

Séminaire de l'EHESS "Modélisation des savoirs musicaux relevant de l'oralité" Mercredi 8 mars 2017: La danse et la controverse du « vrai » Jazz.

Compte rendu de Samuel Roux

Dans le milieu de la critique et des amateurs de Jazz en France, on distingue deux traditions critiques. La première, que l'on peut qualifier de traditionaliste, est incarnée notamment par la figure du critique et producteur de Jazz Hugues Panassié, dont on trouve les thèses exposées dans son ouvrage *La Bataille du Jazz*¹ (1965). La seconde, incarnée par Philippe Carles et Jean-Louis Comolli à travers leur essai *Free jazz/Black power*² (1971), introduit une dimension politique dans l'analyse de l'évolution du jazz.

Cette controverse entre deux traditions critiques quant à la nature et à l'histoire du jazz se cristallise autour de problématiques centrales comme celles de l'authenticité, de la relation entre musique et corps, du rythme, etc. Ces questions intéressent particulièrement Marc Chemillier puisqu'il s'y confronte d'une certaine manière dans son travail concernant le rapport que certains musiciens entretiennent vis à vis de la technologie au sein de la musique improvisée : quelle place et quelle interaction entre le logiciel Djazz développé par Marc Chemillier et les musiciens avec lesquels il travaille ?

On peut dresser, schématiquement, une chronologie du jazz par décennie - bien que, comme dans toute fixation chronologique, certains courants ou musiciens ne s'y insèrent pas de manière parfaitement déterminée.

Le premier enregistrement « officiel » de jazz remonte à 1917, par l'orchestre *The Original Dixieland Jass Band*, orchestre composé de musiciens blancs. Comme en témoigne la section des commentaires en dessous de la vidéo sur la plateforme Youtube³, le débat concernant l'authenticité, la genèse de cette musique et sa dimension raciale - musique afro-américaine, musique métisse, récupération/dénaturation par la communauté blanche, etc. - est encore vif.

La chronologie décennale peut être dressée ainsi⁴ :

1920	1930	1940	1950	1960	1970
New Orleans	Swing	Bop	Cool Hard Bop	Free	Jazz Rock

Nous avons ensuite abordé les grandes thèses défendues par ces deux approches critiques plus en détail.

A/ Hugues Panassié et l'entreprise traditionaliste.

1) Le Jazz est une musique de danse. (Cf. *La Bataille du Jazz*, p. 17 ; p. 34)

La genèse du Jazz est intrinsèquement liée à la danse : avant que d'être une musique que l'on va écouter, le jazz était une musique *pour* danser, c'est-à-dire fondamentalement au service de la danse. La danse concerne à la fois le public et les musiciens, il y a une inspiration mutuelle des deux parties dans la construction même de cette musique. Panassié soutient que les musiciens construisaient leurs solos sur l'observation et l'écoute des figures rythmiques

¹Hugues Panassié, *La Bataille du jazz*, Albin Michel, 1965.

²*Free jazz, black power*, Galilée, 2e édition, 1979 (1ère édition 1971, rééd. « Folio » 2000)

³<https://www.youtube.com/watch?v=5WojNaU4-kl>

⁴Dans sa version plus détaillée par Marc Chemillier : <http://ehess.modelisationsavoirs.fr/seminaire/seminaire13-14/08-12fev14-controverse/controverse.jpg>

effectuées par les danseurs (de claquette notamment). Ce postulat est illustré par de nombreux exemples vidéo, comme l'orchestre de Count Basie et son *Air Mail Special* en 1941, ou encore l'extrait du documentaire *L'Aventure du Jazz* de Louis Panassié, dans lequel on voit Georges Benson (guitare), Jo Jones (batterie), Milt Buckner (orgue) et Jimmy Slide (claquettes). On y constate parfaitement l'intrication profonde de la danse et de la musique, où l'échange entre la musique et les mouvements du corps est permanente.

2) L'importance du Blues et de la voix. (Cf. *La Bataille du Jazz*, p. 29 ; p. 41)

Panassié souligne la filiation directe entre le Blues, les *negro spirituals* et le Jazz. Cette filiation se manifeste notamment dans la manière dont s'expriment le chant et l'utilisation des instruments solistes dans la musique Jazz : « Le jazz vient avant tout du blues, car c'est le blues, né de l'oppression subie par les Noirs américains, qui a imprégné le jazz de son climat, lui a donné son âme musicale. » Ainsi les inflexions de voix non académiques - vibrato rapide, notes tenues avec une certaine instabilité, modulation - ont-elle déterminé la technique instrumentale des solistes. On notera par ailleurs l'insistance sur « l'âme musicale », que l'on retrouve également dans la séquence du documentaire de Louis Panassié où Milt Buckner déclare : « that is the correct way to define Jazz : it must have a beat, and it's got to have soul » / « La meilleure définition du Jazz : il doit avoir une pulsation et de l'âme »⁵. Cette importance de l'âme, manifestation héritée du gospel des communautés afro-américaines, ira jusqu'à qualifier un genre musical, la *Soul Music*.

Exemple : Louis Armstrong à Copenhague en 1938 ^{6 7}

3) Distinguer le « vrai » Jazz. (Cf. *La Bataille du Jazz*, p. 66 ; p. 67)

Pour comprendre les positions de Panassié, il semble nécessaire de rappeler qu'en effet les débuts du Jazz se font dans un fort contexte de ségrégation raciale aux Etats-Unis, où l'industrie phonographique naissante tend à enregistrer des orchestres blancs pour un public blanc, dans une version fortement « dénaturée » (cf. the Original Dixieland Jazz Band) : « Cette musique plus que bâtarde passait pour le summum du Jazz aux yeux du public français ». Par soucis d'authenticité, autant que de justice pour les musiciens noirs qu'il admire (Bechet, Armstrong), Panassié défend l'idée d'un « vrai » Jazz. Ce soucis d'authenticité s'est finalement peu à peu transformé en crispation, menant finalement Panassié à condamner toute forme de Jazz à partir du Be Bop, et à entretenir une grille de lecture musicale aux fondements anthropologiques contestables quant à ce qui relève du vrai jazz ou n'en relève pas.

4) Le Be-bop n'est pas du « vrai » Jazz. (Cf. *La Bataille du Jazz*, p. 135)

Le passage des années 30 aux années 40 est un véritable point de rupture pour la critique Jazz en France. Avant même que de condamner leur musique, Panassié fustige l'attitude scénique même des « Boppers, coolers et progressistes de tout poil » qui jouent dos au public, de façon introvertie, sans même prendre la peine de le saluer. Pour Panassié, cela est aux « antipodes de la manière des musiciens de Jazz et surtout du comportement naturel des noirs ». S'il faut

⁵<http://www.youtube.com/watch?v=MjCg7o1quAQ>

⁶<http://www.youtube.com/watch?v=UZvqvNYJmC4>

⁷Le motif improvisé vers 6.17 par Armstrong à la trompette est l'objet d'un article fort intéressant du musicologue et neurologue William Benzon. Cet article aborde un thème déjà évoqué dans une des séances du séminaire de M. Chemillier, à savoir l'épaisseur du matériau musical et sa circulation historisante (i.e. Herbie Hancock et l'utilisation de la flûte pygmée), par l'étude d'un véritable meme musical orientaliste qui traverse la musique occidentale depuis plusieurs siècles, et qui se trouve être précisément le motif joué par Armstrong.

<http://www.3quarksdaily.com/3quarksdaily/2017/03/louis-armstrong-and-the-snake-charmin-hoochie-coochie-meme.html>

évidemment souligner l'importance et le rôle essentiel que Panassié a joué dans la promotion et la transmission du Jazz en France et en Europe, ainsi que sa lecture du Jazz depuis le terrain ; sa vision essentialiste de l'Homme noir et son articulation avec des notions aussi marquées que « naturel » ou « vrai » est particulièrement contestable. Ce type de lecture amène de façon assez inévitable à une position conservatrice, ainsi qu'à une forme de reproduction inversée des stéréotypes racistes les plus systématiques. De façon plus générale, on pourrait dire que toute approche qui tend à défendre une « vrai » musique, quelle qu'elle soit, pose de grands problèmes de méthodologie et d'objectivité scientifique, occultant d'avance le caractère résolument métissé - pas nécessairement en terme raciaux mais en terme de relations multiples et complexes entre différents acteurs - de toute musique.⁸
Exemple musical : Thelonious Monk, performance avec danse non synchronisée avec la musique, qui se rapproche d'une forme de transe.⁹

B/ Philippe Carles et Jean-Louis Comolli ; *Free Jazz Black Power* (1971)

1) Le bop est une révolte contre les carcans de la danse. (Cf. *Free Jazz Black Power*, p. 254 ; p. 257 ; p. 261)

Pour ces deux auteurs, il y a en effet une distanciation par rapport à la danse avec le tournant des années 1940 et l'émergence du Be-bop, mais la lecture qu'ils en font est radicalement opposée à celle de Panassié. Plutôt que d'y voir une forme d'aliénation et de dénaturation d'un Jazz prétendument « vrai », ils y voient au contraire la manifestation d'une libération des carcans de la danse et de l'industrie de la part des musiciens de Jazz, situant l'aliénation précisément dans les décennies antérieures. En effet, l'imposition de carcans rythmiques et la contrainte des structures musicales par l'industrie de la musique et du divertissement était l'explicitation, au sein même de la musique, d'une domination générale subie par les populations afro-américaines à grand coups de discriminations raciales et de freins à l'émancipation économique et sociale.

Comme le montrent Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, les musiciens Bop sont parvenus, en s'émancipant de la danse, à créer un point de rupture (en témoigne la vive réaction de Hugues Panassié), un clivage qui obligeait les acteurs à se positionner : « (...) obliger le monde blanc à aimer ou à détester la musique noire mais non plus en tant qu'instrument de divertissement. » La libération des carcans de la danse était donc une libération de la fonction divertissante imposée et exploitée par une industrie de la culture et du divertissement capitaliste et blanche.

Cependant, les lignes ne sont pas aussi clairement marquées, en témoigne le morceau de Dizzy Gillespie *Oop Bop Sh'Bam*¹⁰, qui réconcilie en quelque sorte le Be-bop et la danse synchronisée.

2) Le Jazz avant 1940 est aliéné par la fonction distractive de la danse. (Cf. *Free Jazz Black Power*, p.55 ; p.56)

Comme nous l'avons vu ci-dessus, P. Carles et J-L. Comolli considèrent la période qui précède l'apparition du Be-bop - plus ou moins des années 1920 aux années 1940 - comme la

⁸Dans un autre contexte d'interaction musicale et sociale entre populations noires et populations blanches, le sociologue britannique Dick Hebdige, pionnier des *Cultural Studies*, a analysé le phénomène d'une certaine mythologie de l'homme noir pour la jeunesse blanche dans le monde anglo-saxon des années 1940 et 1950. http://www.editions-zones.fr/spip.php?page=lyberplayer&id_article=61

⁹<http://www.youtube.com/watch?v=s2z67tTQIvI&list=PLE1A67A5572C5E6D2>

¹⁰<http://www.youtube.com/watch?v=LSC0zze3dz0>

période de suprême aliénation de la musique Jazz : « Le « jazz » acquiert des règles, des structures esthétiques, une définition reconnues et perpétuées par ceux qui le font, ceux qui l'entendent et ceux qui l'exploitent (...) » C'est de cette fixation structurelle que s'émancipent les *boppers*, et qui va donc à l'encontre de la danse et de la distraction, c'est-à-dire qu'elle sort du consensus du divertissement.

3) L'exception Fats Waller. (Cf. *Free Jazz Black Power*, p. 240)

Les deux auteurs réservent une place à part au chanteur et pianiste Fats Waller (1904-1943) qui, tout en s'inscrivant dans la filiation du blues vocal et dans l'incarnation stéréotypée depuis les *Minstrel Shows*¹¹ de la figure du « bon Noir », à la fois musicien et amuseur tel qu'a pu l'incarner également Louis Armstrong ; n'en a pas moins livré des chansons humoristiques raillant et dénonçant certains traits de la société américaine de l'entre-deux-guerres. Carles et Comolli citent notamment *Loungin' at the Waldorf* - caricature de la clientèle chic et des relations mondaines - et *The Joint Is Jumpin'* - description d'une soirée dans un *Juke-Joint* écourtée par l'intervention de la police en raison du bruit. Comme on le voit encore une fois, l'histoire complexe de cette musique est traversée de paradoxes apparents et de contradictions qui résultent de la position particulièrement ambivalente des musiciens noirs dans la société américaine. Le cas de Fats Waller pourrait être lu comme un exemple de micro résistance. A l'encontre d'une sociologie de la domination qui a parfois tendance à faire des sujets dominés des sujets dominés *absolument* ; des grilles de lectures plus fines révèlent que des phénomènes de subversion et de résistance se jouent à plusieurs niveaux, y compris dans des contextes en apparence extrêmement normés et contrôlés, telle que l'industrie capitaliste du divertissement par exemple.

4) Le free jazz réintègre des éléments africains, mais *sans* la synchronisation de la danse. (Cf. *Free Jazz Black Power*, p. 312 ; p. 320)

Le free jazz réintègre la danse, non plus sous la forme d'un phénomène social tel qu'il pouvait se constituer dans les années 1930, mais plutôt comme expression individuelle qui se manifeste presque sous la forme d'une quasi transe, et prend en compte la corporéité dans la performance musicale même, où le corps du musicien et sa relation à l'instrument sont inscrits dans une relation physique, qui s'écoute autant qu'elle se voit. L'exemple cité est celui de Cecil Taylor, qui joue du piano à même le cadre, un peu à la manière des joueurs de balafon comme le soulignent les auteurs, tout en se livrant à une forme de danse théâtralisée où le corps de l'artiste est mis en scène dans l'espace¹². La danse de Monk évoquée plus haut peut également rappeler ce type de rapport particulier, sans synchronisation directe, entre la musique et la danse. En ce sens, on pourrait dire que la danse telle que la réintègre le free jazz se rapproche plus des danses de représentation que des danses de socialisation (lindy-hop, tango, salsa, pogo, etc.) telle que les a défini l'anthropologue de la danse Adrienne Kaeppler. La prise de liberté du free jazz par rapport aux normes et conventions se situe donc également du côté de la danse, avec une certaine forme de dissociation entre celle-ci et la musique, liées par des rapports sans doute moins évidents mais pas absents ; et présente des similarités avec certains travaux de chorégraphes contemporains, à l'instar de Merce Cunningham. Cette réintroduction de la danse non synchronisée a également à voir avec une réactualisation dans le free jazz « de traits musicaux spécifiquement africains » : prééminence du rythme et de la percussion, détournement dans la pratique des instruments occidentaux - comme le montre l'exemple de Cecil Taylor avec le piano.

¹¹ Voir à ce propos le brillant ouvrage de Nick Tosches qui part d'une figure énigmatique des *minstrel shows*, Emmett Miller, pour tracer un portrait de la musique américaine, à la fois érudit et qui va à l'encontre des conceptions puristes.
<http://www.editions-allia.com/fr/livre/330/blackface-au-confluent-des-voix-mortes>

¹² <http://www.youtube.com/watch?v=jZaPmuXMnDg>

C'est donc une revendication d'émancipation à la fois artistique et politique qui se joue, où la danse est finalement comme un pont qui permettrait aux deux dimensions de se rejoindre.

C/ La question de la danse

1) La danse était constitutive des éléments africains d'origine.

La revendication progressive au sein de la société américaine de l'héritage africain pour les populations noires comme source de fierté a donc amené sur un plan musical, dans le free jazz, à réintroduire des « éléments africains » - dont il faut se garder de faire une essentialisation également. La danse, comme le montrent de nombreux témoignages de la fin du XVIII et du début du XIX siècle, était un élément déterminant dans la construction de l'identité même des esclaves noirs américains, autant qu'il était inscrit dans le quotidien et l'expérience vécue : « Nous sommes une nation de danseurs, de musiciens et de poètes. Aussi tout événement important [...] est-il célébré par des danses publiques, accompagnées de chants et de musique appropriés aux circonstances »¹³

2) La fonction de la danse n'est pas unique, elle peut-être **à la fois** rituelle et distractive.

C'est un point particulièrement crucial que celui-ci. En effet, le rapport entre musique et danse - et dans le cas particulier abordé ici entre musique et jazz - est le point nodale autour duquel s'est cristallisé la controverse sur la musique jazz. Chacune des deux traditions critiques évoquées ci-dessus s'est distingué par une certaine définition de ce qu'est la danse, de la place qu'on lui assigne vis-à-vis de la musique - la musique au service de la danse / la musique qui s'émancipe des carcans de la danse - et de la signification qu'on lui donne. L'un des textes fondateurs de l'anthropologie de la danse¹⁴, publié en 1928 par l'anthropologue britannique Evans-Pritchard, montre comment la danse n'est pas cantonnée à une seule fonction (en l'occurrence soit rituelle soit distractive, bien qu'on puisse en penser d'autres comme par exemple une fonction de socialisation ou de séduction) à travers l'analyse de la danse de la bière chez les Zandé d'Afrique centrale : il y a coprésence de l'élément rituel et de l'élément festif.

¹³Olaudah Equiano, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa the African, written by himself*.

¹⁴Evans-Pritchard ; «La danse» (1928), *La femme dans les sociétés primitives et autres essais d'anthropologie sociale*, trad. Anne et Claude Rivière, Presses universitaires de France, 1971, pp. 154-168.