

Séminaire de l'EHESS « Modélisation des savoirs musicaux relevant de l'oralité »

Mercredi 7 Mars 2018: Accents et communautés musicales

Compte-rendu d'Antoine Brunet

Cette séance fut consacrée à la question des **accents** et des **communautés** musicales impliquant certains aspects **identitaires**. La séance s'est organisée autour de trois études de cas spécifiques, la conception de la bossa nova brésilienne, le « vrai jazz » et le « jazz aliéné ». L'accent désigne avant tout la manière de prononcer une langue, qui s'observe à l'échelle de territoires donnés. C'est un phénomène qu'on retrouve en musique, avec un certain aspect communautaire des savoirs musicaux dans l'interaction de ses membres. L'exemple des communautés chrétiennes afro-américaines est parlant, car il s'agit d'un contexte d'apprentissage particulier pour de nombreux musiciens. On peut mentionner l'exemple du bassiste Sharay Reed, qui y a fait ses armes très jeune et dont la culture, la technique, et l'esprit collectif de la musique soul et gospel ont façonné l'identité musicale (<https://www.youtube.com/watch?v=pATcvr3zAhg>).

Le premier cas étudié est celui de la vision communautaire de la **bossa nova** développée par le pianiste brésilien Jovino Santos Neto, avec lequel Marc Chemillier a collaboré notamment dans le cadre d'une séance à l'IRCAM. Jovino Santos Neto utilise comme critère distinctif de la *bossa nova* une question d'accent exprimée dans son langage de musicien. Les artistes n'étant pas nécessairement des universitaires, leur outil principal pour parler de la musique est la métaphore, ou l'analogie: Jovino parle ainsi du « **mouvement** » propre à la *bossa* qui aurait une direction bilatérale, de gauche à droite, à l'inverse du jazz, qui irait vers l'avant et l'arrière. Cette analogie dissimule un certain *feeling* musical spécifique à la bossa basé sur la **syncope**. La syncope serait ainsi une forme de décalage, de mise en mouvement souple avec en toile de fond la fonction de la danse.

Le propos prend une tournure communautaire lorsqu'il critique l'**interprétation** par Erroll Garner du standard *Girl from Ipanema* (<https://www.youtube.com/watch?v=mkFJ6U1zqQU>), et par extension toute une tradition d'appropriation de la bossa par le jazz à partir de l'album *Stan Getz/Gilberto*. Chez Garner, Jovino perçoit une accentuation différente qui rendrait problématique la collaboration de musiciens brésiliens avec lui, et ceci en raison de cette question d'accent, Garner plaçant les mélodies sur la pulsation elle-même (dans sa partie de main droite qui déroule un ruban de croches) là où Jovino les place sur les subdivisions du temps, mettant en valeur un certain contretemps qui stimulerait le mouvement (notons que Garner place également des contretemps, mais dans sa partie de main gauche).

Le second cas est celui du critique musical Hugues Panassié, qui s'est intéressé au jazz à partir des années 1920 et a émis l'idée d'un « **vrai jazz** » noir américain des origines qu'il distinguait de sa reprise par des orchestres blancs qu'il considérait comme affadie. Cette question du vrai jazz est ainsi très politique, avec la parution de *La bataille du jazz* en 1965, qui émet deux idées centrales: la première est celle du jazz comme **musique de danse** (« les musiciens dans leurs solos, construisaient souvent leurs phrases sur les figures rythmiques qu'ils avaient vu exécuter par les danseurs »). L'exemple du clip de Count Basie faisant danser les spectateurs jusqu'à l'épuisement est parlant à ce propos (<https://www.youtube.com/watch?v=lKqwKTILrug>). La deuxième idée de l'ouvrage repose dans le rapport entre le blues, racine du jazz, et l'oppression afro-américaine. L'idée est que l'**expressivité vocale noire** serait le terreau de l'âme jazz: « c'est cette manière de chanter qui a déterminé la technique des instrumentistes noirs ». Les inflexions particulières du chant noir se répercuteraient dans la technique instrumentale: « faire chanter un instrument selon la technique vocale propre au blues, voilà le moyen d'expression propre au jazz ».

Un dernier point est celui de l'**attitude générale** des musiciens de jazz. Pour Panassié, l'état d'esprit des boppers - les tenants du style be-bop - serait aux antipodes de l'attitude souriante des noirs américains du « vrai jazz ». Le be-bop est un sous-genre du jazz développé à partir des années

1940 par des musiciens comme Charlie Parker ou Dizzy Gillespie qui se caractérise par une extrême complexification harmonique, rythmique, et une grande virtuosité technique. Ils afficheraient ainsi un certain mépris du public et une suffisance pédante, comme le montrerait l'exemple de Thelonious Monk (<https://www.youtube.com/watch?v=XjJYeCYO-hA>) quittant la scène pendant le solo de son saxophoniste. S'en est suivi un débat sur ce que l'on appelle danse et la question de sa détermination ontologique face au mouvement corporel pur et simple, qui s'est prolongé par une discussion sur la faiblesse de certaines notions anthropologiques chez Panassié (race, instinct).

Le dernier cas étudié dans cette séance est celui du « **jazz aliéné** » tel qu'il a été conçu par Carles & Comolli dans *Free Jazz, Black Power* publié en 1971. D'après les auteurs, le be-bop serait une révolte contre les carcans de la danse, envisagée comme une **force aliénante** des masses. Cette conception marxiste qui tend à faire de la danse un instrument de domination par la distraction est l'antithèse exacte de la thèse de Panassié, pour qui la danse était un critère valorisant. Le jazz d'avant les années 1940 et avant l'apparition du be-bop serait ainsi une forme musicale aliénée par la danse. Ainsi, ce qui est considéré comme le vrai jazz par les uns est considéré comme le jazz aliéné par d'autres. Dans leur analyse, le free jazz serait l'aboutissement de ce processus de **libération des populations afro-américaines** par la réintégration d'éléments africains, mais sans leur donner la fonction de moteur de la danse.

Le point commun de toutes ces critiques, tant chez Jovino que chez Panassié ou Carles et Comolli, c'est la mise en avant d'un critère **d'authenticité** comme repère normatif, ce qui explique l'aspect revendicatif de leurs propos. Ces controverses ont été légion dans l'histoire de l'art et dans le jazz en particulier, on peut mentionner ici l'opposition forte à laquelle a dû faire face Panassié de la part de modernistes comme Charles Delaunay ou Boris Vian, qui l'appelaient par ailleurs *Gugusse* (ou *Panne d'acier*).