

Jazz et anthropologie : un mariage impossible ?

Jean Jamin & Patrick Williams

L'HOMME – Revue française d'anthropologie 158-159 / 2001

Résumé par Alain Macaire

Au commencement du jazz est l'altération. Son histoire semble en effet faussée dès le début : musique du peuple noir dans une Amérique blanche, le premier disque de jazz sera gravé par des musiciens blancs ! Mais le jazz affiche une étonnante capacité de remise en cause.

La plupart des commentateurs soulignent l'authenticité ethnique du jazz, et pourtant très peu de travaux anthropologiques ont été consacrés au jazz. Car contrairement au blues, au gospel, au negro spirituals, et autres worksongs, qui sont géographiquement plus localisés, qui utilisent des formes musicales plus figées, et qui s'inscrivent dans un contexte sociologique plus déterminé, le jazz ne présente aucun des repères géographiques, aucune des niches et entités culturelles, aucun des contours sociaux sur lesquels se développe habituellement l'anthropologie.

Y aurait-il donc un problème de repérage et de construction de l'objet « jazz » : y-a-t-il dans le jazz quelque chose qui résiste à toute étude à toute objectivation ? Ceci expliquerait par ailleurs que sa transmission se soit longtemps opérée sur le seul mode de la tradition orale.

Pour le jazz, l'enregistrement est le seul support et signe matériel utile à l'analyse. Comme pour les musiques ethniques, les transcriptions que l'on peut faire ne reflètent pas véritablement la musique, car ce qui est fondamental en jazz, ce n'est pas tant ce que jouent les musiciens mais comment ils le jouent, et aussi et surtout, ce qui se joue entre les musiciens. En plus du timbre qu'il est impossible de retranscrire, nous trouvons également ici le problème de la transcription du *swing*.

Comme dans le cas des musiques ethniques, l'enregistrement permet une réécoute, une re-actualisation d'une occurrence de l'exécution. En jazz cette écoute est au fondement même de l'œuvre et de son historicité : c'est un événement lié à une rencontre, un phrasé inédit, un rythme inattendu, un riff inventé, etc. Contrairement aux musiques savantes, ici l'œuvre n'est pas la partition mais l'enregistrement ; le paradoxe étant que, ce que le disque permet de répéter indéfiniment ne s'est peut-être jamais reproduit, et ne se reproduira sans doute jamais plus.

Concernant l'analyse, GUNHTER SCHULLER écrit : « l'œuvre de jazz défie toute observation, et en particulier toute analyse musicale. Les supports visuels (partitions, vidéos), peuvent être ralentis et étudiés à loisir, alors que l'enregistrement audio ne peut être ni ralenti ni arrêté, il impose sa durée.

Le jazz va jusqu'aux extrêmes de cet « art du moment » (ANDRE SCHAEFFNER), et par conséquent l'histoire du jazz est dans un état d'instabilité permanente, une histoire qui, comme la musique qu'elle retrace, est toujours en train de se faire : combien de musiciens déplorent que leurs meilleures prestations n'aient jamais été enregistrées, et l'eussent elles été qu'il y en aurait toujours une qui ... D'autre part, il arrive fréquemment qu'il y ait, du fait de l'évolution du discours d'un musicien, un décalage entre le discours musical des enregistrements, et celui des prestations de concerts (par exemple JOHN COLTRANE à l'Olympia en 1960).

Le thème du colloque organisé en juin 1999 par l'APRAS (Association Pour la Recherche en Anthropologie Sociale), entendait se pencher sur cette « nature » culturelle du jazz. Il se voulait une ouverture entre une discipline et un phénomène esthétique, un savoir et un jeu, qui avait tout pour se rejoindre mais qui après un premier coup de foudre n'ont cessé de se détourner l'un de l'autre.

Le jazz constitue-t-il un objet culturel et un objet naturel de l'anthropologie ?

A cette question nous pouvons répondre oui s'il on considère l'engouement que la jazz a suscité au sein de la communauté des chercheurs de l'anthropologie française dans les années 20, surtout des ethnologues attachés au musée d'ethnographie du Trocadéro, ancêtre du musée de l'Homme. Parmi eux, ANDRE SCHAEFFNER, MICHEL LEIRIS, GEORGES HENRI RIVIERE ou même ALFRED METRAUX.

A cette époque, il se produit en Europe, une conjonction de plusieurs faits permettant la confrontation avec de nouvelles formes d'art et de musique :

1. ce que MICHEL LEIRIS appelle la « crise nègre », la « découverte » des arts plastiques de l'Afrique noire, et son influence sur le style de vie européen,
2. la représentation du *Sacre du Printemps* d'IGOR STRAVINSKY, et le déchaînement de passions qu'elle allait susciter,
3. l'apparition du jazz.

En effet, tout cela va profondément modifier les représentations que la société occidentale se formait des cultures exotiques, et en retour c'est elle qui s'exotise : l'Autre (le *Sacre du Printemps*, le jazz), n'apparaissant plus comme étant tout à fait un Autre.

Les conditions de possibilité d'une anthropologie, c'est-à-dire l'interrogation sur les faits de culture et de société, étaient esthétiquement posées, notamment par l'irruption de nouvelles façons de représenter le corps et de mettre de « l'art dans la vie ».

L'art nègre, que l'on a qualifié par la suite d'« art primitif », possède une force d'expression telle que les œuvres s'imposent dans leur « existence spatiale immédiate ». On se trouve d'emblée face à une théâtralisation : les masques, les statues, les figurines donnent l'impression que les personnages qu'ils représentent sont là, bien présents.

Dans le jazz, on retrouve cette théâtralisation, les musiciens étant perçus comme de véritables personnages sonores faisant converser et « danser leurs instruments » : leur musique étant autant jouée que gesticulée, les musiciens autant regardés qu'écoutés.

Dramatisation esthétique, probablement liée à la dramatisation sociologique (traite, esclavage), et géographique où il s'était développé (New Orleans, les rues et les bordels, les églises, les cimetières). De la même manière que l'art nègre, le jazz imposait son « existence spatiale immédiate ».

Lors de son premier séjour à New York en 1946, JEAN PAUL SARTRE exprime sous la forme d'un calembour « comme les bananes le jazz doit se consommer sur place », c'est-à-dire une musique de l'instant, « une musique en train de se faire », une dramaturgie où les coulisses et la scène ne font qu'un (ANDRE SCHAEFFNER), et où la temporalité se substitue à la textualité, comme le carnet d'esquisses au tableau (MICHEL LEIRIS).

Cette relation à l'expression du corps n'a pas été sans marquer l'approche de l'ethnologie française ni sans agir sur la construction de ses objets de prédilection (rhombes, masques, etc.), pour lesquels c'est surtout le côté expressif si ce n'est expressionniste des sociétés africaines qui fut mis en avant.

Parce qu'il réintroduisait le corps dans la musique, le jazz ne pouvait qu'attirer l'attention de la nouvelle équipe du Musée d'Ethnographie du Trocadéro qui, de leur côté, se préoccupaient d'introduire le corps dans le musée : « donner du geste » aux objets qui y étaient exposés : prendre en compte leurs propriétés fonctionnelles et non seulement formelles. En somme, faire de la muséologie un spectacle participant, comme il existe en ethnologie une observation participante.

Musique en « état de marche », musique du « sur place », le jazz proposait un modèle intuitif à cette muséographie ethnologique qui se demandait comment rendre le « sur place » des choses collectées, extraites de leur contexte, à l'instar, là aussi, du jazz qui s'en était lui même émancipé, sans que ses origines fussent pour autant obliérées.

Mais si la découverte jazz a servi de catalyseur dans la formation d'ethnologues français et inspiré leurs premiers travaux, ceux-ci n'en firent pas pour autant un objet d'étude : ni LEIRIS, ni SCHAEFFNER, ni RIVIERE n'enquêtèrent sur ses conditions de production et d'exécution. Jazz et anthropologie manquèrent donc leur rendez-vous, et il faudra attendre l'écrivain LEROI JONES pour voir le jazz abordé dans une perspective anthropologique, notamment dans son essai majeur, « le peuple du blues », où il fait explicitement référence à des ethnomusicologues comme JOHN et ALAN LOMAX, ou NELSON PUCKER, ainsi qu'à des anthropologues tel MELVILLE J. HERSKOVITS.

Détachant le jazz de l'Afrique, et soulignant le devenir américain des Noirs africains, LEROI JONES opère un renversement de perspective : la musique qu'ils inventent apparaît comme une sorte de chronique de leur histoire, de leur mobilité sociale et culturelle. Il fait coïncider faits musical et social, réévaluation esthétique du jazz et émancipation sociale des Noirs américains : le jazz comme sociologie et anthropologie du peuple noir américain.

Cependant, curieusement, son travail n'inaugure pas de nouvelle étape dans les études anthropologiques sur le jazz : aucune enquête de terrain ou étude ethnographique n'en découle. Y aurait-il donc pour cette discipline une difficulté à penser cette musique ? Considérer les Noirs américains comme une communauté pose des difficultés ; considérer le jazz comme sa voix, encore plus car, si tel était le cas, comment pourrait-il recevoir l'adhésion de personnalités qui ne lui sont aucunement liées (des Blancs américains notamment) ? Comment celles-ci pourraient l'enrichir et y trouver leur épanouissement ? Autant de questions que devrait résoudre une anthropologie du jazz.

Mais, quel peut être le ou les terrain(s) d'étude en jazz ? Quelle peut être l'« observation directe » sinon celle des musiciens *on stage* et aussi *off stage*, dans leur vie quotidienne, les circonstances où se prépare cette musique. A travers les emprunts, les reprises, les citations, les tournures partagées, les improvisations des uns devenant thème pour l'autre et vice versa, les musiciens de jazz peuvent donner l'impression qu'ils vivent sur un stock communs de formules et qu'ils prennent part à une même invention.

Suivre les voies de ce partage et montrer comment toutes ces créations individuelles s'articulent les unes aux autres, c'est faire de l'ethnologie en ne quittant pas la musique comme objet. L'idée de communauté réapparaît alors : mais une communauté fondée sur une manière de concevoir et de pratiquer la musique, une manière de concevoir et de pratiquer la société.

La question des archives, enfin, amène à envisager une autre raison à la réticence de l'anthropologie face au jazz. Avant d'être enregistré, le jazz aurait pu être la musique exclusive d'une communauté, se trouver lié à des lieux, des hommes, des circonstances. Toutes choses séduisantes pour l'anthropologie. Avec l'enregistrement le jazz trouve son accomplissement, devenant à la fois musique de l'instant et anachronisme. Dédoublé, il pourrait devenir lui-même anthropologie. Une anthropologie du jazz serait alors un pléonasma.