique – avec les versions d'autres musiciens qu'il connaît bien »⁸⁴³. C'est en jouant « la même chose » que les jazzmen se distinguent et font valoir leur singularité. « Plus le matériau est connu, plus l'interprétation prend de l'importance »⁸⁴⁴.

L'utilisation de standards participe ainsi de la dimension ludique du jazz. Le morceau connu induit une structure et des contraintes. Il pose un certain nombre de règles au sein desquelles les musiciens peuvent se mouvoir, jouant alors avec les attentes de leurs partenaires et avec celles des auditeurs. Comme dans un spectacle sportif, si l'on ose dire, le cadre est connu mais le déroulement imprévisible. L'art est dans la manière.

Le standard va donc de pair avec l'approche thématique du jeu. Le modèle du texte de la composition jazzistique est une partition incomplète, dont la mélodie et l'harmonie, pour être brillantes ne suffisent pas à faire une œuvre. Comme le texte de théâtre que l'on dit « troué »⁸⁴⁵, parce qu'il nécessite un travail d'écriture scénique qui vient combler ses carences, en jazz, le texte du standard attend son compositeur

⁸⁴³ Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 1203.

⁸⁴⁴ Patrick WILLIAMS, « Standards et standardisation. Sur un aspect du répertoire des musiciens de jazz », dans Jean JAMIN & Patrick WILLIAMS, *op. cit.*, p. 159.

⁸⁴⁵ L'expression est d'Anne Ubersfeld (Anne ÜBERSFELD, *op. cit.*, p. 19).

définitif. On le voit par exemple dans l'œuvre de Koffi Kwahulé (dont la plupart des pièces de la période jazz ne comportent pas la moindre indication scénique) : le texte théâtral ne contient pas l'œuvre dans sa totalité, il engage, oblige en quelque sorte le metteur en scène et les acteurs à faire acte d'écriture. De la même manière, le standard de jazz est une composition à la fois riche et élémentaire qui appelle un travail de recomposition.

2.2.3. L'importance des paroles

Un standard comporte presque toujours des paroles. Dans les premières décennies du jazz, le succès populaire d'un morceau est souvent lié à une interprétation vocale. Inversement, une composition instrumentale plébiscitée par le public suscite rapidement l'intérêt des chanteurs qui font alors appel à des paroliers ou adjoignent eux-mêmes des paroles pour s'en emparer. Un thème de jazz possède donc une dimension verbale qui colore le discours musical. Le jazzman interprète en même temps une mélodie et un poème.

Il n'est pas possible de faire ici l'analyse d'un corpus qui comprend, selon Philippe Baudoin quelques deux mille morceaux⁸⁴⁶, mais on peut repérer quelques tendances. L'historien Mark Grant énumère les grands préceptes qui firent la marque de fabrique des standards de Broadway⁸⁴⁷ : la chanson s'appuie sur l'expérience individuelle du personnage pour évoquer un sentiment « universel » (Grant cite à ce propos le parolier Yip Harburg : « the aim of a song is to make a specific thing general, to give a thing a universal quality rather than a specific quality »⁸⁴⁸). Le *song* s'inscrit dans une dramaturgie dont il suggère les enjeux à travers le sentiment du locuteur. Les figures poétiques s'y expriment dans une langue quotidienne. Enfin, les paroles et la mélodie doivent être conçues l'une pour l'autre. Le répertoire est largement dominé par la thématique de l'amour, mais le thème s'y décline à travers les registres les plus divers, qui couvrent un spectre allant du mélodrame au burlesque.

En résumé, on peut dire que les standards comportent des textes riches en images évoquant une situation dramatique (sérieuse ou comique) assez simple (l'attente,

⁸⁴⁶ Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 1069.

⁸⁴⁷ Mark N. GRANT, *The Rise and the Fall of the Broadway Musical*, Boston, Northeastern University Press, 2004, p. 86.

⁸⁴⁸ « Le but d'une chanson, c'est d'aller du particulier au général, de donner à quelque chose une valeur universelle plutôt que particulière » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*

la tristesse de la séparation, la joie de la rencontre, le quiproquo, le souvenir qui surgit dans un geste quotidien, etc.) depuis le point de vue du narrateur-chanteur.

Les paroles des standards ont souvent été décriées, taxées d'indigence et de mièvrerie. Cette mauvaise réputation n'est peut-être pas sans fondement, mais il faut malgré tout reconnaître que ces textes furent souvent appréciés par les jazzmen, qui n'eurent de cesse d'en explorer les richesses sentimentales et les ressorts dramatiques.

Même si elles ne sont pas nécessairement énoncées dans la performance, les paroles d'un morceau sont constitutives de son identité (« the character of the tune »⁸⁴⁹), de sa tonalité affective (le *feeling*) et de sa signification (« the meaning of the composition »⁸⁵⁰) de sorte qu'elles orientent fortement son interprétation. La compréhension des paroles fait donc partie du travail de préparation :

« Before their performance, artistes also commonly consider the meanings of compositions. Song texts often provide a key to piece's meaning. "The oldtimers always used to tell the horn players to learn the lyrics just like a singer does, so that they know the meaning of the piece", Max Roach recalls. This enabled them "to underneath the piece, to really sing with their instruments and play with more feeling" »⁸⁵¹.

Qualité suprême d'une interprétation, le *feeling* s'apprécie notamment en regard des paroles. Paul Berliner raconte ainsi que, pour rappeler à l'ordre un trompettiste dont le discours musical lui semblait hors de propos (« stayed too far from the appropriate feeling of a ballad »), Art Blakey exhorta ce dernier à se souvenir des paroles du morceau : « Art Blakey shouted across the bandstand, "think of the lyrics ; think of the lyrics" »⁸⁵². Dans la même veine, Archie Shepp affirme pouvoir déceler quand un musicien comprend ou non les paroles du morceau qu'il joue. Il explique par exemple : « vous devez comprendre ce que *Gone with the Wind* signifie. Parce que vous pouvez jouer les notes, mais cela ne signifie pas que vous jouez les sentiments »⁸⁵³. La justesse

⁸⁴⁹ Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 255.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 171.

⁸⁵¹ « Avant la performance, la plupart des artistes prennent en considération le sens des compositions. Les textes des chansons sont souvent la clé de leur signification. "Les anciens disaient toujours aux cuivres d'apprendre les paroles comme un chanteur le ferait, pour qu'ils connaissent le sens du morceau", se souvient Max Roach. Cela leur permettait de "se glisser dans le morceau, de vraiment chanter avec leurs instruments, et de jouer avec plus de sensibilité" » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*

⁸⁵² « Art Blakey cria par dessus l'estrade : "pense aux paroles ; pense aux paroles" » (trad. Thomas Horeau). *Ibid.*, p. 225.

⁸⁵³ Citation originale : « You must understand what *Gone with the wind* means. Because you can play the notes but it doesn't mean that you play the feelings » (entretien avec Archie Shepp, « Annexe », p. 535).

du jeu ne saurait se mesurer, mais en tout cas, pour les connaisseurs, la prise en compte des paroles est un critère déterminant.

Il n'est pas question de respecter le texte à la lettre, mais plutôt d'en saisir l'esprit. La mélodie et les paroles sont bien pensées comme un thème dont il s'agit de capturer l'essence. De l'ensemble du texte, les musiciens retiennent *un feeling*, dont ils s'emparent pour développer leur propre discours. Ce sentiment, cet esprit du texte est le point de départ de leur expression personnelle. Comme le dit le pédagogue Harlod Ousley : « When you solo, you attack the tune, shading the notes, creating the expression, and getting the idea of how you feel about that tune across to the person who's listening »⁸⁵⁴. Jouer un standard, c'est donc faire dialoguer son propre sentiment avec celui de la pièce en s'adressant à l'auditoire. Il s'agit en quelque sorte de chercher la résonance du poème avec son propre vécu, de « traduire » musicalement ce que l'on en comprend.

Cela étant dit, tous les musiciens n'apprécient pas de la même manière les textes des standards. Si Lee Konitz, par exemple, exprime son enthousiasme à ce propos⁸⁵⁵, Artie Shaw, en revanche, n'a apparemment que mépris pour les chansons de Broadway :

« Nous jouons les plus misérables chansons de Tin Pan Alley. Des trucs comme *Marie-Lou* – vous ne pouvez pas imaginer cette chanson, c'est un tel tissu d'âneries ! Des airs comme *Ain't She Sweet*, *There She Goes*, ou *Her Toes* – tous les foutus titres que vous voudrez – *Five Foot Two*, *Eyes Of Blue*. Ce genre de chansons : horrible ! »⁸⁵⁶.

Sans être aussi ouvertement rétifs à l'esthétique du *musical*, certains musiciens s'autorisent à jouer « contre » les paroles ou simplement, à concevoir la mélodie comme une abstraction musicale⁸⁵⁷. Mais ce dernier cas fait plutôt figure d'exception. En général, le sens du texte est pris en considération et les musiciens prennent position à son égard.

L'attitude vis-à-vis des paroles a parfois pris la forme de la satire. Mais cet aspect de l'interprétation est difficile à évaluer. Certaines romances interprétées par Fats Wallers sont, à n'en pas douter, des caricatures, et l'on peut probablement entendre de

⁸⁵⁴ « Quand tu fais un solo, tu attaques le morceau, tu mets des nuances, tu crées de l'expression, et tu transmets à la personne qui écoute ton idée et ton sentiment du morceau » (trad. Marilou Pierrat). Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 225.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁸⁵⁶ Artie Shaw, cité par Jean JAMIN & Patrick WILLIAMS, *op. cit.*, p. 163.

⁸⁵⁷ Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 308.

la raillerie dans les œuvres de Charles Mingus, de Sonny Rollins ou de l'*Art Ensemble of Chicago*⁸⁵⁸, mais on peine à trouver des discours de musiciens corroborant cette interprétation. La volonté d'opposer l'industrie culturelle à une « culture jazz » prétendument authentique a parfois fait entendre une critique acerbe là où se jouait en réalité un hommage sincère. Ainsi Ekkehard Jost comprend-t-il l'interprétation de « Somewhere » par Archie Shepp et Bill Dixon⁸⁵⁹ comme une charge féroce contre l'œuvre de Leonard Bernstein :

« En effet, ils jouent la mélodie sagement et respectueusement, sans lui donner la plus mince apparence d'un thème de jazz par des modifications rythmiques. La banalité de l'original n'en est que rehaussée, avec une forte touche d'ironie. Cet humour sous-jacent se confirme nettement dans le chorus de Shepp. Très proche du matériau thématique, il le parsème de brèves fioritures en *growl* qui achèvent de ridiculiser l'insignifiance du modèle »⁸⁶⁰.

L'analyse est séduisante, mais le témoignage du saxophoniste la dément formellement :

« Peut-être que la personne qui écoute cherche quelque chose d'ironique mais pour moi ce n'était pas du tout ça. J'aimais beaucoup le spectacle, et cette chanson, je l'adore. J'ai essayé de la jouer avec... j'étais honnête, j'ai mis du feeling, j'étais authentique et pas du tout satirique »⁸⁶¹.

Comme on le voit, même les plus éminents spécialistes ne sont pas à l'abri d'un tel *malentendu*. Notre propos n'est pas d'exclure la satire du jeu jazzistique mais de souligner les difficultés que soulève son identification. Les chansons de Broadway peuvent paraître mièvres, insipides voire réactionnaires, c'est une question ouverte, mais force est de constater qu'elles ont souvent conquis le cœur des artistes, même les plus radicaux.

Ce qui est en revanche incontestable, c'est le désir manifesté par de nombreux jazzmen de ne pas se cantonner au registre de la romance. En marge des chansons d'amour du *musical*, on trouve en effet des compositions qui traitent d'autres thématiques⁸⁶². La principale alternative à l'esthétique de Broadway réside dans le

⁸⁵⁸ On peut par exemple citer le mémorable set de *standards* joué par le tout jeune *Art Ensemble of Chicago* dans les toilettes du théâtre *Le Lucernaire* à Paris en 1969 (Jedediah SKLOWER, *op.cit.*, p. 193).

⁸⁵⁹ Bill DIXON & Archie SHEPP, *Archie Shepp – Bill Dixon Quartet*, Savoy, MG 12178, 1962.

⁸⁶⁰ Ekkehard JOST, *op. cit.*, p. 123.

⁸⁶¹ Entretien avec Archie Shepp, « Annexe », p. 535.

⁸⁶² À Broadway même on s'insurge parfois contre cette monothématique, comme en témoigne par exemple le prologue chanté de *Pins and Needles* (revue musicale créée par le Labor Stage en 1936 et jouée à New York jusqu'en 1940). Le prologue réclamait sans ambages que la chanson américaine

recours au blues, genre poétique et musical qui exprime une vision moins éthérée de l'amour en incluant notamment la dimension érotique et la réalité sociale. Ainsi, par exemple, lorsque « The Man I Love » représente une femme en attente de l'homme grand et fort qui bâtira son foyer, le blues « Fine and Mellow » de Billie Holiday nous parle d'une femme quittant le compagnon qui la maltraite.

Parallèlement au blues s'est développée une tendance plus franchement contestataire. « Strange Fruit »⁸⁶³, évocation directe de la pratique du lynchage dans les États du Sud en est sans doute l'exemple le plus fameux (et peut-être aussi le point de départ). Dans les années 1940 et 1950, les boppers et les hard-boppers expriment de plus en plus clairement le désir de prendre leur distance vis-à-vis de l'*entertainment*. Si quelques rares lieux – comme le Café Society de New York – permettent aux chanteurs de s'exprimer en toute liberté, les maisons de disques restent très attentives aux contenus des morceaux qu'elles publient, et les cas de censures ne sont pas rares. Columbia Records, par exemple, a refusé d'enregistrer « Strange Fruit »⁸⁶⁴ en 1939 et, vingt ans plus tard, la firme censurait les paroles des « Fables of Faubus » de Mingus⁸⁶⁵. Durant cette période, les revendications vont notamment s'exprimer par la multiplication des compositions originales faisant référence explicite à l'Afrique (« Afro Blue », « Dial Africa », « Gold Coast », « Congo call », etc.). Qu'elles comportent initialement des paroles ou que celles-ci fussent adjointes *a posteriori*, ces compositions manifestent en tout cas la volonté d'aborder la question noire par la musique, de faire du jazz le vecteur d'un message qui peut éventuellement se passer de mot, mais pas de certains thèmes. Il faut attendre la création de labels indépendants à la fin des années 1950 pour que soient enregistrés des textes ouvertement militants (la *Freedom Now Suite* de Max Roach ou le poème « Malcom Semper Malcom » d'Archie Shepp⁸⁶⁶ par exemple). Avec les contributions d'artistes comme Oscar Brown (« Work Song »), Langston Hughes ou Nina Simone (« Backlash Blues »), le jazz affirme sa capacité à témoigner des problèmes de son temps et à s'extraire de la sphère du pur divertissement. Il ne s'agit pas de dire que le jazz opère une rupture radicale avec

s'empare des problèmes de société. Ainsi les « girls » du Labor Stage chantaient-elles : « Sing us a song with social significance ». Mais il faut reconnaître que de telles expériences furent assez marginales. À ce propos, voir Françoise KOURILSKY, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁶³ « Strange Fruit » est une chanson composée en 1939 par Lewis Allan, qui fut rendue célèbre par Billie Holiday.

⁸⁶⁴ Forrest COLE, *Billie Holiday*, New York, Chelsea House, 2009, p. 5.

⁸⁶⁵ Ingrid MONSON, *Freedom sounds. Civil Rights Call Out to Jazz and Africa*, *op. cit.*, p. 183.

⁸⁶⁶ Archie SHEPP, *Fire Music*, Impulse !, AS-86, 1965.

l'esthétique légère et festive du *musical*. La frivolité, la danse et les histoires d'amour légères ou mélodramatiques restent constitutives de son identité, mais il ne s'aurait s'y cantonner. Abbey Lincoln le résume simplement :

« There's lot more to life than the relationship between a man and a woman. If you're privileged to be up there on stage, you ought to have something to say. I'm thankful the industry affords me a way of life in which I can be an artist, be an observer and a reporter, leave a message for our children – and so that's what I do »⁸⁶⁷.

L'idée du « prétexte » doit donc être précisée. Comme en témoigne l'intérêt que lui ont porté les artistes, le contenu du texte n'a rien d'accessoire. Le standard de jazz n'est pas le motif quelconque d'une expressivité égocentrique et coupée de tous rapports à la réalité. L'approche thématique se fonde au contraire sur un matériau qui donne à jouer bien sûr, mais aussi à penser. Le jazz n'est ni un art frivole, ni un art militant, c'est un art lyrique « soucieux de pertinence », qui exprime musicalement les préoccupations de ses créateurs.

Toutefois, si les thèmes les plus futiles côtoient les plus douloureux, c'est qu'en jazz l'enjeu est moins dans ce que l'on joue que dans la manière dont on le joue. Ce lieu commun confère peut-être au jazz un pouvoir de sublimation qu'il n'a pas⁸⁶⁸, mais il reste que les musiciens et savants s'accordent aujourd'hui à dire que le jazz réside dans une *attitude*. Par conséquent, au-delà de l'importance du thème initial, l'essentiel réside bien dans le positionnement adopté à son endroit.

Cela explique sans doute que les jazzmen se soucient de pertinence plus que d'innovation, pour reprendre une fois de plus la formule d'Alexandre Pierrepont. « Pourquoi diable chercher un truc nouveau ? dit Gary Peacock à ses étudiants, pourquoi chercher un truc ? Chercher COMMENT ! COMMENT, c'est là la clé »⁸⁶⁹. L'art est dans la manière, dans l'attitude. C'est cette attitude, les techniques et les valeurs qu'elle charrie qui donnent une forme et un sens au matériau.

Ainsi, en ce qui concerne la dimension verbale du texte, le travail en amont de la performance est-il essentiellement un travail d'appropriation mobilisant autant les

⁸⁶⁷ Abbey Lincoln, citée par Alyn SHIPTON, *op. cit.*, p. 887. « L'existence ne se résume pas à la relation entre un homme et une femme. Si tu as le privilège d'être sur scène, tu devrais avoir quelque chose à dire. Je suis reconnaissant à l'industrie de me permettre de vivre comme un artiste, comme un observateur et comme un reporter, et de laisser un message à nos enfants – et donc c'est ce que je fais » (trad. Marilou Pierrat).

⁸⁶⁸ Philippe CARLES & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 259.

⁸⁶⁹ Gary Peacock, cité par Jacques SIRON dans *La partition intérieure* (Jacques SIRON, *op. cit.*, p. 54).

affects que l'intelligence. Pour le jazzman, il s'agit moins de choisir le matériau approprié que de l'ajuster à ses propres préoccupations, et c'est sans doute pourquoi les frontières entre l'écriture et l'arrangement sont si ténues.

2.2.4. Travail sur le texte : arrangement, réécriture, intertextualité

Avant de (re)composer dans le temps de la performance, les musiciens se livrent à un travail de préparation qui consiste, en terme de dramaturgie, à établir le texte de la performance, c'est-à-dire à opérer les choix que le matériau initial laisse à la discrétion des interprètes. C'est ce qu'on appelle communément l'arrangement du thème. Dans son plus simple appareil – une mélodie et un chiffrage –, le thème est trop simple pour structurer l'œuvre. Même les jam-sessions fonctionnent à partir d'arrangements conventionnels, appliqués par défaut⁸⁷⁰. Quelle que soit la forme qu'il prend, l'arrangement est une étape décisive du processus de création.

La notion d'arrangement musical désigne communément un « travail d'écriture sur le matériau »⁸⁷¹. Mais, comme l'explique Laurent Cugny, une telle conception ne rend que partiellement compte de ce qu'est, en jazz, le travail d'arrangement. En effet, ce travail ne se cantonne pas à l'écriture de nouveaux textes – les « fragments fixés » qui pallieraient les insuffisances du thème initial (en matière d'orchestration, d'harmonie, de rythme et de progression dynamique notamment) –, il peut prendre la forme de fixation orale (*head arrangement*), de consignes, ou spécifier la place de l'improvisation. L'auteur préfère donc penser l'arrangement jazzistique comme « l'opération qui construit et structure la réalité sonore »⁸⁷². Toutefois, en tant qu'il concerne la structuration, l'agencement et la fixation des éléments disjoints qui vont constituer l'œuvre, l'arrangement jazzistique se rapproche du travail de composition⁸⁷³. Philippe Baudoin ne dit pas autre chose : « L'arrangement se situe donc, chronologiquement, après la composition. Encore que la frontière entre les deux

⁸⁷⁰ Comme l'explique Paul Berliner, les grands courants stylistiques de l'histoire du jazz apparaissent notamment avec le succès des arrangements novateurs. Reprises par tous, ces manières d'organiser le jeu se sédimentent et acquièrent le statut de conventions. Ainsi les arrangements harmoniques de Parker et Gillespie et leur manière d'épurer le déroulement du morceau (thèmes, solos et séquences de 4/4, réexposition du thème) ont-ils donné naissance aux conventions du be-bop, conventions qui prévalent depuis dans la plupart des jam-sessions (cf. Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 291).

⁸⁷¹ Laurent CUGNY, *op. cit.*, p. 110.

⁸⁷² *Ibid.*

⁸⁷³ *Ibid.*

domaines soit parfois extrêmement perméable [...] »⁸⁷⁴. Si on excepte l'arrangement orchestral exhaustif qui « achève » en quelque sorte la composition initiale – cas de figure où les deux termes sont effectivement quasi synonymes –, l'arrangement doit se comprendre comme une étape du processus compositionnel. C'est l'étape au cours de laquelle le ou les performeurs s'approprient le thème d'une manière plus réfléchie que spontanée. Paul Berliner constate que les arrangements collectifs qui s'élaborent en répétition se font dans une dynamique de concertation, de discussion et de réflexion. Il s'agit de partager avec le groupe le regard que l'on porte sur le thème, de se mettre d'accord sur le *feeling* général du morceau, sur ce qu'il convient de faire et de ne pas faire, individuellement et collectivement⁸⁷⁵. L'arrangement fait le pont entre la composition écrite et la composition *in situ*, il la prépare, il balise le chemin, il opère les choix que les musiciens ne peuvent pas – ou plutôt ne souhaitent pas – avoir à faire dans le temps de la performance. En quelques mots : l'arrangement formalise l'appropriation du thème.

Il n'y a d'ailleurs pas de limite aux modifications que l'arrangement peut imposer au thème initial. Betty Carter résume, laconique, le principe fondamental de toute appropriation d'un standard : « Changez-le. Faites-le à votre manière »⁸⁷⁶. Quitte à le transformer complètement, il s'agit avant tout de faire valoir son point de vue et d'imposer sa personnalité au morceau. La pratique de l'arrangement va en effet souvent bien au-delà d'une concertation sur le tempo, l'ordre des solos et quelques balises rythmico-harmoniques. Arranger un thème peut vouloir dire en changer la tonalité, l'harmonie, la métrique, le pont, écrire une introduction, un interlude ou une coda et même modifier sensiblement la mélodie. Que reste-t-il du thème initial après un tel traitement ? Comme le dit Philippe Baudoin, ces opérations rendent parfois l'original totalement méconnaissable⁸⁷⁷. Composition et arrangement ne sont pas fondamentalement distincts dans la pratique du jazz et les musiciens jouent souvent de cette confusion. Que dire par exemple du « Sad in Doll » composé par Yoram

⁸⁷⁴ Philippe BAUDOIN, « Arrangement », dans Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 44.

⁸⁷⁵ Voir le chapitre « Arranging pieces : Decisions in Rehearsal », dans Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 289-313.

⁸⁷⁶ Citation originale : « Change it. Do it your own way » (Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 293).

⁸⁷⁷ Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 44.

Rosilio⁸⁷⁸ ? Le titre du morceau paie volontiers son tribut au « Satin Doll » d'Ellington et l'auditeur reconnaît sans peine les premières notes de la composition du Duke, mais les similitudes s'arrêtent là : « Sad in Doll » est bel et bien une composition⁸⁷⁹.

Entre la reprise d'un thème et sa recomposition se présente un continuum d'approches qui s'apparentent à ce que la critique littéraire nomme les « pratiques intertextuelles ». « La littérature, dit Tiphaine Samoyault, s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut »⁸⁸⁰. Il en va sans doute ainsi de tous les arts. Loin de faire exception, le jazz, qui met systématiquement en jeu sa mémoire, a précisément fait de l'emprunt, de l'allusion discrète et de la référence explicite quelques unes de ses techniques d'écriture favorites. Les procédés (citation, référence, allusion, plagiat, parodie, pastiche) et les comportements intertextuels (admiration, subversion, pratiques ludiques)⁸⁸¹ sont omniprésents, tant dans le jeu que dans la composition des thèmes.

Musique de tradition orale, le jazz, a longtemps ignoré la propriété intellectuelle. Thèmes à succès et procédés musicaux efficaces ont toujours fait l'objet de reprises, d'appropriations et de multiples transformations. Le « Creole Love Call » d'Ellington, par exemple, est une recreation du « Camp Meeting Blues » de King Oliver⁸⁸². Mais chez le Duke, le motif central, sensiblement modifié, est d'abord pensé comme un riff qui soutient un autre thème exécuté en solo. Il disparaît ensuite, dès le second chorus, et ne s'entend distinctement qu'à la fin du morceau, complètement ré-harmonisé. De nombreux airs furent ainsi composés à partir d'un fragment, en exploitant une formule à la mode ou particulièrement stimulante. La structure harmonique de « I Got Rhythm » en est l'exemple le plus éclatant, le fameux Anatole (ou I-VI-II-V) qu'il contient a servi de base à des dizaines de compositions, au point de devenir une cadence emblématique du jazz. Ainsi « Cottontail », « Anthropology », « Daphné » et tant d'autres ont-ils été conçus à partir de cette simple cadence, la mélodie venant s'accoler *a posteriori* sur une progression harmonique empruntée à un autre contexte. Le thème apparaît d'ailleurs parfois comme un prétexte à l'exploration de cette cadence. C'est sans doute le cas dans « The Theme » de Kenny Dorham (attribué à Miles Davis) ou dans le « Swing 42 » de Django Reinhard.

⁸⁷⁸ Yoram Rosilio est contrebassiste, compositeur et chef d'orchestre, il est notamment le fondateur du collectif Anti Rubber Brain Factory.

⁸⁷⁹ Cf. CHICKEN' FATE 4TET, *Chicken' Fate présente Chicken Fate*, Autoproduction, CH0511, 2008.

⁸⁸⁰ Tiphaine SAMOYULT, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 33.

⁸⁸¹ Cette typologie est celle de Tiphaine Samoyault (*ibid.*, p. 117).

⁸⁸² Alain PAILLER, *Duke's place. Ellington et ses imaginaires*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 120.

À partir des années 1940, les compositions originales sont souvent issues des nouvelles façons d'arranger les standards⁸⁸³. D'un arrangement intéressant, le compositeur extrait une composition inédite qui se focalise sur le procédé employé. Ainsi, l'usage particulier que Parker et Gillespie font de l'Anatole (l'emploi des accords de passage et de la substitution tritonique notamment) va constituer l'ossature de nombreuses compositions du style be-bop. Tommy Flanagan, par exemple, composait la plupart de ses mélodies en explorant les progressions parkériennes⁸⁸⁴.

L'intertextualité est manifeste dans la manière qu'ont les boppers de s'approprier les standards. La plupart des grands thèmes du bop sont en effet des réécritures : « Ornithology » est issu de « How High The Moon » (il est d'ailleurs devenu courant de citer l'un lorsqu'on interprète l'autre), « Donna Lee » vient de « Indiana », « Hot House » de « What Is This Thing Called Love », etc⁸⁸⁵. Déjà courante dans les années 1940, la pratique de l'emprunt et de l'écriture-déconstruction va se généraliser dans la décennie suivante jusqu'à devenir, avec Lennie Tristano notamment, une approche de la composition à part entière. Le pianiste, qui fut sans aucun doute l'un des musiciens les plus influents de sa génération, pense en effet les standards comme des matériaux complètement malléables dont il extrait des séries de thèmes explorant chacun une des richesses de l'original. « I remember April », par exemple, donne naissance à trois morceaux : « Remember », « April » et « Continuity ». « La métamorphose, dit Patrick Williams, s'apparente à un engendrement perpétuel »⁸⁸⁶.

Certains commentateurs ont vu dans ces formes de composition une volonté de subvertir l'ordre culturel en parodiant les rengaines de l'industrie du spectacle⁸⁸⁷. Les discours de musiciens à ce propos font plutôt état de préoccupations formelles, mais ces motivations ne sont pas nécessairement exclusives. Ce qui est certain, c'est que le

⁸⁸³ Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁸⁵ Gillespie explique en détail le procédé : « Dans la paraphrase d'un standard, nous ajoutons ou modifions tellement d'accords que l'auditeur moyen ne reconnaissait pas la mélodie initiale [...]. Dans *Wispering*, au lieu du *mi* bémol et du *ré* septième respectifs de la première et deuxième mesure (dédoublées), on avait étoffé la seconde en *la* mineur, *mi* augmenté, *la* mineur septième et *ré* septième. Après quoi, j'ai composé *Groovin' High* sur ces accords plus élaborés [...]. Il ne s'agissait nullement de plagiat. Quand on avait décidé de modifier les accords d'un de ces standards, il fallait bien créer une autre mélodie qui "collait" mieux. Et dans la mesure où le thème était nouveau, il était normal de le signer et de le déposer » (Noël BALEN, *L'odyssée du jazz*, *op. cit.*, p. 267).

⁸⁸⁶ Jean JAMIN & Patrick WILLIAMS, *op. cit.*, p. 177.

⁸⁸⁷ Philippe CARLES & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 297.

corpus jazzistique s'autoalimente en permanence par un jeu de reprises, de citations et de pastiches. Les jazzmen puisent dans la mémoire de leur musique, alternant irrévérence, hommage⁸⁸⁸ et recherches formelles. L'appropriation d'un standard s'accompagne souvent de son inscription réfléchie dans l'histoire du jazz par une mise en réseau des textes, et cette intertextualité manifeste le désir de répondre à la tradition sans jamais s'y soumettre, ni jamais faire preuve d'amnésie.

En résumé, qu'il relève du simple arrangement ou d'une réécriture complète, le travail sur le texte prend des formes extrêmement variées, mais cette diversité de procédures repose toujours sur un même principe : celui de l'appropriation, non seulement du matériau initial, mais également de l'histoire qu'il charrie.

2.2.5. Les matériaux verbaux : composition musicale et vouloir-dire

On ne saurait réduire la composition jazzistique au seul travail sur les standards. La forme épurée du *song*, bien que largement dominante, n'est pas la seule en vigueur. Écrire pour le jazz ce n'est pas seulement reprendre, récrire ou concevoir un morceau à travers les potentialités qu'il offre aux performeurs. En marge de cette approche existent des formes de composition *autrement* élaborées qui, sans exclure l'improvisation, s'attachent à mieux cerner les contours et le sens de l'œuvre à venir. C'est notamment le cas des créations qui travaillent à partir d'une matière verbale. Des suites ellingtoniennes, aux œuvres programmatiques de William Parker (« If words could speak »⁸⁸⁹) en passant par les pièces figuratives et narratives de Mingus (« Pithecanthropus Erectus »⁸⁹⁰, « The Clown »⁸⁹¹), l'histoire du jazz est traversée par de multiples tentatives de fonder la composition sur un propos intelligible, destinées à faire, si l'on ose dire, « parler » la musique.

C'est de cette écriture dont nous allons maintenant faire état, à travers l'étude de deux pièces emblématiques : *Black, Brown and Beige*⁸⁹² et *Such Sweet Thunder*⁸⁹³. Deux œuvres d'Ellington donc, le pionnier et le maître en la matière, qui représentent

⁸⁸⁸ Comme en témoigne une autre forme de pratique intertextuelle, l'hommage aux grandes figures du jazz. Citons : *Ode to Charlie Parker* (Jaki Byard), *Goodbye Pork Pie Hat* (Charles Mingus), *I Remember Clifford* (Benny Golson), *Django* (John Lewis).

⁸⁸⁹ Pièce programmatique créée en 1997 en collaboration avec Steven Dalachinsky (cf. William PARKER, *op. cit.*, p. 67).

⁸⁹⁰ Charles MINGUS, *Pithecanthropus Erectus*, Atlantic, ATL-1237, 1956.

⁸⁹¹ Charles MINGUS, *The Clown*, Atlantic, ATL-1260, 1957.

⁸⁹² Duke ELLINGTON, *Black, Brown and Beige*, Prestige Records, FDC-1004, 1943.

⁸⁹³ Duke ELLINGTON, *Such Sweet Thunder*, Columbia, CL-1033, 1957.

deux approches distinctes et complémentaires, et qui comprennent la plupart des procédés d'écriture que ses innombrables disciples reprendront à leur compte.

Black, Brown and Beige est une suite en trois mouvements créée le 23 janvier 1943 à Carnegie Hall, qui retrace l'histoire des Noirs aux États-Unis depuis l'arrivée des premiers bateaux négriers jusqu'à la seconde guerre mondiale. Cette fresque musicale est le fruit de nombreuses années de travail, et c'est en premier lieu dans sa genèse que réside le sens de son propos.

Fort d'une notoriété qui a déjà traversé l'Atlantique, le Duke Ellington du début des années 1930 ambitionne désormais de conquérir, non pas le public populaire qui lui est acquis, mais une légitimité culturelle encore réservée aux Blancs et aux musiciens classiques. Grâce aux travaux de Georges Gershwin et Paul Whiteman, l'idée d'un jazz symphonique a peu à peu fait son chemin, et les producteurs commencent à envisager de produire du jazz dans les lieux de la haute culture. Avec *Creole Rhapsody*, *Symphony in Black* et *Reminiscing in Tempo* notamment, le chef d'orchestre noir, à qui l'on refuse encore le titre de compositeur⁸⁹⁴, s'essaie avec succès à l'écriture de pièces jazzistiques aux formats inhabituels qu'il nomme alors *extended forms*⁸⁹⁵, prouvant ainsi que le jazz des Noirs a sa place dans les salles de concerts autant que dans les salles de danse. Après de triomphales tournées en Europe où sa musique est mise sur le même pied que celle de Ravel et Stravinsky, et grâce à sa renommée sans cesse croissante, Duke Ellington se voit enfin proposer d'assurer le programme d'un concert au prestigieux Carnegie Hall de New York.

Ce concert représente pour lui l'opportunité de promouvoir, non seulement ses propres conceptions musicales mais, plus largement, la richesse de la culture noire dont les représentations *mainstream* altèrent selon lui la spécificité et le génie. Car la musique afro-américaine ne peut s'exprimer pleinement à travers les seuls schèmes de la musique classique européenne :

« All arrangements of historic American Negro music have been made by conservatory-trained musicians who inevitably handle it with a European technique. [...] It's time a big piece of music was written from the inside by a Negro »⁸⁹⁶.

⁸⁹⁴ John HOWLAND, *Ellington Uptown. Duke Ellington, James P. Johnson, and the Birth of Concert Jazz*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2009, p. 178.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 179.

⁸⁹⁶ « Tous les arrangements du patrimoine de la musique noire américaine ont été réalisés par des musiciens formés au conservatoire qui la traite inévitablement avec une technique européenne. [...] Il est

Cette « grande pièce », Ellington y travaille entre 1933 et 1941. D'abord conçue pour être une « symphonie immortelle commémorant l'histoire de sa race »⁸⁹⁷, la composition va peu à peu prendre la forme d'un opéra en cinq actes, intitulé *Boola*. Le terme de « Boola » désigne à la fois « la permanence de l'esprit nègre à travers l'histoire et le temps »⁸⁹⁸ et, selon Ellington, un homme noir qui a contribué de manière significative à l'histoire de son peuple⁸⁹⁹. La pièce relate l'Histoire des Afro-américains de la jungle africaine à la jungle harlémitte, à travers cette figure intemporelle. *Boola* ne verra jamais le jour faute de soutien financier, mais Duke Ellington en conserve l'argument principal pour écrire une suite instrumentale, sorte de condensé de l'opéra, qui sera présentée au Carnegie Hall sous le titre de *Black, Brown and Beige*.

Si le format est sans doute plus modeste, l'ambition de couvrir plus de trois siècles d'Histoire, qui constitue le cœur du projet, reste inchangée. Le Duke sous-titre sa pièce « a tone parallel to the history of the American Negro » et la dimension narrative de l'œuvre est clairement revendiquée dans le texte qu'il rédige pour le programme du concert :

« In this "tone parallel to the history of the American Negro", three main periods of Negro evolution are projected against a background of the nation's history. "Black" depicts the periods from 1620 to the Revolutionary War, when the Negro was brought from his homelands, and sold into slavery. Here he developed the "work" songs, to assuage his spirit while he toiled ; and then the "spirituals" to foster his belief that there was a reward after death, if not in life. "Brown" covers the period from the revolution to the first World War, and shows the emergence of the Negro heroes who rose to the needs of these critical phases of our national history. "Beige" brings us to the contemporary scene, and comments on the common misconception of the Negro which has left a confused impression of his true character and abilities. The climax reminds us that even though the Negro is "Black, Brown and Beige" he is also "Red, White and Blue" – asserting the same loyalty that characterized him in the day when he fought for those who enslaved him »⁹⁰⁰.

temps qu'une grande pièce musicale soit écrite de l'intérieur, par un Noir ». (trad. Thomas Horeau). Duke Ellington cité par Harvey G. COHEN, *op. cit.*, p. 204.

⁸⁹⁷ John HOWLAND, *op. cit.*, p. 180.

⁸⁹⁸ Alain PAILLER, *La preuve par neuf. Trois trios*, Pertuis, Rouge Profond, 2007, p. 66.

⁸⁹⁹ Harvey G. COHEN, *op. cit.*, p. 207.

⁹⁰⁰ « Dans cette "analogie sonore de l'histoire du Noir Américain", trois moments essentiels de l'histoire des Noirs sont projetés sur fond d'histoire de la Nation. "Noir" décrit la période allant de 1620 à la guerre d'indépendance, qui a vu le Noir arraché à sa patrie pour être vendu comme esclave. Là, il a développé les chants de "travail" pour apaiser son esprit pendant le labeur ; puis les "spirituals" pour fortifier sa croyance en une récompense après la mort, à défaut de la trouver en ce monde. "Marron" couvre la période qui s'étend de la révolution à la Première Guerre Mondiale, et montre l'émergence des héros

L'œuvre musicale est clairement présentée comme le pendant d'un plaidoyer pour la reconnaissance du rôle joué par les Noirs dans la construction de la Nation américaine. Les verbes « to depict » (dépeindre ou représenter), « to cover » (couvrir), « to show » (montrer) et « to comment » (commenter), attestent des intentions narratives, voire argumentatives du compositeur. Il n'est donc pas question d'exprimer une *feeling* mais de revendiquer une interprétation historique et de faire de cette thèse le *motif* principal la musique. Il s'agit au moins autant de présenter une œuvre que de faire entendre un discours. Disposant d'une tribune exceptionnelle dans un contexte qui rend son message particulièrement percutant⁹⁰¹, Ellington insiste d'ailleurs le soir du concert en précédant la performance d'un long exposé oral qui ancre une fois de plus sa musique dans une lecture de l'Histoire qu'il entend défendre.

Black, Brown and Beige est le résultat d'un long travail de recherche et de documentation. Le propos y est littéralement primordial. Avant de commencer à écrire, Ellington se plonge dans de nombreuses lectures concernant les civilisations africaines, la déportation, le système esclavagiste, la guerre civile et l'histoire sociale de la communauté⁹⁰². Pendant cinq années environ, le Duke élabore patiemment une histoire qui prend la forme d'un livret – conçu pour le projet *Boola* –, puis d'un long poème écrit en vers libres pour la matrice de *Black, Brown and Beige*⁹⁰³. À l'origine de la pièce, on trouve donc une œuvre littéraire qui contient déjà la thématique, la structure et le ton général de l'œuvre musicale. Car ce texte, que le compositeur qualifie modestement de « script »⁹⁰⁴, s'apparente davantage à un poème épique qu'à un séquençage des différents mouvements de la suite. Contrairement au standard de la

noirs qui se sont levés pour les besoins de la Nation en cette période critique de notre histoire. "Beige" nous transporte dans l'ère contemporaine, et commente les préjugés ordinaires à l'égard du Noir, qui ont insinué de confuses idées quant à son caractère véritable et à ses capacités. Le point culminant nous rappelle que si le Noir est "Noir, Marron et Beige", il est également "Rouge, Blanc et Bleu" – montrant la même loyauté que celle dont il a fait preuve en combattant pour ceux qui l'avaient réduit en esclavage » (trad. Thomas Horeau). La feuille de salle est intégralement reproduite dans l'ouvrage de Mark Tucker (Mark TUCKER (ed.), *The Duke Ellington Reader*, New York, Oxford University Press, 1993, p. 162).

⁹⁰¹ Compte tenu de la conjoncture nationale et internationale, la dernière phrase du texte sonne comme un appel à la justice sociale. Le concert a en effet lieu en janvier 1943, tandis que des milliers de soldats noirs-américains combattent les régimes totalitaires d'Europe et d'extrême Orient au nom d'un État qui leur refuse encore les droits civiques élémentaires. Avoir suggéré ce fait dans le temple de la culture bourgeoise états-unienne dans un contexte marqué par le consensus patriotique n'est pas le moindre des mérites de Duke Ellington.

⁹⁰² A. H. LAWRENCE, *Duke Ellington and his world. A Biography*, New York, Routledge, 2001, p. 315.

⁹⁰³ Harvey G. COHEN, *op. cit.*, p. 213.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 229.

création jazzistique, la matière première n'a rien d'élémentaire, et sa mise en musique ne peut simplement se penser comme une mise au monde de l'œuvre.

Ellington a d'ailleurs beaucoup de mal à écrire la musique de *Black Brown and Beige*. Insatisfait du résultat, le Duke donne à ses musiciens l'impression de tâtonner, de courir après une idée, modifiant sans cesse une partition qu'il n'achève, selon son batteur Sonny Greer, que quelques heures avant le début du concert⁹⁰⁵. Après la performance de Carnegie Hall, le compositeur n'aura de cesse de reprendre l'écriture de sa pièce. Quinze ans plus tard, il enregistre avec Mahalia Jackson une nouvelle version qui fait la part belle au chant et qui, par conséquent, donne à entendre de manière explicite quelques passages du texte initial que la pièce instrumentale passait « sous silence ». Avouant l'existence de ce scénario au cours d'un entretien donné à la BBC en 1973, Ellington ira d'ailleurs jusqu'à déclarer que la musique n'était pas à la hauteur du texte : « Bien sûr, le script en lui-même est plus intéressant que la musique »⁹⁰⁶.

On peut ne pas être d'accord avec le maître, mais cet aveu tardif pointe l'importance de cette quête d'intelligibilité dans l'écriture de la pièce. Ellington, qui savait que la musique peut au mieux évoquer, s'est consciemment heurté aux limites de son médium. L'impériosité de son désir de faire entendre un propos politique par le biais de la musique l'a exposé à une inévitable frustration, mais c'est dans cette impossibilité de dire que le Duke a puisé son inspiration, et la richesse de l'œuvre réside en partie dans ces correspondances fragiles entre le propos et le procédé musical utilisé. L'analyse musicologique met ainsi évidence de nombreuses analogies entre le script et la réalisation sonore.

Ellington n'a bien évidemment pas l'ambition de raconter en détail les siècles d'histoire que couvre son épopée musicale. Si le scénario comprend de nombreux développements, l'œuvre musicale, en revanche, est assez synthétique. La pièce consiste en une succession d'arguments assez simples que la musique illustre, à défaut de pouvoir les démontrer. Il est vain de chercher une équivalence entre le texte et l'écriture musicale et ce n'est d'ailleurs pas ce que fait le Duke, mais certains procédés musicaux correspondent manifestement à une intention narrative. Comment le compositeur utilise-t-il la musique pour faire entendre son histoire ? Nous proposons ici

⁹⁰⁵ A. H. LAWRENCE, *op. cit.*, p. 316.

⁹⁰⁶ Citation originale : « Of course, the script itself is more interesting than the music » (Harvey G. COHEN, *op. cit.*, p. 229).

de confronter le discours de l'artiste – tel qu'il est explicitement formulé dans les diverses présentations de la pièce, dans le scénario initial et dans son autobiographie – au discours musical tel qu'il se déploie effectivement dans l'œuvre⁹⁰⁷.

Le premier mouvement, *Black* – qui comprend trois sections (*Work song*, *Come Sunday* et *Light*) –, doit mettre en exergue les racines africaines de la musique populaire des Noirs et montrer comment les chants de travail et les chants religieux se sont mutuellement nourris : « "Black", delved deeply into the Negro past. In it, I was concerned to show the close relationship between work songs and spirituals »⁹⁰⁸. Une correspondance entre les premières lignes du scénario et les premières mesures du morceau témoigne clairement de cette intention : « A message... shot through the jungle by drums. BOOM ! BOOM ! BOOM ! BOOM ! Like a tom-tom in steady precision »⁹⁰⁹. Le premier mouvement de *Black Brown and Beige* s'ouvre sur une pulsation régulière à quatre temps, que Sonny Greer martèle sur son tom basse. Selon plusieurs commentateurs (Harvey G. Cohen et Garth Alper⁹¹⁰ notamment), cette présence ostensible des percussions symbolise les origines africaines des anciens esclaves et connote le rythme régulier du travail aux champs. La mention d'une « jungle », qui évoque vraisemblablement la terre africaine, s'accorde mal avec l'idée du travail dans les plantations que désigne le titre *Work Song*, mais la question n'est manifestement pas là. Ellington ne cherche pas à traduire son texte en musique mais à en extraire des motifs évocateurs. Ainsi, l'indétermination du lieu, l'incongruité de ce tambour de la jungle africaine dans la plantation américaine, nous parlent-ils précisément du déracinement, fondement de l'histoire afro-américaine.

La parenté entre le travail (*Work Song*) et l'exercice spirituel (*Come Sunday* et *Light*) est moins évidente à mettre en lumière. Un certain nombre d'éléments attestent cependant d'une volonté d'accentuer les ressemblances. *Come Sunday* s'ouvre sur un coup de cloche qui sonne le rassemblement. Mais si ce son connote clairement un

⁹⁰⁷ Nous nous appuyons sur les analyses musicologiques de Harvey G. Cohen et John Howland (déjà cités plus haut), de David Schiff, de Gunther Schuller, et sur l'étude de Brian Presley et Alan Cohen publiée dans le *Duke Ellington Reader* de Mark Tucker.

⁹⁰⁸ « "Black" plongeait loin dans le passé du Noir. J'avais à cœur d'y montrer le lien étroit entre les chants de travail et les gospels » (trad. Marilou Pierrat). Duke ELLINGTON, *op. cit.*, p. 181.

⁹⁰⁹ « Un message... qui déchire la jungle à coups de tambours. BOOM ! BOOM ! BOOM ! BOOM ! Comme le rythme stable et précis d'un tam-tam » (trad. Marilou Pierrat).

⁹¹⁰ Garth ALPER, *Black, Brown and Beige : One Piece of Duke Ellington's Musical and Social Legacy*, Symposium n°51, Août 2012. [Article disponible en ligne à l'adresse suivante : http://cms.axiom4.com/index.php?option=com_k2&view=itemlist&task=category&id=93:volume-51 - lien valide le 16-09-2014].

changement d'espace, le sentiment de continuité l'emporte grâce à l'utilisation de fragments mélodiques du morceau précédent qui résonnent comme autant de réminiscences de la fatigue et du rythme du travail dans cette atmosphère de recueillement. Dans leur analyse de la pièce, Brian Presley et Alan Cohen énumèrent les similitudes formelles entre les différents épisodes du premier mouvement⁹¹¹ : outre le recours quasi systématique au *call and response* (celui des travailleurs et celui du *preacher* et ses fidèles), c'est par un usage subtil de la citation que le compositeur parvient à faire entendre sa thèse. Ellington multiplie en effet les emprunts au répertoire de la musique religieuse en les combinant aux motifs développés dans *Work Song*, comme c'est par exemple le cas avec le solo de trombone qui tourne autour du célèbre « *Swing Low, Sweet Chariot* », déjà évoqué par le baryton dans la première section du mouvement. Ce jeu de renvoi est au cœur de la rhétorique musicale du Duke. En tissant ensemble *spirituals* et chants de travail, le compositeur relie les deux genres. Il présente ainsi le labeur et la spiritualité comme les ferments indissociables de la communauté.

Brown comprend également trois parties : *West Indian Dance*, *Emancipation Celebration*, *The Blues*. Dans son autobiographie, Ellington résume l'enjeu de ce second mouvement : « The second section, "Brown," recognized the contribution made by the Negro to this country in blood »⁹¹². La première partie est spécifiquement consacrée à la révolution américaine : « We began with the heroes of the Revolutionary War, the first of three dances, "West Indian Dance", being dedicated to the valorous deeds of the seven hundred free Haitians of the famed Fontages Legion who came to aid the Americans at the siege of Savannah »⁹¹³. *West Indian Dance* s'ouvre sur une citation de « *The Girl I Left Behind* », une chanson populaire notoirement connue pour avoir été adoptée par les révolutionnaires de la guerre d'indépendance. La mélodie s'accompagne d'un rythme de caisse claire aux accents martiaux qui ne laisse aucun doute sur les intentions figuratives du compositeur. Très rapidement, l'hymne est interrompu par le thème principal du morceau, lancé à fort volume sur un tempo soutenu. La clave caribéenne qui soutient cette « dance ouest-indienne » manifeste le désir d'Ellington

⁹¹¹ Brian PRESLEY et Alan COHEN, « Black, Brown and Beige », dans Mark TUCKER (ed.), *op. cit.*, p. 190-192.

⁹¹² « Le second mouvement, "Marron", est un hommage à la contribution du Noir à ce pays – par son sang » (trad. Marilou Pierrat). Duke ELLINGTON, *op. cit.*, p. 181.

⁹¹³ « Nous avons commencé avec les héros de la révolution, dédiant la première des trois danses, "West Indian Dance", aux valeureux exploits des sept cents Haitiens affranchis appartenant à la célèbre Fontages Legion, venue en renfort aux Américains pendant le siège de Savannah » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*, p. 181.

d'intégrer à son Histoire d'autres nations de la diaspora noire et, selon Presley et Cohen, la soudaineté et la vigueur de l'introduction du temps évoque l'arrivée héroïque du bataillon haïtien⁹¹⁴.

La musique, cependant, ne rend pas compte de l'amertume qui transparait dans le manuscrit. La révolution américaine, on le sait, ne débouche pas sur l'émancipation des Noirs. Et si le texte insiste à plusieurs reprises sur les contradictions entre la Déclaration d'indépendance et la persistance du système esclavagiste – « "*All men are created equal...*" A noble document/ But to Boola⁹¹⁵ it was sheer hypocrisy.../ A mockery of men's souls./ Four million blacks wanted to be free »⁹¹⁶ –, la musique, dans cette première section, reste principalement enjouée. Une tension dramatique survient toutefois à la fin du morceau, avec la citation d'une chanson emblématique du vieux Sud, « Swanee River », souvent critiquée par l'intelligentsia Noir pour le caractère raciste de ses paroles. Transposée en mode mineur la douce mélodie acquiert ici une dimension sinistre qui tranche avec la quiétude qu'elle est censée évoquer. À cette mélodie jouée à la clarinette, la section des cuivres répond par un « Yankee Doodle »⁹¹⁷ tout aussi menaçant. Ce montage de citations est unanimement considéré comme le symbole de l'affrontement Nord-Sud de la Guerre de Sécession.

La deuxième section – *Emancipation Celebration* – présente à première vue le même aspect joyeux, mais Ellington prend soin de signaler l'ambivalence de cette danse :

« "Emancipation Celebration" described the mixture of joyfulness on the part of the young people as well as the bewilderment of the old on that "great gettin' up mornin'". After years of hard work, when they were maybe all set to rest for their remaining days, how did the old people feel that morning when somebody came along and told them they were *free* ? »⁹¹⁸.

Pour représenter musicalement ces affects contradictoires, le compositeur met en place un jeu de question réponse entre deux duos. Un duo de saxophones soutenu par

⁹¹⁴ Brian PRESLEY et Alan COHEN, « Black, Brown and Beige », dans Mark TUCKER (ed.), *op. cit.*, p.196.

⁹¹⁵ Dans le manuscrit, Ellington a conservé le personnage de Boola.

⁹¹⁶ « "*Tous les hommes sont égaux...*" Un noble document/ Qui n'était pour Boola qu'une vaste hypocrisie/ Un outrage à l'âme des hommes./ Quatre millions de Noirs voulaient la liberté » (trad. Marilou Pierrat). Harvey G. COHEN, *op. cit.*, p. 221.

⁹¹⁷ Cette chanson qui date de l'indépendance devient l'air fétiche des troupes nordistes pendant la Guerre de Sécession.

⁹¹⁸ « "Emancipation Celebration" décrit le mélange de joie, du côté des jeunes, et de perplexité des anciens, devant ce "grand réveil". Après des années de dur travail, à un moment où ils s'étaient peut-être préparés à consacrer au repos le temps qu'il leur restait, qu'ont ressenti les anciens le matin où on est venu leur dire qu'ils étaient *libres* ? » (trad. Marilou Pierrat). Duke ELLINGTON, *op. cit.*, p. 182.

une batterie exubérante, figure la liesse de la jeune génération en brochant sur de courtes mélodies majeures, tandis qu'un autre couple – une trompette et un trombone avec sourdine – ponctue ces explosions de joie par de longues phrases plaintives en jouant de l'ambiguïté majeur/mineur caractéristique du blues. Cette ombre au tableau reste cependant très subtile, et il faut attendre la conclusion du mouvement, *The Blues*, pour que la désillusion qui sourd dans cette célébration, se fasse véritablement entendre.

L'apparition du blues est contemporaine de la période dite de la « Reconstruction » qui s'ouvre avec la victoire du Nord et l'émancipation. Le blues est une musique d'hommes libres mais il répond à une nouvelle forme d'oppression. Il exprime notamment l'amertume de voir une liberté chèrement acquise bafouée par la mise en place des lois *Jim Crow* qui instituent la ségrégation et l'exploitation légale. Pour figurer cette injustice, Ellington décrit un soldat noir de la guerre hispano-américaine de 1898 qui revient dans son Sud natal avec le sentiment d'avoir été joué.

« And marching home a hero came
Who learned to play the white man's game
Was to suffer the loss as well as the gain,
And joy of the victor was turned to pain »⁹¹⁹.

Il est significatif qu'Ellington s'en tienne à l'argument développé tout au long de ce second mouvement. En associant le blues à la noble figure du héros de guerre et non à celle de quelque vagabond du Sud rural, le Duke joue avec la fibre patriotique, corde sensible de son public en ce temps de guerre. Rien n'évoque clairement cet épisode dans la musique, mais l'introduction monumentale du morceau donne à l'ensemble une gravité peu courante dans les blues ellingtoniens. D'un point de vue formel, celui-ci n'a d'ailleurs rien d'un blues en douze mesures et, comme le dit David Schiff, l'ouverture ressemble plus à du Alan Berg qu'à du Count Basie⁹²⁰. Après ce long temps de danse, le fracas dissonant de l'orchestre sonne effectivement comme un coup d'arrêt qui vient rappeler à chacun le sérieux du propos. *The Blues* ne laisse pas de place aux illusions et le compositeur n'a peut-être pas besoin d'évoquer musicalement son histoire de retour du soldat pour faire entendre le désenchantement dont il investit sa musique.

⁹¹⁹ « Et un héros rentrait chez lui/ Qui avait appris à jouer selon les règles des Blancs/ Il allait souffrir d'y perdre comme d'y gagner./ Et la joie du vainqueur se changea en douleur » (trad. Marilou Pierrat). Harvey G. COHEN, *op. cit.*, p. 223.

⁹²⁰ David SCHIFF, *The Ellington Century*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2012, p. 225.

The Blues occupe une place à part dans *Black, Brown and Beige*. Seul passage à faire usage de paroles chantées⁹²¹, il est paradoxalement le moins explicite de tous les morceaux de la suite. Le texte abandonne complètement le récit historique pour se concentrer sur la description de l'expérience du blues. Il est question d'un sentiment extrêmement sombre que le narrateur-chanteur peine à définir :

« The Blues ...
The Blues ain't ...
The Blues ain't nothing ...
The Blues ain't nothing but a cold grey day.
And all night long it stays that way. [...]
The Blues...
The Blues don't...
The Blues don't know...
The Blues don't know nobody as a friend,
Ain't been nowhere where they're welcome back again »⁹²².

Il ne s'agit plus ici de récit historique ou de démonstration mais de l'expression poétique d'un sentiment. Ellington renverse l'ordre usuel : l'histoire est contée par la musique et le sentiment transmis par les mots. *The Blues* est la séquence sur laquelle le compositeur s'exprime le moins. Ni le texte du programme ni la présentation du second mouvement n'en font mention. Le blues survient sans crier gare, ce qui renforce sans doute son impact. Peut-être Ellington considère-t-il que le morceau parle de lui-même et qu'il n'y a pas lieu de doubler le discours.

Ce passage a pourtant de quoi surprendre les amateurs de blues. Pas de « je », pas de « tu », pas d'homme, pas de femme, pas d'histoire d'amour, pas de récit de voyage : le sujet de la chanson n'est rien d'autre que le blues. Or cette chanson, formellement, n'est pas un blues. Le Duke s'amuse ici à brouiller les pistes. Ce blues, que l'on croit connaître, échappe apparemment à tout le monde et seul le désarroi qui s'en dégage ici est manifeste. Dans la dramaturgie du second mouvement, cette dernière partie apparaît comme une déroute. L'histoire glorieuse que nous a racontée l'orchestre se termine par cette forme d'anomie où l'on sent poindre simultanément le désespoir et la menace. Comme le remarque Harvey Cohen, le morceau ne se termine pas sur un

⁹²¹ *The Blues* est interprété par Betty Roché le soir de la première à Carnegie Hall.

⁹²² « Le Blues.../ Le Blues c'est.../ Le Blues c'est rien.../ Le Blues c'est rien qu'un jour gris et froid/ Qui reste comme ça toute la nuit. [...] / Le Blues.../ Le Blues ne.../ Le Blues n'a pas.../ Le Blues n'a pas d'ami/ Ne sont allés nulle part où ils soient encore bienvenus » (trad. Marilou Pierrat). Cité par Gunther SCHULLER, *The Swing Era. The development of Jazz 1930-1945*, New York, Oxford University Press, 1989, p. 147.

accord de tonique, comme c'est toujours le cas dans un blues traditionnel. Au lieu de *résoudre* en poursuivant la cadence harmonique, le compositeur choisit de plaquer un accord atonal qui conclut par l'inquiétude et parachève en quelque sorte la provocation. En refermant la séquence historique de *Brown* par ce blues si déroutant, Ellington donne un sens précis à son Histoire. Au patriotisme, au dévouement, à l'enthousiasme des deux premières danses, succède un désenchantement qui s'exprime sans ambages et que rien ne semble pouvoir apaiser.

Beige est conçu comme un tableau de vie urbaine des Noirs-américains depuis la fin de la Grande Guerre jusqu'à la période de la composition de la pièce. Dans ce passage, Ellington cherche à nuancer les idées reçues qui présentent les ghettos Noirs comme des lieux de frivolité et de débauche.

« At Carnegie Hall, I introduced the third section, "Beige", by referring to the common view of the people of Harlem, and the little Harlems around the U.S.A., as just singing, dancing, and responding to the tom-toms. On closer inspection, it would be found that there were more churches than cabarets, that the people were trying to find a more stable way of living, and that the Negro was rich in experience and education »⁹²³.

Ce dernier morceau, qui ne comprend pas de subdivision, est souvent décrit comme le plus abstrait et le plus complexe des trois mouvements de la suite, et l'illustration musicale du propos y est moins reconnaissable que dans les sections précédentes. Selon Gunther Schuller, Ellington tente de faire rentrer trop d'histoires dans un espace musical trop restreint. *Beige* évoque pêle-mêle les horreurs de la guerre, la Renaissance d'Harlem, la vie nocturne, les églises du ghetto et quelques grandes figures de la vie musicale de l'entre deux guerres (Willie « The Lion » Smith et Rachmaninov notamment) en multipliant les citations. Le musicologue explique cette profusion de scènes par la grande hâte dans laquelle l'artiste a terminé sa pièce⁹²⁴. D'après David Schiff, *Beige* déroute parce que le ton d'Ellington devient satirique. Alors que les deux premiers mouvements glorifient la mémoire du peuple noir, le troisième introduirait une critique de l'embourgeoisement des classes moyennes

⁹²³ « Au Carnegie Hall, j'ai commencé le troisième mouvement, "Beige", par des références à l'idée qu'on se fait des habitants de Harlem et des petits Harlem qui émaillent le pays, censés passer leur temps à chanter et danser au rythme des tams-tams. En y regardant de plus près, on s'aperçoit qu'il y a là plus d'églises que de cabarets, que les gens sont en quête d'une existence plus stable, et que le Noir est expérimenté et cultivé » (trad. Marilou Pierrat). Duke ELLINGTON, *op. cit.*, p. 182.

⁹²⁴ Gunther SCHULLER, *op. cit.*, p. 147.

harlémites⁹²⁵. Quoi qu'il en soit, le Duke est très, peut-être trop prolixe, et ce foisonnement nuit sans doute à l'intelligibilité du propos.

Certaines intentions sont malgré tout assez claires. Après l'exposition d'un premier thème discordant qui figure vraisemblablement la Grande Guerre⁹²⁶, un interlude de piano dans le style ragtime caractéristique du Harlem de années 1920 vient précisément situer l'action dans la grande métropole noire. À la fin du mouvement, après d'innombrables variations sur une valse – et non sur le swing endiablé qu'on attendrait pour représenter Harlem –, Ellington réintroduit le thème religieux de *Come Sunday*. Les sons de cloches et la sereine mélodie du recueillement déjouent en effet les attentes de l'auditeur habitué aux clichés sur la vie des Noirs. Si *Beige* est sans doute trop dense pour être déplié comme les mouvements qui le précèdent, il reste motivé par le même désir de promouvoir un certain discours. Ellington sait que l'Histoire est le creuset des préjugés qui légitiment les injustices sociales, et son œuvre s'inscrit délibérément dans une logique de réappropriation de l'Histoire populaire. Comme le révèle une écoute attentive de la pièce, la musique jazz, orchestrée par un tel maître, peut légitimement se prétendre à la hauteur de la tâche.

Il est possible d'apprécier la suite *Black, Brown and Beige* sans connaître l'histoire qui la sous-tend, mais sans doute pas à sa juste valeur. Si l'on prend au sérieux l'insistance d'Ellington à présenter sa pièce (à Carnegie Hall, puis chaque fois qu'il en reprendra des fragments), la bonne réception de l'œuvre musicale paraît dépendante de son ancrage dans le cadre verbal dont elle est issue. Bien qu'elle ne dise rien que l'on puisse comprendre à coup sûr, la suite du Duke se présente comme une démonstration et sa raison d'être réside bien dans l'histoire qu'elle nous raconte et dans la manière dont elle se joue de ses propres limites.

Invité en 1956 au *Shakespeare Festival* de Stratford⁹²⁷, qui compte alors une programmation musicale, Duke Ellington et son *alter ego* Billy Strayhorn conçoivent le projet de composer une œuvre inspirée de l'univers du Barde. La pièce en question, *Such Sweet Thunder*, est écrite dans les mois qui suivent et présentée l'année suivante au même festival.

⁹²⁵ David SCHIFF, *op. cit.*, p. 229.

⁹²⁶ Gunther SCHULLER, *op. cit.*, p. 148.

⁹²⁷ Il s'agit du Stratford canadien situé dans l'Ontario et non de la ville la ville natale de Shakespeare.

Bien qu'Ellington la qualifie également d'analogie sonore – « a tone parallel to Shakespeare's works »⁹²⁸ –, la suite shakespearienne obéit à une autre logique que celle de *Black, Brown and Beige*. La recherche d'intelligibilité qui avait présidé à l'écriture de la fresque historique n'y est pas aussi impérieuse. L'enjeu est moins de tenir un discours bien informé que de projeter la subjectivité des compositeurs et des musiciens de l'orchestre à travers l'œuvre du poète. La pièce ne se présente pas comme un récit, encore moins comme une argumentation, comme l'avons suggéré plus haut à propos de *Black, Brown and Beige*, mais plutôt comme une succession de tableaux indépendants les uns des autres. Pourtant, si la relation entre le texte et la musique est plus souple avec *Such Sweet Thunder* qu'avec *Black, Brown and Beige*, l'écriture musicale y reste animée par le désir de transmettre un sens.

Comme le montre Yannick Séité dans son étude de la pièce, *Such Sweet Thunder* doit s'aborder comme une *lecture* de Shakespeare⁹²⁹. Ellington nous donne à entendre une conception très personnelle de l'œuvre dans ce qu'on pourrait nommer un commentaire sonore. Comment le musicien s'empare-t-il de la langue de Shakespeare ? Que nous « dit » la musique ? Pour traiter ces questions, nous nous appuyerons largement sur les travaux d'exégète de Yannick Séité qui apportent de précieux éléments de réponse.

« Nous avons lu tout Shakespeare ! »⁹³⁰, explique Billie Strayhorn à Stanley Dance dans un entretien portant sur la méthode de travail du duo. Pendant les mois qui précèdent l'écriture proprement dite, les deux compositeurs étudient minutieusement l'œuvre du poète. Ellington se plonge dans les œuvres complètes du dramaturge, en relevant les passages qui l'interpellent et ceux qu'il aimerait jouer lui-même⁹³¹. Dès la lecture, le Duke réalise un travail d'interprétation en se projetant dans le jeu, à la manière d'un acteur qui aborde la pièce du point de vue d'un rôle.

Vient ensuite le « travail à la table ». Jack Chambers parle de « mois de discussions » et Strayhorn évoque également de nombreuses conversations nocturnes avec le maître⁹³². Ellington et Strayhorn passent en effet beaucoup de temps, non

⁹²⁸ Jack CHAMBERS, « Bardland : Shakespeare in Ellington's word », dans *Duke Ellington music society bulletin*, Avril-Juin 2005 [en ligne : <http://www.depanorama.net/dems/051f.htm> - lien valide le 16-09-2014]. Article sans pagination.

⁹²⁹ Yannick SÉITÉ, *op. cit.*, p. 271.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 242.

⁹³¹ Jack CHAMBERS, *art. cit.*

⁹³² *Ibid.*

seulement à partager leurs analyses des œuvres, mais encore à établir une méthode pour rendre tel ou tel passage au moyen de la musique : « il nous fallait interpréter les mots »⁹³³, résume Strayhorn. Face à l'énormité de la tâche, les deux artistes choisissent de se focaliser sur de courts fragments :

« Actually, in one album you're not going to parallel anything of Shakespeare. What do you need? A thousand writers and a thousand years to do it, you know, to cover Shakespeare. So we said we'll just devote one number to one Shakespearean word or one Shakespearean phrase »⁹³⁴.

Ellington et son partenaire se montrent extrêmement prudents devant l'œuvre monumentale de Shakespeare. Au cours d'un entretien avec un journaliste qui lui demande comment il envisage la réaction des puristes face à cette rencontre incongrue entre l'immortel poète et le jazz, Ellington défend son projet et précise sa méthode de travail :

« All we did is just little thumbnail sketches, you know, of very short periods, never at any time trying to parallel an entire play or an entire act or an entire character throughout, but just some little short space of time during a character's performance »⁹³⁵.

Les musiciens se concentrent sur de petits laps de temps, sur une pensée ou un sentiment qui traverse un personnage à un moment donné et non sur la dramaturgie dans son ensemble. Mais cette modestie affichée ne rend pas compte de la minutie du travail. Comme le montre Jack Chambers, Ellington choisit toujours des phrases ou des mots clés qui cristallisent le thème, l'atmosphère ou les enjeux dramatiques de l'œuvre⁹³⁶.

Contrairement à l'approche développée dans *Black, Brown and Beige*, la musique ne cherche pas à figurer ce que dit le poème mais à exprimer le point de vue et les sentiments des lecteurs sensibles et attentifs que sont Ellington et Strayhorn. Le travail ne consiste pas à coller précisément au texte pour le « transcrire en musique » – si tant est que cela soit possible –, mais plutôt à prendre ses distances avec lui, pour

⁹³³ Yannick SÉITÉ, *op. cit.*, p. 242.

⁹³⁴ « En vérité, en un seul album, impossible d'imiter quoi que ce soit de Shakespeare. Car il faudrait, quoi ? Des milliers d'écrivains et des milliers d'années pour le faire, pour couvrir Shakespeare. Alors on s'est dit qu'on allait juste dédier un morceau à un mot ou à une expression shakespearienne » (trad. Marilou Pierrat). Jack CHAMBERS, *art. cit.*

⁹³⁵ « Nous nous sommes contentés de vignettes, vous voyez, de passages très courts, ne tentant jamais de dresser de parallèle avec une pièce entière, un acte entier, ou un personnage, seulement avec des moments très brefs de la performance d'un personnage » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*

⁹³⁶ *Ibid.*

faire parler la subjectivité du lecteur en gageant qu'il en révélera des aspects méconnus. *Such Sweet Thunder* est une *interprétation* musicale de Shakespeare.

On ne sait rien du contenu des discussions qui ont donné naissance à *Such Sweet Thunder*. Quels passages ont inspiré les compositeurs ? Comment ont-ils choisi tel ou tel personnage ? Pourquoi Henry V par exemple, et pourquoi illustrer ce personnage à l'aide du trombone ? Faute d'explication, il faut s'en remettre à l'écoute. C'est ce que fait admirablement Yannick Séité en confrontant musique et matériaux verbaux – les mots de Shakespeare bien sûr, mais aussi les indices que constituent les titres des morceaux et les rares commentaires du Duke sur la question. Reprenons les grandes étapes de sa démonstration.

Séité concentre une grande partie de ses efforts d'analyse sur le morceau éponyme, « *Such Sweet Thunder* »⁹³⁷ donc, qui fait également figure d'ouverture de la suite. Comme l'explique l'auteur, Ellington avait coutume de donner des titres provisoires aux pièces en cours d'élaboration. Avant d'être baptisée « *Such Sweet Thunder* », cette première pièce s'est d'abord intitulée « Cleo », quatre lettres qui évoquent à coup sûr l'héroïne de la tragédie d'*Antoine et Cléopâtre*⁹³⁸. Et, comme pour achever de compliquer la question, le titre définitif est tiré d'un vers du *Songe d'une nuit d'été*⁹³⁹. Lorsqu'il introduit la pièce en concert, le Duke ne fait pourtant mention ni de la reine égyptienne ni du *Songe*. C'est du personnage d'Othello dont il est question et, plus précisément, de « l'histoire enjouée et swinguante, parfaitement convaincante qu'Othello raconte à Desdémone »⁹⁴⁰. Yannick Séité résume l'imbroglio : « Voilà donc un morceau qui 1° porte un titre emprunté au *Songe d'une nuit d'été* ; 2° met en scène le personnage d'Othello ; 3° avait à l'origine un titre renvoyant à une tout autre pièce de Shakespeare »⁹⁴¹. Fort de ce constat problématique, Séité propose deux analyses successives de « *Such Sweet Thunder* » : l'une à l'appui d'*Othello*, la seconde à la lumière d'*Antoine et Cléopâtre*. De cette double lecture, il ressort que « la machine à interpréter qu'est l'esprit humain n'est pas plus empêchée de faire son office avec Cléopâtre qu'avec Othello »⁹⁴². Le premier thème du morceau, un blues aux accents

⁹³⁷ Nous distinguerons la suite dans son ensemble *Such Sweet Thunder* (en italique), du morceau éponyme « *Such Sweet Thunder* », en écrivant ce dernier entre guillemets, en caractères droits.

⁹³⁸ Yannick SÉITÉ, *op. cit.*, p. 247.

⁹³⁹ « *I never heard/ So musical a discord, such sweet thunder* » (Hippolyte, Acte IV, scène 1).

⁹⁴⁰ *Ibid.*

⁹⁴¹ *Ibid.*

⁹⁴² *Ibid.*, p. 267.

lascifs, peut ainsi tour à tour figurer l'apparition d'un Othello charmeur qui entre en scène « en roulant des mécaniques », ou « l'éclat un peu vulgaire », la séduction « tapageuse » de la reine d'Égypte. La voix éthérée du trombone pourrait représenter l'écho du récit dont Othello rapporte des bribes éparses dans son fameux monologue, ou bien le son lointain du hautbois d'Hercule annonçant à Antoine que son dieu protecteur l'abandonne. Quant au titre, « un si suave tonnerre », il nous parle autant de « l'oxymore vivant » qu'est le Maure que de la dualité de caractère de Cléopâtre. Qu'on lui attribue une « destination » vénitienne ou égyptienne, la musique semble ici à même d'évoquer l'un ou l'autre univers avec une égale pertinence. Il n'y a là rien de fortuit.

Ce que révèle cette ambivalence, ce n'est pas une gratuité des choix artistiques mais au contraire, affirme Séité, une compréhension « structurale » de l'œuvre de Shakespeare. En associant une composition initialement prévue pour évoquer Cléopâtre au personnage d'Othello, Ellington et Strayhorn ne font pas preuve de légèreté mais d'une grande perspicacité, puisqu'ils mettent en évidence une parenté aussi profonde que discrète entre les deux héros shakespeariens. La question de la séduction est au cœur des deux pièces et, dans les deux cas, la beauté des Noirs, est présentée comme un fait problématique. Tous deux sont accusés par leurs ennemis de ravir le cœur de leurs amants en usant d'un *charme* dont le caractère maléfique est associé à la noirceur de la peau. À tous égards, cette beauté est une beauté fatale. Ces points communs, à peu près ignorés de la critique littéraire, n'ont pas manqué de frapper Ellington et Strayhorn. En cette fin des années 1950, alors que le slogan *Black is Beautiful* commence à se faire entendre et que la Fierté Noire (*Black Proud*) s'affirme partout dans le pays, les charmes envoûtants de la Reine africaine et du général victorieux ont en effet de quoi séduire les promoteurs de la négritude.

Toutefois, ce n'est pas la musique en elle-même qui fait apparaître cette parenté mais l'« hésitation à placer "Such Sweet Thunder" sous le signe de l'un ou de l'autre des personnages »⁹⁴³. Cette « lecture structurale » de l'œuvre de Shakespeare nous parvient grâce à l'analyse de Séité, qui a su tirer le meilleur parti des présentations laconiques du Duke et d'une écoute attentive du morceau. La signification de la pièce ne se déploie complètement qu'après un long travail d'exégèse. Ellington n'en attendait

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 271.

peut-être pas tant de ses auditeurs, mais il reste que la volonté de faire parler la musique, le désir de tenir un discours est ici au cœur du travail de composition.

Au-delà du message que le Duke entend transmettre en s'emparant de Shakespeare, ce qui intéresse notre étude, c'est la manière dont l'écriture jazzistique prend en charge la transmission d'une parole poétique. Comment l'œuvre sonore acquiert-elle du sens ? Nous restitue-t-elle quelque chose de la lettre du texte ?

À l'instar de *Black, Brown and Beige*, *Such Sweet Thunder* confirme la dépendance de la musique à programme à l'égard du verbe. La musique occidentale ne dispose pas d'un système symbolique associant de manière conventionnelle un son ou une figure musicale à un mot, à une chose, à un concept ou à toute réalité extra-musicale. Les sons ne sont pas des symboles et, contrairement au langage verbal, en l'absence de toute codification *a priori*, la musique ne possède pas la fonction référentielle nécessaire à la production d'une signification. Si la musique a du sens en ce qu'elle peut procéder d'une intention discursive précise et qu'elle stimule la mémoire sensorielle et affective de l'auditeur, lui permettant ainsi d'opérer des associations entre ce qu'il entend et ce qu'il imagine ou ce qu'il pense, elle ne saurait pour autant signifier de la même manière qu'un énoncé verbal.

Devant l'infinité des interprétations possibles d'un même son, le musicien qui veut assigner un sens précis à sa musique dispose d'un éventail de choix assez restreint : imiter la réalité (l'exemple le plus fameux dans la tradition du jazz et du blues est l'imitation du bruit du train). Connoter un lieu, une époque ou un sentiment en citant une musique connue des auditeurs pour son appartenance à ce lieu et à cette époque ou pour son identification à ce sentiment. Nous avons vu quelques exemples de ce procédé dans *Black, Brown and Beige* avec « Swing Low, Sweet Chariot », « Swanee River » et « Yankee Doodle » notamment. Il s'agit là de s'appuyer sur une culture musicale commune qui fait office de code rudimentaire. Dans la pièce d'Ellington, « Yankee Doodle » correspond ainsi à la joie du Nord triomphant du Sud pendant la Guerre de Sécession. Enfin, le musicien peut ancrer son œuvre dans un cadre verbal. Il oriente alors l'écoute en annonçant au moyen du verbe que tel ou tel élément sonore réfère à telle ou telle chose, ce qui permet à l'auditeur d'établir des correspondances entre ce qu'il entend et ce que le musicien lui suggère d'imaginer. Cela revient en quelque sorte à mettre en place une convention très élémentaire, qui restreint le champ des possibles et cadre les associations d'idées que l'instrumentiste et l'auditeur vont opérer de

concert. Il y a un effort de convergence, comme il y a un effort de compréhension dans une situation de communication verbale. Dans le cas de l'échange verbal, le degré d'élaboration du code linguistique et la maîtrise de ce code par les deux parties limitent en théorie les malentendus. Dans le cas d'une convention sommaire passée avant l'écoute d'un morceau de musique, les écarts restent importants. En conséquence, la musique peut figurer, connoter, évoquer mais non signifier de manière univoque.

Dans *Black, Brown and Beige* et *Such Sweet Thunder*, Ellington fait principalement usage de l'ancrage, la citation et l'imitation venant en renfort, comme pour attester la pertinence du programme. S'il donne le sentiment de se jouer des apories du langage musical, s'il tente d'en transcender les limites en prétendant assigner à la musique les mêmes fonctions que la parole verbale, Ellington sait que l'on ne peut signifier clairement qu'au moyen du verbe. Ainsi, les programmes de concert, les notes d'intentions figurant dans les disques (*liner notes*) et les présentations orales pendant les performances revêtent-ils un caractère primordial. En témoignent la constance et la précision avec lesquelles Ellington présentait les différentes pièces de sa suite. À chaque concert, les mêmes formules reviennent, reproduisant quasiment à l'identique les textes des *liner notes* de l'album : « *Such Sweet Thunder* » est associé à « l'histoire enjôleuse et swinguante » d'Othello, « *Lady Mac* » est toujours « suspectée d'avoir un peu de ragtime dans son âme », etc. L'interprétation musicale d'une parole poétique, pour être bien reçue, requiert apparemment le soutien du verbe. Qu'il s'agisse de son propre texte ou du texte de Shakespeare, le Duke a besoin de préciser ses intentions pour qu'on écoute son œuvre comme il l'entend.

Du point de vue de la performance, l'appropriation de l'œuvre de Shakespeare, engendre chez le Duke une préoccupation peu courante dans l'esthétique jazzistique, celle du respect de la lettre. Ce souci se traduit en premier lieu dans la quasi absence d'improvisation tout au long de la pièce. *Such Sweet Thunder* est conçu pour se jouer *come scritto*. Le compositeur s'en explique dans le programme du festival de Stratford :

« Anybody who listens to a beautifully performed symphony for the first time, gains something from it. The next time he hears it, he gains more ; when he hears the symphony for the hundreth time, he is benefited to the hundreth power. So it is with Shakespeare. The spectator can't get it all the first time ; repeated viewings multiply the satisfaction »⁹⁴⁴.

⁹⁴⁴ « Quiconque écoute une symphonie magnifiquement interprétée pour la première fois en tire quelque chose. La fois d'après, il en tire davantage ; et la centième fois, le bénéfice lui est rendu au centuple. Il en

La rencontre avec Shakespeare incite Ellington à se tourner vers une approche plus classique de la composition. La *répétition* ne s'accompagne pas de l'inévitable *variation* qu'implique à première vue le jeu jazzistique. Le compositeur pense sa suite comme une œuvre écrite qui, à l'instar des pièces du Barde ou des symphonies de Beethoven, doit se jouer et se rejouer à la lettre pour déployer toutes ses richesses. Cependant, le Duke ne reprendra jamais son œuvre à l'identique et, pour s'en tenir à la pièce éponyme, il suffit d'écouter les différents solos de Ray Nance ou les variations pianistiques qu'introduit le chef d'orchestre à chaque nouveau concert pour nuancer fortement cette déclaration de principe. Toujours est-il que, dans l'esprit du compositeur, s'emparer de Shakespeare induit cette idée de reprise à l'identique, l'interprétation du texte poétique poussant à l'exactitude une forme d'expression qui se soucie habituellement de pertinence.

Du point de vue de l'écriture, c'est dans les quatre « sonnets » que comporte la suite, que le désir de coller à la lettre shakespearienne se manifeste avec le plus d'évidence. Revendiquée dans les titres – « Sonnet for Caesar », « Sonnet to Hank Cinq », « Sonnet in search of a Moor », « Sonnet for Sister Kate » –, la dette formelle est clairement audible dans la structure. Sous la plume de Strayhorn et Ellington, les quatorze pentamètres iambiques du sonnet shakespearien deviennent autant de phrases mélodiques de deux mesures comprenant chacune cinq notes. Quatorze « décasyllabes sonores » donc, si l'on considère, comme les compositeurs nous y invitent manifestement, qu'une note correspond ici à une syllabe. On peut sans doute percevoir un effort pour respecter l'accentuation dans le solo de Quentin Jackson (« Sonnet for Sister Kate »), dans le jeu de contrebasse de Jimmy Wood (« Sonnet in search of a Moor ») et dans la partie de trombone de Britt Woodman (« Sonnet to Hank Cinq »). On peut risquer une comparaison entre l'accent tonique de l'iambe anglais et le swing (qui insiste également sur les temps pairs), mais les analogies ne peuvent pas aller tellement plus loin. L'enjeu de cet exercice périlleux qu'est la transposition d'une structure poétique dans un contexte musical est d'ailleurs loin d'être seulement formel.

va de même avec Shakespeare. Le spectateur ne peut pas tout prendre en une fois ; voir les pièces plusieurs fois multiplie la satisfaction » (trad. Marilou Pierrat). L'intégralité du programme est citée dans l'autobiographie d'Ellington (Duke ELLINGTON, *op. cit.*, p. 192).

Comme le fait remarquer Yannick Séité, les titres des sonnets ellingtoniens « n'indiquent pas l'identité du locuteur, mais constituent des adresses »⁹⁴⁵. Les compositeurs ne font pas parler les personnages de Shakespeare comme dans les autres morceaux, ils leur parlent et, selon toute vraisemblance, ils leur rendent hommage. Si la douceur des mélodies évoque facilement la bienveillance – Séité parle de « consolation »⁹⁴⁶ –, les deux musiciens se sont également inspirés du ton volontiers équivoque que l'on trouve si souvent dans les sonnets shakespeariens. Ainsi, l'hommage à César peut-il s'entendre comme un avertissement, tant le contexte harmonique paraît changeant et inconfortable. Comme le montre David Schiff, la tonalité est incertaine. Elle oscille, nous dit-il, entre Ré bémol et Si bémol, tandis qu'un bourdon passant constamment du Fa au Si bémol sonne tout au long du morceau⁹⁴⁷. La clarinette soliste pose également question. Le jeu est *straight* mais la cohérence et la sérénité apparente de la mélodie cachent mal l'ambiguïté tonale. Ce thème sinueux, emprunt d'une certaine solennité, ne manque pas d'évoquer la menace. Cet hommage, s'il s'agit bien d'un hommage, fait surtout sentir l'atmosphère de conspiration qui règne dans la pièce. Il en va de même avec le sonnet dédié à Henri V. Joyeux et swinguant, ce morceau est l'un des seuls de la suite qui puisse se prêter à la danse. *La vie d'Henry V* est l'histoire d'un triomphe et la musique du Duke en rend compte à grand renfort de trombone. Pourtant, les fréquents changements de tempo, la structure de la mélodie qui passe d'une octave à l'autre dans un jeu de symétrie et la volubilité excessive de la clarinette en arrière plan, donnent à l'ensemble un aspect inquiétant. La fin du morceau vient d'ailleurs confirmer ce sentiment : alors que la mélodie jouée par le trombone atteint son acmé dans les suraiguës, figurant peut-être le jeune Roi au sommet de sa gloire, une cadence dissonante – que David Schiff qualifie de « fatale »⁹⁴⁸ – apporte une ombre sinistre au tableau. La pièce de Shakespeare se termine en effet par une brève apparition du prologue qui vient annoncer, en un sonnet justement, la fin prochaine du royaume construit par l'illustre souverain. Sans doute le respect de la lettre shakespearienne implique-t-il aussi d'affronter l'ambivalence des caractères et des situations dramatiques. L'élégie jazzistique en tout cas, ne résiste pas à la tentation de l'ironie.

⁹⁴⁵ Yannick SÉITÉ, *op. cit.*, p. 276.

⁹⁴⁶ *Ibid.*

⁹⁴⁷ David SCHIFF, *op. cit.*, p. 178.

⁹⁴⁸ Le cinquième degré est ici transposé un ton plus bas (cf. *ibid.*, p. 179).

Le dernier point qu'il faut souligner ici concerne la manière dont Ellington conçoit la prise en charge du texte par ses musiciens. Dans les *liners notes* de l'album, Ellington déclare se considérer comme un auteur dramatique amateur (« an amateur playwright »). À l'écoute de la suite, il apparaît en effet que le compositeur agit un peu à la manière d'un dramaturge. Dans la plupart des morceaux, les instruments – les instrumentistes plutôt – « jouent » les personnages, ou, du moins, figurent leurs paroles. Dans les *notes*, l'orchestration de « The Telecasters » – morceau mettant en scène une rencontre entre Iago et les trois sorcières de *Macbeth* – est présentée comme une distribution théâtrale : « The three girls are played by the three trombones, and Iago is Harry Carney's baritone sax »⁹⁴⁹. De même, dans le descriptif de « The Star-crossed Lovers », Gonsalves (saxophone ténor) et Hodges (saxophone alto) sont respectivement identifiés à Roméo et Juliette.

Dans la pièce consacrée au *Songe*, les couples disharmonieux que la magie de Puck a formés par erreur sont représentés par trois duos : la clarinette de Jimmy Hamilton et le violon de Ray Nance ; l'alto de Russell Procope et le ténor de Gonsalves ; l'alto de Hodges et le trombone de John Sanders. Difficile de savoir quel duo interprète Lysandre et Hermia, Démétrius et Héléna, Titania et Bottom, mais, comme dans la comédie, le dispositif donne à entendre des motifs dissonants, presque indépendants les uns des autres, qui produisent ensemble une cacophonie étrangement cohérente et joyeuse. Entre ces petites disputes musicales se meut librement la trompette de Clark Terry, qui interprète Puck (« Puck is Clark Terry », disent les *notes*).

L'exception la plus notable à ce principe théâtral se trouve dans « Madness in Great Ones ». Ici, la psyché tourmentée d'Hamlet, sa folie – réelle ou simulée – est prise en charge par la totalité de l'orchestre. Le Duke procède par collages et superpositions de riffs, brisures, mise en valeur outrancière de la syncope. Les différents thèmes se chevauchent ou s'interrompent et, au sein même de ces motifs, chaque instrument semble pouvoir s'autonomiser et vivre son existence en solitaire. À plusieurs reprises, on entend un instrument se détacher d'un ensemble pour prendre un chemin mélodique inattendu. Peut-être les compositeurs ont-ils pensé qu'il ne fallait pas moins d'un big band jouant à plein régime pour figurer les cogitations du prince danois.

⁹⁴⁹ « Les trois filles sont interprétées par les trois trombones, et Iago est le saxophone de Harry Carney » (trad. Thomas Horeau).

Mais dans les autres pièces, à chaque soliste est assigné un rôle. Ellington s’amuse à jouer avec la fonction des différents pupitres. La dimension dramaturgique de son travail de composition apparaît ainsi dans la manière d’associer un instrumentiste à un caractère et de représenter les fragments de situations dramatiques (dialogue, confrontation, distance, silence) en mettant en jeu des rencontres instrumentales. L’orchestration est une interprétation des relations que les personnages de Shakespeare entretiennent les uns avec les autres, elle relève d’une pensée dramaturgique.

Cette rencontre savamment orchestrée entre le compositeur et le dramaturge ne fait en somme que réaffirmer un des principes fondamentaux de l’expression jazzistique, à savoir qu’il s’agit toujours d’un jeu d’intersubjectivité. Si l’origine littéraire de la pièce a conduit Ellington à restreindre la part d’improvisation et donc la capacité de chacun à développer un discours proprement singulier, le principe de rencontre, d’harmonisation ou de mise en tension des points de vue et des paroles individuelles reste inchangé. Quand Ellington se présente comme un dramaturge amateur, seule la notion d’amateurisme a de quoi surprendre. *Such Sweet Thunder* le confirme : l’art du compositeur de jazz consiste à orchestrer des paroles, à exprimer des sentiments complexes, et à « dire » – autant que la musique le peut – les conflits, les passions et les pensées des Hommes. Autant de tâches qu’il partage avec l’auteur dramatique. Pour le musicien, le respect du texte de Shakespeare ne passe pas par l’intelligibilité mais plutôt par l’*abstraction* d’un mouvement dramatique ou d’une parole poétique, par l’expression de ce mouvement ou de cette parole au moyen de la musique. Au-delà des hypothèses plus ou moins pertinentes que l’on peut émettre à propos de la signification de tel ou tel procédé musical, parallèlement à la lecture « verbale » de l’œuvre ellingtonienne (entendons par là la recherche de correspondances criantes entre le texte et la musique), on peut lire dans la pièce shakespearienne du Duke une volonté de faire jouer aux musiciens le rôle de porteur d’une parole poétique.

Such Sweet Thunder et *Black, Brown and Beige*, constituent deux tentatives exemplaires de faire « parler » la musique. Dans les deux cas, l’artiste compose avec l’aporie musicale pour faire entendre un propos qu’il sait intraduisible en musique. Et à chaque fois la limite du langage musical est un moteur de la créativité. Cherchant tantôt à transmettre une lecture de l’Histoire et tantôt à faire entendre une analogie sonore de la poésie de Shakespeare, Ellington pousse la musique dans ses retranchements. Par l’imitation, par le recours à la citation et surtout par l’ancrage verbal, le compositeur

parvient, non pas à transmettre un propos parfaitement intelligible – là n'est pas son intention –, mais à nous dire et à nous faire comprendre quelque chose, d'incertain peut-être, mais d'assurément émouvant et de puissamment évocateur. Il confirme enfin le bien fondé d'une des utopies motrices du jazz, celle de concevoir la musique comme un art de la parole. « Le langage est l'horizon du jazz »⁹⁵⁰, nous dit Yannick Séité. Sans doute cet horizon n'a-t-il jamais été envisagé avec autant d'insistance que dans les suites ellingtoniennes.

La spontanéité et l'invention *in situ* constituent sans nul doute un des attraits du jeu jazzistique. Pourtant, la création ne surgit pas *ex nihilo*, elle est l'aboutissement d'un processus compositionnel qui débute bien en amont de la performance. On ne saurait modéliser ce processus, mais nous avons pu dégager quelques grandes étapes qui interviennent de manière récurrente : la conception d'un texte (dont le degré d'élaboration oscille du simple énoncé consigné oralement à la partition orchestrale), l'appropriation individuelle et collective de ce texte (apprentissage, arrangement, réécriture), sa mise en jeu. Dans ce chapitre nous nous sommes principalement intéressés aux deux premiers moments – la conception et l'appropriation du texte –, c'est-à-dire à ce qui se passe avant la réalisation de l'œuvre sonore. Les artistes n'accordent pas tous la même importance à ces différentes étapes du processus. Certains vont jusqu'à les ignorer, mais dans la majorité des cas l'œuvre se fonde sur un texte que les performeurs ont travaillé avant de le jouer.

Ce texte que nous avons parfois qualifié de « prétexte » ne nous dit pas grand chose de l'œuvre à venir. Il n'en est pas moins d'une importance capitale, car il fournit la matière première de la composition improvisée, le fonds commun du collectif (une référence, un moyen de s'entendre) et le thème (musical et discursif) de l'œuvre. Il ne détermine pas complètement la teneur du discours mais il en est un des *motifs* primordiaux.

Les caractéristiques de ce texte sont difficiles à établir de manière formelle. Sa spécificité réside principalement dans son statut, dans la manière dont il est abordé par les musiciens, à savoir non pas comme un modèle à objectiver mais comme un thème qu'il faut s'approprier pour construire l'œuvre. Il est donc inachevé parce que destiné à

⁹⁵⁰ Yannick SÉITÉ, *op. cit.*, p. 259.

être parachevé *in fine* dans la mise en jeu et, avant cela, ouvert à un travail d'arrangement qui prend parfois la forme d'une opération de réécriture.

Dès lors, tout morceau de musique peut faire l'objet d'un traitement jazzistique – les jazzmen ont d'ailleurs puisé dans toutes sortes de traditions musicales. Pourtant, ce statut du texte a peu à peu engendré un format standard, non pas une « forme-type », mais une certaine conception de la partition comme support, ou aide-mémoire, se réduisant à la notation d'une mélodie et d'un chiffrage harmonique élémentaire. Cette pauvreté du texte n'est qu'apparente : d'abord, l'épure de l'énoncé cache souvent un grand réservoir d'expressivité. Le texte n'est pas pauvre mais condensé, en attente de l'interprète qui en révélera les potentialités. La survivance de certains standards au bout d'un siècle d'usage atteste indubitablement d'une grande richesse. Ensuite, ces textes ne sont pas seulement des énoncés musicaux, ils comportent aussi des paroles. Ils sont porteurs d'une signification dont le musicien tâche de rendre compte. La musique ne signifie pas à la manière du langage verbal, mais la tradition voulant que l'interprétation d'un standard doive rendre quelque chose du poème pousse les musiciens à éprouver les limites du langage musical, à développer des trésors d'ingéniosité pour se faire « comprendre » et pour transmettre ce qui s'apparente alors à une parole.

L'étude des préalables de la performance nous montre que l'expression jazzistique se nourrit d'une contradiction dynamique : celle de vouloir « parler » au moyen d'un médium qui *a priori*, ne s'y prête pas. Par « parler », on entend ici : transmettre un sentiment – un *feeling* –, mais également transmettre un message autrement élaboré, un propos, un discours, voire une histoire intelligible. Le travail du compositeur se rapproche alors de celui du dramaturge puisqu'il s'agit de représenter au moyen de la musique, en orchestrant les différentes voix du collectif, un lieu, une époque, un personnage et parfois même une situation dramatique.

Il ne s'agit pas en cette fin de chapitre d'énumérer des analogies forcément fragiles entre la composition musicale et l'écriture dramatique. En considérant l'une des principales préoccupations de la dramaturgie, à savoir l'étude du texte, nous avons pu apporter un éclairage singulier sur la partie immergée de la création jazzistique. Nous avons ainsi mis en évidence différentes approches de la composition : l'écriture de thèmes (en distinguant la conception des *songsters* de celle des jazzmen), les pratiques intertextuelles, et l'écriture classicisante d'un Duke Ellington. Nous avons souligné

l'importance des paroles des standards et, plus largement, l'intérêt porté par les compositeurs à la signification de l'œuvre. Enfin, nous avons présenté les procédés couramment employés pour pallier ce qu'on pourrait nommer une déficience de la musique en matière de dénotation de la réalité.

« Le langage est l'horizon du jazz »⁹⁵¹. Ce chapitre aura montré que cet horizon est visé tout au long du processus compositionnel. Mais s'il s'appuie sur une matière écrite parfois très riche, le jazz est essentiellement une pratique qui relève de l'oralité. Son expressivité et sa capacité à signifier ne se révèlent pleinement que dans la performance. Le jazzman prépare souvent son discours avec un soin et une attention que son aisance scénique nous fait oublier, mais il n'achève de le concevoir qu'au moment où il l'énonce. C'est pourquoi notre approche dramaturgique du jazz doit maintenant se concentrer sur la dramaturgie de la performance.

2. 3. Dramaturgie de la performance : le travail *in situ*

Dans cette musique « qui est d'abord un acte »⁹⁵², l'apparition de l'œuvre est indissociable du travail d'enfantement. Il existe certes une face cachée de la création jazzistique, mais la part essentielle et définitive du processus compositionnel s'effectue dans le temps de la performance. La facture se donne à voir et à entendre. Ainsi le jazz est-il souvent perçu comme un art de l'instant dont la qualité résulte de cette contemporanéité du travail et de la présentation de l'œuvre. Jean Jamin parle à ce propos d'« une musique toujours en train de se faire, comparable à une dramaturgie, mais où les coulisses et la scène ne feraient qu'un »⁹⁵³. Plus encore que de coulisses, il faudrait sans doute parler de salle de répétition. Dans un concert de jazz, une part importante des concertations, des prises de décisions et des choix esthétiques se font en temps réel. Aucun rideau ne vient dissimuler le caractère laborieux de l'action scénique ni les relations réelles entre les performeurs, qui font partie du spectacle. Autrement dit, processus et résultat sont en partie simultanés. Que signifie cette simultanéité en terme de dramaturgie ?

⁹⁵¹ Yannick SÉITÉ, *op. cit.*, p. 259.

⁹⁵² Gilles MOUËLLIC, *op. cit.*, p. 62.

⁹⁵³ Jean JAMIN & Patrick WILLIAMS, *op. cit.*, p. 36.

2. 3. 1. Partage des tâches et partage des voix

Dans sa *Poétique du drame moderne*, Jean-Pierre Sarrazac propose d'envisager les mutations du dialogue dans les dramaturgies contemporaines comme « un nouveau partage des voix »⁹⁵⁴. Or, dans une performance de jazz, où le discours musical s'élabore en même temps qu'il s'énonce, le partage des voix correspond à un partage des tâches. Comment s'organise cette énonciation collective ? Comment les musiciens travaillent-ils à la construction de ce discours ? Répondre à ces questions nous permettra de progresser dans la compréhension des aspects proprement dramaturgiques de la performance jazzistique.

2. 3. 1. 1. L'élaboration collective du discours

Comme le fait justement remarquer Robert Hodson, la musicologie s'est longtemps focalisée sur le discours des solistes, négligeant parfois la dimension collective du jeu improvisé et le fonctionnement des interactions (ou *interplay*) qui structurent le jeu⁹⁵⁵. Car, nous dit Hodson, à l'exception de quelques big bands et des orchestres de jazz symphoniques, toutes les formations de jazz accordent, à des degrés divers, une liberté d'improvisation à leurs musiciens. La texture sonore résulte d'un ensemble de choix individuels et collectifs pris dans le temps de la performance, où chacun contribue à inventer une partie du tout. L'improvisation n'est certes pas totale : comme nous l'avons vu, elle dépend d'un matériau compositionnel (le thème) qui oriente la teneur du discours, et de conventions qui régulent le jeu. Mais dans la plupart des cas l'improvisation est généralisée. Chacun dispose de contraintes spécifiques et compose avec elles, avec les matériaux collectifs et la direction prise par l'ensemble.

La marge de manœuvre des musiciens varie selon les époques, selon les courants stylistiques et selon la fonction que l'instrumentiste occupe dans l'orchestre. Par exemple, un bassiste de bop improvise en permanence, mais son rôle de pilier harmonico-rythmique et le principe du *walking bass* le contraignent à marquer la pulsation, c'est-à-dire à conduire, durant tout le morceau, une improvisation comprenant quatre noires par mesure. Une spécialité induit une tâche spécifique, mais les principes d'improvisation et d'*interplay* amènent chacun à s'impliquer activement dans l'acte de

⁹⁵⁴ Jean-Pierre SARRAZAC, *op. cit.*, p. 243.

⁹⁵⁵ Robert HODSON, *Interaction, Improvisation, and Interplay in Jazz*, New York/London, Routledge, 2007, p. 9.

composition *in situ*. Autant que les éléments sonores, ce sont les choix individuels qui s'harmonisent. Car l'improvisation collective n'est pas synonyme de désordre, et le discours jazzistique, loin d'être un agrégat de propositions disparates, manifeste une cohérence. Comment s'organise cette cohérence, comment fonctionne cette pratique de la composition collective en temps réel ? Outre les jalons posés par le thème et les arrangements, l'improvisation collective s'appuie sur des conventions, des manières d'interagir, et un ensemble d'attitudes.

« *Conventions collectives* »

En premier lieu, l'organisation du travail et le partage des voix sont réglés par des conventions, soit autant de préconceptions qui orientent la manière dont le groupe va s'emparer du thème. Elles concernent notamment la durée du morceau, l'ordre des prises de parole et la fonction adoptée par tel ou tel instrumentiste. Par exemple, l'idée d'une section rythmique composée d'une batterie, d'une basse, d'un piano et éventuellement d'une guitare, est une manière conventionnelle de concevoir l'orchestre qui fut rarement questionnée avant l'avènement du free. *A priori*, dans cette perspective, piano, basse et batterie prennent en charge l'accompagnement du discours mélodique. Un des apports du bop sera notamment d'ébranler cette conception sédimentée par l'usage et de préparer l'émancipation de la section rythmique. Les mutations du jazz sont souvent liées à une remise en question des hiérarchies qui s'établissent au sein de l'orchestre.

Il existe aussi des habitudes liées au répertoire. Le batteur Ronald Shannon Jackson décrit ainsi de quelle manière il convient d'accompagner une ballade : en l'absence d'indication préalable, le percussionniste doit débiter par un accompagnement très doux en utilisant les ballets jusqu'au pont où il devient possible de jouer avec les baguettes, mais seulement pendant les huit mesures du pont. L'usage des cymbales est prohibé si le thème est porté par un chanteur, mais bienvenu à la fin d'un chorus instrumental, etc.⁹⁵⁶. Tous les batteurs n'ont pas les idées aussi arrêtées en matière d'accompagnement de ballade, mais le témoignage de Jackson indique qu'une convention peut devenir une véritable feuille de route qui balise le terrain et structure le morceau, à la manière d'un arrangement.

⁹⁵⁶ Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 345.

Ces conventions de jeu ont de nombreuses raisons d'être (place accordée au chant ou à la danse, vedettariat, format imposé par la technique d'enregistrement, succès d'un style particulier, anticipation des attentes du public, etc.). L'histoire de l'évolution des styles de jazz est, si l'on ose dire, l'histoire de l'évolution des conventions collectives régissant l'organisation des orchestres. Notre propos n'est pas d'en faire le récit, mais de signaler qu'à toutes les époques les musiciens ont pu s'appuyer sur un ordre conventionnel faisant office d'arrangement par défaut. Cependant, le jeu a toujours plus ou moins consisté à se jouer de cet ordre en comptant sur la bonne entente du collectif pour secouer des habitudes trop profondément ancrées. Car quelle que soit la rigidité de ces règles et leur pouvoir de contrainte sur l'organisation du travail, les repères qu'elles fournissent ne suffisent pas à ordonner le partage des voix. C'est principalement dans une dynamique d'interaction et d'ajustement que les conceptions individuelles s'harmonisent. Le seul principe de jeu que les jazzmen n'ont jamais mis en question est celui de l'écoute.

Interaction et interdépendance

Pour construire un discours collectif cohérent, les musiciens doivent nécessairement échanger leurs idées, s'approprier les propositions des autres et proposer à leur tour. « It's a matter of give and take » (« il s'agit de donner et de recevoir »), résume Kenny Barron⁹⁵⁷. Chacun sait parfaitement ce que chacun est en train de jouer et, dans l'idéal, chacun est en mesure d'anticiper les choix de ses partenaires. Selon Franck Bergerot, les audaces harmoniques du second quintet de Miles Davis reposent sur la recherche d'une forme de « télépathie musicale »⁹⁵⁸. Dans ce cas, le chiffrage des accords devient caduc et l'écoute se substitue entièrement aux prescriptions de la partition. Paul Berliner cite également plusieurs exemples de mises en place rythmiques et d'harmonisations très élaborées que les musiciens construisent uniquement par connivence⁹⁵⁹. Certains se montrent même étonnés de ce que peut produire cette forme d'empathie. Ainsi de Ken Vandermark :

« La dernière fois que nous avons joué ensemble, Joe [McPhee] et moi sommes partis dans des énoncés contrapunctiques à la fin du concert et, par des chemins

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 348.

⁹⁵⁸ Franck BERGEROT, *Miles Davis. Introduction à l'écoute du jazz moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 93.

⁹⁵⁹ Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 365.

détournés, nous avons débouché exactement sur la même note, exactement au même moment... nous avons complété nos énoncés, et le concert était fini. Je n'avais aucun moyen d'anticiper l'endroit où Joe aboutirait ; la musique s'est juste passée ainsi. Parvenir à se mettre dans un état où ce genre de choses est possible demande beaucoup de discipline »⁹⁶⁰.

Il ne s'agit pas de hasard, mais d'un état de disponibilité qui floute la limite entre le choix individuel et le choix collectif. Dans de telles dispositions, la distinction entre « suivre », « prendre l'initiative » et « tomber d'accord » tend à disparaître. La cohérence de l'ensemble naît de cet échange constant où chacun réévalue en permanence sa conception à la lumière des propositions de l'autre. Comme le montre Robert Hodson, moins il y a de repères préétablis, plus les interactions s'intensifient⁹⁶¹. En l'absence de règle, les musiciens s'appuient sur l'ordre naissant et constamment changeant que le groupe instaure par l'écoute. L'autonomie des musiciens vis-à-vis de tout modèle renforce leur dépendance vis-à-vis de leurs partenaires. Cette interactivité n'est pas seulement ludique, elle s'impose comme une modalité de composition. Il s'agit de jouer avec l'infini des possibles et de conserver à chaque instant la liberté de chacun et la cohésion du groupe. La cohérence de la musique repose sur cet équilibre fragile.

Une œuvre de jazz, et cela est particulièrement vrai dans le cas du free, est le résultat de cette dynamique d'échange, de libre exploration et d'interdépendance. « Quand notre formation joue, dit Ornette Coleman, nous n'avons aucune idée de ce que sera le résultat final. [...] Notre œuvre est toujours le résultat d'un effort collectif et c'est seulement parce que nous dépendons les uns des autres que cette musique prend la forme qu'elle a »⁹⁶². L'œuvre, donc, porte la marque des formes de relation qui l'engendrent.

Écoute attentive et empathie sont assurément nécessaires à toute exécution musicale et, d'une manière générale, la pratique de la musique induit une interaction entre musiciens. Mais les relations entre les membres d'un groupe de jazz n'en sont pas moins spécifiques.

Tout d'abord, les interactions entre les instrumentistes procèdent d'une dynamique d'échanges réels. Elles ne sont pas dictées par une conception qui précède

⁹⁶⁰ Ken Vandermark, cité par Alexandre PIERREPONT, *op. cit.* p. 155.

⁹⁶¹ Robert HODSON, *op. cit.*, p. 24.

⁹⁶² Ornette Coleman, cité par Alexandre PIERREPONT, *op. cit.* p. 153.

l'exécution de l'œuvre mais par la recherche d'une cohérence qui ne peut se trouver sans ce travail d'ajustement perpétuel. Dans un concerto de musique classique, le dialogue entre le soliste et l'orchestre constitue une figure musicale. Dans un combo de jazz, un tel échange relève de la nécessité. Le dialogue y est à la fois une figure et un procédé compositionnel. Très souvent, la section rythmique construit son accompagnement en fonction du discours du soliste, et, à l'inverse, une ponctuation ou un motif proposé par le pianiste, le bassiste ou le batteur, peut donner une tournure tout à fait inattendue au solo. La composition se nourrit de cette interdépendance, elle en résulte plus qu'elle ne la conçoit.

Deuxièmement, les relations au sein du groupe sont immédiates. Les musiciens interagissent directement entre eux, sans intermédiaire. La qualité des interventions (volume sonore, tempo, attaque de la note, nuance, contraste, tonalité affective, etc.) n'est pas réglée par un chef d'orchestre et, en dehors de ce qui est indiqué par l'arrangement, chaque prise de parole est une initiative dont le musicien est responsable. Chacun est juge de la pertinence de ce qu'il propose à l'ensemble. La direction d'orchestre n'est pourtant pas toujours absente du jeu jazzistique, elle peut être prise en charge par le *leader*.

À la différence du chef d'orchestre classique, le *leader* est également instrumentiste. S'il souhaite diriger le groupe – tous ne le font pas –, il doit le faire depuis son poste. À l'instar de Mingus, certains s'adressent directement à leurs partenaires. Ils galvanisent le groupe, encouragent les audaces, distribuent les tours de parole, annoncent les changements à venir, etc. D'autres utilisent la gestuelle : Lester Young donne la pulsation par un subtil mouvement des épaules, et Betty Carter indique le tempo, la dynamique, les accents rythmiques et le *feeling* qu'elle désire à l'aide d'un petit répertoire de signes⁹⁶³. La plupart communiquent par le regard et à travers la musique même. Quand il est *leader*, Art Blakey transmet principalement ses indications par le regard et par le rythme :

« Vous pouvez changer d'idée en une fraction de seconde et jouer quelque chose d'autre. Le seul moyen de savoir, c'est de commencer à connaître une personne tellement bien et de l'apprécier à un point tel qu'il vous suffit de la regarder. Et les yeux sont les fenêtres de l'âme, vous savez. Et lorsqu'on se regarde on sait exactement quoi faire. Si je regarde les musiciens d'une certaine façon, ils savent exactement quoi faire, en une fraction de seconde. Ils se

⁹⁶³ Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 311.

disent : "Oh, il va changer de telle ou telle façon", ou je donne une indication avec la batterie, comme pour dire : "Okay, nous allons changer ça"⁹⁶⁴.

Dans ce dernier cas, la communication entre les musiciens s'établit au moyen de la musique. Chez Miles Davis, par exemple, la direction d'orchestre s'effectue en partie via des signaux émis par la trompette du *leader*. Une note particulièrement aiguë, un motif particulièrement insistant indiquent souvent un changement imminent. Selon Franck Bergerot : « Au cours des années 70, sur scène, c'est fréquemment la trompette qui indique les enchaînements en dictant les riffs au bassiste, qui modifie les tempo en battant la mesure d'une note répétée »⁹⁶⁵. Paul Berliner explique également qu'à cette époque un passage soudain dans le registre suraigu signale au quintet qu'il est temps d'abandonner l'exploration rythmique pour revenir à une pulsation régulière⁹⁶⁶. Ce type de communication n'est d'ailleurs pas exclusivement réservé aux *leaders*. Beaucoup de musiciens utilisent de tels codes pour se faire comprendre d'un partenaire ou pour communiquer leur intention au reste du groupe. Ici une brève citation du pont indique la fin d'un chorus, là un roulement de caisse claire très fourni prépare un moment *piano*, ailleurs un jeu outrageusement *out* demande au piano de cesser d'accompagner, etc.⁹⁶⁷. Dans tous ces exemples, les interactions entre les membres de l'orchestre s'inscrivent dans la musique. En communiquant avec leurs instruments, en intégrant au discours musical des signaux qui concernent la musique en train de se jouer, les musiciens donnent à entendre la facture de l'œuvre. Le travail d'arrangement, les procédés d'ajustement sont à la fois des signaux et des figures musicales. L'œuvre se compose donc des relations réelles qui s'établissent entre les membres de l'orchestre.

Bien que le groupe de jazz soit souvent cité comme un modèle de bonne entente, voire comme « un modèle d'utopie sociale en format réduit », pour reprendre à nouveau le mot de Pierre Sauvanet⁹⁶⁸, les tensions et les désaccords ne sont pas totalement absents de la performance musicale. Si utopie il y a, celle-ci n'exclut pas le *dissensus*. En tout cas, qu'il s'agisse d'harmonie ou de discorde, la qualité des relations qui s'établissent au sein du groupe peut se percevoir à l'écoute. Comme le dit Art Blakey, « s'il y a des antipathies entre les différentes personnalités sur la scène, ça transparaîtra

⁹⁶⁴ Art Blakey, cité par Ben SIDRAN, *op. cit.*, p. 141.

⁹⁶⁵ Franck BERGEROT, *op. cit.*, p. 70.

⁹⁶⁶ Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 366.

⁹⁶⁷ *Ibid.*

⁹⁶⁸ Colas DUFLO & Pierre SAUVANET, *op. cit.*, p. 131.

dans la musique »⁹⁶⁹. L'exemple le plus célèbre est sans doute la reprise tonitruante de la trompette de Miles Davis après le long silence de Thelonious Monk sur la deuxième prise de « The Man I Love », enregistrée en décembre 1954⁹⁷⁰. Le fameux « trou de Monk » qui a tant fasciné la critique n'a manifestement pas plu au leader. Après la longue absence du pianiste, la vigoureuse citation de « Four » sonne comme un rappel à l'ordre, à la manière d'un clairon qui vient réveiller la troupe. Dès les premières notes de la trompette, Monk semble d'ailleurs se ranimer et devient étonnamment volubile jusqu'à ce que Davis, craignant peut-être un nouveau silence, lui coupe la parole pour prendre le chorus suivant. Tous les malentendus ne sont cependant pas aussi heureux et féconds. Paul Berliner énumère ainsi quelques cas de figure récurrents dont la musique ne sort pas grandie. Il cite par exemple le cas du pianiste qui fait bruyamment sonner l'harmonie pour punir le bassiste de ses égarements, ou celui du *leader* impatient écourtant les solos de ses *sidemen*. Art Davis explique qu'il existe nombre de procédés pour saboter le jeu d'un musicien à qui on souhaite manifester son hostilité⁹⁷¹. Que de telles pratiques soient ou non monnaie courante, on constate que la musique porte la trace des relations qui l'engendrent. Pour qui sait écouter, la musique fait entendre les petits drames qui se jouent entre les membres de l'orchestre. Ainsi le tropisme des amateurs de jazz pour les histoires de coulisses et de studio d'enregistrement ne relève-t-il pas du fétichisme mais d'un désir de mieux saisir la nature des rapports qui se jouent dans la musique.

Attitudes et valeurs

Nous l'avons déjà évoqué en introduction, le jeu jazzistique se nourrit d'une attitude et d'un ensemble de valeurs hétérogènes, voire contradictoires. Dans son article « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent », Jacques Siron montre que la cohérence de la composition improvisée repose moins sur une bonne conduite que sur une forme de pragmatisme :

« La politesse bloque l'avance d'un groupe. Les précautions, la préoccupation exagérée de laisser la place à l'autre, la volonté de dialoguer à tout prix sans écraser ses partenaires partent d'un bon sentiment. Mais elles sont inefficaces,

⁹⁶⁹ Art Blakey, cité par Ben SIDRAN, *op. cit.*, p. 141.

⁹⁷⁰ Au cours de cette prise mémorable, Monk interrompt son improvisation au mépris de toute convention, livrant la section rythmique à elle-même. (Cf. Miles DAVIS, *Miles Davis and the Modern Jazz Giants*, Prestige Records, PRLP 7150, 1954/1956).

⁹⁷¹ Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 463.

car c'est de musique dont il s'agit, et non de bonne éducation : le jeu est de prendre sa place, non de la mériter par la déférence qu'on témoigne vis-à-vis des autres »⁹⁷².

La cohérence de l'ensemble s'obtient lorsque chacun s'affirme pleinement. Comme on l'a déjà vu dans l'étude de Paul Rinzler, l'égotisme et l'ouverture à l'autre, la liberté et la responsabilité se complètent plus qu'elles ne s'opposent⁹⁷³. La pertinence du geste musical est jugée à l'aune du projet commun. Il ne s'agit pas de suivre un code ou une règle édictée par des principes moraux, mais d'établir *in situ* des critères collectifs de justesse, une justesse qui est ici affaire d'ajustement au contexte et non de référence à une norme. En évaluant systématiquement sa proposition au regard de la composition d'ensemble, en déplaçant son point de vue, le musicien échappe au piège de l'arbitraire. Au sein d'un groupe qui s'écoute et se comprend, ce qui relève du bon goût dépend d'un processus intersubjectif.

« L'écoute doit sans cesse gouverner le jeu »⁹⁷⁴. Rien de formel dans cette gouvernance. L'enjeu est de savoir écouter ensemble et de former en temps réel des desseins communs. L'harmonie de l'ensemble repose moins sur une règle commune que sur un objectif commun. Il y a une forme de pragmatisme dans la pratique de l'improvisation : est juste ce qui contribue à composer l'objet commun, non ce qui respecte une règle. Le collectif produit ses propres critères, des critères toujours changeants qui demandent à chacun de s'adapter au contexte sans jamais le subir. La réalisation de l'œuvre demande autant de savoir défendre un point de vue que de savoir mettre en question une certitude. En ce sens, l'improvisation requiert peut-être une forme de sagesse. Quoi qu'il en soit, l'exercice n'a rien de seulement technique. De nombreuses qualités sont mobilisées :

« l'improvisation valorise la vitalité, l'imagination, la fraîcheur, la créativité individuelle et collective, le plaisir du jeu ; la capacité d'intégration et de mise en dialogue d'individus, de traditions, de systèmes musicaux et sonores ; la vivacité des interactions entre partenaires, entraînant souvent une forme de fraternité chaleureuse ; la remise en question permanente de tout système de pensée au profit d'une écoute souple et dynamique, centrée sur la musique présente »⁹⁷⁵.

⁹⁷² Jacques SIRON, « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent », dans Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *op. cit.*, p. 704.

⁹⁷³ Paul RINZLER, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁷⁴ Jacques SIRON, *op. cit.*, p. 704.

⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 708.

La pratique de l'improvisation implique une certaine manière de se rapporter aux autres. Plus qu'une technique c'est une relation à l'existence qui est mise en jeu. Nous pensons que l'œuvre garde quelque chose du processus, qu'elle donne à entendre la nature de ces liens. Comme nous avons commencé à le dire, la musique se compose des relations réelles qui s'établissent entre les membres du collectif dans le présent de la performance. Ces relations et les valeurs sur lesquelles elles se fondent nous sont données à voir et à entendre. Le processus de création auquel nous assistons nous dit quelque chose de la vie de ce groupe. Au-delà des significations que l'on peut assigner aux sons, c'est le processus en lui-même qui nous raconte une histoire. On pourrait dire ainsi qu'en jazz le discours musical est un discours collectif résultant d'une organisation spécifique du travail de création dont l'exhibition fait figure d'action dramatique. Quelles formes de discours engendre cette organisation du travail ? Quel partage des voix découle de ce partage des tâches ?

2. 3. 1. 2. Formes et principes du discours jazzistique

Travaillant de concert, les musiciens produisent un discours à plusieurs voix. Pourtant l'ensemble n'a que très rarement l'homogénéité d'une polyphonie. De la texture sonore du groupe se détache souvent un élément porté par un ou plusieurs instruments, mis en valeur de telle sorte qu'il se présente comme la voix principale. Deux grands rôles se dégagent alors : le ou les soliste(s) et celui ou ceux qui accompagne(nt). Il est évident qu'un tel schématisme ne rend pas compte de la complexité des relations à l'œuvre dans une performance. Il faut le signaler à nouveau : le soliste n'est forcément celui qui mène la danse, il construit son discours en se nourrissant des propositions de ses partenaires. Les frontières qui séparent l'accompagnement du discours soliste sont parfois très floues. La notion de solo est-elle pertinente ? S'agit-il plutôt d'un dialogue ? Faut-il parler de choralité comme nous l'avons évoqué plus haut ?

Le solo

Si importantes que soient les interactions et la dimension collective du travail de composition *in situ*, elles ne doivent pas pour autant faire oublier l'importance de l'expression soliste. Jouant en quelque sorte le rôle du chant dans la musique vocale, le

solo (ou chorus⁹⁷⁶) est un élément central de l'œuvre. La valorisation de la subjectivité est au cœur de l'esthétique du jazz, et le chorus est considéré comme le moment où la personnalité de l'artiste se révèle. C'est là qu'il est tout à fait libre de développer un discours singulier. Le solo est la partie de l'œuvre qui échappe le plus à l'écriture et à l'arrangement. Certains furent parfois rejoués à l'identique – quelques chorus d'Armstrong par exemple –, mais il s'agit plutôt d'exceptions qui confirment la règle : le solo de jazz est un passage improvisé où le musicien se livre à une exploration originale et inédite du thème. Bien qu'il soit en général accompagné, le chorus est conçu comme un espace d'expression individuelle et cette mise en avant de la personnalité de l'interprète constitue un des enjeux de la performance.

Depuis Louis Armstrong, et ce jusqu'à aujourd'hui, la majorité des œuvres de jazz se présentent comme une succession de chorus (vocaux ou instrumentaux), encadrés par l'exposition et la réexposition du thème. Les pièces échappant à ce schéma sont assez largement minoritaires. Le solo est donc un élément structurant. Composante centrale du morceau, c'est autour de lui que la musique s'organise, l'ensemble du groupe travaillant à nourrir l'imagination de l'improvisateur, à souligner ses développements, à lui proposer des pistes, etc. Le soliste n'est pas seul, mais c'est lui qui, un temps durant, devient le personnage principal de l'action musicale.

La manière dont il interagit avec le reste de l'orchestre varie énormément, d'une époque, d'un style ou d'une formation à l'autre, si bien que le chorus peut s'appréhender soit comme une tirade solitaire, un discours sans interlocuteur (l'accompagnement fait alors figure de contexte harmonico-rythmique), soit comme un dialogue avec le reste du groupe (les accompagnateurs deviennent alors protagonistes). Dans la plupart des cas, le solo se situe quelque part entre ces deux pôles.

Dialogue intérieur

Abstraction faite des relations avec les autres musiciens, le travail du soliste se fonde sur un effort de rencontre avec soi-même. Comme le fait remarquer Paul Berliner, l'image du dialogue intérieur est couramment utilisée par les jazzmen. Le principe du *call and response* qui régit les interactions au sein de l'orchestre est également au cœur

⁹⁷⁶ « En jazz, en blues ou en rock, le chorus équivaut à un solo accompagné. Prendre un chorus signifie improviser sur la structure métrique et harmonique du thème en étant soutenu par les instruments de la section rythmique » (Christophe PIRENNE, *op. cit.*, p. 41).

de l'expression individuelle. Lonnie Hillyer, par exemple, structure son discours sur le modèle de la conversation :

« One approach is for me to think of myself as being two players. See, the upper player was one guy and the lower player was another guy. I was telling the story as if there was a dialogue going on between the two players. I've heard Trane and Bird and other players do that kind of thing on records, like they were accompanying themselves »⁹⁷⁷.

Dans son chapitre « composing in the moment », Berliner cite nombre de jazzmen qui conçoivent ainsi leurs solos comme une expression d'ordre dialogique. Apparemment, le compositeur de l'instant, même solitaire, a toujours besoin d'une rencontre avec l'autre, quitte à le chercher d'abord en lui-même. La tactique de dédoublement décrite par Hillyer relève du procédé d'écriture, mais aussi d'une manière de penser. Les ressources expressives se trouvent notamment dans une relation particulière que l'artiste entretient avec sa propre énonciation. Max Roach explique ainsi sa démarche :

« After you initiate the solo, one phrase determines what the next is going to be. From the first note that you hear, you are responding to what you've just played : you just said this on your instrument, and now that's a constant. What follows from that ? And then the next phrase is a constant. [...] It's like a language : you're talking, you're speaking, you're responding to yourself. When I play, it's like having a conversation with myself »⁹⁷⁸.

Pratiqué en solitaire, le jeu de question-réponse devient un moyen de faire avancer la pensée et de s'aventurer sur des chemins inexplorés. Jouer « au-delà de ce qu'on sait », comme le préconise Miles Davis⁹⁷⁹, nécessite d'aller chercher ailleurs ce qu'on ne connaît pas. Le principe du dialogue correspond manifestement à cette tentative de dépassement. Max Roach progresse en alternant assertion et mise en question systématique, suivant le mouvement qu'indique déjà l'étymologie du terme : le dialogue est une pensée (*logos*) qui se déploie au profit d'un écart entre (*dia*) deux

⁹⁷⁷ « Une approche consiste pour moi, à considérer que je suis deux musiciens à la fois. Voyez, comme s'il y avait le gars qui jouait les aigus, et l'autre qui jouait les basses. Et que je racontais l'histoire comme s'il y avait un dialogue entre les deux musiciens. J'ai entendu Trane et Bird faire ce genre de chose sur des disques, comme s'ils s'accompagnaient eux-mêmes » (trad. Thomas Horeau). Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 195.

⁹⁷⁸ « Quand le solo est commencé, une seule phrase décide de ce que va être la suite. Dès la première note, tu réponds à ce que tu viens de jouer : voilà ce que tu viens de dire avec ton instrument, c'est la constante. Qu'est-ce qui va suivre ? Ensuite, la phrase d'après est une constante. [...] C'est comme le langage : tu parles, tu dis des choses, tu réponds. Quand je joue, c'est comme si j'avais une conversation avec moi-même » (trad. Marilou Pierrat). *Ibid.*, p. 192.

⁹⁷⁹ Jacques SIRON, *op. cit.*, p. 15.

pôles. Dans le cas de la conversation intérieure dont parle Max Roach, il s'agirait plutôt de construire cette distance afin de se considérer soi-même comme un autre, avec respect et curiosité. L'opération s'apparente à une mise à distance du discours capable de pousser celui-ci jusqu'à l'étrangeté, dont l'objectif serait la découverte en soi de potentialités expressives ignorées. L'intimité engendre souvent l'habitude, et l'habitude ne favorise pas l'étonnement. Se livrer à un authentique dialogue intérieur, c'est tenter de déjouer l'*a priori* suivant lequel chacun croit se connaître. Et en ce sens, l'improvisation des solistes comporte une part d'introspection.

D'un point de vue dramaturgique, le solo du jazzman s'apparente à un monologue lyrique et réflexif ; soit, pour reprendre les mots de Benveniste : « un dialogue intériorisé, formulé en "langage intérieur", entre un moi locuteur et un moi écouteur »⁹⁸⁰. S'il est possible de comparer le choral à un monologue, c'est également parce que le musicien cherche à transmettre une histoire.

Narration

À de rares exceptions près, l'œuvre de jazz n'est pas structurée par une fable. Pourtant, les musiciens invoquent souvent l'idée de narration. Un bon solo se doit de raconter quelque chose. Christian Béthune rappelle à ce propos une anecdote significative. Au jeune Stan Getz qui venait de lui faire une démonstration de ses talents, Lester Young aurait un jour dit : « Pour sûr, mon gars, tu sais jouer du ténor, mais quelle histoire tu me racontes ? »⁹⁸¹. Comme nous l'avons dit plus haut, sans fonction référentielle, pas de signification précise, et donc, en l'occurrence, pas d'histoire. Cette aspiration à raconter en se passant de mots doit pourtant être prise au sérieux. En dépit de l'insuffisance de son langage en matière de sémantique, le jazzman endosse le rôle du conteur. Selon Yannick Séité, « l'appréciation la plus flatteuse que l'on puisse porter sur le solo d'un collègue est qu'il *raconte une histoire* : "it tells a story" »⁹⁸². En conséquence, raconter une histoire devient une visée ultime, une prescription. Plus qu'une commodité de langage, cette métaphore est révélatrice de la vocation narrative du jeu. Les pédagogues insistent d'ailleurs souvent sur cet aspect du jeu. Paul Berliner cite un maître préconisant à ses étudiants de concevoir leurs

⁹⁸⁰ Patrice PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 216.

⁹⁸¹ Christian BÉTHUNE, op. cit., p. 124.

⁹⁸² Yannick SÉITÉ, op. cit., p. 257.

improvisations comme des intrigues (« *plot* ») impliquant des personnages (« *characters* »)⁹⁸³. Les conseils de Jacques Siron sont du même ordre :

« Improviser c'est prendre la parole, c'est raconter une histoire. L'improvisateur tient un récit, il tisse des contes, il déroule un discours. Une improvisation réussie maintient une subtile interpénétration de la forme et du contenu de la musique. Elle est vivante. Raconter une histoire n'est pas étaler un savoir, mais savoir tenir en haleine. [...] Chaque histoire possède un sujet. [...] Construire un récit passe par une expansion intuitive et globale. C'est un travail d'invention, de création qui instaure une dynamique entre approfondir un sujet et l'élargir, entre croître en quantité et croître en qualité »⁹⁸⁴.

Si l'on en croit l'auteur, la composition se fonde au moins autant sur une connaissance musicale que sur des préoccupations d'ordre dramaturgique. Pour développer une improvisation digne d'intérêt, le musicien doit se penser en narrateur. Le solo du jazzman n'est pas une histoire, mais il tend à *fonctionner* à sa manière. Autrement dit, le principe de construction du discours musical s'apparente à celui d'une construction narrative. Il s'agit de concevoir chaque élément discret en fonction d'un ensemble et d'inscrire cet élément dans l'ordre temporel du récit, c'est-à-dire dans une temporalité où chaque composant se rattache logiquement au reste. « Il y a récit », nous dit Françoise Escal, « quand un élément a pour corrélat un segment ultérieur et conséquent du discours, plus loin »⁹⁸⁵. En procédant par annonces, rappels, anticipations et retours en arrière, les jazzmen travaillent donc précisément dans une perspective narrative. Comme nous l'avons vu avec Max Roach, un énoncé procède de ce qui le précède et prépare les développements qui suivent. Selon Tommy Flanagan, « les phrases musicales doivent se répondre les unes aux autres, et elles doivent être logiques »⁹⁸⁶. Non pas parce que tout est régi par un principe de causalité linéaire, mais plutôt parce chaque partie est reliée au tout par une nécessité d'ordre logique et esthétique. Un récit possède une unité et une cohérence interne qui apparaissent dans son déroulement. C'est en cela qu'il constitue un modèle pour l'improvisateur.

Au cœur de cette logique du récit se trouve un principe éminemment dramatique, celui de l'alternance entre la tension et le relâchement. Selon Eero Tarasti,

⁹⁸³ Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 202.

⁹⁸⁴ Jacques SIRON, *op. cit.*, p. 666.

⁹⁸⁵ Françoise ESCAL, « Moments musicaux », dans Danielle COHEN-LEVINAS (dir.), *Récit et représentation musicale*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 60.

⁹⁸⁶ « "The phrases you play... [...] should relate to one another", Tommy Flanagan states, "and they should be logical" » (Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 193).

la narrativité en musique s'appréhende notamment à travers l'évolution des rapports de dépendance qui s'établissent entre les notes. Dans cette perspective, « les événements d'une œuvre musicale constituent un système hiérarchique, dans lequel les relations de subordination/domination sont ressenties comme tension/détente »⁹⁸⁷. Dans une œuvre tonale en tout cas, la durée qu'occupent par exemple les accords de dominante et de sous-dominante par rapport à la tonalité fondamentale, la fréquence des altérations au sein de la mélodie, la résolution ou la non résolution d'une cadence sont autant d'« aventures » de la tonique que l'auditeur peut entendre comme des péripéties. La musique, pour ainsi dire, possède la faculté de transmettre, non pas le contenu d'une narration, mais sa dynamique. En ce sens, la musique raconte bien une histoire, mais une histoire abstraite.

La narrativité est d'autant plus flagrante qu'elle se fonde sur une intention du musicien. Comme le suggère Jacques Siron, pour raconter une histoire, il faut savoir ménager ses effets. Chez Miles Davis, par exemple, l'improvisation se fonde sur une conscience aiguë de la progression dramatique. Dans ses œuvres des années 1960, les préoccupations d'ordre dramaturgique prennent le pas sur les considérations purement musicales. « Ce sont désormais les seuls impératifs de contraste pictural, d'équilibre plastique, de tension, de détente, de conflit, de suspense et de dénouement qui régissent le déroulement des morceaux »⁹⁸⁸. Il est alors patent que la musique de jazz adopte les outils du narrateur ou du dramaturge.

Toutefois, ainsi décrite, la narrativité ne semble pas différer essentiellement de celle dont on crédite parfois les œuvres du répertoire classique. Le récit qui lui correspond ne désigne qu'un développement abstrait composé d'événements purement sonores. Il paraît procéder d'une dramaturgie vouée au formalisme. Mais un tel diagnostic ne tient pas compte des spécificités de l'expression jazzistique.

Nous l'avons déjà signalé, le jazz entretient des relations étroites avec la parole. Tant dans son fonctionnement que dans ses finalités, la musique de jazz s'apparente à un échange verbal. Au contraire de la musique savante européenne qui, à l'aube du XX^e siècle, tend à devenir un pur jeu de forme, rompant ainsi avec la perspective mimétique, le jazz n'a jamais rejeté l'idée d'imitation de la réalité. Son caractère « bruyant »

⁹⁸⁷ Eero TARASTI, *Sémiotique musicale*, trad. Bernard Dublanche, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1996, p. 49.

⁹⁸⁸ Franck BERGEROT, *op. cit.*, p. 166.

s'explique en partie par ses tendances figuratives. « Le bruit, dit Christian Béthune, renvoie l'auditeur à un contexte et se veut l'indice de la réalité figurée. Les musiciens de jazz s'insèrent en l'occurrence dans le cadre propre de la tradition orale afro-américaine, celle des conteurs, des diseurs et autres proclamateurs de *toast* »⁹⁸⁹. De tels « indices de la réalité figurée » confèrent à la musique une dimension signifiante. Bien que ces signes qui parsèment le discours musical soient trop rares et trop équivoques pour faire de la musique un message intelligible, leur présence témoigne d'une volonté de transcender l'abstraction musicale. Les procédés mimétiques se sont dissous dans le jazz moderne, mais la musique a gardé quelque chose de ce rapport à la figuration. Le récit ne fournit pas seulement un modèle de composition. Il ne s'agit pas exclusivement de juste proportion, d'équilibre et de cohérence, il s'agit bien de dire au moyen de la musique. L'histoire que le jazzman nous raconte se veut chargée de sens.

Dans « Exploding the Narrative in Jazz Improvisation », Vijay Iyer relate une conversation entre John Coltrane et son groupe au cours d'une séance d'enregistrement de « Giant Steps ». Insatisfait de son improvisation – parce qu'elle « ne dit rien » –, le saxophoniste se voit proposer par un partenaire de se concentrer seulement sur les changements d'accords qui, selon ce dernier, racontent en eux-mêmes une histoire. Surpris, puis amusé, Coltrane voit dans cette proposition une perspective prometteuse et, qui plus est, une forme d'honnêteté qui correspond à son désir de ne pas mentir⁹⁹⁰. Pourquoi la suggestion surprend-elle le *leader* ? Assigne-t-il la fonction narrative à la seule mélodie ? Est-ce qu'une progression d'accord peut raconter une histoire ? Que signifie mentir en musique ? Y a-t-il une vérité dans la musique ? Des histoires vraies ? On ne se risquera pas à répondre à ces questions, mais on voit que la vocation narrative revêt une importance fondamentale pour Coltrane, et surtout que ce qui fait l'histoire n'est pas conçu de la même manière par les membres d'un même orchestre. Raconter une histoire, c'est sans doute, en premier lieu, *décréter* que l'on raconte une histoire, et concentrer tous ses efforts pour donner une consistance à cette fiction. Plus qu'une question formelle, la narrativité jazzistique découle d'une attitude vis-à-vis de la musique. Il s'agit moins de pourvoir les sons d'un contenu sémantique que de concevoir la musique comme une parole, et, par extension, d'écouter un morceau comme on

⁹⁸⁹ Christian BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 124.

⁹⁹⁰ Vijay IYER, « Exploding the Narrative in Jazz Improvisation », dans Robert G. O'MEALLY, Brent Hayes EDWARDS & Farah Jasmine GRIFFIN (ed.), *op. cit.*, p. 394.

écoute une histoire. Ce qui fait récit, c'est la nécessité de dire par la musique, une nécessité qui pousse, chez Coltrane en tout cas, à transcender le matériau sonore.

D'après les développements précédents, le discours du jazzman s'apparenterait donc à une narration issue d'un dialogue intérieur. Pourtant le soliste prend constamment en compte les propositions de ses partenaires. Bien qu'il comporte une dimension d'introspection, le chorus reste perméable au contexte dans lequel il s'inscrit. La disponibilité à lui-même que le musicien recherche n'implique pas l'isolement. Au contraire, l'échange avec l'ensemble du groupe alimente en permanence son monologue.

Dialogue/ Conversation

Les échanges interlocutifs qui s'instaurent au sein de l'orchestre relèvent-ils du dialogue ou de la conversation ? Selon Christian Béthune, le jeu jazzistique fonctionne plutôt comme une conversation :

« À l'instar de ce qui se passe lors d'une conversation, c'est d'abord dans la progression du propos commun, en train de se nouer entre l'ensemble des membres du groupe, que chaque musicien puise la majeure partie de ses ressources, collecte les matériaux qui lui serviront à bâtir ses propres interventions et oriente le flux de son inspiration »⁹⁹¹.

À bien des égards, l'émulation du jeu jazzistique correspond au caractère foisonnant, informel et ouvert de l'échange conversationnel. L'image de la conversation est sans doute la plus parlante. Premièrement, la notion réfère à l'oralité, plus encore que le dialogue qui est aussi une forme littéraire. Or, nous l'avons vu, le jazz est essentiellement oral. Ensuite, la conversation désigne un moment ouvert à la progression aléatoire. Codifiée par des conventions sociales, mais non modélisée, elle correspond à l'ordinaire des échanges verbaux de la vie quotidienne. Reflet immédiat de l'humeur des locuteurs, elle possède un caractère décousu et imprévisible. Elle peut se poursuivre indéfiniment, seul un accord entre les protagonistes y met fin. Il en va de même en jazz où le jeu se prolonge tant que chacun y trouve son compte. Enfin, alors que le dialogue est régi par la rhétorique, et motivé par la confrontation et la dialectique,

⁹⁹¹ Christian BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 228.

la conversation, comme l'a montré Paul Grice⁹⁹², repose sur le principe de coopération, principe fondamental de l'expression jazzistique. « Folk forms I » de Mingus, enregistré en juillet 1960 au Festival d'Antibes⁹⁹³, par exemple, fonctionne précisément comme une conversation : chacun intervient quand bon lui semble ; aucun thème ne préside à l'échange ; seul un petit motif proposé par le *leader* et la volonté de jouer et de swinguer ensemble rassemblent les musiciens ; une tirade ou un duo intimiste se détachent parfois de l'ensemble ; il arrive que tous parlent en même temps. Et le jeu se poursuit, interminable, guidé par le plaisir de la rencontre. Il s'achève d'ailleurs de manière inattendue et quelque peu informelle, chacun s'étant progressivement retiré après avoir dit ce qu'il avait à dire. L'idée de conversation correspond bien à la dimension aventureuse et imprédictible de l'échange. Comme l'explique par ailleurs Herbie Hancock, l'enjeu de l'*interplay* n'est pas seulement de cerner une question ou un thème. C'est aussi parce qu'elle est sinueuse, imprévisible, et qu'elle mène les protagonistes loin de leur point de départ qu'une conversation est féconde et palpitante :

« How many times have you talked to somebody and you got ready to make a point, and it kind of went off in another direction ? Maybe you never ended making that point, [...] but the conversation just went somewhere else and it was fine. Maybe you like where you went. Well, this is the way we were dealing with music »⁹⁹⁴.

Pourtant, si ces deux exemples (Mingus et Hancock) évoquent plutôt l'échange conversationnel, le principe dialogique de la confrontation et de la contamination des points de vue y reste déterminant.

La notion de dialogue met l'accent sur des aspects tout aussi fondamentaux du jazz. Tout d'abord, la coopération n'exclut pas la confrontation. L'*agôn*, donnée essentielle du drame dont le dialogue est l'expression paradigmatique, est depuis toujours un moteur du jeu jazzistique. La joute, qu'elle soit verbale ou instrumentale, est au cœur de l'esthétique du jazz. Les échanges prennent parfois la forme d'une opposition (*battle, chasse, cutting contest*) où il s'agit de se montrer le meilleur, le plus

⁹⁹² Cf. Herbert Paul GRICE, « Les maximes de la conversation », dans Pascal LUDWIG (dir.), *Le langage*, Paris, Garnier Flammarion, 1997, p. 183.

⁹⁹³ Charles MINGUS, *Mingus at Antibes*, Atlantic, SD2-3001, 1960.

⁹⁹⁴ « Ça ne t'est pas arrivé plein de fois, de discuter avec quelqu'un, de te préparer à faire une remarque, et puis la conversation dévie ? Et peut-être qu'en fin de compte, tu n'as jamais réussi à dire ce que tu voulais dire, [...] mais la conversation a pris un tour différent, et c'est bien. Peut-être que tu aimes où elle t'a emmené. Voilà, c'était comme ça qu'on abordait la musique » (trad. Marilou Pierrat). Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 379.

convaincant et, à défaut de pouvoir « avoir raison », du moins de conquérir les faveurs du public. Les batailles ouvertes sont plus rares aujourd'hui qu'auparavant et c'est surtout dans les séances de questions/réponses en 4/4⁹⁹⁵, que la logique agonistique se manifeste. Dans ce cas, les conceptions individuelles ne cherchent pas à s'accorder mais plutôt à afficher leurs singularités, à se distinguer les unes des autres, voire à s'imposer. L'image d'un dialogue conflictuel où les représentants d'un point de vue s'opposent est alors plus adéquate que celle d'une conversation où la tendance usuelle est à l'éviction du conflit. Alors que la conversation témoigne d'un désir de s'identifier à un groupe, le dialogue manifeste la volonté de se singulariser. Les échanges à l'œuvre dans une pièce de jazz oscillent en permanence entre ces deux pôles.

Toutefois, ce n'est pas la dimension agonistique qui rapproche le plus le jeu jazzistique du dialogue mais plutôt le principe de la contamination d'un point de vue par un autre, principe qu'Enzo Cormann nomme l'empathie dialogique. Le dialogue, nous dit le dramaturge, implique un déplacement des individus qui se rencontrent, il agit comme une remise en question des certitudes par la confrontation avec l'altérité. « L'altérité n'est pas tant spectacle d'autrui, qu'*altération* de chacun dans l'échange »⁹⁹⁶. Comme nous l'avons vu plus haut, en jazz, l'énoncé d'un musicien *comprend* généralement celui d'un autre, il est marqué par le jeu d'intersubjectivité. « Le dialogue dramatique, nous dit encore Cormann, n'est pas une technique de révélation des personnages et des enjeux, mais un processus d'altération des identités *fixes* (figées) au profit de l'aventure dramatique »⁹⁹⁷. En ce sens, il y a bien dialogue dans un groupe de jazz, puisque l'acceptation et la compréhension des conceptions de l'autre est la condition *sine qua non* de l'aventure jazzistique. L'histoire du jazz est pleine de témoignages de musiciens transformés par telle ou telle rencontre ou par tel ou tel passage dans la formation d'un maître. Selon Leroy Williams, par exemple, tous les batteurs ayant joué avec Monk ont modifié leur manière de concevoir le temps musical⁹⁹⁸. Dans l'idéal, jouer avec l'autre ne doit pas laisser indemne. Aussi la notion de dialogue, au sens d'une dialectique qui travaille à la synthèse des points de vue,

⁹⁹⁵ Dialogue dans lequel les musiciens improvisent tour à tour sur des séquences de quatre mesures. En général, c'est le batteur qui se mesure avec chacun des solistes de l'orchestre.

⁹⁹⁶ Enzo CORMANN, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*, op. cit., p. 128.

⁹⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁹⁸ Paul BERLINER, op. cit., p. 345.

révèle-t-elle un aspect fondamental de l'expérience jazzistique, aspect que l'idée d'une conversation occulte en partie.

Il y a donc à la fois de la conversation et du dialogue dans le jazz. L'analogie avec l'échange conversationnel rend compte du caractère ouvert et coopératif de l'énonciation tandis que le modèle du dialogue insiste sur l'importance du dialogisme en tant que manière de penser la relation à soi et aux autres. L'interlocution jazzistique ne saurait se réduire à l'une ou à l'autre de ces catégories, mais toutes deux contribuent à mettre en évidence sa spécificité. On retiendra ici que le discours jazzistique se construit sur le modèle d'un échange verbal oral qui a l'imprévisibilité d'une communication spontanée et la valeur dialectique d'une rencontre dialogique. Bien qu'elles nous renseignent sur la nature des interactions à l'œuvre dans la performance, les deux notions masquent la dimension polyphonique du discours. Car la texture d'ensemble résulte davantage de la juxtaposition des voix que de leur alternance.

Choralité

Le partage des voix peut s'appréhender à travers le prisme de la choralité. Adapté aux formes d'énonciations complexes où des voix enchevêtrées font entendre en même temps l'unicité et la fragmentation du groupe, le terme de « choralité » englobe la plurivocité, l'exubérance et la dissonance que l'on retrouve dans la matière sonore produite par l'orchestre. Relève aussi de la choralité une parole où la logique musicale compte au moins autant que la logique du sens⁹⁹⁹. La notion évoque enfin « une multiplicité de voix et de consciences indépendantes et non confondues »¹⁰⁰⁰. Dans une performance, les jazzmen parlent ensemble – en même temps souvent –, mais non d'une seule voix. Bien que chacun s'ajuste aux propositions du collectif, chacun parle toujours en son nom propre, il n'y pas d'unisson comme dans un chœur antique.

Les travaux sur la choralité qui fleurissent depuis une dizaine d'années dans les Études théâtrales s'accordent sur au moins un point : un chœur du XXI^e siècle ne saurait être unitaire. De nos jours, une dramaturgie chorale se fonde nécessairement sur la tension entre l'effort de construction d'une visée commune et la volonté de préserver les singularités. « Car s'il est bien un refus dans ces nouvelles aspirations, dit Christophe

⁹⁹⁹ Martin MÉGEVAND & Mireille LOSCO, « Chœur/Choralité », dans Jean-Pierre SARRAZAC (dir.), *op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁰⁰ Mikhaïl Bakhtine, cité par Jean-Pierre SARRAZAC, *op. cit.*, p. 203.

Triau, c'est bien celui du chœur monolithique »¹⁰⁰¹. La choralité devient « l'inverse du chœur », puisqu'elle « postule la discordance, quand le chœur – ainsi du moins que l'entendaient les Grecs – porte toujours, plus ou moins explicitement dans son horizon, la trace d'un idéalisme de l'unisson »¹⁰⁰². Jean-Pierre Sarrazac insiste de même sur le caractère irrémédiablement « discordant » du chœur contemporain¹⁰⁰³. Symptôme de la « fin des utopies et des idéologies »¹⁰⁰⁴, du « désenchantement du monde »¹⁰⁰⁵, ce chœur de la scène contemporaine, toujours plurivoque et souvent « déplorant »¹⁰⁰⁶, nous donne à entendre la difficulté – quand il ne s'agit pas d'impossibilité – de toute action collective. Il représente le désir mêlé de scepticisme de voir l'émancipation de l'individu s'accorder avec celle du groupe.

Bien qu'une vision assez pessimiste prévale largement, la critique ne proclame pas une théorie définitive et homogène de la choralité. Trois grandes conceptions cohabitent. En premier lieu, on retient la tendance à considérer la choralité comme le vecteur d'un discours essentiellement discordant. La communauté représentée par le biais du chœur est une communauté qui, malgré ses efforts, peine à s'entendre. Ce constat recoupe d'ailleurs celui d'une rupture de la choralité avec le principe du dialogisme. Sans dialogue, pas d'altération des points de vue, pas de rencontre avec les conceptions de l'autre. Sans rencontre, le chœur est voué à rassembler des solitudes. On comprend que, pour Christophe Triau, cette choralité soit « porteuse non pas d'un discours massif mais d'une mémoire diffractée, de la circulation de voix solitaires entrecroisées »¹⁰⁰⁷.

Vient ensuite la choralité « réparatrice »¹⁰⁰⁸, celle où le constat d'une perte du sens commun fait place au désir de le reconstruire. On trouve notamment cette approche dans les dramaturgies documentaires dont le *Rwanda 94* du Groupov fait aujourd'hui figure de modèle¹⁰⁰⁹. Souvent conçue comme un moyen de témoigner ensemble, cette forme chorale aspire à cumuler les visions singulières pour représenter la réalité dans

¹⁰⁰¹ Christophe TRIAU, « Choralités diffractées : la communauté en creux », dans *Choralités*, Alternatives Théâtrales, n°76-77, Bruxelles, 1^{er} et 2^{ème} trimestre 2003, p. 6.

¹⁰⁰² Martin MÉGEVAND, « Choralité », dans Jean-Pierre RYNGAERT (dir.), *op. cit.*, p. 38.

¹⁰⁰³ Jean-Pierre SARRAZAC, *op. cit.*, p. 202.

¹⁰⁰⁴ Martin MÉGEVAND, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁰⁵ Martin MÉGEVAND & Mireille LOSCO, *op. cit.*, p. 42.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁰⁷ Christophe TRIAU, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰⁰⁸ Jean-Pierre SARRAZAC, *op. cit.*, p. 208.

¹⁰⁰⁹ Jean-Pierre Sarrazac fonde également ses analyses sur *L'Instruction* de Peter Weiss et sur *Passion du général Franco* d'Armand Gatti (*ibid.*, p. 208-212).

toute sa complexité. Dans ce dispositif, la compréhension du monde s'obtient par le maintien de l'hétérogénéité du chœur.

Il y a enfin une choralité « composite », qui fonde sa cohérence sur l'agencement des différences. On pourrait également la dire « dissensuelle », dans la mesure où elle met en jeu les tensions qui animent le chœur, comme on le voit par exemple dans *L'Association* de David Lescot. Ici, c'est précisément le fait d'être en chœur, les questions que posent aux acteurs et au dramaturge le dispositif choral qui constituent la matière première de la dramaturgie. « La question pour laquelle je me donne la peine de réunir des gens sur scène, dit David Lescot, c'est : comment être ensemble ? J'expérimente donc des formes chorales où l'on est obligé par définition d'être ensemble »¹⁰¹⁰. L'enjeu, pour l'auteur, est de composer avec les singularités assemblées sur le plateau afin de rendre compte à la fois du désordre qu'engendre la cohabitation et de l'effort de la communauté pour s'entendre dans ce désordre.

« Dans *L'association*, la choralité est d'abord éclatée. Le dialogue n'arrive pas à se constituer, les individus sont atomisés [...]. Progressivement des micro-communautés se forment, en rupture avec les autres, ou dans la transgression. Et puis au finale une unanimité se constitue, fortuitement, sous la pression des événements : en l'occurrence dans un mouvement de résistance au monde extérieur. Cette communauté n'est pas donnée d'emblée, et il est probable qu'elle se défera ; et une autre se formera »¹⁰¹¹.

La dramaturgie n'exclut pas l'harmonie mais elle la conçoit comme le résultat d'un travail et comme une construction éphémère. Le chœur n'est ni unitaire et massif, ni fragmenté et discordant ; il peut se mouvoir d'un pôle à l'autre. Le maintien d'une singularité n'implique ni l'isolement ni le renoncement à toute forme d'entente. Dans ce dernier cas, la dynamique chorale correspond à l'effort réalisé par les musiciens dans une performance de jazz, puisqu'il s'agit de trouver le chemin d'une harmonie fondée sur l'association des voix et donc, nécessairement, sur le partage, la rencontre et la recherche de convergences.

L'approche de Joris Lacoste confirme cette parenté du jeu jazzistique avec la choralité composite. Inventé par *W*, collectif de recherche fondé par Joris Lacoste et Jeanne Revel, le *bloc* propose un dispositif d'énonciation collective improvisée dans

¹⁰¹⁰ David LESCOT, « Le bruissement et la mesure », dans *Choralités*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰¹¹ *Ibid.*, p. 98.

lequel un groupe éphémère travaille à la construction d'une parole à la première personne du pluriel.

« Le bloc prend la forme d'une conférence improvisée à plusieurs voix. L'élaboration en temps réel est assurée par l'observation d'un petit nombre de règles formelles : le discours se constitue au fur et à mesure qu'il avance, selon une logique d'enchaînements qui peu à peu l'éloigne de son point de départ »¹⁰¹².

Comme dans la conversation musicale évoquée par Herbie Hancock, le groupe se laisse ici guider par les propositions de chacun des membres, acceptant les écarts, les dérives et les parenthèses ouvertes dans la mesure où ils sont assumés par l'ensemble des participants. Les règles du jeu¹⁰¹³ garantissent l'unicité du groupe et l'adhésion de chacun à la parole collective. Nulle coercition – puisque chacun peut se retirer du jeu à tout moment –, mais le souci de construire avec le groupe, en substituant l'idée de prolongement à celle d'opposition. La parole qui s'invente est ainsi faite d'une suite d'assertions que chacun nuance et complète infiniment afin de pouvoir faire sienne la parole de l'autre. À la dynamique agonistique du dialogue, le *bloc* préfère une dynamique d'ajustement où la recherche d'un accord ne gomme pas les positions individuelles. La contradiction, sans prendre la forme de l'opposition dialogique entre deux individus, y trouve donc tout de même sa place.

« D'un certain point de vue on peut appeler ça un chœur, peut-être, en tant qu'il s'agit d'un groupe uni et solidaire, mais à condition de n'y voir aucune visée d'unisson ou d'unanimité. On ne parle pas "en chœur". Il ne s'agit pas d'une parole commune partagée mais de cinq paroles singulières qui s'associent et se combinent en temps réel. Cette communauté n'est pas structurée d'en haut, c'est au contraire un processus qui s'élabore de l'intérieur à partir de ceux qui sont là

¹⁰¹² Voir le site officiel de W [<http://www.1110111.org/pratique/jeux/le-bloc-1> - lien valide le 30-09-2014].

¹⁰¹³ Voici les règles du jeu telles qu'elles sont énoncées sur le site internet du collectif W : « 1. Le bloc élabore collectivement un discours adressé à un public. 2. Le bloc est activé lorsque les cinq places sont occupées par n'importe quel membre du public. 3. Le bloc commence par "Bonjour" et finit par "Merci". 4. Le discours est constitué de répliques brèves, distribuées entre les joueurs sans ordre déterminé. 5. Une réplique ne peut jamais s'opposer à une autre. 6. Le bloc dit "nous" plutôt que "je". 7. Les joueurs ne parlent jamais entre eux. 8. Le discours n'a jamais de thème défini à l'avance. Il part toujours de la situation présente, c'est-à-dire que les premières répliques adressées au public portent sur une réalité partagée par tous. 9. Chaque réplique, d'une manière ou d'une autre, prolonge celles qui la précèdent. 10. Le bloc s'abstient d'importer des idées sans rapport avec le discours. 11. Le bloc s'abstient de parler de lui-même. 12. Le bloc ne craint pas les silences. 13. Un joueur est tenu d'occuper sa place jusqu'à la fin du bloc, sauf irrémédiable désaccord avec ce qui est dit. En ce cas, le joueur quitte le bloc et la place laissée vacante peut être occupée par n'importe quel membre du public. 14. Une partie dure jusqu'à 20 minutes. Une indication de durée est donnée au bloc 15 minutes après le premier "Bonjour". 15. Le bloc est désactivé lorsque tous les joueurs ont dit "Merci" et sont retournés au public » [<http://www.1110111.org/pratique/jeux/le-bloc-1> - lien valide le 30-09-2014].

au moment où on parle. [...] Ce sont donc des communautés toujours temporaires, des coalitions qui ne valent qu'au moment où elles se concrétisent, disparaissent comme elles étaient venues, ne sont jamais fixes, jamais unanimes, ne représentent rien, restent jusqu'au bout contradictoires et problématiques »¹⁰¹⁴.

Comprise en ce sens, la notion de choralité peut effectivement s'appliquer à l'énonciation jazzistique. Le caractère concordant ou discordant d'un chœur, l'harmonie ou la dissonance d'un ensemble de voix, ne sauraient résulter d'une donnée historico-anthropologique. Rien de nécessaire dans cette discorde que l'on entend si souvent dans les dramaturgies chorales de notre temps, rien d'impossible non plus dans le fait de s'entendre et de construire des desseins communs. Tout est fonction du dispositif et des aspirations des acteurs. Grâce aux principes qui les fondent, le *bloc* et le jeu jazzistique ont en commun d'induire un mouvement de concordance.

Ainsi, plutôt que de dire, à l'instar de Martin Mégevand¹⁰¹⁵, que la choralité « postule la discordance », nous suggérons qu'elle « accueille la dissonance ». Car l'idée de dissonance s'inscrit dans une perspective harmonique. Elle témoigne de tensions et de désaccords mais elle envisage leur résolution. En musique, comme dans toute pratique collective sans doute, les relations dissonantes sont des relations fécondes. Le chœur est une métaphore de la cité, il représente les *dissensus* qui travaillent toute communauté, et l'on comprend que l'unisson – ou le consensus – y revête un caractère glaçant. À l'inverse, rien ne le prédispose *a priori* à la discorde.

En résumé, le discours jazzistique se présente comme un assemblage disparate dont se détache périodiquement une voix soliste qui fait alors office de chant. Tour à tour les musiciens prennent ainsi la parole, activement soutenus par le reste du groupe. Le soliste jouit d'une certaine autonomie lui permettant de développer un discours très libre, un discours qu'il conçoit comme un dialogue intérieur, auquel il confère une vocation narrative. Cette introspection n'exclut pas pour autant les échanges avec l'ensemble du groupe. Le dialogisme se situe donc en même temps au niveau individuel et collectif. L'énonciation se construit dans un dynamique de rencontre avec l'autre, celui que l'on cache en soi et celui qui se tient concrètement à nos côtés. S'il est difficile de parler d'un corps collectif tant la singularité de chacun est fièrement mise en

¹⁰¹⁴ Joris LACOSTE, « Chœurs, communautés, coalitions, blocs », dans *Choralités*, *op. cit.*, p. 103.

¹⁰¹⁵ Martin MÉGEVAND, « Choralité », dans Jean-Pierre RYNGAERT (dir.), *op. cit.*, p. 38.

avant, l'interdépendance dans laquelle se trouvent les membres de l'orchestre et leur souci de s'ajuster au groupe font de l'ensemble un organisme solidaire. Pour toutes ces raisons, la choralité est sans doute le mode d'énonciation qui s'approche le plus du « partage jazzistique des voix », même si l'importance de l'expression soliste et l'omniprésence du dialogisme vont apparemment à l'encontre du principe choral.

Un tel partage n'a pas d'équivalent dans le lexique du dramaturge. Peut-être faudrait-il se tourner vers la notion de *rhapsodie* telle que l'a théorisée Jean-Pierre Sarrazac. Selon l'étymologie mise en lumière par ce dernier, le rhapsode est le « couseur » de « chants » (*rhaptein* signifie coudre, *ôdê* renvoie au chant). Le discours rhapsodique se présente ainsi comme un tissage de voix, une texture hétérogène que le poète-musicien joue à recomposer. Il y a là assurément une image saisissante qui peut évoquer le travail du jazzman. Pourtant, l'assimilation de la rhapsodie à un « kaléidoscope des modes dramatiques, épiques et lyriques », à une remise en question de la dichotomie tragique/comique, à un rejet du modèle aristotélicien et à un « assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales »¹⁰¹⁶, nous éloigne de notre sujet. Les attributs fondamentaux de la notion peinent à trouver un écho dans les principes et les formats discursifs du jazz. L'artiste de jazz partage avec le rhapsode la sensibilité musicale, le goût des associations insolites et, par dessus tout, la recherche des formes libres. L'analogie s'arrête là. Peut-être est-il préférable d'envisager l'orchestre de jazz comme un groupe de conteurs, digressant à plusieurs voix autour d'une même histoire, ajustant en permanence leurs points de vue et mettant en jeu leurs divergences. Un collectif qui laisserait à chaque membre l'espace de développer tour à tour sa propre version des faits, sans jamais cesser de le soutenir, de l'encourager, de le contredire, sans jamais cesser de dialoguer avec lui.

Il ne s'agit pas ici de trouver un homologue théâtral du jazz, mais plutôt de montrer, à l'aide de quelques outils dramaturgiques, que le discours jazzistique peut être considéré comme une catégorie de discours à part entière. Relevant à la fois du dialogisme, de la polyphonie et de la narrativité, composé de la succession et de la juxtaposition d'expressions singulières qui se contaminent les unes les autres, la forme discursive du jazz ne se laisse pas facilement saisir. Si chacun de ses aspects résonne avec les fondamentaux de l'écriture théâtrale (monologue, dialogue, chœur, adresse,

¹⁰¹⁶ Jean-Pierre SARRAZAC (dir.), *op. cit.*, p. 184.

récitatif, etc.), la texture d'ensemble ne correspond à aucun modèle. Ce n'est pas un texte préconçu qui détermine le rapport entre les différents propos, rôles ou personnages, c'est une certaine qualité de relation de personnes à personnes qui engendre un discours commun. Au reste, plus qu'un discours, la musique de jazz est conçue comme un acte par ceux qui la jouent. La musique est le fruit de l'expérience réelle du collectif, elle dit une certaine manière de vivre ensemble. La qualité de l'œuvre est le reflet de ce qui se passe littéralement dans le temps de la performance. C'est maintenant sur les implications de cette temporalité particulière que nous allons nous pencher.

2. 3. 2. Les qualités du travail *in situ*

À propos de la musique improvisée, Jacques Siron parle d'un « imparfait du moment présent »¹⁰¹⁷. L'expression nomme joliment les qualités et les paradoxes de la création *in situ*. Éphémère, unique, définitive, inachevée, imprévisible : l'œuvre est qualifiée au moyen d'attributs qui découlent d'un certain rapport au temps. Dans cette temporalité particulière, le processus et le résultat se confondent en un même geste et les interactions entre les artistes font figure d'actions dramatiques. En jazz, la dramaturgie de l'œuvre se compose *in fine* des circonstances de la performance.

Le présent

Inscrite dans le présent, l'œuvre de jazz est éphémère et unique. Existant dans le temps de la performance et seulement en lui, elle ne perdure pas, elle est essentiellement momentanée et fugitive. L'exécution est soumise à trop d'aléas pour que l'œuvre puisse jamais être jouée à l'identique, et chaque performance est unique. La musique de jazz est de l'ordre de l'apparition passagère. De cette fugacité, elle tire en quelque sorte une valeur d'exception. La dramaturgie musicale repose sur cette conscience partagée par les musiciens et les auditeurs de vivre une expérience sans précédent et non reproductible.

Ceci doit être nuancé. Le jazz voit le jour à l'époque de la reproductibilité technique. Au même titre que la photographie, l'enregistrement permet de capter un

¹⁰¹⁷ Jacques SIRON, « L'improvisation dans le jazz et les musiques contemporaines : l'imparfait du moment présent », dans Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *op. cit.*, p. 690.

instant et de le restituer sur un support infiniment reproductible. Toutefois, si la captation peut être reproduite, la performance ne peut pas l'être. Un disque de jazz, quel que soit le nombre d'exemplaires qu'il en existe, reste la trace d'un moment hautement contingent qui n'aura pas d'occurrence identique. Un amateur peut écouter cent fois *Kind of Blue*, il ne pourra jamais l'entendre en concert. Certes, ce caractère unique et éphémère est le lot de tout art vivant. Mais l'œuvre de jazz improvisée ne varie pas légèrement d'un jour à l'autre. Son format, sa dynamique, son contenu peuvent changer radicalement d'une fois sur l'autre. Le degré de ressemblance entre deux prises d'un même thème, joué par les mêmes musiciens, dans des conditions semblables, est généralement assez faible. Une pièce jazzistique n'est jamais une version parmi d'autres interprétations, elle est une œuvre unique. Pour certains puristes de la musique improvisée, l'enregistrement procède d'un contre-sens : « les disques, dit Martin Williams, sont en quelque sorte une contradiction à la signification de la musique. C'est-à-dire qu'ils tendent à rendre permanente et absolue une musique qui a été créée pour le moment, pour exprimer une signification du moment »¹⁰¹⁸. On peut bien ne pas être d'accord avec une telle position, dont l'application concrète aurait empêché à des milliers d'œuvres éphémères de nous parvenir. Il y a pourtant une part de vérité dans cette sentence. La nature, la teneur et la valeur de l'œuvre sont fortement liées aux circonstances de son énonciation. Séparé du cadre énonciatif, l'énoncé s'ouvre à un jeu d'interprétation infinie. Écoulé dans le temps de sa performance, il perd en ouverture ce qu'il gagne en pertinence. Bien qu'elle puisse être coupée de son contexte de production, l'œuvre y reste profondément attachée, elle est définitivement marquée par les circonstances de son engendrement. En tant qu'art de la performance, le jazz évoque toujours le moment présent.

Ainsi inscrite dans son contexte, l'œuvre acquiert une pertinence particulière. La pratique de l'improvisation nécessitant de s'adapter aux conditions présentes, la musique improvisée possède toujours une dimension responsive. « L'improvisation réagissant à l'environnement, explique Derek Bailey, le jeu est directement influencé par le public »¹⁰¹⁹. Les interactions avec l'auditoire participent également de cette dynamique d'ajustement déjà évoquée à propos de l'*interplay*. Plus qu'à inventer, l'improvisateur cherche à produire des réponses adaptées. Il s'agit de s'ajuster à toutes

¹⁰¹⁸ Laurent CUGNY, *op. cit.*, p. 75.

¹⁰¹⁹ Derek BAILEY, *op. cit.*, p. 60.

les données de la performance, et donc, pour reprendre à nouveau le mot d'Alexandre Pierrepont, de faire preuve de pertinence et non seulement d'originalité¹⁰²⁰. En tant qu'elle lui répond, l'œuvre devient de fait particulièrement accessible au public. Selon Bailey toujours, « le public des musiques improvisées, bon ou mauvais, actif ou passif, sympathique ou hostile, possède un pouvoir susceptible d'affecter le concert auquel il assiste qu'aucun autre public ne détient. Pour cette raison peut-être, ce public jouit d'un degré d'intimité unique avec la musique »¹⁰²¹. L'auditoire ne participe pas directement à l'élaboration de la musique, mais il influe sur la tournure des événements. Si l'œuvre est poreuse à son environnement, elle n'est pas pour autant faite « sur mesure ». Imprévisible et inachevée, elle présente, en regard de certains canons, un caractère imparfait.

L'imparfait

« Tous les musiciens, nous dit Coltrane, s'efforcent d'atteindre autant que possible une certaine perfection »¹⁰²². La perfection désigne ce qui est accompli, achevé, pleinement réalisé. En esthétique, selon Étienne Souriau, le terme indique « un accomplissement de la réalisation, [...] le fait que l'œuvre satisfasse complètement à un idéal spécifique »¹⁰²³. En jazz, cet idéal spécifique ne saurait s'atteindre autrement que par le jeu. L'énoncé musical n'est pas conçu comme une formule préexistante à objectiver, il s'invente dans le temps de la performance. La recherche de beauté, d'une forme de perfection sans doute, n'est pas, loin s'en faut, absente des préoccupations des jazzmen, mais elle se passe de modèle *a priori*. Par conséquent, l'idée de conformité que charrie le concept de perfection devient problématique. À quoi correspond l'œuvre ? À quel idéal ? Si l'on peut parler d'idéal à propos d'une pratique qui compose sans cesse avec les contingences de la matière, il se cherche en tous les cas dans l'ici-bas et non dans le monde des idées. Pas de position démiurgique chez le jazzman, mais une attitude humaine, en vertu de laquelle la perfection ne peut être que *visée*. Coltrane se montre d'ailleurs prudent : il évoque une « certaine perfection » que les musiciens « s'efforcent d'atteindre », « autant que possible ». L'œuvre n'atteint probablement

¹⁰²⁰ Alexandre PIERREPONT, « Jeux d'improvisation, jeux de construction », *op. cit.*, p. 27.

¹⁰²¹ Derek BAILEY, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰²² John Coltrane, cité par Ashley KAHN, *A love Supreme : The Story of John Coltrane's Signature Album*, New York, Penguin, 2002, p. 39.

¹⁰²³ Étienne SOURIAU, *op. cit.*, p. 1122.

jamais son idéal, à moins que cet idéal réside justement dans la reprise incessante de la quête. Non pas prétendre à la formulation parfaite et définitive, mais multiplier les occurrences, accumuler les tentatives de toucher au but. L'œuvre de jazz serait donc nécessairement une *approximation*, dans le sens d'une *valeur absolue approchée*.

En jazz, l'œuvre ne saurait satisfaire pleinement à la condition d'achèvement qu'implique l'idée de perfection. D'un point de vue prosaïque, à la fin du morceau, celui-ci est bel et bien fini : il s'achève avec la dernière note. La musique prend une forme définitive au moment où elle s'énonce. Tout est en quelque sorte irrémédiable, car le geste n'a pas son repentir en improvisation. S'il y a enregistrement, la musique est fixée à jamais dans cette forme, avec ses fulgurances et ses ratés, sinon elle se dissipe rapidement dans le souvenir qu'en auront, éventuellement, les acteurs et les témoins de la performance.

Pourtant, la finitude de l'œuvre n'exclut pas son ouverture. « Ce que je trouve de plus passionnant, livre Cecil Taylor, quand je travaille avec des musiciens, c'est de voir qu'aussi précises soient-elles, mes compositions ne sont jamais achevées. À l'instant où le musicien se met à jouer, d'autres idées surgissent »¹⁰²⁴. À propos de sa collaboration avec Taylor, Sunny Murray déclare : « Je pense que ce serait trahir sa musique que de la jouer exactement »¹⁰²⁵. Si l'on en croit les deux maîtres, la composition ne saurait être ni achevée, ni jouée exactement. Tout engage donc à poursuivre le travail plutôt qu'à le parachever. L'existence, en amont de la performance, non pas d'un modèle mais d'un thème à développer, fait de l'œuvre de jazz une occurrence particulière qui a vocation à être reprise, éternellement si l'on ose dire. L'obstination de Mingus à remettre sans cesse ses propres thèmes sur le métier, à les retravailler en concert ou en studio, comme s'il était impossible d'en être jamais satisfait, nous parle autant du caractère insatiable du bassiste que du caractère infini du jeu jazzistique. L'exploration improvisée appelle l'insistance et le recommencement car à chaque choix singulier correspond une infinité de possibles temporairement exclus. Nombreux sont les jazzmen qui ont creusé, leur vie durant, les richesses d'un standard. L'acharnement de Coltrane à explorer les possibilités modales de « My Favorite Things », morceau qu'il jouera jusqu'à sa mort, le faisant durer parfois plus d'une heure, témoigne de cette impossibilité d'épuiser le thème et d'achever le discours.

¹⁰²⁴ Alexandre PIERREPONT, *op. cit.* p. 159.

¹⁰²⁵ *Ibid.*, p. 160.

L'œuvre est le résultat d'un chemin compositionnel hautement contingent qui ne peut jamais revendiquer une absoluité. Il existe une infinité d'autres chemins, de sorte qu'aucune version ne saurait faire autorité au point de clore définitivement le jeu d'exploration. C'est justement parce que chaque geste improvisé est définitif, irrémédiable, sans repentir, que la reprise se présente comme une nécessité. C'est parce qu'une reformulation pertinente est toujours possible que l'œuvre n'est jamais achevée. Ce qui s'offre au regard et à l'écoute n'est pas une expression aboutie qui cerne un sujet, mais une recherche sans fin, faite d'errances, d'accidents, de trouvailles et d'égarements. Ainsi la dramaturgie de l'œuvre se compose-t-elle de péripéties réelles. En jazz, le drame réside justement dans la littéralité des actes. Approximative, incertaine, accidentelle, l'œuvre de jazz possède les attributs des vérités humaines.

Les musiciens de jazz comparent souvent le jeu à un voyage¹⁰²⁶. « Quand on s'y lance, dit Steve Lacy, on a beau avoir des années de préparation, une certaine sensibilité et une certaine expérience, cela n'en reste pas moins un saut dans l'inconnu. On peut, en effectuant ce saut, découvrir des choses intéressantes qu'on ne parviendrait pas, je crois, à découvrir autrement »¹⁰²⁷. La démarche, effet, a quelque chose d'un périple, dans le fait de s'engager ainsi avec ses partenaires, de découvrir un nouveau chemin ou d'en emprunter un connu, à la recherche de nouveaux horizons. On y retrouve la nécessité d'avancer, l'impossibilité de revenir en arrière ou de s'interrompre, l'incertitude (car la direction du groupe peut changer à tout moment), éventuellement le plaisir de la découverte. Dans une improvisation musicale comme dans toute exploration, le groupe doit composer avec les aléas du parcours, et ces aléas sont reçus comme autant de situations fécondes.

Les historiens relatent volontiers comment tel ou tel musicien a su tirer parti d'un accident survenu pendant un concert ou pendant une séance d'enregistrement. Béthune cite en exemple un solo que Miles Davis aurait brillamment terminé avec un piston en moins, acceptant cette complication comme une contrainte musicale stimulante¹⁰²⁸. Les accidents peuvent être d'une autre nature : une erreur d'harmonie introduit parfois une couleur inédite¹⁰²⁹, un oubli, une fatigue passagère, un automatisme viennent fréquemment nourrir l'ordre instable de l'improvisation. Car

¹⁰²⁶ Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 209.

¹⁰²⁷ Derek BAILEY, *op. cit.*, p. 73.

¹⁰²⁸ Christian BÉTHUNE, *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰²⁹ Paul BERLINER, *op. cit.*, p. 348.

l'accident n'est pas exceptionnel mais inhérent à la pratique. La spécificité de la performance de jazz est justement de pouvoir accueillir l'accident comme un don et d'en faire un élément de la dramaturgie musicale. En donnant droit de cité à l'erreur, le jazz déplace la question de la justesse. Devient juste ce qui est affirmé comme tel, non ce qui se conforme à une norme. Dès lors, la distinction entre l'accident et la marche normale tend à disparaître. Le discours se veut vivant, il accepte d'être fragile et perméable aux aléas.

L'aléa et l'improvisiste ne sont pas l'apanage des formations les plus radicales du free. Même dans des formes assez codifiées, même dans les grandes formations où les arrangements occupent une place importante, le discours musical comporte sa part d'imprévu. Count Basie, par exemple, ne sait jamais ce que ses solistes lui réservent : « Franchement, à chaque fois qu'un gars se lève pour aller jusqu'au micro de soliste, c'est toujours passionnant pour moi, parce qu'on ne peut jamais vraiment savoir ce qu'il va vous sortir avant de l'entendre »¹⁰³⁰. Pour l'artiste comme pour l'auditeur, l'attrait du concert réside notamment dans cette imprévisibilité qui instaure une forme de suspense. Les musiciens se surprennent entre eux et surprennent leur public, jouant à déjouer ou à combler les attentes. Mais à la différence des coups de théâtre prévus, arrangés et représentés, les péripéties jazzistiques possèdent un caractère littéral. Comme dans une performance sportive¹⁰³¹, ce qui survient découle d'interactions réelles entre les joueurs. Les actions ne sont pas déterminées par un ordre fictionnel qui préexiste, elles se produisent dans l'ordre et dans le désordre ludique. Le suspense résulte de l'incertitude réelle qui plane sur la tournure des événements.

Au terme de ce parcours, on peut dire que la dramaturgie d'une performance jazzistique se compose en grande partie des événements qui se produisent au cours de l'élaboration de l'œuvre. Le partage des voix et leur agencement, la texture de l'œuvre donc, est le reflet d'un partage des tâches et, de fait, le reflet des relations réelles qui s'instaurent entre les membres du groupe dans la situation de jeu. Aucun drame n'est représenté, mais l'engagement du collectif dans ce qu'il conçoit comme un voyage, les accidents de parcours et les hasards heureux, les tensions et les efforts d'ajustement, toutes les aventures musicales en somme, peuvent s'appréhender comme autant de

¹⁰³⁰ Christian BÉTHUNE, *Le jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie*, op. cit., p. 248.

¹⁰³¹ Sur les analogies entre le jazz et le sport, voir les pages de Christian Béthune (Christian BÉTHUNE, *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*, op. cit., p. 39-40).

péripéties, comme autant d'actions dramatiques qui s'expriment dans la musique. L'improvisation induit un certain rapport au temps et par là même un certain rapport au public. Le jazzman s'adapte en permanence aux circonstances, il cherche à inscrire sa musique dans le contexte présent. Il est en interaction avec tout ce qui l'environne, ses partenaires bien sûr mais également son auditoire qui se voit directement impliqué. En ces conditions, le public jouit d'un grand degré d'intimité avec ce qu'il entend. Le spectateur assiste à un jeu qui relève à la fois de l'échange conversationnel, de la joute et du travail choral, de la reprise et de l'exploration, du saut dans le vide et de la quête d'absolu. Tout ceci se joue dans la musique, mais, si l'on ose dire, sans trucage. Comme dans le cirque, comme dans le sport, le jeu n'est pas affaire de fiction mais d'actions réelles. Au-delà de tout ce que la musique peut chercher à dire avec ses moyens propres, au-delà de toute référence à une réalité extérieure au temps et à l'espace de la performance – une réalité représentée donc –, le jazz met en jeu des actes, des relations et des valeurs, tout un ensemble de faits, de gestes et de sons qui en eux-mêmes signifient quelque chose. L'histoire que la musique raconte est en premier lieu celle des personnes en présence.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

Qu'avons nous appris de la création jazzistique appréhendée à travers le prisme de la dramaturgie ? Tout d'abord, l'analyse des œuvres de théâtre se réclamant du jazz a souligné la capacité du jazz à s'immiscer dans toutes les strates du travail théâtral. Pour chacun des cas considérés, le rapport à l'écriture, à la langue, au corps, à la présence, au jeu de scène et à la représentation se voit profondément modifié par l'application des schèmes jazzistiques. Ensuite, en tâchant d'identifier les raisons pour lesquelles le jazz incite à refondre ainsi la dramaturgie, nous avons mis en évidence les particularités de cette musique en matière d'énonciation, de composition et d'écriture, mais aussi en terme de valeurs, de format discursif, de rapport au sens, de relation aux partenaires et au public. En effet, plus qu'une confirmation de la parenté entre ces deux arts de la scène, l'analyse dramaturgique fait saillir les spécificités de la théâtralité du jazz.

Ces spécificités découlent en grande partie de la temporalité induite par le principe d'improvisation. En privilégiant l'élaboration collective d'un discours *in situ* plutôt que l'énonciation d'un texte préalablement établi, les jazzmen font de l'acte de composition un acte théâtral. La performance se présente comme la mise en jeu du processus créateur. Là réside le drame : non pas dans la représentation d'une relation fictive, mais dans la confrontation ludique entre des acteurs qui agissent en leur nom propre, ou dans l'acte de composer à partir des relations réelles qui se tissent au sein de l'orchestre. Le jazz nous donne à voir et à entendre l'effort d'un groupe pour s'entendre, le travail d'harmonisation des subjectivités. Non pas leur absorption par une conception surplombante qui lisserait les aspérités singulières, mais la détermination à faire du *dissensus* un motif de composition musical et dramatique.

Nous l'avons vu, les tensions comprises dans la texture de l'œuvre musicale résultent notamment des événements réels vécus par ces « personnages sonores »¹⁰³² qui conversent, soliloquent, s'accordent ou se disputent. Dans ces conditions, le drame repose moins sur une fiction que sur la manière dont l'artiste investit l'espace ludique, fait entendre sa voix et compose avec le point de vue des autres. La situation d'interlocution et les interactions ne sont pas « feintes » dans le sens où les échanges seraient pré-écrits et les rôles déjà distribués, elles se développent concrètement dans

¹⁰³² Jean JAMIN & Patrick WILLIAMS, *op. cit.*, p. 35.

l'action musicale. Il s'agit pour chacun de mettre en jeu sa personne dans une rencontre qui relève autant d'une agonistique sportive que d'une dramaturgie musicale. Or, la finalité n'est pas ici uniquement dans l'accomplissement de la règle mais aussi dans son questionnement, voire dans son dépassement. Le jazz est un jeu dont les acteurs et les spectateurs aiment à se jouer en ré-énonçant constamment ses préceptes pour les enrichir, les subvertir ou simplement les actualiser. Non seulement la règle est en elle-même signifiante – elle définit une conduite à suivre, des principes à appliquer, et elle promeut des valeurs –, mais le rapport que les musiciens entretiennent avec elle fait également sens. Le respect ou le non respect des conventions, le détournement ou l'interprétation inédite de la règle, les écarts contrôlés ou imprévus, sont autant de péripéties réelles qui confèrent à la performance sa dimension dramatique.

Le drame se nourrit aussi de la tentative utopique d'inoculer du sens dans la texture sonore. Loin d'être purement abstraites, les musiques de jazz valent notamment par ce qu'elles évoquent. N'ayant jamais rompu avec la *mimésis*, attachées au principe de la narration, les créations sonores des jazzmen ont à voir avec l'idée de représentation. L'usage de l'onomatopée comme manière de figurer la réalité en produisant des objets lui ressemblant¹⁰³³ relève, dans une perspective sémiotique, de la représentation iconique. En outre, la fréquence des citations destinées à connoter un contexte ou un sentiment et les tentatives de composer des œuvres programmatiques ou figuratives attestent de l'importance du vouloir dire et de la recherche d'intelligibilité. Ces procédés, courants mais non pas systématiques, indiquent un désir de dire le monde au moyen de la musique. Ils ne font pas pour autant du jazz un art de la représentation. Car ce désir ne suffit pas à combler le *jeu* entre le vouloir dire et le signe musical. Plus que d'une opération réflexive, la théâtralité jaillit ici de l'effort tangible du musicien pour transcender cette altérité.

Quoi qu'il en soit de leur volonté de transmettre des images et des pensées, les musiciens sont limités en ces matières. Tout au plus pourrait-on parler de capacité de leur art à générer des « fabulations représentatives »¹⁰³⁴. Entendons par là une activité d'imagination au cours de laquelle l'auditeur, par un mécanisme d'association d'idées qui lui appartient et qu'il maîtrise plus ou moins, se représente de manière plus ou

¹⁰³³ Christian BÉTHUNE, *op. cit.*, p. 124.

¹⁰³⁴ L'expression est de Françoise Escal (voir son article : « Moments musicaux », dans Danielle COHEN-LEVINAS (dir.), *op. cit.*, p. 55).

moins précise des faits, des images, des sensations et des sentiments. Les images suscitées par la musique ne peuvent revendiquer aucune forme d'objectivité, elles sont purement idiosyncrasiques. À l'inverse de celles produites sur une scène, elles ne peuvent être contemplées par une assemblée. Le son suggère ou évoque, il ne montre pas.

S'il n'est pas vrai que la musique est un art strictement autoréférentiel, sa faculté à figurer et symboliser est, en Occident du moins, nettement inférieure à celle des arts visuels et verbaux. Ces différences fondamentales avec l'art du signe et de la parole qu'est le théâtre doivent être soulignées. La richesse du jazz réside en partie dans sa tendance à combler les écarts entre le verbe, la musique et le geste. Cette utopie poétique le rapproche du théâtre, mais elle ne doit pas nous conduire à le confondre avec ce dernier : le théâtre tend à comprendre, à réfléchir et à représenter le monde ; le jazz dialogue avec lui en revendiquant l'irréductible part d'incompréhensible comme un moteur de créativité et surtout comme un *motif*, c'est-à-dire comme un thème à explorer et une bonne raison de *sonder* ce monde.

La musique du champ jazzistique, nous rappelle Alexandre Pierrepont, « se passe aisément des problématiques esthétiques fragmentées de l'Occident (réalisme ou fabulation, représentation ou participation, conservation ou innovation) », elle se fonde sur « une autre conception de l'acte sonore comme éveil et conversation avec le monde, où il n'est pas jusqu'au geste qui ne soit une parole et donc une musique »¹⁰³⁵. Bien qu'elle comporte une forte dimension théâtrale, ce serait mésestimer cette musique que l'identifier au théâtre et à ses fonctions millénaires, ou à tout autre modèle extérieur à son champ. Elle opère autrement, et il est probablement vain de chercher un concept correspondant à la spécificité jazzistique. La comparaison permet d'éclairer un objet à la lumière d'un autre et de saisir en retour des aspects méconnus du référent, mais il subsiste toujours des zones d'ombre. Le jazz est à lui seul un paradigme esthétique et les outils du théâtre ne suffisent pas à le saisir dans son ensemble. Au moins permettent-ils d'appréhender la complexité de son fonctionnement symbolique. Tel était bien le but de l'enquête menée dans cette dernière partie.

¹⁰³⁵ Alexandre PIERREPONT, *op. cit.*, p. 33.

CONCLUSION GÉNÉRALE

« Le jazz déborde la musique »¹⁰³⁶. Tout au long de notre étude, nous avons appréhendé ses débordements comme autant de manifestations d'une théâtralité aux multiples visages. Cette image pointe justement l'indiscipline et la vitalité d'une pratique qui déploie sur la scène les formes d'expressivité et les contenus représentatifs que le langage musical peine à *contenir*. Issu d'un paradigme culturel étranger à la séparation catégorielle des beaux arts, le jazz ne s'est jamais pleinement fondu dans le moule que la critique d'art et l'histoire savante lui ont assigné, bien qu'il se soit constitué au sein d'un champ artistique pétri de ces conceptions. Pour des raisons esthétiques, historiques et politiques, il s'est longtemps montré rétif aux carcans disciplinaires et aux hiérarchies canoniques de l'esthétique occidentale. L'écart entre l'expression jazzistique et les instruments de pensée propres à cette tradition est à l'origine de bien des malentendus, au premier rang desquels figure sa stricte assimilation à un genre musical.

Notre travail n'avait pas l'ambition de s'extraire d'un cadre d'analyse largement prégnant dans notre discipline, mais plutôt d'introduire une nouvelle perspective susceptible de modifier l'appréhension du phénomène. En tant qu'elles s'occupent d'objets esthétiques pluri-langagiers, les études théâtrales sont de fait interdisciplinaires. Et la diversité des approches qu'elles supposent s'est avérée pertinente à l'endroit du jazz, entendu ici comme un art performatif dont la pluralité des ressources expressives excède le domaine de la musique. Au terme de notre parcours, il apparaît en effet que la catégorie de théâtralité détermine en profondeur l'esthétique du jazz. Par conséquent, les outils d'analyse propres à cette catégorie sont essentiels à la saisie du fonctionnement symbolique d'une œuvre jazzistique.

Reprenons les thèses dégagées par notre étude du phénomène jazzistique sous la catégorie de théâtralité. Nous avons d'abord mis en évidence le caractère symbiotique des pratiques artistiques apparues dans la préhistoire du jazz. Cette symbiose est d'ordre esthétique puisque les différentes modalités de l'expression humaine se rassemblent en elle : poésie verbale, chant, danse et musique sont conçus comme un seul et même acte. Mais elle concerne également les fonctions sociales. Non seulement le principe d'une

¹⁰³⁶ Jean JAMIN & Patrick WILLIAMS, *op. cit.*, p. 335.

autonomie de la sphère artistique n'a pas lieu d'être dans l'esprit des premiers Afro-américains, mais l'oppression, le contrôle social et la rareté des temps « libres » ont favorisé l'émergence de rituels syncrétiques et de pratiques performatives où la spiritualité, les préoccupations politiques et le besoin de distraction s'exprimaient de concert. Deux attributs fondamentaux de la théâtralité sont donc au cœur des créations culturelles de cette préhistoire : le caractère spectaculaire et pluri-langagier, et la vocation représentative. Si « le théâtre "réfléchit" la visée »¹⁰³⁷ d'un groupe humain, alors les formes ancestrales du jazz lui sont, sans aucun doute, apparentées.

Notre première partie n'avait pas pour seul objectif de présenter les origines du jazz ou de démontrer l'influence qu'eurent les carnivals, le gospel, le blues et les *minstrel shows* sur son développement à venir. Il s'agissait également d'insister sur la dimension réflexive des musiques qui lui ont donné naissance. Plus encore, le projet consistait à montrer de quelle façon les scènes de cette préhistoire contenaient en puissance les lignes de force qui ont sous-tendu l'histoire du genre. Dans la perspective d'une émancipation, la nature des représentations scéniques du Noir a revêtu une importance capitale. Pour les premiers artistes afro-américains, comme pour les jazzmen qui leur ont succédé, l'enjeu de la performance fut de rester maître de leur image et des représentations véhiculées sur scène, ce qu'elles symbolisaient et le rapport de force qu'elle *signifiaient*. Tirillés entre le refus des stéréotypes et la nécessité de composer avec les rôles sociaux forgés par l'idéologie, entre la volonté de faire entendre leur voix et l'impossibilité de recourir à toute critique frontale, les Noirs se sont ingénies à créer des espaces de parole où le geste et la musique tenaient lieu de discours. Et bien qu'elle fût mince, la marge de manœuvre que ces pionniers du jazz se sont octroyée a permis de développer un art subtil dans lequel la bonne intelligence du message repose sur la complémentarité des expressions scéniques et musicales. La théâtralité du jazz est dépositaire de cette tradition. Si le jazz fait théâtre, c'est en premier lieu parce que la musique y a initialement vocation à dire et que l'insuffisance du médium musical en ces matières le pousse à son propre dépassement.

En retraçant les évolutions de l'esthétique scénique du jazz, nous avons ensuite montré comment cette théâtralité originelle s'est déployée et, plus spécifiquement, comment elle s'est fait l'écho des dynamiques qui ont animé le champ jazzistique tout

¹⁰³⁷ Édouard GLISSANT, *Le discours antillais*, op. cit., p. 686.

au long de son histoire. Plus que de novations stylistiques, ces évolutions témoignent en effet des tensions entre les exigences des structures de production et les finalités que les artistes ont assignées à leur art. En ce sens, l'histoire de cette musique nous incite à appréhender la mise en scène non pas comme une opération régie par des préoccupations strictement esthétiques, mais comme une composition faite d'un ensemble de prescriptions, d'intentions et d'intérêts hétérogènes.

Notre analyse scénique a notamment mis en évidence la corrélation entre les stratégies de légitimation développées par les artistes et le processus de spécialisation de leur pratique en tant que genre musical. Dès son apparition, le jazz fut absorbé par l'industrie du divertissement et consacré par un large public. Jouissant d'une visibilité inédite, les jazzmen sont rapidement devenus les représentants de la culture noire et, plus largement, de toute une frange de la population américaine qui contestait la domination bourgeoise et les valeurs de la société puritaine. Pour les Afro-américains, l'enjeu de la présence scénique est d'emblée liée à l'absence des Noirs de la scène politique, à leur confinement dans un statut de non-citoyen et dans un rôle d'être servile satisfait de son sort. Aussi la teneur des représentations revêt-elle une importance toute particulière. Sur la scène du jazz, la manière de se présenter à l'auditoire devient un art dans lequel se joue, plus ou moins explicitement, la conquête d'une reconnaissance sociale qui vise à terme l'égalité raciale.

Durant les trois premières décennies du jazz, soit pendant la période où il prit principalement la forme d'une performance festive et divertissante, les jazzmen ont oscillé entre deux stratégies. La première, héritée de la tradition du *blackface*, consistait à se plier aux exigences du spectacle commercial, pour le subvertir de l'intérieur et surtout pour tenter d'acquérir une renommée censée rejaillir sur l'ensemble de la société noire. La seconde cherchait plutôt à teinter le spectacle de jazz d'une respectabilité bourgeoise en le parant des attributs de la haute culture.

Avec l'avènement du be-bop, c'est le principe même du divertissement qui se voit vertement mis en cause. Cherchant à se débarrasser des stigmates de la *minstrelsy*, les boppers optent pour une stratégie de rejet des conventions de l'*entertainment*. La légitimité passant selon eux par la promotion d'un art sérieux et, par extension, d'un art strictement musical. Il ne s'agit plus de composer avec les contraintes imposées par le monde du spectacle mais de s'en affranchir tout bonnement. À la logique d'intégration qui prévalait jusqu'alors succèdent des tendances séparatistes qui se traduisent par une

recherche d'autonomie artistique et par une épure de la performance. Si l'abandon du décorum spectaculaire prépare le triomphe de la forme concert, il favorise en revanche l'émergence d'un autre type de théâtralité plus directement centrée sur l'action musicale.

Bien qu'une partie du mouvement free ait tenté de renouer avec le fonds symbiotique originaire en développant une esthétique scénique singulière, la rupture avec le modèle du jazz-spectacle initié par les boppers a durablement marqué la mise en scène de la musique. De nos jours, à l'heure du jazz institué, respectable et légitime, c'est bien sous la forme d'un concert que celui-ci se présente à l'auditoire. Le processus de légitimation de cet art populaire s'est en grande partie fondé sur cette séparation d'avec les codes du divertissement, rupture qui a largement contribué à initier la dynamique de spécialisation du jazz en tant qu'art musical.

Nous l'avons vu, la diversité des œuvres invite à nuancer le propos. Chaque époque, chaque courant stylistique comporte son lot de singularités et chaque interprétation un tant soit peu globalisante charrie ses exceptions et ses contre-exemples. L'idée d'un jazz sérieux est en germe dès les années 1920, le chef de file du bop fut un *entertainer* invétéré, et le free a ouvert une voie qui continue, encore aujourd'hui, de générer des formes performatives à contre courant du *mainstream*. Au moment de tirer des conclusions, grande est la tentation de réduire la complexité à un grand récit linéaire. Telle n'est pas notre intention. Il s'agit plutôt de faire valoir ce qu'apporte la perspective théâtrale à la connaissance de l'histoire du jazz. À ce titre, même si elle mériterait encore d'être étayée par de plus amples recherches, l'idée d'une relation entre la dynamique de légitimation et le principe d'une évolution progressive du spectacle jazzistique vers un art purement musical constitue un axe de lecture original.

L'analyse scénique nous a par ailleurs permis de formuler l'hypothèse selon laquelle le concert a assuré des fonctions de représentation et de construction identitaire. Personnage charismatique magnifié par le vedettariat, le jazzman a souvent été perçu comme l'incarnation exemplaire d'une manière d'être au monde et il a suscité des formes d'identification aux valeurs signifiées par son attitude. La scène fut donc également le lieu où se formalisaient les représentations du monde portées par le milieu du jazz. En associant un idiome musical à des codes vestimentaires, à un comportement et à un système de valeurs, les artistes de jazz ont joué un rôle de référent pour une partie de la communauté noire, mais aussi pour d'autres groupes humains apparus avec

l'industrialisation de la société. Objectivées par le biais de la scène, les attitudes des jazzmen ont en effet généré des sentiments d'appartenance dépassant largement les clivages sociaux et ethniques.

Ce type de rapport à la musique où s'imbriquent le jugement de goût, l'apparence et l'éthique, voire l'opinion politique, préfigure les comportements culturels liés aux productions de l'industrie musicale qui, depuis l'avènement du rock, s'imposent comme des facteurs fondamentaux de la construction identitaire, notamment chez les jeunes individus. À l'instar du jazz, les musiques populaires commerciales sont souvent porteuses d'une contestation plus ou moins explicite de l'ordre social qui passe en premier lieu par l'ostentation d'un mode de vie dont la scène produit les modèles. Que ces attitudes soient ou non vecteurs d'émancipation, elles témoignent en tout cas de l'existence de formes singulières de politisation qui accordent au discours une place secondaire et, plus précisément, de nouvelles manières d'articuler l'esthétique et le politique. L'analyse des manifestations scéniques du jazz a donc montré comment la performance a pu refléter des rapports de force à l'œuvre dans l'espace social et comment elle a, à son tour, informé et diffusé les attitudes correspondant aux aspirations générées par ces tensions.

Au sujet de ces deux premières parties, on pourrait nous reprocher d'avoir privilégié la question de l'émancipation des Noirs au détriment d'aspects moins saillants du phénomène jazzistique. Il est vrai que le jazz a rapidement débordé le cadre de la communauté afro-américaine et que la performance jazzistique s'est également fait l'écho d'autres préoccupations. Si nous n'avons pas manqué de souligner ce fait, le prisme « racial » est resté largement prégnant et il nous a semblé que le problème de la représentation des Noirs-américains devait occuper une position centrale. L'esclavage, la ségrégation, l'injustice raciale et la résistance à cette oppression sont des éléments fondateurs de la culture américaine. Nous avons voulu réaffirmer ce point. En outre, bien que l'idée d'une analyse transcendant les clivages raciaux et communautaires apparaisse *a priori* comme une perspective engageante, la spécificité de l'histoire américaine rend le principe d'une séparation entre Noirs et Blancs relativement indépassable. Nous avons tâché de nuancer les schémas assimilant systématiquement le « monde blanc » à celui des oppresseurs et le « monde noir » à la résistance, mais il faudrait probablement creuser encore dans cette direction pour faire apparaître toute la richesse et la complexité du tableau. À cet égard, un usage plus affirmé de la notion de

monde telle qu'elle a été définie par Howard Becker, c'est-à-dire comme une catégorie sensible aux logiques de coopération plutôt qu'aux processus de domination, pourrait s'avérer pertinent. Dans ce cadre, il serait par exemple justifié d'insister sur l'apport de la communauté juive au monde du jazz et de se pencher notamment sur la manière dont le théâtre yiddish américain a pu influencer la performance jazzistique et la musique des Noirs. De même, l'approche de la scène comme espace de dé-ségrégation pourrait sans doute étoffer le récit et nuancer les oppositions binaires qui ressortent souvent de la description de cette société clivée.

Dans notre troisième partie, nous avons proposé une approche dramaturgique du phénomène. Il s'agissait de s'intéresser à la théâtralité inscrite dans la musique même. À travers l'analyse de l'énonciation, du processus créateur et de l'organisation du travail *in situ*, nous avons présenté la pratique du jazz comme un espace ludique de confrontations des conceptions individuelles, où s'invente un discours collectif dans une dynamique relevant à la fois de l'agonistique et de la logique de coopération. Cette mise en jeu des points de vue confère à l'acte de composition une dimension dramatique puisqu'elle se fonde sur les relations réelles qui se tissent au sein du groupe dans le temps de la performance. Les formes discursives sont directement liées aux partages des tâches et aux valeurs qui président à cette organisation. Bien qu'elle demeure essentiellement abstraite, l'expression jazzistique donne à entendre des situations que les musiciens éprouvent concrètement.

Cette réflexion menée avec les outils de la dramaturgie relevait également d'une investigation sur le sens musical. En interrogeant le rapport que les jazzmen entretiennent avec leur texte – que celui-ci soit seulement mélodique ou qu'il contienne des éléments verbaux – nous avons montré comment ils tentaient de dépasser l'aporie de la musique. Souvent narratif, parfois figuratif, le langage jazzistique épouse la forme et la vocation de la parole. Et s'il reste limité en matière de représentation de la réalité, le sens qui s'en dégage émerge justement de l'effort pour combler l'écart entre le vouloir dire et l'abstraction musicale. Le jazz ne représente pas le monde, mais il tend à en sonder les tréfonds et cette exploration offerte au regard et à l'écoute constitue le cœur du drame originel de cette musique que les artistes ne cessent de rejouer.

Notre thèse est loin de couvrir l'ensemble des problématiques posées par l'abord du champ jazzistique à travers le prisme de la théâtralité. Au-delà des jalons qu'elle propose et des idées qu'elle défend, cette étude se veut également le point de départ

d'autres recherches destinées à étayer, préciser et enrichir les éléments de réponse déjà énoncés et, plus encore, à prolonger le travail d'investigation dans d'autres directions. On nous permettra de présenter ici quelques pistes de réflexion à des fins d'approfondissement et d'élargissement de notre travail.

Pour étoffer le récit historique, il conviendrait en premier lieu de se pencher plus précisément sur les périodes charnières. On pense notamment à la fin des années 1910 et tout particulièrement au rapport entre le déclin progressif du ragtime et du cake-walk, l'invention du stride new-yorkais et l'essor des comédies noires qui s'écartent des canons de la *minstrelsy*. Que signifient ces évolutions ? Quelles esthétiques scéniques prédominent avant que les grandes revues harlémites ne donnent le la ? Autre épisode important : le temps de gestation qui précède l'avènement du bop. Si l'on sait que des petites formations développent des alternatives au style monumental des big bands dès les années 1930, on sait en revanche peu de chose sur la manière dont ces musiciens concevaient la mise en scène. À ce titre, une analyse scénique du style de Kansas City où la valorisation des jeux agonistiques et de l'inventivité musicale semble avoir prévalu sur le décorum et les effets spectaculaires pourrait s'avérer féconde. D'une manière générale, l'enquête historique gagnerait à développer une compréhension synchronique des phénomènes stylistiques, en analysant les contextes où ont cohabité des formats et des conceptions divergentes. Ainsi de la contemporanéité du hard-bop et du cool à la fin des années 1950, ou de l'apparition du néo-bop lorsque souffle encore l'esprit du free. Une étude comparée des bouleversements intervenus avec l'institutionnalisation du jazz des deux côtés de l'Atlantique pourrait également nous renseigner sur le rapport entre la professionnalisation du milieu et la normalisation de la performance qui se manifeste dans le courant des années 1980. Enfin, bien que l'absence de recul rende une telle opération délicate, une histoire de la théâtralité du jazz devrait proposer une typologie des tendances actuelles, en tâchant peut-être de dépasser le lieu commun selon lequel notre époque est placée sous le signe d'une diversité radicale que l'on ne peut envisager que comme une somme de singularités.

Dans une perspective historique toujours, une recherche sur le rôle qu'a pu jouer le jazz dans l'évolution de la scène moderne nous paraît constituer un axe de travail particulièrement engageant. Par exemple, si le théâtre d'art américain est globalement resté sourd aux premières manifestations du jazz, en revanche, les avant-gardes théâtrales russes s'y intéressent d'emblée. Nikolaï Foregger l'introduit dans ses danses

dites « excentriques » au tout début des années 1920¹⁰³⁸ et, sous l'influence de Valentin Yakovlevitch Parnakh, Meyerhold insère de la musique syncopée dans son spectacle *D.E.* en 1924. Marqué de surcroît par le spectacle *The Chocolate Kiddies* de Sam Wooding représenté à Moscou en 1926 – une revue typiquement harlémitte qui comprend plusieurs compositions d'Ellington –, Meyerhold commence à utiliser le jazz non seulement en tant que musique de scène mais aussi comme un modèle d'expressivité gestuelle et comme un moyen de penser le travail choral. Selon Béatrice Picon-Vallin, qu'il s'agisse des mises en scène de *D.E.*, du *Cocu magnifique* ou de *Boubous*, « l'apport du jazz ne se limite pas à une apparition excitante [...], il modifie la conception de l'ensemble théâtral »¹⁰³⁹. Il faudrait bien entendu se demander de quel jazz il est ici question et s'intéresser de plus près à la signification qu'il a revêtue dans le travail meyerholdien, mais une telle occurrence dans les discours et les œuvres d'un des hommes de théâtre les plus influents du XX^e siècle nous semble de fait ouvrir un vaste champ d'investigation. Qui plus est lorsque l'on sait qu'à la même époque toute une branche du théâtre américain – pourtant fascinée par ces avant-gardes russes – tente de se distinguer de la scène du jazz-spectacle jugée trop populaire et trop commerciale¹⁰⁴⁰.

De même, le décalage entre l'enthousiasme des milieux littéraires parisiens de l'entre-deux guerres pour la musique venue d'outre Atlantique et l'absence de cette dernière dans les créations théâtrales marquantes de cette période pose question. Cantonné dans le monde du cirque et du music-hall, principalement associé à une imagerie exotique, le jazz ne paraît pas avoir directement influencé les dramaturges et les metteurs en scène français. Toutefois, outre le fait qu'un tel constat mériterait d'être étayé, il est possible que l'influence du jazz ait opéré de manière progressive et souterraine. Cette hypothèse s'appuie sur l'argument développé par Hans-Thies Lehmann selon lequel la scène du music-hall, avec ses formes brèves et son esthétique de la discontinuité, a contribué à l'avènement d'un théâtre post-dramatique¹⁰⁴¹. Au cours des années 1950, avant qu'il ne fasse son apparition dans les happenings de Jean-

¹⁰³⁸ Béatrice PICON-VALLIN, « L'atelier de Foregger et le courant comique dans le théâtre soviétique », dans Claudine AMIARD-CHEVREL (dir.), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, Éditions la Cité de l'Âge d'Homme, 1983, p. 148.

¹⁰³⁹ Béatrice PICON-VALLIN, *Les voies de la création théâtrale, n°17 : Meyerhold*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 370.

¹⁰⁴⁰ Cf. David SAVRAN, *op. cit.*, p. 40-65.

¹⁰⁴¹ Cf. Hans-Thies LEHMANN, *op. cit.*, p. 92-94.

Jacques Lebel et qu'il soit intégré à des expériences artistiques pluridisciplinaires, le jazz français s'épanouit notamment au sein des cabarets et des cafés théâtre de la rive gauche qui sont des lieux d'émulation culturelle et de croisements entre les arts. Jeux littéraires, tours de chant, impromptus poétiques, comiques de boulevard et musique de jazz se côtoient dans une ambiance où la recherche de distraction et l'esprit contestataire font apparemment bon ménage. Ces pratiques ont-elles favorisé l'apparition des métissages entre jazz et performance théâtrale qui vont se multiplier avec l'arrivée du free ? Que ce soit ou non le cas, il y a sans doute matière à réfléchir sur la diversité des appropriations que l'idiome musical américain a suscitées à cette époque sur la scène française.

Sur ce dernier point, l'étude des modalités d'appropriation du jazz par les artistes du théâtre musical et l'analyse des transformations réciproques que ces usages ont engendrées pourrait apporter un éclairage précieux. Entre l'introduction d'un numéro de claquettes et d'un big band par le compositeur Bernd Alois Zimmermann dans sa pièce opératique *Les Soldats* en 1964¹⁰⁴², la composition d'une pièce « pour ensemble de jazz » par Mauricio Kagel en 1983¹⁰⁴³, ou encore les collaborations du guitariste et chef d'orchestre de jazz Claude Barthélemy avec Georges Aperghis et Vinko Globokar¹⁰⁴⁴, on se trouve face à une grande diversité d'usages et d'altérations potentielles. Comment le jazz s'est-il inscrit dans l'évolution du théâtre musical d'après guerre ? Ces rencontres ont-elles orienté le développement ultérieur de ces deux arts ? La dimension symbiotique du jazz a-t-elle à voir avec cet intérêt que lui ont témoigné les artistes de ce genre théâtral en grande partie dépositaire de la quête d'un art total ?

Enfin, notre travail comporte des axes de réflexion susceptibles de s'appliquer à la création théâtrale contemporaine en France. En offrant un contre-point au récit de la modernité comme avènement d'une autonomie artistique, l'histoire du jazz incite en effet à penser l'art de la mise en scène comme une opération où les préoccupations esthétiques s'articulent avec des données sociales, économiques et idéologiques. Par conséquent, la nature du geste de composition doit être réévaluée : non pas seulement considérée comme l'expression d'une intention artistique, mais aussi comprise comme

¹⁰⁴² Laurence HELLEU, « La dramaturgie des *Soldats* », dans Laurent FENEYROU (dir.), *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 424.

¹⁰⁴³ Laurent FENEYROU, « Introduction », *op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁴⁴ Philippe CARLES, André CLERGEAT & Jean-Louis COMOLLI, *op. cit.*, p. 78.

une réponse inscrite dans un contexte contraignant. À l'heure où la pratique du théâtre est largement tributaire du système des subventions, il y a quelques raisons d'analyser l'œuvre théâtrale en fonction de facteurs extérieurs au domaine de l'art. Comment les artistes composent-ils avec les contraintes économiques et les cahiers des charges ? Par ailleurs, mais toujours dans cette perspective d'articulation de l'esthétique et du social qui a guidé notre recherche, on pourrait se pencher sur la manière dont les scènes actuelles reflètent les relations entre la sphère de l'art institué et celle de la culture dite populaire. La question des hiérarchies culturelles et des stratégies de légitimation que soulève l'analyse scénique du jazz se pose également dans le théâtre d'aujourd'hui. Si les contextes diffèrent grandement, ils partagent cependant les problématiques liées à la construction identitaire des individus et aux représentations symboliques des groupes sociaux absents de la scène politique. Comment les pratiques qui s'inventent dans l'espace social en dehors des infrastructures du monde de l'art sont-elles absorbées ou, au contraire, niées par les institutions théâtrales ? Que révèlent les processus d'appropriation ou de rejet ? À titre d'exemple, une enquête sur l'institutionnalisation progressive du hip-hop et les usages qui en sont faits par les chorégraphes et les metteurs-en-scène contemporains pourrait sans doute fournir une illustration convaincante de la pertinence des questions ainsi ouvertes.

En dépit de leur apparente hétérogénéité, ces pistes de travail pointent dans une même direction. Toutes se raccordent à l'idée du jazz comme référent susceptible d'enrichir la réflexion contemporaine sur le théâtre et d'en bouleverser le fonctionnement. Le principe d'une analyse du jazz sous la catégorie de théâtralité correspondait initialement à l'idée d'un modèle jazzistique à l'œuvre dans certaines créations théâtrales contemporaines. Au terme de ce parcours, il apparaît que la conception d'un tel modèle dépend nécessairement d'une interprétation de l'esthétique du jazz et d'une manière de penser les finalités du théâtre. Bien qu'elle n'ait pas de vocation directement prescriptive, à travers la mise en exergue des composantes théâtrales du jazz, notre étude dessine en creux son propre modèle. Pour clore notre discours, nous présenterons quelques uns de ses traits fondamentaux.

Dans les dernières pages d'un ouvrage paru en 1997 – *Le théâtre est-il nécessaire ?* –, le philosophe Denis Guénoun propose une série de mesures destinées à remédier à ce qu'il présente comme un état de crise du théâtre. Parmi les remèdes

prescrits figure cette maxime : « Il faut jazzer le théâtre »¹⁰⁴⁵. Selon l'auteur, l'enjeu de l'opération réside dans le besoin vital qu'a la scène de se déprendre de ses habitudes, de laisser place à l'irrévérence et aux formes poétiques populaires auxquelles elle reste sourde. Il s'agit pour le monde du théâtre d'affirmer son désir de jeu, d'interroger sa fonction sociale, soit de procéder, selon la formule de l'auteur, à son « auto-bouversement »¹⁰⁴⁶. Sans rentrer dans les détails de cette ordonnance ni discuter la conception du jazz que suggère la proposition de Guénoun, nous voulons souligner que la référence au jazz surgit ici dans un discours qui entend rendre le théâtre à sa nécessité. Et c'est bien là que se trouve l'essentiel des enseignements qu'il faudrait selon nous tirer de l'histoire du jazz. Cet art, étranger au principe d'autonomie esthétique et de finalité sans fin, combinant les fonctions apparemment hétérogènes de divertissement, de communion et d'émancipation, ne s'est jamais – jusqu'à récemment du moins – soucié de sa propre nécessité. Ce que le jazz pourrait éventuellement apporter au théâtre, ce n'est pas un répertoire de recettes que les artistes en mal de renouveau mettraient à profit mais une vitalité et un certain rapport au monde et à l'art. C'est justement ce rapport que la perspective théâtrale nous a permis de saisir.

Bien qu'il recèle un ensemble de savoir-faire, de procédés et de formules qui peuvent s'« exporter » dans d'autres pratiques et en particulier dans cet art-frère qu'est le théâtre, le jazz modélise surtout une manière d'articuler ensemble les exigences et les prérogatives de l'art. La force du jazz procède de sa capacité à maintenir en tension les trois dimensions fondamentales de l'expression artistique que sont la singularité de l'expérience individuelle de l'artiste, la réflexivité d'un contexte social particulier, et l'ouverture métaphysique. S'il est un modèle jazzistique susceptible de revitaliser le théâtre, ainsi que le voudrait Denis Guénoun, il faut selon nous le chercher dans cette tension vivante exemplairement mise en lumière par les analyses scéniques et dramaturgiques.

En appréhendant le jazz comme un phénomène théâtral nous avons en effet montré que l'individu est constamment aux prises avec le groupe, avec le monde qui l'entoure et avec la musique même, c'est-à-dire avec un médium dont l'insuffisance en terme de signifiante incite à en explorer les confins, quitte à « déborder » du cadre musical. La scène du jazz est un espace dans lequel l'artiste prend la parole en son nom.

¹⁰⁴⁵ Denis GUÉNOUN, *op. cit.*, p. 172.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 167.

Composant avec les réquisits de l'expression musicale, il met en jeu son individualité propre à des fins de production d'un discours singulier. Par son implication physique, émotionnelle et intellectuelle, il fait valoir un positionnement qui donne corps à sa capacité d'autodétermination.

En outre, cette affirmation de soi s'opère au sein d'un collectif en même temps qu'elle réfère au monde social. Cette dynamique est constitutive de la théâtralité du jazz et de sa fonction réflexive. Les revendications explicites, les insinuations profondes ou les allusions cachées confèrent à la mise en scène de la musique une portée politique. Bien qu'il parle en son nom, le jazzman se fait l'écho d'attitudes, de valeurs et de conceptions qui germent dans l'espace social et dont il devient le représentant. Le jeu scénique et musical ne se réduit pas à l'exaltation d'un ego, il s'inscrit résolument dans un contexte réel que l'artiste et le public partagent et que l'œuvre d'art *réfléchit*. La relation spectaculaire est une expérience de communion au travers de laquelle se joue, par la danse, l'écoute et le regard, un acte de libération symbolique des contraintes qui pèsent sur les individus dans la société. Il ne s'agit pas forcément de dévoiler une réalité que l'aliénation nous empêcherait de saisir dans sa cruelle vérité – comme le préconise l'art politique inspiré de la pensée critique – mais plutôt de promouvoir une certaine lucidité, de marquer physiquement une distance vis-à-vis des stigmates de l'oppression, et de concevoir que le désir d'émancipation procède peut-être davantage de l'expérience concrète ou symbolique de la liberté que de la connaissance théorique des rouages de la domination.

Enfin, la scène du jazz est le lieu d'une quête de transcendance. L'émergence du sens n'y est pas seulement fonction de la relation que l'individu entretient avec la réalité qui l'entoure, elle s'opère aussi dans l'exploration des limites du corps et des confins du médium musical. Car à la tentative de dépasser les possibilités de l'instrument correspond le désir de transfigurer la musique, de lui faire épouser la vocation de la parole et de la rendre intelligible. Au-delà de la condition sociale, au-delà du contexte particulier qui se réfléchit dans la performance, c'est la condition de finitude qui est concrètement mis en jeu. Aussi le spectacle de cet effort de dépassement comporte-t-il une portée universelle.

Prendre le jazz en modèle ne relèverait donc pas tant d'une opération de transfert intersémiotique que d'une attention portée à l'équilibrage entre les dimensions individuelles, sociales et métaphysiques de l'expression artistique. Car la tension entre

ces différents niveaux de l'épreuve existentielle est constitutive du caractère tragique de l'expérience de l'être au monde et, par extension, de tout art qui parvient à en témoigner. Sans jamais avoir systématisé leur approche, les artistes qui ont fait l'histoire du jazz ont toujours su maintenir ces pôles en intelligence, préservant ainsi leur esthétique des dérives égotiques de l'art exclusivement centré sur l'expression du génie créateur, du dogmatisme qui guette les pratiques artistiques militantes, et du formalisme qui menace sans cesse de réduire la quête de sens à un jeu intellectualiste coupé de l'expérience des corps et de la réalité sociale.

Le théâtre n'ignore pas ces enjeux, mais il souffre aujourd'hui d'une langueur qui incite à les lui remémorer. Le désir de le « jazzier » correspond sans doute à la recherche de cette vitalité si manifeste dans la performance jazzistique. Car le jazz est un art vivant, dans le sens fort du terme. Non pas parce qu'il est performatif, mais parce qu'il place l'Homme face à la complexité de l'existence, parce qu'il donne aux poèmes du quotidien des résonances spirituelles, parce qu'il conçoit son imperfection comme une qualité essentielle de son être, parce que l'expression individuelle y est à la fois une émanation du collectif et une émancipation vis-à-vis du corps social, parce qu'il se dérobe à tout carcan disciplinaire qui contraindrait son développement organique, et parce qu'il engage à concevoir la finitude du langage comme une raison de persévérer dans sa quête. À ce titre, il s'avère exemplaire.

On le voit, l'idée d'un modèle jazzistique conduit à idéaliser le jazz. L'enthousiasme qui nous a porté tout au long de notre travail nous a peut-être parfois poussé vers cet écueil. Mais l'analyse d'un art à la lumière d'un autre engage nécessairement à manier des idéaux-types. Le jazz n'est certes pas une expression ultime et sans égale de la sensibilité humaine. Il n'a jamais été totalement épargné des dérives formalistes ou narcissiques, et ses développements actuels ne sont pas exempts de ratés. Si l'analyse comparative et l'identification d'un modèle esthétique requièrent de fait une forme d'idéalisation, elles ne doivent pas pour autant gommer la complexité de leur objet. Aussi, plutôt que de promouvoir un modèle censé insuffler au théâtre une nouvelle jeunesse ou lui restituer sa pertinence artistique et sociale, nous plaiderions volontiers pour une poursuite des échanges qui ont nourri les deux pratiques depuis l'apparition du jazz. « Jazzier » le théâtre sans doute, mais également continuer de cultiver la dimension théâtrale du jazz et de favoriser ainsi toute sorte de rencontres

fécondes. Car s'ils n'ont pas vocation à se fondre l'un dans l'autre, tous deux tirent leur force et leur fascination réciproque de l'amour du vivant qu'ils ont en partage.

BIBLIOGRAPHIE

Remarques :

- 1) Ne figurent dans cette bibliographie que les ouvrages et documents qui ont été effectivement utilisés dans la présente thèse.
- 2) Pour la commodité du lecteur, nous avons choisi de classer les différents travaux par champ disciplinaire sans distinction de forme ou de provenance. Communications scientifiques, mémoires universitaires, ouvrages collectifs et monographies – de langue française ou anglaise – sont donc regroupés par thématique en fonction du contenu plutôt que du mode de publication. Une dernière rubrique est cependant consacrée aux sources sonores et audiovisuelles (disques, films et captations de concert).
- 3) Afin de ne pas surcharger cette section, lorsque plusieurs articles provenant d'un même ouvrage collectif ont été cités dans le corps du texte, nous n'avons mentionné que les références de l'ouvrage en question. En revanche, lorsqu'un seul article a été utilisé, le nom de l'auteur et l'intitulé de l'étude sont indiqués au préalable.

1. CHAMP THÉÂTRAL

- Ouvrages généraux

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

ASLAN Odette, *L'Acteur au XX^e siècle. Éthique et technique*, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2005.

BALANDIER Georges, « La théâtrocratie selon l'anthropologie », dans *Jean Duvignaud. La scène, le monde, sans relâche*, Internationale de l'imaginaire, n° 12, Éditions Babel, Maison des cultures du monde, 2000.

CHALAYE Sylvie

– *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

– *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : Le syndrome Frankenstein*, Paris, Éditions Théâtrales, 2004.

– « Le jazz, modèle dramaturgique ? modèle d'écriture dramatique ? », communication prononcée dans le cadre du colloque international organisé par l'Université Sorbonne Nouvelle–Paris 3, *Écrire pour le théâtre aujourd'hui : modèles de représentation et modèles de l'art*, INHA, Paris, le 30 mars 2012.

– « Le jeu du Noir : Entre ruse et simulacre », *Africultures*, 2013/2, n° 92-93.

CHAMBON Sophie, « Film Noir/ Jazz poem », *Les Dernières Nouvelles du Jazz*, 14 avril 2012.

CHARTON Hervé, *L'improvisation théâtrale « libre » : génère, histoire et pratique d'un concept rare*, Thèse de doctorat présentée et soutenue publiquement sous la direction de Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, Paris, Université Paris 3 – Sorbonne-Nouvelle, le 9 décembre 2013.

COLIN Paul, *Joséphine Baker et la revue nègre. Lithographies du Tumulte Noir*, trad. Delphine Nègre, Paris, Éditions de la Martinière, 1998.

CORMANN Enzo

– *À quoi sert le théâtre ?*, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2003.

– *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poétiques*, Besançon, Éditions Les Solitaires Intempestifs, 2012.

DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie*, Arles, Actes Sud Papiers, 2010.

DÉCORET-AHIHA Anne, *Les danses exotiques en France. 1880-1940*, Pantin, Centre National de la Danse, 2004.

DORT Bernard, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n° 67, janvier-février 1986.

FÉRAL Josette

– « Performance et théâtralité : le sujet démystifié », dans FÉRAL Josette, LAILLOU-SAVONA Jeannette & A. WALKER Edward (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Québec, Éditions LaSalle, 1980.

– *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*, Montpellier, Éditions L'Entretemps, 2011.

– « Les paradoxes de la théâtralité », *Théâtre-Public – Entre-deux du théâtral et du performatif*, n° 205, juillet-septembre 2012.

GUÉNOUN Denis, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Marseille, Éditions Circé, 1997.

HELLEU Laurence, « La dramaturgie des *Soldats* », dans FENEYROU Laurent (dir.), *Musique et dramaturgie. Esthétique de la représentation au XX^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.

HERSANT Céline & JOLLY Geneviève, « Oralité », dans SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Éditions Circé, 2005.

KWAHUÉ Koffi, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996.

KWAHULÉ Koffi & MOUËLLIC Gilles, *Frères de son. Koffi Kwahulé et le jazz : entretiens*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2007.

LEBEL Jean-Jacques & MICHAËL Androula, *Happenings de Jean Jacques Lebel ou l'insoumission radicale*, Paris, Éditions Hazan, 2009.

LECLERCQ Gilles & NAUGRETTE Catherine (dir.), *Enzo Cormann, le mouvementeur*, Registres, Revue d'études théâtrales, hors série n° 2, printemps 2010, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

MÉGEVAND Martin, « Choralité », dans RYNGAERT Jean-Pierre (dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes-Sud, 2005.

MOINDROT Isabelle, « Introduction », dans MOINDROT Isabelle (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

MOIRENC Élodie, *La notion de "théâtralité" à travers l'art d'aujourd'hui : étude de la métaphore théâtrale dans la sculpture et l'installation*, Thèse de doctorat présentée et soutenue publiquement sous la direction de Jean-Marie PRADIER, Saint-Denis, Université Paris VIII, 2000.

MOUËLLIC Gilles, « Le jazz dans l'écriture de Koffi Kwahulé : une introduction », dans CHALAYE Sylvie (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

PAVIS Patrice

– *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

– *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

PESLIN Daniela, *Le Théâtre des Nations: une aventure théâtrale à redécouvrir*, Paris, L'Harmattan, 2009.

PICON-VALLIN Béatrice

– « L'atelier de Foregger et le courant comique dans le théâtre soviétique », dans Claudine AMIARD-CHEVREL (dir.), *Du cirque au théâtre*, Lausanne, Éditions la Cité de l'Âge d'Homme, 1983.

– *Les voies de la création théâtrale, n° 17 : Meyerhold*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma ; adaptations, hybridations et dialogues des arts*, Rosny-sous-bois, Éditions Bréal, 2004.

REYMOND Bernard, *Théâtre et christianisme*, Genève, Éditions Labor et Fides, 2002.

RYNGAERT Jean-Pierre, « Acteur-auteur », dans AMIEL Vincent, FARCY Gérard-Denis, LUCET Sophie & SELLIER Geneviève (dir.), *Dictionnaire critique de l'acteur. Théâtre et cinéma*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

SCHECHNER Richard, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, trad. Marie Pecorari, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2008.

SEGUIN Éliane, *Histoire de la danse jazz*, Paris, Éditions Chiron, 2003.

SÉITÉ Yannick, « Jazz et théâtre : frères siamois ou frères ennemis ? », *Africultures*, Paris, L'Harmattan, n° 77-78, 2009.

SOUBRIER Virginie, *Koffi Kwahulé. Une voix afro-européenne sur la scène contemporaine*, Thèse de doctorat soutenue à l'université de Paris IV, sous la direction de Denis GUÉNOUN, le 19 septembre 2009.

TCHAMITCHIAN Raphaëlle, *Le jazz : une scène politique dans The Connection et L'Argent nous est cher*, Mémoire de Master I présenté et soutenu publiquement sous la direction de Yannick SÉITÉ, Université Paris 7 - Denis Diderot, 2010.

TOSCHES Nick, *Blackface. Au confluent des voix mortes*, trad. Héloïse Esquié, Paris, Éditions Allia, 2003.

TRIAU Christophe (dir.), *Choralités*, Alternatives Théâtrales, n°76-77, Bruxelles, 1^{er} et 2^{ème} trimestre 2003.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, tome 1, Paris, Belin, 1996.

- Théâtre américain

BEAN Annemarie (ed.), *A Sourcebook of African-American Performance. Plays, people, movements*, New York, Routledge, 1999.

BECK Julian, *La vie du théâtre*, trad. Fanette et Albert Vander, Paris, Gallimard, 1978.

BINER Pierre, *Le Living Theatre*, Lausanne, Éditions la Cité de l'Âge d'Homme, 1968.

BULLINS Ed

– *The New Lafayette Theatre presents. Plays With Aesthetic Comments by 6 Black Playwrights*, New York, Anchor Books, 1974.

– *Twelve Plays & Selected Writings*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2006.

COLBERT Soyica Diggs, *The African American Theatrical Body*, New York, Cambridge University Press, 2011.

DAVIDAS Lionel, *Chemins d'identité. LeRoi Jones/Amiri Baraka et le fait culturel africain-américain*, Kourou, Éditions Ibis Rouge, 1997.

DODGE Roger Pryor, *Hot Jazz and Jazz Dance*, New York, Oxford University Press, 1995.

FABRE Geneviève, *Le théâtre noir aux États-Unis*, Paris, Éditions du CNRS, 1982.

FRANKO Mark, *The Work of Dance. Labor, Movement, and Identity in the 1930s*, Middletown, Wesleyan University Press, 2002.

GELBER Jack, *The Connection*, New York, Grove Press, 1960.

GRANT Mark N., *The rise and the fall of the Broadway musical*, Boston, Northeastern University Press, 2004.

HAY Samuel A., *Ed Bullins. A literary Biography*, Detroit, Wayne State University Press, 1997.

JONES LeRoi, *Dutchman and the Slave*, New York, William Morrow and Company, 1964.

KING Woodie & MILNER Ron (ed.), *Black Drama Anthology*, New York, Colombia University Press, 1972.

KOURILSKY Françoise, *Le théâtre aux États-Unis*, Paris, La renaissance du livre, 1967.

KRASNER David

– *A Companion to Twentieth-Century American Drama*, Malden, Blackwell Publishing, 2005.

– *American Drama. 1945-2000. An Introduction*, Malden, Blackwell Publishing, 2006.

LACOMBE Alain, *Broadway : république du spectacle*, Paris, L'avant-scène, 1987.

LEBEL Jean-Jacques, *Entretiens avec le Living Theatre*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1969.

NEAL Larry, « The Black Art Movement », dans WINDOM HAYES Floyd (ed.), *A Turbulent Voyage : Reading in African American Studies*, Lanham, Collegiate Press, 2000.

PERROUX Alain, *La comédie musicale. Mode d'emploi*, Paris, Éditions Premières Loges, 2009.

REILLY Charles (ed.), *Conversation with Amiri Baraka*, Jackson, University Press of Mississippi, 1994.

RICARD Alain, *Théâtre et nationalisme. Wole Soyinka et LeRoi Jones*, Paris, Éditions Présence Africaine, 1972.

SAVRAN David, *Highbrow/Lowdown. Theater, jazz and the making of the new middle class*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2009.

SELL Mike

– « The Black Arts Movement : performance, Neo-Orality, and the destruction of the "White Thing" », dans Harry J. ELAM & David KRASNER (ed.), *African*

American Performance and Theater History. A Critical Reader, New York, Oxford University Press, 2001.

– *Avant-Garde Performance and the limits of criticism. Approching the Living Theatre, Happenings/Fluxus, and the Black Arts Movement*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005.

– « The Drama of the Black Art Movement », dans KRASNER David (ed.), *A Companion to Twentieth-Century American Drama*, Malden, Blackwell Publishing, 2005.

SOVA Dawn Beverly, *Banned plays : Censorship Histories of 125 Stage Dramas*, New York, Facts On File, 2004.

TYTELL John, *The Living Theatre : art, exile, and outrage*, New York, Grove Press, 1995.

VENDEVILLE Stéphanette, *Le Living Theatre. De la toile à la scène 1945-1985*, Paris, L'Harmattan, 2007.

WATTS Jerry Gafio, *Amiri Baraka : the politics and arts of a black intellectual*, New York, New York University Press, 2001.

YOUNG Harvey, *The Cambridge Companion to African American Theatre*, New York, Cambridge University Press, 2013.

2. CHAMP JAZZISTIQUE

- Usuels

CARLES Philippe, CLERGEAT André & COMOLLI Jean-Louis (dir.), *Le nouveau dictionnaire du Jazz*, Paris, Robert Laffont, 2011.

GIOIA Ted, *The Jazz Standards. A Guide to the Repertoire*, Oxford & New York, Oxford University Press, 2012.

GOLD Robert S., *Jazz Talk*, New York, Da Capo Press, 1982.

KERNFELD Barry (ed.), *The New Grove Dictionary of Jazz. 2nd ed.*, London, Macmillan Press, 2001.

LEVET Jean-Paul, *Talkin' that talk. Le langage du blues et du jazz*, Lille, Éditions Kargo, 2003.

PIRENNE Christophe, *Vocabulaire des musiques Afro-américaines*, Paris, Éditions Minerve, 1994.

WAGNER Jean, *Guide du jazz*, Paris, Éditions Syros, 1998.

- Histoire

ANDERSON Iain, *This is our music. Free Jazz, the Sixties, and American Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007.

BALEN Noël, *L'odyssée du jazz*, Paris, Éditions Lianna Levi, 1993.

BAUDOIN Philippe, *Une chronologie du jazz*, Paris, Éditions Outre Mesure, 2005.

BILLARD François, *La vie quotidienne des jazzmen américains jusqu'aux années 50*, Paris, Éditions Hachette, 1989.

COLLIER James Lincoln, *L'aventure du jazz*, Paris, Albin Michel, 1981.

COTRO Vincent, *Chants libres. Le free jazz en France, 1960-1975*, Paris, Éditions Outre Mesure, 1999.

HERZHAFT Gérard, *Americana, Histoire des musiques de l'Amérique du Nord*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2005.

LITWEILER John, *The freedom principe. Jazz after 1958*, New York, Da Capo Press, 1984.

LOPES Paul, *The Rise of a Jazz Art World*, New York/London, Cambridge University Press, 2002.

MONSON Ingrid, *Freedom sounds. Civil Rigths Call Out to Jazz and Africa*, New York, Oxford University Press, 2007.

PACZYNSKI Georges, *Une histoire de la batterie jazz. Des origines aux années swing*, Paris, Éditions Outre Mesure, 1997.

PORTER Lewis, ULLMAN Michael & HAZELL Edward, *Le jazz. Des origines à nos jours*, trad. Isabelle Leymarie et Mathilde Gerbeau, Paris, Éditions Outre Mesure, 2009.

SCHULLER Gunther

– *The Swing Era. The development of Jazz 1930-1945*, New York, Oxford University Press, 1989.

– *L'histoire du jazz – tome 1 : Le premier jazz, des origines à 1930*, trad. Danièle Ouzilou, Marseille, Éditions Parenthèses, 1997.

SENELICK Laurence, « Vaudeville », dans WILMETH Don B. (ed.), *The Cambridge Guide to American Theatre- Second Edition*, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 2007.

SHIPTON Alyn, *A new history of jazz*, London and New York, Continuum, 2002.

SOUTHERN Eileen, *Histoire de la musique noire américaine*, trad. Claude Yelnick, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1976.

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

TERCINET Alain, *Be-bop*, Paris, Éditions P.O.L., 1991.

TOURNÈS Ludovic, *New Orleans sur Seine. Histoire du jazz en France*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1999.

- Musicologie

BAUDOIN Philippe, *Jazz mode d'emploi. Petite encyclopédie des données techniques de base*, Paris, Éditions Outre Mesure, 1990.

BAILEY Derek, *L'improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique*, Paris, Éditions Outre Mesure, 1999.

BERLINER Paul F., *Thinking in jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.

CUGNY Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Éditions Outre Mesure, 2009.

HODEIR André, *Hommes et problèmes du jazz*, Paris, Éditions Parenthèses, 1981.

HODSON Robert, *Interaction, Improvisation, and Interplay in Jazz*, New York/London, Routledge, 2007.

MONSON Ingrid, *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

RINZLER Paul, *The Contradictions of Jazz*, Toronto, The Scarecrow Press, 2008.

SIRON Jacques, *La partition intérieure. Jazz, musiques improvisées*, Paris, Éditions Outre Mesure, 1992.

JOST Ekkehard, *Free Jazz. Une étude critique et stylistique du jazz des années 1960*, trad. Vincent Cotro, Paris, Éditions Outre Mesure, 2002.

- Blues, gospel et spirituals

BALEN Noël, *Histoire du Negro spiritual et du Gospel. De l'exode à la résurrection*, Paris, Fayard, 2001.

DIANTEILL Erwan, « La danse du diable et du bon dieu. Le blues, le gospel et les Églises spirituelles », dans LORTAT-JACOB Bernard & OLSEN Miriam Rovsing (dir.), « Musique et anthropologie », *L'homme*, n° 171-172, juillet/décembre 2004.

HERZHAFT Gérard, *Le blues*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

LACAVAL Jacques D., « The Theatricality of the Blues », *Black Music Research Journal*, Vol. 12, n° 1 printemps, 1992.

MARTIN Denis-Constant, *Le gospel afro-américain. Des spirituals au rap religieux*, Paris, Actes Sud, 1998.

POSTIF François, *Jazz me blues*, Paris, Éditions Outre Mesure, 1999.

SACRÉ Robert, *Les negro spirituals et les gospel songs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

SPRINGER Robert, *Fonctions sociales du blues*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1999.

- Monographies, biographies et autobiographies

ALPER Garth, *Black, Brown and Beige : One piece of Duke Ellington's Musical and Social Legacy*, Symposium n° 51, Août 2012.

BERGEROT Franck, *Miles Davis. Introduction à l'écoute du jazz moderne*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

CHAMBERS Jack, « Bardland : Shakespeare in Ellington's word », dans *Duke Ellington music society bulletin*, April-July 2005.

CLARKE Laurent & VERDUN Franck, *Dizzy atmosphère. Conversation avec Dizzy Gillespie*, Arles, Actes Sud/ Institut National de l'audiovisuel, 1990.

COHEN Harvey G., *Duke Ellington's America*, Chicago, The University of Chicago Press, 2010.

COLE Forrest, *Billie Holiday*, New York, Chelsea House, 2009.

DANCE Stanley 1970, *Duke Ellington par lui-même et ses musiciens*, trad. Antoinette Roubichou, Paris, Éditions Filipacchi, 1976.

DUNKEL Mario, *Aesthetics of Resistance. Charles Mingus and the Civil Rights Movement*, Berlin, Lit Verlag, 2012.

ELLINGTON Duke, *Music is my Mistress*, New York, Da Capo Press, 1973.

FRANCESCHINA John, *Duke Ellington's Music for the Theatre*, Jefferson, McFarland & Company, 2001.

FRAZIER Al & GILLESPIE Dizzy 1979, *Dizzy Gillespie. To be or not to bop*, trad. Mimi Perrin, Paris, Presses de la Renaissance, 1981.

HOWLAND John, *Ellington Uptown. Duke Ellington, James Johnson, and the Birth of Concert Jazz*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2009.

- HOWLAND William Kenney, « The influence of Black Vaudeville on Early jazz », *The Black Perspective in Music*, Vol. 14, n° 3 Foundation for Research in the Afro-American Creative Arts, Automne 1986.
- KAHN Ashley, *A love Supreme : The Story of John Coltrane's Signature Album*, New York, Penguin, 2002.
- KRUTH John, *Rashaan Roland Kirk. Des moments lumineux. Sa vie, son héritage*, trad. Pascal Nuoffer, Paris, Infolio Éditions, 2008.
- LAWRENCE A. H., *Duke Ellington and his world. A Biography*, New York, Routledge, 2001.
- LÉANDRE Joëlle, *À voix basse. Entretiens avec Franck Médioni*, Paris, Éditions MF, 2008.
- LEDUC Jean-Marie & MULARD Christine, *Louis Armstrong*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- LOCK Graham, *Blutopia : Visions of the Future and Revisions of the Past in the Work of Sun Ra, Duke Ellington, and Anthony Braxton*, Durham, Duke University Press, 1999.
- LOMAX Alan, *Mister Jelly Roll*, trad. Henri Parisot, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980.
- LYONS Len & PERLO Don, *Jazz portraits. The lives and musics of the jazz masters*, New York, Quill, 1989.
- MECKNA Michael, *Satchmo. The Louis Armstrong Encyclopedia*, Wesport, Connecticut, Greenwood Press, 2004.
- MÉDIONI Franck (dir.), *John Coltrane. 80 musiciens témoignent*, Arles, Actes Sud, 2007.
- PAILLER Alain
 – *Duke's place. Ellington et ses imaginaires*, Arles, Actes Sud, 2002.
 – *La preuve par neuf. Trois trios*, Pertuis, Rouge Profond, 2007.
- PARKER William, *Sound Journal*, trad. Alexandre Pierrepont, Vitry-sur-Seine, Sons d'hiver, 2004.
- SCHIFF David, *The Ellington Century*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2012.
- SIDRAN Ben, *Talking Jazz. Conversations au cœur du jazz*, La plaine Saint-Denis, Night & Day Library, 2005.
- TCHIEMESSOM Aurélien, *Sun Ra : un noir dans le cosmos*, Paris, L'Harmattan, 2005.

TERCINET Alain, *Parker's mood*, Marseille, Éditions Parenthèses, 1998.

TUCKER Mark (ed.), *The Duke Ellington Reader*, New York, Oxford University Press, 1993.

- Sciences humaines et philosophie

AVENEL-COHEN Pascale, « Une nouvelle grande invasion ou le jazz dans l'opéra de Krenek *Jonny spielt auf* », *Germanica*, 36 / 2005.

BECKER Howard S., « Les lieux du jazz », *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n° 2, 2002.

BÉTHUNE Christian

– *Adorno et le jazz. Analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003.

– *Le jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie*, Paris, Klincksieck, 2008.

BUSCATTO Marie, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalisations*, Paris, CNRS Éditions, 2007.

CAPONI-TABERY Gena, *Jump for Joy. Jazz, Basketball & Black Culture in 1930s America*, Amherst, University of Massachusetts Press, 2008.

CARLES Philippe & COMOLLI Jean-Louis, *Free Jazz Black Power*, Paris, Gallimard, 2000.

CITTON Yves, « L'utopie jazz entre gratuité et liberté », *Multitudes 16. Mineure 16. Jazz : puissance de l'improvisation collective*, Printemps 2004.

CRITTIN Pierre-Jean (dir.), *Histoires de musiciens*, Paris, In-folio, 2006.

CROW Bill, *From Birdland to Broadway. Scenes from a jazz life*, New York, Oxford University Press, 1992.

DENIS Jacques, « La voix est encore libre », *Le monde diplomatique*, mercredi 9 mai 2012.

DERUISSEAU Pierre, « Le Pharaon contre-attaque », *Multitude 4/2012 n° 51*, 194-200.

DUFLO Colas & SAUVANET Pierre, *Jazzs*, Paris, Éditions MF, 2008.

GABBARD Krin, *Jammin' at the Margins : Jazz and the American Cinema*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

GUERPIN Martin, « Duke Ellington et Louis Armstrong à l'écran : deux images du jazz et des jazzmen », donnée au CRR de Paris le 17 mai 2014.

HASKINS Jim, *The Cotton Club*, trad. Claude Gourdet, Le Chesnay, Éditions Jade, 1985.

HOPKINS Ernest J., « In Praise of "Jazz", a Futurist Word Has Just Joined the Language », *The Bulletin*, San Francisco, 5 avril 1913.

IMBERT Raphaël, « Jazz en vies », *L'Homme*, n° 200, 2011.

JAMIN Jean & WILLIAMS Patrick, *Une anthropologie du jazz*, Paris, Éditions du CNRS, 2010.

JONES LeRoi

– *Musique noire*, trad. Jacqueline Morini et Yves Hucher, Paris, Éditions Buchet, 1969.

– *Le peuple du blues*, trad. Jacqueline Bernard, Paris, Gallimard, 1967.

LIZÉ Wenceslas, *L'amour du jazz : sociologie du goût musical*, Thèse de doctorat présentée et soutenue publiquement sous la direction de Gérard MAUGER, Saint-Denis, Université Paris VIII, 2008.

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

MARMANDE Francis, « Du sexe, des couleurs et du corps », *L'Homme*, n° 158-159, avril-septembre 2001.

MORRIS Ronald L., *Le jazz et les gangsters*, trad. Jacques B. Hess, Paris, Éditions Le Passage, 2002.

MOUËLLIC Gilles

– *Jazz et cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2000.

– *Le jazz, une esthétique du vingtième siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

MOUSSARON Jean-Pierre, *Feu le free ?*, Paris, Belin, 1990.

O'MEALLY Robert G., EDWARDS Brent Hayes & GRIFFIN Farah Jasmine, *Uptown Conversation : The New Jazz Studies*, New York, Columbia University Press, 2004.

PERRENOUD Marc, « Jouer "le jazz" : où, comment ? Approche ethnographique et distinction des dispositifs de jeu », *Les mondes du jazz aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan, 2005.

PIERREPONT Alexandre, *Le champ jazzistique*, Marseille, Éditions Parenthèses, 2002.

PIERREPONT Alexandre & SÉITÉ Yannick (dir.), *L'improvisation : ordres et désordres*, Revue Textuel, n° 60, 2010.

RAIBAUD Yves, « Peut-on parler de musique noire ? (mais peut-on ne pas en parler...) », *Volume !*, n° 6, 2009.

ROSE Al & SOUCHON Edmond, *New Orleans Jazz*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1984.

ŠALAMON Samo, « The political use of the figure of John Coltrane in american poetry », dans KOMAR Smiljana & MOZETIČ Uroš (ed.), *Elope*, Volume IV/1-2, 2007.
SÉITÉ Yanick, *Le jazz à la lettre*, Paris, PUF, 2010.

SOUTIF Daniel (dir.), *Le siècle du jazz. Art, cinéma, musique et photographie de Picasso à Basquiat*, Paris, Musée du Quai Branly, 2009.

TAGG Philippe, « Lettre ouverte sur les musiques "noires", "afro-américaines" et "européennes" », *Volume !*, n° 6, 2009.

TARABEY Bilal, « Merlin l'enchanteur », *Jazz Magazine*, n° 581, mai 2007.

TOWNSEND Peter, *Jazz in American Culture*, Edingurgh, Edingurgh University Press, 2000.

VERDEAUX Laurent, *Jazz-Jazz*, Paris, Histoire d'Être, 2003.

3. AUTRES CHAMPS DISCIPLINAIRES

- Musicologie, ethnomusicologie et histoire de la musique

DENAVE Laurent, *Un siècle de création musicale aux États-Unis. Histoire sociale des productions les plus originales du monde musical américain, de Charles Ives au minimalisme 1890-1997*, Genève, Éditions Contrechamps, 2012.

ESCAL Françoise, « Moments musicaux », dans COHEN-LEVINAS Danielle (dir.), *Récit et représentation musicale*, Paris, L'Harmattan, 2002.

NATTIEZ Jean-Jacques (dir.),

– *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle – Tome 1 : Musique du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud, 2003.

– *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle – Tome 3 : Musiques et cultures*, Arles, Actes Sud, 2005.

– *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle – Tome 5 : L'unité de la musique*, Arles, Actes Sud, 2007.

ROUGET Gilbert, *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1980.

TARASTI Eero, *Sémiotique musicale*, trad. Bernard Dublanche, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1996.

- Sciences humaines et philosophie

AMEY Claude

– *L'art sans gravité*, Besançon, Les Éditions de la maison chauffante, 2008.

– *Art/ Politique. Le devenir autre*, Besançon, Les Éditions de la maison chauffante, 2010.

- BASTIDE Roger, *Les Amériques Noires. Les civilisations africaines dans le nouveau monde*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- BECKER Howard S., *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Éditions Métailié, 1985.
- BENASAYAG Miguel & DEL REY Angélique, *Éloge du conflit*, Paris, Éditions La Découverte, 2007.
- BERGSON Henri, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- COMETTI Jean-Pierre, *Art et facteurs d'art. Ontologies friables*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- COURTWRIGHT David T., *Dark Paradise : A History of Opiate Addiction in America*, London, Harvard University Press, 1982.
- FOHLEN Claude, *Histoire de l'esclavage aux États-Unis*, Paris, Éditions Perrin, 1998.
- GATES Henry Louis Jr.
 – *"Race", Writing, and difference*, Chicago & Londres, The University of Chicago Press, 1986.
 – *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1988.
- GILROY Paul, *L'Atlantique noire. Modernité et double conscience*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2010.
- GLISSANT Édouard
 – *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.
 – *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, 1997.
- GOFFMAN Erwing, *La mise en scène de la vie quotidienne*, trad. Alain Accardo, Paris, Éditions de Minuit, 1973.
- GRICE Herbert Paul, « Les maximes de la conversation », dans Pascal LUDWIG (dir.), *Le langage*, Paris, Garnier Flammarion, 1997, p. 183.
- HAAR Michel, *L'œuvre d'art. Essai sur l'ontologie des œuvres*, Paris, Hatier, 1994.
- KOLCHIN Peter, *Une institution très particulière : l'esclavage aux États-Unis 1619-1877*, trad. Pap Ndiaye, Paris, Éditions Belin, 1998.

KOOLHAAS Rem, *New York délire : un manifeste rétroactif pour Manhattan*, trad. Catherine Collet, Marseille, Éditions Parenthèses, 2002.

LAPASSADE Georges

– *Le rap ou la fureur de dire*, Paris, Éditions Loris Talmart, 1990.

– *La transe*, Paris, PUF, 1990.

LHAMON W.T. Jr., *Peaux blanches, masques noirs*, trad. Sophie Renaut, Paris, Éditions Kargo & l'Éclat, 2008.

MESCHONNIC Henri, *Les États de la poétiques*, Paris, P.U.F., 1985.

MICHAUD Yves

– *L'art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Éditions Stock, 2003.

– *La crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 2005.

MOUËLLIC Gilles, *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now, 2011.

RICHEZ Isabelle (dir.), *Harlem 1900-1935. De la métropole noire au ghetto, de la Renaissance culturelle à l'exclusion*, Paris, Éditions Autrement, 1993.

RICŒUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

SAURISSE Pierre, *La mécanique de l'imprévisible : art et hasard autour de 1960*, Paris, L'Harmattan, 2007.

SOURIAU Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

STEINER Georges, *Réelles présences. Les arts du sens*, trad. Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, 1989.

ZINN Howard, *Une histoire populaire des États-Unis. De 1492 à nos jours*, trad. Frédéric Cotton, Marseille, Agone, 2006.

- Littérature, théorie de la littérature et linguistique générale

BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. André Robel, Paris, Gallimard, 1970.

BARTHES Roland, *Œuvres Complètes. Tome I. 1942-1965*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

CHAMBERS Mary-Lynn, « The Role of African American Dialect in Literature from 1800 to 1970 », dans SATHOUD Ghislaine & SECK Chérif (ed.), *De la créativité*, Élisabeth City, Wasterland Press, 2012.

- COURTES Jean, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976.
- DUCROT Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984
- GULLENTOPS David & HAINE Malou (dir.), *Jean Cocteau : Textes et Musique*, Sprimont, Pierre Mardaga éditeur, 2005.
- KERBAT-ORECCHIONI Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- KEROUAC Jack, *Sur la route. Le rouleau original*, trad. Josée Kamoun, Paris, Gallimard, 2010.
- KWAHULÉ Koffi, *Cette vieille magie noire*, Carnières, Éditions Lansman, 2006.
- MASTER Edgar Lee, *Vachel Lindsay, A poet in America*, New York, Biblo and Tannen, 1969.
- NEVEU Franck, *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand Colin, 2004.
- NORMEN Nathaniel Jr. (ed.), *The Addison Gayle Jr. Reader*, Urbana, University of Illinois Press, 2009.
- SAMOYAUULT Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2005.
- SMETHURST James Edward, *Black Arts Movement : Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2005.
- SYLVANISE Frédéric, *Langston Hughes : poète jazz, poète blues*, Lyon, ENS Éditions, 2009.

4. SOURCES SONORES ET AUDIOVISUELLES

- ANDERSON Leonard & WILLIAMS Spencer, *Jivin' in Be-Bop, USA*, Alexander distributions, 1947.
- Art Ensemble of Chicago. Live in Cagliari*, 1982, [vidéo en ligne disponible à l'adresse suivante : https://www.youtube.com/watch?v=q1VU102_jNc].
- BÄUMKER Hans, *Weather Report. Live in Offenbach*, BRD, Westdeutscher Rundfunk, 1978.
- CASSENTI Franck, *Mystery mister Ra*, Paris, Pi production, INA, 1984.
- CEMIN Artur, *Cent notes sans filet*, France, Zycopolis Productions, 2010.

CHICKEN' FATE 4TET, *Chicken' Fate présente Chicken Fate*, Autoproduction, CH0511, 2008.

CLARKE Shirley, *The Connection*, USA, produit par Lewis M. Allen & Shirley Clarke, 1961.

CLIFTON Peter & MASSOT Joe, USA, *Led-Zeppelin. The song remains the same*, Warner Bros., 1976.

DAVIS Miles

– *Miles Davis and the Modern Jazz Giants*, Prestige Records, PRLP 7150, 1954/1956.

– *1969 Miles, Festival de Juan les Pins*, Sony, SRCS 6843, 1969.

DEHN Mura & DODGE Roger Pryor, *East Saint Louis Toodle-Oo*, New York, 1937, [vidéo en ligne disponible à l'adresse suivante : http://pryordodge.com/Hot_Jazz_Dance.html]

DIXON Bill & SHEPP Archie, *Archie Shepp – Bill Dixon Quartet*, Savoy, MG 12178, 1962.

DORFMAN Stanley, *Wynton Marsalis – Blues and Swing*, USA, CBS, 1988.

ELLINGTON Duke

– *Concerto for Cootie*, RCA-Victor recording, Vi 26598, 1940.

– *Black, Brown and Beige*, Prestige Records, FDC-1004, 1943.

– *Such Sweet Thunder*, Columbia, CL-1033, 1957.

FRANKLYN Irwin, *Harlem Is Heaven*, USA, Lincoln Production, 1932.

GRAY Edward, *Different Drummer : Elvin Jones*, USA, Rhapsody Films, 1979.

HADEN Charlie, *Liberation Music Orchestra*, Impulse !, AS-9183, 1969.

HENABERY Joseph, *Jimmie Lunceford and his dance orchestra*, USA, Warner Bros., 1936.

MAHIN William J., *The Art Ensemble of Chicago : Live from the Jazz Showcase*, Rhapsody Film, 1981.

MINGUS Charles

– *Pithecanthropus Erectus*, Atlantic, ATL-1237, 1956.

– *The Clown*, Atlantic, ATL-1260, 1957.

– *Mingus : Oh Yeah*, Atlantic, SD-1377, 1962.

– *Mingus at Antibes*, Atlantic, SD2-3001, 1960.

MUGGE Robert, *Sun Ra : A Joyful Noise*, USA, Mug-Shot Production, 1980.

MURPHY Dudley, *Black and Tan*, USA, RKO Productions, 1929.

REDD Freddie, *Music from The Connection*, Blue Note, LP 4027, 1960.

ROACH Max

– *We Insist ! Freedom Now Suite*, Candid, CJM 8002, 1960.

– *It's Time*, Impulse !, A-16, 1962.

SCOTTO Aubrey, *Rhapsody in Black and Blue*, USA, Paramount, 1932.

SHEPP Archie

– *Fire Music*, Impulse !, AS-86, 1965.

– *Blasé*, BYG Actuel, CDGR292-2, 1969.

STONE Andrew L., *Stormy Weather*, USA, Twentieth Century Fox, 1943.

Sun ra, live at Montreux, 1976, [vidéo en ligne disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=8SbvOPo4tHM>].

Sun ra, live in Berlin, 1986, [vidéo en ligne disponible à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=3Ag17XQ5waU>].

WADLEIGH Michael, *Woodstock*, Warner Bros., 1970.

WALLER Fred

– *A Bundle of Blues*, USA, Paramount, 1933.

– *Symphony in Black : A Rhapsody of Negro Life*, USA, Paramount, 1935.

– *Cab Calloway's Hi-de-ho*, USA, Paramount, 1934.

INDEX

- ACHIARY (Beñat) : 177
 ADAMS (Georges) : 305
 AKBARI (Taghi) : 177
 AL-JARAMANI (Khaled) : 177
 ALTAÏ KANGAÏ : 177
 ALLAN (Lewis) : 337
 ALLEN (Marshall) : 154, 171
 ALPER (Garth) : 348
 AMEY (Claude) : 17, 18, 21, 214
 ARMSTRONG (Louis) : 86, 99, 105, 109, 112, 123-125, 127, 188-190, 192, 194, 195, 205, 377
 ANSCOMBE (Gertrude Elizabeth Margaret) : 310
 APERGHIS (Georges) : 410
 ARLEN (Harold) : 328
 ARTAUD (Antonin) : 49, 246, 273, 275
 ATEF (Cyril) : 177
 AYLER (Albert) : 139, 155, 173, 245
 BAILEY (Derek) : 313, 393, 394
 BAKER (Chet) : 205, 281
 BAKER (Joséphine) : 106
 BAKHTINE (Mikhaïl) : 237, 238, 314
 BALANDIER (Georges) : 57
 BALEN (Noël) : 61, 63
 BARAKA (Amiri) : 24, 31, 40, 56, 66, 157, 160, 189, 224, 226, 227, 230, 231-234, 237, 240, 242, 245, 247, 249, 251, 253, 256, 257, 291
 BARBUTTI (Pete) : 191, 192
 BARTHÉLEMY (Claude) : 410
 BARTHES (Roland) : 161
 BASIE (Count) : 116, 351, 397
 BASTIDE (Roger) : 42
 BAUDELAIRE (Charles) : 201, 234, 263
 BAUDOIN (Philippe) : 23, 56, 330, 332, 333, 339, 340
 BECK (Julian) : 260, 262, 263, 272, 274, 276, 277
 BECKER (Howard) : 34, 95, 132, 407
 BEETHOVEN (Ludwig van) : 361
 BEIER (Ulli) : 48
 BEKKAS (Majid) : 177
 BELLSON (Louis) : 116
 BENASAYAG (Miguel) : 176, 183
 BENVENISTE (Émile) : 310, 379
 BERG (Alan) : 351
 BERGEROT (Franck) : 370, 373
 BERGSON (Henri) : 191

- BERLIN (Irving) : 328
- BERLINER (Paul) : 310, 315, 332, 334, 339, 340, 370, 373, 374, 377-379
- BERNSTEIN (Leonard) : 336
- BERROCAL (Jac) : 177
- BÉTHUNE (Christian) : 46, 47, 78, 80, 84, 127, 199, 200, 288, 311, 315, 379, 382, 383, 396
- BIET (Christian) : 14
- BILLARD (François) : 122
- BINER (Pierre) : 204, 262, 272, 273
- BLAKEY (Art) : 117, 192, 194, 334, 372, 373
- BLANTON (Jimmy) : 193
- BOLDEN (Buddy) : 38, 193
- BOURDIEU (Pierre) : 335
- BOWIE (Lester) : 144, 145, 147, 148, 150, 171, 192, 205
- BRECHT (Bertolt) : 240, 250, 275
- BROOK (Peter) : 275
- BROWN (James) : 169, 188
- BROWN (Clifford) : 194
- BROWN (Oscar) : 337
- BROWN (Sterling) : 232
- BRUBECK (Dave) : 189
- BRUBECK (Iola) : 189
- BULLINS (Ed) : 226, 233, 236, 243-245, 247, 249-251, 254, 255, 257
- BUSCATTO (Marie) : 202
- BYAS (Don) : 193
- CALLOWAY (Cab) : 99, 109, 110, 112, 116, 135, 136, 198, 211
- CAGE (John) : 175
- CARLES (Philippe) : 41, 115, 131, 135, 155, 286, 321
- CARNEY (Harry) : 363
- CAROL (Lewis) : 174
- CARTER (Betty) : 340, 372
- CARTER (James) : 305
- CARVIN (Michael) : 205
- CHALAYE (Sylvie) : 7, 224, 287, 292, 295, 299, 303, 306
- CHAMBERS (Jack) : 355, 356
- CHAMBERS (Mary-Lynn) : 233
- CHAMBERS (Paul) : 194
- CHAMBON (Sophie) : 290
- CHAROLLES (Denis) : 179, 180
- CHERRY (Don) : 139, 155
- CHESTNUT (Mary Boykin) : 60
- CITTON (Yves) : 200, 314
- CLARKE (Kenny) : 117
- CLINTON (Georges) : 158
- COLBERT (Soyica Diggs) : 247
- COBHAM (Billy) : 194

- COHEN (Harvey G.) : 348, 352
- COLEMAN (Ornette) : 139, 163, 305, 331, 371
- COLEMAN (Steve) : 305
- COLLIER (James Lincoln) : 47
- COLLIGNON (Médéric) : 182, 192
- COLTRANE (John) : 139, 147, 155, 160, 194, 228, 230, 237, 293, 294, 304, 305, 331, 382, 383, 394, 395
- COMBI (Bernard) : 177
- COMETTI (Jean-Pierre) : 11
- COMOLLI (Jean-Louis) : 41, 115, 135, 286, 321
- COMPAGNON (Antoine) : 119
- CONTET (Pascal) : 181
- COOK (Will Marion) : 97
- COREA (Chick) : 316
- CORMANN (Enzo) : 226, 278-291, 385
- COX (Ida) : 68
- CROW (Bill) : 191
- CULLAZ (Maurice) : 61
- CUGNY (Laurent) : 30, 326, 327, 328, 339
- DABROWSKI (Élise) : 181
- DANAN (Joseph) : 218, 219, 220
- DANCE (Stanley) : 108, 355
- DAVIS (Art) : 374
- DAVIS (« Blind Reverend » Gary) : 69
- DAVIS (Miles) : 163, 169, 200, 205, 269, 302, 306, 314, 324, 331, 341, 370, 373, 374, 378, 381, 396
- DEHN (Mura) : 107, 108
- DELANY (Martin Robinson) : 157
- DELCLOO (Claude) : 173
- DELEUZE (Gilles) : 279
- DIANTEILL (Erwan) : 66
- DI MEOLA (Al) : 170
- DIXON (Bill) : 228, 236
- DIXON (George Washington) : 77
- DIXON (Will) : 96
- DGIZ : 177
- DODGE (Roger Pryor) : 108
- DOLPHY (Eric) : 237
- DORHAM (Kenny) : 341
- DORHAM (Tiny) : 68
- DORT (Bernard) : 218, 219
- DOS PASSOS (John) : 223
- DOUGLASS (Frederick) : 85
- DUCROT (Oswald) : 310, 314
- DUBOIS (W.E.B.) : 121
- ELAM (Harry) : 248
- ELLINGTON (Duke) : 24, 50, 86, 98, 99, 105, 108, 111-113, 115, 116, 122, 123,

- 125-129, 135, 160, 198, 211, 312, 341, 343-355, 357-364, 366
- ELLISON (Ralph) : 65, 86, 189, 209
- EMMETT (Dan) : 79
- ESCAL (Françoise) : 380
- EUROPE (James Reese) : 97
- EVANS (Chebo) : 249
- EVREÏNOV (Nikolai) : 17
- FABRE (Geneviève) : 67, 76, 80, 225, 226, 228, 229, 231, 243, 245
- FAVORS (Malachi) : 144, 145, 147, 171
- FEINSTEIN (Sascha) : 278
- FENECH (David) : 177
- FÉRAL (Josette) : 21
- FITZGERALD (Francis Scott) : 98
- FLANAGAN (Tommy) : 342, 380
- FLEMING (Max) : 191
- FONTAINE (Brigitte) : 177
- FOREGGER (Nikolai) : 408
- FOSTER (Stephen Collins) : 128
- FRANKO (Mark) : 102
- GARNER (Erroll) : 330
- GARVEY (Marcus) : 157
- GATES (Henry Louis Jr.) : 80, 86, 87, 226
- GAYLE (Addison) : 228, 227
- GELBER (Jack) : 204, 258-266, 269-273, 276, 278
- GERSHWIN (George) : 328, 344
- GETZ (Stan) : 379
- GIOIA (Ted) : 125
- GILLESPIE (Dizzy) : 25, 133, 134, 136-138, 163, 189-193, 198, 205, 213, 339, 342
- GILMORE (Buddy) : 97
- GILROY (Paul) : 13, 296, 298
- GLISSANT (Édouard) : 52, 54, 71, 176, 183
- GOFFMAN (Erwing) : 17, 168, 204, 217
- GOLD (Robert S.) : 232, 237
- GOODMAN (Benny) : 98
- GRANT (Mark) : 333
- GREEN (Freddie) : 204
- GREER (Sonny) : 108, 111, 117, 347, 348
- GRICE (Paul) : 384
- GROTOWSKI (Jerzy) : 19, 275
- GUATTARI (Félix) : 279
- GUÉNOUN (Denis) : 12, 290, 411, 412
- GUÉRINEAU (Thomas) : 178
- GUERPIN (Martin) : 123, 126
- HAAR (Michel) : 303
- HADEN (Charlie) : 142

- HALL (Stuart) : 294
- HAMILTON (Jimmy) : 363
- HANCOCK (Herbie) : 384, 389
- HARBURG (Yip) : 333
- HAY (Samuel) : 254, 255
- HERSANT (Céline) : 312
- HERZHAFT (Gérard) : 65, 73, 75, 77, 226
- HENDRIX (Jimmy) : 169
- HILL (Errol G.) : 226, 231
- HILL (Teddy) : 136
- HILL (Tyrone) : 154
- HILLYER (Lonnie) : 378
- HINTON (Milt) : 135
- HODEIR (André) : 28
- HODSON (Robert) : 368, 371
- HOLIDAY (Billie) : 105, 126, 252, 293, 337
- HOPKINS (Ernest J.) : 23
- HOROWITZ (Vladimir) : 193
- HUDGINS (Johnny) : 108
- HUGHES (Langston) : 121, 125, 131, 129, 225, 233, 279, 337
- IMBERT (Rapahël) : 158
- IYER (Vijay) : 382
- JACKSON (Mahalia) : 347
- JACKSON (Quentin) : 361
- JACKSON (Ronald Shannon) : 369
- JACQUARD (Albert) : 176, 184
- JAMAL (Ahmad) : 160
- JAMIN (Jean) : 9, 198, 200, 201, 367
- JAMES (Georges Mona) : 157
- JAMES (Skip) : 68, 69
- JARMAN (Joseph) : 144, 145, 146, 147, 288
- JARRET (Keith) : 205
- JONES (Elvin) : 207
- JONES (Jo) : 115
- JONES (LeRoi) : voir BARAKA
- JONES (Philly Jo) : 116
- JOHNSON (James P.) : 98
- JOLLY (Geneviève) : 312
- JOPLIN (Scott) : 329
- JORDAN (Joe) : 95, 96, 97
- JORDAN (Louis) : 68
- JOST (Ekkehard) : 139, 140, 149, 152, 155, 160, 336
- JOSUÉ (Erol) : 177
- KAGEL (Mauricio) : 410
- KANTOR (Tadeusz) : 275
- KEIL (Charles) : 69
- KENNEY (William Howland) : 117

- KEPPARD (Freddie) : 186
- KERBAT-ORECCHIONI (Catherine) : 310
- KERN (Jerome) : 328
- KERNFELD (Barry) : 144
- KEROUAC (Jack) : 10, 11, 282
- KERSANDS (William) : 83, 85
- KERVAREC (Erwan) : 177
- KING (Woodie) : 231
- KIRK (Rahsaan Roland) : 191, 194, 205
- KONITZ (Lee) : 335
- KOOLHAAS (Rem) : 103
- KRASNER (David) : 253
- KRUPA (Gene) : 193
- KWAHULÉ (Koffi) : 225, 291-307, 333
- LACAVA (Jacques D.) : 67-69
- LACOMBE (Alain) : 103, 123
- LACOSTE (Joris) : 388
- LACY (Steve) : 319, 396
- LAFARO (Scott) : 194
- LANE (William Henry « Master Juba ») : 82
- LAPASSADE (Georges) : 55
- LARUE (Anne) : 19
- LATOUCHE (Serge) : 176, 184
- LAWSON (John Howard) : 223
- LÉANDRE (Joëlle) : 174-176, 182
- LEBEL (Jean-Jacques) : 174, 410
- LEDUC (Jean-Marie) : 112, 190, 194
- LEHMANN (Hans-Thies) : 19, 409
- LESCOT (David) : 338
- LHAMON (William T.) : 42, 73-82
- LINCOLN (Abbey) : 142, 338
- LINDSAY (Vachel) : 224, 278
- LISTON (Melba) : 190
- LIZÉ (Wenceslas) : 196,
- LOCKE (Alain) : 121
- LOMAX (Alan) : 113
- LOPEZ (Ramon) : 177
- L.O.S. : 177
- LUBAT (Bernard) : 174-176
- LUCA (Ghérasim) : 179
- LUNCEFORD (Jimmie) : 99, 110, 111, 116
- MALINA (Judith) : 204, 205, 260, 262, 263, 272-278
- MALLARMÉ (Stéphane) : 303, 304
- MALSON (Lucien) : 207, 208
- MARMANDE (Francis) : 32
- MARSALIS (Wynton) : 163, 170, 171, 194
- MARTIN (Denis-Constant) : 61

- MARTIN-SALVAN (Olivier) : 177
- MATTOS (Michael) : 267, 278
- MCLAUGHLIN (John) : 170, 194
- MCLEAN (Jacky) : 260-262, 267, 277, 278
- MCPHEE (Joe) : 370
- MÉGEVAND (Martin) : 316, 390
- MERLIN (Blaise) : 175-178, 183
- MESCHONNIC (Henri) : 312
- MEYERHOLD (Vsevolod) : 19, 275, 409
- MICHAUD (Yves) : 214
- MILEY (Bubber) : 108
- MILLER (Glenn) : 25
- MILNER (Ron) : 231
- MINGUS (Charles) : 139, 142, 205, 228, 278, 281, 288, 314, 323, 336, 337, 343, 372, 384, 395
- MITCHELL (Roscoe) : 144, 145, 148
- MOIRENC (Élodie) : 17
- MOLINO (Jean) : 45
- MONK (Thelonious) : 131, 207, 304, 305, 374, 385
- MONSON (Ingrid) : 141
- MORRIS (Ronald) : 99, 186
- MORRISON (Toni) : 298
- MORTON (Jelly Roll) : 38, 113, 186, 288, 329
- MOUËLLIC (Gilles) : 27, 89, 134, 135, 262, 264, 274, 289, 291, 292, 296, 300, 301-304, 313, 321, 322
- MOYE (Famoudou Don) : 144-149, 155
- MULARD (Christine) : 112, 190, 194
- MÜLLER (Jörg) : 178, 179
- MURRAY (David) : 176, 177
- MURRAY (Sunny) : 395
- NANCE (Ray) : 361, 363
- NANTON (Joe "Tricky Sam") : 50, 193
- NATTIEZ (Jean-Jacques) : 45, 48, 49, 320
- NEAL (Larry) : 277
- NICOLS (Maggie) : 177
- OLIVER (King) : 186, 341
- ØRSTED PEDERSEN (Niels-Henning) : 194
- ORY (Kid) : 186
- OUSLEY (Harlod) : 335
- PACZYNSKI (Georges) : 117
- PADOVANI (Jean-Marc) : 280, 281, 283, 287-289
- PAGE (Jimmy) : 169
- PALMER (Tony) : 24
- PARKER (Charlie) : 25, 134, 195, 242, 262, 265,
- PARKER (William) : 172, 343
- PARNAKH (Valentin Yakovlevitch) : 409

- PASS (Joe) : 194
- PARKS (SuZan-Lori) : 225
- PASTORIUS (Jaco) : 169
- PAUVROS (Jean-François) : 177
- PAVIS (Patrice) : 218-220, 301
- PEACOCK (Gary) : 338
- PERRENOUD (Marc) : 165, 168
- PETERSON (Oscar) : 194
- PIERREPONT (Alexandre) : 24, 30, 35, 62, 319, 322, 323, 338, 394, 401
- PICON-VALLIN (Béatrice) : 409
- PICQ (Pascal) : 176
- PISCATOR (Erwin) : 250, 275
- PLANA (Muriel) : 19, 20
- PONS (Vimala) : 180, 181
- PORTER (Cole) : 228
- POSTIF (François) : 68
- QUENEHEN (Raphaël) : 177
- RACHMANINOV (Sergueï Vassilievitch) : 193
- RAIBAUD (Yves) : 29
- RAINEY (Ma) : 68
- RAVEL (Maurice) : 344
- REDD (Freddie) : 204, 261, 267, 276, 278
- REINHARD (Django) : 288, 341
- REVEL (Jeanne) : 388
- RICARD (Alain) : 232, 233, 235
- RICE (Thomas Dartmouth) : 76
- RICHIE (Larry) : 267, 278
- RICŒUR (Paul) : 8, 218
- RINZLER (Paul) : 32, 33, 269, 309, 376
- RIVERS (Sam) : 237
- ROACH (Max) : 116, 142, 194, 228, 229, 334, 337, 378-380
- ROBINSON (Bill « Bojangle ») : 107
- RODGERS (Richard) : 328
- ROLLINS (Sonny) : 26, 194, 228, 336
- ROSILIO (Yoram) : 340
- ROSTAING (Marlène) : 180, 181
- ROUGET (Gilbert) : 206, 207
- ŠALAMON (Samo) : 230
- SAMOYVAULT (Tiphaine) : 341
- SANDERS (John) : 363
- SANDERS (Pharoah) : 155
- SARRAZAC (Jean-Pierre) : 284, 286, 368, 387, 391
- SAURISSE (Pierre) : 261
- SAUVANET (Pierre) : 33, 196, 373
- SAVRAN (David) : 100, 212, 223, 224
- SCHECHNER (Richard) : 13-15

- SCHIFF (David) : 351, 353, 354, 362
- SCHULLER (Gunther) : 50, 353
- SCLAVIS (Louis) : 176, 177
- SCOTT (Ronnie) : 205, 313
- SÉITÉ (Yannick) : 11, 33, 318, 319, 355-358, 362, 365, 379
- SELL (Mike) : 247-249, 256, 262, 263, 266-270, 273, 278
- SHAKESPEARE (William) : 355-362, 364
- SHAW (Arnold) : 137
- SHAW (Artie) : 355
- SHEARING (Georges) : 10
- SHEPP (Archie) : 139, 140, 142, 171, 176, 204, 211, 226, 228, 237-240, 242, 244, 247, 248, 251-253, 334, 336, 337
- SHINE (Kid) : 124
- SIDRAN (Ben) : 142
- SIMON (Georges) : 111
- SIMONE (Nina) : 30, 33, 256, 337
- SIRON (Jacques) : 25, 26, 197, 198, 318-320, 324, 374, 380, 381, 392
- SISSOKO (Ballaké) : 177
- SKLOWER (Jedediah) : 143, 149
- SMITH (Bessie) : 68, 242
- SMITH (Willie « The Lion ») : 113, 353
- SON HOUSE : 69
- SOUBRIER (Virginie) : 291-293, 295-298, 303
- SOURIAU (Étienne) : 288, 394
- SOUTHERN (Eileen) : 40, 42, 46, 55, 59, 62, 63, 96, 256
- SOUTIF (Daniel) : 23
- SOVA (Dawn B.) : 260
- SPRINGER (Robert) : 67, 69, 71, 72
- STANISLAVSKI (Constantin Sergueïevitch) : 19, 275
- STEELE (Shelby) : 231
- STEARNS (Marshall) : 122
- STOWE (Harriet Beecher) : 80
- STRAVINSKY (Igor) : 344
- STRAYHORN (Billy) : 354-356, 358, 361
- SUESSDORF (Karl) : 330
- SUN RA : 139, 142, 143, 151-162, 167, 171, 204, 211
- RYNGAERT (Jean-Pierre) : 275
- SZELEVÉNYI (Akosh) [« Akosh S. »] : 178
- TAGG (Philippe) : 29
- TARASTI (Eero) : 380
- TATUM (Art) : 193
- TAYLOR (Cecil) : 139, 395
- TCHAMITCHIAN (Raphaëlle) : 267, 271
- TCHICAI (John) : 237
- TERRY (Clark) : 363
- TEYSSOT-GAY (Serge) : 177, 181

- TOSCHES (Nick) :
- TRIAU (Christophe) : 387
- TRISTANO (Lennie) : 323, 342
- TROUPÉ (Sonny) : 177
- TUCKER (« Snake Hips ») : 126
- TUSQUES (François) : 174
- TYSON (June) : 151, 152
- UBERSFELD (Anne) : 311, 316, 317
- VALÉRY (Paul) : 303-305
- VANDERMARK (Ken) : 370
- VERDEAUX (Laurent) : 115
- WALDO (Terry) : 73
- WALKER (T. Bone) : 68
- WALLER (Fats) : 112, 187, 190, 335
- WALLER (Fred) : 104, 112, 125
- WATERS (Ethel) : 109
- WASHINGTON (George Dewey) : 109
- WASHINGTON (Kenny) : 205
- WHITEMAN (Paul) : 98, 187, 344
- WILLIAMS (Big Joe) : 256
- WILLIAMS (Cootie) : 135, 312
- WILLIAMS (Martin) : 393
- WILLIAMS (Patrick) : 342
- WILSON (August) : 255
- WOOD (Jimmy) : 361
- WOODING (Sam) : 409
- WOODMAN (Britt) : 361
- XUAN THUAN (Trinh) : 176
- YOUNG (Lester) : 372, 379
- ZEMP (Hugo) : 45
- ZIEGFELD (Florenz) : 100, 102, 103
- ZIMMERMANN (Bernd Alois) : 410
- ZNYK (Daniel) : 179

**LE JAZZ ET LA SCÈNE,
L'EXPRESSION JAZZISTIQUE À L'AUNE DE LA THÉÂTRALITÉ**

RÉSUMÉ

Ce travail appréhende la théâtralité du jazz au moyen des instruments de l'analyse scénique et dramaturgique. Trois approches sont ici articulées. La première consiste à mettre en évidence la conception symbiotique de l'art qui a présidé à la genèse du genre. Issues d'un paradigme culturel étranger au principe d'autonomie esthétique et à la séparation catégorielle des beaux-arts, les pratiques performatives afro-américaines du temps de l'esclavage n'opèrent pas de distinction entre la sphère artistique et les préoccupations sociales, pas plus qu'elles ne dissocient les différentes modalités de l'expression poétique. Intrinsèquement théâtrales et résolument ancrées dans la réalité populaire, les scènes de la préhistoire du jazz préfigurent les développements d'un art qui n'eut de cesse de déjouer les représentations dominantes pour se légitimer. La seconde approche insiste sur la fonction réflexive des manifestations scéniques du jazz et notamment sur leur capacité à rendre compte des rapports de force qui structurent le champ social. Notre analyse retrace la manière dont le processus de légitimation s'est accordé avec une spécialisation de l'expression jazzistique en un genre musical. Dans l'approche dramaturgique du phénomène qui clôt notre recherche, la performance apparaît comme une pratique ludique où s'invente un discours collectif dans une dynamique relevant à la fois de l'agonistique et de la coopération. Un tel jeu implique une tentative de dépassement de soi et du médium musical qui confine au tragique. À travers ces perspectives croisées, notre thèse rend compte de la profonde parenté qui unit ces deux arts vivants en même temps qu'elle entend contribuer aux réflexions sur leurs récentes mutations.

**JAZZ AND SCENE,
JAZZ EXPRESSION MEASURED BY THEATRICALITY**

SUMMARY

This thesis captures the theatricality of jazz through the instruments of the scenic and dramaturgical analysis. Three approaches are articulated here. The first is to highlight the symbiotic conception of the art, which led to the genesis of the genre. Stemming from a different cultural paradigm with the principle of aesthetic autonomy and a categorical separation of Fine Arts, the Afro-American performance practices back to the slavery days does not distinguish between artistic sphere and social concerns, nor do they separate different forms of poetic expression. Inherently theatrical and firmly rooted in the popular reality, the scenes preceding the jazz history foreshadow the evolution of an art that never ceased to thwart the dominant representations to legitimize itself. The second approach emphasizes the reflective function of scenic jazz performances including their capacity to reflect power relations structuring the social sphere. Our analysis tracks how the process of legitimation went along with a specialization in jazz expression shaping a musical genre. In the dramaturgical approach to the phenomenon that closes our research, performances seems like a fun practice leading to a collective discourse and a dynamic that shows as much agonistic as cooperative. This kind of play implies an attempt to transcend oneself and the musical medium that verges on the tragic. Through these intersected perspectives, our thesis reflects the deep relationship that unites these two performing arts at the same time it intends to contribute to the discussions on its recent changes.

MOTS CLÉS

AFRO-AMÉRICAIN, DRAMATURGIE, ESCLAVAGE, ESTHÉTIQUE, JAZZ, MUSIQUE, NÉGRITUDE, LÉGITIMITÉ CULTURELLE, PERFORMANCE, REPRÉSENTATION, THÉÂTRALITÉ, THÉÂTRE.

DISCIPLINE

Études théâtrales

ÉCOLE DOCTORALE

Esthétique, sciences et technologies des arts
(EA 1573)