



Article : Sur une réception du jazz en France

Auteur(s) : Laurent Cugny

Source : RJMA – *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiocitiles*, Cahier en français, n° 1, Avril 2018

Publié par : Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiocitiles (CRIJMA), Institut de Recherche en Musicologie (IReMus), Sorbonne Université

Stable URL : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/a28df77c>

La *Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiocitiles* (RJMA) est une revue en ligne, de parution annuelle. Ce numéro de la RJMA se présente sous la forme de quatre cahiers, contenant chacun tous les articles dans une langue, respectivement français, italien, portugais, anglais. Chaque cahier est identifié par l'acronyme RJMA suivi du nom de la Revue dans la langue correspondante.

Les cahiers sont disponibles en ligne sur : <http://www.iremus.cnrs.fr/fr/publications/revue-detudes-du-jazz-et-des-musiques-audiocitiles>.

Comment citer cet article:

CUGNY, Laurent, « Sur une réception du jazz en France », *RJMA – Revue d'études du Jazz et des Musiques Audiocitiles*, Cahier en français, n° 1, CRIJMA – IReMus – Sorbonne Université, Avril 2018, p. 1-29. Disponible sur : <https://www.nakala.fr/nakala/data/11280/a28df77c>.

Sur une réception du jazz en France

Laurent Cugny

En 2009, à la suite d'une intervention à l'Universidade Federal do Paraná (UFPR) à Curitiba au Brésil, j'avais écrit un article intitulé « À propos d'une dérive culturaliste dans les études jazzistiques », d'abord refusé par une revue nord-américaine et ensuite publié en France par *Les Cahiers du jazz*¹. Comme son titre l'indique, ce texte s'employait à décrire ce qui m'apparaissait alors comme les dérives d'une approche culturaliste devenue dominante dans la musicologie anglophone du jazz.

Par ailleurs, depuis notamment la publication de *Making Jazz French* par Jeffrey H. Jackson en 2003², plusieurs ouvrages ont paru sur le jazz en France, manifestation d'un des aspects d'un mouvement d'intérêt plus général pour le jazz pratiqué ailleurs que dans le territoire originel étatsunien. Ayant moi-même travaillé sur ce sujet, je souhaiterais montrer, à propos de ce domaine particulier, de quelle façon les travers soulignés dans l'article de 2010 s'observent toujours, dans le but de tracer des perspectives pour une musicologie du jazz à venir.

L'argument s'articule autour des visées de discours prenant le jazz pour objet et de la place qui y est réservée à l'objet musical sonore. Dans un premier temps, on verra comment un objet méta-musical (les discours sur le jazz de spécialistes francophones dans l'entre-deux-guerres) peut se voir instrumentalisé en marginalisant les aspects précisément musicaux de ces discours. Ensuite, on se penchera plus longuement sur le film *Paris Blues* comme étude de cas sur les différentes questions précédemment soulevées et plus généralement sur un type commun d'approche.

André, Robert, Hugues et les autres

Le traitement de la naissance de la critique de jazz en France entre les deux guerres par Jeremy F. Lane dans son livre *Jazz and Machine-Age Imperialism – Music, "Race," and Intellectuals in France, 1918-1945*³ fournit une occasion de réfléchir à ce qui peut apparaître comme une instrumentalisation de l'objet musical (et para-musical) au profit de visées extérieures à la musique.

To write about jazz was hence frequently also to reflect upon one or all of the defining characteristics of machine-age imperialism. The circumstances of its importation into France meant jazz became closely associated with the terrible destructive force of mechanized total war and with questions as to the significance for an older European civilization of such horrific destruction. Its disconcerting rhythms, which seemed to echo the rhythms of the machine age, sparked reflections on the nature of the relationship between old Europe and a newly ascendant, machine-age America. Under such circumstances, to elaborate an aesthetics of jazz was often to do more than simply seek to identify and codify the characteristics of a new musical form. The accounts of Dubamel, Le Corbusier, Vuillermoz, and Leiris all suggest that adapting oneself to the era of

¹ Laurent Cugny, « À propos d'une dérive culturaliste dans les études jazzistiques », *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 7, 2010, p. 93-117.

² Jeffrey H. Jackson, *Making Jazz French – Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham & London, Duke University Press, 2003.

³ Jeremy Lane, *Jazz and Machine-Age Imperialism – Music, "Race", and Intellectuals in France, 1918-1945*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2013.

machine-age imperialism involved not simply coming to terms with its shocks and dislocations at the level of the rational understanding but also accommodating one's body, sensibilities, and affects to its strange new rhythms and cadences.

Another way of putting this would be to say that adapting to the machine age or responding to the "heterogeneity of cultural forms" brought to Europe through imperial expansion were properly aesthetic processes relating to the realm of perception, of embodied sensibility, and affect. The "volupté" both Le Corbusier and Vuillermoz attributed to the jazz rhythms of the machine age was surely an expression of the almost erotic pleasure, the libidinal investment this process of affective or aesthetic adaptation could elicit. The ambivalent mix of fear and fascination underpinning Dubamel's apparent revulsion in the face of those rhythms suggested that even he was not entirely insensitive to such affective pleasures and libidinal investments. Once the properly aesthetic nature of adapting to the disruptive transformations of machine-age imperialism is acknowledged, it becomes easier to understand how a musical or aesthetic form such as jazz could come to serve as a powerful figure, a synecdoche, for those disruptions⁴.

Dans ce passage, Jeremy Lane distingue deux niveaux : un que l'on nommera « historico-culturel », l'autre que lui-même nomme « esthétique », qui concerne en réalité la nature de la réception, faisant allusion ici au versant sensuel de celle-ci, au type de sensations que provoque le jazz nouvellement arrivé, à rattacher le cas échéant à la libido. Et en effet, Michel Leiris est l'un des porteurs de ce langage, qui est tout autre que celui des musicologues. Auraient pu également être cités Louis Aragon et Pierre Mac Orlan qui portent un discours du même ordre, s'abstrayant aussi bien des enjeux culturels que proprement musicaux pour privilégier celui de la sensualité⁵. Mais que nous dit la fin du second paragraphe ? « *Once the properly aesthetic nature of adapting to the disruptive transformations of machine-age imperialism is acknowledged, it becomes easier to understand how a musical or aesthetic form such as jazz could come to serve as a powerful figure, a synecdoche, for those disruptions* ».

On notera d'abord que le volet esthétique est vu comme un préalable sans doute nécessaire, mais toutefois transitoire, pour mieux arriver aux enjeux véritables. Mais, ce qui manque en tout état de cause, c'est l'autre versant du musical, celui non plus de la réception mais de la production, c'est-à-dire les enjeux propres à cette dernière, compositionnels, nationaux (débat très ardent à cette époque) et autres. On peut l'observer d'abord, là encore, par la rapidité avec laquelle l'auteur balaie la préoccupation consistant à « *simply seek to identify and codify the characteristics of a new musical form* », qui ne mérite vraiment pas que l'on s'y attarde (tellement ce doit être simple), mais aussi dans les rapprochements qu'il opère entre trois des premiers commentateurs francophones du jazz, André Schaeffner, Robert Goffin et Hugues Panassié, à travers leurs livres, respectivement *Le Jazz* (1926⁶), *Aux Frontières du jazz* (1932⁷) et *Le Jazz hot* (1934⁸).

André Schaeffner est le premier accusé de primitivisme, *via* une conception évolutionniste :

*Schaeffner's evolutionary account of the genesis of jazz thus rested on some profoundly demeaning, primitivist assumptions about black African peoples and cultural forms. Indeed, his theory of the evolutionary « detours » undergone by jazz, as its apparent evolution was revealed ultimately to lead inexorably back to the realm of primitive African nature, seemed to represent merely a more intellectualized form of the assumptions behind Paul Morand's best-selling collection of short stories *Magie noire* (1928). [...] Schaeffner's analysis of jazz was thus profoundly ambiguous. As we have seen, on the one hand, his contention that the machine age, understood as the end product of Western rationalism, had provoked a return to a more primitive state seemed to undermine and invert conventional hierarchies between the West*

⁴ J. Lane, *Jazz and Machine-Age Imperialism...*, p. 16-17.

⁵ Cf. Laurent Cugny, *Une histoire du jazz en France – Tome 1 : du début du XIX^e siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure, 2014, p. 404-520.

⁶ André, Schaeffner, *Le jazz*, Paris, Claude Aveline, 1926.

⁷ Robert Goffin, *Aux frontières du jazz*, Paris, Sagittaire, 1932.

⁸ Hugues, Panassié, *Le jazz hot*, Paris, Corrèa, 1934.

and Africa. On the other hand, his emphasis on the irredeemably primitive nature of jazz music and musicians appeared to reinforce those very racial hierarchies⁹.

Vient ensuite le tour de Robert Goffin :

[...] Although it was fundamentally a matter of aesthetic categorization, the distinction between hot and straight jazz also had a political significance. For it was this distinction that allowed Goffin to articulate jazz to the broad surrealist anticolonial project, by suggesting that where straight jazz might indeed merit the accusations of degraded exoticism leveled at it by the French surrealists, hot jazz was an authentic expression of African-American identity and antiracist struggle. However, as we have seen, for all his attempts to champion jazz as the expression of a progressive, antiracist impulse, Goffin's own analyses of the music were not themselves devoid of exoticism and primitivism. Goffin's efforts to distinguish between hot and straight jazz, to identify an authentic core distinct from the music's commodified derivatives, thus epitomized the ambivalence of his approach to jazz. For, ironically, the very terms in which he sought to define hot jazz's authenticity rehearsed and reinforced the kinds of primitivism he was ostensibly seeking to banish¹⁰.

Pauvre Robert Goffin ! Non seulement il croit s'occuper d'esthétique, non seulement en croyant combattre le conservatisme il ne fait que le renforcer par l'inconséquence de sa pensée, mais cette inconséquence même lui fait croire qu'il parle de musique alors qu'il ne fait qu'exprimer involontairement des opinions politiques opposées à celles qu'il croit siennes.

Quant à Hugues Panassié, l'auteur s'emploie à montrer que « *The kind of essentialism and primitivism that characterized his later jazz criticism, alongside Panassié's questionable political affiliations, thus provide two reasons for questioning those accounts that claim his Le Jazz hot to be exemplary in its eschewal of racial stereotypes or ethnocentric assumptions* » (p. 92), donc qu'essentialisme et primitivisme sont déjà identifiables dans *Le Jazz hot*, contrairement à ce que des auteurs manquant de vigilance tels que Ludovic Tournès ont pu imaginer¹¹.

On pourrait ainsi croire que les trois auteurs sont réunis dans les mêmes critiques de primitivisme et d'ethnocentrisme. Mais en réalité, Schaeffner et Goffin d'une part, sont opposés à Panassié de l'autre :

[...] Both Schaeffner and Goffin championed jazz as an expression of the salutary shocks of machine-age modernity, drawing analogies between the primitive rhythms of jazz and the reduction of modern subjects to a primitive state when subjected to the repetitive rhythms of the mechanized factory or when dancing to the rhythms of jazz in the nightclubs of Brussels and Paris. [...] Jazz, for Panassié, was an antidote to modernity and, as such, could be attributed a significant role in his political project of rebuilding an organic French society, polity, and economy modeled on the medieval corporations¹².

Il me semble qu'il y a là fondamentalement, par omission du volet musical, un contre-sens. Idéologiquement, Schaeffner et Goffin sont assimilables au camp progressiste, (Schaeffner est qualifié par Lane de « *radical ethnomusicologist* » au sens étatsunien du mot « *radical* » [p. 30] et Goffin est affilié au groupe surréaliste) et Panassié à celui de la droite conservatrice (voire l'extrême-droite¹³). Les discours sur la musique semblent alors naturellement regroupés en fonction de cette matrice idéologique, ce qui rejoint le présupposé fondateur de la pensée de l'auteur : l'idéologie comme infrastructure du discours musical, lequel est ramené à une superstructure, une écume, négligeable par elle-même.

⁹ J. Lane, *Jazz and Machine-Age Imperialism...*, p. 50-51.

¹⁰ *Ibid.*, p. 59-60.

¹¹ Ludovic Tournès, *New Orleans sur Seine – Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999.

¹² J. Lane, *Jazz and Machine-Age Imperialism...*, p. 124.

¹³ J'ai discuté cette assimilation dans Laurent Cugny, *Hugues Panassié – Le Jazz hot et la réception de l'œuvre panassiéenne*, Paris, Outre Mesure, 2017.

Ce que cette herméneutique du soupçon ne peut pas voir – parce que, programmatiquement, elle ne veut pas le voir – c’est que, par-delà le contexte épistémique d’une époque coloniale (où primitivisme, exotisme, évolutionnisme sont des paradigmes durs, qui font partie du fonds commun de la pensée et des représentations), par-delà les idéologies des acteurs, il s’agit dans cette occurrence d’un débat d’épistémologie de la musique. André Schaeffner, dans sa volonté progressiste et antiraciste de valoriser l’Afrique et les Noirs en général, n’en pense pas moins avec les schémas de la musique savante écrite (qui font partie de sa culture), ceux-là mêmes que le jazz vient contester. Le problème n’est donc pas tant que son programme antiraciste soit entaché de primitivisme, d’ethnocentrisme ou de quelque autre tare conceptuelle coloniale, c’est que, tout en ayant saisi l’importance du jazz, il ne voit pas, n’entend pas, ne comprend pas la transformation musicale à l’œuvre dans cette musique, le paradigme nouveau qu’elle manifeste : un mode de production musicale différent, qui ne se réduit pas seulement à des questions d’improvisation et d’écriture, mais propose une formativité nouvelle (qui remet notamment en cause, en partie, cette distinction). Robert Goffin, et Hugues Panassié au même moment, ont au contraire l’intuition, transformée en conviction très forte, presque messianique, de ce bouleversement et de son importance. Peu importe alors qu’ils l’aient plus ou moins bien exprimée, qu’ils s’emmêlent parfois entre écriture et improvisation, qu’ils parlent de « spontanéité » là où la musicologie d’aujourd’hui utiliserait peut-être d’autres termes¹⁴. C’est sans doute paradoxal car sa formation d’ethnologue et sa connaissance des musiques extra-européennes auraient dû préparer Schaeffner à la perception d’un phénomène de cet ordre. Et pourtant cela n’arrive pas. Il faut que ce soit un juriste belge et un adolescent largement inculte, ni musicologues ni musiciens, qui aient cette vision (mais peut-être fallait-il qu’ils le soient – des incultes musicologiques et/ou musicaux – pour en quelque sorte repartir de zéro et pouvoir penser autrement, hors de ces schémas).

Phénomène largement inexplicable, sinon que l’on peut aussi postuler qu’un habitus musical est en jeu. Goffin et Panassié, tout simplement, ont ressenti quelque chose à l’écoute du jazz, de l’ordre d’un choc, qui se joue entièrement au niveau musical, au niveau de la réception, de la sensation musicale (que Schaeffner aurait pu tout aussi bien ressentir). Ils ont été tous deux frappés, fascinés à l’écoute de cette musique, pour des raisons entièrement musicales, irréductibles à un autre plan, idéologique ou autre. À 16 ans, Panassié est cloué sur son lit par une poliomyélite qui lui interdit subitement le sport et la danse qu’il affectionnait et le laissera handicapé, imposant le profil à la canne bien connu. C’est au cours de cette période qu’il écoute du jazz par le disque et que la passion, dévorante, s’installe, pour toujours. Il ne s’agit pas d’un intérêt intellectuel musicologique pour l’émergence d’une forme nouvelle de pratique musicale, encore moins de l’expression esthétique d’une vision du monde politique et sociale, mais d’un choc émotionnel. Goffin, dans les pages illuminées ouvrant *Aux Frontières du jazz*, revendiquera la même expérience des sens dans le style lyrique qui le caractérise : « Je dénie à pas mal d’ignares le droit de parler de choses qu’ils ne connaissent que comme une expérience¹⁵. Ils n’ont vu dans le jazz qu’une manifestation musicale qu’ils ont essayé en vain de marcotter sur le passé africain ; ils n’ont pas senti ce qu’il fallait y sentir. Leur raison seule s’est exprimée, car ils avaient laissé leur cœur empêtré dans la musique d’avant-guerre » (Robert Goffin, *Aux frontières...*, p. 12, où il vise Schaeffner et *Le Jazz* de façon transparente, exactement sur le terrain dont nous parlons ici). Ensuite seulement, ils tenteront de le théoriser, chacun avec ses connaissances, sa culture, ses

¹⁴ Encore que je ne sache pas que le questionnement sur la spontanéité soit frappé d’obsolescence ; voir à cet égard certains travaux très récents sur l’improvisation libre, de Clément Canonne (*L’improvisation collective libre : de l’exigence de coordination à la recherche de points focaux. Cadre théorique, analyses, expérimentations*, thèse de doctorat [sous la direction de Béatrice Ramaut-Chevassus et Sacha Bourgeois-Gironde], Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, 2010), Mathias Rousselot (*Étude sur l’improvisation musicale*, Paris, L’Harmattan, 2012), ou Mathieu Saladin (*Esthétique de l’improvisation libre – Expérimentation musicale et politique*, Paris, Les Presses du Réel, 2014).

¹⁵ L’usage du mot « expérience » peut ici prêter à confusion. R. Goffin regrette que cette « expérience » soit plus intellectuelle que sensuelle.

capacités intellectuelles, ses cadres de pensée personnels, son idéologie, tous les deux dans le cadre de l'*épistémè* de l'époque (et comment pourrait-il en être autrement ?). Jeremy Lane relève accessoirement au détour d'une remarque que Schaeffner ne cite que très peu de musiques et de musiciens dans son livre, alors que Goffin et Panassié multiplient les références de musiques entendues. Il est bien connu que Schaeffner ne fréquente jamais les lieux parisiens du jazz. Tout simplement, cela ne l'intéresse pas, parce que cette musique nouvelle n'est rien d'autre pour lui qu'un objet de spéculation (l'« expérience » dont parle Goffin, entièrement cérébrale, opposée à la sienne, sensuelle), une pièce parmi d'autres d'un dispositif intellectuel et politique, avec ses enjeux et ses agendas particuliers. Quant à Goffin et Panassié, la véritable différence entre eux est que le second est un authentique paranoïaque, avec la dimension d'aura, de magnétisme, que favorise cette pathologie, dont l'autoritarisme et l'horreur de la contradiction vont très vite se manifester, là où le premier est un esthète plus intéressé par le droit et la poésie que par la doctrine musicologique.

On a parlé de motivations intellectuelles et politiques chez Schaeffner en l'absence d'un *spunto* musical. Mais il est un autre niveau, méta-musical, qui divise les approches entre Schaeffner d'un côté, Goffin et Panassié de l'autre. Il est à trouver dans le contexte du débat musicologique de l'époque en France (que Lane occulte aussi totalement). Débat très fort qui anime la sphère de la musique savante, musiciens et musicologues réunis. Il consiste à se demander si le jazz est en mesure de régénérer la musique savante. Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Darius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc, Pierre-Octave Ferroud, toute une avant-garde compositionnelle parisienne de l'époque débat ardemment de cette question dans la première moitié de la décennie 1920. *La Revue musicale*, fondée par Henry Prunières et André Cœuroy, qui se veut le pendant critique et musicologique de cette avant-garde, fournit le siège principal à cette discussion. Des auteurs comme André Schaeffner, André Cœuroy, Émile Vuillermoz, Arthur Hoérée, Marion Bauer, Jean Wiéner, Irwing Schwerké, Albert Jeanneret, vont, dans *La Revue musicale* et quelques autres organes, échanger sur ce sujet, dans un dialogue parfois parallèle avec les compositeurs¹⁶. Débat qui déclinera au cours de la deuxième partie de la décennie avant de s'éteindre presque complètement dans la suivante, moment précisément où le jazz prendra en France un nouvel envol par la constitution d'un monde propre, avec la fondation du Hot-club de France, la multiplication des concerts, la création de la revue *Jazz Hot* et de la marque *Swing*, la publication de la discographie de Charles Delaunay, etc. Or ce débat est intrinsèquement un débat de musique savante, dans lequel la question de l'essence du jazz, si elle y apparaît comme centrale, ne se révèle en réalité qu'une médiation pour penser le vrai sujet qu'est l'évolution de la musique savante. Il n'est que de voir par exemple l'échange entre Schaeffner et Hoérée¹⁷ s'enfoncer dans l'irréalité et la surdité occasionnées par une méprise sur l'objet, au moment même où la musique se transforme à grande vitesse et où d'autres observateurs ont l'intuition de l'émergence à l'œuvre d'un nouveau paradigme musical.

Il n'est donc pas étonnant, non seulement que la plupart des acteurs de ce débat ne ressentent pas le besoin d'écouter cette musique – le jazz tel qu'on peut l'entendre à Paris et par les disques dont la disponibilité s'accroît rapidement –, mais encore le pensent avec les catégories de la musique et de la musicologie savantes (où notamment la notion de musique nationale est très prégnante¹⁸), et de cette façon manquent ce qui se joue réellement dans le jazz, c'est-à-dire la remise en question de certains des fondements de la musique écrite. Schaeffner est l'un des

¹⁶ Voir Laurent Cugny et Martin Guerpin (dir.), *Une anthologie des textes en français sur le jazz, 1918-1929* (Paris, Outre Mesure, à paraître 2018), et Laurent Cugny, *Une histoire du jazz en France...*

¹⁷ Arthur Hoérée, *La Revue Musicale*, n° 12, 8^e année, octobre 1927, p. 213-241 ; André Schaeffner, « Réflexions sur la musique : le jazz », *La Revue musicale*, n° 1, novembre 1927, p. 72-76.

¹⁸ Voir par exemple les discours tenus par Maurice Ravel lors de son voyage aux États-Unis en 1928 : "Take Jazz Seriously!", *Musical Digest*, n° 13, vol. 3, mars 1928, p. 49-51, in *Lettres, écrits, entretiens*, Paris, Flammarion, 1989, p. 3, et « La musique contemporaine », Conférence au Rice Institute (Houston), 7 avril 1928, in *id.*, p. 55).

principaux protagonistes de ce débat alors que Goffin et Panassié, logiquement, l'ignorent totalement.

Finalement donc, pour l'auteur, tout le monde est coupable, de primitivisme (certains aggravant leur cas avec l'ethnocentrisme, voire la perversité de leurs désirs personnels) : André Schaeffner, Robert Goffin, Hugues Panassié, Paul Morand, Michel Leiris, Léopold Sedar Senghor (seules les sœurs Nardal échappent à cette critique omnidirectionnelle). Leiris lui-même, dans les années 1980, comme le rappelle Lane, s'est auto-accusé rétroactivement de « racisme inversé ». Mais précisément, en le faisant, celui qui est le dernier à pouvoir être soupçonné de racisme confirme cette évidence que ce primitivisme était le lot commun de l'époque, c'est-à-dire faisait partie des représentations communes à la société française, ce à quoi même les intellectuels les plus éclairés n'échappaient que difficilement (les sœurs Nardal offrant toutefois la preuve que c'était possible). Plutôt que de voir dans cette déclaration un aveu de culpabilité et d'ajouter au jeu de massacre, il serait plus intéressant de pointer, à l'intérieur de ces cadres communs, les écarts à cette pensée unique de l'époque, et de chercher par ailleurs ce qui a pu, dans ces mêmes discours, porter le germe de la subversion des stéréotypes en contribuant à leur remise ultérieure au rang des antiquités. Ceci supposerait une autre attitude critique, plus ouverte, moins obsédée par la condamnation morale. Une phrase de l'auteur résonne curieusement à cet égard : « *the construction of non-European cultures as exotic, primitive, elemental, and hence authentic resulting from a process of ethnocentric projection that revealed more about these European thinkers' damaged sense of self than it did about the realities of the cultures concerned* »¹⁹. Ne voit-on pas sous nos yeux un autre « *dammaged sense of self* » dans cette obsession de la recherche de la faute²⁰ ?

Paris Blues

Certains commentaires récemment produits à l'endroit du film de Martin Ritt de 1961 nous donnent l'occasion d'une réflexion plus générale sur les questions évoquées jusqu'ici, du traitement comparé de divers degrés du musical et du méta-musical (le discours sur la musique). Il s'agit cette fois d'une œuvre cinématographique dont l'un des objets est la musique et qui porte un discours sur celle-ci.

Paris Blues est un film de Martin Ritt tourné à Paris, sorti en 1961, dont la musique a été commandée à Duke Ellington, qui met en scène des musiciens de jazz et le jazz lui-même dans la capitale française. Assez mal accueilli par la critique de l'époque, il est aujourd'hui largement réhabilité et a suscité de nombreux commentaires au fil des années, notamment dans une récente littérature spécialisée sur le jazz. Ce sont quelques-uns de ces commentaires que je souhaiterais ici discuter en longueur, pour ce qu'ils révèlent de postures significatives.

¹⁹ J. Lane, *Jazz and Machine-Age Imperialism...*, p. 52.

²⁰ De la même façon, avec cette autre citation, « *However, Goffin's descriptions of these brazen and sexually confident young women were marked by an unmistakable ambivalence. His characterization of jazz clubs as sites of "perdition" and of these women as "femmes fatales," like his laments at the fate of their exclusively male victims, betrayed not merely an excited fascination but also a barely disavowed fear in the face of these developments* » (J. Lane, *Jazz and Machine-Age...*, p. 53), le même effet de miroir ne nous fait-il pas entrevoir une peur symétrique (et une fascination ?) chez ces mêmes auteurs, des questions du désir, de l'ordre et des désordres pulsionnels, de la sexualité, faisant aborder le moralisme aux rives du puritanisme ? Pour conjurer ces peurs, le meilleur antidote reste l'accusation de racisme : « *Goffin's fixation on the physical and supposedly animalistic characteristics of these young women bore witness to the voyeuristic, objectifying, even racist nature of the gaze he was casting on this imagined scene of demonic revelry* » (*id.*, p. 57). Il ne reste plus alors qu'un pas à franchir vers la réduction d'une pensée à un fantasme personnel : « *At such moments, any broader political significance Goffin attributed to the music risked being subsumed under and subordinated to the role he wanted jazz to play in his purely personal quest for sexual liberation and extreme experiences* » (*ibid.*). Le tribunal, en tout bonne conscience de la justice rendue, peut se retirer.

Deux musiciens de jazz étatsuniens, un Blanc, Ram Bowen (Paul Newman) et un Afro-Américain, Eddie Cook (Sidney Poitier), sont installés à Paris où ils jouent ensemble tous les soirs dans un club tenu par une chanteuse, Marie Séoul (Barbara Laage). Dans le train qui amène le célèbre musicien de jazz afro-américain Wild Man Moore (Louis Armstrong) se trouvent également deux touristes étatsuniennes venus passer quelques jours de vacances à Paris, une Blanche, Lilian Corning (Joanne Woodward) et une Afro-Américaine, Connie Lampson (Diahann Carroll). Deux couples vont se former, Ram et Lilian d'une part, Eddie et Connie de l'autre. Cette double intrigue sentimentale sert de toile de fond à une réflexion sur la musique, la question raciale, l'exil et bien d'autres choses encore (la drogue notamment).

J'examinerai ici les pages que Rashida Braggs et Andy Fry ont consacrées au film, respectivement dans *Jazz Diasporas – Race, Music, and Migration in Post-World War II Paris*²¹, et un livre qui a précisément pris son titre au film, *Paris Blues – African American Music and French Popular Culture, 1920-1960*²². Ces deux auteurs négligent à mon sens les nombreuses scènes qui traitent de musique et proposent un véritable discours sur le jazz et la musique en général. Au sein de cet ensemble figure vers la fin un dialogue entre Ram Bowen et le musicien savant (fictionnel) Raymond Bernard (André Luguet), dialogue furtivement annoncé dans une scène du début. Le placement de ces deux scènes désigne clairement cet échange comme la clé du questionnement musical du film, lequel en est l'un des enjeux stratégiques et non un attribut décoratif, de contexte.

Pour essayer de comprendre ces éléments, il faut commencer par reprendre la succession des séquences où la musique est placée au centre, celles précisément auxquelles nos auteurs n'accordent que peu d'importance :

Séquence 1 : Dans le club

Après le générique qui se déroule sur fond de groupe emmené par Ram Bowen jouant « Take the A Train » dans un club empli d'auditeurs enthousiastes²³, la première séquence montre Marie Séoul, la gérante du Club 33, rentrant au club au petit matin avec des courses. Après leurs sets, Ram et Eddie sont toujours présents, travaillant cette fois sur une musique de Ram. Celui-ci joue une mélodie, Eddie, un crayon à la bouche, l'écoute, concentré. L'exposition de la mélodie achevée, Ram regarde Eddie, interrogatif. Un silence. Eddie se penche lentement vers le pupitre du piano et commence à écrire sur la partition qui s'y trouve. Ram le regarde.

Ram : *What do you think ?*

Eddie : *You know how I'm gonna score this part? For an oboe. Play it against your horn.*

R : *Well, how about it?*

E : *I'll lighten up the melody and give it a nice effect.*

R : *Eddie, now, what do you think?*

E : *It's good, man.*

R : *Just good, huh?*

E : *That's better than bad.*

R : *But you don't think it's good enough to show?*

E : *I didn't say that.*

R : *Well, you said the melody was heavy.*

E : *I didn't say that either.*

²¹ Rashida Braggs, *Jazz Diasporas – Race, Music, and Migration in Post-World War II Paris*, Oakland, University of California Press, 2016.

²² Andy Fry, *Paris Blues – African American Music and French Popular Culture, 1920-1960*, Chicago & London, Chicago University Press, 2014.

²³ Le panoramique sur cette foule, montrant notamment des couples interracialisés, hétéro et homosexuels, est très explicite sur la caractérisation par le film des mœurs de la capitale française.

R : *Eddie, I heard what you said. You said you had to score it for an oboe because the melody was too heavy.*

E : *Man, we been at this too long. We both need some shuteye.*

R : *If you don't like it, why don't you say so?*

E : *I said I liked it.*

R : *Yeah, I heard the way you said it.*

E : *What do you want me to say? It's great? All right, you're Gershwin, you're Ravel and Debussy.*

R : *What's wrong with that?*

E : *Look, you're Ram Bowen. You write a piece of music, I listen to it, and that's what it says. Ram Bowen, all by itself. Now, what more than that do you want? Besides, what's my opinion, man? A court of law?*

R : *I don't want an oboe playing that melody. What do you think of that, man?*

E : *I think you're tired, you've been up all night.*

R : *I'm not giving that melody to an oboe.*

E : *So give it to a tuba.*

R : *Because it's so heavy.*

Le ton monte. Furieux, Eddie envoie la partition à travers la pièce. Après une pause, on sent prêt à se réconcilier.

E : *I like the music, man. I like it fine.*

Les informations sont nombreuses ici. D'abord la présence, centrale, de l'écriture. Le crayon, la partition sont mis en scène, à l'avant-plan. Ensuite, l'opposition écriture/improvisation, musique savante/jazz. Les rôles sont inversés par rapport au stéréotype : c'est le musicien afro-américain qui est détenteur du savoir de l'écriture, lui qui a en charge l'orchestration (et peut-être le développement) d'une mélodie que Ram a conçue. La première chose annoncée par Eddie est qu'il va donner la mélodie au hautbois, instrument de la musique savante par excellence, très peu présent dans le jazz. Et la jouer « *against your horn* », le trombone, l'un des instruments emblématiques du jazz.

Un nouveau dualisme est ensuite introduit, qui s'avérera structurant dans tout le discours musical du film : lourd (*heavy*) / léger (*light*). Eddie va « alléger la mélodie » (*lighten*), ce dont Ram déduit qu'il la trouve lourde (*heavy*).

Dans toute cette scène, Eddie est dans la relativité : bien est mieux que mal (même si ce n'est pas aussi bien que ce que l'on voudrait), être Ram Bowen n'est pas être Gershwin, Ravel ou Debussy, mais c'est déjà bien et surtout, c'est différent. Ram, lui, se situe dans un absolu unidimensionnel. Il n'existe qu'une musique : la musique. Il ne reconnaît qu'un seul critère, la qualité. La seule opposition qui tient à ses yeux est bon/mauvais. Et à travers elle, on identifie bien sûr un besoin de reconnaissance brut, non spécifié. Eddie s'emploie alors le rassurer (« *it's good, man; I like the music, man, I like it fine* »).

Séquence 2 : Gare Saint-Lazare

Ram Bowen vient accueillir Wild Man Moore à la gare. S'ensuit un dialogue dans le compartiment :

Wild Man: *Ram! Ram Bowen!*

Ram : *How are you?*

WM: *Knew you'd come and meet the Wild Man.*

R : *How are you there, Wild Man?*

WM : *Let me look at you. You're looking great boy, real great. Younger than me. This town agrees with you. What is it? The chicks or the wine?*

R : *Oh, it's both man.*

WM: *I hear you've taken the town right over. They tell me I got to blow real loud to put you down.*

R : *Oh yeah, sure.*

WM : *People's talkin about your playing, Ram. Nice, real nice. Be up there one night and blow you out of the joint.*

R : *Oh yeah, sure. Hey, I got a favor to ask you, Wild Man.*

Il lui montre une partition.

WM : *What's this? You writing music? It ain't relaxing to write it, man, only to play it.*

[Il regarde la partition] *Let's see what we got here.*

En s'asseyant, il disparaît de l'écran et la séquence se clôt.

Wild Man Moore est à la fois confrère et référence²⁴. Les deux sont du même monde, celui des musiciens de jazz, mais Ram Bowen paie son dû à l'égard d'un maître, même si celui-ci joue l'égalité (« *They tell me I got to blow real loud to put you down* »).

Mais la phrase-clé est bien sûr : « *What's this? You writing music? It ain't relaxing to write it, man, only to play it* ». Wild Man rappelle qu'écrire n'est pas la même chose que jouer. Et nous autres musiciens de jazz ne sommes pas du côté de l'écriture. Pourtant, Wild Man accepte de donner son avis à la vue d'une seule partition. Là encore, le stéréotype est inversé : c'est l'Afro-Américain qui est, non seulement détenteur du savoir, mais de plus d'un savoir de l'écrit.

Séquence 4 : Dans le club

La séquence s'ouvre avec le trio pianiste/contrebassiste/batteur (incarnés respectivement par Aaron Bridgers, Guy Pedersen et Moustache) jouant « *Sophisticated Lady* ».

Ram Bowen arrive au club et s'adresse aux musiciens, vraisemblablement pour répéter.

Ram : *Ok you guys...*

Eddie : *What happened with Wild Man?*

R : *He's giving it to René Bernard.*

E : *René Bernard?*

Du moment précis où Ram Bowen a prononcé le nom de René Bernard, les musiciens se figent, interdits. On nous fait sentir que l'enjeu est maximal. Mais on n'en saura pas plus, Ram ne veut pas s'étendre et passe immédiatement à autre chose. On ne nous a rien dit de ce René Bernard sinon qu'il doit être quelqu'un de très important, puisque c'est Wild Man Moore, lui-même une référence, qui lui a transmis la partition, vraisemblablement donc pour un avis d'une importance encore accrue. La scène n'a duré qu'une dizaine de secondes, mais il est clair qu'a été semée une graine dramatique essentielle qui germera plus tard.

²⁴ Rashida Braggs assimile le personnage de Wild Man Moore à Sidney Bechet. Cela peut se justifier par l'époque : quand le film est tourné, Bechet est mort à peine un an plus tôt, refermant ainsi une période de dix glorieuses années de succès français. De succès et de villégiature, ce qui n'est pas le cas du personnage Moore qui, au contraire, est de passage. Par ailleurs, l'enthousiasme des fans sur le quai de la gare est peut-être plutôt réminiscent des premières venues d'Ellington et d'Armstrong, respectivement en 1933 et 1934. Enfin, le fait de placer le concert au Palais de Chaillot rappellerait plutôt les concerts d'Ellington, en 1939 et 1950 (cette dernière année pour une série de huit concerts), de Count Basie en 1956 (même si Bechet y a en effet joué en 1957). Reste que l'hypothèse d'Armstrong lui-même est la plus plausible, même si le nom du personnage a été changé (pour la première fois dans la carrière d'acteur d'Armstrong).

Le film a débuté depuis 15 minutes. Les intrigues principales sont au nombre de trois : amoureuse, identitaire (Étatsunien-ne, Afro-Américain-e, expatrié-e, femme) et musicale. Elles vont s'enchevêtrer avant chacune de se dénouer. Dans les deux relations amoureuses qui se tissent parallèlement, la musique tient un rôle opposé : quasi absente de celle entre les amants afro-américains, mais au contraire centrale pour celle entre les Blancs. On a très vite compris que Ram Bowen est un obsessionnel de la musique et que toute relation amoureuse est secondaire par rapport à cette passion unidimensionnelle. Mais la réciproque n'est pas vérifiée : Lilian ne manque jamais une occasion de lui montrer qu'elle aime autant sa musique que lui-même, qu'elle ne fait pas la différence.

Séquence 6 : Dans la rue devant le club

Lilian : *I just wanted to tell you how much your music meant to me.*

Ram : *Thank you very much.*

L : *I'm sure you hear that all the time.*

R : *No, actually, you never hear that enough.*

Séquence 8 : Chambre de Ram (après avoir fait l'amour)

Ram : *You come on like this with all the guys?*

Lilian : *No, only with the special ones.*

R : *How many of those have you met?*

L : *One, yesterday.*

R : *Yeah, but you were probably pretty ripe for him. Two weeks in Paris on the loose. That's why you thought he was so special.*

L : *No, I don't know. I watched all those people last night while he was playing. They thought he was very special, too.*

R : *Yep, plays a good horn.*

L : *Yep, plays a good horn. It's much more than that. It's the way he feels when he plays it, and the way he made me feel. That's why I may have been ripe, but not just for anybody.*

Ce ne sont pas que marivaudages. Pour elle, la musique est liée au désir. En réalité, elle se confond avec le désir, ne peut en être séparée. Ce n'est pas parce que Ram est désirable que Lilian va l'écouter, mais parce qu'elle l'entend qu'il est désirable, en entier. C'est elle qui insiste pour lui signifier qu'il n'est pas seulement question de bien jouer de son instrument mais de « *the way he feels when he plays it* », ce qui renvoie d'ailleurs à la même expression utilisée devant Notre-Dame par Eddie Cook parlant de Paris (« *the way the place makes you feel* ») (séquence 6). Lilian résume peut-être sa position avec la réponse qu'elle donne à la question de Ram sur sa connaissance de la musique : « *I got a friend who says he knows everything about music, except what he likes, and I'm the opposite* ».

Vient ensuite le dialogue où Ram va expliciter ce qui ne fait que se dessiner depuis le début. Lilian regarde sur le piano la partition de « Paris Blues ».

L : *What's Paris Blues?*

R : *Hey, you'd better get dressed.*

L : *Do you write music, too?*

R : *Honey, I live music. Morning, noon, the whole night. Everything else is just icing on the cake. You dig?*

La chose est donc dite, le plus clairement qui soit : Ram Bowen vit la musique et ne vit que pour la musique²⁵. Ce qui est confirmé un peu plus tard à Lilian par Eddie, en forme d'avertissement (« *Don't you let him fool you. He's as steady as a rock about the things that are important to him* »)

Séquence 10 : Sur le bateau

Lilian : *It's just a crazy life.*

Eddie : *Yeah, well, that's because you're one of the day people. We are the night people, and it's a whole different world.*

L : *You don't think they can mix?*

E : *Well, I don't mind them going to public places together, but I certainly wouldn't want one of them to marry my sister.*

L : *Well, now, let me see. Connie's a day person.*

E : *You're telling me.*

L : *And I'm a day person.*

E : *Mh mh*

L : *But you know something? I think you are.*

E : *Nah.*

L : *Well, you're not like him.*

E : *Well, I'm taller than him.*

L : *No, you're steadier.*

E : *Don't you let him fool you. He's as steady as a rock about the things that are important to him.*

L : *Like music?*

E : *Like music.*

L : *Oh.*

E : *Oh. Oh, indeed.*

Le choix de l'image nuit/jour n'est évidemment pas innocent. Non seulement il réfère à la métaphore identitaire entre la pénombre (noir) et la lumière (blanc) mais la première est le royaume des musiciens de jazz et le deuxième est le moment des *squares*. Lilian, cependant déjoue ces assimilations. Ram est la *night person* par excellence. Eddie l'est aussi mais Lilian sent autre chose le tirant vers le jour (« *you're steadier* »). Connie est la *day person* par excellence, Marie Séoul, la chanteuse et gérante du club est une *night person*. Et Lilian voudrait bien croire qu'on peut être les deux. Quant à Connie, elle pense mais ne sent pas (« *not just what you see but the way the place makes you feel* ») ce qui la range au plus haut degré de *day person*. Lilian, elle, revient toujours à ce qu'elle ressent (« *makes me feel* »). Connie parle du devoir, des racines, du foyer. Les trois autres sont plus rhizomatiques, fluides (« *who needs it?* »).

Plus tard, dans la chambre de Ram, Lilian pianote la mélodie de « Paris Blues ». Ram pose la question, essentielle pour lui, lancinante.

Séquence 15 : Chambre de Ram

Ram : *You think that melody's heavy?*

²⁵ À cet égard, la présence de la drogue dans le film est importante. Ram use de toute son énergie à essayer de sortir Michel Devigne (Serge Reggiani) de son problème d'addiction. De son point de vue, c'est l'aliénation suprême : détruire un don musical par la destruction physique et morale de la drogue. La scène avec le guitariste flamenco totalement anéanti est importante de ce point de vue. Michel Devigne replonge mais lui aussi a un discours sur la liberté, en exprimant une conception différente de celle de Ram (la métaphore des oiseaux). Qui se termine sur cette sentence : « *It's my way. I'm lucky. If I die, I'll be buried by friends* ».

Lilian : *Mh?*

R : *Oh, never mind.*

Il consent, *in extremis*, à lui faire écouter une maquette de « Paris Blues » jouée par un orchestre. Sur un autre mode, le dialogue sur la musique et le désir des séquences 6 et 8 se répète.

L : *It's beautiful. Even if you hadn't told me, I'd know you wrote it, just from listening to you play, and from...*

R : *From what?*

L : *From the way you are with me.*

Le film suit son cours et les diverses intrigues vont se dénouer au cours des vingt dernières minutes. Vient enfin la scène-clé pour ce qui concerne l'intrigue musicale. Ram Bowen est reçu par ce mystérieux René Bernard évoqué avec déférence et appréhension lors de la séquence 4. On ne sait pas qui il est mais on découvre qu'il a un bureau de directeur et une secrétaire accueillant dans une antichambre les heureux élus (certainement rares) ayant obtenu une audience.

Séquence 20 : Dans le bureau de René Bernard

René Bernard : *Mr. Bowen, so good of you to come.*

Ram : *How do you do, sir? Pleased to meet you.*

RB : *Please, have a chair. I have long been an admirer.*

R : *Thank you very much.*

RB : *But I know you didn't come here just to exchange pleasantries.*

R : *No, sir, I didn't.*

RB : *Mr. Bowen, I have read [the score you sent me] many times. You have a genuine gift for melody.*

R : *Well, what does that mean, Mr. Bernard?*

RB : *Simply what I said. You have a good melodic feel.*

R : *Mr. Bernard, I want to develop that theme into a piece to be played in concert. Now, what's the possibility?*

RB : *Mr. Bowen, you are a creative musician. Every time you put a horn to your mouth, you're composing. Your improvisations are highly personal. They give you a stamp as a musician. But there is a great deal of difference between that and an important piece of serious music.*

R (après un temps) : *In other words, you're trying to tell me I'm just sort of a lightweight.*

RB : *I don't know what you are yet, Mr. Bowen, and neither do you. I'm only saying that you haven't yet given yourself a chance to find out.*

R : *Mr. Bernard, I've worked with musicians all my life. I know everything I can do.*

RB : *Perhaps you need to do something else now. Paris is a great city for an artist to work and study. Composition, harmony, theory, counterpoint. Perhaps you need to change your life for a couple of years in order to give yourself a chance to do what you wish.*

R : *Well, in other words, it's no good.*

RB : *On the contrary, I like it.*

R : *But it's not good enough to be played?*

RB : *Oh, I'm certain a record company...*

R : *But nothing more than that?*

RB : *It is what it is. A jazz piece of a certain charm and melody.*

R : *Yeah, well, « Jingle Bells » is a great tune. You can hum that the first time you hear it. Well, thanks for listening, I appreciate it very much.*

RB : *Mr. Bowen, what are you asking me? To say you are what you are not?*

R : *No. You just told me what I am.*

RB : *You have a talent. You wish to be a serious composer, perhaps you will be.*
 R : *And perhaps I won't.*
 RB : *Perhaps you won't.*
 R : *Mmh. Thank you, really, very much, sir.*

Ce dialogue, d'une très grande richesse, cristallise toutes les problématiques musicales engagées par le film.

Qui est donc René Bernard ? Il pourrait être éditeur²⁶. Il est en tout cas un expert en musique savante et il est plus loisible de penser que c'est un compositeur. Le modèle pourrait être Nadia Boulanger qui à cette époque faisait travailler nombre de musiciens – dont de nombreux étatsuniens – et parmi eux des musiciens de jazz. Mais le personnage est plus vraisemblablement inspiré de Maurice Ravel et la confrontation elle-même de la rencontre entre Ravel et George Gershwin²⁷.

Le premier degré de compréhension du dialogue entier est simple : selon René Bernard, Ram est un bon mélodiste mais rien de plus et ne peut prétendre à la noblesse de la pratique savante. Mais cette lecture est trop simple, car cette version est celle qu'entend Ram, la seule qu'il veut entendre. C'est ce que nous indique le film à mots à peine couverts. En effet, dans une répétition du schéma de la séquence 1 entre Eddie et Ram, Bernard ne dit jamais qu'il pense que Ram est un mauvais musicien et affirme même qu'il ne le dit pas. Que dit-il alors ? Une chose plus simple : que les régimes musicaux sont différents et n'ont pas les mêmes implications. Si Ram veut passer du régime de la musique dans laquelle il est expert à un autre, il faut s'en donner les moyens, et travailler, par exemple avec une professeure comme Nadia Boulanger²⁸. Fidèle à ce qu'il a montré depuis le début du film, Ram est totalement imperméable à ce discours, il n'entend que l'unidimensionnalité du bon et du mauvais (avec un nouveau recours à la métaphore de la pesanteur : « *I'm just sort of a lightweight* »). Il cherche en permanence le sous-texte et ne veut peut-être même entendre qu'une seule chose : qu'il est mauvais, n'a pas l'envergure pour passer à un niveau supérieur. Alors que René Bernard ne fait que redire ce qu'on dit avant lui Eddie et Wild Man : ce sont des musiques différentes et on n'est pas, gratuitement, dans les deux²⁹. Et encore que l'identité musicale se détermine par des pratiques et des choix³⁰. L'écriture est partout, dans le jazz comme dans la musique savante, mais ce n'est pas le même régime musical. Mais Ram a intériorisé l'infériorité. C'est lui qui pense que le jazz, la mélodie, sont inférieurs à la musique savante et à l'écriture. C'est le compositeur savant qui s'escrime à lui dire que ce n'est pas une

²⁶ Ce que suppose la notice Wikipedia française.

²⁷ Gershwin avait décidé de rencontrer ses maîtres européens en matière de musique savante, Ravel à Paris et Alban Berg à Vienne, ce qu'il fera en 1928 (il rencontrera également Prokofiev, Kurt Weill et Franz Lehár). Les références à la mélodie dans le dialogue du film rappellent un échange (vrai ou faux ?) que l'on a prêté à Ravel et Gershwin. Le second demandant au premier quelle était la clé de la musique, Ravel interroge l'Étatsunien sur le montant annuel de ses droits d'auteur. Prenant acte de la réponse et du nombre de zéros qu'elle implique, il lui conseille de ne surtout rien changer. Un autre indice est peut-être donné dans le dialogue de la séquence 4 où Eddie, exaspéré par l'insistance de Ram à vouloir s'entendre dire qu'il est génial, accède à son souhait en lui disant qu'il est Gershwin, Ravel et Debussy.

²⁸ « *Perhaps you need to do something else now. Paris is a great city for an artist to work and study. Composition, harmony, theory, counterpoint. Perhaps you need to change your life for a couple of years in order to give yourself a chance to do what you wish* ».

²⁹ « *Mr. Bowen, you are a creative musician. Every time you put a horn to your mouth, you're composing. Your improvisations are highly personal. They give you a stamp as a musician. But there is a great deal of difference between that and an important piece of serious music* ».

³⁰ « *I don't know what you are yet, Mr. Bowen, and neither do you. I'm only saying that you haven't yet given yourself a chance to find out* ».

[...]

RB : *You have a talent. You wish to be a serious composer, perhaps you will be.*
 R : *And perhaps I won't.*
 RB : *Perhaps you won't.*

question de hiérarchie mais de natures différentes d'écriture, de régime musical. Ram ne fait qu'intérioriser sa supposée infériorité, se l'imposer à lui-même.

Reconsidérons maintenant le quadrilatère humain au centre du film. Ce ne sont pas seulement deux Afro-Américains et deux Blancs, mais deux hommes et deux femmes d'une part, deux musiciens et deux non-musiciennes de l'autre.

Les deux femmes d'abord. Connie évacue totalement la musique de la relation. C'est le métier d'Eddie mais il pourrait en faire un autre. Pour elle, ce qui compte, c'est la famille, les racines, l'engagement. Lui l'a bien compris (« *I would say that you're one of them socially conscious chicks* »), mais il évite le sujet, à la fois de l'engagement et du retour, et de sa non-prise en compte de la musique dans leur relation. Lilian, au contraire, intègre la musique à la relation. La musique, c'est le désir et le désir c'est la musique.

Les deux hommes ensuite. Ram est ravagé par la contradiction musicale : l'écriture est dans le jazz, mais l'écriture du jazz n'est pas l'écriture savante. Pour lui, il n'y a qu'une écriture : l'écriture (de même qu'il n'y a qu'une musique : la musique). Les trois autres musiciens, Eddie, Wild Man et Bernard, lui disent que ce sont des écritures distinctes, ce qu'il ne peut, ne veut entendre. Eddie, lui, l'a compris, on peut dire qu'il a dépassé cette contradiction (ou qu'il a toujours su la contourner).

Cette clé-là figure dans le dialogue entre Lilian et Eddie sur le bateau-mouche (séquence 10). Elle a bien compris que les deux hommes sont différents. Certes ils sont de la nuit et les deux femmes du jour³¹, mais Eddie est différent de Ram. Le second est possédé, le premier ne l'est pas (« *You're steadier* »). De ce point de vue, Eddie est lui aussi du jour et seul Ram est de la nuit, de la nuit de la musique, de la nuit de l'écriture de la musique.

Que penser alors du dénouement (il faudrait dire des dénouements) ? Eddie repart aux États-Unis, Ram reste. On peut bien sûr se ranger à l'explication de premier degré : Eddie, l'Afro-Américain, repart aux États-Unis, renonçant par amour à un certain mieux-vivre parisien, Ram, le Blanc, reste pour accomplir son destin musical, vraisemblablement « savant ». Elle me paraît trop simple pour deux raisons au moins. Tout d'abord, dans les deux scènes suivant l'entretien avec René Bernard, les deux hommes annoncent des intentions différentes : Ram dit à Lilian qu'il est prêt à partir avec elle, Eddie à Connie qu'il ne peut pas la suivre. Toute la scène de la fête dans l'appartement est ambiguë d'un bout à l'autre. La confrontation entre Ram et Michel Devigne, le guitariste gitan drogué est très signifiante. Ram s'est battu pour le faire décrocher. Il croyait y être parvenu et constate brutalement qu'il n'en est rien. Il amorce une dernière tentative, mais son ami le repousse. Au motif précisément que Ram a décidé de repartir, qu'il abandonne le terrain et ne peut plus prétendre y régner (« *You're leaving, Ram, why don't you leave?* »). Ce sont bien les choix, les dilemmes qui sont mis en avant par le film, par leur issue.

De plus, si Ram et Eddie changeront tous les deux d'avis, *in extremis*, la fin est toutefois plus ouverte qu'on peut le penser. Eddie a bien décidé de repartir. Mais il ne monte pas dans le train avec Connie, il doit rester encore quelques semaines pour liquider les affaires en cours. Mais personne ne sait s'il montera bien dans le train définitif (le regard final est lourd de menace et les deux hommes quittent le quai côte à côte). Quant à Ram, certes, il a pris la décision de ne pas rentrer au pays avec Lilian. Il reste à Paris mais pour y faire quoi ? Commencer la grande mue et s'inscrire au cours de Nadia Boulanger ? Ou au contraire commencer le travail du deuil de

³¹ S'il est une femme de la nuit, c'est Marie Séoul, qui le rappelle à Ram quand elle comprend qu'il a entamé une relation avec Lillian :

R : *What are you trying to do? Tie me up?*

MS : *I'm trying to keep you untied.*

R : *I know what I need.*

MS : *You need your work, Ram. That's all. And me, or someone like me. Nothing else works for people like us.*

Les deux femmes d'ailleurs sont persuadées qu'elles représentent chacune le destin de Ram. Mais de façon opposée : Lilian en lui permettant de devenir ce qu'il est, Marie en étant comme lui.

l'écriture savante et s'assumer comme musicien de jazz (écrivain du jazz) ? Dans les deux cas, on peut penser que c'est le conflit intérieur qui est mis en scène par le film et qu'il a fallu choisir une fin, parmi différentes possibles (en tenant également compte de certaines contraintes externes, notamment hollywoodiennes).

Venons-en maintenant à deux des commentaires suscités par le film.

Rashida Braggs consacre une dizaine de pages à *Paris Blues* dans son livre *Jazz Diasporas...*, à la lecture desquelles on peut s'étonner de l'insistance à vouloir faire passer le film pour raciste (« *same old racism* »). C'est la scène où le couple Eddie-Connie rend son ballon à un petit garçon qui est au centre de la critique.

Séquence 18 : Dans le kiosque

Enfant : Merci Monsieur Noir, merci Madame Noir.

Connie : *So you don't mind being called « Mr. Black Man »?*

Eddie : *Of course not. Why should I? That's what I am. A black man.*

C : *You don't mind because that's a French kid. If that were an American...*

E : *Baby. Do you want to have fun, or do you want to discuss the race question?*

C : *I can't separate them. Not with you. It's too important to me.*

E : *It's...*

C : *You.*

[Un temps]

E : *Look. Here, nobody says « Eddie Cook, negro musician ». They say « Eddie Cook, musician », period. And that's all I want to be.*

C : *And that's what you are.*

E : *That's what I am here. Musician, period. And I don't have to prove anything else.*

C : *Like what?*

E : *Like... Because I'm negro, I'm different, because I'm negro I'm not different. I'm different, I'm not different, who cares? Look, I don't have to prove either case. Can you understand that?*

C : *There isn't a place on the face of the Earth that isn't hell for somebody. Some race, some color, some sex.*

E : *For me, Paris is just fine.*

C : *Eddie, you're wrong. You're wrong! And I'm not denying what you feel, because it wouldn't be there if there wasn't a good reason. But things are much better than they were five years ago, and they're still be better next year. And not because negroes come to Paris. But because negroes stay home, and with millions of white people, they work to make things better for everybody everywhere in America.*

E : *Look, are we gonna stand here all day discussing this jazz³²?*

Scène qui suscite le commentaire suivant : « *Even Eddie's comment that he doesn't mind being called "Monsieur Noir" suggests his subconscious awareness that attention to his blackness will never disappear* »³³. De la même façon, le personnage d'Eddie ne peut comprendre la portée de ses affirmations (il est donc aliéné) :

Eddie's belief that racialized difference in Paris does not matter and that he is only perceived as a musician is actually founded on perceptions of exoticism and primitivism – part of the French conception of African and African-diasporic art and music. This exotic, primitive perception of race masked a very different relationship between the French and its residents of African descent. Connie foregrounds what Eddie hides or is blind to.

³² Le choix du terme n'est évidemment pas innocent. « Jazz » est ici utilisé dans un sens second de foutoir, de pelote indémêlable.

³³ R. Braggs, *Jazz Diasporas...*, p. 206.

*Connie draws attention to the treatment of other peoples of African descent in the French metropolises and colonies when she states, "There isn't a place on Earth that isn't hell for somebody, some race, some color, some sex"*³⁴.

La référence aux Français de descendance africaine est pourtant absente aussi bien de cette scène que du reste du film. La phrase finale de Connie semble plutôt dire, d'une façon générale, qu'en effet, il n'est pas de paradis sur cette terre et qu'il y a toujours une lutte à mener pour telle ou telle catégorie, façon pour elle de ne pas entendre ce que lui dit de sa condition individuelle. En déduire qu'Eddie serait aveugle à cette souffrance des Français de descendance africaine en France est un autre pas que l'auteure n'hésite pas à franchir. Alors qu'Eddie ne dit rien d'autre que la situation telle qu'elle est, ici à Paris, pour lui, « *is just fine* », lui convient, qu'il y trouve son compte. Cette réponse – « *For me, Paris is just fine* » – n'est ni « *Paris is just fine for any Afro-American* » ni « *Paris is Paradise* ». La réponse est : Paris est acceptable pour moi dans la situation où je me trouve à ce moment-là, *hic et nunc*. Le sujet pour lui n'est pas les autres mais bien lui-même, quels que soient les sous-textes qu'on veut y trouver. Et la sentence est répétée, comme point final de la scène du petit garçon au ballon. Il est dans le monde réel, dans le moment présent, dans l'action. Elle est dans l'idéalité, la morale, le Bien et le Mal (« *You're wrong! You're wrong* »). De la même façon, on peut s'étonner aussi que cette position soit mise sur le compte d'une conception relevant de l'exotisme et/ou du primitivisme.

On comprend surtout que Connie veut bien prendre acte « des bonnes raisons » d'Eddie (« *I'm not denying what you feel, because it wouldn't be there if there wasn't a good reason* ») en l'espèce une moindre souffrance identitaire, et aussi certaines conditions d'exercice de ce qui fait sa raison d'être, la musique, mais elle les considère comme tout à fait secondaires par rapport à l'exigence de se battre sur le vrai terrain, celui de la ségrégation, le terrain étatsunien. Double aveu donc. 1. Elle comprend ce qu'il sent mais ne le sent pas elle-même ; de façon générale, elle n'est pas dans la sensation mais dans la réflexion, ce qu'Eddie lui a signifié auparavant : « *I would say that you're one of them socially conscious chicks* ». 2. La question musicale ne l'intéresse pas.

On peut aussi se poser la question de savoir si l'argument de la lutte nécessaire des Noirs sur place, aux États-Unis n'est pas l'argument qu'elle utilise, l'argument de la culpabilisation, pour atteindre le but véritable, moins révolutionnaire, qui est de fonder une famille et d'avoir des enfants (et pas qu'un ou deux, des myriades d'enfants, voir séquence 18).

Il est à mon sens paradoxal d'accuser le film d'entretenir l'ambiguïté sur le caractère *color-blind* de Paris et en même temps de mettre en exergue cette scène qui précisément, met le doigt sur la question (il aurait été très facile de *ne pas* inclure cette scène dans le film). Le dialogue qui s'instaure avec Connie ne fait que synthétiser un débat très ancien au sein de la communauté afro-américaine, notamment entre assimilationnisme et différentialisme parmi tous les paradigmes initiés par Frederick Douglass, Booker T. Washington, W.E.B. DuBois, Marcus Garvey et la longue lignée de leurs continuateurs parmi lesquels Martin Luther King, Malcolm X et tant d'autres acteurs afro-américains. Là aussi, il aurait été très facile à la production du film d'éviter purement et simplement le sujet.

Mais ce qui manque surtout dans la directionnalité de cette critique est l'articulation avec la musique. Quoi que l'on pense du discours du film sur les questions raciales et de l'herméneutique qu'il convient de mettre en œuvre, le problème est en dernier lieu celui du refus de prendre en compte la dimension proprement musicale du film et de son discours. Une phrase à cet égard résonne comme un aveu : « *Additionally, the film deemphasizes race relations as the core struggle of the story by foregrounding Ram Bowen's desire for his jazz compositions to be recognized by classical musicians* » (p. 209). Finalement, c'est bien le problème : de même que le personnage d'Eddie ne dit pas ce qu'on voudrait qu'il dise, le film lui-même ne traite pas (seulement) du sujet qu'on voudrait qu'il traite.

³⁴ *Ibid.*, p. 207-208.

Andy Fry consacre lui aussi quelques pages de son livre éponyme au film de Martin Ritt, sous la forme d'un réquisitoire assez radical.

L'auteur reproche d'abord lui aussi au film de s'inscrire « *in a long tradition of viewing the French capital as a hospitable city for African Americans compared to the harsh realities of home* »³⁵. Pourtant, le film paraît assez mesuré sur ce point. On a dit déjà comment la scène de l'enfant au ballon met en scène l'ambiguïté de la situation (ce qui devait déjà être sensible dans la réception de l'époque). Le dialogue qui s'ensuit entre Connie et Eddie met précisément en exergue les façons diverses dont ce type de situation peut être expérimentée et interprétée par les intéressés. Et encore, si cette « tradition » peut à juste titre être questionnée, elle ne relève pas non plus d'une invention pure et simple, d'un « récit », hollywoodien ou autre. Les témoignages abondent, d'Afro-Américains qui se sont exprimés sur cette différence de réception et de sensations éprouvées. Rashida Braggs elle-même cite le pianiste Henry Crowder ainsi que Richard Wright, et Andy Fry rapporte lui-même des propos de James Baldwin allant dans le même sens. On pourrait contribuer à ce florilège en ajoutant ce passage de l'autobiographie de James Weldon Johnson :

*From the day I set foot in France, I became aware of the working of a miracle within me. I became aware of a quick readjustment to life and to environment. I recaptured for the first time since childhood the sense of being just a human being. I need not try to analyze this change for my colored readers; they will understand in a flash what took place. For my white readers... I am afraid that any analysis will be inadequate, perhaps futile. ... I was suddenly free; free from a sense of impending discomfort, insecurity, danger; free from the conflict within the Man-Negro dualism and the innumerable maneuvers in thought and behavior that it compels; free from the problem of the many obvious or subtle adjustments to a multitude of bans and taboos; free from special scorn, special tolerance, special condescension, special commiseration; free to be merely a man*³⁶.

Ce qui n'est pas sans rappeler la phrase prononcée dans le film par Eddie dans la séquence 7, devant Notre-Dame :

E : *Look at it. Look. And not just what you see, but the way the place makes you feel. I'll never forget the first day I walked down Avenue Champs-Élysées. Just like that, I knew I was here to stay.*

Prendre acte d'un tel fait n'implique en rien d'accréditer une absence de racisme en France, que ce soit à l'égard des Afro-Américains, ou d'autres communautés, notamment africaines, d'Afrique noire ou du Maghreb.

Mais ici encore, c'est l'absence de la question musicale qui fait surtout problème. Elle n'est abordée qu'à une occasion, pour en livrer une interprétation pour le moins tranchée, qui vient compléter une condamnation sans appel :

*Jazz's evolving status as an art form had long been at stake in jazz films, as [Krin] Gabbard has shown. To take Louis Armstrong's movies alone, however, from *New Orleans* (1947) and *A Star is Born* (1948) to *The Glenn Miller Story* (1954) and *The Five Pennies* (1959), it is not the trumpeter himself who « elevates » jazz within the narrative. Rather, he confers his wisdom and authenticity – more, his « phallic power » – on a young white musician pushing him toward maturity, artistic or sexual. Armstrong brings greater range to this ancestral role in *Paris Blues*, not only jamming with Ram but also advising him on his compositions. Nevertheless, he is finally transcended – indeed, erased – as he always had been. The film's ending then, reasserts several distinctions that the story had sometimes placed in doubt: improvised jazz*

³⁵ A. Fry, *Paris Blues...*, p. 2.

³⁶ James Weldon Johnson, *Along This Way – The Autobiography of James Weldon Johnson*, New York, Da Capo, 2000 [1/1933], p. 209. James Weldon Johnson est un des principaux leaders de la communauté afro-américaine des années 1910 à 1930 et animateurs de la Harlem Renaissance. Il entre en 1916 à la National Association for Advancement of Colored People (NAACP, fondée en 1909) et en devient le premier secrétaire général noir, de 1920 à 1930. Il est écrivain et également auteur de chansons.

*(black, feminized, commercial) is repatriated to the States; learned composition (white, masculine, artistic) remains in the capital of culture*³⁷.

Si l'histoire du film a pu « parfois mettre en doute certaines assertions », le message et son déchiffrement sont toutefois simples, binaires. D'un côté se trouverait le jazz, improvisé, noir, féminisé, commercial, de l'autre la « *learned composition* » – expression que l'on peut traduire par musique de tradition écrite –, blanche, masculine et artistique. Trois oppositions terme à terme donc – noir/blanc, féminin/masculin, commercial/artistique – qui recouvriraient exactement la distinction-mère entre jazz improvisé et musique de tradition écrite. Louis Armstrong, de son côté, serait « *transcended – indeed, erased* ». S'il est vrai que la séquence finale du film voit l'affiche montrant Wild Man Moore - Louis Armstrong recouverte par une publicité (pour Larousse, symbole de la culture française noble ?), c'est aussi très simplement parce qu'il n'était que de passage à Paris et que lui, au contraire des deux protagonistes principaux, n'a pas de problème ni de dilemme avec cette situation. C'est sa vie de musicien reconnu, qui l'emmène dans le monde entier, dans des endroits où il ne reste pas, non parce qu'il serait nomade par instabilité, mais au contraire parce qu'il est installé dans une carrière et un statut qui lui donnent sa force. La mobilité géographique n'est en rien métaphore d'une instabilité statutaire, tout à l'opposé de Ram Bowen et Eddie Cook pour qui la sédentarisation parisienne est au contraire le signe d'une incertitude dans le positionnement identitaire et/ou musical.

Par ailleurs, l'assimilation faite par l'auteur entre le jazz improvisé et l'Afro-Américain d'une part, l'écriture et le Blanc de l'autre, est abusive. Ram Bowen est tout autant musicien de jazz qu'Eddie Cook, et c'est même là tout son problème. Quant à Eddie l'Afro-Américain, c'est lui qui porte le crayon et écrit sur la partition. Je ne vois pas non plus en quoi la figure d'Eddie est féminisée et celle de Ram masculinisée. Du point de vue de la corpulence, la virilité est nettement du côté de l'Afro-Américain (qui le dit d'ailleurs : « *I'm taller than him* »). S'ils avaient voulu masculiniser la figure de Ram, les producteurs du film auraient sans doute engagé plutôt un Marlon Brando ou un Charles Bronson. De plus, à l'issue de leur première nuit d'amour, Ram nous laisse comprendre de façon transparente que c'est Lilian qui a mené les ébats. Le but est sans doute la caractérisation du personnage de Lilian, mais il y avait meilleur moyen de masculiniser la figure du musicien. Enfin, l'assimilation jazz/commercial, musique écrite, artistique est également problématique. D'une part la prospérité est nettement du côté de l'écriture. Si Ram jouit d'une certaine notoriété, il suffit de voir la taille de sa chambre pour comprendre qu'elle n'a pas été transformée en espèces si sonnantes et trébuchantes, là où le bureau et la secrétaire de René Bernard ne connotent pas la misère.

Paris Blues est donc plein de stéréotypes ? Si vraiment la tâche fondamentale est de détecter le stéréotype, on le trouvera certainement³⁸. Eddie repart, Ram reste ? C'est un stéréotype :

*On a romantic level, however, color coding is enforced. Connie (Carroll), a « socially conscious » African American, prefers saxophonist Eddie Cook (Poitier) to trombonist Ram Bowen (Newman). Although Eddie enjoys freedom and respect in Paris, he will eventually agree to return to a United States that Connie assures him is transforming. Ram, on the other hand, will disappoint Connie's white friend, Lillian (Woodward). An aspiring composer, whose quest to complete his Paris Blues is the film conceit, he decides at the last moment that he must remain in Paris for the sake of his Art*³⁹.

Mais si le film avait proposé le choix inverse – Eddie reste, Ram repart ? C'eût été un stéréotype : l'Afro-Américain n'est pas libre, il est aliéné, c'est le Blanc qui, lui, a toujours la

³⁷ A. Fry, *Paris Blues...*, p. 266-267.

³⁸ À propos des femmes certainement plus que sur la question raciale. Mais on trouve aussi les stéréotypes inversés comme celui des Afro-Américains experts en écriture. Et que penser de cette phrase prononcée par la femme Lilian : *My God, how simple it is for them!* [les hommes] (séquence 19) ?

³⁹ A. Fry, *Paris Blues...*, p. 2-3.

liberté de tout laisser derrière lui, car les Blancs ont toujours les moyens de suivre leurs aspirations. Et pourquoi encore ne pas voir du stéréotype dans la femme noire qui ne pense qu'au foyer et la femme blanche qui, elle, propose une relation plus libre ? Mais qu'aurait-on dit à l'inverse d'une femme noire qui n'aurait pas la conscience politique que le film attribue à Connie, démontrant par cela son aliénation ? Le stéréotype par définition est toujours réversible. Surtout si l'on ne croit pas à la vérité. Le stéréotype substitue une représentation à la réalité ? Mais comment continue-t-il d'exister s'il n'y a pas de réalité, pas d'essence⁴⁰ ? Les stéréotypes de *Paris Blues* sont les stéréotypes de 1961 et, pour une part, ceux du cinéma étatsunien de l'époque⁴¹. Quoi de très étonnant à cela dans un film hollywoodien de 1961 ? Le film tend à occulter les problèmes de racisme de la France de cette époque ? Si l'on veut. A-t-on besoin de ce film pour savoir qu'il y avait des problèmes de racisme dans la France de 1961 (et qu'il y en a encore dans celle d'aujourd'hui) ?

Mais ce qui, à mon sens, pose réellement problème, c'est l'aspect dichotomique, tranché des conclusions d'Andy Fry⁴². Le film est tout sauf cela, il montre au contraire des clivages, des situations enchevêtrées, qui se traduisent par des cas de conscience, des dilemmes, des déchirements. Quel est finalement le problème posé à mes yeux par la position critique exprimée dans les deux écrits cités et leur point commun ? Le film est coupable, forcément coupable, d'avance coupable. Ce n'est pas une conclusion mais un présupposé, reposant sur un couple victimisation/culpabilisation. Non seulement le jugement sur le discours du film est biaisé par ce présupposé mais le niveau proprement musical est totalement passé sous silence, à la fois symptôme et cause du même.

On peut, pour finir, en revenir à la scène avec René Bernard et imaginer que l'attitude critique consistant à traquer le stéréotype et passer sous silence les enjeux musicaux a peut-être été anticipée par le film par métaphorisation dans cette scène. Ram veut toujours faire dire aux autres (Eddie, René Bernard) ce qu'il a peur d'entendre (qu'il est un mauvais musicien, qu'il est mauvais) mais on finit par penser que c'est ce qu'il veut entendre. Alors que, aussi bien Eddie que René Bernard, insistent pour dire qu'ils n'ont pas dit ce que Ram veut entendre, qu'il n'y a pas de sous-texte à leur texte. Cette situation me semble offrir un parallèle avec des auteurs qui veulent faire dire au film ce qu'il ne dit pas (et dit qu'il ne dit pas), comme s'ils voulaient eux aussi entendre le mal. La position « critique » revient, comme le fait Ram Bowen, à intérioriser la hiérarchisation en imputant cette hiérarchisation au film (à René Bernard), là où ceux-là (le film et René Bernard) ne le font pas, disent autre chose, rappellent sans cesse que la vie est complexe, que tout est complexe et que, par-delà leurs déterminations, de femme, d'homme, d'Afro-Américain-e, de Blanc-he, de musicien-ne, de non-musicien-ne, les humains sont le siège de passions, de déchirements, disposent d'un libre arbitre relatif et exercent chacun-e une liberté, matérialisée par leurs actes. Écrire, ne pas écrire, rester, partir, fonder une relation, ne pas fonder

⁴⁰ C'est peut-être le sens de la réponse de Ram à Connie dans la séquence sur le bateau-mouche :

C : *Oh Ram, you make it sound like it's some kind of a game. But what you do if it's not a game?*

R : *Don't ask me honey. I only play games.*

⁴¹ Mais pour une part seulement. Martin Ritt est tout sauf un pur produit hollywoodien. Il est au contraire plutôt du côté indépendant. L'histoire est longue de la lutte des cinéastes pour imposer leur point de vue contre les réquisits hollywoodiens, soit frontalement en s'y opposant, soit en s'y pliant en apparence pour les subvertir en introduisant de l'ambiguïté et du double sens dans les films. Que l'on pense par exemple à l'ironie impliquée dans la réponse d'Eddie Cook à la question de savoir si les gens de la nuit peuvent coexister avec ceux du jour : « *Well, I don't mind them going to public places together, but I certainly wouldn't want one of them to marry my sister* » (séquence 10).

⁴² À commencer par le verdict prononcé d'emblée, que l'on peut aussi ne pas partager : « *Sure enough, this tale of two American tourists (Joanne Woodward, Diabann Carroll) who fall for expatriate jazz musicians (Paul Newman, Sidney Poitier) is nobody's best effort: its plot is wayward, its dialogues clunky, its performances mixed* » (p. 2).

une relation, développer une relation, ne pas développer une relation, avoir des enfants, ne pas avoir d'enfants, assumer une contradiction, ne pas assumer une contradiction. Etc.

Bilan et perspectives

Quels sont les problèmes posés par les exemples envisagés ici, non pour eux-mêmes mais dans la mesure où ils sont représentatifs d'un certain type de discours anglophone actuel sur la musique, les faits et les discours musicaux ? On peut en recenser un certain nombre, plus ou moins indépendants mais reliés pour former une certaine cohérence.

- 1) *Le décentrement*. Quand le niveau musical n'est pas purement et simplement nié⁴³, il est impératif de regarder autour, au-delà de ce niveau proprement musical⁴⁴. L'élargissement de l'objet musical est un fait de la musicologie acté depuis bien longtemps. Il s'agit de tout autre chose quand il aboutit à une marginalisation de la composante musicale. La modalité la plus courante de cette marginalisation se trouve dans différentes variantes de la théorie du reflet⁴⁵. L'argument de cette

⁴³ « Because music and musicology both enter domains marked by performance acts and language about musical practice, boundaries between them become blurred, and assurances about how one is differentiated from the other collapse. The title of the present article [*« Musicology as a Political Act »*] is meant to decenter, to make us wonder, like Susan McClary, if we know what MUSIC is anymore. [...] There is no single way in which music becomes essentialized into the object of musicology's study. Indeed, each of the subdisciplines of musicology privileges different forms of essentializing, all of them, however, rallied with the intent of understanding something uncritically called "music". Music exists "out there". It has a metaphysical presence and ontological reality that the singularity of its name assures » (Philip V. Bohlman, « Musicology as a Political Act », *The Journal of Musicology*, vol. 11, n° 4, Autumn 1993, p. 411-436, p. 418-419).

⁴⁴ « Rather than looking at musicians, except when they worked to affect how audiences perceived jazz, my story focuses on the audiences, their reactions, and the sense that they made out of jazz » (Jeffrey H. Jackson, *Making Jazz French...*, p. 2-3).

« In that sense, this book is not about jazz, in the strictly musical sense meaning the notes that musicians played. Rather, it is about France, about what the arrival of a music that was being called jazz meant to people in the turbulent interwar period, and about how they used the concept of jazz to understand and remake their age » (*id.*, p. 10-11).

« This study makes no claim to offer an exhaustive account of the reception of jazz in the French-speaking world, nor does it seek to analyze the full range of contemporary discourse on jazz. It chooses instead to focus purely on those texts in which a coherent jazz aesthetic was worked out. It therefore works from the premise that such texts offer peculiarly condensed and sophisticated attempts not only to define the nature of jazz as a musical form but also to respond to the series of political and cultural challenges posed by jazz's arrival in the imperial metropolis, an arrival itself conditioned by the political, economic, and cultural logics of machine-age imperialism » (J. Lane, *Jazz and Machine-Age Imperialism...*, p. 31).

« Technical descriptions alone evidently fail to do justice to these sorts of questions. An adequate historical account of any aspect of jazz therefore has to see how different assessments of the music relate to cultural, ideological, economic, and political matters. This leads to the following question. Are changes in jazz styles just secondary signs of the social changes that they accompany? » (Andrew Bowie, « Jazz », in *An Introduction to Music Studies*, Harper-Scott, J.P.E., Samson, Jim, ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 176-187, p. 180).

« The notes of a jazz solo, as they are coming into existence, exist as they do for reasons that are only concomitantly musical » (Amiri Baraka, *The LeRoi Jones / Amiri Baraka Reader*, Harris, William ed., New York, Thunder's Mouth Press, 1999 [1/1963, Down Beat, August 15, 1963], p. 182).

⁴⁵ « Musicians often mix elements of old and new styles, so that there is no necessary sense of a "linear progression" from one style to another. Indeed, the very notion of jazz "style" is questionable in this respect. The complexities of jazz history are apparent in such phenomena, and it is vital to be aware of how much assumptions about musical "progress", etc., will affect the writing of that history. [...] The move from collective improvisation to solo playing can be seen, for instance, as connected to the move from a more traditional, collective local culture to the individualist culture of big-city life. On the other hand, should the most significant forms of jazz be seen as themselves having social and political effects, because they change peoples' attitudes to the culture in which they live, as some avantgarde music did in the 1960s? There is no simple answer to these questions, and a response to them requires specific research in each case because the music and its context are inextricably linked » (A. Bowie « Jazz »..., p. 180-181).

« Jazz is designed to impart a narrative arc that traces the development of jazz from nineteenth-century musical precursors to the present, while offering a few ways to understand that arc. It differs from most jazz histories on at least three counts. First, we do not treat jazz as music in a vacuum, perpetuating itself as a baton passed from genius to genius; we see it, rather, as a reflection of broader cultural, political, social, and economic factors, and attempt to line up the crucial moments in its progress with historical events that it reflected and influenced » (Gary Giddins & Scot DeVeaux, *Jazz*, New York, Norton, 2009, p. 11).

critique est celui de la dénonciation du positivisme en musique⁴⁶ et de la croyance en des objectivités⁴⁷.

- 2) *L'herméneutique du soupçon*⁴⁸. L'attitude critique, la dénonciation de situations inégalitaires devient problématique quand elle se transforme en a priori accusateur. La recherche de coupables – collectifs ou individuels – généralement déjà connus, devient le moteur (et perd par là de son efficacité, y compris politique)⁴⁹.
- 3) *Moralisme et bonne conscience*. Le couple victimisation (des dominés)/culpabilisation (des dominants, ces derniers n'étant souvent autres que des ascendants appartenant à la même culture que les auteurs refoulant peut-être par là un certain degré de mauvaise conscience) est l'outil principal de cette version de l'herméneutique du

« Though [Gunther] Schuller remains aware of the fact that “[n]o art or act of creativity stands in isolation, self-contained and uninfluenced by its times, its social and cultural environment, and its own history”, the influential statement of methodology which I've quoted might well be said to bear some responsibility for the continuing institutionalization of formalist models of inquiry in jazz criticism » (Ajay Heble, *Landing on the wrong note – Jazz, dissonance and critical practice*, New York, Routledge, 2000, p. 14).

« Musical analysts need to confront the challenges of signifyin', the real-life dialogic flux of meaning, never groundable in a foundationalist epistemology, but always grounded in a web of social practices, histories, and desires. Modernism and classicism cannot take us into notes, where choices and details signify; nor out of notes, onto that risky rhetorical terrain Miles Davis never stopped exploring » (Robert Walser, « “Out of Notes” : Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis », *Jazz among the Discourses*, Krin Gabbard, ed., Durham et Londres, Duke University Press, p. 165-188, p. 180).

⁴⁶ « As a result, a positivistic and formalistic approach of music is abandoned in favor of the view that before anything, music is a socially caused phenomenon. At the same time, the attention is shifted to the intertextual dimensions and the performative aspects of music. (German musicologist Ulrich Dibelius calls this a post-modern shift from the characteristics of music 'itself' to its 'modes of action'. The new (post-structuralist or post-modern) musicology is based on a criticism and deconstruction of musicological objectivism, the general idea of the autonomy of (the theory of) music. In other words, a shift to contextuality.) » (Marcel Cobussen, « Deconstruction in Music », s.d., <http://www.deconstruction-in-music.com/navbar/index.html>).

« [Krin] Gabbard is, I think, right in pointing to the tendency for “jazz writers...to ignore...extramusical aspects of jazz by conceptualizing it as a safely autonomous domain, more dependent on rhythmic innovation than on social change”. Indeed, a number of recent studies have taken issue with this general tendency in musicology and music theory: Richard Leppert and Susan McClary, for instance, in their introduction to *Music and Society*, tell us that “for the most part, the discourse of musical scholarship clings stubbornly to a reliance on positivism in historical research and formalism in theory and criticism” » (A. Heble, *Landing on the wrong note...*, p. 13).

⁴⁷ « Both Hodeir and Schuller often referred to the importance of “objectivity” – a common priority among those who prefer not to interrogate their premises » (R. Walser, “Out of Notes”..., p. 171).

⁴⁸ « [...] Le philosophe comme tel ne peut pas et ne doit pas éluder la question de la validité absolue de son objet ; car m'intéresserais-je à “l'objet”, pourrais-je privilégier le souci de l'objet, à travers même la considération de la cause, de la genèse ou de la fonction, si je n'attendais que, du sein de la compréhension, ce “quelque chose” s'“adresse” à moi ? N'est-ce pas l'attente d'une interpellation qui meut ce souci de l'objet ? Finalement, ce qui est implicite à cette attente, c'est une confiance dans le langage ; c'est la croyance que le langage qui porte les symboles est moins parlé par les hommes que parlé aux hommes, que les hommes sont nés au sein du langage, au milieu de la lumière du logos “qui éclaire tout homme venant au monde”. C'est cette attente, c'est cette croyance qui confèrent à l'étude des symboles sa gravité particulière. Je dois à la vérité de dire que c'est elle qui anime toute ma recherche. Or c'est elle qui est aujourd'hui contestée par tout le courant de l'herméneutique que nous placerons tout à l'heure sous le signe du “soupçon” ; cette autre théorie de l'interprétation commence précisément par le doute qu'il y ait un tel objet et que cet objet puisse être le lieu de l'inversion de la visée intentionnelle en kérygme, en manifestation et en proclamation. C'est pourquoi cette herméneutique n'est pas une désimplication de l'objet, mais un arrachement du masque, une interprétation réductrice des déguisements » (Paul Ricoeur, *De l'interprétation – Essai sur Freud*, Paris, Seuil, p. 39-40).

« Encore faut-il, pour accepter ce parti méthodologique, sortir d'une « sociologie du soupçon », qui réduit toute expression du sens commun à une illusion qu'il s'agirait de dévoiler en la confrontant à la « vraie » réalité : la réalité qui nous intéresse ici, c'est bien celle de la représentation que se font les acteurs du monde dans lequel ils vivent. Il est temps, donc, de faire confiance aux spectateurs de l'art lorsqu'ils disent ce qui, pour eux, ne va plus de soi : temps de les écouter, et de les prendre au sérieux, en tâchant de dégager, dans la multiplicité et l'hétérogénéité des expressions ainsi recueillies, les lignes de force qui structurent ces comportements, et leur donnent sens ». (Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minit, Paris 1998, p. 185)

⁴⁹ « The kind of essentialism and primitivism that characterized his later jazz criticism, alongside Panassié's questionable political affiliations, thus provide [...] reasons for questioning those accounts that claim his *Le Jazz hot* to be exemplary in its eschewal of racial stereotypes or ethnocentric assumptions » (J. Lane, *Jazz and Machine-Age Imperialism...*, p. 92).

soupçon. Il manifeste régulièrement ce qu'on peut assimiler à un *double bind*⁵⁰ dans l'attitude face à la réception des dominés (par exemple afro-américains ou noirs en général) : une réception mettant en valeur certains traits corporels, énergétiques, ou autres d'un rapport au monde autre est condamnée au motif qu'elle cantonne les individus concernés à un statut de seconde zone qui, s'il n'est pas celui de l'animal ou de l'enfant, est toujours celui d'un être inférieur (accusations de primitivisme, d'exotisme). Mais à l'opposé, si ces mêmes spécificités sont déniées, par exemple en louant des qualités relevant du *logos*, c'est que l'on porte un regard d'Occidental voulant à toute force que tout le monde « soit comme lui », incapable de voir quiconque autrement qu'à sa propre image, rechutant de cette façon dans une incapacité chronique à concevoir une altérité authentique, une différence légitime (accusations d'occidentocentrisme, de logocentrisme). Pas d'échappatoire donc, ce qui compte est d'identifier la faute (culpabilisation) pour mieux réhabiliter le dominé (victimisation). Dans les deux cas, l'objectif n'est plus de démonter des mécanismes idéologiques pour dénoncer des processus d'oppression et de domination, mais de projeter une posture morale, laquelle assure la légitimation d'une position surplombante et la bonne conscience attachée à la défense d'une attitude juste. Autre conséquence, l'affranchissement de la neutralité axiologique : on peut prendre parti puisque la cause est juste et puisque la cause est juste, on ne peut être dans l'erreur.

- 4) *L'inexorabilité de l'inscription du politique dans le théorique*. L'herméneutique du soupçon, le moralisme et la bonne conscience consacrent l'inévitabilité de l'inscription du politique dans le champ académique. C'est parce que l'on cherche (et donc trouve) les enjeux de pouvoir pour les dénoncer que le discours ne peut être que juste et donc irréfutable⁵¹. Il suffit pour cela de poser que tout discours est politique par essence et que cette dimension est par là la seule digne d'intérêt, caractérisant ainsi une version particulière de la théorie du reflet⁵².
- 5) *L'usage du couple construction-déconstruction*. Le concept de déconstruction a été proposé par Jacques Derrida pour désigner une opération précise, interne à la question du langage. Il s'est vu dévoyé par une généralisation aussi outrancière que déformatrice pour devenir synonyme dans sa généralisation vulgarisatrice de démontage critique mécanique univoque et déproblématisé, à l'opposé exact de la visée déridéenne⁵³.

⁵⁰ « Bateson appelle double bind l'émission simultanée de deux ordres de messages dont l'un contredit l'autre (par exemple le père qui dit à son fils : vas-y, critique-moi, mais qui sous-entend vivement que toute critique effective, du moins un certain genre de critique, serait mal venu). Bateson y voit une situation particulièrement schizophrénisante, qu'il interprète comme un "non-sens" du point de vue de la théorie des types de Russell. Il nous semble plutôt que le double bind, la double impasse, est une situation courante, oedipianisante par excellence. Et, quitte à la formaliser, elle renvoie à l'autre genre de non-sens russellien : une alternative, une disjonction exclusive est déterminée par rapport à un principe qui en constitue pourtant les deux termes ou les deux sous-ensembles, et qui entre lui-même dans l'alternative (cas tout à fait différent de ce qui se passe quand la disjonction est inclusive). C'est là le deuxième paralogsme de la psychanalyse. Bref, le "double bind" n'est pas autre chose que l'ensemble d'Edipe » (Gilles Deleuze & Felix Guattari, *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1975, p. 94-95).

⁵¹ « For [Stuart] Hall, what is at stake is the connection that cultural studies seeks to make to matters of power and cultural politics. That is, to an exploration of representations of and "for marginalized social groups and the need for cultural change". Hence, cultural studies is a body of theory generated by thinkers who regard the production of theoretical knowledge as a political practice. Here, knowledge is never a neutral or objective phenomenon but a matter of positionality, that is, of the place from which one speaks, to whom, and for what purposes » (Chris Barker, *Cultural Studies – Theory & Practice*, Londres, Sage, 2008, p. 4-5).

⁵² « I should like to argue in this essay, therefore, that it is because musicology has insisted on its apolitical status – call it positivistic, call it value-free, call it aesthetically independent – that the field has come face-to-face with its own political acts. Moreover, I shall push my point even further and argue that the reason for the field's imagined escape into a world without politics results from its essentializing of music itself. This act of essentializing music, the very attempt to depoliticize it, has become the most hegemonic form of politicizing music » (P. Bohlman, « Musicology as a Political Act »... , p. 419).

⁵³ « Ce que Derrida explique - si l'on veut simplifier les choses - c'est précisément qu'il n'y a d'origine simple de rien ; que tout a commencé avant tout commencement, que tout se poursuivra au-delà de toute échéance ; qu'inversement il y a, comme dit, je crois, Emmanuel Lévinas, du "passé qui n'a jamais été présent" ; que tout a donc été d'emblée

En effet, « la déconstruction » devient ce démontage mécanique de ce qui a été symétriquement « construit » aussi mécaniquement dans l'exercice d'un pouvoir, quel qu'il soit⁵⁴ (comme si par ailleurs une idée, un concept, une image pouvaient être autre chose que « construits », c'est-à-dire pouvaient être présents dans la nature)⁵⁵, ramenant l'exercice à une « explication de texte » à l'ancienne, dont le sens ultimement dévoilé est connu à l'avance.

- 6) *L'usage du concept d'essentialisme.* Cet usage est devenu principalement comminatoire. C'est l'arme suprême agissant comme un couperet dont il suffit d'invoquer le nom pour disqualifier toute tentative de compréhension non conforme à l'orthodoxie culturaliste⁵⁶.
- 7) *Dans le champ musical, l'invisibilisation du produit au profit du processus.* Le produit serait insignifiant en lui-même, voire même agirait comme un voile, le processus concentrant à lui tout seul tous les enjeux⁵⁷. Position qui évite d'avoir à scruter le produit (critique de l'analyse) et à y voir de la substance musicale et s'interdit en outre de comprendre du processus ce qui peut l'être en en passant par le produit.

très compliqué, et qu'aucune expérience, aucun objet, aucune situation, aucune opération intellectuelle ne peut jamais être ramené(e) à l'unité. Ces propositions paraissent très générales et très abstraites. Outre néanmoins que la principale leçon intellectuelle et méthodologique de Derrida peut s'exprimer par les simples mots suivants : "Tout est toujours beaucoup plus compliqué qu'on ne pense ; tout est toujours encore plus compliqué qu'on ne le pense", ces propositions ont été enrichies et ont pris tout leur relief avec deux sortes de conditions : d'une part, la connexion établie par Derrida entre le problème de la présence et le rapport entre parole et écriture ; d'autre part, la définition du projet propre à la métaphysique occidentale, sous le nom de "logocentrisme". [...] Ce qu'on appelle la déconstruction comportera donc un double visage : d'un côté, celui d'une lecture critique minutieuse des textes philosophiques, explorant systématiquement leurs moindres éléments, y compris les plus mineurs et les plus anecdotiques en apparence, pour y déceler des irrégularités et des embarras qui compliquent beaucoup leurs propres affirmations ; d'un autre côté, la déconstruction apparaîtra comme la savante exégèse d'un certain nombre de textes littéraires, se plaisant à reconstituer et à suivre dans leur détail la complexité de certaines machineries signifiantes » (Denis Kambouchner, *Derrida : déconstruction et raison*, conférence à l'Université de Tongji, Shanghai, inédit, 23 mai 2007, p. 7-9).

⁵⁴ « *This essay attempts to historically and philosophically deconstruct aspects of the musical belief systems that ground African-American and European (including European-American) real-time music making, analyzing the articulation and resolution of both musical and what were once called « extramusical » issues. This analysis adopts as critical tools two complementary connotative adjectives, "Afrological" and "Eurological". These terms refer metaphorically to musical belief systems and behavior that, in my view, exemplify particular kinds of musical "logic". At the same time, these terms are intended to historicize the particularity of perspective characteristic of two systems that have evolved in such divergent cultural environments* » (George Lewis « *Improvised Music after 1950 – Afrological and Eurological Perspectives* », *Black Music Research Journal*, n° 16, Spring 1996, p. 91-122, p. 92-93).

« *If we, as historians, critics, and educators, are to adapt to these new realities, we must be willing to construct new narratives to explain them. These alternative explanations need not displace the jazz tradition (it hardly seems fair, in any case, to deconstruct a narrative that has only recently been constructed, especially one that serves such important purposes). But the time has come for an approach that is less invested in the ideology of jazz as aesthetic object and more responsive to issues of historical particularity. Only in this way can the study of jazz break free from its self-imposed isolation, and participate with other disciplines in the exploration of meaning in American culture* » (Scott DeVeaux, « *Constructing the Jazz Tradition : Jazz Historiography* », *Black American Literature Forum*, Vol. 25, n° 3, Literature of Jazz Issue, Autumn 1991, p. 525-560, p. 553).

⁵⁵ « *The fairy-tale narrative mapped a pathway to assimilation and social success. This master trope was crosscut by sensationalistic images of the primal Baker as a savage dancer and as the Black Venus. In most biographies of Baker, and in her own accounts, these images are treated as external constructions, which she nonetheless readily accepted and learned to manipulate* » (Benetta Jules-Rosette, *Josephine Baker in Art in Life – The Icon and the Image*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, p. 2-3).

⁵⁶ « *In other words, McClary's lexis suggests that deconstruction is a form of analysis that uncovers an ideological sub-structure beneath an obfuscating surface: essentialism* » (M. Cobussen, « *Deconstruction in Music* »..., [7]). Voir aussi les notes 32, 38, 41.

« *Hodeir's criticism, however, is marred by an inadmissibly essentialist construction of "authentic" jazz* » (Bernard Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*, Chicago & London, The Chicago University Press, 2002, p. 90).

« *The historical theory in which the causes of events are sought in developmental processes is an Essentialist theory* » (Leo Treitler, "On Historical Criticism", *The Musical Quarterly*, Vol. 53, No 2 (April 1967), p. 188-205, p. 201).

⁵⁷ « *Music is about process, not product [...]* » (Charles Keil, « *Motion and Feeling through Music* », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, n° 3, Spring 1966, p. 337-349, p. 1).

- 8) *L'infléchissement de la perspective historique.* Une des conséquences de l'affranchissement théorisé et assumé de la neutralité axiologique et de l'assomption de la posture de l'engagement consiste en une attitude détachée sur le plan historiographique. L'objet de cette approche est orienté par la dénonciation des pouvoirs et la recherche de culpabilités⁵⁸. C'est notamment ce qui sépare les approches de l'histoire culturelle telle qu'elle a été théorisée par des historiens français – depuis l'école des Annales jusqu'à des historiens contemporains comme Roger Chartier, Philippe Poirrier, Pascal Ory ou Jean-François Sirinelli – de celles influencées par les *cultural studies*⁵⁹. Il arrive même, dans certains cas extrêmes, d'aborder aux rives de la négligence du matériau historique (acteurs et événements).
- 9) *Le rétrécissement de la perspective philosophique.* La référence omniprésente à la philosophie de Michel Foucault (et dans une moindre mesure à celle de Jacques Derrida *via* la déconstruction) fonctionne comme un passe-droit ouvrant à la bonne conscience d'une caution philosophique. Le recours à d'autres philosophies contemporaines, notamment de celles qui ont évoqué directement la musique (Henri Bergson, Vladimir Jankélévitch, Bernard Sève, Francis Wolff parmi d'autres) est ainsi rendu inutile.
- 10) *Une mimétique marxiste.* Le panculturalisme tel qu'on peut en observer des manifestations aujourd'hui offre de surprenantes homothéties avec le discours marxiste dans des époques plus anciennes, non pas seulement dans certains contenus théoriques ou dans les visées de transformation de la société. Le culturalisme s'était originellement fondé en opposition au marxisme et à son économisme, c'est-à-dire à une éléction réductrice des rapports économiques comme source de tous les phénomènes, les autres plans se voyant ramenés à un niveau superstructurel. On observe aujourd'hui une dérive semblable, la « culture » venant se substituer à l'économie comme niveau infrastructurel principal, pour ne pas dire unique, le culturalisme se substituant de la sorte à l'économisme. Il est tentant de rapprocher cette tentation hégémonique de celle du marxisme dans les années 1950, à laquelle précisément, à la même époque, les *cultural studies* naissantes s'étaient opposées.

⁵⁸ « *Most of these countries have developed their own legend and lore with respect to their early exposure to, and contact with, American jazz musicians. The theoretical implications of these encounter – in Canada, England and France before 1920, and elsewhere in Europe, South America and the far East during the 1920s – have become a popular subject for critical analysis, bringing together as they do the interrelated cultural and sociological themes of modernism, primitivism, exoticism, racism, identity and “otherness”. Missing from this body of writing, however, is a basic account of who went where, when, and did what. To that end, Some Hustling This! – Taking Jazz to the World, 1914-1929 is a narrative of first encounters, notable events and significant figures in the internationalization of jazz.* » (Mark Miller, *Some Hustling This! – Taking Jazz to the world 1914-1929*, Toronto, The Mercury Press, 2005, p. 11).

⁵⁹ « Dans l'espace universitaire mais aussi médiatique anglo-saxon, l'histoire culturelle est souvent rapportée, voire intégrée au domaine à la fois très vaste et ghettoisé des *cultural studies*. Celles-ci sont surtout connues aujourd'hui sous leur forme américaine, cristallisée au début des années 1980. Au-delà de la notion, en voie d'abandon, de sous-culture/subculture [...], il s'agit de privilégier l'étude des cultures minoritaires et/ou minorées – ce qui n'est pas synonyme – de l'espace occidental et, pour commencer, de l'espace américain, dominé par la référence certes au WASP (Blanc-Anglo-Saxon/Protestant) mais aussi à l'Individu, à l'Hétérosexuel, au Bourgeois, etc. Le tout se déploie dans une perspective évidemment militante, qu'encourage le fractionnement académique en Gender, gay and lesbian ou queer studies, en African-American, Native-American, Asian-American ou Chicano studies, en colonial, post-colonial, subaltern ou disability studies. Par sa valorisation des productions faiblement légitimées, cette démarche fait à l'évidence un choix heuristique analogue à celui de l'histoire culturelle telle que nous l'avons définie mais elle s'en éloigne par le jugement de valeur, implicite ou explicite, qui justifie ses enquêtes » (Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, Paris, 2004, p. 38-39).

À partir de ces observations, que proposons-nous ? Certainement pas une musicologie du matériau contre une musicologie du contexte, pas plus qu'une musicologie du produit contre une musicologie du processus⁶⁰ ou encore une quelconque élection du « musical » comme infrastructure matricielle. Mais avant tout un traitement à égalité de dignité des approches respectivement analytique, historique et socio-anthropologique, une égale attention portée au produit et aux processus, lesquels sont indissolublement liés. Il est bien toujours question de traiter l'objet musical dans la multiplicité de ses aspects. Mais la pluridisciplinarité affichée a trop souvent abouti à une discipline qui, de fait, marginalise les autres⁶¹. Contre une domination de l'approche panculturaliste, l'analyse musicale n'est pas l'alpha et l'oméga de l'activité musicologique. Certaines approches peuvent en faire l'économie. Mais il est illusoire de penser que l'on peut procéder à un escamotage systématique du matériau musical et de sa compréhension intrinsèque. Si le décentrement évoqué plus haut n'appelle pas un pur et simple recentrement rétroactif, il n'en reste pas moins que notre objet principal est la musique, dont la matérialité est sonore.

Cette redéfinition du contour de l'objet repose la question de la neutralité axiologique. Sans renoncer à une attitude critique et sans avoir la naïveté de croire à une objectivité mythique, nous pensons qu'il est possible et souhaitable de s'imposer, autant qu'il est possible en fonction de nos déterminations multiples, une neutralité programmatique. Les jeux ne sont pas faits avant de commencer, les récits ne sont pas écrits à l'avance. La condition pour se donner des chances d'obtenir des résultats passe par une exigence de principe. On ne trouve pas toujours ce qu'on aurait voulu. Les résultats de la recherche ne font pas toujours plaisir, ni à soi ni aux autres. Quant aux enjeux politiques, nous n'avons pas non plus la naïveté de croire qu'ils sont absents du débat académique en général, mais on peut aussi penser qu'ils ne sont pas la raison *princeps* du discours musicologique, qu'ils peuvent même masquer d'autres enjeux aussi fondamentaux et de surcroît qu'ils peuvent être aussi le masque d'autres enjeux encore, externes à la théorie ceux-là, en substance académiques et financiers. Enfin, on peut aussi croire que la question de l'engagement est une question intime, incluant des dimensions éthiques (en particulier en matière de transmission aux générations suivantes), posée à chaque chercheur-r-se, avec autant de réponses qu'il est d'individus. Ce n'est en aucun cas un réquisit.

Depuis longtemps maintenant, poser la question des spécificités du jazz ou de sa spécificité, expose inexorablement à la critique d'essentialisme. La question ne s'en trouve pas purement et simplement annihilée pour autant. On peut continuer de se la poser, de la poser et même de la considérer comme une sorte d'horizon lointain et inatteignable mais en quelque sorte indépassable, et par là synonyme de force d'inspiration. Par ailleurs, les moyens de cette recherche, tels que l'on peut les trouver dans la Théorie de la formativité audiotactile⁶², apportent également une réponse à la question concomitante de la définition et des limites du jazz. En effet, si on cherche ces spécificités dans des usages, des façons de produire la musique et de la former (sa formativité), on crée dans le même mouvement des rapprochements avec des musiques qui ne sont pas de jazz, mais qui manifestent des formativités proches, voire identiques (les différences se situant plutôt au niveau des contenus idiomatiques). La question de savoir alors si la musique d'Egberto Gismonti par exemple appartient ou pas au jazz se trouve ainsi posée d'une façon tout autre. Idiomaticquement, il ne s'agit pas à proprement parler de jazz (quoique certains éléments puissent s'y retrouver), mais formativement les proximités sont grandes. Ainsi, tout un ensemble de musiques qui ne sont en aucun cas assimilables au jazz, peuvent en être rapprochées (pour

⁶⁰ La Théorie des musiques audiotactiles est avant tout une musicologie du processus (voir dans ce numéro les deux articles de Vincenzo Caporaletti).

⁶¹ « *Cultural studies has always been a multi- or post-disciplinary field of enquiry which blurs the boundaries between itself and other "subjects". Yet cultural studies cannot be said to be anything. It is not physics, it is not sociology and it is not linguistics, though it draws upon these subject areas* » (C. Barker, *Cultural Studies...*, p. 4-5).

⁶² Voir bibliographie.

rester au Brésil, on peut penser par exemple à certaines des musiques regroupées sous le label MPB, *Música Popular Brasileira*). Pour toutes celles qui sont manifestement très proches (le groupe Codona par exemple), le paradigme de la formativité est toujours de la plus grande utilité. Ainsi, la question de la spécificité, de l'essence, des essences (si ce mot est encore autorisé) du jazz peut rester dans le champ de recherche, en reposant sur d'autres critères que ceux par lesquels elle a été précédemment posée, ou rejetée (ethniques, idiomatiques, etc.), sans pour autant que ces mêmes critères perdent de ce fait toute pertinence et aient besoin pour cela d'être écartés.

La méthode se doit donc d'être ouverte autant qu'il est possible, c'est-à-dire qu'elle en appelle à une diversité des moyens et des outils. Elle ne peut en aucun cas se réduire à une prétendue déconstruction, procédure inversée et aussi simplifiée que la construction qui l'aurait mythiquement précédée. Ces impératifs de méthode et de posture peuvent également déboucher sur des objets que le paysage récent a négligés. Ne pourrait-on réfléchir de nouveau à certaines notions telles que le lyrisme, l'énergie, l'obsession musicale, le désir en musique, l'ordre et le désordre pulsionnels, l'authenticité, etc. ? Dans le même ordre d'idée, certains domaines que le postmodernisme a minorisés, tels que la psychologie ou l'esthétique, pourraient faire l'objet d'un intérêt nouveau.

Du côté des auteurs, la ressource est encore immense avec le cortège de ceux dont les discours ont encore été peu visités. Que l'on pense à Ernest Ansermet, Abbe Niles, R.D. Darrell, Roger Pryor Dodge, Don Knowlton, Henry Osgood, Wilder Hobson, Paul Whiteman, Marshall Stearns, Frederic Ramsey et Charles-Edward Smith, Robert Goffin, Hugues Panassié, Stéphane Mougin, Winthrop Sargeant, Rudi Blesh et Harriet Janis, Barry Ulanov, André Hodeir, Gunther Schuller, John et Alan Lomax, Max Harrison, Nat Hentoff, Nat Shapiro, Francis Newton (*aka* Eric Hobsbawm), Alfons M. Dauer, Michel-Claude Jalard, Lucien Malson, Charles Keil (liste non exhaustive). Pour prendre un exemple plus récent, dans *The Jazz Tradition*, Martin Williams exprimait dès 1970 des positions proches de ce que nous disons aujourd'hui et anticipait même des dérives qui ne s'étaient pas encore produites⁶³.

Le discours des musiciens représente également un gisement encore très peu exploré : que ce soient les autobiographies (Louis Armstrong, Sidney Bechet, Danny Barker, Count Basie, Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Miles Davis) où les meilleurs produits de l'histoire orale (Nat Shapiro et Nat Hentoff, Ira Gitler, Arthur Taylor, Ben Sidran, François Postif, Thierry Pérémarti, Thomas Jacobsen).

Les partitions du jazz, c'est-à-dire celles laissées par les musiciens, que ce soient des œuvres orchestrales complètes (Duke Ellington, Claude Thornhill, Stan Kenton, Woody Herman, Gil Evans, Vince Mendoza) ou la multitude des « *sheets* » en tout genre, « *lead* » ou autres, conducteurs utilisés lors des enregistrements ou simples guides, jusqu'aux notes écrites qu'ont pu laisser les musiciens. L'étude de ces documents (y compris aussi des *fake books* et du principal d'entre eux, ce *Real Book* qui eut et a encore un tel impact sur la production du jazz) est de toute évidence la grande absente de la musicologie du jazz, même si quelques pionniers l'ont entamée.

C'est donc bien une réouverture du champ que nous proposons, la diversification des approches et des objets, en un mot la réhabilitation d'une pluridisciplinarité véritable.

Laurent Cugny

Laurent.Cugny@sorbonne-universite.fr

⁶³ Voir par exemple Martin Williams, *The Jazz Tradition*, New York, Oxford University Press, 1993, p. 261 : « *I find Marxist interpretations unsatisfactory for it seems to me that they see the complexities of man and his art as merely the transient tools of "social forces". It seems to me that even most perceptive and receptive Marxists – certainly the narrow and doctrinaire ones – turn art into a reductive "nothing but" proposition, robbed of its complexities and its humanity. Perhaps, that we might try a somewhat different approach, one which may be based more directly on the "knowable" aspects of music, and on those ways in which jazz differs from other musics – or at any rate other Western musics* ».

Sorbonne Université - Faculté des Lettres
Institut de Recherche en Musicologie (IReMus)

Bibliographie

- BARAKA, Amiri, *The LeRoi Jones / Amiri Baraka Reader*, Harris, William ed., New York, Thunder's Mouth Press, 1999 [1/1963, *Down Beat*, August 15, 1963].
- BARKER, Chris, *Cultural Studies – Theory & Practice*, Londres, Sage, 2008.
- BOHLMAN, Philip V., « Musicology as a Political Act », *The Journal of Musicology*, vol. 11, n° 4, Autumn 1993, p. 411-436.
- BOWIE, Andrew, « Jazz », *An Introduction to Music Studies*, Harper-Scott, J.P.E., Samson, Jim, ed., Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 176-187.
- BRAGGS, Rashida, *Jazz Diasporas – Race, Music and migration in Post-World War II Paris*, Oakland, University of California Press, 2016.
- BROWN, Jayna, *Babylon Girls – Black Women Performers and the Shaping of the Modern*, Durham & London, Duke University Press, 2008.
- CANONNE, Clément, *L'improvisation collective libre : de l'exigence de coordination à la recherche de points focaux. Cadre théorique, analyses, expérimentations*, thèse de doctorat (sous la direction de Béatrice Ramaut-Chevassus et Sacha Bourgeois-Gironde), Université Jean-Monnet, Saint-Étienne, 2010.
- CAPORALETTI, Vincenzo, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, Lucca, LiM, 2005.
- *Esperienze di analisi del jazz*, Lucca, LiM, 2007.
 - *Jelly Roll Morton, the "Old Quadrille" and "Tiger Rag". A Historiographic Revision*, Lucca, LiM, 2011.
 - « La théorie des musiques audiotactiles et ses rapports avec les pratiques d'improvisation contemporaines », *Filigiane* [En ligne], numéro de la revue, *Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines*, mis à jour le 26/01/2012.
 - *Swing e Groove – Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, Lucca, LiM, 2014.
- CAPORALETTI, Vincenzo, CUGNY, Laurent & GIVAN, Benjamin, *Improvisation, culture, audiotactilité*, Paris, Outre Mesure, 2016.
- COBUSSEN, Marcel, s.d. : <http://www.deconstruction-in-music.com/navbar/index.html>
- CUGNY, Laurent, *Analyser le jazz*, Paris, Outre Mesure, 2009.
- « À propos d'une dérive culturaliste dans les études jazzistiques », *Les Cahiers du jazz*, nouvelle série, n° 7, 2010, p. 93-117.
 - *Une histoire du jazz en France – Tome 1 : du début du XIX^e siècle à 1929*, Paris, Outre Mesure, 2014.
- CUGNY, Laurent & GUERPIN, Martin (dir.), *Une anthologie des textes en français sur le jazz, 1918-1929* (Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, à paraître 2018).
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 1975.
- DEVEAUX, Scott, « Constructing the Jazz Tradition : Jazz Historiography », *Black American Literature Forum*, Vol. 25, n° 3, Literature of Jazz Issue, Autumn 1991, p. 525-560.
- FRY Andrew, *Paris Blues – African American Music and French Popular Culture, 1920-1960*, Chicago & London, Chicago University Press, 2014.
- GENDRON, Bernard, *Between Montmartre and the Mudd Club*, Chicago & London, The Chicago University Press, 2002.
- GIDDINS, Gary & DEVEAUX, Scott, *Jazz*, New York, Norton, 2009.
- GOFFIN, Robert, *Aux frontières du jazz*, Paris, Sagittaire, 1932.

- HEBLE, Ajay, *Landing on the wrong note – Jazz, dissonance and critical practice*, New York, Routledge, 2000.
- HEINICH, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Minuit, Paris, 1998.
- HOEREE, Arthur, « Le Jazz », *La Revue Musicale*, n° 12, 8^e année, octobre 1927, p. 213-241.
- JACKSON, Jeffrey H., *Making Jazz French – Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham & London, Duke University Press, 2003.
- JOHNSON, James Weldon, *Along This Way – The Autobiography of James Weldon Johnson*, New York, Da Capo, 2000 [1/1933].
- JULES-ROSETTE, Benetta, *Josephine Baker in Art in Life – The Icon and the Image*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2007.
- KAMBOUCHNER, Denis, *Derrida : déconstruction et raison*, conférence à l'Université de Tongji, Shanghai, 23 mai 2007, inédit.
- KEIL, Charles M.H., « Motion and Feeling through Music », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 24, n° 3, Spring 1966, p. 337-349.
- LANE, Jeremy, *Jazz and Machine-Age Imperialism – Music, "Race", and Intellectuals in France, 1918-1945*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2013.
- LEWIS, George, « Improvised Music after 1950 – Afrological and Eurological Perspectives », dans *The Other Side of Nowhere – jazz, improvisation, and communities in dialogue*, Daniel Fischlin, Ajay Heble, ed., Middleton, Wesleyan University Press, 2004, p. 131-162 (1/ *Black Music Research Journal* 16 [Spring 1996], p. 91-122).
- MILLER, Mark, *Some Hustling This! – Taking Jazz to the World 1914-1929*, Toronto, The Mercury Press, 2005.
- ORY, Pascal, *L'histoire culturelle*, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, Paris, 2004.
- PANASSIE, Hugues, *Le jazz hot*, Paris, Corrêa, 1934.
- RAVEL, Maurice, « Take Jazz Seriously! », *Musical Digest*, n° 13, vol. 3, mars 1928, p. 49-51, dans *id., Lettres, écrits, entretiens*, Paris, Flammarion, 1989, p. 3.
— « La musique contemporaine », Conférence au Rice Institute (Houston), 7 avril 1928, *ibid.*, p. 55.
- RICOEUR, Paul, *De l'interprétation – Essai sur Freud*, Paris, Seuil, 1965.
- ROUSSELOT, Mathias, *Étude sur l'improvisation musicale*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- SALADIN, Mathieu, *Esthétique de l'improvisation libre – Expérimentation musicale et politique*, Paris, Les Presses Du Réel, 2014.
- SAUVAGE, Marcel, *Les Mémoires de Joséphine Baker*, Paris, Kra, 1927.
- SCHAEFFNER, André, *Le jazz*, Paris, Claude Aveline, 1926.
— « Réflexions sur la musique : le jazz », *La Revue musicale*, n° 1, novembre 1927, p. 72-76.
- TOURNES, Ludovic, *New Orleans sur Seine – Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999.
- TREITLER, Leo, « On Historical Criticism », *The Musical Quarterly*, Vol. 53, No 2 (April 1967), p. 188-205.
- WALSER, Robert, « “Out of Notes” : Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis », dans *Jazz among the Discourses*, Krin Gabbard, ed., Durham et Londres, Duke University Press, 1995, p. 165-18
- WILLIAMS, Martin, *The Jazz Tradition*, New York, Oxford University Press, 1993 (1/1970).